

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO SOCIOECONÔMICO  
DEPARTAMENTO DE ECONOMIA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS  
GRADUAÇÃO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS

BÁRBARA COUTO PILZ

**O CINEMA CUBANO PÓS-REVOLUCIONÁRIO E A REDEFINIÇÃO DE  
IDENTIDADE NO PERÍODO DE OURO DO CINEMA NACIONAL EM CUBA**

Florianópolis  
2015.

BÁRBARA COUTO PILZ

**O CINEMA CUBANO PÓS-REVOLUCIONÁRIO E A REDEFINIÇÃO DE  
IDENTIDADE NO PERÍODO DE OURO DO CINEMA NACIONAL EM CUBA**

Monografia submetida ao curso de Relações Internacionais da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito obrigatório para a obtenção do grau de Bacharelado.

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Juliana Lyra Viggiano Barroso

FLORIANÓPOLIS, 2015

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA**  
**CURSO DE GRADUAÇÃO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

A Banca Examinadora resolveu atribuir a nota 9 (nove) à aluna Bárbara Couto Pilz na disciplina CNM 7280 – Monografia, pela apresentação deste trabalho.

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>ª</sup> Dr.<sup>ª</sup> Juliana Lyra Viggiano Barroso

---

Prof. Dr. Lucas Pereira Rezende

---

Prof. Dr. Alexandre Busko Valim

## AGRADECIMENTOS

Havana, 24 de janeiro de 2015

19:01

Meus mais sinceros agradecimentos,

à Universidade Federal de Santa Catarina, por ter me provido ensino em diversas instâncias de minha vida. Sempre na esperança que esta se torne um dia, realmente, uma universidade popular e universal;

A todos os mestres destes quase cinco anos de RI. Por me fazerem perceber que eu não sei nada e que o primeiro passo para começar a entender alguma coisa é querer saber sobre tudo, por me fazerem querer saber sobre tudo;

À minha admirável orientadora Juliana Viggiano, por ter dedicado uma parte de um momento importantíssimo de sua vida a me guiar em direção à uma formação acadêmica coerente e sólida;

A todas as pessoas que conheci em Cuba e que de alguma maneira contribuíram para que este trabalho fosse escrito, seja ao me apresentar a outras, me dar acesso a bibliografias ou apenas dividindo comigo sua vasta sabedoria sobre o tema e sobre a vida em geral;

À minha família: minha iluminada e espirituosa mãe Alice e meu mais que amável e incansável pai Rolando, que mesmo com visões de mundo quase completamente diferentes das minhas, sempre tiveram orgulho de cada conquista que tive. A meus irmãos: Rodrigo (que aprendeu muito bem a cuidar de mim), Júnior, Max, Vera e principalmente à Rosana e o Gui, quem a vida tirou daqui mas nunca vai tirar de mim. Também não posso deixar de ser eternamente grata por minha inenarrável avó Zoê Vieira Couto: a mulher mais inteligente que conheci em toda minha vida, um exemplo e incentivo constante, queria poder te mostrar tudo isso vózinha;

Aos meus amigos, a "gurizada" que ficou, meus protetores, meus queridos: Estevão, Victor, Figurelli e Rodrigo, obrigada por tudo, tudo, desde quando a gente ainda não tinha muita ideia do que era ser responsável;

Aos esnobes (com sotaque carioca e escrito de forma ridícula, era assim, não?): Conrado, Wagner, Victor, Lucas e Rodolfo, impossível olhar pra esses anos que passaram e não pensar em vocês;

Aos mais antigos alunos deste curso, que ajudaram a construir o que somos hoje e já me fizeram um dia ter orgulho de ser RI UFSC; principalmente ao Gui, percursor do ímpeto "deboísta"; Rovaris, quem mais me incentiva a ir pra frente e está sempre, mesmo que

silenciosamente, ao meu lado; Rapha, alguém que eu não consigo cansar de estar perto, obrigada por tanto se preocupar comigo; e Thiago, incansável bom humor, inesgotável companheiro;

À 11.1 por me fazer sentir pertencer à algo;

Ao "Golpe", por serem minhas doses diárias de apoio e alegria; cada um de vocês foi importante pra mim de uma maneira mais que incrível e inimaginável. Não posso deixar de principalmente agradecer à: Marau, um exemplo de força e uma amiga pra qualquer hora. Marina, uma amiga que as circunstâncias e o tempo não conseguiram arrancar de mim e que eu não vou deixar que consigam. Ale, uma sintonia inesperada, que sorte a minha ter me aproximado de ti. Bruna Bruscato, uma fonte primária de amor e carinho com os outros, obrigada por ser assim também comigo. Tati, meu negativo, o oposto de mim, a dose de conto de fadas que eu precisava na minha vida, obrigada pela amizade espontânea. Maíra, inesgotável alegria, obrigada por me ensinar a levar a vida de um jeito mais leve. Guga, acho que todos nós já chegamos a conclusão que você é sinônimo de amor, em todos os sentidos, o abraço mais verdadeiro e mais confortável do mundo, o exemplo literal do "ele me entende", mesmo;

Ao meu Conselho dos V, que me deu muito mais que segurança. Antônio e Fernando, vocês são inesquecíveis. Laís Savoldi, por ter sido meu chão, minha melhor amiga durante os anos em que a gente mais precisou. Carol Nascimento, não sei por onde começar. Se o intercâmbio me trouxe incontáveis coisas incríveis, descobrir que a nossa amizade tem o poder de criar um universo paralelo só nosso foi a melhor delas. Obrigada minha amiga, por me mostrar que nem tudo é "assim tão complicado" (tradução nossa), por ser você e aceitar que eu seja eu;

A Diego Chagas, por ter provado de todas as maneiras possíveis e impossíveis ser meu mais fiel amigo. Não sei como vai ser viver longe de você;

Ao Aidan, que desde aquele maio estranhamente ensolarado na ilha da rainha, me ajuda a dar muito mais que "quatro passos" e se faz presente com muito amor e dedicação que não precisam ser colocados em palavras, mesmo a um oceano de distância e quase um ano de (in)certezas;

Finalmente, à todos os meus amigos, conhecidos e desconhecidos que um dia já me ouviram falar desta monografia e, verdadeiramente interessados, me desejaram só coisas boas: vocês fizeram a diferença.

Muito obrigada,

Bárbara.

"Se ha dicho que la revolución no necesita del arte pero que el arte necesita de la revolución.

Eso no es cierto. La revolución sí necesita de un arte revolucionario"

Diego Rivera.

## RESUMO

A ascensão do governo revolucionário em Cuba no ano de 1959, deu início a um período de expansão cultural no país. Momento no qual o governo passou a definir os moldes da produção cinematográfica e destacar a representação de determinados elementos identitários nas temáticas dos filmes, através das atividades do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC). Esta pesquisa tem como intuito contribuir para a compreensão do complexo debate sobre identidade na área de Relações Internacionais, ao aproximar tal discussão ao âmbito regional, através do exemplo de Cuba. A apresentação dos movimentos políticos do país no panorama da Guerra Fria, a relação entre a política externa e a evolução da política cultural em Cuba, assim como as cisões na política doméstica e a análise do caráter dos filmes produzidos, mostram como a produção cinematográfica cubana no chamado “período de ouro” do cinema nacional em Cuba, foi utilizada pelo governo do país como um mecanismo de projeção de poder através de um discurso de identidade.

**Palavras-chave:** Pós-Estruturalismo. Identidade. Cinema. Cuba.

## ABSTRACT

The rise of the revolutionary government in Cuba, in 1959, introduced a period of cultural explosion in the country. During this time the government began to define the terms of film production, highlighting the representation of certain identity elements in its film's subjects, through the undertakings of the Cuban Institute of Art and Film Industry (ICAIC). This paper intends to contribute to the complex debate about identity within the discipline of International Relations, by bringing the discussion to its own regional realm, exploring the example of Cuba. The country's political actions within the Cold War, particularly the links between its foreign policy and the evolution of its cultural policy, coupled with the divisions in Cuba's domestic politics and a critical analysis of the films released, show how the cinematographic production in the so-called "golden age" of national cinema in Cuba, was used by its government as a power projection mechanism through an identity discourse.

**Keywords:** Poststructuralism. Identity. Cinema. Cuba.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1 IDENTIDADE E RELAÇÕES INTERNACIONAIS .....</b>	<b>12</b>
1.1 CONCEITOS DE IDENTIDADE E SUA PROBLEMATIZAÇÃO NA DISCIPLINA DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS .....	12
<b>1.1.1 A escolha do Pós-Estruturalismo e do Pós-Colonialismo .....</b>	<b>15</b>
1.2 A RELAÇÃO IDENTIDADE E CULTURA NO ESTUDO DAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS SOB A PERSPECTIVA PÓS-ESTRUTURALISTA .....	22
<b>1.2.1 Identidade, cultura e as dinâmicas dos mecanismos de poder na política internacional.....</b>	<b>29</b>
<b>2 CUBA E O MOMENTO POLÍTICO E CULTURAL INTERNACIONAL PÓS REVOLUÇÃO .....</b>	<b>35</b>
2.1 AS RELAÇÕES INTERNACIONAIS NOS PRIMEIROS ANOS PÓS REVOLUÇÃO: O PAPEL DE CUBA.....	35
2.2 A EXPANSÃO CULTURAL EM CUBA.....	42
<b>2.2.1 A Emergência Cultural na Prática .....</b>	<b>46</b>
2.3 O INCENTIVO GOVERNAMENTAL AO CINEMA CUBANO: OBJETIVOS DE POLÍTICA EXTERNA.....	48
<b>3 O CINEMA CUBANO COMO MECANISMO DE PROJEÇÃO DE PODER NO SISTEMA INTERNACIONAL.....</b>	<b>55</b>
3.1 O CARÁTER DA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA EM CUBA ENTRE 1959 E 1969 .....	55
3.2 A IDENTIDADE REDEFINIDA POR MEIO DO CINEMA E PROJETADA COMO MECANISMO DE PODER.....	64
3.3 O PERÍODO “CINZA” DO INÍCIO DOS ANOS 1970: ENFRAQUECIMENTO DA ATIVIDADE CULTURAL EM CUBA COMO EFEITO DE UMA DÉCADA CONTURBADA .....	73
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>82</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>86</b>

## INTRODUÇÃO

Em 2 (dois) de março de 1959, dois meses após a ascensão do Governo Revolucionário ao poder em Cuba (principal resultado político imediato da Revolução Cubana), foi promulgada em Havana a primeira lei de incentivo à cultura da nova administração: a lei de criação do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC). O estabelecimento desta instituição foi o marco transitório que caracterizou simultaneamente o início de uma expansão cultural (que colapsou no ano de 1971) e a criação de uma indústria cinematográfica exclusivamente sob a tutela do Estado. A estreita relação entre a produção cinematográfica cubana e o poder político do país fez com que o cinema, além de intuítos artísticos e comerciais, também fosse criado para fins políticos.

A partir de 1959, o cinema nacional em Cuba passou a adotar uma perspectiva sistêmica na concepção de seus filmes e trouxe às telas um conjunto de significados objetivos e subjetivos intrincado às suas produções ficcionais e não ficcionais. Críticas sociais, propaganda governamental, representações do local e do internacional, de si e do outro e também retratos históricos se misturaram à enredos criativos e irreais. A definição de uma nova identidade revolucionária no país como expressão de poder doméstica e internacionalmente se deu através do intenso fomento à produção cultural nacional, do qual o cinema obteve o maior volume de investimentos.

Com o objetivo principal de contribuir para o enriquecimento acadêmico e prático sobre a questão de identidade como mecanismo de poder nas Relações Internacionais, assim como colaborar para o entendimento crítico das dinâmicas de política internacional ligadas à produção cultural como mecanismo de poder, a presente monografia se propõe a relacionar questões teóricas ligadas às construções de discurso e representações a acontecimentos em uma região não central ao Sistema Internacional de Estados. Este trabalho tem como justificativa, então, a necessidade de potencializar a compreensão de um debate teórico denso, incipiente e não consensual da disciplina de Relações Internacionais, o debate sobre identidade, realizado comumente pela análise de países centrais ao Sistema, ao aproximá-lo de situações que concernem o âmbito local. A América Latina, a partir do exemplo de Cuba, é, logo, o *locus* regional onde a presente pesquisa foi realizada.

Desta maneira, o presente trabalho pretende responder à seguinte pergunta: “como foi definida e projetada internacionalmente a identidade nacional cubana nos primeiros dozes anos posteriores ao processo revolucionário (1959-1971) por meio do cinema?”. É importante ressaltar que neste trabalho apresenta-se o cinema como parte de um projeto de expansão de poder limitado, não como uma tentativa de transformar o Sistema Internacional mas sim como

um mecanismo influente e relacionado com a política externa do país analisado. Devido ao fato de que o instituto oficial de cinema em Cuba e a crítica cinematográfica internacional dividem, para efeitos práticos, a produção de cinema do país em períodos de aproximadamente dez anos, o recorte temporal aqui estabelecido para fins de análise política, entre 1959 e 1971, analisará a produção cinematográfica cubana lançada na década entre 1959 e 1969<sup>1</sup>. Visando atender às propostas da presente pesquisa, o método utilizado ao relacionar a discussão dos conceitos de identidade e relações de poder na disciplina de Relações Internacionais com o panorama do cinema cubano no período analisado tem desígnio exploratório, a partir do delineamento de um limitado estudo de campo e de caso, juntamente a uma pesquisa bibliográfica. O procedimento para coleta de dados sobre o intervalo histórico determinado e a busca por fundamentação teórica foi feito de maneira documental e bibliográfica: a partir de documentos dos órgãos oficiais ligados ao cinema em Cuba, entrevistas concedidas por especialistas e personalidades ligadas ao cinema da época assim como através produções historiográficas e obras e artigos acadêmicos ligados ao tema. A análise dos dados coletados teve uma abordagem qualitativa com o intuito de facilitar a compreensão ao unir as dinâmicas teóricas às práticas.

Para atender o objetivo principal do presente trabalho, esta pesquisa foi decomposta em três capítulos que abordam três respectivos objetivos específicos. O primeiro capítulo tem como objetivo particular discutir os conceitos de identidade e relações de poder de acordo com autores pós-estruturalistas das Relações Internacionais (RI) e da Ciência Política. Para tanto, apresenta a problematização dos conceitos de identidade na disciplina de RI, a abordagem pós-estruturalista do tema e a relação teórica entre identidade, cultura e as dinâmicas dos mecanismos de poder na política internacional. O segundo capítulo propõe uma contextualização histórica do momento político e cultural internacional a partir do marco inicial de nosso recorte teórico: a Revolução Cubana. Desta maneira, traz um panorama das relações internacionais nos primeiros anos pós Revolução e o papel de Cuba neste contexto. Apresenta os eventos e as instituições que caracterizaram a expansão cultural ocorrida em Cuba no período analisado assim como de que maneira os objetivos de política externa do governo cubano foram expressados pelo incentivo governamental ao cinema nacional. O terceiro e último capítulo visa distinguir as principais características da redefinição da identidade nacional cubana projetada internacionalmente por meio do cinema lançado entre os anos de 1959 a 1969 através do ICAIC. Assim, apresenta-se o caráter da produção

---

<sup>1</sup> A justificativa do recorte temporal será melhor explorada na primeira seção do terceiro capítulo desta monografia: “O Caráter da Produção Cinematográfica em Cuba entre 1959 e 1969”.

cinematográfica cubana deste período, os principais traços identitários projetados como mecanismo de poder e exibe-se os eventos e movimentações políticas que resultaram no colapso da expansão cultural em Cuba e na guinada para um período de decadência da atividade cultural no país: o chamado “período cinza” entre os anos de 1971 e 1975.

Os desafios desta pesquisa estiveram centrados principalmente na não solidez do debate teórico acerca da conceituação de identidade para as Relações Internacionais e na necessidade de manter um olhar crítico sobre uma perspectiva de análise que já se propõe assim ser. Da mesma maneira foi imprescindível considerar incessantemente a existência de um direcionamento político-ideológico das fontes governamentais de pesquisa para construir uma apreciação que considere as demais possibilidades de interpretação dos fatos que não apenas as das fontes pesquisadas.

## **1 IDENTIDADE E RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

### **1.1 CONCEITOS DE IDENTIDADE E SUA PROBLEMATIZAÇÃO NA DISCIPLINA DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

Para que se faça compreensível o processo de definição e projeção internacional da identidade nacional de Cuba na primeira década posterior à Revolução Cubana por meio do cinema do país, se mostra coerente iniciar tal discussão a partir da apresentação dos principais pressupostos teóricos sobre identidade presentes na disciplina de Relações Internacionais (RI). Tal procedimento nos permitirá delimitar quais dentre as abordagens apresentadas serão tomadas como referencial teórico para a presente pesquisa e de que maneira os conceitos ligados à identidade serão tratados doravante. Os principais elementos que serão levados em conta para o desenvolvimento desta pesquisa concernem a relação entre identidade, cultura, discursos, representações e poder. A partir do estabelecimento de um referencial teórico, será possível identificar alguns dos elementos domésticos e internacionais que interferiram na consolidação da identidade cubana entre os anos 1959 e 1971, e como o papel de mecanismo de projeção de poder desempenhado pelo cinema contribuiu como um instrumento definidor de identidade.

O primeiro fator a considerar-se quando tratamos de conceitos de identidade para as Relações Internacionais é o de que tal debate da disciplina é problemático. Há uma lacuna a ser preenchida quando se trata da incorporação das definições de identidade às dinâmicas da política internacional (SI). É também necessário atentar-se à complexidade e densidade do debate sobre identidade nas RI, assim como à fluidez e abrangência do conceito quando aplicado ao estudo das dinâmicas do Sistema Internacional e portanto ao estudo doravante estabelecido.

As abordagens teóricas predominantes em RI, de caráter positivista, por exemplo, trazem análises que não consideram as questões identitárias como centrais ao estudo da disciplina. Desta maneira, não prezam por estudar os efeitos das relações intersubjetivas e da construção social de significados nas interações entre os diferentes elementos que compõem as dinâmicas da política internacional, tanto no âmbito interno como externo. O Realismo e o Liberalismo, principalmente, são teorias que têm como ponto comum o fato de trazerem

modelos teóricos determinados por premissas que pretendem prever os comportamentos e reações dos atores do SI correspondentes a determinadas ações de outros atores, ao analisar as estruturas de poder<sup>2</sup> do Sistema Internacional a partir de uma dimensão material associada ao Estado. Tais estruturas de poder são consideradas por estas teorias, oriundas das diferenças entre as capacidades materiais de cada ator, das ações de cada um deles, como também de suas interações. Segundo Campbell (2007), estas interpretações dominantes nas Relações Internacionais tratam, além dos Estados, de seus formuladores de política e sua busca por interesses e provento de segurança, das relações econômicas e seus efeitos materiais. Dinâmicas formuladas, observadas e estudadas a partir do contexto dos países centrais do Sistema Internacional. Estes, formuladores de um discurso dominante de identidade e provedores do quadro de referência da política mundial. Ou seja, para Campbell (2007), as teorias dominantes das relações internacionais tratam dos interesses e dinâmicas da política internacional de um “ponto de vantagem em particular”, trazem um olhar “normalmente branco, ocidental, opulento, e confortável” (CAMPBELL, 2007, p. 214, tradução nossa) para o estudo das RI, enquanto desconsideram intelectualmente os mais distintos contextos, eventos e relações comuns aos países periféricos, antes colonizados.

A evolução do cenário internacional, com características cada vez mais transnacionais, no qual as fronteiras e crises globais estão em constante movimento, faz com que os limites convencionais dos Estados, suas jurisdições e os elementos que o definem, se tornem mais nebulosos. Desenvolvimentos locais, sejam eles culturais, econômicos, médicos, militares ou ecológicos, têm um alcance muito maior e até mesmo consequências globais (PETERSON, 1993). Assim, a partir da década de 1990, surge na literatura acadêmica sobre Relações Internacionais um novo interesse sobre as questões culturais e identitárias. Como apontado por Yosef Lapid (1996), enquanto a maioria das correntes tradicionais da disciplina começa a perceber apenas recentemente, e de maneira relutante, a importância da cultura e da identidade para o entendimento dos assuntos internacionais, perspectivas críticas como as dos autores construtivistas, pós-positivistas, pós-modernistas, pós-estruturalistas e feministas centram grande parte de suas discussões no interesse por estes fatores (cultura e identidade) especificamente (LAPID, 1996, p. 4, tradução nossa).

A partir dos argumentos de Adler (1999) e Campbel (2007), infere-se que as principais vertentes que debatem questões relacionadas a significados intersubjetivos no âmbito da disciplina de Relações Internacionais, e incluem questões identitárias como

---

<sup>2</sup> É importante frisar que o Pós-Estruturalismo também considera a existência de estruturas de poder mas, as trata de maneira distinta.

influentes nas dinâmicas na política internacional são: o Construtivismo, a Teoria Crítica, o Pós-Estruturalismo e o Pós-Colonialismo. Para que possamos alcançar nosso objetivo de compreender especificamente como elementos da produção cultural de um país, neste caso o cinema, contribuem para a definição e consolidação de identidades e, portanto, influenciam as posturas tomadas por tal nação internacionalmente, devemos tomar como fundamentação teórica abordagens que apresentem em suas discussões elementos ligados à cultura e identidade como fatores relevantes para os estudos das dinâmicas de poder nas relações internacionais. O Pós-Estruturalismo e o Pós-Colonialismo são abordagens que discutem a formação das estruturas de poder e a percepção sobre as capacidades dos atores internacionais a partir de elementos ligados ao discurso, identidade e evolução dos elementos culturais através do tempo. As duas perspectivas também consideram que os eventos, problemas e atores que são reconhecidos como proeminentes na história são constituídos por uma ordem que depende sempre da marginalização e exclusão de outras identidades e histórias, ou seja, ponderam a influência de determinados discursos e dinâmicas de poder na constituição identitária e histórica da humanidade. Além disso, incluem em suas análises diferentes tipos de produção cultural, inclusive relacionados a imagens, o que as torna mais compatíveis do que as demais abordagens como referencial teórico para um trabalho que pretende indagar sobre cinema e relações internacionais.

O ponto inicial comum entre os diversos argumentos que discutem identidade nas RI é a naturalização da ideia de que a construção de identidades não reside apenas no plano do indivíduo, mas também na existência de grupos que podem ser percebidos a partir de diferentes identidades. O debate conceitual que se desenrola a partir deste ponto permeia as mais diversas indagações. Richard Ned Lebow (2008), por exemplo, aponta como ponto central da discussão sobre identidade em Teoria Política aplicada às Relações Internacionais a questão sobre a criação de um “outro” em relação à unidade de análise, assim como um estereótipo (geralmente) negativo deste “outro” criado. Além dos debates sobre a existência de padrões de inclusão e exclusão e sua influência na definição da identidade de determinado grupo, o debate identitário nas RI perpassa principalmente discussões sobre a fluidez ou estabilidade das identidades, sobre a relação de tal conceito com a formação e os interesses do Estado, assim como o caráter processual ou conjuntural da origem das identidades. Com o intuito de elucidar os motivos pelos quais o Pós-Estruturalismo e as leituras pós-colonialistas foram o referencial teórico escolhido para a presente monografia, é importante esclarecer as razões pelas quais as demais perspectivas que também incluem questões identitárias e culturais em seus debates se mostraram menos adequadas a nossos propósitos. Para tanto,

apresentaremos as linhas gerais da abordagem das questões identitárias para o Construtivismo e a Teoria Crítica, e os respectivos fatores que nos fizeram não incluir tais perspectivas em nossa pesquisa. Em seguida, destacaremos os preceitos trazidos pelo Pós-Estruturalismo e pelo Pós-Colonialismo que serão aplicados à presente análise para que dessa maneira possamos delimitar o perímetro teórico sobre o qual nosso trabalho se desenvolve.

### **1.1.1 A escolha do Pós-Estruturalismo e do Pós-Colonialismo**

Para que possamos explicitar os motivos pelos quais o Pós-Estruturalismo e as leituras pós-colonialistas se mostram as perspectivas mais adequadas para os objetivos desta monografia, é importante salientar as razões pelas quais o Construtivismo e Teoria Crítica, as principais abordagens teóricas das Relações Internacionais que incluem questões identitárias em seus debates, não foram escolhidas para tal. Em seguida, desmembraremos os conceitos ligados aos aspectos culturais e à identidade relevantes ao estudo da redefinição de identidade por meio da produção cultural de um determinado país, apresentados pelo Pós-Estruturalismo e ratificados por definições Pós-Colonialistas.

No que concerne a abordagem construtivista das relações internacionais, Emanuel Adler (1999, p. 216), assinala que o Construtivismo tem como interesse “[...] entender como os mundos material, subjetivo e intersubjetivo interagem na construção social da realidade”. Apesar de englobar aspectos intersubjetivos, esta perspectiva teórica considera o papel das estruturas cognitivas no processo de formação de identidades e interesses apenas no plano internacional. Assim como sustenta a existência de uma realidade na qual a subjetividade individual é alheia ao âmbito do discurso e da interpretação (ADLER, 2000). Em relação à perspectiva construtivista sistêmica<sup>3</sup> em teoria das relações internacionais, a identidade é mostrada como um elemento relativamente estável, conceituada como a compreensão do Estado acerca das expectativas de seu papel no Sistema Internacional, ou seja, uma auto-percepção (sempre) relacional. O contexto e a participação nas esferas de interação internacionais são cruciais para a definição de identidade construtivista, pois, para autores como Wendt (1992), interesses e identidades são definidos a partir de estruturas sociais relativamente duradouras que são criadas por meio de interações recíprocas. Ou seja, a partir

---

<sup>3</sup> De acordo com Christian Reus-Smit (2005) a abordagem construtivista sistêmica das relações internacionais foca sua análise no âmbito político internacional e considera que a teorização das relações ocorridas apenas entre atores unitários (Estados) no domínio externo são suficientes para o entendimento da política mundial. Segundo o autor, esta abordagem defende que as ações e os interesses de determinado Estado são informadas por sua identidade; gerada e reproduzida por contextos estruturais, processos sistêmicos e práticas estratégicas.



da identificação de padrões regulares de ações e reações praticadas pelos atores em um contexto dotado de conceitos coletivos, criam-se expectativas sobre o comportamento futuro destes atores (WENDT, 1992). O mesmo autor ainda afirma que as identidades são o fator determinante dos interesses. Os interesses são, para Wendt (1992), formados a partir de determinado contexto social, no qual as ações e os significados tomados pelos atores se dão de acordo com a institucionalização de seus papéis, ou seja, sua identidade.

Visto que nossa discussão pretende analisar a configuração da realidade principalmente a partir de lógicas discursivas e representações, a influência dos discursos de interesse e de projeção de poder na formação de identidades e nas práticas culturais, assim como a interação de todos estes elementos, tanto no âmbito internacional como no doméstico, a perspectiva construtivista se mostra inadequada como referencial teórico. Isto, pois, em suma, pressupõe a existência de uma realidade alheia ao campo discursivo, apresenta as identidades como a base dos interesses (e não sua contínua mútua constituição) e, considera a dimensão estrutural somente no plano internacional.

Outra perspectiva que merece atenção por destacar a identidade como categoria de análise é a Teoria Crítica. Richard Price e Christian Reus-Smit (1998), consideram como “Teoria Crítica Internacional” o espectro geral de trabalhos “pós-positivistas” e “pós-racionalistas” das Relações Internacionais que foram pioneiros em desafiar a dominância do neorrealismo e o do neoliberalismo no “Terceiro Debate” nos anos 1980. Incluem como parte de tal perspectiva os autores pós-Marxistas influenciados pela Escola de Frankfurt, como também os pós-modernos. Price e Reus-Smit estabelecem que tais trabalhos e autores estão unidos por orientações intelectuais comuns nas esferas epistemológica, metodológica, normativa e ontológica<sup>4</sup>. Segundo os autores, elementos relacionados às questões de identidade fazem parte do domínio ontológico, no qual a perspectiva da Teoria Crítica (TC) como categorizada por eles “[...] desafia as concepções racionalistas de natureza humana e ação, destacando a construção social das identidades dos atores e a importância da identidade

---

<sup>4</sup> Segundo Price e Reus-Smit (1998), as orientações intelectuais comuns aos autores da Teoria Crítica na esfera epistemológica tem relação com sua crítica às tentativas de estabelecimento de premissas objetivas e verdades absolutas sobre o mundo natural e social. Em âmbito metodológico, a TC “[...] rejeita a hegemonia de um único método científico, advogando a pluralidade de perspectivas para a geração de conhecimento enquanto reforça a importância de estratégias interpretativas” (PRICE; REUS-SMIT, 1998, p. 261, tradução nossa). No meio normativo, “[...] condenam teorias com valores neutros, negando sua própria possibilidade e convocando o desenvolvimento de teorias explicitamente comprometidas com a exposição e dissolução de estruturas de dominação” (PRICE; REUS-SMIT, 1998, p. 261, tradução nossa). Segundo os autores, as questões ligadas à identidade na TC se encontram na esfera ontológica de discussão, como exposto em seguida no texto.

para a constituição dos interesses e das ações” (PRICE; REUS-SMIT, 1998, p. 261, tradução nossa).

Autores tradicionalmente considerados da TC, como Robert Cox e Andrew Linklater, mostram que, para esta abordagem teórica, a definição de identidades está intimamente ligada às relações Estado-sociedade. Robert Cox (1986), faz uma leitura da ordem internacional de caráter neo-gramsciano, na qual considera a existência de marcos que influenciam as ações dos atores a partir de pressões e constrangimentos; são as chamadas estruturas históricas. Para o autor, existem três potenciais categorias de força que interagem em uma estrutura histórica. São elas: capacidades materiais, ideias e instituições. As capacidades materiais se resumem basicamente, segundo Cox (1986), à riqueza que pode comandar as dinâmicas tecnológicas e organizacionais e as forças produtivas e estruturais. As ideias, esfera onde estão concentrados os conceitos que desejamos incluir na presente pesquisa, se manifestam, segundo o autor, de duas maneiras. Primeiramente, por meio de significados intersubjetivos, noções compartilhadas das relações sociais que naturalizam hábitos e expectativas de comportamento. Em segundo lugar, por meio de imagens coletivas que diferentes grupos percebem acerca da ordem internacional existente. As instituições são, para o autor, o reflexo das relações de poder dominante, a arena de interação entre capacidades materiais e ideias, estas, influenciadas pelos mecanismos de regulação e normatização das próprias instituições.

Robert Cox (1986) insiste no caráter processual destas interações, na possibilidade de mudança de tais combinações particulares de padrões de pensamento, condições materiais e instituições humanas minimamente coerentes entre si, através do tempo, do espaço e das ideologias empregadas. Assim, ele apresenta que os aspectos intelectuais e culturais (elementos definidores da relação entre cinema e identidade, nosso objeto de estudo), quando inter-relacionados com as capacidades materiais e as instituições, são fundamentais para entender as interações entre as diferentes categorias de forças presentes nas relações Estados capitalistas/sociedade e a maneira pela qual tais forças sociais se articulam no processo produtivo, afetam as dinâmicas de poder do Estado e portanto sua consolidação e atuação no Sistema Internacional.

Andrew Linklater (2007), por sua vez, ao tratar das questões de identidade para a Teoria Crítica nas relações internacionais, foca sua análise na identidade política do Estado. Apresenta que historicamente o processo de formação dos Estados demandou também a criação de novas relações sociais e o desenvolvimento de novos padrões de formação de identidade. Esta, em seu caráter político, proveniente do monopólio do Estado em definir identidade política e priorizar obrigações políticas em um contexto moderno de guerra e

produção industrial. Aponta que um dos pontos centrais da perspectiva da Teoria Crítica, ao tratar de política externa, é tentar expor como tendências cosmopolitas de reforço de uma “comunidade mundial” podem criar novas formas de política e identidade. Ou seja, em que níveis e de que maneiras tais aspectos (política e identidade) poderiam ser redefinidos a partir da reconstituição dos padrões dominantes de inclusão e exclusão moral presentes na vida social e política<sup>5</sup> (LINKLATER, 2007).

Enquanto Robert Cox (1986) destaca a importância da dimensão produtiva e econômica, assim como considera o plano ideacional somente importante para o estudo das ordens mundiais quando em interação com capacidades materiais e instituições, Andrew Linklater (2007), dá ênfase normativa ao estudo das identidades. Centra sua análise no estudo da identidade política do Estado e não desenvolve a discussão sobre a influência das práticas culturais na constituição destes significados. Ambas perspectivas sobre questões identitárias se afastam dos objetivos teóricos desta pesquisa. Apesar de incluir questões sobre identidade em suas discussões, a Teoria Crítica para as relações internacionais não é intelectualmente compatível com os propósitos desta monografia, pois, temos como objetivo destacar a importância das relações de poder na construção dos discursos de identidade e sua interação com as práticas culturais, tanto no plano doméstico quanto internacional; aspectos não destacados pela TC. É importante ressaltar que o ponto inicial da discussão doravante desenvolvida é que elementos culturais produzidos por determinada sociedade são pilares para a construção de sua identidade, determinantes para a formação de uma autoimagem e identificação produzidas internamente e reproduzidas externamente. Tais elementos culturais são aqui considerados como determinados por relações de conhecimento e poder através de diferentes representações e discursos. Por não avançar nas discussões sobre estes elementos, a Teoria Crítica se mostra inadequada como referencial teórico para este trabalho.

Apresentadas as propostas teóricas e os motivos pelos quais as mesmas não serão levadas em conta como referencial para a presente discussão, faz-se necessário de agora em diante expor os principais elementos das abordagens acadêmicas de RI que servirão como pano de fundo à esta monografia. A linha de pensamento guia para nossas análises será o Pós-Estruturalismo. Os principais elementos ponderados por esta perspectiva são: importância das representações, discursos de poder, conhecimento e políticas de identidade como fatores determinantes da política internacional. Fatores cruciais para nossas pretensões de elucidar

---

<sup>5</sup> Linklater (2007), aponta que os principais obstáculos frente a uma mudança nas dinâmicas de inclusão e exclusão presentes nas comunidades do sistema moderno de Estados são: interesses políticos, econômicos e os temores relacionados às possíveis novas respostas a questões de segurança em uma hipotética ordem mundial mais cosmopolita.

como foi definida e projetada internacionalmente a identidade nacional cubana nos primeiros dozes anos posteriores ao processo revolucionário (1959-1971) por meio do cinema. Porém, antes de nos dedicarmos a exibir os conceitos e as interpretações chaves para o debate ao qual pretendemos contribuir, é necessário destacar também que nosso objeto de estudo (cinema e identidade) foi recortado em um determinado tempo e espaço, o que denota o estabelecimento de um contexto específico. Nossa delimitação espaço-temporal está em Cuba entre os anos 1959 e 1971, momento considerado pela crítica cinematográfica como “período de ouro do cinema cubano” ou “primeira década” posterior à Revolução Cubana. Um período dotado de inúmeras transformações políticas, sociais e culturais inseridas no contexto de uma sociedade previamente colonizada e consolidada sob práticas imperialistas. Assim, como pretendemos examinar uma realidade alheia ao núcleo duro de países do Sistema Internacional, a partir de concepções de interesses, poderes e valores que não são os mesmos observados principalmente na Europa (centro de observação e produção da literatura sobre RI), mas sim peculiares a um âmbito em que a autodeterminação sofreu constrangimentos devido à colonização, a abordagem pós-colonialista das Relações Internacionais nos oferece um discernimento útil acerca dos fatores a serem avaliados ao estudar sociedades previamente colonizadas. O Pós-Colonialismo também se mostra relevante pois é em si uma leitura pós-estruturalista, com algumas particularidades. É uma abordagem, assim como o Pós-Estruturalismo, que trata de elementos identitários, culturais e de poder, com específica atenção aos significados e efeitos da experiência colonialista, na tentativa de “[...] conceituar a complexa condição que atende às consequências da ocupação colonial” (GANDHI, 1998, p. 4, tradução nossa).

No que concerne as questões relacionadas à abordagem pós-colonialista para as Relações Internacionais, Paolini (1999) aponta, por exemplo, que as imagens da modernidade e da identidade, ao invés de estarem situadas na esfera de ação formal dos Estados e da política, englobam novas estratégias urbanas e modos não convencionais de ação. O Pós-Colonialismo é apresentado pelo autor como uma vertente líder na onda acadêmica que aponta o debate sobre questões de identidade e cultura como fundamental para as Ciências Humanas e Sociais. Com o exemplo do continente africano, Paolini (1999) mostra que em espaços contestados, onde a colonização e o imperialismo exerceram (ou ainda exercem) diversas técnicas de poder, fatores inerentes à modernidade como a evolução dos direitos humanos e a reformulação de leis em prol dos mesmos, assim como as tentativas de dissolução do patriarcalismo, vêm fragmentando determinados tradicionalismos presentes em rituais e costumes regionais. O autor ainda acrescenta que este movimento em direção ao

desenvolvimento de normas que incluam preceitos de cooperação internacional faz emergir nas próprias sociedades colonizadas a percepção de que algumas práticas culturais terão que ser modificadas, mesmo que gradualmente, para acompanhar as mudanças da sociedade moderna. Desta forma, Paolini (1999) mostra que, em sociedades pós-coloniais, a reconstituição de identidade ocorre de forma constante devido ao processo paulatino de autodeterminação e consolidação de valores próprios em uma esfera de intensas trocas culturais, políticas, econômicas e normativas. Este processo se insere na perspectiva pós-colonialista como uma tentativa do “Terceiro Mundo” de “esculpir” identidades independentes a partir de um espaço cultural próprio, não europeizado, que prevê a possibilidade de recuperação de especificidades e diferenciação em oposição aos efeitos homogeneizadores de uma cultura moderna global (PAOLINI, 1999).

Para Siba N. Grovogui (2007), os principais pontos destacados pela abordagem pós-colonialista estão relacionados à ideia de que a aplicação das máximas dos autores clássicos (como Tucídides, Maquiavel e Hobbes) relacionadas à política internacional nos âmbitos de guerra e paz, assim como de natureza humana, poder e interesses, não são plausíveis na realidade e condizentes com as experiências das sociedades conquistadas pela Europa. Assim, o Pós-Colonialismo oferece novas maneiras de entender e pensar eventos complexos e fluidos. Ao invés de colocar os conceitos de identidade e autenticidade de cultura como algo fixo, a abordagem se apropria das representações históricas dos mesmos. Esta conjectura nos permitirá aproximar o macro debate sobre identidade à realidade na América Latina devido à sua consideração e atenção às particularidades históricas da formação estatal de determinada nação, assim como às dinâmicas fluidas e competições simbólicas ocorridas entre os diferentes grupos que a formaram e, portanto, contribuíram para a formação de sua identidade. Além disso, a perspectiva pós-colonialista tenta desvencilhar-se das noções “ocidentais” (leia-se, neste caso, colonialistas/imperialistas) de identidade e cultura<sup>6</sup> percebidas na literatura acadêmica como dominantes (GROVOGUI, 2007), o que nos permitirá adotar conceitos ainda mais condizentes com a realidade “terceiro-mundista” de nosso recorte espaço-temporal.

Para compreender os contextos de cultura, identidade, valores e poder que moldaram as relações internacionais, no nosso caso, relacionadas a Cuba, e como a prática

---

<sup>6</sup> Neste sentido, Grovogui (2007) aponta um caráter essencialista às noções de cultura e identidade utilizadas na narração das experiências colonialistas. Mostra que a ideia de que identidades e cultura têm suas próprias e essenciais características impermeáveis aos outros, possibilitou um “mapeamento etnográfico” que dividiu a humanidade em diferentes raças e grupos e os atribuiu distintos e particulares temperamentos, valores morais e capacidades que serviram como justificativa às conquistas coloniais e à criação de impérios. Ou seja, a significação (geralmente negativa) de determinadas características e modos de ação (identidade e cultura) de certo grupo, que seriam intrínsecas aos mesmos, como justificativa para a conquista (GROVOGUI, 2007).

cinematográfica cubana se mostrou um instrumento de redefinição de identidade e projeção de poder nos anos 1960, o Pós-Estruturalismo é a principal perspectiva adotada como referencial teórico nesta monografia. Tomamos esta abordagem devido seu foco em tratar das relações entre conhecimento, discurso, poder, representações, subjetividade e identidade no desenvolvimento da política mundial: fatores que acreditamos ser determinantes no processo de construção de significados culturais. O Pós-Colonialismo, é utilizado como um referencial de apoio, pois, apesar de ser composto por uma grande diversidade de perspectivas que direcionam seus estudos para fatores étnicos, culturais e regionais, é, de maneira geral, uma crítica à tradição de pensamento Ocidental, formuladora de premissas e assunções teóricas que excluem os efeitos do controle externo em países previamente colonizados (ou sob a influência de práticas imperialistas) em suas ações e posições na política internacional (GROVOGUI, 2007).

No que concerne as bases conceituais do Pós-Estruturalismo, David Campbell (2007), em seu capítulo sobre o Pós-Estruturalismo na obra “*International Relations Theories: Discipline and Diversity*”, assinala que os principais pilares desta perspectiva têm relação com “[...] a importância das representações, das relações de poder e conhecimento, assim como das políticas de identidade para o entendimento de política global [...]” (CAMPBELL, 2007, p. 216, tradução nossa), campo no qual, segundo o autor, o discurso sobre identidade se torna a estrutura de referência. Campbell (2007) coloca que a abordagem pós-estruturalista é uma “atitude crítica” e não uma teoria em si, pois não pretende fazer distinções entre teoria e prática, mas sim considera a teoria como prática *per se*. Desta maneira, questões sobre a formação de abordagens teóricas dominantes são trazidas à tona, principalmente em relação a conceitos naturalizados como a utilização do Estado como objeto último de análise em Relações Internacionais. A meta-teoria<sup>7</sup> pós-estruturalista não rechaça o foco no Estado. Na verdade, os autores pertencentes a esta corrente acreditam “preocupar-se” mais com o Estado do que os próprios estudos realistas, pois não tomam esta entidade como previamente estabelecida, mas indagam sobre sua formação (CAMPBELL, 2007). Ao buscar elucidar como esta corrente trabalha as questões de identidade, Campbell (2007) aponta que a perspectiva pós-estrutural concebe que todo tipo de conceituação se dá a partir da constituição social de significados, estes, desenvolvidos a partir de dinâmicas de representação e interpretação. A existência de um discurso competente o suficiente para trazer representações

---

<sup>7</sup> O Pós-Estruturalismo é considerado uma meta-teoria, pois se mostra como uma visão de mundo que traz teorizações sobre a própria teoria, ou seja, é uma abordagem crítica sobre os postulados definidos pelos debates tradicionais dentro da disciplina.

capazes de moldar significados e incorporar conceitos que serão interpretados como aceitos é, para esta abordagem, um indicativo de que todo o tipo de conhecimento envolve relações de poder e de que o mundo é estruturado em termos deste (CAMPBELL, 2007). Por possuir um enfoque direcionado a entender as dinâmicas de identidade a partir da subjetividade dos discursos de poder, a abordagem meta-teórica do Pós-Estruturalismo, aliada ao Pós-Colonialismo, é utilizada como base teórica principal para a presente discussão, pois se mostra a vertente mais adequada a servir de fio condutor da relação entre redefinições de identidade e o cinema (especificamente cubano e do período imediato pós-revolucionário) que segue.

Para que possamos observar e inferir sobre a relação entre elementos culturais e identidade no espaço e período determinados como recorte da presente pesquisa, se faz necessário elucidar brevemente como tais conceitos são inseridos em nosso campo último de estudo: as Relações Internacionais. A próxima seção deste capítulo é dedicada a tal propósito.

## 1.2 A RELAÇÃO IDENTIDADE E CULTURA NO ESTUDO DAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS SOB A PERSPECTIVA PÓS-ESTRUTURALISTA

Após apresentar a proposta teórica tomada como referencial para a elaboração desta monografia, devemos avançar e elucidar como a relação intrínseca entre cultura e identidade, elementos presentes nos estudos pós-estruturalista, e foco da problemática de nossa pesquisa, são abordados em nosso campo de estudo geral: as Relações Internacionais. Primeiramente, em relação à miríade de considerações e interpretações do que concerne ou não ao conceito de cultura, Ferguson (2001) afirma que independentemente da definição adotada, a cultura é, no nível mais básico, um elemento que “[...] provém os padrões, significados e conhecimento da atividade humana social e em relação ao mundo” (FERGUSON, 2001, p.1, tradução nossa). De acordo com Ferguson (2001), no âmbito político, os fatores culturais são responsáveis por moldar os discursos, valores, a lógica e as regras implícitas que expressam ações e intenções políticas, afetando comportamentos e instituições. Além de considerar que elementos culturais influenciam de forma determinante a decisão de líderes de maneira tanto objetiva como subjetiva (por meio de pressões populares, ou busca pela manutenção de tradições de determinado grupo, por exemplo), e que são um importante elemento de política externa, o autor afirma que também podemos considerar “[...] as relações internacionais em si, no seu sentido mais amplo, como o produto da interação de diferentes culturas” (FERGUSON, 2001, p. 4, tradução nossa). Se o nosso campo de estudos em última instância, as Relações

Internacionais (RI), pode ser considerado um fenômeno também intelectual e cultural, fatores inerentes à prática das RI como ações políticas e construção de significados têm também raízes culturais (FERGUSON, 2001).

Sobre a inserção de discussões ligadas à cultura e a construção de significados relacionados as questões de identidade no campo das Relações Internacionais, e a formação de uma agenda dentro das teorias dominantes sobre estes temas, Yosef Lapid e Friedrich Kratochwil (1996), diferentemente dos pontos de vista propostos tradicionalmente pelas teorias dominantes em RI, acreditam que a questão do “nacional” é de extrema importância, pois consideram o nacionalismo como uma das forças políticas domésticas mais proeminentes na constituição de ordens domésticas e globais, principalmente devido sua capacidade explosiva de mobilização popular e geração de percepções de identificação e pertencimento a determinado grupo. Além disto, mostram que debater questões ligadas à nação em termos de sociedade é uma maneira de preservar o componente “nacional” no estudo das RI e evitar que os debates da disciplina se tornem excessivamente estadocêntricos, mas que atentem aos demais atores das relações internacionais. Isto, pois, ao dar atenção a questões ligadas à nação, os debates em RI transcendem as limitações de estudar apenas o limiar das ações e representações definidas por determinada jurisdição política na forma de um Estado. Ao incluir o componente nacional, engloba-se também fatores ligados à sociedade, cultura e identificação de grupo, o que torna o debate muito mais preciso e pertinente. Lapid e Kratochwil (1996) argumentam que esta guinada na teoria é necessária, pois acreditam que a chamada falha teórica da disciplina em oferecer meios de compreender o papel constitutivo do “nacional” nos assuntos sociopolíticos não apenas resultou em previsões deficientes, como também pode incitar a aplicação de assessorias políticas equivocadas. Os autores acreditam que a integração de componentes subjetivos aos paradigmas teóricos dominantes nas Relações Internacionais deve se dar principalmente no âmbito do Neorrealismo. Assim colocam, pois acreditam que o Neorrealismo sempre foi a corrente responsável pelo desengajamento da Teoria de RI das questões nacionais e identitárias, a partir da propagação de um discurso exclusivamente estado centrista, preocupado basicamente com capacidades econômicas e militares, e sua distribuição entre as unidades para explicar o funcionamento do Sistema Internacional (LAPID; KRATOCHWILL, 1996). Lapid e Kratochwil (1996), acreditam que a teoria Neorrealista como corrente dominante nas RI, precisa se manter capaz de antecipar os desenvolvimentos e evoluções sociais, e não negligenciar o papel das dinâmicas de identidade nos assuntos globais.



O direcionamento discursivo do Neorrealismo, focado nas questões materiais, não contribui para o progresso da disciplina na direção de se manter consistente com “[...] as transformações na ordem social do fim do século XX” (CAMPBELL, 2007, p. 222, tradução nossa), como a intensificação da importância do papel de elementos culturais e identitários para a política internacional. De acordo com Lapid (1996), o surgimento de tamanho interesse em considerar a dimensão cultural e as questões identitárias como relevantes no domínio das RI é fruto da interação de dois grupos de “transições dramáticas”. O primeiro deles, segundo o autor, se dá em âmbito mundial. Seria a “[...] erupção global de nacionalismos separatistas colocada em ação com o fim abrupto da Guerra Fria [...]” e a possível transição para uma nova época de profunda globalização (LAPID, 1996, p. 4, tradução nossa). O segundo grupo, mostra Lapid (1996), se situa na esfera dos debates teóricos sobre Relações Internacionais: ele acredita que a emergência a partir dos anos 1980 de uma congregação de desafios oriundos de abordagens críticas parcialmente convergentes instituiu uma “[...] melhor flexibilidade intelectual e sociológica [...]” (LAPID, 1996, p. 4, tradução nossa) no conhecimento sobre a disciplina. Um momento de abertura intelectual frente a um período de incertezas políticas no qual novas direções disciplinares deveriam ser consideradas (LAPID, 1996).

As perspectivas críticas sobre as Relações Internacionais que dedicam-se às lógicas referentes à cultura e identidade, convergem ao trazer as ideias de abstração, representação e interpretação dos fenômenos e construções sociais como imperativos para o entendimento da política internacional. Tais conceitos, intenções e ações são, segundo os autores destas correntes, colocados em prática por meio do discurso e da linguagem. Linguagem que não se manifesta apenas por meio da língua escrita ou falada, mas como também por imagens, sons e percepções. Segundo Shapiro (1988), a representação é uma prática pela qual tudo o que nos cerca ganha significado e valor, atributos que podem servir em parte como mecanismos legitimadores dos sistemas existentes de poder e autoridade se propagarem a representação como algo natural e não produzido.

Como afirma Lebow (2008), as definições de identidade estão diretamente relacionadas com critérios exclusivos (interno/externo; “nós”/“os outros”; nacional/internacional). A crítica a estes dualismos leva os pós-estruturalistas a enfatizar a importância do estudo das práticas culturais. Isto porque, segundo Campbell (2007), filósofos e acadêmicos que trabalham a problemática de binários sobre padrões de inclusão e exclusão discutem se a realidade se faz compreensível a partir do isolamento da natureza interna de determinado objeto (estudo exclusivo do âmbito doméstico de um Estado, por exemplo) ou se

a natureza externa (constrangimentos e influências provenientes da esfera internacional, se mantivermos o exemplo de um Estado como objeto de estudo) é sempre central para a constituição do âmbito interno. A crítica pós-estruturalista estuda como as práticas culturais pelas quais as inclusões e exclusões que dão significado a estes pares são estabelecidas, leia-se, os processos comportamentais e interações sociais, dotadas de princípios e valores, que geraram tais dualismos, ao invés de debater simplesmente sobre a natureza interna e/ou externa de tais pares (CAMPBELL, 2007). Este movimento na direção da inclusão de elementos culturais formadores de identidade significa que os autores da perspectiva pós-estrutural se recusam a tomar “identidade” como um conceito dado e não problemático; pelo contrário, consideram como algo culturalmente construído a partir de uma série de exclusões (CAMPBELL, 2007). O cinema emerge como um recorte ao estudo destas práticas e produções culturais. Através da cinematografia, os discursos tomam formas audiovisuais subjetivas que transcendem seus fins artísticos, econômicos e de entretenimento para, congregando todos estes fatores, adentrar o âmbito das práticas políticas tanto nacionais como internacionais.

Para que possamos compreender como é abordada a relação identidade e cultura na perspectiva pós-estruturalista, e como podemos inserir tal discussão no âmbito cinematográfico, é necessário enfatizarmos os principais enfoques desta abordagem teórica. No que concerne especificamente a perspectiva do Pós-Estruturalismo, Peter Dews (1994) afirma que entre as principais inquietações dos pensadores pós-estruturalistas estão “[...] a preocupação com a instabilidade e a historicidade da linguagem, o repúdio aos mitos fundacionais na filosofia e a consciência das ligações subterrâneas entre a metafísica da identidade e as estruturas de dominação[...]” (DEWS, 1994, p. 47, tradução nossa). Na mesma direção de Dews, ao indagar sobre a utilidade do Pós-Estruturalismo em Relações Internacionais, Michael Merlinger (2013) aponta que o principal compromisso que torna esta perspectiva “pós” é a rejeição de algumas aspirações científicas do estruturalismo. Aponta que os autores que seguem esta linha de análise (pós-estruturalista) desacreditam todo o tipo de sistematização e sistematizadores. Merlinger (2013) também afirma que para os pós-estruturalistas, a ambição pelo conhecimento, incluso o desejo de formular verdades que transcendam o contexto ao qual estas estejam inseridas e a tentativa de criar um modelo para a realidade social em termos de regularidades, regras e leis, é uma forma disfarçada de ambição ao poder focada em “[...] travar guerra contra a indisciplina da vida humana e as possibilidades interpretativas do mundo [...]” (MERLINGER, 2013, p. 8, tradução nossa). O mesmo autor frisa que para realizar este tipo de trabalho crítico deve-se utilizar a genealogia,

ou seja, estudos históricos que visam a divulgação e análise dos acidentes, eventuais construções, lutas de poder, exclusões, brutalidades e influências inesperadas que fazem o presente o que é. Merlinger (2013) apresenta que um pesquisador que utilize o pós-estruturalismo como referencial teórico deve ser encorajado a adotar uma postura de pesquisa que procure cultivar a abundância do mundo como um processo “porvir”, ou seja, jamais finalizado. Segundo ele, um pós-estruturalista precisa guiar sua pesquisa na direção dos fatores positivos da intensificação das interações globais, o que traz à tona novos espaços de pensamento nos quais diversas práticas e identidades locais não disciplinadas e distintas das já estudadas podem florescer (MERLINGER, 2013).

Em sua obra intitulada “*Constructivism in International Relations: The Politics of Reality*”, Maja Zehfuss (2004) compara o debate sobre a questão do possível florescimento destas mais diversas naturezas de identidade inseridas no domínio do Pós-Estruturalismo com as discussões sobre o mesmo tópico no âmbito do construtivismo. Exercício de confrontação que apresenta um panorama útil de observação das perspectivas do Pós-Estruturalismo. As conclusões de Zehfuss (2004) se baseiam em uma análise feita a partir do pensamento de Jacques Derrida. A autora apresenta que as linhas gerais de raciocínio do filósofo mostram que o pensamento humano é estruturado a partir de dicotomias que implicam algum tipo de valor dado a elas<sup>8</sup>. Avança no sentido de mostrar que Derrida acredita que o pensamento especificamente Ocidental é baseado não apenas em dicotomias, mas em valores implícitos um em oposição ao outro. Assim, sublinha que é também importante considerar a dicotomia identidade/diferença na qual a identidade é sempre privilegiada em relação à diferença. Mesmo que –‘identidade’ – seja um efeito das diferenças, a “identidade” é o termo valorizado. A representação da identidade como o tópico dominante a princípio é em si significativo (ZEHFUSS, 2004). Nesta mesma direção, John Lye (1996) mostra que apesar de qualquer construção cultural de significados privilegiar alguns significados ou experiências e desprivilegiar outros, haverão traços deste “desprivilegio” ou supressão de algumas experiências, e ao olhar para estas fragmentações, estes “silêncios” e descontinuidades que a ideologia tenta atenuar, podemos desconstruir ou desmistificar os significados culturais. Isto significa que vivemos em um mundo da linguagem, discurso e ideologia, no qual nenhum

---

<sup>8</sup> Esta linha de raciocínio baseada em dualismos pode ser relacionada com as perspectivas de Lebow (2008) e Campbell (2007), citadas no início do presente capítulo, as quais consideram critérios de inclusão e exclusão como fatores determinantes ao processo de formação de identidades. Enquanto a perspectiva construtivista de Lebow (2008) se debruça a estudar a direta relação de tais dualismo com os processos de definição de identidade a visão pós-estruturalista de Campbell (2007) se atém a analisar as diferentes práticas culturais que dão significado a estes critérios.

destes conceitos é transparente e todos eles estruturam nosso senso de “ser” e de significado, ou seja, nossa identidade como indivíduo ou grupo, como sociedade ou nação (LYE, 1996).

Ainda sobre o ideário proposto por Derrida, Zehfuss (2004) aponta a importância de identificar a posição do outro, talvez como a primeira condição para conceber uma identidade ou identificação que não seja ego-centrista e de caráter destrutivo em relação a si mesmo e ao outro. Se a formulação de uma primeira condição ou ponto de partida para o entendimento das dinâmicas de identidade é uma realidade inevitável, ela é também problemática visto que a identificação, segundo a ótica de Derrida (1992), nunca é natural. Ao tratar sobre qual realidade seria a mais relevante para o estudo da construção de significados, Zehfuss (2004) discute na contextualização de seu livro a proposição de que a sucessão histórica dos fatos seria a única realidade relevante para a formação de identidades, pois os diversos acontecimentos políticos, econômicos e culturais ocorridos ao longo do tempo seriam os responsáveis por moldar as características e peculiaridades de determinado grupo. Tal afirmação envolve uma despolitização<sup>9</sup> da análise; exercício criticado por Derrida. Visto que o pensador considera a existência da realidade como acessível apenas por meio de representações, a reprodução da história como realidade não é um exercício neutro (ZEHFUSS, 2004). Derrida reconhece que, como toda história, a história de uma cultura pressupõe um rumo que não pode ser identificado. Visto que a história é o registro cronologicamente linear de eventos passados, seu rumo não é algo dado, portanto, não é possível uma identificação antecipada à desconstrução. É preciso analisar o movimento, a memória, a identidade (mesmo que estabelecida apenas em termos de diferença em relação ao outro) e os discursos que representaram estes elementos ao longo do tempo. Identidade esta que para o autor é contar e recontar, construir e desconstruir. Para que se possa mostrar a “diferença” dentro da identidade e assim tornar possível que ela seja novamente reproduzida, é necessário engajar-se continuamente no gesto duplo de desconstrução (DERRIDA, 1992).

Ao tratar deste processo de construção de oposição de termos, privilégio de um em relação ao outro, do arranjo hierárquico entre eles e o deslocamento do termo subordinado para fora dos limites do que é significativo, desejável para os formuladores de um discurso dominante, ou seja, para os responsáveis pelo procedimento de construção do discurso no

---

<sup>9</sup> A ideia de retirar o caráter político de uma análise para que ela se torne mais aplicável à realidade faz parte do panorama geral do pensamento de Jacques Derrida ligado à ideia de desconstrução como crítica à textos literários e filosóficos assim como às próprias instituições políticas. O cerne da ideia de desconstrução tem relação ao raciocínio de procurar nas fundações de terminado objeto de estudo a maneira como ele foi construído para então analisá-lo (LAWLOR, 2014).

pensamento Ocidental, Donna U. Gregory (1989) aponta que o erro do logocentrismo<sup>10</sup> está em não perceber a parcela cultural das categorias filosóficas da construção de significados. A significação é na verdade um processo dinâmico, muito mais uma “[...] interação entre partículas – uma faísca, um fio condutor, uma peça de significadores - do que uma luz constante emitida a partir de um farol solitário” (GREGORY, 1989, apud DER DERIAN, SHAPIRO, 1989, p. xvi, tradução nossa). Visto que todo processo de significação está inserido em uma totalidade, o contexto da emergência do Pós-Estruturalismo, segundo Campbell (2007), está ligado aos eventos de resistência de grupos sociais afetados pelas práticas imperialistas dos blocos de poder<sup>11</sup>. As lutas por modificações e “libertações” culturais, econômicas e sociais são, para o autor, tentativas de reconfigurar a subjetividade política de acordo com o alcance global das formas interdependentes do capitalismo contemporâneo (CAMPBELL, 2007).

Como aponta Newman (2005), na teoria Pós-Estruturalista os sujeitos autônomos do Iluminismo (apontados por Campbell (2007) como sendo o homem, a razão e o Estado) se tomados como base da ordem política são deslocados por estruturas externas e inconscientes de linguagem, discurso e poder. Assim se torna impossível, para Newman (2005), ver o sujeito em termos essencialistas, como detentor de capacidades naturais de moralidade e racionalidade, ou até mesmo uma identidade estável. Isso leva para o entendimento do sujeito como móvel e aberto para diferentes articulações discursivas e políticas. Desta maneira, de acordo com tal perspectiva, várias tentativas (Liberais, Comunitárias e da Teoria Crítica, por exemplo) de estabelecer uma fundação universal para ação – seja por meio de racionalidade comunicativa, democracia deliberativa ou uma aceitação comum de normas racionais e morais - são, em última instância fadadas ao fracasso: elas assumem uma espécie de posição subjetiva impossível, pois não consideram as relações de poder e exclusões discursivas incluídas em sua construção (NEWMAN, 2005, p. 134, tradução nossa).

---

<sup>10</sup> Dentre as características de um “fundacionalismo” que a perspectiva pós-estrutural tenta escapar, como apontado por Dews (1994) supracitado no primeiro parágrafo desta seção, está o logocentrismo. Termo adotado por diversos autores pós-estruturalistas inclusive por Derrida, para descrever o que para as Relações Internacionais segundo Onuf (1989), ao discutir a interpretação de Richard Ashley, seria a expectativa que toda prática deve garantir reconhecimento e poder ao apelar para alguma consciência comum, princípio de interpretação, ou subjetividade necessária. Esta (subjetividade), uma premissa originalmente necessária para a construção e interpretação da história, é em si é vista como não problemática, extra histórica e, ainda, sem necessidade de um olhar crítico. Ou seja, o logocentrismo é um princípio de interpretação e prática concebido como existente em si mesmo, como uma fundação ou origem do que faz a história e não um efeito contingente de práticas políticas dentro da história (ONUF, 1989).

<sup>11</sup> Para exemplificar a natureza dos eventos que se incluem nesta categorização, Campbell (2007) cita a Guerra da Argélia e do Vietnã, a Primavera de Praga em 1968, o Maio de 1968 na França, os movimentos culturais na antiga Iugoslávia assim como demandas por justiça econômica para os chamados países de Terceiro Mundo e até mesmo as reivindicações por direitos civis e os movimentos ambientalistas e feministas nos Estados Unidos e em todo o mundo.

Ao determinar a relação entre cinema (porquanto prática cultural) e identidade como nosso objeto de estudo, pretendemos compreender a maneira pela qual a produção cinematográfica de um país (e os elementos culturais e políticos presentes nela) pode atuar como mecanismo de projeção de poder ao veicular, doméstica e internacionalmente, uma configuração de identidade nacional que possa exercer influência nas ações dos demais Estados do Sistema. Para tanto, é imprescindível insistir que, assim como o Pós-Estruturalismo, consideramos que estas tentativas de projeção de poder sofrem constrangimentos, estes advindos de estruturas de poder (e suas relações) e de critérios de exclusão exercidos pelas mais diversas práticas discursivas nos processos de construção de identidade. Da mesma maneira que Der Derian (1989) construiu seu raciocínio na obra “*The Boundaries of Knowledge and Power in International Relations*”, a perspectiva do presente estudo também pode ser vagamente interpretada como pós-estrutural no sentido de que nossa estratégia de organização está igualmente centrada em uma literatura acadêmica preocupada em desconstruir ou desnaturalizar a herança linguística, os conceitos e os textos que têm constituído discursos privilegiados nas relações internacionais. É com este pano de fundo teórico que pretende-se doravante discutir acerca dos mecanismos de projeção de poder no Sistema Internacional.

### **1.2.1 Identidade, cultura e as dinâmicas dos mecanismos de poder na política internacional**

O debate sobre a relação da identidade e as dinâmicas dos mecanismos de poder na política internacional é relevante para o desenvolvimento desta monografia, pois temos o intuito de distinguir as possibilidades e os modos pelos quais as práticas e produções culturais de determinado grupo podem ser elementos determinantes para as definições de identidade de determinado país, e como esta identificação é expressada internacionalmente por meio de seus objetivos e ações de política externa. Sendo assim, esta seção é dedicada a explicitar os principais elementos e fatores considerados relevantes pelas visões pós-estruturalistas ao discutir as relações diretas e indiretas da realização de práticas culturais com o desenvolvimento de ações políticas, o processo de construção de identidades e seus efeitos nas dinâmicas de poder da política internacional.

Segundo Walker (1993), o ponto de partida para falar sobre os processos globais emergentes, ou sobre a reconstrução de identidades políticas, é ter o mínimo senso do que exatamente estes procedimentos estão supostamente se distanciando. Para o autor, é

necessário adentrar todas estas questões problemáticas abrigando-se na rubrica da filosofia da história. Acredita ser necessário engajar-se com a política das origens, com a fixação de um momento temporal como fonte de poder, autoridade e ambição, e especificamente com a tendência de tratar o estabelecimento de Estados soberanos como o ponto inicial de onde todas as trajetórias contemporâneas podem ser medidas e controladas. Para o autor, a existência e a observação de fronteiras estatais não é um exercício que garante um panorama preciso sobre conformações de identidade política, pois a mera afirmação da existência de um “lado de fora” em contraste com as identidades constitutivas de um “lado de dentro” desconsidera as trocas políticas e os elementos que as constituem. Walker (1993) defende que as identidades políticas contemporâneas, apesar de ainda “[...] largamente estranguladas por opções ontológicas e discursivas expressadas [...] pela soberania formal de Estados soberanos [...]” (WALKER, 1993, p. 96, tradução nossa), fazem parte de uma experiência moderna marcada por “deslocações, acelerações e contingências” de um sistema de Estados não mais completamente organizado em “coordenadas cartesianas” (WALKER, 1993, p. 95, tradução nossa).

Para Mônica Leite Lessa, Miriam Gomes Saraiva e Dhiego de Moura Mapa (2011) é justamente deste impulso dos meios de comunicação, circulação de bens e pessoas e pelo alto grau de organização e complexidade da sociedade civil (elementos que fazem parte das “deslocações, acelerações e contingências” enfatizadas por Walker (1993)) que surge a coparticipação dos formuladores de política externa e atores não estatais na configuração das ações políticas de um país. Para os autores, a ampliação dos assuntos culturais a partir do desenvolvimento da economia da cultura como um setor produtivo mundial a partir da década de 1980, e a consideração de que elementos culturais também podem ser um “novo possível campo de atrito entre os Estados” articulou-se entre diversos aspectos da vida em sociedade e tornou observável “uma crescente participação dos diferentes atores do mundo da cultura reforçando e complementando a política” (LESSA; SARAIVA; MAPA, 2011, p. 96). Segundo eles, a compreensão sobre os métodos de internacionalização da política cultural de um país “permite ampliar a percepção sobre as estratégias e prioridades de seu modelo de inserção internacional”

Ao nos depararmos com o raciocínio de Lessa, Saraiva e Mapa (2011), é importante relembrarmos o pensamento explicitado na seção anterior do presente trabalho - de que as ciências humanas e sociais, incluso as Relações Internacionais, devem preocupar-se com a construção social de significados, a construção linguística da realidade e a historicidade do conhecimento – o qual reafirma a indispensabilidade da interpretação e sugere que todo

conhecimento envolve uma relação de poder e seu “mapeamento do mundo” (CAMPBELL, 2007, p.219). Ou seja, devemos levar em conta que tais dinâmicas de mútua influência entre a esfera cultural, a construção de identidades e as ações de política externa de determinado país têm estrita relação com o emprego e distribuição dos mecanismos de poder envolvidos nas relações entre os atores no Sistema Internacional, e com a maneira pela qual estes instrumentos são projetados e interpretados pelos atores em seu processo relacional (CAMPBELL, 2007)

Segundo Campbell (2007), o fator “conhecimento” é o elemento que permite determinado ator ou conjunto de atores da política internacional a deter capacidade de formar um discurso dominante, de privilegiar um ideário sobre o outro e influenciar as relações sociais. Apesar da existência e consolidação de operações de poder que originam determinadas concepções de subjetividade e identidade, Slavoj Zizek (1996) defende que tais estruturas correntes podem ser modificadas e extintas e por isso não devemos considerar estas possibilidades como falsas e ilusórias, pelo contrário. Segundo Zizek (1996), toda estrutura de poder é necessariamente dividida, inconsistente; há sempre uma fissura em toda fundação de seu edifício, e esta “brecha” pode ser usada como uma alavanca para a efetiva subversão da estrutura de poder em questão. Em suma, as bases de poder podem ser abaladas, pois a própria estabilidade de sua construção depende de um frágil suposto equilíbrio: o equilíbrio entre diferentes discursos de poder (ZIZEK, 1996)

Devido a esta capacidade de mutação das estruturas de poder apontada por Zizek (1996), os Estados no âmbito do Sistema Internacional procurariam então constantemente projetar internacionalmente seus interesses a partir de tentativas de lançar seu discurso como dominante, e subverter (ou manter) as estruturas de poder existentes no Sistema. Este movimento de projeção de interesses alude novamente à relação entre cultura, identidade e política externa: enquanto as práticas culturais de determinado país configuram juntamente com os interesses políticos um ideário de identificação nacional, a política externa é o meio pelo qual tal (auto)imagem será lançada frente aos demais Estados e utilizada como recurso discursivo, ou seja, como mecanismo de poder. Segundo David Campbell (1992), a política externa, convencionalmente compreendida como a orientação externa de Estados pré-estabelecidos e com identidades seguras, deve ser pensada em uma direção diferente para que seja entendida, na verdade, como uma das práticas (produtoras de limites) centrais para a produção e reprodução da identidade do detentor da política externa em questão. Neste sentido, a Política Externa como diretriz é um conjunto de práticas de representação que serve como fonte provedora dos modos de interpretação empregados para lidar com as novas



instâncias de ambiguidade ou contingência. Visto a influência da política externa tanto nas relações pessoais no nível da sociedade, como na formação das ordens globais, esta prática se mostra também como um discurso de poder, sendo global em escopo, porém nacional em sua legitimação (CAMPBELL, 1992).

Ainda sobre política externa, em um senso convencional esta é considerada por Campbell (1992) como um artefato cultural moderno que faz parte da intensificação do poder no Estado<sup>12</sup>. Se para as relações internacionais contemporâneas as práticas discursivas estão intimamente ligadas à figura do Estado, seja por meio da política externa ou da sua interpretação e definição acerca dos demais atores do Sistema Internacional, William Connolly (1989), ao tratar das questões de identidade e diferença, aponta que a última pode ser considerada pelos atores como uma ameaça para a auto-identidade e por isso a conquista é um sinal de superioridade que pretende acabar com essa ameaça. Ou seja, uma estratégia complementar pela qual um “povo superior” mantém sua autoconfiança ao trazer um “povo inferior” sob sua dominação ou tutela. Para Connolly (1989), quando um ator permanece no campo estabelecido de identidade e diferença, ele se torna um portador de estratégias para proteger sua identidade através da desvalorização do outro, mas quando determinado agente ignora o campo das identidades pelo qual o outro é constituído, perde a identidade e a comunicação com aqueles que deveria informar. Identidade e diferença estão unidas. Segundo Connolly (1989), é impossível reconstituir a relação da segunda sem englobar a experiência da primeira. William Connolly (1989) acrescenta que talvez seja mais possível atualmente (a partir da pós-modernidade) expor e combater estas estratégias pelas quais as práticas contemporâneas de “proteção” da identidade conquistam, convertem ou degradam o “outro externo” enquanto neutralizam a parcela do eu interno que interroga esta relação interno/externo. Além disso, para o autor, vivemos em uma era de reconhecível “perigo global” que, provê um ímpeto cultural para repensar o campo da identidade e diferença pelo qual os Estados contemporâneos definem e cooperam uns com os “outros” (CONNOLLY, 1989).

Na mesma direção de fugir do essencialismo ligado à ideia de que identidades e cultura tem suas próprias características fundamentais impermeáveis aos “outros”, está o

---

<sup>12</sup> Segundo o autor esta emergência se deu com a sistematização do “externo” na direção de tomar forma de uma burocracia de larga escala e escopo global. Tal crescimento, mostra Campbell (1992), coincidiu e contribuiu para uma série de evoluções em prol da intensificação do poder social no Estado-nação. No período da Primeira Guerra Mundial, estes desenvolvimentos também produziram a categoria de “cidadão” e estabeleceram o nacionalismo como a primeira forma de identidade social naquele momento histórico. Entre eles, estavam diferentes modos de perceber o tempo, pelos quais formas como a literatura e o jornal permitiram as pessoas pensar em termos de nação; assim como as rearticulações dos entendimentos geralmente admitidos sobre tempo e espaço, em diversos domínios como ciência, arte e indústria e a criação de tradições proveram um entendimento histórico particular para a emergência do Estado moderno.

pensamento pós-colonialista expressado por Grovogui (2007). De acordo com autor, ao repensar as principais dinâmicas do período pós-colonial, percebe-se a importância de inserir a ideia de nação ao tratar questões de identidade e poder. Grovogui (2007) mostra que assim como na África, na América Latina, as populações que formam as pátrias da região não podem ser consideradas como grupos inicialmente coerentes como entidades linguísticas e culturais. O conceito de nação, em nossa realidade, teve que ser formado a partir de competições simbólicas entre os índios nativos e os descendentes dos colonizadores europeus; processos de auto-invenção e autodeterminação que produziram efeitos reais nos contextos de formação e desenvolvimento da América Latina (GROVOGUI, 2007).

Estas ideias de Grovogui (2007) partem dos pressupostos de Edward Said (1978) de que as representações que se tornaram dominantes acerca dos países antes colonizados foram majoritariamente realizadas por seus antigos colonizadores e institucionalizadas como instrumentos ou características de dominância cultural (o autor expõe seus argumentos a partir do exemplo de como a Europa caracteriza o Oriente Médio). Neste sentido, os temas de conhecimento e poder se inserem nas análises sobre a hierarquia do Sistema Internacional e práticas coloniais e imperialistas. Para Said (1978) as justificativas dos atores que tentam subverter os demais residem no suposto conhecimento que estes acreditam ter sobre os colonizados ou submetidos. Segundo o autor, a sensação de deter conhecimento sobre todas as capacidades e possibilidades de ação de uma civilização, assim como sua história e limitações, possibilita dominá-la, ter autoridade sobre ela. No caso das relações de colonização e imperialismo, ter autoridade significa poder negar autonomia, pois para o colonizador tal civilização existe, em certo sentido como ele a conhece (SAID, 1978).

Se de acordo com Grovogui (2007) o Orientalismo é considerado por Said como uma técnica de poder baseada na linguagem e em processos de tradução de identidades, culturas e religião utilizada pelo núcleo de países dominantes no Sistema Internacional para consolidar a representação feita por eles dos países periféricos, principalmente o Oriente Médio, a África e América Latina como instrumento de dominação cultural, a presente discussão pretende analisar estas representações pelo lado oposto. Ou seja, avaliar como são definidas e projetadas estas identidades e culturas pelos próprios países da periferia do Sistema Internacional, e de que maneira estas são utilizadas como mecanismo de poder frente às potências dominantes no Sistema. Como recorte temporal-espacial, a análise das práticas culturais segunda metade do século XX, em Cuba - e sua proeminência como arena de tensões no período da Guerra Fria devido à Crise dos Mísseis em 1962 - se mostra como um *locus* efervescente de redefinição de identidades e novas estratégias de projeção internacional

no período pós Revolução Cubana. Dentre estas práticas, reside um argumento em prol dos estudos da produção cinematográfica. Como explica Campbell (2007), a imagem visual pode ser abordada por um grande conjunto de posições teóricas, mas no sentido em que chama atenção para questões de interpretação, perspectiva e seus efeitos políticos, demonstra aspectos de uma abordagem pós-estruturalista que ressalta que o âmbito do discurso não está apenas confinado à linguística. Assim, na primeira seção do próximo capítulo, pretende-se demonstrar qual o caráter do momento político e cultural internacional no qual Cuba inseria-se entre os anos de 1959 a 1971, período no qual está incluso o chamado “período de ouro” do cinema nacional em Cuba - momento no qual este ramo da produção cultural, o cinema, pôde também emergir como mecanismo de projeção de poder.

## 2 CUBA E O MOMENTO POLÍTICO E CULTURAL INTERNACIONAL PÓS REVOLUÇÃO

O presente capítulo trata sobre a contextualização histórica e política da ascensão do governo revolucionário em Cuba no panorama da Guerra Fria, e da a seguinte expansão cultural no país e criação do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC). Estes aspectos são relevantes para a presente monografia, pois, nos permitem identificar os principais elementos conjunturais, internos e externos, que influenciaram a política (e a política cultural) em Cuba, de modo para que o cinema fosse utilizado como um meio de redefinição de identidade e um mecanismo de projeção de poder em Cuba, entre os anos de 1959 e 1971.

Com o intuito de apresentar o contexto histórico, político e cultural internacional no qual se inseriu o período abordado nesta pesquisa (entre os anos de 1959 e 1971), o presente capítulo foi dividido em três seções. A primeira delas propõe a exposição dos principais acontecimentos relacionados à Cuba no âmbito das relações internacionais durante os primeiros anos após a Revolução no país. Em seguida, a segunda seção é dedicada a identificar os eventos e medidas políticas que caracterizaram uma “explosão cultural” em Cuba no mesmo período. A terceira e última seção pretende identificar a maneira pela qual os incentivos governamentais ao cinema cubano (parte das ações que caracterizaram a explosão cultural no país) estão relacionados aos objetivos de política externa do governo instaurado em Cuba no ano de 1959.

### 2.1 AS RELAÇÕES INTERNACIONAIS NOS PRIMEIROS ANOS PÓS REVOLUÇÃO: O PAPEL DE CUBA

Como ponto de partida é importante lembrarmos que o plano de fundo latente das relações internacionais na segunda metade do século XX, após o fim da Segunda Guerra Mundial foi a Guerra Fria oriunda do caráter bipolar do Sistema Internacional à época, dividido entre as esferas de poder dos Estados Unidos e da União Soviética. Visto que a Revolução Cubana, e conseqüentemente a produção cultural (inclusive o cinema) nacional nos primeiros anos após o levante se deram sob a égide da Guerra Fria, convém expor um panorama geral sobre a conjuntura política internacional do período estudado com enfoque nas relações de Cuba com os polos do Sistema: Estados Unidos e União Soviética. Assim, procuramos explicitar nesse capítulo o desenvolvimento das relações de aproximação e afastamento de Cuba com os países extremos da bipolaridade, como também sua

proeminência no desenvolvimento do conflito político entre as duas potências. Desta maneira, almeja-se então compreender como tal conformação política contribuiu para moldar o caráter da produção e do incentivo à cultura no país, assim como apontar a relação deste movimento de ascensão cultural em Cuba (no qual o cinema nacional se desenvolveu propriamente como indústria em escala) com os objetivos de política externa de seu novo governo estabelecido em 1959.

As duas extremidades de tal sistema eram Estados Unidos (EUA) e União Soviética (URSS), duas potências militares com intensas divergências, que se relacionavam a partir de uma dinâmica de equilíbrio de poder e oposição. Sua rivalidade transcendia o embate ideológico entre dois diferentes modos de produção: o capitalismo tradicional *versus* um “[...] novo sistema de classe baseado em uma economia nacionalizada e administrada por uma burocracia dominada por um Partido Comunista [...]” (FARBER, 2006, p. 137, tradução nossa). A vontade de poder dos Estados englobava também a dimensão física e operacional, a partir de uma corrida armamentista (clássica e nuclear) e da adequação de seus processos internos a rápidas tomadas de decisão com influência global, apesar da não efetivação de um conflito armado *per se*

A perspectiva de Fred Halliday (1990) é relevante para este trabalho quando o autor debate as temáticas de condução de política externa em países do Terceiro Mundo e em países revolucionários. Para Halliday (1990), apesar das especificidades presentes na formulação da política externa de cada país incluído nestas duas categorias, existem fatores recorrentes no desenvolvimento de tais processos, elementos que explicitam o papel proeminente da política interna sobre a política externa no contexto de um momento revolucionário, principalmente em países da periferia do sistema. Segundo o autor, após um processo revolucionário, a condução da política externa se dá geralmente na direção de buscar alianças estratégicas com o intuito de garantir a sobrevivência do regime revolucionário no âmbito doméstico. Para Halliday (1990), tais alianças propõem um exercício de balanço dos princípios revolucionários no que concerne a manutenção de relações benéficas com Estados até mesmo conservadores. Além disso, o autor ainda aponta que assim como forças externas têm impacto na política e na estrutura econômica, as próprias cisões internas de um governo revolucionário também são um fator imprescindível na observação dos caminhos de política externa. Estes movimentos são observáveis nas ações tomadas por Cuba desde a instauração do governo revolucionário em 1959, como mostraremos a seguir.

A discussão sobre as interações entre a política interna e externa de países revolucionários se mostra relevante pois o contexto que pretendemos estudar é Cuba, a partir

da Revolução Cubana, em 1959. Em janeiro de 1959, o antigo regime militar comandado pelo coronel Fulgencio Batista, que ascendeu ao poder pela segunda vez por meio de um golpe em 1952, colapsou. Para que possamos compreender a importância e o papel de Cuba a partir deste momento, é preciso atentar a algumas particularidades. O cenário político internacional era marcado por fortes embates ideológicos entre forças capitalistas, lideradas pelos EUA, e comunistas suplantadas pela URSS em oposição. Inserido neste contexto, ocorre em Cuba, um país geograficamente muito próximo aos EUA, um processo revolucionário pioneiro no continente latino-americano que pretendia servir de modelo aos demais países da América Latina e à periferia do sistema como um todo, ao liberar-se da ingerência norte-americana e instituir um modelo socioeconômico muito mais alinhado aos preceitos da União Soviética (mesmo que não declarado oficialmente até 1961) do que aos de sua potência vizinha: os Estados Unidos. Para Perez Jr (1993, p. 95, tradução nossa), esta ruptura trazida pela Revolução Cubana foi um momento de renovação no qual

as velhas regras do jogo não se aplicavam mais e as forças armadas que moldaram a vida da Cuba independente por tanto tempo, ruíram. O exército rebelde se tornou o defensor do novo Estado revolucionário, varrendo [do cenário político] os partidos que estruturavam a vida política [em Cuba] nas décadas anteriores.

A primeira década pós Revolução, no contexto da Guerra Fria, foi marcada pela escalada de tensão acerca da possibilidade de um conflito nuclear entre EUA e URSS. Pode-se dizer que Cuba foi uma arena na qual se desenvolveu o ápice das tensões entre as duas potências. Tal momento se deu em 1962, com a chamada “Crise dos Mísseis de Cuba”. O cenário político histórico de 1959, ano da tomada do poder pelo governo revolucionário, foi marcado por instabilidade nas relações de Cuba com os EUA e a URSS. O governo de Fidel Castro oscilou ao procurar aproximação ora com a potencia capitalista ora com a socialista (MILLER, 1964), movimento que ocorreu, segundo Perez Jr. (1993), devido ao simultâneo processo de consolidação dos objetivos políticos e do modelo de desenvolvimento socioeconômico a ser implementado em Cuba com a ascensão do novo governo revolucionário

Estas oscilações ocorridas no cenário político histórico do momento imediatamente pós Revolução podem ser observadas a partir da exposição de alguns eventos que caracterizaram a aproximação e/ou distanciamento do governo cubano em relação às duas principais potências do Sistema. Já no começo de 1959 Fidel Castro viaja aos EUA sob o pretexto de “[...] silenciar os membros mais pró-União Soviética na liderança de Cuba (Raul Castro e ‘Che’ Guevara) e destruir o Partido Socialista Popular (PSP) como força política [no país][...]”

(BOUGHTON, 1974, p. 445, tradução nossa). De acordo com George J. Boughton (1974) o intuito do líder cubano era que a potência norte-americana garantisse o desenvolvimento econômico e a independência doméstica completa da ilha de Cuba. Segundo o autor, já que a iniciativa de Castro não obteve resposta favorável dos Estados Unidos, tal negativa e a então desistência do governo cubano de solicitar ajuda, incentivaram o líder cubano a voltar a procurar estreitar suas relações com o bloco soviético. Já para Perez Jr. (1993), as relações entre Estados Unidos e Cuba eram marcadas por três principais temas: a descrença e raiva em relação ao criticismo dos EUA sobre os eventos em Cuba; o impacto inicial da Revolução nas empresas norte americanas que operavam em Cuba (greves e reivindicações visto a cena política mais favorável); e a mudança na atitude cubana para novos investimentos privados internacionais e ajuda externa oficial (PEREZ JR., 1993, p. 97, tradução nossa). Apesar de ter publicamente mostrado interesse em “acolher” o capital externo, Perez Jr. (1993, p. 98, tradução nossa) mostra que as intenções de Fidel Castro não eram

buscar ajuda externa dos oficiais do governo dos EUA, do Banco Mundial, ou do FMI [...]. O objetivo da viagem [para os EUA, logo no começo de 1959], então, mudou de adquirir ajuda em prol do desenvolvimento capitalista para ganhar tempo no alcançar das específicas transformações que ainda tinham forma incerta.

A principal relação entre Cuba e Estados Unidos até 1959 era de dependência econômica da ilha em relação à potência. As tensões políticas, que resultaram no corte de relações diplomáticas entre os dois países por decisão dos EUA em 1961, se acentuaram devido às tentativas do governo Castro de exportar o modelo de revolução cubano para atuar contra as ditaduras remanescentes na América Latina. Esta postura foi interpretada pelos EUA como uma ameaça à estabilidade geopolítica local, visto que a potência possuía grandes interesses econômicos e concessões militares na região. A possibilidade de novos levantes nacionalistas com o intuito de modificar as condições sociais e econômicas principalmente na América Central e no Caribe, ia de encontro aos interesses norte-americanos (BANDEIRA, 2009). Segundo Bandeira (2009) a promoção da reforma agrária e a nacionalização das refinarias de petróleo e de todos os investimentos estadunidenses em Cuba foram fatores indispensáveis para que os atritos políticos chegassem ao extremo.

Moniz Bandeira (2009) afirma que a percepção de Castro sobre a possibilidade de um conflito com os Estados Unidos se tornar uma realidade muito mais palpável e provavelmente inevitável fez com que sua política exterior fosse orientada pela “[...] busca de um entendimento com os países do Bloco Socialista e, em particular, a União Soviética, com a qual Cuba ainda não reatara as relações diplomáticas (rompidas por Fulgêncio Batista em

1952) [...]” (BANDEIRA, 2009, p. 237). As relações diplomáticas formais entre União Soviética e Cuba foram retomadas em maio de 1960, seguidas por acordos de comércio e crédito (FARBER, 2006). No mesmo ano, em outubro de 1960 os EUA cessaram suas exportações à Cuba, evento que foi o embrião do que viria a ser, dali há dois anos, em fevereiro de 1962, um embargo econômico completo à ilha (FARBER, 2006). Meses antes da invasão territorial dos EUA à Cuba ocorrida em 1961, a administração estadunidense de D. Eisenhower acatou a proposição do encarregado de Negócios norte-americano Daniel Braddock, feita em dezembro de 1960, e rompeu relações diplomáticas com Cuba. Segundo Braddock (1960), o cessar das relações diplomáticas era de interesse dos EUA, pois acreditava que o governo cubano não era mais “[...] representativo do povo ou do interesse nacional de Cuba, mas sim do bloco sino-soviético e do aparato comunista internacional que servia a política de tal bloco [...]” (BRADDOCK, 1960, p. 1184, tradução nossa). O corte de relações diplomáticas entre os dois países perdurou até dezembro de 2014.

A escalada de tensões entre EUA e Cuba proveniente desta sucessão de choques de interesses e medidas hostis culminou em um conflito direto entre os dois países. Em abril de 1961, exilados cubanos treinados pela Agência de Inteligência dos EUA (CIA) invadiram a Baía dos Porcos em Cuba com o intuito de controlar o sul da ilha para em seguida avançar no território angariando o apoio da população em prol da derrubada do regime revolucionário vigente (FARIAS, 2008). Segundo Farias (2008), as principais razões para que o governo Kennedy decidisse invadir Cuba têm relação com a presença histórica e militar de intervenção norte-americana nas nações caribenhas, o sucesso da participação da CIA na derrubada do presidente guatemalteco em 1954 e, principalmente, o impacto da Guerra Fria nas políticas doméstica e externa dos EUA. Este último fator intimamente ligado ao fato de que ao início da Guerra Fria, a divisão do mundo em dois polos de influência, um situado ao oeste e o outro ao leste do globo, fez com que a região latino americana fosse considerada uma área de “influência natural” dos EUA devido sua proximidade geográfica e histórico de ingerência (FARIAS, 2008). A ação foi contida dois dias após seu início, considerada um fracasso na política externa estadunidense.

No ano seguinte, em fevereiro de 1962, os Estados Unidos por meio da administração Eisenhower e Kennedy, impuseram um embargo comercial e econômico à Cuba, que “[...] restringiu navios que tivessem passado por Cuba de visitar os EUA, baniu exportações e importações, e acabou com o comércio de alimentos e medicamentos” (FERGUSON, 2006, p. 12, tradução nossa). Este bloqueio ainda permanece vigente, mesmo após cinquenta e cinco anos.



No que diz respeito à postura da URSS, após a deflagração do processo revolucionário em Cuba, Boughton (1974) afirma que a única mudança significativa na política soviética foi o apoio ao novo governo instaurado; ademais, a URSS apenas manteve em 1959 os mesmos três elementos de uma política de interesse que praticava desde 1956. Para Boughton (1974, p. 446, tradução nossa), em 1959

Moscou continuou suas críticas às políticas dos EUA para Cuba. Esta crítica designava-se, aparentemente, tanto para explorar uma fonte de propaganda na Guerra Fria quanto para apontar a inviabilidade das políticas pró-EUA de Castro. [Em] segundo [lugar], a União Soviética continuou a assinalar significância internacional à Revolução Cubana e a usar a ilha como um exemplo de validade da doutrina de coexistência pacífica [do socialismo].

Para Farber (2006), o declínio das relações soviéticas com Washington em meados de 1960 quando, “[...] se pensava, geralmente, que o poder soviético crescia em relação ao dos Estados Unidos, facilitou o apoio da União Soviética para a radicalização do processo [revolucionário] cubano” (FARBER, 2006, p. 137, tradução nossa). O fatídico ano de 1962 já começou conturbado para Cuba no cenário internacional. Em janeiro de 1962, a Organização dos Estados Americanos (OEA), claramente sob a égide dos Estados Unidos, “[...] aprovou uma resolução que excluía o governo de Cuba da participação na OEA devido sua auto-identificação como um governo Marxista-Leninista” (INTERNATIONAL BUSINESS PUBLICATIONS, 2011, p. 159, tradução nossa). O retorno do governo cubano para a esfera de discussão da OEA só se deu quarenta e sete anos depois.

Neste contexto de confronto ideológico e disputa de influências regido pela possibilidade de um conflito nuclear, o ápice das tensões se deu em outubro de 1962, tendo Cuba como cenário. Com os caminhos abertos pelo pacto de defesa<sup>13</sup> estabelecido entre a URSS e Cuba ainda no primeiro semestre de 1962, o governo soviético pretendia instalar secretamente mísseis ofensivos na ilha em outubro desse mesmo ano. Este processo de especulações, negociações e escalada de tensões diplomáticas entre URSS, EUA e Cuba, de instalação e retirada dos mísseis soviéticos do território cubano, é (altamente) conhecido na História como a Crise dos Mísseis de Cuba. Em outubro de 1962 a potência soviética iniciou a instalação de mísseis nucleares em Cuba, mesmo após ter declarado no mês anterior, através de sua agência central de distribuição de informação, que a alta efetividade de seu poderio

---

<sup>13</sup> Em julho de 1962, o ministro da defesa cubano Fidel Castro conduziu uma delegação política em viagem à URSS com o intuito de discutir questões de segurança. Os líderes dos dois países iniciaram um projeto de pacto de defesa mútua que tinha como principal objetivo a cooperação militar em prol defesa do território cubano em caso de agressão. O tratado deveria ser mantido em segredo até a visita do líder soviético Nikita Khrushchev à Cuba em novembro do mesmo ano. Este acordo foi o condutor da implementação dos mísseis da URSS em Cuba (BRIGHT; ALLYN; WELCH, 1993)

militar descartava a necessidade de transladar aparato nuclear para além de suas fronteiras. Visto que os Estados Unidos se encontravam em período de eleições no Congresso, o primeiro ministro soviético à época, Nikita Kruchev, havia assegurado publicamente que não tomaria decisões que escalassem as tensões entre os dois países ou causasse distúrbios no momento da política interna norte-americana. A resposta do presidente Kennedy foi incisiva, assegurando que qualquer medida na direção da instalação de aparato bélico ofensivo em Cuba seria uma atitude gravíssima na direção da escalada de tensões (ALLISON, 1988).

Segundo Allison (1988), as promessas, advertências e asserções entre Estados Unidos e União Soviética acerca da instalação de armamentos defensivos ou ofensivos em Cuba fizeram com que o governo Kennedy recebesse com surpresa o fato de aviões espiões estadunidenses detectarem, em outubro de 1962, a construção de áreas de lançamento de mísseis soviéticos com capacidade nuclear em Cuba. Com a notícia da instalação de mísseis soviéticos na ilha, o presidente dos EUA nomeou o chamado Comitê Executivo do Conselho de Segurança Nacional (ExCom) para estudar as ameaças e as possibilidades de resposta. O resultado das discussões do ExCom foi o pronunciamento de John Kennedy em 22 de outubro de 1962 que anunciava a instituição de um bloqueio naval sobre Cuba e ameaçava implicitamente a possibilidade de futuras ações belicosas como medida incisiva de pressão à retirada dos mísseis pela URSS. No dia 27 de outubro de 1962, o alerta dado às forças militares norte-americanas por seu Departamento de Estado e a carta enviada ao líder soviético mostravam nitidamente a intenção dos EUA de realizar um ataque nuclear aéreo imediato à Cuba (ALLISON, 2008). Esta escalada de tensões e a iminente probabilidade de um confronto tradicional de capacidades fez, segundo Allison (2008), com que em 28 de outubro de 1962, mesmo antes de tomar conhecimento do acordo diplomático secreto entre o governo dos EUA e o embaixador soviético no país sobre a retirada dos mísseis norte-americanos da Turquia, Nikita Kruschev anunciasse a retirada dos mísseis soviéticos de Cuba: evento que marcou o desfecho da crise. Como mostrado por Kokoshin (2012), para a resolução da crise foram necessários “esforços colossais das lideranças dos dois países” (KOKOSHIN, 2012, p. 14, tradução nossa). O autor explicita a criação de canais especiais de comunicação e corpos diplomático-militares específicos em ambos os países para pensar o momento político de extrema tensão que perdurou por cerca de treze dias, quando, de acordo com Bezerra (2012, p. 181), “[...] Cuba tornou-se o centro da disputa geopolítica mundial entre duas superpotências, que chegaram à beira de uma guerra nuclear [...]”.

Apesar de tamanha evidência e importância no panorama da Guerra Fria, a produção acadêmica e literária que se propõe a estudar tal episódio comumente o apresenta como

exclusivo às relações EUA-URSS por ter excluído o governo cubano das discussões e decisões políticas relacionadas à crise. Segundo Laffey e Weldes (2008) somente a partir da década de 1990 esta visão começou a ser questionada e o papel de Cuba apresentado como significativo na crise dos mísseis. De acordo com Blight, Allyn e Welch (1993) a crise dos mísseis em Cuba foi definitivamente um “assunto cubano”, no qual Fidel Castro teve um papel crucial em todos os estágios.

De acordo com a edição da revista *Bulletin* do Wilson Centre (2012), apresentada por James Hershberg (2012) sobre a crise, foi apenas a partir da década de 1990 que documentos oficiais sobre as ações cubanas durante a “crise de outubro” começaram a ser divulgados. Entre estes arquivos estão registros das reuniões de Castro e chefes militares cubanos em outubro de 1962, que tinham como pauta a preparação estratégica em caso de um ataque militar por parte dos Estados Unidos. No mesmo boletim também constam os registros dos contatos feitos pelo embaixador cubano nas Nações Unidas, Carlos Lechuga, como por exemplo as discussões sobre a tentativa de acabar com o bloqueio naval imposto pelos EUA durante a crise dos mísseis. Segundo Hershberg (2012) as fontes e perspectivas cubanas sobre os “eventos de 1962” ainda não são completamente acessíveis. Isso significa que “[...] as principais análises continuam a interpretar e reconstruir as ações de Havana (e as interações cubano-soviéticas) pelas lentes das fontes de outros países [...]” (HERSHBERG, 2012, p. 135. tradução nossa). Neste sentido, a “[...] invisibilidade de Cuba na crise não foi um descuido, mas sim um efeito do poder” (LAFHEY; WELDES, 2008, p. 6, tradução nossa).

Mesmo tendo servido como um dos palcos dos atritos políticos entre os extremos da bipolaridade que caracterizava a conjuntura das relações internacionais da época, internamente “[...] com o triunfo da Revolução em 1959, iniciaram-se em Cuba transformações em todos os âmbitos da sociedade, inclusive no campo Cultural [...]” (MISKULIN, 2002, p. 77). Com o intuito de aproximar-se cada vez mais das relações entre cinema e redefinição de identidade em Cuba, mostra-se coerente apresentar como o desenvolvimento cultural do país, no contexto da Guerra Fria e da ascensão do Governo Revolucionário ao poder, se deu na década imediatamente posterior à Revolução.

## 2.2 A EXPANSÃO CULTURAL EM CUBA

De acordo com David Campbell (2007), no período pós Segunda Guerra Mundial o pós-modernismo emerge como estilo cultural e formação econômica, social e política predominante, “[...] representando e interpretando a cultura indeterminada, pluralística e ainda mais globalizada no mundo da Guerra Fria [...]” (CAMPBELL, 2007, p. 221, tradução nossa).

Para o autor, estas novas formas culturais são inspiradas nas características do hiperconsumismo e nas rápidas acelerações de tempo e espaço. Para Campbell (2007) elas designam geralmente uma abordagem particular e eclética em campos como a literatura, arquitetura, arte e música. De acordo com Perry Anderson (1998) a era pós-moderna do fim da Segunda Guerra Mundial “[...] foi marcada por dois desenvolvimentos: o surgimento de uma classe operária no Oeste e o lançamento de diversas intelectualidades fora do Ocidente na direção de dominar os segredos da modernidade e voltá-los contra o Oeste” (ANDERSON, 1998, p. 6, tradução nossa).

A passagem da década de 1950 para a de 1960 foi marcada por grandes mudanças no campo cultural em todo o planeta. Passado mais de uma década do fim da Segunda Guerra Mundial, de acordo com Arthur Marwick (1998, p. 7, tradução nossa) as características mais marcantes da evolução cultural no mundo ocidental nos anos sessenta foram no sentido da intensificação dos

[...] direitos civis para os negros; cultura jovem e criação de tendências pelos jovens; idealismo, protesto e rebelião; o triunfo da música popular baseada em modelos afro-americanos e a emergência deste tipo de música como uma linguagem universal, [mesmo] com os Beatles como heróis de uma era; a busca por inspiração em religiões do Oriente; mudanças massivas nas relações pessoais e no comportamento sexual; constante audácia e franqueza nos livros e na mídia [...]; relaxamento da censura; o novo feminismo; liberação gay; a emergência do *‘underground’* e da contracultura; otimismo e verdadeira fé no início de um mundo melhor.

Estas mudanças se mostraram como um desafio à preservação das tradições culturais das grandes potências, extremos da bipolaridade que disputavam além de influência política, a organização da vida cultural e as possibilidades de definir os rumos da sociedade moderna (GIENOW-HECHT, 2010). Para Gienow-Hecht (2010, p. 399, tradução nossa), principalmente na Europa dos anos 1960, a Guerra Fria

[...] moldou um novo modo de transferir e vender ideias, valores, produções e reproduções. Interesse estatal, estratégia geopolítica, concepções ideológicas, auto-definição obsessiva, e o contínuo desafio da imagem de um inimigo ditaram os contornos [do desenvolvimento cultural] de maneira inédita.

Neste sentido, a produção cultural dos anos 1960 foi inundada por um cunho propagandístico que tinha como fim o alargamento da esfera de influência por parte de ambos os lados da disputa da Guerra Fria (SCOTT-SMITH; SEGAL, 2012). A definição de um inimigo a ser contido, guerra nuclear, espionagem e rivalidades na alta política eram temas recorrentes nas produções cinematográficas, literárias, musicais, artísticas, televisivas e humorísticas da década em questão. Apesar disso, Giles Scott-Smith e Joes Segal (2012)

acreditam que a diplomacia e propaganda culturais exemplificadas pelo contato entre as produções estadunidenses e soviéticas, seja por meio de programas de intercâmbio, festivais internacionais, exposições ou qualquer outro tipo de “exportação cultural” contribuíram também para atenuar as fronteiras ideológicas entre os países e demonstrar que a Guerra Fria não foi um período de absoluto antagonismo, mas também de interação e influência cultural mútua, o que permitiu que as mudanças no panorama cultural em qualquer parte do planeta tivessem efeitos nas demais regiões. Foi neste contexto de rápidas trocas e fronteiras culturais cada vez mais permeáveis que a Revolução Cubana e as intensas transformações culturais imediatamente posteriores à insurgência e provenientes da mesma ocorreram.

Segundo Guzmán (2010), o período colonial em Cuba foi marcado por diferentes processos conjunturais que dificultaram o nascimento de uma cultura nacional cubana. De acordo com a autora, o surgimento e desenvolvimento da cultura cubana foi marcado por ações de censura da hegemonia espanhola (elitista e racista) que desconsiderava toda a herança africana e não europeia e privava grande parte da população do acesso à produção cultural. Para Guzmán (2010), durante as primeiras décadas do período republicano em Cuba, alguns organismos independentes juntamente com a iniciativa privada foram os responsáveis por orientar o desenvolvimento cultural do país. A partir da década de 1930, o governo cubano passou a ser o principal desenvolvedor de políticas direcionadas à esfera da cultura, mas ainda com forte influência do setor privado (GUZMÁN, 2010). De acordo com a autora, com a intensificação das relações de dependência de Cuba frente aos EUA, começou a ocorrer lentamente um processo de oposição em direção à reafirmação da identidade nacional cubana em prol do combate da chamada “colonização cultural” exercida pela potência norte-americana.

Com o golpe de Estado deflagrado em 1952 e ascensão Fulgencio Batista ao poder, a esfera cultural passou a ser uma ferramenta de legitimação do regime do general. A partir de então os projetos humanistas da esquerda intelectual dotados de anseios por reformas sociopolíticas se justapuseram às diversas manifestações de vanguarda exercidas nas práticas culturais no país até a deflagração da Revolução Cubana em 1959.

O governo estabelecido em 1959 transformou a esfera cultural em Cuba já nos primeiros meses de seu governo. Jorge Escosteguy (1978) traz em sua obra “*Cuba hoje: 20 anos de revolução*” um capítulo dedicado a demonstrar como o meio cultural em Cuba foi estimulado pelo governo revolucionário incipiente e como a produção cultural no país se manteve fecunda e em ascensão apesar do bloqueio econômico imposto pelos Estados Unidos. O autor mostra através de uma narrativa de relatos as novas implementações, regras e

incentivos governamentais que configuraram uma expansão cultural em Cuba a partir de 1959, que começaria a ser atenuada apenas no começo da década de 1970 com o chamado “*quinquenio gris*”<sup>14</sup> (período cinza) da produção cultural e intelectual em Cuba (DIÉGUEZ, 2011).

O momento de triunfo da Revolução trouxe efervescência cultural à ilha de Cuba. Segundo Steiner (2013) e Marques (2009), a capital Havana se tornou o centro do debate cultural na América Latina, cidade que na primeira década pós processo revolucionário se tornaria a “[...] ‘capital cultural’ do Terceiro Mundo”<sup>15</sup> [de onde] as evidências das inegáveis conquistas sociais dos primeiros anos da revolução cruzavam oceanos e fronteiras difundindo a esperança revolucionária cubana [...]” (MARQUES, 2009, p. 53). O acolhimento do governo revolucionário aos intelectuais estrangeiros, a formação de uma nova política cultural cubana e a emergência de uma geração de intelectuais locais avessos às diretrizes do antigo governo autoritário de Fulgencio Batista era um convite “[...] ao debate sobre quais deveriam ser as intervenções estéticas e de pensamento apropriadas a uma sociedade regional que buscava sua transformação [...]” (STEINER, 2013, p. 2, tradução nossa)

Segundo Sílvia Cezar Miskulin (2002) os debates na esfera cultural em Cuba acerca dos novos rumos e do caráter da incipiente “arte revolucionária” no momento imediatamente seguinte à vitória do processo da Revolução eram o foco principal das discussões entre intelectuais, dirigentes, cineastas e artistas, principalmente entre os anos de 1959 e 1961. Para a autora, estes primeiros anos foram decisivos para a organização de uma política cultural revolucionária. Este foi o momento que definiu politicamente a Revolução Cubana como socialista, o que gerou, no campo cultural indagações sobre a “[...] liberdade de produção e expressão do artista e do escritor e sobre o papel dos intelectuais na sociedade [...]” (MISKULIN, 2002, p. 77). Como mostra Jorgelina Guzmán (2010), o Governo Revolucionário instaurado em Cuba em 1959 tinha a missão de conduzir uma revolução também cultural, que se livrasse da influência estadunidense, principalmente. Para a autora,

---

<sup>14</sup> O quinquênio cinza, foi um período da história cultural de Cuba que se estendeu entre 1970 e 1975 e foi considerado pelos intelectuais da época como um momento de freio da cultura pujante no país, no qual houveram desavenças no campo ideológico principalmente entre as diretrizes da política cultural do governo e os anseios dos intelectuais e artistas responsáveis pelo avanço da produção cultural na ilha (DIÉGUEZ, 2011).

<sup>15</sup> A expressão “Terceiro Mundo” foi empregada pela primeira vez na década de 1950 pelo demógrafo francês Alfred Sauvy para representar a grande parte Estados para os quais o alinhamento com qualquer uma das potências protagonistas da Guerra Fria não era prioridade. Países ainda colônias ou em processo de libertação nacional faziam parte deste grupo. Assim, as principais características comuns aos países pertencentes a tal categorização tinham relação com seu nível desenvolvimento e por isso tal termo também passa a ser empregado pela intelectualidade mundial entre as décadas de 1950 e 1960 para designar os países ainda não industrializados e/ou não totalmente desenvolvidos, da América Latina, Ásia e África: os países em desenvolvimento (WALLERSTEIN, 2000). É esta a conotação dada ao termo “Terceiro Mundo” doravante no presente trabalho.

devido ao caráter, a natureza e os objetivos do novo projeto social apresentado pela Revolução, uma transformação profunda na esfera cultural iria seguir as modificações políticas e econômicas a serem implementadas no país. Guzmán (2010, p. 266, tradução nossa) afirma que tal tarefa complexa

[...] se empreendeu com a aplicação acelerada de uma série de medidas, ainda que as mesmas não respondessem a uma política cultural integral, conceitualmente formulada, bem estruturada, organicamente articulada e devidamente implementada, [...] foram ditadas pelas urgências do momento para, sem perda de tempo, solucionar demandas históricas e alcançar uma transformação inicial da sociedade [...]

Neste sentido se mostra coerente apresentar quais foram as principais iniciativas governamentais no campo da cultura em Cuba na década imediatamente posterior à Revolução, para assim caracterizar a expansão cultural ocorrida no país que serviu como pano de fundo ao desenvolvimento do cinema nacional e da sua relação com a reformulação da identidade cubana no período estudado.

### **2.2.1 A Emergência Cultural na Prática**

Para que possamos estabelecer a relação entre os acontecimentos políticos internos, as diretrizes de política externa e o desenvolvimento da indústria cinematográfica em Cuba, mostra-se plausível explicitar a importância do ICAIC como estopim da sequência de novidades na esfera cultural cubana pós revolução que configuraram a expansão cultural em Cuba na década de 1960. Desta maneira, esta subseção é dedicada a apontar a importância do ICAIC como base das transformações culturais ocorridas em Cuba a partir de 1959 e a organizar uma cronologia dos principais acontecimentos que ocorreram na esfera da cultura do país de maneira geral neste período e configuraram a chamada “explosão cultural”.

O ano de 1959 se inicia com a ascensão do governo revolucionário ao poder<sup>16</sup> e, apenas três meses após o início do ano, é promulgada pelo presidente da república à época, Manuel Urrutia, a lei de criação do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC). A criação do ICAIC foi o começo de uma série de implementações de cunho cultural. O setor

---

<sup>16</sup> Com a vitória definitiva do exército rebelde liderado por Fidel Castro e Ernesto Guevara sob as tropas do governo de Fulgencio Batista no final de 1958, os revolucionários tomam a administração central de Cuba em janeiro de 1959. Venezuela e Estados Unidos foram os primeiros países a reconhecer o novo governo, ainda em janeiro de 1959, sob a presidência de Manuel Urrutia. O novo poder em Cuba buscou inicialmente maior autonomia política e desvincular-se da ingerência dos Estados Unidos buscando solidariedade de outros países provendo à Revolução um caráter “internacional latino-americano” que pudesse prover estabilidade ao regime (MONIZ BANDEIRA, 2009)

cinematográfico foi o que recebeu maior volume de investimentos do governo a partir de 1959 (VILLAÇA, 2000). De acordo com Mariana Villaça (2000), o estatuto de estabelecimento do Instituto nos mostra claramente os fundamentos ideológicos que norteiam sua criação e torna evidente que os objetivos do estabelecimento do ICAIC não permeavam apenas o desenvolvimento artístico, mas tinham principalmente finalidades políticas de alcance internacional. No mesmo mês de criação do ICAIC, março de 1959, foi instituída pela Lei 187 a fundação da Imprensa Nacional de Cuba, instituição que visava proporcionar as bases para a veiculação e realização de publicações massivas das mais diversas naturezas literárias, tais como livros, revistas, folhetos e qualquer outro formato impresso demandado pela população cubana (CUBA, 2011b). No mês seguinte, abril de 1959, foi criada a “*Casa de las Américas*”, uma instituição cubana dedicada à cultura latino-americana que realiza atividades de desenvolvimento e ampliação das relações socioculturais com os povos da América Latina, do Caribe e de todo o mundo. Ademais, em 1959, a “*Escuela Nacional de Ballet Alicia Alonso*” é reorganizada e se consolida como Balé Nacional de Cuba. (ESCOTESGUY, 1978).

Em 1961 é criado Conselho Nacional de Cultura, a primeira instituição governamental cultural separada do Ministério da Educação, que juntamente com as demais instituições ligadas às artes, música, cinema e literatura, era responsável por moldar a política de desenvolvimento cultural do país (GUZMÁN, 2010). No mesmo ano, 1961, foi colocada em prática a Campanha Nacional de Alfabetização em Cuba planejada em 1960: esforço massivo conjunto do Governo Revolucionário com os cidadãos para a formação de voluntários capacitados a alfabetizar tanto a população rural quanto urbana, que teve como resultado a erradicação do analfabetismo em Cuba (SUPKO, 1998). Ainda em 1961, foi estabelecida a União dos Escritores e Artistas de Cuba (UNEAC). O ano de 1961 foi pontual para a consolidação da política cultural revolucionária em Cuba. Após diversas reuniões com intelectuais cubanos, em junho do mesmo, Fidel Castro proferiu um discurso de conclusão pelo qual estabeleceu as linhas gerais da política cultural cubana e respondeu aos anseios dos responsáveis pela produção cultural em relação à liberdade de criação artística (CASTRO, 1961).

O intenso ritmo de implementação de instituições culturais foi incessante até o final da década. Em 1962 são criados a Escola Nacional de Arte e o Instituto Cubano de Rádio e Televisão. Em 1967 é criado o Instituto Cubano do Livro, para a promoção de produções literárias e autores cubanos nacional e internacionalmente (GUZMÁN, 2010). A esfera cultural cubana no ano de 1968 foi marcada por um importante evento: o Congresso Cultural



de Havana. Para Miskulin (2008) o Congresso teve “[...] como objetivo reforçar o engajamento político de escritores e artistas e fortalecer a concepção das produções culturais como parte da luta antiimperialista, em prol das revoluções e do ‘Terceiro Mundo’[...]” (MISKULIN, 2008, p. 48). De acordo com Steinborn (2013), a campanha de desenvolvimento educacional e o intenso fomento à cultura desde a ascensão do Governo Revolucionário ao poder até o fim da primeira década revolucionária, em 1969, funcionaram como o “armamento cultural” de Fidel Castro na Guerra Fria. Tais incentivos intentaram promover uma consciência cultural revolucionária que sustentasse as posições do governo no plano internacional da Guerra Fria (STEINBORN, 2013).

A partir do volume das ações governamentais no campo da cultura na primeira década da Revolução em Cuba e do alcance internacional que tais medidas visavam obter, podemos inferir que os objetivos do Governo Revolucionário ao implementá-las ultrapassavam o âmbito de transformação doméstica e faziam também parte de interesses de política externa. Assim, a próxima sessão pretende demonstrar como tais interesses foram expressados especificamente através de incentivos ao setor cinematográfico e portanto contribuíram para a redefinição de identidade em Cuba entre os anos 1959 e 1971.

### 2.3 O INCENTIVO GOVERNAMENTAL AO CINEMA CUBANO: OBJETIVOS DE POLÍTICA EXTERNA

Os desígnios de política externa do Governo Revolucionário levavam em conta toda a agitação que a Revolução Cubana trouxe ao país. As movimentações internas não pertenciam apenas ao âmbito político e as expectativas em relação ao novo governo e nova forma de sociedade a serem consolidados não eram pensados somente para o âmbito doméstico, mas também se preocupavam com a visibilidade e a postura da “nova nação” frente aos desafios das relações internacionais (VILLAÇA, 2006). Desta maneira, os anseios no plano internacional do novo governo não eram exercidos e aplicados apenas pela via política convencional, mas também por vias alternativas, como a promoção internacional de sua cultura e ideais. O cinema foi um dos mecanismos centrais deste aparato de diplomacia cultural. Os principais investimentos e mudanças no setor se deram ainda na primeira década da Revolução com o estabelecimento do ICAIC (STONE, 2006).

Assim como toda diretriz de política externa, as ações do governo cubano que ascendeu ao poder em 1959 em relação aos demais países do Sistema Internacional obedecia uma ordem hierárquica de objetivos. Para Jorge Dominguéz (1989), os maiores esforços do

Governo Revolucionário de deram em prol de garantir a sobrevivência do regime revolucionário: internamente pela defesa de princípios que regem uma sociedade sob tutela estatal juntamente com intensos investimentos para o desenvolvimento de uma nação com melhores indicadores em todos os setores; e externamente a partir do estabelecimento de relações que pudessem assegurar e proteger tal regime.

De acordo com Dominguéz (1989), o novo governo em Cuba a partir de 1959 direcionava sua política externa em apoio aos regimes Marxista-leninistas no Terceiro Mundo e procurava consolidar relações com outros governos existentes<sup>17</sup> que não ameaçassem diretamente a sua segurança. Tal tentativa incisiva de aproximação com o Sul é explicitada, segundo Martínez (2008), pela postura de Cuba na Organização das Nações Unidas (ONU) em 1959, sugerindo a reunião de países da Ásia, África e América Latina em Havana para a discussão de temas ligados a integração, comércio e economia. O autor explicita que a Primeira Conferência Tricontinental, como foi denominada a reunião convocada por Cuba, aconteceu antes mesmo da constituição do Movimento dos Países Não Alinhados<sup>18</sup>, em 1961 e previamente à formação do Grupo dos 77<sup>19</sup>, em 1964 – ambas situações nas quais as relações entre os países em desenvolvimento foram estreitadas na década de 1960 - o que demonstra a antecipação cubana na direção de aproximação com o Terceiro Mundo (MARTÍNEZ, 2008). A atuação política internacional de Cuba também apoiava movimentos revolucionários “[...] especialmente aqueles que se opunham aos objetivos dos EUA e dos governos alinhados a estes; e onde [fosse] possível [almejava] promover suas próprias relações econômicas com os outros países [...]” (DOMINGUÉZ, 1989, p. 6, tradução nossa) desde que respeitassem seus primários objetivos de política externa.

De acordo com Joshua Malitsky (2013) a energia artística e a experimentação criativa são elementos comumente presentes nos períodos pós-revoluções. Ele mostra que nestes

---

<sup>17</sup> Uma marcante linha de ação de política externa estabelecida pelo Governo Revolucionário desde 1959 foi o fato de o mesmo preconizar consolidar relações com governos efetivamente estabelecidos (com princípios e ações compatíveis às diretrizes revolucionárias) ao invés de primeiramente fomentar e apoiar grupos não estatais, mesmo que alinhados aos ideais da Revolução Cubana (DOMINGUÉZ, 1989).

<sup>18</sup> Já em 1954 alguns líderes como os dirigentes da Índia, Egito, Iugoslávia, Indonésia e Sri Lanka iniciaram as tentativas de criar uma força interestatal afro-asiática com o intuito de desvencilhar-se do maniqueísmo da Guerra Fria e reunir Estados independentes (WALLERSTEIN, 2000). O movimento dos Países Não Alinhados foi um movimento terceiro-mundista autônomo de aspirações anticoloniais que segundo Immanuel Wallerstein (2000), ganhou força ao longo dos anos 1960 quando os países afro-asiáticos se aproximaram da América Latina a partir da Conferência Tricontinental (resultado do êxito da Revolução Cubana).

<sup>19</sup> Em junho de 1964 setenta e sete países em desenvolvimento assinaram em Genebra, ao final da Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD) a “Declaração Conjunta dos Setenta e Sete Países”. O Grupo dos 77 é a maior organização intergovernamental de países em desenvolvimento na Organização das Nações Unidas (ONU). Seu objetivo inicial, ainda vigente é de promover um espaço de promoção de interesses econômicos coletivos entre os países em desenvolvimento e melhorar sua capacidade conjunta de negociação dentro do sistema ONU. Em 2015 a organização possui 134 (cento e trinta e quatro) membros (ESCRITÓRIO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA COOPERAÇÃO SUL-SUL (UNOSSC), 2015).

momentos pós levante revolucionário, o debate sobre o papel e a importância das práticas artísticas na nova sociedade em formação surge entre líderes de diversos setores como a indústria, academia e meio artístico. Para Malitsky (2013, p. 2, tradução nossa)

eles [os líderes] negociam suas próprias teorias estéticas com a política do partido vitorioso e buscam acesso a recursos escassos. Assim como na Revolução Russa de 1917 na Revolução Cubana de 1959 as metas dos políticos revolucionários e os artistas revolucionários foram complementares e integradas como nunca antes experienciado em ambos os países.

Em Cuba pós Revolução, esta coesão entre governo e intelectualidade se mostrou através da criação de inúmeras instituições e regras de estímulo à cultura, assim como pelos intensos debates “[...] entre a intelectualidade, cineastas, artistas e dirigentes revolucionários sobre a definição do caráter da arte revolucionária, sobre a liberdade de produção e expressão do artista e do escritor e sobre o papel dos intelectuais na sociedade [...]” durante os primeiros anos de consolidação da política cultural em Cuba a partir de 1959 (MISKULIN, 2002, p. 77).

O início do incentivo governamental a esta “explosão cultural” se deu através do apoio à produção cinematográfica, a primeira atitude relacionada ao campo cultural tomada pelo Governo Revolucionário ao ascender ao poder em Cuba, em 1959, foi a criação do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC) (VILLAÇA, 2006). Através da Lei número 169 publicada na *Gaceta Oficial* de Cuba no dia 2 (dois) de março de 1959, foi estabelecida a criação do ICAIC. Tal documento continha o pronunciamento do atual presidente, Manuel Urrutia sobre as aprovações do Conselho de Ministros relacionadas ao cinema. O relatório também foi assinado pelo primeiro ministro Fidel Castro e pelo ministro da educação<sup>20</sup> Armando Dávalos.

A publicação da “*Ley No 169*” veio precedida de doze premissas consideradas ao decidir-se estabelecer o instituto cinematográfico. Ao observá-las, percebe-se que é explícito o fato de que Governo Revolucionário considerava o cinema um forte meio formador de opinião e por isso o desenvolvimento do mesmo o tornaria um poderoso meio de propagação do espírito revolucionário e de sustentação dos ideais da Revolução, nacional e internacionalmente. Tais intenções podem ser observadas já na segunda premissa contida na lei, na qual afirma-se que “[...] o cinema constitui por virtude de suas características um instrumento de opinião e formação da consciência individual e coletiva e pode contribuir para tornar mais profundo e claro o espírito revolucionário e para sustentar seu sopro criador” (GACETA OFICIAL, 1959, tradução nossa). Esta perspectiva de visibilidade no exterior

<sup>20</sup> Até o ano de 1975, com a criação do Ministério da Cultura, o Ministério da Educação também era encarregado das funções culturais, por isso o ministro da educação participou como autoridade decisiva no processo de criação do ICAIC.

também se mostra pela importância dada à necessidade de estudar o mercados e as normas cinematográficas não apenas nacionais, e da veemência em contar com a colaboração de profissionais dos ramos da economia e da publicidade. Como mostrado pelo artigo nono da lei 169 que delega ao ICAIC a tarefa de:

[...] estudar ou propor, discutir e firmar acordos, pactos e resoluções de caráter internacional concernentes ao cinema, sejam gerais ou regionais, produto de conferências ou congressos convocados excepcionalmente ou dentro do marco de organismos políticos, econômicos e culturais de caráter internacional ou regional que nosso país faz ou fará parte (GACETA OFICIAL, 1959, tradução nossa).

Assim como pela quinta premissa de justificativa de estabelecimento do Instituto que “[...] supõe a mais estreita colaboração com economistas e técnicos, com educadores, psicólogos e sociólogos, com os artistas e criadores de todos os ramos, com as autoridades docentes e guias da obra cultural da Revolução” (GACETA OFICIAL, 1959, tradução nossa).

A criação do ICAIC também objetivava modificar o gosto e a demanda do público, construir uma nova arte que não fosse contaminada pela produção e exibição de filmes que, segundo os líderes da Revolução Cubana, eram “[...] concebidos com critério mercantilista, dramática e eticamente repudiáveis [...]” (GACETA OFICIAL, 1959, tradução nossa), ou seja, pela produção cultural e artística propagandista dos Estados Unidos, a principal potência capitalista. A influência da “máquina de sonhos” hollywoodiana era considerada pelos cineastas cubanos defensores da Revolução na década de 1960, uma forma de imperialismo cultural. Visto que a Revolução Cubana pretendia defender internacionalmente a soberania do país e o não intervencionismo, o campo cultural, principalmente do cinema, também precisava criar produções alternativas e originais (MARTIN; PADDINGTON, 2001)

Através do documento que instituiu a criação do ICAIC, é possível observar que o governo cubano pretendia investir massivamente na indústria do cinema, pois acreditava que “[...] a estrutura da obra cinematográfica exige a formação de um complexo industrial altamente técnico e moderno e um aparato de distribuição de iguais características” (GACETA OFICIAL, 1959, tradução nossa). Tal investimento material fazia parte dos objetivos de estabelecer o cinema como uma “fonte de inspiração revolucionária, de cultura e informação” (GACETA OFICIAL, 1959, tradução nossa). O incentivo ao cinema se dava também devido a seu escopo comercial, de fonte de renda e trabalho porquanto a administração de Cuba considerava que

[...] a indústria cinematográfica e a distribuição de seus produtos constituem uma permanente e progressiva fonte de divisas, tanto pela venda ou exploração direta de seus filmes como pelo extraordinário impacto publicitário e influência que possui a imagem cinematográfica sobre o

espectador e a conseqüente oportunidade que se tem de popularizar nosso país e suas riquezas e de favorecer o turismo (GACETA OFICIAL, 1959).

A “*Ley nº 169*” apontava claramente as intenções do governo cubano de utilizar o cinema como um instrumento de fomento à Revolução visto que entre as premissas aprovadas pelo Conselho de Ministros e sancionadas pelo presidente em março de 1959 considerava-se o cinema “o mais poderoso e sugestivo meio de expressão artística e de divulgação e o mais direto e estendido veículo de educação e população das ideias” (GACETA OFICIAL, 1959, tradução nossa).

De acordo com Mariana Martins Villaça (2006), as primeiras inaugurações da esfera cultural que receberam investimentos governamentais após a deflagração da Revolução Cubana, o ICAIC e a “*Casa de Las Américas*”, foram utilizadas como uma amostragem da nova política cultural a se instalar no país e serviram como “vitrine” de difusão da “cultura revolucionária” e das intenções do governo em fazer investimentos massivos no campo da cultura. Para a autora, estas instituições também foram fundamentalmente utilizadas pelo Governo Revolucionário para o “[...] estreitamento de elos com os países ‘amigos de Cuba’, [desta maneira tais instituições] foram bastante celebradas e prestigiadas internacionalmente [...]” por intelectuais de todo mundo e por governos que apoiavam o processo revolucionário na ilha. (VILLAÇA, 2006, p. 18).

Logo no início de suas atividades, o ICAIC já buscou difundir-se fora do país. O ano de 1960 foi marcado pela aparição internacional dos filmes produzidos pelo Instituto. Ao todo, as produções cubanas alcançaram cinco prêmios internacionais naquele ano (CHANAN, 2004). Para Chanan (2004), este certo prestígio internacional serviu como reconhecimento do projeto de criação de uma indústria cinematográfica cubana assim como foi uma resposta às críticas. A visibilidade internacional dos produtos do ICAIC “[...] ajudaram na promoção da imagem da Revolução no exterior” (CHANAN, 2004, p. 131, tradução nossa). A emergência veloz e o alto fomento estatal destacaram o cinema como veículo cultural poderoso em Cuba e influente internacionalmente, principalmente na América Latina dos anos 1960. Tal importância é demonstrada por Chanan (2004, p. 6, tradução nossa), quando este afirma que neste período “[...] Havana se tornou a segunda casa dos cineastas radicais de todo o continente [...]” devido ao alto volume de produtores, escritores, roteiristas e diretores latino americanos que vinham à Havana. Sua tentativa de criar um estilo verdadeiramente nacional de produção cinematográfica, que se distanciasse do paradigma hollywoodiano dominante, serviu como modelo de desenvolvimento cultural às demais nações do mundo em desenvolvimento (CHANAN, 2004)

O “Novo Cinema Latino Americano” é uma demonstração de que Cuba foi o *locus* onde emergiram novos balizadores da produção cinematográfica continental. Com início nos anos 1960, esse movimento restabeleceu padrões do cinema na América Latina. Flores (2013) afirma que o objetivo comum dos países integrados neste movimento era dismantelar-se padrões estrangeiros de produção cinematográfica, principalmente os dos Estados Unidos e da Europa. A autora mostra que os países latino americanos visavam estabelecer uma estética condizente com suas realidades sociopolíticas regionais atrelada a um caráter de denúncia social e militância política em um período em que diversas ditaduras começavam a instaurar-se por todo o continente. Para Chanan (1996) o Novo Cinema Latino Americano com suas temáticas voltadas para a “denúncia da miséria” e “celebração do protesto” foi um movimento perpassou todo o continente e foi além: fez com que o cinema da América Latina chamasse a atenção do mundo todo pela primeira vez. De acordo com o autor, este movimento cinematográfico da América Latina começou a partir de diferentes iniciativas discretas, das quais se destacaram a criação do Instituto de Cinematografia de Santa Fé na Argentina, o movimento do “Cinema Novo” no Brasil e a criação do Instituto de Arte e Indústria Cinematográficas em Cuba. Além de precursora do movimento, Cuba foi o primeiro país latino-americano no qual “se tornou possível observar uma nova cultura filmica, tanto popular e crítica [...] em escala nacional” (CHANAN, 1996, p. 429, tradução nossa)

Segundo Miskulin (2008), tal fascínio internacional que era exercido por Cuba frente à esquerda mundial tanto no campo político como cultural, por ser uma alternativa ao modelo soviético, não durou muito tempo. O aumento da popularidade de Cuba frente à intelectualidade de esquerda tinha como base o fato de que o país serviu, a partir de 1959, como um modelo de abertura cultural e liberdade de criação artística. Porém, com a intensificação de tensões políticas internas, mudança nas alianças de política externa e o consequente estabelecimento de uma política cultural severa e restritiva, tal apoio não fazia mais sentido (MISKULIN, 2008). O furor cultural relacionado à Cuba teve o início de seu declínio já no final da primeira década posterior à deflagração da Revolução Cubana e foi seguido por um período considerado de estagnação da produção cultural no país devido ao nascimento de intensas incongruências entre os intelectuais e a política cultural do governo: o chamado “período cinza”, que se estendeu de 1971 a 1975 (DIÉGUEZ, 2011). O ano de 1968 foi decisivo para esta guinada em direção à derrocada cultural. Enquanto o período de florescimento cultural em Cuba foi caracterizado, em termos políticos, pela tentativa cubana de estabelecer um modelo de revolução inovador e próprio, em 1968 o governo do país reaproximava-se da URSS ao apoiar a repressão soviética ao movimento de aspirações

democráticas da Primavera de Praga<sup>21</sup>, o que internamente, segundo Miskulin (2008) institucionalizou a aproximação da Revolução Cubana ao modelo soviético e teve consequências sobre a política cultural a partir de medidas austeras de adequação.

Mudanças na política econômica foram as mais drásticas e envolveram massivas estatizações do setor privado e centralização econômica. Tais medidas tiveram efeitos no campo cultural, o governo se tornou mais rígido em relação a temáticas e produções que pudessem parecer “politicamente conflituosas” ou fossem minimamente de encontro ao pensamento da Revolução e, portanto, poderiam inspirar outros setores da sociedade a atuar de maneira contrária à vontade do governo (MISKULIN, 2008). Foi neste contexto que terminou a primeira década após a ascensão do Governo Revolucionário, de uma atmosfera cultural promissora, prodigiosa, integrada domesticamente e prestigiada internacionalmente a um ambiente intelectual ambíguo com discrepâncias e incongruências entre a força produtora cultural e a administração política do país.

O cinema dos anos 1959 a 1971 em Cuba foi marcado por uma realidade convulsiva e contraditória, onde a Guerra Fria e a Revolução Cubana moldaram os caminhos e as diretrizes de sua produção. Para Raquel Jacomino (2009) a produção cinematográfica cubana em tal período foi um estímulo a indagação sobre a história nacional, uma fonte de pesquisa sobre as origens e as características identitárias do país, e a “[...] representação de um passado e presente por meio de uma linguagem estética própria” (JACOMINO, 2009, p. 1, tradução nossa). Para compreender de que maneira tal produção influenciou na renovação das particularidades da identidade cubana na primeira década pós Revolução, o próximo capítulo dedica-se a apresentar o caráter das obras cinematográficas realizadas em Cuba por meio do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas e como tal conteúdo, produção e distribuição foram utilizados pelo governo cubano como mecanismo de propagação de poder no Sistema Internacional com o propósito de redefinir e consolidar a identidade cubana.

---

<sup>21</sup> A expressão “Primavera de Praga” é um termo utilizado para descrever os movimentos reformistas ocorridos em 1968 na antiga Checoslováquia que, segundo Miskulin (2008), reivindicavam “um socialismo com rosto mais humano”. A URSS utilizou o Pacto de Varsóvia, aliança militar formada entre os países do leste europeu e a União Soviética em 1955 como respaldo para invadir em 1968 a Checoslováquia para conter o movimento contrarrevolucionário (STOLARIK, 2010). Ao apoiar tal iniciativa de invasão, o governo cubano se reaproximava da URSS depois de dois anos afastado da política soviética por promover a exportação de um modelo de revolução próprio através do fomento de movimentos guerrilheiros principalmente na América Latina mas também nos demais países parte da categorização de Terceiro Mundo (MISKULIN, 2008)

### **3 O CINEMA CUBANO COMO MECANISMO DE PROJEÇÃO DE PODER NO SISTEMA INTERNACIONAL**

O presente capítulo expõe, primeiramente, as principais características e temáticas presentes nos filmes lançados em Cuba entre 1959 e 1969 e os elementos identitários que tiveram destaque durante o período. Em seguida, mostra as principais diferenças entre o cinema cubano produzido antes e depois da Revolução, assim como a evolução do aparato de apoio à veiculação do cinema no país. Por fim, destaca as razões e os eventos que levaram à transição de um período de expansão cultural em Cuba, iniciado em 1959, para um momento de grande decadência e estagnação da cultura, entre os anos de 1971 e 1975. A principal utilidade deste capítulo em relação ao estudo proposto nesta monografia, está em apresentar como as interações entre os âmbitos político e cinematográfico em Cuba nos permitem observar os intuitos do governo revolucionário em utilizar o cinema como um mecanismo de projeção de poder e redefinição de identidade.

#### **3.1 O CARÁTER DA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA EM CUBA ENTRE 1959 E 1969**

Para que possamos realizar inferências sobre as maneiras pelas quais a produção cinematográfica foi utilizada como ferramenta de projeção de poder pelo governo cubano entre os anos de 1959 a 1971, é necessário explicitarmos as razões pelas quais propusemos



caracterizar a produção cinematográfica lançada em Cuba especificamente entre 1959 e 1969. Nosso marco inicial é a tomada do poder pelo governo revolucionário em Cuba em janeiro de 1959. Tal data é importante para o cinema deste país, pois o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas (ICAIC), órgão detentor de todos os direitos de produção, distribuição e reprodução de filmes em Cuba, foi fundado a partir da primeira lei de categoria cultural estabelecida após a deflagração do processo revolucionário, apenas três meses após a ascensão do novo governo. O ano final de nosso recorte é 1971: momento chave na história do cinema cubano pois marca o cessar do alto fluxo de produção e investimento cultural em Cuba e o início de um período de decadência<sup>22</sup>; o auge das tensões políticas relacionadas à esfera da cultura; e uma guinada de restrição e austeridade exercida no âmbito da política cultural do país.

Apesar de no domínio da política os eventos balizadores de nossa observação estarem situados nos anos de 1959 e 1971, o ICAIC e a crítica cinematográfica internacional dividem a produção cinematográfica em Cuba de outra maneira: para efeitos de tratar a cronologia do cinema cubano pós revolucionário de uma maneira que englobe temáticas e características de produção semelhantes, o instituto divide seus lançamentos em períodos de aproximadamente dez anos<sup>23</sup>. A categoria formalmente delimitada como “1959-1969” está inteiramente inserida no período abarcado no recorte temporal desta monografia e, por este, motivo foi utilizada como fonte de identificação das principais características do cinema cubano do período entre 1959 e 1971, relevantes aos objetivos da presente pesquisa. A importância de aceitar a categorização estabelecida pelo ICAIC é enfatizada por Enrique Pineda Barnet<sup>24</sup> (2015) e Gustavo Arcos<sup>25</sup> (2015) quando estes afirmam em entrevistas que nos concederam em janeiro de 2015 em Havana, Cuba, que durante a primeira década após a Revolução Cubana o ICAIC foi o único canal de viabilização cinematográfica no país, onde realizações independentes eram tentativas raras e sem força de expressão devido a total nacionalização e estatização do

---

<sup>22</sup> O período de enfraquecimento da atividade cultural em Cuba após a expansão

cultural ocorrida no país durante a primeira década após a Revolução Cubana tem início em 1971 e se estende até 1975, é o chamado “*quinquenio gris*”. Foi um momento extremamente contrastante (em termos de intensidade produtiva na esfera da cultura) com o período que analisamos, um ponto de inflexão essencial à compreensão dos eventos anteriores ocorridos entre 1959 e 1969 e portanto será trabalhado na terceira sessão do presente capítulo.

<sup>23</sup> A seção “*Cinematografía*” do site oficial do ICAIC separa os filmes lançados a partir da criação do instituto em seis categorias: “1959-1969”; 1970-1981; 1982-1990; 1991-1999; 2000-2010 e 2011-2012.

<sup>24</sup> Escritor, diretor e cineasta cubano nascido em 1933, ativo profissionalmente no período de criação do ICAIC. Conhecido por filmes como *Soy Cuba* (1964), *La bella del Alhambra* (1989) e *Angelito mío* (1998). Entrevista realizada em 24 de janeiro de 2015, em sua residência em Havana, Cuba.

<sup>25</sup> Crítico cinematográfico cubano professor do Instituto Superior de Artes de Cuba, especialista em cinema cubano. Entrevista realizada em 26 de janeiro de 2015 em sua residência em Havana, Cuba.

aparato produtivo ligado ao cinema. Além disso, estes primeiros anos de cinema dentro da Revolução são considerados por diversos historiadores, intelectuais, cineastas e principalmente por críticos cinematográficos como a “década de ouro do cinema cubano”, ou “década prodigiosa” devido ao intenso ritmo de produção, distribuição e aceitação da época (BORRERO, 2007a).

É importante frisar que para nos dedicarmos a estudar os efeitos do cinema como elemento identitário e ferramenta de poder, é necessário considerarmos algumas peculiaridades da sétima arte que justifiquem tal flexibilidade em nosso recorte histórico/temporal. Visto que um filme como produto final mostrado nas telas geralmente é resultado de um longo processo de escrita, roteiro, planejamento, filmagens, produção e finalização devemos estar atentos ao fato de que os filmes lançados até o ano de 1971 foram fruto de projetos iniciados ainda nos anos anteriores e, portanto, também fazem parte da primeira “onda cinematográfica” em Cuba após a Revolução Cubana e a criação de uma instituição exclusivamente responsável pelo cinema no país.

A criação desta instituição detentora dos direitos de produção do cinema em Cuba como primeira medida pertencente ao campo cultural, firmada pelo governo revolucionário que ascendeu em Cuba em janeiro de 1959, mostra que tal ramo da produção cultural, o cinema, era intensamente valorizado pela nova administração do país à época. A escolha do cinema como setor supervalorizado em detrimento das demais formas de produção artística e cultural se deu em razão à ampla capacidade de difusão da sétima arte, devido suas propriedades de estímulo multissensorial e sua popularização como entretenimento e ferramenta política no âmbito internacional<sup>26</sup> da época. Para assistir a um filme não era necessário saber ler ou interpretar textos e imagens como na literatura, na música e nas artes plásticas; não era preciso viabilizar diariamente a presença de um grupo de artistas ou dançarinos como no teatro e na dança. Um filme é o resultado audiovisual de um processo produtivo que pode ser reproduzido infinitas vezes da mesma maneira para grandes grupos em diferentes locais (BARNET, 2015).

---

<sup>26</sup> O cinema político emerge internacionalmente a partir dos anos 1920. Com a ascensão do fascismo e a deflagração de guerras civis na China e na Espanha e a tendência conflitiva do Sistema Internacional cineastas simpatizantes da esquerda começaram a politizar seu trabalho a partir de produções documentais e representações de eventos políticos da época. A difusão desta “atitude cinematográfica” se deu primariamente pelas inovações estilísticas do cinema soviético. Nos EUA os primeiros traços políticos no cinema vieram a partir de confrontações sobre a pobreza e o racismo ainda na década de 1920. Nos anos 1950 o a indústria cinematográfica mundial já era liderada por Hollywood e o cinema um meio altamente popular de entretenimento e difusão de valores (THOMPSON; BORDWELL, 1994).

Tal predileção pelo cinema é demonstrada claramente na lei de criação do ICAIC, publicada pela *Gaceta Oficial*<sup>27</sup> de Cuba em 2 (dois) de março de 1959, apresentada pelo presidente da república Manuel Urrutia y Lleo e fomentada pelas assinaturas do primeiro ministro Fidel Castro e do ministro da educação Armando Hart Dávalos. A lei 169 elenca doze principais justificativas propostas pelo governo e a administração de Cuba para considerar a criação de um instituto de indústria cinematográfica como uma necessidade imediata. Dentre elas, a presidência da república juntamente com o Conselho de Ministros salientam a utilidade do cinema como ferramenta de conscientização coletiva, a necessidade da criação de um cinema nacional e seu alinhamento com o chamado “espírito revolucionário” a partir de todo um aparato de produção industrial do cinema. A última destas razões propostas é de que “[...] é o cinema o meio mais poderoso e sugestivo de expressão artística e divulgação e o mais direto e estendido veículo de educação e popularização das ideias” (GACETA OFICIAL, 1959, tradução nossa). Ou seja, logo nas premissas (contidas na lei 169) que justificam a criação do ICAIC, o governo cubano deixava clara sua intenção de construir uma indústria cinematográfica no país que servisse aos propósitos de propagação, intensificação e aceitação dos ideais da Revolução Cubana. Estes desígnios são claramente perceptíveis se analisarmos as principais características comuns aos filmes realizados em Cuba na década imediatamente posterior à Revolução.

A edição comemorativa de dez anos do ICAIC da revista *Cine Cubano* traz um apanhado geral sobre os principais elementos que caracterizaram os filmes produzidos entre 1959 e 1969, no qual incisivamente afirma que “não se pode esquecer que cada sequência, cada curta-metragem, cada documental, cada noticiário tem um só tema: a Revolução Cubana” (CINE CUBANO, 1969, p. 118, tradução nossa). Para que possamos assimilar as maneiras pelas quais esta temática foi inserida em dez anos de produção ligada à esfera do cinema, é essencial explicitar que segundo dados do ICAIC até março de 1969 seus estúdios haviam produzido 45 (quarenta e cinco) filmes de longa-metragem, 210 (duzentos e dez) documentários, 85 (oitenta e cinco) documentários didáticos, 49 (quarenta e nove) filmes de animação, 94 (noventa e quatro) notas da “*Enciclopedia Popular del ICAIC*” e 446 (quatrocentas e quarenta e seis) edições do “*Noticiero ICAIC Latino-americano*”<sup>28</sup>. Logo

---

<sup>27</sup> Segundo dados do “Cuba: Sitio del Gobierno de la Republica Cuba” a “Gaceta Oficial” é um órgão do governo cubano responsável pela veiculação de leis e normas para consulta pública sob responsabilidade do Ministério da Justiça (CUBA, 2015a).

<sup>28</sup> Assim como a “Enciclopedia Popular” o “Noticiero ICAIC” fazia parte do aparato complementar de propagação e alcance social das atividades ligadas à indústria cinematográfica que incluía revistas, periódicos, meios alternativos de exibição, entre outros meios. Estas ferramentas governamentais de fomento ao cinema serão tratadas no final da presente seção.

percebe-se que o gênero documentário foi o predominante neste momento. Segundo Michael Chanan (2004), o cinema documental pós revolucionário em Cuba tinha um claro propósito político. Para o autor, ao promover o encontro do documental cubano do começo dos anos 1960 com a audiência popular o governo cubano tinha o objetivo de “conscientizar”<sup>29</sup> a população sobre os problemas e as correspondentes superações inerentes à sociedade cubana que o governo, por meio do ICAIC, pretendia exacerbar.

Chanan (2004) afirma que, devido ao sentido de urgência e euforia que a Revolução transmitia, a nova indústria cinematográfica cubana não teve tempo de se desenvolver da maneira tradicional no meio cinematográfico, isto é, investir na dimensão teórica antes de inserir a prática da produção filmica efetivamente. Fato que é confirmado por segmentos do próprio governo, como por exemplo, através do artigo escrito por Alfredo Guevara (1969), o presidente do ICAIC à época, que traz reflexões acerca dos dez primeiros anos de produção cinematográfica em Cuba através do Instituto. De acordo com Guevara (1969, p. 1, tradução nossa), a principal característica dos primeiros anos do cinema através do ICAIC foi a abertura para a realidade sem nenhuma atitude preconcebida, preocupando-se apenas com o que ele chamou de “encadeada fúria criadora” e “manifestação artística por excelência”. A preocupação com a prática da produção filmica em detrimento da elaboração de uma dimensão teórica cinematográfica é relevante para entender o desenvolvimento do cinema quanto instrumento de propagação de poder, pois, mostra que a criação de uma teoria, e o estudo da disciplina em si, se desenvolveram para corresponder à política revolucionária. É necessário levar em conta que o desenvolvimento de uma teoria de cinema é o resultado de um processo de introspecção artística pelos quais os responsáveis por determinada produção cinematográfica estabelecem debates e indagações teóricas sobre a arte do cinema em si, a relação desta com os demais meios de produção artística, e com âmbito social no qual está inserida (SAM, 2000). De acordo com estas reflexões, são definidos os moldes estilísticos e estéticos que serão utilizados posteriormente na produção dos filmes. Em Cuba, a partir de 1959 este movimento de reconhecimento da herança cultural e a formulação de uma teoria ligada ao cinema aconteceram simultaneamente à produção em si, e de acordo com o direcionamento ideológico compartilhado entre os cineastas e o novo governo (CHANAN 2004).

---

<sup>29</sup> A palavra “conscientizar” vem entre aspas pois, no texto original em inglês, o próprio autor dá destaque a ela ao escrevê-la em espanhol e itálico, o que confere uma avaliação crítica de Chanan (2004) à atitude do governo cubano à época: que proferia um discurso de compromisso com a realidade e conscientização social em sua produção cinematográfica quando, na visão do autor, tinha fins majoritariamente doutrinários e de projeção de poder.

Ao produzir filmes e concomitantemente refletir de maneira teórica sobre o cinema, a geração de cineastas que emergiu em Cuba com a criação do ICAIC pôde perceber, na prática, os desafios de criar uma cultura filmica popular e autêntica dentro da Revolução. Ao observar empiricamente a relação “ingênua” do público para com a tela e as possibilidades que o cinema teria como mecanismo educador e de propagação de valores, foi possível tanto para os formuladores de política quanto para os produtores de cinema desenvolver modelos teóricos que pudessem transformar o processo de produção cinematográfica em uma “[...] reavaliação coletiva da natureza, conteúdo e status da imagem” (CHANAN, 2004, p. 218, tradução nossa) que correspondesse aos anseios da política revolucionária.

Com esta prioridade dada à prática e a política, o comprometimento com o gênero documentário veio como consequência, pois é um modelo cinematográfico que preza pela exploração da realidade. Para Chanan (2004, p. 219, tradução nossa) o documentário social em Cuba, além de questionar a realidade da sociedade cubana, também expressou que “[...] a dificuldade de criar uma cultura popular cinematográfica autêntica dentro da Revolução para substituir a herança da colonização cultural trouxe em si a questão de como superar a distância entre a tela e as ruas fora dos cinemas [...]”. A solução viável, encontrada pelo governo e expressada nas produções facilitadas pelo ICAIC foi de utilizar a distante relação da audiência com as telas como uma oportunidade de transformar o processo de acesso ao cinema em um artifício educacional e de militância moral aproximando, através de uma linguagem política apropriada, o segmento popular aos valores considerados caros ao governo revolucionário (CHANAN, 2004).

A preferência do ICAIC pelo gênero documental entre os anos de 1959 e 1969 é para Julianne Burton (1978) resultado de motivações econômicas e ideológicas. No que concerne às questões práticas e materiais a autora afirma que a falta de recursos, equipamentos, espaços e profissionais capacitados fez com que o cinema apoiado na realidade diária das ruas, do campo e das indústrias fosse privilegiado. Em relação às motivações políticas e ideológicas de exaltar o documental como principal expressão cinematográfica em Cuba na década de 1960, Burton (1978, p. 18, tradução nossa) segue a mesma linha de raciocínio que Chanan (2004) e nossos entrevistados Barnet (2015) e Arcos (2015), e afirma que “[...] o impulso de documentar a euforia da vitória rebelde e a resposta popular aos resultados das transformações sociais trouxe os aspirantes a cineastas para as ruas”. Ou seja, a temática da revolução não estava apenas centrada no desejo do governo em utilizar tal meio como expressão de valores, mas também na empatia dos cineastas com o momento vivido coletivamente pela sociedade. Portanto, este foi um período em que, apesar de utilizar

temáticas limitadas, os produtores de cinema acreditavam na existência de uma grande liberdade de expressão e produção (BURTON, 1978).

Ao observar as temáticas abordadas nos documentários produzidos na primeira década após a Revolução em Cuba, é possível perceber este movimento de representação exclusiva dos setores e eventos que mais tinham relação com os valores caros ao governo revolucionário, as propostas de mudança social, e as vitórias conquistada pelo mesmo. Apesar do intuito anunciado de explorar fielmente a realidade, como toda produção documentária, o gênero documental do período analisado tinha fortes fins políticos no país. Tal afirmação encontra respaldo nas ideias de Juan Antonio García Borrero (2007a): pesquisador e crítico cinematográfico cubano que teve ensaios e livros premiados mais de vinte vezes por instituições ligadas à cultura em Cuba. Foi também criador e coordenador geral dos “Congressos Nacionais de Crítica Cinematográfica” do país durante dez anos (1993-2003). Ou seja, um especialista em cinema cubano que mesmo aclamado por entidades diretamente ligadas ao governo, que lança um olhar crítico sobre a postura e as intenções do próprio governo revolucionário ao incentivar o cinema. Desconstrói o principal argumento da direção do ICAIC e dos formuladores da política cultural em Cuba, de que os primeiros documentários lançados com a criação do ICAIC foram meras reproduções dos acontecimentos ocorridos à época, com fim informativo. O autor reconhece que os principais temas trazidos por este gênero cinematográfico no período analisado são um retrato apaixonado e imparcial das transformações sociais proporcionadas pelo governo revolucionário cubano: uma tentativa de enaltecer e idealizar tais conquistas e projetos. Esta prática teria um objetivo final doutrinário, ao promover um movimento de identificação de grupo (a nação revolucionária) e sensibilizar emocionalmente a população, engajá-la no sustento dos ideais e do modelo de sociedade propostos pela administração do país (BORRERO, 2007a). Como demonstrado no primeiro capítulo desta pesquisa, o ponto inicial comum entre os diversos argumentos que discutem identidade na disciplina de Relações Internacionais (RI) é a naturalização da ideia de que a criação de identidade está na percepção acerca da existência de grupos.

Entre as principais temáticas, Juan Antonio García Borrero (2007a) destaca a liberdade, a reforma agrária, a educação, o planejamento, a organização, a economia, a agricultura, o campesinato, a classe trabalhadora, a solidariedade, a Guerra do Vietnã como uma épica heroica, a figura do guerrilheiro e também os esforços de Cuba na tentativa de lograr independência econômica. Para ratificar a presença do caráter político, revolucionário e guerrilheiro no cinema documental cubano deste período, podemos tomar como exemplo os

primeiros e últimos documentário lançados entre 1959 e 1969<sup>30</sup>. Escolheu-se tomar como amostragem específica as primeiras produções do ano inicial, e as últimas do ano final desta categoria temporal para demonstrar a continuidade dos temas elencados por Borrero (2007a) durante toda a década. Ou seja, ao observar-se que desde o início de 1959 e no final de 1969 os temas abordados pelo cinema documentário em Cuba ainda continham temas muito similares que representavam de maneira exclusivamente positiva as mudanças e projetos da Revolução Cubana, encontra-se mais uma fonte de respaldo ao argumento de que o cinema cubano, até mesmo em sua face comprometida com a realidade (o documentário), serviu como um mecanismo de poder ao governo revolucionário durante o período analisado. As fichas técnicas e sinopses dos filmes aqui analisados foram fornecidas pelo ICAIC, em visita à biblioteca do Instituto, em janeiro de 2015. Ao analisar o material do próprio Instituto percebe-se que a temática revolucionária era deliberadamente uma constante em todas as produções documentárias cubanas entre 1959 e 1969, e não apenas observável de maneira implícita.

Como exemplo de tal inserção de temas pode-se citar *Construcciones rurales* (1959), primeiro documentário cubano lançado através do ICAIC, do diretor Humberto Arenal no qual as cooperativas agrícolas e as melhorias do nível de vida do campesino cubano são o foco de documentação. Em *Esta tierra nuestra* (1959) de Tomás Guitiérrez Alea, o objetivo era mostrar a tragédia do despejo campesino antes do triunfo da Revolução. No documentário *Sexto aniversario* (1959) de Julio García Espinosa, a principal temática é a comemoração do sexto aniversário do começo da luta revolucionária. No final da década que analisamos, o caráter intensamente político e ligado aos efeitos e as preocupações da Revolução Cubana também está presente. *Productividad* (1969), de Luis Felipe Bernaza, é a tentativa de uma análise crítica dos fatores que impedem o aumento da produtividade no cultivo da cana de açúcar. Em *79 primaveras* (1969), Santiago Álvarez mostra a vida e obra do líder vietnamita Ho-Chi-Minh e os efeitos de sua morte frente à população do Vietnã. *Via libre*, o último documentário lançado pelo ICAIC até o final de 1969 trata dos esforços dos trabalhadores ferroviários na tentativa de solucionar os problemas urgentes das necessidades do transporte das safras agrícolas.

---

<sup>30</sup> Como ponto de referência bibliográfica para a categorização dos filmes e documentários supracitados utilizamos o catálogo de produções do ICAIC, lançado em 2004 pelo próprio Instituto. A obra intitulada “*Producciones del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos: ICAIC*” foi organizada por Maria Eulália Douglas e contém todas os filmes viabilizados pelo ICAIC desde 1959 até 2004 divididas em ficção, documental e animação além da ficha técnica de cada produção. Este catálogo foi a fonte principal de informações sobre as temáticas abordadas nas produções cinematográficas entre 1959 e 1969 em Cuba, a partir da análise das fichas técnicas e sinopses dos filmes.

Para Julianne Burton (1978, p. 18, tradução nossa), a aproximação dos produtores de cinema e do público para com a realidade nacional e o consequente crescimento da consciência e sensibilidade social são “[...] largamente responsáveis pela intensa dialética entre circunstâncias históricas e respostas individuais, o que está presente tanto na ficção como na produção documental do cinema cubano pós revolucionário [...]”. Ou seja, apesar de o gênero documentário ter sido o carro chefe das produções do ICAIC, o gênero ficcional também absorveu as temáticas sociais e educacionais, mesmo que de maneira mais implícita. Novamente podemos recorrer ao exercício de apresentar os principais temas das produções do primeiro ano da década de 1959 a 1960 lançadas pelo ICAIC para exemplificar a intensa presença do caráter político e propagandista pretendido pelo governo cubano no período trabalhado no presente projeto. Em 1959 foi trazido às telas *Surcos de Libertad*, um filme que segundo Emmanuel Vincenot (2006, p. 67, tradução nossa), “[...] antecipava de certa maneira a forma estética do ICAIC, já que misturava elementos de ficção com imagens documentais”. Segundo o autor, este filme foi um dos primeiros a servir a gestão do exército rebelde, pois evocava os primeiros momentos da vitória de Fidel Castro retratados pelo documentalista Eduardo Palmer (VINCENOT, 2006). Ainda em 1959, o filme *La vida comienza ahora*, de Antonio Vázquez Gallo, é um drama romântico que tem como protagonista a personagem de um preso político perseguido por suas atividades revolucionárias durante o governo do general Fulgêncio Batista (deposto com a Revolução Cubana). A última obra de ficção cinematográfica produzida pelo ICAIC em 1959 foi *La Vuelta a Cuba em 80 minutos* de Manuel Samaniego Conde que tem como enredo a tentativa de um jovem de produzir um filme sobre Cuba e sua viagem pela ilha procurando singularidades e exaltando as belezas do país.

Tais temáticas foram recorrentes até o final da década de 1960 e início dos anos 1970, especificamente até ano de 1971, quando se iniciou um período de decadência da produção cultural em Cuba. Gustavo Arcos (2015) afirma em entrevista que nos concedeu que uma diferente postura do governo, decorrente de dissonâncias entre os diferentes grupos políticos que faziam parte do meio cinematográfico em Cuba, induziu os cineastas cubanos a trabalharem temáticas distintas. Este momento é conhecido como “*quinquenio gris*”, no qual o crítico de cinema mostra que cisões governamentais influenciaram todas as esferas da cultura. Antes de esmiuçarmos as peculiaridades deste período imediatamente posterior à década que escolhemos estudar e inferirmos acerca de sua capacidade elucidativa em relação a nosso recorte temporal, faz-se necessário explicitar de que maneira e que formas tomou a identidade redefinida por meio do cinema durante a década de 1959 a 1971 em Cuba. Esta



ordem de apresentação se mostra a mais coerente, pois o objetivo central desta monografia é estabelecer a relação entre a produção cultural cubana em sua forma cinematográfica fomentada pelo governo e a redefinição de identidade como um mecanismo de poder. A próxima seção do presente capítulo é dedicada a esta análise.

### 3.2 A IDENTIDADE REDEFINIDA POR MEIO DO CINEMA E PROJETADA COMO MECANISMO DE PODER

O segundo capítulo desta monografia trouxe a apresentação do papel de Cuba nas relações internacionais que se desenvolviam à época da deflagração da Revolução Cubana e o panorama de como o cinema realizado na ilha no mesmo período foi o meio de produção cultural mais incentivado pelo novo governo do país naquele momento. A primeira seção do presente capítulo mostrou a existência de um caráter intensamente político nestas produções. A partir disso, pode-se avançar na discussão almejada nesta pesquisa e relacionar tais fatores às questões ligadas a identidade.

Como explicitado no referencial teórico desta monografia (primeiro capítulo), a abordagem pós-estruturalista das RI considera que o conceito de identidade é construído a partir da inclusão de elementos culturais. Tal perspectiva também considera a existência de uma série de exclusões que envolve o favorecimento de alguns significados em detrimento de outros, foca sua análise em questões de discurso, assim como trata de elementos ligados à identificação e delimitação de grupos (CAMPBELL, 2007). Retomando a ideia de Merlinger (2013), explicitada também em nosso primeiro capítulo, identifica-se que, para realizar um trabalho pós-estruturalista deve-se levar em conta a historicidade dos fatos, inserção de valores, lutas de poder e influências que construíram o objeto de estudo final em questão<sup>31</sup>, assim como manter uma postura que considere todos estes fatos e fatores como parte de um processo em constante renovação, jamais finalizado (MERLINGER, 2013).

Neste sentido, é importante ater-se ao fato de que ao propormos um debate sobre a redefinição de identidade nacional em Cuba entre os anos de 1959 e 1971, considera-se a presença de um forte elemento de ruptura ocorrido na esfera política, a Revolução Cubana em 1959, que teve impactos diretos em todos os setores da sociedade cubana da época, principalmente na esfera cultural e especificamente no âmbito cinematográfico. Fatores que indicam que neste momento alguns elementos identitários foram deliberadamente colocados

---

<sup>31</sup> No caso da presente pesquisa o objeto de estudo em questão é a relação cinema-identidade. Especificamente o cinema cubano como elemento cultural diretamente responsável pela redefinição de identidade nacional no país entre 1959 e 1971.

em destaque em detrimento de outros, através de diferentes discursos relacionados claramente com as posições de poder do país, tanto na esfera doméstica, no que concerne a sociedade, como na internacional, em relação à imagem projetada aos demais Estados. Assim, pretende-se identificar os discursos, valores consolidados, diferentes representações e relações de poder e conhecimento que configuraram tal redefinição. No que concerne a relação desta nossa proposta teórica com o recorte espaço-temporal proposto por este trabalho, a Revolução Cubana é o momento de inflexão e marco inicial de nossa análise.

Para que possamos destacar as maneiras pelas quais a produção cultural, aqui expressada por meio do cinema, foi um fator decisivo a moldar as características identitárias de Cuba entre os anos 1959 e 1971, devemos levar em conta que a produção cinematográfica existiu em Cuba muito antes da criação do ICAIC em 1959. É recorrente na literatura sobre o cinema pré revolucionário em Cuba, como mostrado nos textos de Nancy Berthier e Luis Álvarez Álvarez (2012) e Nadine Covert (2013), enfatizar a tendência de setores governamentais principalmente ligados à fundação e administração do ICAIC a não reconhecer a existência de um cinema genuinamente cubano prévio à Revolução. Esta rejeição do próprio governo ao cinema produzido em Cuba previamente à criação do ICAIC, devido à representação de valores divergentes aos propósitos nacionalistas da Revolução, é mais um indício de que a Revolução Cubana e a criação do Instituto foram eventos que modificaram drasticamente os discursos dominantes na esfera cultural do país.

De acordo com o crítico e especialista em cinema cubano Gustavo Arcos (2015), tal movimento governamental de renegação do cinema pré Revolução Cubana está intimamente ligado ao desejo do governo revolucionário de redefinir a identidade do país por meio de um cinema totalmente alinhado aos valores e ideais caros ao novo governo pós 1959 e, portanto, construir uma imagem de coesão interna e de nação forte perante os demais Estados do Sistema Internacional. Mesmo que veículos oficiais do ICAIC como a revista *Cine Cubano* (1969, p. 114-117, tradução nossa) insistam que o cinema cubano, “nascido com a Revolução” tenha propiciado finalmente “o surgimento e desenvolvimento de um cinema autenticamente nacional”, foi muito antes em 1897 que a população cubana teve seu primeiro contato com o cinema através das produções dos irmãos Lumière, trazidas por um de seus agentes, o diretor francês com carreira estabelecida no México Gabriel Veyre (CHANAN, 2004). Segundo dados do site oficial do ICAIC, foi também em 1897 que foi produzido o primeiro filme documentário em Cuba: *Simulacro de incêndio*, dirigido pelo próprio Gabriel Veyre.

A produção de cinema nacional cubana teve início em pleno processo da Guerra de Independência em 1897 e, embora esporádica, nasceu dotada de um caráter nacionalista e

patriótico com influência europeia (principalmente da Itália, França e Dinamarca) e dos países simpatizantes de Cuba (CUBA, 2015b). Apesar das tendências cívicas do incipiente cinema cubano do final do século XIX, a influência norte-americana e a incapacidade técnica de produzir independentemente fizeram com que a partir dos anos 1930 o cinema em Cuba se resumisse ao que Rob Stone (2006, p. 65, tradução nossa) definiu como “[...] uma pequena produção colonial que dependia de coproduções com o México”. Com o fim da Primeira Guerra Mundial, nos vinte anos que antecederam a deposição do general Fulgêncio Batista em 1959, a dominação europeia cedeu lugar à norte-americana na esfera do cinema e consolidou a cinematografia cubana não apenas como espetáculo, mas também como negócio (CHANAN, 2004). A partir dos anos 1930, o cinema deixou de ser silencioso e a produção fílmica em Cuba foi marcada por temas de escapismos, tropicalidade e musicalidade (BURTON, 1978). De acordo com o cineasta Enrique Pineda Barnet (2015) em entrevista que nos concedeu, este momento do cinema cubano explorava intensamente a imagem da mulher, da rumba e da sensualidade. Além disso, “vendia” a imagem de Cuba como um paraíso turístico, uma terra onde a diversão era ilimitada e qualquer tipo de prazer era facilmente encontrado.

É possível estabelecer uma relação direta deste movimento histórico de evolução do cinema cubano, e a metamorfose da imagem projetada a partir do mesmo ao longo do tempo, com as premissas de Campbell (2007) e Grovogui (2007) (inseridas no primeiro capítulo deste trabalho) sobre a detenção de conhecimento e a permeabilidade da identidade e da cultura respectivamente. Até o momento de ruptura que utilizamos como marco inicial da análise sobre a redefinição de identidade em Cuba, a Revolução Cubana e a quase simultânea criação do ICAIC, em 1959, pode-se observar que a imagem projetada do país por meio do cinema evoluiu influenciada intensamente pelos discursos predominantes e os ideários privilegiados em cada momento político-cultural desde 1897.

Apesar do caráter nacionalista presente nos primeiros trinta anos do cinema em Cuba, pós guerra de independência, este meio de produção cultural era incipiente no país, sem incentivo e grande volume de produção e exibição internacional. A partir da década de 1930, com a inserção do som e a possibilidade de utilização da música (elemento cultural extremamente popular no país) no contexto cinematográfico, o cinema passa a ser um meio muito mais dinâmico e difundido no país (CUBA, 2015b). Concomitantemente, a consolidação do domínio econômico e político dos EUA sobre Cuba influencia também a esfera cultural. As temáticas nacionalistas e políticas dão lugar ao cinema folclórico e melodramático, que caracterizava a ilha caribenha e suas relações sociais muito mais pela representação e interpretação do estrangeiro, principalmente norte-americano, do que a partir

de uma autoimagem propriamente dita. Com a ascensão do governo revolucionário e a implementação de um projeto de política cultural completamente diferente aos períodos anteriores a Revolução Cubana passou a ser considerada, como mostra López (2007, p. 226, tradução nossa),

[...] uma ruptura radical com os regimes anteriores, [...] [que] repetiu contudo o gesto de seus homólogos liberais ao assumir que seus intelectuais e artistas deveriam ser criadores de identidades culturais, portadores de utopias e, em última instância, as vozes articuladoras – e educadoras – do sujeito povo.

Este rechaço ao passado político e a tentativa de dissolução da identidade e imagem projetadas a partir da representação do outro sobre si, fazem parte da busca pelos objetivos máximos da nova administração cubana: liberdade e soberania (CINE CUBANO, 1969). É possível observar que a política cultural estabelecida em Cuba a partir de 1959 foi direcionada a modificar determinadas operações de poder que originaram estas concepções de subjetividade e identidade, representando a nação cubana como um país fraco politicamente, dependente e subjugado à ingerência externa. A partir disso, é notório que cinema foi um dos canais utilizados por Cuba como tentativa de modificação das estruturas poder correntes no Sistema Internacional, a partir da projeção da imagem de uma nação supostamente comprometida com reformas sociais, bem estruturada politicamente e dotada de grande capacidade artística e cultural. Sendo assim, a partir de 1959, com o estabelecimento de um governo revolucionário e a criação de um instituto de cinema vinculado ao governo e responsável exclusivo de todo o processo de produção de filmes em Cuba, o cinema nacional passou a ser utilizado deliberadamente pelo governo como ferramenta de criação de identidade cultural. O destaque dado ao cinema pelo governo cubano afastava todas as ligações com o passado republicano não revolucionário e, portanto, todas as temáticas não ligadas à Revolução.

Como parte dos objetivos governamentais ligados ao novo cinema cubano produzido a partir de 1959 estava o desejo de projetar internacionalmente uma imagem de nação coesa na qual a integração entre governo e sociedade era um pilar essencial ao desenvolvimento das reformas socialistas propostas pela Revolução Cubana (CINE CUBANO, 1969). O contexto político, social e cultural dos anos 1960 em Cuba foi catalisador do desenvolvimento de uma cinematografia com objetivo e intencionalidade política com origem na relação do discurso político com o espectador (JOFFE, 2009). De acordo com Tomás Gutiérrez Alea, escritor e cineasta cubano, um cinema que pretende preencher sua função perfeitamente, seja ela

estética, social, ética, ideológica ou qualquer outra, necessita se tornar um fator chave no desenvolvimento do espectador. Para Alea (1988, p. 30, tradução nossa),

um filme será mais frutífero se impulsionar o espectador na direção de um entendimento mais profundo da realidade e conseqüentemente ao ponto de ajudar os espectadores a viver mais ativamente e incitá-los a deixar de ser meros espectadores frente a realidade. Para que isso seja feito, o cinema não deve ter apenas um apelo emocional e sentimental, mas também racional e intelectual.

Para que o cinema cubano fomentado pelo governo atingisse a população de maneira universal e educativa e propagasse as ideias pretendidas pela administração do país, a produção e exibição de filmes em si cumpriam a função de “instruir” os cidadãos cubanos sobre a doutrina revolucionária e temas ligados às lutas nacionais, reformas sociais e militância política. Além disso, a identificação e a formação do novo público espectador também aconteciam por meio de um diverso aparato instrumental que contava com revistas, enciclopédias, noticiários e até mesmo instituições governamentais ligadas ao cinema.

Os principais programas auxiliares ao projeto de criação de uma indústria cinematográfica em Cuba foram estabelecidos já em 1960. Para que o cinema fosse uma forma de expressão cultural acessível e atingisse a população de maneira geral, foram criados os chamados “*cine-móviles*” do ICAIC. A integração das áreas rurais ao projeto de redefinição de identidade nacional cubana através da cultura, se deu através da criação de uma campanha de exibição de filmes educacionais e de entretenimento nas províncias rurais de todo o país por meio desses “cinemas móveis”<sup>32</sup> (FALICOV, 2009). Tal implementação era, para a administração de Cuba, um sinal de modernidade, e serviu para “[...] consolidar a base do novo governo revolucionário através da exibição de inúmeros noticiários pró-governamentais e filmes instrutivos [...]” (BALAISIS, 2010, p. 26, tradução nossa).

O mais importante dos noticiários relacionados ao cinema se chamava “*Noticiero ICAIC Latinoamericano*”, criado em junho de 1960 especialmente para ser transmitido nas salas de cinema. Eram periódicos praticamente semanais que estreavam antes da exibição dos filmes e tinham duração de aproximadamente dez minutos; suas primeiras edições eram poli temáticas, apresentavam diversas novas ações e medidas do governo em forma de noticiário informativo. Ao longo dos anos o noticiário passou a ser cada vez mais influenciado pelo formato documental e a centrar seu conteúdo em um tema específico por edição. O “*Noticiero ICAIC*” foi produzido até o começo dos anos 1990 (MARRERO, 2014). Como responsável

<sup>32</sup> Os cinemas móveis eram caminhões adaptados com projetores e maquinário necessário para exibição de filmes onde não houvesse salas de cinemas nas proximidades. As sessões itinerantes tinham como destino escolas, granjas, fazendas, sindicatos, fábricas, hospitais parques e espaços públicos em geral principalmente em áreas rurais (VILLAÇA, 2006)

pela compilação e arquivamento de toda a expressão filmica de Cuba produzida pelo ICAIC, inclusive seus “*Noticieros*”, foi criada logo no início do ano 1960 (ainda antes do início da produção dos noticiários cinematográficos do ICAIC) a Cinemateca de Cuba. De acordo com o documento de criação do órgão, citado por Reynaldo Gonzáles (2001, p. 283, tradução nossa), a cinemateca foi estabelecida como um departamento cultural do ICAIC que tinha como função principal a conservação do patrimônio cinematográfico cubano, como também estrangeiro exibido no país. Sem fins comerciais os principais focos da cinemateca dirigiam-se à educação, pesquisa e exibição como forma de expressão cultural.

Mais um indício importante do interesse na projeção de poder através do cinema foi a constante participação dos filmes e cineastas cubanos em mostras internacionais, viabilizada pelo governo do país através do ICAIC. Na primeira década após a criação do Instituto, os filmes cubanos participaram anualmente de mostras, encontros, festivais e movimentos cinematográficos em todas as partes do planeta, onde receberam prêmios, menções honrosas e certificados em eventos competitivos e de exibição. Os países onde a produção cubana foi mais premiada até 1971 foram: Camboja, Espanha, Suíça, Checoslováquia, Uruguai, Guiana, Chile, Venezuela, Jamaica, Austrália, Moscou, França (inclusive Cannes), Irlanda, República Federal da Alemanha, República Democrática Alemã, Itália, Índia e Inglaterra. Tal diversidade e alcance geográfico da exibição de filmes cubanos proporcionados pelo governo através de incentivos diretos, mostra que as intenções da projeção internacional vão além da busca primária por consolidar o cinema da América Latina como mais um mecanismo de identificação de grupo e propagação de valores. Como apresentado pela Revista “*Cine Cubano*” (1969, p. 118, tradução nossa), além de confrontar a produção cinematográfica do país com as “obras e movimentos mais significativos de todo o mundo”, a participação do cinema cubano em festivais internacionais também tinha como objetivo encontrar formas alternativas de escapar do bloqueio dos Estados Unidos. Segundo Roig (2005), a participação internacional da cinematografia cubana nos anos 1960 somente pôde ser viabilizada devido ao incentivo econômico direto dado pelo governo do país. De acordo com a autora, a falta de preparação acadêmica cinematográfica e a falta de experiência prática na realização de filmes, dificultaram a inserção de diretores cubanos em grandes festivais internacionais. Para ela, o grande volume de incentivos governamentais, ainda que com capacidades materiais limitadas, compensou o despreparo teórico e técnico dos produtores de cinema em Cuba. Isto, permitiu o país apresentar internacionalmente as novas fórmulas de cinema trazidas pelo ICAIC, que romperiam com a imagem de um cinema considerado superficial e com propósitos de divulgação turística: características que o governo revolucionário conferia à produção

realizada nacionalmente antes da Revolução Cubana (ROIG, 2005). Regionalmente, o movimento de incentivo ao cinema cubano encabeçado pelo governo revolucionário em Cuba, se deu através da criação de instituições de integração cultural latino-americana e do forte movimento cinematográfico do *Nuevo Cine Latinoamericano*, como mostrado no segundo capítulo deste trabalho. Em âmbito global, o cinema cubano foi exibido e trazido como uma fonte alternativa de temática e estilo. O governo cubano da época divulgava que o sucesso do cinema cubano em âmbito internacional (demonstrado pelos mais de cinquenta prêmios recebidos em quase vinte países diferentes até 1971), e a surpresa majoritariamente positiva da crítica cinematográfica nos anos iniciais do ICAIC, foram frutos de uma nova vertente de experimentalismos que inseriu temáticas ligadas às transformações sociais que ocorriam no país à época em seus filmes e despertou curiosidade, o que teria trazido destaque ao cinema cubano em âmbito internacional. (CUBA, 2015b).

Ainda em 1960 foi criado o principal meio de divulgação das atividades do ICAIC e debate sobre cinema: a revista “*Cine Cubano*”. Com o objetivo de trazer reportagens, entrevistas e artigos sobre o mundo do cinema em Cuba e em toda a América Latina, a revista tratava de temas que transcendiam os filmes em si e abarcavam também questões relacionadas ao movimento gráfico gerado por eles, a música, fotografia, os documentários e animações. “*Cine Cubano*” foi, na primeira década da Revolução, um meio de divulgação em massa dos critérios da nova política cultural que se estabelecia no país (PADRÓN, 1998). A partir de 2005 a revista passou a ser veiculada de maneira *on-line* através de um site pertencente ao portal do ICAIC. Em 2015 chegou a sua vigésima sexta versão virtual. Outro mecanismo pertencente ao aparato complementar às produções da indústria cinematográfica em Cuba a partir de 1959 foi o programa semanal de crítica cinematográfica “*24 por segundo*”. Segundo Enrique Colina (1972), diretor do programa por mais de trinta anos, o principal objetivo didático deste quadro televisivo era desenvolver capacidade crítica no público ao relacionar linguagem cinematográfica e ideológica. Este movimento, segundo o diretor, tinha o intuito de “alertar” o espectador sobre as formas cinematográficas que seriam ou não ideologicamente coerentes com os valores da Revolução Cubana, uma maneira de estreitar a comunicação entre público e cinema e acelerar o processo de implementação da nova política cultural no país (COLINA, 1972).

Como complemento ao instrumentário de apoio do ICAIC, é desenvolvida em 1961 (ano da campanha de alfabetização em Cuba) a “*Enciclopedia Popular del ICAIC*”. Foram trinta e oito edições de uma série de obras de caráter informativo e didáticos numeradas cronologicamente em forma de notas realizadas como parte do processo de aprendizagem dos

novos cineastas cubanos (DOUGLAS; VEGA; SARRÍA, 2004). Para Borrero (2012) a enciclopédia do ICAIC fazia parte das medidas políticas de alcance macrosocial implementadas com a deflagração da Revolução Cubana. O autor acredita que a tentativa acelerada do ICAIC de modernizar a produção cinematográfica do país sem possuir uma tradição industrial na área era parte das demandas governamentais em prol de engajar o público espectador de cinema no novo projeto de sociedade iniciado em 1959. Foi justamente o alinhamento entre a vanguarda política, os intelectuais e o engajamento do público que permitiram tamanha expansão cultural em Cuba entre 1959 e 1969 (GUEVARA, 1969). Como afirma Alfredo Guevara (1969, p. 2, tradução nossa), presidente do ICAIC por mais de duas décadas:

a forma mais completa e séria, a mais alta do trabalho intelectual, será que as vanguardas políticas e revolucionárias tenham a mesma tarefa e natureza [...]. Nada mais natural então que os criadores que realizam suas vidas no terreno da arte busquem[-nas] e respeitem[-nas] [...]

Para Enrique Pineda Barnet (2015), cineasta cubano entrevistado por nós, os primeiros anos após a Revolução no campo da cultura e principalmente do cinema foram altamente pródigos, pois além do fervor político revolucionário, os intelectuais, artistas, músicos, escritores e a população em geral dividiam a mesma euforia e crença em um momento de renovação e evolução da sociedade cubana como um todo. Desta maneira, o desenvolvimento de um aparato institucional de cunho fortemente educativo e doutrinador mostra que o desenvolvimento massivo da indústria cinematográfica em Cuba a partir de 1959 tinha clara função de ratificação dos ideais propostos e dos objetivos alcançados pela Revolução perante a sociedade nacional e internacional. A coesão nacional e a unidade revolucionária se tornaram premissas necessárias para que, internacionalmente, Cuba pudesse cumprir com os principais objetivos do governo revolucionário: livrar-se da ingerência externa, garantir a soberania do país e exportar seu modelo de revolução. Intuitos que só poderiam ser alcançados com sucesso se as representações da nação e a imagem projetada em âmbito internacional caracterizassem um discurso positivo e eloquente sobre as transformações sociais que ocorriam em Cuba. A doutrinação doméstica almejava consolidar significados subjetivos que pudessem catalisar uma identificação de grupo e a unidade necessária entre governo, sociedade e intelectuais, ou seja, uma identidade nacional que legitimasse o discurso proposto pelo governo cubano perante os demais Estados (ARCOS, 2015). Sendo assim, é evidente para Gustavo Arcos (2015), crítico cinematográfico também entrevistado por nós, que além do âmbito político interno, a política externa de Cuba foi também um fator relevante



em moldar as direções da política cultural doméstica e, portanto, o caráter da produção cinematográfica. Segundo o crítico, a partir de 1959, o novo governo revolucionário ascendeu em Cuba com o pano de fundo da Guerra Fria, as principais relações internacionais do país oscilavam entre tensões e aproximações com Estados Unidos e URSS, como vimos anteriormente no segundo capítulo deste trabalho. Junto com a tentativa de criar um modelo próprio de doutrina e Revolução, Fidel Castro necessitava de apoio internacional política e economicamente. A busca pelo apoio da União Soviética, o aumento das tensões com os EUA e o esforço de projetar os valores revolucionários para os demais países latino-americanos fizeram com que a cultura, principalmente o cinema, e a política fossem mutuamente influenciadas. Ao mesmo tempo em que as políticas culturais do governo ao cinema eram direcionadas a atender o discurso revolucionário dentro e fora do país, eram penetradas por elementos trazidos pela proximidade com o exterior: modelos estéticos, restrição de temas, modos de exibição e coproduções, por exemplo (ARCOS, 2015).

Devido à intrínseca relação do cinema com a política, os filmes produzidos em Cuba na primeira década a partir de 1959 geraram reações adversas entre os críticos de cinema ao redor do planeta. Principalmente fora de Cuba, grande parte deles julgou a produção cinematográfica do país como “[...] mera propaganda oficial, destinada a divulgar os triunfos e ocultar os erros do socialismo na Ilha [...]” (RÍO, 2011 p. 145, tradução nossa). Ao mesmo tempo, de acordo com Joel del Río (2011, p. 145, tradução nossa) há uma outra parte dos especialistas em cinema que neste período enalteceu o cinema cubano por sua “[...] autonomia artística e contínua crítica às intemperanças de um sistema em processo de estabelecer os ideais de maior justiça social [...]” por meio da manifestação da vontade de “[...] explicar os complexos processos de transformação que aproximam o país, suas problemáticas internas e preocupações cardinais” (RÍO, 2011, p. 145, tradução nossa).

A inseparabilidade existente entre fatores ideológico-políticos e os filmes realizados em Cuba após a deflagração da Revolução Cubana fez com que ao longo da década de 1960 a política cultural do país se tornasse cada vez mais rígida em relação ao alinhamento da produção cultural às diretrizes políticas da administração do Estado (DIÉGUEZ, 2010). Para Gustavo Arcos (2015), crítico cinematográfico e especialista em cinema cubano entrevistado por nós, o “Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura”, realizado em abril de 1971 é considerado o marco do auge desta austeridade e ponto de inflexão entre o final da chamada “década de ouro” do cinema cubano (iniciada em 1959) e o “período cinza” do início dos anos 1970, momento de decadência da atividade cultural em Cuba.

A austeridade do governo revolucionário fez com que o espaço cultural em Cuba se tornasse restrito a partir de 1971. Além de diretrizes preconceituosas e repressivas, as declarações do Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura geraram intensas dúvidas entre os artistas e intelectuais acerca dos limites de sua liberdade de expressão e das características de uma produção cultural efetivamente alinhada aos padrões revolucionários (LÓPEZ, 2007). Por isso, nos primeiros cinco anos após o Congresso de 1971 se desenvolveu em Cuba um período chamado “*quinquenio gris*”, época de enfraquecimento da atividade cultural no país tanto em termos quantitativos como qualitativos. Visto que as raízes desta decadência estão justamente nas cisões políticas iniciadas em nosso período de estudo, entre 1959 e 1969 (DIÉGUEZ, 2010), é necessário apresentarmos os principais fatores que caracterizaram este momento de atonia cultural em Cuba para que possamos confirmar nossas inferências acerca da maneira pela qual o governo cubano utilizou o cinema como mecanismo de projeção de poder através da redefinição da identidade do país no período anterior. A próxima seção do presente capítulo se dedica a tal propósito.

### 3.3 O PERÍODO “CINZA” DO INÍCIO DOS ANOS 1970: ENFRAQUECIMENTO DA ATIVIDADE CULTURAL EM CUBA COMO EFEITO DE UMA DÉCADA CONTURBADA

Com o intuito de contribuir para a distinção da maneira pela qual a identidade nacional cubana foi redefinida e projetada internacionalmente por meio do cinema fundado em incentivos do Estado através do ICAIC na década de 1959 a 1971, se faz importante tornar nítidas a importância e a influência da década iniciada em 1959 para os períodos posteriores no cinema cubano. Dentro da literatura referente à cultura e política cultural em Cuba a partir da Revolução, há uma clara divisão entre as características dos anos 1960 (considerados entre 1959 e 1971), um período de expansão cultural, e o início dos anos 1970 (1970-1975), um momento de enfraquecimento da atividade cultural em Cuba. Para críticos cinematográficos como Juan Antonio García Borrero (2007a) e Gustavo Arcos (2015), o período de decadência cultural imediatamente posterior aos “anos dourados” do cinema cubano tem suas origens nos conflitos e divergências políticas provenientes ainda do início do estabelecimento do governo revolucionário em Cuba. Para que possamos compreender a influência do chamado período de ouro do cinema em Cuba e sua intrínseca relação com a política interna e externa do país, a presente seção se dedica ao propósito de apresentar as raízes e o desenvolvimento de tais divergências e a contribuição destes embates para a redefinição da identidade cubana por meio do âmbito cinematográfico no país entre 1959 e 1971.

De acordo com Juan Antonio García Borrero (2007b, p. 9, tradução nossa) a “violenta ruptura sócio-política” implicada pela Revolução em Cuba coincidiu com os “ares de renovação filmica” da Europa (em países como Itália, França, Reino Unido e Polônia, por exemplo) o que contribuiu para que uma nova geração de cineastas, moderna e renovada, emergisse em Cuba. Para o autor, assim como na esfera política, o campo cultural em Cuba já estava dividido desde o início do período revolucionário. Orlando Jimenéz Leal acredita que a partir de 1959 a esfera cultural em Cuba se dividiu em duas principais posturas: a adotada pelo ICAIC e a defendida pelos partidários da revista “*Lunes de la Revolución*”. Para o autor, a linha de ação e política cultural tomada pelo instituto de cinema foi fruto de uma política alinhada à URSS, na qual os diretores da instituição “[...] estavam decididos a converter este organismo em um aparato de propaganda [...]” (LEAL, 2014, p. 36), enquanto entre os afiliados da revista “*Lunes*”, havia “[...] indivíduos de diversas matizes ideológicas, que mesmo compartilhando algum entusiasmo pela Revolução defendiam sua vertente mais liberal: a liberdade de expressão artística alheia a qualquer tipo de censura [...]” (LEAL, 2014, p. 36).

Apesar desta divergência de ideias, Borrero (2007b) afirma que havia um consenso majoritário que “passava por cima das diferenças ideológicas mais pontuais” (BORRERO, 2007b, p. 8, tradução nossa). No começo de 1959 a Revolução Cubana ainda não tinha sido declarada socialista, fator que permitiu que alas distintas do pensamento político cubano trabalhassem juntas no campo cultural. Para Borrero (2007b), o principal fator que uniu os grupos políticos em Cuba para a deflagração da Revolução Cubana foi a proximidade geográfica com os Estados Unidos. Visto a intenção cubana de projetar-se internacionalmente como um país “símbolo da luta contra o imperialismo”, o combate contra um adversário considerado maior postergou o embate das diferenças internas, deflagrado apenas em 1971 durante o “Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura”, evento considerado como ponto de inflexão da política cultural em Cuba, realizado após uma década conturbada e polêmica para o campo intelectual (BORRERO, 2007b, p. 8, tradução nossa).

A euforia plural formada pela ansiedade nacionalista e o messianismo social despontados no país com a Revolução Cubana refletiram no cinema como uma tentativa de “[...] conformar uma identidade coletiva que neutralizaria a caricatura [de Cuba] que tanto os filmes de Hollywood se encarregavam de enfatizar” (BORRERO, 2007b, p. 9, tradução nossa). De acordo com Borrero (2007b), a consumação da ideia de um adversário maior, a ingerência externa, principalmente advinda dos EUA, identificada dentro do imaginário coletivo da sociedade cubana, uniu estes grupos distintos identificados por Leal (2014): os membros

fundadores do ICAIC, alinhados politicamente à URSS e partidários de uma política cultural exclusivamente alinhada aos valores revolucionários, e o grupo pertencente ao editorial da revista “*Lunes de la Revolución*”, adeptos de uma maior liberalização da produção cultural. Foi também uma oportunidade de representar e chamar atenção aos interesses dos países latino-americanos que viam na Revolução Cubana um modelo de melhoria social própria em um cenário político mundial marcado pelo duelo das potências Estados Unidos e União Soviética (BORRERO, 2007b). Para López (2007), esta perspectiva de extrema resistência frente ao imperialismo americano mitigou a pluralidade intelectual incentivada na ilha e tornou débil a coesão revolucionária. Segundo a autora, o discurso de confrontação utilizado pelo governo frisava a necessidade de um caráter beligerante que protegesse o novo projeto nacional, centrado na figura de indivíduos dotados de atributos “tipicamente masculinos” como a agressividade e a valentia. Desta maneira, a retórica revolucionária estabelecia também um modelo de intelectual, comprometido com a revolução, do qual as ideias se ajustariam às aspirações do novo processo (LÓPEZ, 2007).

Estabelecidas as linhas gerais que deveriam ser seguidas pelos intelectuais em Cuba, López (2007) acredita que tal tentativa de construir uma identidade nacional única foi baseada em “[...] termos totalizadores e teleológicos de uma narrativa homogeneizante na qual as diversas vozes dissonantes no interior [do país] teriam que ser silenciadas” (LÓPEZ, 2007, p. 15, tradução nossa). Esta linha de política cultural severa adotada pelo ICAIC que não permitia a presença de ideias e representações que não fossem exclusivamente centradas nos propósitos da Revolução culminou em uma verdadeira decadência cultural a partir de 1971. As raízes de tais excessos relacionados ao campo da cultura tiveram início já em 1961, dois anos após a tomada do governo revolucionário, com a censura do documentário *P.M.*, curta metragem realizado por membros do corpo editorial da revista “*Lunes de Revolución*”, grupo não alinhado à administração central do país e da direção do ICAIC.

O caso do curta *Pasado Meridiano*, ou simplesmente *P.M.* foi o primeiro dos atritos políticos presentes entre os distintos grupos de intelectuais cubanos a partir da criação do ICAIC, em 1959. Lançado em junho de 1961, com duração de aproximadamente vinte e três minutos, *P.M.* é um curta documentário sobre a vida noturna em Havana. Filmado em áreas populares da capital cubana mostrava homens e mulheres dançando, bebendo e se divertindo ao som de rumba. Visto que as imagens e características mostradas pelo filme remetiam aos estereótipos identitários que o governo revolucionário intentava destruir (a Cuba boêmia, permissiva, desatenta aos intempéries políticos), foi censurado e confiscado pelo ICAIC. Tal medida austera gerou efervescência e intensas discussões no meio cultural cubano, no qual a

partir deste momento a censura passou a ser avaliada pelos artistas como uma ameaça considerável (LEAL, 2014). Com o intuito de conter tal agitação, o governo revolucionário a pedido de Alfredo Guevara, diretor do ICAIC, organizou uma assembleia da qual participaram intelectuais da sociedade cubana e dirigentes do governo (VILLAÇA, 2006). O encontro serviu para revelar pública e incisivamente os limites a serem respeitados pelos profissionais incluídos na esfera cultural do país (ALONSO, 2011). O célebre discurso de conclusão deste encontro proferido por Fidel Castro em junho de 1961, conhecido como “*Palabras a los intelectuales*” é considerado pela literatura sobre o assunto como um momento um esboço da política cultural a ser implementada no país (VILLAÇA, 2006).

Em seu discurso de encerramento do encontro entre intelectuais e dirigentes do governo Fidel Castro (1961) enfatiza a necessidade de adequação da produção cultural às linhas da doutrina revolucionária e ao tratar sobre a questão de liberdade de expressão prega que

[...] dentro da Revolução tudo; contra a Revolução nada.[...] frente ao direito da Revolução de ser e existir, ninguém – visto que a Revolução compreende os interesses do povo, visto que a Revolução significa os interesses da nação inteira – pode alegar com razão um direito contra ela (CASTRO, 1961, tradução nossa).

Segundo Borrero (2007b, p. 8, tradução nossa) esta declaração “[...] introduziu no contexto cubano o problema de como representar ‘a realidade revolucionária’[...]”. Visto que não existia uma unanimidade sobre quais abordagens, temas e modelos estéticos poderiam ser considerados “dentro” ou “fora” da Revolução os critérios avaliativos se tornaram muito relativos e evidenciaram cada vez mais as “lutas pelo poder cultural” que se moviam entre as frações intelectuais em Cuba nos anos 1960 (BORRERO, 2007b). Segundo López (2007, p. 16, tradução nossa), a “[...] paulatina ‘sovietização’<sup>33</sup> das políticas culturais em Cuba levou ao divórcio da utópica aliança entre uma vanguarda política e uma *avant-garde* artística”. O significado do termo “revolução” era delimitado de maneira subjetiva e tinha relação com diferentes aspectos. Quando o governo insistia na produção de um “cinema revolucionário”, não definia apenas questões de conteúdo, mas também introduzia uma retórica de correção política (o que estivesse de acordo com os moldes propostos pelo governo era ‘revolucionário’, o que não estivesse, deveria ser banido). Esta postura delimitava o que

<sup>33</sup> O termo “sovietização”, aplicado à esfera cinematográfica em Cuba nos anos 1960, tem relação à influência da URSS na esfera cultural cubana, assim como à aceitação e utilização dos modelos teóricos e estéticos de produção de cinema provenientes de lá. Segundo López (2007), dentro da lógica de polarização mundial da Guerra Fria, o alinhamento político de Cuba para com o bloco socialista e a relação de dependência econômica desenvolvida para com a URSS, apaziguaram a aspiração por uma revolução socialista própria. Desta maneira a ilha caribenha se tornou muito mais permeável à influência externa, com reflexos inclusive na política cultural cubana (LÓPEZ, 2007).

poderia ser novo e experimentado pela emergente produção cultural pós 1961 em Cuba, pois desconsiderava a subjetividade dos artistas e intelectuais e a sua interpretação da revolução. A arte deveria mostrar objetiva e claramente seu caráter revolucionário, apesar do termo em si ser dotado de significações subjetivas: situação contraditória que contribuiu para a emergência de atritos entre governo e intelectualidade (ARCOS, 2015). A miríade de incertezas e divergências entre as diferentes posturas adotadas pelos intelectuais em Cuba após a ascensão do governo revolucionário em 1959 se intensificou até alcançar seu clímax em 1971.

Em termos de construção de identidade, o desenvolvimento de divergências internas propõe a discussão sobre o alcance e os limites deste processo e permite um paralelo com as discussões apresentadas no referencial teórico desta monografia. Como mostrado no primeiro capítulo deste trabalho, a partir da perspectiva de Lye (1996), qualquer processo de construção cultural de significados requer o privilégio de determinadas experiências em detrimento de outras. No caso de Cuba entre os anos de 1959 e 1971, as dissonâncias de discurso (político e ideológico) presentes nas esferas de discussão sobre a política cultural mostram que a tentativa da criação de uma autoimagem, como expressão de identidade em Cuba neste período, desenvolveu-se em meio a descontinuidades e rupturas. Momento com o qual podemos novamente fazer um paralelo com nosso referencial teórico, a partir das considerações de Shapiro (1988) expressas no primeiro capítulo desta monografia, sobre as práticas de representação. No período entre 1959 e 1971 foi possível observar em Cuba que as representações, especificamente as veiculadas através do cinema produzido sob a tutela de uma instituição estatal, foram uma prática legitimadora do sistema de poder e autoridade instaurado no país. Além disso, se mostraram como uma tentativa de propagar nacional e internacionalmente (tanto pela via política como pela cinematográfica) a representação da identidade redefinida naquele momento como algo natural.

Como tentativa de manter tal prática legitimadora, a severidade da política cultural ligada ao cinema no país evoluiu de maneira diretamente proporcional ao nível de dificuldade em manter o discurso do governo como ideário aceitável e predominante. Apesar das tentativas da administração cubana de conter as dissidências, estes desencontros e insatisfações que permearam as relações na esfera cultural foram um elemento importante da redefinição da identidade nacional em Cuba. A constante preocupação com a projeção da imagem de uma nação unida e homogênea, comprometida unicamente com os valores revolucionários foi permeada por diversas contradições. Estas, que mesmo de forma não transparente, estruturaram o senso de identidade e de significação do país como sociedade e

nação. O principal exemplo de contrassenso interno em Cuba como elemento de influência na construção de identidades, está relacionado às incongruências entre governo e intelectualidade na esfera da cultura no ano de 1971. O fato que deflagrou definitivamente a cisão dos grupos intelectuais e a adoção de medidas extremamente austeras no âmbito da política cultural em Cuba neste ano, ficou conhecido como “caso Padilla” (LÓPEZ, 2007).

O marco principal desta escalada de atritos e demonstração de dissonância de discursos se deu em março de 1971, quando o poeta Heberto Padilla foi detido pelos serviços de inteligência militar de Cuba sob a justificativa de “atentar contra os poderes do Estado” ao escrever obras de conteúdo crítico, considerado contrarrevolucionário. O escritor foi interrogado, agredido fisicamente e hospitalizado. Foi libertado pouco mais de um mês depois de sua detenção ao publicar uma declaração de autocrítica (FUSCHINI, 2001). Esta declaração veiculada por Padilla causou reações adversas. Enquanto considerada por uma parte da intelectualidade e opinião pública cubana como uma verdadeira prova de arrependimento, foi também especulada como possível instrumento de repressão intelectual do governo de Fidel Castro ao obrigar Padilla a formalizá-la (CAISTOR, 2000). A notícia da prisão do escritor gerou efervescentes reações na intelectualidade internacional e o caso logo se tornou um escândalo, apenas pouco mais de duas semanas após prisão de Heberto Padilla, diversos artistas e intelectuais publicaram no jornal francês *Le Monde* uma declaração de repúdio à prisão do escritor dirigida a Fidel Castro. A declaração que ficou conhecida como “Carta dos Cem Intelectuais” e contou com a assinatura de personalidades como Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Gabriel García Márquez. Tal efusão de reações de alcance internacional foi, segundo Fonet (2007, p. 13, tradução nossa) o que “[...] precipitou a decisão de converter o anunciado Primeiro Congresso de Educação em Primeiro Congresso de Educação e Cultura”. Evento que foi o ponto crucial para a verdadeira ruptura de compatibilidade entre as vanguardas políticas e intelectuais em Cuba (FORNET, 2007).

É importante destacar que as diferentes visões ideológicas presentes na esfera cultural em Cuba no período estudado, existiam mesmo antes da Revolução Cubana e seus reflexos na política cultural (ARCOS, 2015). A unidade trazida pela insurgência foi sendo desgastada de maneira paulatina, por diversos processos e eventos em âmbito nacional e internacional que influenciaram-se mutuamente. Na esfera doméstica, o caso P.M. (ainda no início do período estudado, em 1961) e o caso Padilla (em 1971) foram momentos de grande escalada de divergências e tensões, episódios abordados por praticamente toda a literatura que encontramos sobre cinema cubano deste período. Em relação ao âmbito internacional, o principal fator foi a aproximação com a URSS (a partir de 1968) e a adoção de uma política

cultural severa alinhada às propostas da potência socialista. Como aponta Gustavo Arcos (2015), a existência de dissonâncias era evidente para os diferentes grupos da esfera cultural em Cuba, mas a unidade, configurada pelo ideal comum de dissolver o governo de Fulgencio Batista e instaurar uma sociedade mais livre também na esfera cultural, foi se desmantelando a medida que a política cultural se tornou mais austera, e, portanto, o diálogo entre diferentes visões se tornou cada vez menos viável. O Primeiro Congresso de Educação e Cultura, em 1971, foi o evento que institucionalizou o autoritarismo da política cultural empregada em Cuba e o fim do período de prosperidade cultural iniciado em 1959.

O Primeiro Congresso foi convocado por Fidel Castro ainda no primeiro semestre de 1971 com o intuito de debater e refletir acerca dos avanços no campo da educação e cultura como também reestruturar as orientações da política cultural cubana para a década vindoura (CASALS, 2009). O Congresso reuniu grande parte dos educadores e professores cubanos além de intelectuais ligados a diversos setores de atividade cultural, os quais discutiram mais de cinco mil proposições relacionadas à educação, cultura e política cultural (CASTRO, 1971). O resultado destas prolongadas discussões foi um documento chamado “Declaração Final do Primeiro Congresso de Educação e Cultura em Cuba”, onde constavam as principais conclusões do evento e a reformulação das linhas gerais da política cultural em Cuba. O caráter de tal publicação é considerado por Bonavía (2003, p. 247, tradução nossa) a inauguração de “uma política de repressão e intolerância cultural”. Além de delimitar a atividade cultural como um instrumento exclusivo de serviço à Revolução, a Declaração Final continha especificidades rígidas e excessivas<sup>34</sup> como a determinação de um “vestuário da identidade nacional” indicado aos jovens cubanos, disposições altamente homofóbicas e até mesmo restrição de gêneros musicais que pudessem conter tendências de desvio ideológico (ABELLA, 2008).

Os cinco anos que seguiram tal evento foram marcados pela insegurança dos intelectuais e artistas em relação à compatibilidade de suas obras para com as diretrizes da Revolução e pela opacidade da criação artística que segundo Fuschini (2001, p. 320, tradução nossa), teria sido “convertida em instrumento para a difusão de ideias instrutivas”, alinhada aos propósitos políticos da URSS a “autoridade orientava a inspiração dos artistas” (FUSCHINI, 2001, p. 320, tradução nossa). O Primeiro Congresso de Educação e cultura definiu que a produção cinematográfica deveria seguir um caráter historicista que segundo López (2007, p. 17, tradução nossa) incumbia aos intelectuais cubanos

---



a tarefa de reescrever a história e assentar as bases de uma narrativa fundacional epopeica, suficientemente viril e “saudável” para fazer frente aos novos desafios do Império estadunidense e às oligarquias internas. A nova sociedade, que prometia a reivindicação dos setores historicamente excluídos, caiu na contradição de apelar a um universo simbólico que marginalizava aquele que atentava conta a unidade nacional, bem fosse em termos ideológicos, religiosos, étnicos, estéticos, de gênero ou orientação sexual.

A intencionalidade da postura repressora e preconceituosa do governo cubano, expressada por López (2007) como “universo simbólico” da política cultural instaurada em Cuba após o congresso de 1971 é claramente expressa em parte da Declaração Final do Primeiro Congresso de Educação e Cultura em Cuba, publicada pela *Revista Unión* em 1971 quando afirma-se que a mídia cultural

não pode servir de base à proliferação de falsos intelectuais que pretendem converter o esnobismo, a extravagância, o homossexualismo e outras aberrações sociais em expressão da arte revolucionária, distante das massas e do espírito de nossa Revolução (REVISTA UNIÓN, 1971, tradução nossa)

O caráter historicista proposto pelo governo como linha principal da produção cinematográfica em Cuba a partir de 1971 também foi utilizado pelos cineastas do país como tentativa de desviar-se de repressões mesmo antes do Primeiro Congresso. Inspirados em temas pré-revolucionários, segundo Borrero (2007b) entre 1969 e 1976 mais da metade dos dezessete longa metragens de ficção produzidos pelo ICAIC foram uma tentativa de avaliar criticamente o presente através do passado sem dar margem para interpretações que pudessem considerar seu conteúdo contrarrevolucionário pois representavam conquistas da época colonial consideradas unanimemente positivas pelos diferentes grupos políticos em Cuba. (BORRERO, 2007b)

Segundo autores como López (2007), Fuschini (2001), Arcos (2015) e Borrero (2007b) a radicalização das medidas adotadas pelo governo revolucionário no âmbito da cultura tem relação direta com os objetivos de política externa estabelecidos desde os primórdios da Revolução Cubana em 1959. Para Dominguéz (1978, p. 8, tradução nossa) estes objetivos de política externa podem ser visto como uma “clara hierarquia em ordem decrescente” na qual o primeiro princípio seria a sobrevivência do próprio governo revolucionário, seguido da busca por desenvolvimento econômico, capacidade de influenciar outros governos e a esquerda internacional assim como suportar revoluções. O autor ainda frisa que apesar de várias políticas específicas terem sido modificadas em Cuba entre os anos 1960 e 1970 (como é o caso do âmbito cultural e a passagem da “década de ouro” para o “período cinza”) as escolhas

entre as políticas foram feitas de maneira que tal hierarquia pudesse ser observada internamente a partir de um padrão estável (DOMINGUÉZ, 1978).

Em Cuba entre 1959 e 1971, no que concerne a relação entre cultura, cinema, política, governo e processo de redefinição de identidade, pode-se identificar os elementos trazidos por Ferguson (2001), Walker (1993) e Lapid e Kratochwill (1996) para a discussão sobre cultura e identidade na disciplina de Relações Internacionais, apresentados no primeiro capítulo desta pesquisa. É possível perceber a partir da exposição da rede de relações ideológicas que permeava a esfera cultural em Cuba neste período, a intensidade com a qual elementos culturais moldaram discursos e afetaram comportamentos e instituições. Observa-se que as dinâmicas presentes no processo de redefinição de identidade em Cuba entre 1959 e 1971 não podem ser analisadas apenas no âmbito do Estado como unidade política. As interações sociais e, principalmente, o elemento nacionalismo como força capaz de mobilizar a população e configurar percepções e pertencimento e grupo, se mostraram elementos chave para a utilização do cinema como mecanismo de poder no país, durante estes anos. Ao mesmo tempo que o governo de Cuba procurava atingir seus objetivos de política externa em um sistema em que discursos antagonistas contendiam por poder, buscava de maneira notória legitimar internamente seu próprio discurso a partir da construção social de significados de identificação. Pode-se observar que a busca do governo revolucionário pela criação de uma autoimagem por meio do cinema político foi influenciada internamente pela reação da sociedade como um todo à Revolução, pelas interações entre as diferentes ideologias presentes das dinâmicas de produção cinematográfica e sobretudo pelas proporções da importância dada ao cinema.

Finalmente, é reconhecível que desde a deflagração da Revolução Cubana em 1959 e a criação do ICAIC em março do mesmo ano o cinema serviu propósitos políticos. É observável que com o intuito de responder a seus objetivos de políticas externa o governo de Cuba inseriu nas diretrizes da produção cinematográfica nacional linhas temáticas que pudessem redefinir a identidade do país como uma nação soberana e sólida capaz de influenciar a política internacional de acordo com seus princípios revolucionários. Observa-se que a efusão e o otimismo iniciais em relação à Revolução Cubana permitiram que os objetivos políticos e os limites criativos da intelectualidade cubana evoluíssem de maneira harmônica apesar de divergências ideológicas. Com a escalada de tensões entre as vanguardas política e intelectual a harmonia deu lugar à austeridade para que os objetivos do governo fossem mantidos em prática. Podemos então inferir que a década imediatamente posterior à Revolução Cubana, entre os anos 1959-1969 foi um momento de redefinição da identidade de

Cuba por meio do cinema nacional, utilizado como mecanismo de poder frente aos demais países do Sistema Internacional.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O objetivo principal deste trabalho foi contribuir para a discussão acadêmica acerca do debate sobre identidade na disciplina de Relações Internacionais, a partir da interpretação das dinâmicas de poder na política internacional relacionadas à produção cultural. Para fortalecer a compreensão da relação entre cultura, identidade e mecanismos de poder, escolheu-se como objeto de pesquisa a relação específica entre cinema e identidade. Com o intuito de aproximar a compreensão da análise a nossa realidade regional, adotou-se como recorte espaço-temporal um cenário latino-americano: a “década de ouro” do cinema cubano. Apesar da crítica cinematográfica internacional e o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC) definirem os anos entre 1959 e 1969 como a “década de ouro” do cinema em Cuba, nossa análise estendeu-se até o ano de 1971. Seguiu-se tal configuração para que pudéssemos compreender as raízes políticas da escalada restritiva da política cultural em Cuba, e a maneira pela qual este movimento relacionou-se com a redefinição de identidade no país e sua projeção como mecanismo de poder.

Para atingir os objetivos propostos inicialmente na introdução desta monografia, a mesma foi dividida em três capítulos. O primeiro deles tratou principalmente do debate sobre identidade na disciplina de Relações Internacionais. Este capítulo também serviu como justificativa da escolha do Pós Estruturalismo como referencial teórico, devido a inclusão de elementos culturais, linguagem, representações, discursos e dinâmicas de poder como elementos atuantes na configuração das relações na política internacional. Amparado pela perspectiva Pós Colonialista, visto a necessidade de apropriar-se das representações históricas

e a fluidez dos elementos culturais em um espaço alheio ao centro do sistema internacional de Estados.

O segundo capítulo propôs uma contextualização do momento político e cultural vivido por Cuba no período estudado. No que concerne as relações internacionais vimos que o pano de fundo de nosso marco temporal foi a Guerra Fria. Com a Revolução Cubana e as consequentes medidas tomadas pelo governo do país para se livrar da ingerência norte-americana, as relações entre os países evoluíram negativamente. Isto fez com que o governo cubano almejasse aproximação com o Bloco Socialista e principalmente com seu líder, a União Soviética. Entre outras razões, devido a esta aproximação com a URSS Cuba foi o local de desenvolvimento do episódio de maior tensão entre Estados Unidos e União Soviética, durante a Guerra Fria: a Crise dos Mísseis. Apesar de viver um momento conturbado em âmbito externo, internamente Cuba promovia significativas e abruptas transformações sociais. O setor cultural foi a base para implementação do novo modelo de sociedade proposto pelo governo revolucionário cubano, a partir de 1959. A chamada explosão cultural ocorrida no país, extinguiu o analfabetismo, criou diversas instituições culturais ligadas à música, literatura, artes plásticas, dança e cinema, que visavam além da transformação doméstica a integração cultural com os demais países da América Latina e a projeção internacional de um modelo de revolução próprio. Este último setor foi o que obteve mais incentivos governamentais e foi o mais explorado como instrumento de política externa a partir da projeção internacional dos filmes e da legitimação interna dos objetivos do governo. Com a criação do Instituto Cubano de Arte e Indústria de Cuba (ICAIC) em 1959, e da subordinada Cinemateca de Cuba (no ano seguinte), começou a chamada década de ouro do cinema cubano.

O terceiro capítulo se dedicou a expor a maneira pela qual a identidade cubana foi redefinida por meio do cinema. Ao apresentar o caráter dos filmes lançados na primeira década de criação do ICAIC, percebeu-se que o documentário foi notoriamente o gênero cinematográfico mais explorado no período. Além disso, observou-se que as temáticas destes filmes foram semelhantes ao longo dos primeiros anos após a criação do Instituto. Este era a instituição governamental responsável por toda a produção de cinema no país, onde produções independentes não tiveram voz na década de 1960. A subordinação do ICAIC ao governo revolucionário fez com que este tivesse intensa influência no desenvolvimento das atividades do instituto e consequentemente nas temáticas presentes nos filmes. A Revolução Cubana, as conquistas e reformas sociais trazidas por ela e as expectativas de progresso na vida da população, eram a base dos assuntos abordados nos filmes.

A estrita relação da esfera cinematográfica em Cuba com o meio político, fez com que divergências entre os grupos ideológicos presentes no âmbito da produção de cinema do país se intensificassem. Os resultados destes embates foram perceptíveis na evolução da política cultural em Cuba, esta também influenciada pelas relações que o país estabelecia internacionalmente, principalmente sua aproximação com a União Soviética. O resultado de uma década dotada de intensas trocas e tensões políticas nacional e internacionalmente, marcada pela expansão exponencial do setor cinematográfico em Cuba foi um novo momento de ruptura: o chamado período cinza de decadência cultural no país.

Após a exposição, análise e relação destes elementos pode-se realizar algumas inferências. Com a percepção de que o cinema foi o meio cultural mais incentivado pelo governo revolucionário, a partir de 1959, vêm também as indagações acerca das razões pelas quais tal movimento se estabeleceu. O intenso interesse do governo cubano em desenvolver uma indústria cinematográfica que produzisse filmes de impetuoso caráter político pretendia atender a objetivos internos e externos. Internamente, o governo pretendia naturalizar o discurso de que a nação pós-revolucionária deveria identificar-se como um grupo coeso, capaz de sustentar as reformas sociais a partir do apoio incondicional à administração do país. Assim, sustentando a manutenção do regime e a predominância de seu discurso e representações. Neste sentido, a linguagem cinematográfica serviu como um meio educativo e doutrinador que aplicava-se à uma representação dinâmica das lógicas defendidas pelo governo revolucionário.

A insatisfação com o regime anterior e o furor inicial que seguiu o momento de forte ruptura política ocorrido com a Revolução Cubana, fizeram com que os projetos da intelectualidade para o cinema nacional estivessem alinhados aos do governo. Com a evolução das atividades do ICAIC, as diferenças entre as perspectivas políticas de uma parte da intelectualidade e do governo começaram a se acentuar na prática. Para que pudesse manter seus objetivos tanto internos como externos, a partir da ideia de unidade interna, o governo iniciou um processo de modificação da política cultural no país em uma direção de austeridade e restrição. Concomitantemente, a política externa de Cuba afora buscar apoio em países da América Latina, alinhava-se à União Soviética. Além de uma relação de dependência econômica, o país também começou a distanciar-se da tentativa de criar um modelo de revolução próprio e passou a aderir a modelos de ação política soviéticos. Devido à intensa proximidade do setor cinematográfico cubano com a política, características soviéticas também foram absorvidas nesta esfera (em termos de estilo, estética e até mesmo conteúdo).

Esta absorção aconteceu através da implementação de medidas e limitações cada vez mais restritivas da política cultural de Cuba.

De maneira geral, a observação de todos estes fatores nos leva a inferir que a manutenção interna do regime e a projeção internacional de poder figuravam entre os principais intuitos do governo revolucionário ao utilizar o cinema como meio de expressão política em Cuba. A maneira pela qual o governo do país desenvolveu este projeto foi a partir da tentativa de redefinir sua própria identidade nacional, em termos de imagem e identificação de grupo. O cinema, como um meio de produção cultural audiovisual de fácil propagação, serviu a tal propósito. Visto a inexistência de uma indústria cinematográfica propriamente institucionalizada em Cuba até o ano de 1959, a criação de todo o aparato que viabilizou a produção em escala no país proporcionou total controle do governo das atividades desenvolvidas naquela esfera. Com a inserção das temáticas e modelos definidos pelo governo o cinema cubano ganhou destaque internacional justamente pelo fomento governamental à participação dos filmes cubanos em festivais, mostras e competições em todo o mundo.

Ao traçar-se um paralelo entre os conceitos trazidos pelo referencial teórico do Pós Estruturalismo para Relações Internacionais e todos os acontecimentos e relações expostos até aqui acerca da relação entre o cinema e a política em Cuba entre 1959 e 1969, é possível finalmente concluir que durante este período o governo revolucionário utilizou-se do cinema como um meio de produção capaz de reproduzir nacional e internacionalmente a imagem, representação e identidade na nação cubana desejada pela administração do país. Assim o fez, com o intuito de legitimar-se no poder em Cuba e projetar internacionalmente um discurso de poder que ao apresentar o país como soberano e independente politicamente. Pretendia dissolver as estruturas de poder internacional centradas no discurso norte-americano e promover a partir da ascensão da América Latina, seu próprio modelo de revolução social.

O que vimos foi uma redefinição de identidade proveniente também das dissidências e relações sociais inerentes ao processo de projeção de imagem pretendido pelo governo, e não apenas a auto-identidade artificial planejada. O resultado deste processo de conciliação de tensões internas e ações de política externa, foi a inviabilidade da continuação de uma produção cultural artisticamente válida e a conseqüente guinada para um período de cinco anos de estagnação cultural em Cuba, a partir de 1971. Ainda assim, o período iniciado em 1959 é considerado (pela crítica, pelo governo e pelos intelectuais de todo o mundo) como o principal momento do cinema cubano desde sua primeira produção em 1897. A influência que tal período ainda exerce sobre a produção cinematográfica em Cuba e exerceu como

propulsor do cinema político na América Latina, e mecanismo de poder para o governo cubano à época, mostra como elementos culturais, representações e discursos são elementos fundamentais para o entendimento das dinâmicas de poder na política internacional.

## REFERÊNCIAS

- ABELLA, René Dayre. El caso Padilla y el Primer Congreso de Educación y Cultura. **Letralia: Tierra de Letras**, Havana, v. 13, n. 193, p.1-9, ago. 2008.
- ADLER, Emanuel. O Construtivismo no Estudo das Relações Internacionais. **Lua Nova**, São Paulo, n. 47, Ago. 1999
- ALEA, Tomas Gutierrez. **The Viewer's Dialectic**. Havana: Editorial José Martí, 1988. 89 p. Tradução de Julia Lesage.
- ALLISON, Graham. Cuba II: El Primer Corte. In: ALLISON, Graham. **La Esencia de la Decisión: Analisis explicativo de la crisis de los misiles en Cuba**. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1988. p. 75-113.
- ALONSO, Aurelio. Las “Palabras a los intelectuales” a la vuelta de medio siglo. **La Jiribilla: Revista de cultura cubana**, Havana, v. 2, n. 5, p.1-3, jun. 2011.
- ANDERSON, Perry. **The Origins of Postmodernity**. Londres: Verso, 1998.
- ARCOS, Gustavo. **Entrevista sobre cinema cubano entre 1959 e 1969**. Havana: 26 jan. 2015.
- BALAISIS, Nicholas. Cuba, Cinema and the Post-Revolutionary Public Sphere. **Revue Canadienne D'Études Cinématographiques**, Ottawa, v. 19, n. 2, p.26-42, out. 2010.
- BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **De Martí a Fidel: Revolução Cubana e a América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. 800 p.

BARNET, Enrique Pineda. **Entrevista sobre cinema cubano entre 1959 e 1969**. Havana: 24 jan. 2015.

BERTHIER, Nancy; ÁLVAREZ, Luis Álvarez. Historiar nuestro cine, a propósito de la obra Cronología del Cine Cubano I (1897-1936). **Cine Cubano Digital**, Havana, v. 24, n. 53, p.1-5, jun. 2012.

BEZERRA, Gustavo Henrique Marques. **Da Revolução ao Reatamento: A Política externa Brasileira e a Questão cubana (1959-1986)**. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2012.

BRADDOCK, Daniel M.. Examination of Advantages of Rupture of Diplomatic Relations with Cuba. In: U. S. Department of State. Office of the Historian. **Foreign Relations of the United States, 1958–1960**. Havana: 623 Despatch From The Embassy In Cuba To The Department Of State, 1960. p. 1178-1184.

BLIGHT, James G.; ALLYN, Bruce J.; WELCH, David A.. **Cuba on the Brink: Castro, the Missile crisis, and the Soviet Collapse**. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc, 1993.

BONAVÍA, Leopoldo Fornes. **Cuba cronología: cinco siglos de historia, política y cultura**. Madrid: Verbum, 2003. 340 p.

BORRERO, Juan Antonio García. Cuba de los sesenta: mito y realidad. In: FESTIVAL DE CINE IBEROAMERICANO DE HUELVA, 33., 2007a, Huelva. **Libros de Cine**. Huelva: Libros de Ultramar, 2007a. p. 1 - 425.

\_\_\_\_\_. Cine cubano post-68: Los presagios del gris. **Criterios**, Madrid, p.1-44, jan. 2007b. Ciclo «La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión».

\_\_\_\_\_. **Enciclopedia Popular del ICAIC (1961-1963)**. 2012. Disponível em: <<https://cinecubanopupilainsomne.wordpress.com>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

BOUGHTON, George J.. Soviet-Cuban Relations, 1956-1960. **Journal Of Interamerican Studies And World Affairs**, Miami, v. 16, n. 4, p.436-453, nov. 1974. Center for Latin American Studies at the University of Miami.

BURTON, Julianne. Revolutionary Cuban cinema. **Jump Cut: A Review of Contemporary Media**, Santa Cruz, v. 19, n. 1, p.17-20, dez. 1978.

CAMPBELL, David. **Writing Security: United States Foreign Policy and the Politics of Identity**. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1992. 280 p.

\_\_\_\_\_. Poststructuralism. In: DUNNE, Tim; KURKI, Milja; SMITH, Steve (Org.). **International Relations Theories: Discipline and Diversity**. Oxford: Oxford Press, 2007. p. 213-237.

CASALS, Sandra del Valle. Revolución, política y cultura. **Perfiles de La Cultura Cubana**, Havana, v. 3, n. 1, p.1-22, ago. 2009.

CASTRO, Fidel. **Palabras a los Intelectuales**. Havana: Conselho Nacional de Cultura, 1961. Discurso Pronunciado.



\_\_\_\_\_, Fidel. **Discurso de clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura**. Havana: Central de Trabajadores de Cuba (CTC) 30 abr. 1971. Discurso de encerramento do Primeiro Congresso de Educação e Cultura de Cuba.

CAISTOR, Nick. **Heberto Padilla**: Poetic symbol of intellectual repression in Castro's Cuba. 2000. The Guardian. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/news/2000/oct/14/guardianobituaries.cuba>>. Acesso em: 18 fev. 2015.

CHANAN, Michael. New Cinemas in Latin America. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (Ed.). **The Oxford History of World Cinema**. Oxford: Oxford University Press, 1996. p. 427-435.

\_\_\_\_\_. **Cuban Cinema**. Minneapolis e Londres: University Of Minnesota Press, 2004. 538 p.

**CINE CUBANO**. Havana: Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica, v. 54, jun. 1969.

COLINA, Enrique. 24 X Segundo. **Cine Cubano**, Havana, v. 73/74/75, n. 1, p.102-104, set. 1972.

CONFERÊNCIA DAS NAÇÕES UNIDAS SOBRE COMÉRCIO E DESENVOLVIMENTO (UNCTAD), 1964, Genebra. **Joint Declaration of the Seventy-seven Developing Countries**. Genebra: Organização das Nações Unidas, 1964. 1 v. Disponível em: <[http://www.g77.org/doc/Joint Declaration.html](http://www.g77.org/doc/Joint%20Declaration.html)>. Acesso em: 07 jan. 2015.

CONNOLLY, William E.. Identity and Difference in Global Politics. In: DERIAN, James Der; SHAPIRO, Michael J.. **International/Intertextual Relations: Postmodern Readings of Word Politics**. Nova Iorque: Lexington Books, 1989. p. 323-343.

COVERT, Nadine. **Cinema Before the Revolution**. Cuban Art News. Disponível em: <<http://www.cubanartnews.org/news/118-cinema-before-the-revolution-118>>. Acesso em: 30 abr. 2013.

COX, Robert W.. Social Forces, States and World Orders: Beyond International Relations Theory. In: KEOHANE, Robert O. (Ed.). **Neorealism And Its Critics**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1986. p. 205-249.

CUBA. CASA DE LAS AMÉRICAS. . **La Casa**. 2011a. Disponível em: <<http://www.casa.co.cu/casa.php>>. Acesso em: 03 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. Cuba. Governo da República de Cuba (Comp.). **Cuba**: Sitio del Gobierno de la República de Cuba. 2015a Disponível em: <<http://www.cubagob.cu>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

\_\_\_\_\_. Joel del Río. Ministerio da Cultura. **Historia del Cine en Cuba**. 2015b. Disponível em: <<http://www.cubacine.cult.cu/sitios/filmo/index.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2015.

\_\_\_\_\_. Kaly Smith Llanes. Instituto Cubano del Libro. **De la Imprenta Nacional al Libro Cubano**. 2011b. Editorial Electrónica Cubaliteraria. Disponível em: <<http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=12786&idseccion=30>>. Acesso em: 04 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica. Ministério da Cultura de Cuba (Ed.). **Historia del Cine en Cuba**. 2012. Disponível em: <<http://www.cubacine.cult.cu/sitios/filmo/index.htm>>. Acesso em: 1 abr. 2015.

DERIAN, James Der. The Boundaries of Knowledge and Power in International Relations. In: DERIAN, James Der; SHAPIRO, Michael J.. **International/Intertextual Relations**. Nova Iorque: Lexington Books, 1989. p. 3-11.

DERRIDA, Jacques. **The other heading: reflections on today's Europe**. Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

DEWS, Peter. Adorno, Post-Structuralism and the Critique of Identity. In: ZIZEK, Slavoj (Ed.). **Mapping Ideology**. Nova Iorque: Verso, 1994. p. 46-65.

DIÉGUEZ, Eliécer Fernández. **La cultura cubana en la década del 70. El quinquenio gris. Un estigma para la creación artística y literaria**. 2010. Archivo Cubano. Disponível em: <[http://www.archivocubano.org/pdf/cultura\\_cubana\\_decada\\_70.pdf](http://www.archivocubano.org/pdf/cultura_cubana_decada_70.pdf)>. Acesso em: 31 dez. 2014.

DOMINGUÉZ, Jorge I.. **To Make a World Safe for Revolution: Cuba's Foreign Policy**. Cambridge, Mass e Londres: Harvard University Press, 1989.

DOUGLAS, María Eulalia; VEGA, Sara; SARRÍA, Ivo. **Producciones del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, ICAIC: 1959-2004**. Havana: Cinemateca de Cuba, 2004.

ESCOTESGUY, Jorge. **Cuba hoje: 20 anos de Revolução**. São Paulo: Alfa-omega, 1978. (1).

ESCRITÓRIO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA COOPERAÇÃO SUL-SUL (UNOSSC). **Group of 77. Global South-South Development Policy**. 2015 Disponível em: <[http://ssc.undp.org/content/ssc/services/policy/governing\\_bodies/group\\_of\\_77.html](http://ssc.undp.org/content/ssc/services/policy/governing_bodies/group_of_77.html)>. Acesso em: 10 jan. 2015.

FALICOV, Tamara. Mobile Cinemas In Cuba: The Forms and Ideology of Traveling Exhibitions. **Public: Art, Culture, Ideas**, Toronto, v. 40, n. 1, p.104-108, abr. 2009.

FARBER, Samuel. **The Origins of Cuban Revolution: Reconsidered**. Chapel Hill: The University Of North Carolina Press, 2006.

FARIAS, Déborah Barros Leal. Contextualizando a invasão à Baía dos Porcos. **Revista Brasileira de Política Internacionai**, Brasília, v. 1, n. 51, p.105-122, ago. 2007.

FERGUSON, James. The Controversial Role of Culture in International Relations. **Advanced International Relations And Advanced Global Politics**, Robina, v. 2, n. 2, p.13-72, jan. 2001

FERGUSON, James. **Cuba: Revolution, Resistance And Globalisation**. 2006. Latin America in the International System. Disponível em: <<http://www.international-relations.com/>>. Acesso em: 27 dez. 2014.

FLORES, Silvana. Fundamentos teóricos y estéticos del Nuevo Cine Latinoamericano. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p.42-64, jan. 2013. Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Ufrgs

FORNET, Ambrosio. El Quinquenio Gris: Revisitando el término. **Criterios**, Madrid, p.1-22, jan. 2007. Ciclo «La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión».

FUSCHINI, Germano Albuquerque. El Caso Padilla y las Redes de Escritores Latinoamericanos. **Universium**, Talca, v. 16, p.307-320, 2001.

**GACETA OFICIAL**. Havana, 02 mar. 1959. Disponível em: <<http://www.uneac.org.cu/index.php?module=contenido&id=ley169>>. Acesso em: 05 jan. 2015.

GANDHI, Leela. **Postcolonial Theory: A Critical Introduction**. Sydney: Allen & Unwin, 1998.

GIENOW-HECHT, Jessica C. E.. Culture and the Cold War in Europe. In: LEFFLER, Melvyn P.; WESTAD, Odd Arne (Ed.). **The Cambridge History of the Cold War Volume 1: Origins**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 398-419.

GREGORY, Donna U.. Prefácio. In: DERIAN, James Der; SHAPIRO, Michael J. (Ed.). **International/Intertextual Relations: Postmodern Readings of Word Politics**. Nova Iorque: Lexington Books, 1989. p. xvi.

GROVOGUI, Siba N. Postcolonialism. In: DUNNE, Tim; KURKI, Milja; SMITH, Steve (Org.). **International Relations Theories: Discipline and Diversity**. Oxford: Oxford Press, 2007. p. 238-256.

GONZÁLES, Reynaldo. **Coordenadas del cine cubano: 1**. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2001. 294 p.

GUEVARA, Alfredo. Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica I. **Cine Cubano**, Havana, v. 54, n. 1, p.1-7, jun. 1969.

GUZMÁN, Jorgelina. Actores gubernamentales de la política cultural cubana entre 1949 y 1961. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales: Niñez y Juventud**, Bogotá, v. 1, n. 10, p.257-270, set. 2010.

HALLIDAY, Fred. **Revolution and Foreign Policy: the Case of South Yemen 1967-1987**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 317 p.

HERSHBERG, James G. (Ed.). The Final Frontier: Cuban Documents on the Cuban Missile Crisis. **Bulletin: The Global Cuban Missile Crisis at 50 New Evidence From Behind the**

**Iron, Bamboo, and Sugarcane Curtains, and Beyond**, Washington, v. 1, n. 17, p.135-156, outono 2012. Cold War International History Project.

INTERNATIONAL BUSINESS PUBLICATIONS (Estados Unidos). **Cuba: Foreign Policy and Government Guide**. Washington: Global Investment & Business Center, 2011. 1 v. Strategic Information and Developments.

JACOMINO, Raquel. The Image of a Nation: 50 Years of the ICAIC. **Cine Y...: Revista de Estudios Interdisciplinarios Sobre Cine en Español**, College Station, v. 2, n. 2, p.56-62, jun. 2009.

JOFFE, Azucena. Por una vanguardia artística, revolucionaria y popular: El cine de "intervención política" en América Latina. **Afuera: Estudios de crítica cultural**, Buenos Aires, v. 7, n. 4, p.1-4, nov. 2009.

KOKOSHIN, Andrei. **Reflections on the Cuban Missile Crisis in the Context of Strategic Stability**. Cambridge: Belfer Center For Science And International Affairs, 2012. 21 p.

LAFHEY, Mark; WELDES, Jutta. **Decolonizing the Cuban Missile Crisis**. Bristol: Centre For Governance And International Affairs University Of Bristol, 2008.

LAPID, Yosef. Culture's Ship: Returns and Departures in International Relations. In: WALKER, R. B. J. (Ed.). **The Return of Culture and Identity in IR Theory**. Boulder: Lynne Rienner Publishers, Inc, 1996. p. 3-19.

LAPID, Yosef; KRATOCHWILL, Friedrich. Revisiting the "National": Toward an Identity Agenda in Neorealism?. In: WALKER, R. B. J. (Ed.). **The Return of Culture and Identity in IR Theory**. Boulder: Lynne Rienner Publishers, Inc, 1996. p. 105-125.

LAWLOR, Leonard. Jacques Derrida. **Stanford Encyclopedia Of Philosophy**, Stanford, v. 6, n. 1, p.1-15, mar. 2014.

LEAL, Orlando Jiménez. Conversaciones en la biblioteca. In: LEAL, Orlando Jiménez; ZAYAS, Manuel. **El Caso P.M.: Cine, poder y censura**. 2. ed. Madri: Hypermedia, 2014. p. 35-42.

LEBOW, Richard Ned. Identity and International Relations. **International Relations**, Hanover, v. 22, n. 4, p.473-492, dez. 2008.

LESSA, Mônica Leite; SARAIVA, Miriam Gomes; MAPA, Dhiego de Moura. Entre o Palácio Itamaraty e o Palácio Capanema: perspectivas e desafios de uma diplomacia cultural no governo Lula. In: PINHEIRO, Leticia; MILANI, Carlos R. S. (Org.). **Política externa brasileira: a política das práticas e as práticas da política**. Rio de Janeiro: Editora Fgv, 2011. Cap. 3. p. 95-119.

LINKLATER, Andrew. **Critical International Relations Theory: Citizenship, Sovereignty and Humanity**. Oxford: Routledge, 2007.

LÓPEZ, Magdalena. Cultura e intelectualidad en Cuba. De la utopía al desengaño revolucionario. **Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales**, Caracas, v. 3, n. 2, p.14-25, ago. 2007.

LYE, John. **Some Post-Structural Assumptions**. 1996. Department of English Language & Literature of Brock University. Disponível em: <<http://www.brocku.ca/english/courses/4F70/poststruct.php>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

MALITSKY, Joshua. **Post-Revolution Nonfiction Film: Building the Soviet and Cuban Nations**. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

MARQUES, Rickley Leandro. **A CONDIÇÃO MARIEL: memórias subterrâneas da experiência revolucionária cubana (1959-1990)**. 2009. 276 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

MARRERO, Juan. **Noticiero Icaic Latinoamericano**. 2014. Disponível em: <[http://www.cubaperiodistas.cu/libros\\_testimonios/cap24.htm](http://www.cubaperiodistas.cu/libros_testimonios/cap24.htm)>. Acesso em: 2 fev. 2015.

MARTIN, Michael T.; PADDINGTON, Bruce. Restoration or Innovation? An Interview with Humberto Solás: Post-Revolutionary Cuban Cinema. **Film Quarterly**, Los Angeles, v. 54, n. 3, p.2-13, maio 2001.

MARTÍNEZ, Carlos. La política exterior de la Revolución Cubana: Independiente, soberana, creativa y solidaria. **Cubadebate: Contra el Terrorismo Mediático**. Havana, p. 1-2. fev. 2008. Disponível em: <<http://www.cubadebate.cu/opinion/2008/02/15/la-politica-exterior-de-la-revolucion-cubana-independiente-soberana-creativa-y-solidaria/#.VKw93xyy1vA>>. Acesso em: 03 jan. 2015.

MARWICK, Arthur. **The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States, c.1958-c.1974**. Londres: Bloomsbury Reader, 1998.

MEDIN, Tzvi. Ideologia y conciencia social en la Revolución Cubana. **Estudios Interdisciplinarios de America Latina y El Caribe**, Tel Aviv, v. 8, n. 1, p.45-60, jun. 1997

MERLINGEN, Michael. **Is Poststructuralism a Useful IR Theory? What About Its Relationship to Historical Materialism?** 2013. E-International Relations. Disponível em: <<http://www.e-ir.info/2013/05/08/is-poststructuralism-a-useful-ir-theory-and-what-about-its-relationship-to-historical-materialism/>>. Acesso em: 07 dez. 2014.

MILLER, Nicholas R.. **The Cuban Missile Crisis: A Political Analysis**. Berkeley: University Of California, 1964.

MISKULIN, Sílvia Cezar. A política cultural no início da Revolução Cubana: o caso do suplemento cultural Lunes de Revolución. **Revista Outubro**, São Paulo, v. 1, n. 6, p.77-90, out. 2002. Instituto de Estudos Socialista.

\_\_\_\_\_. Sílvia Cézar. O ano de 1968 em Cuba: mudanças na política internacional e na política cultural. **Esboços**, Florianópolis, v. 15, n. 20, p.47-66, 2008.

MORGENTHAU, Hans. **A Política Entre as Nações: a luta pelo poder e pela paz.** São Paulo: Unb, 2003. (Clássicos IPRI). Fundação Alexandre Gusmão (FUNAG).

NEWMAN, Saul. **Power and Politics in Poststructural Thoughts.** Oxon: Routledge, 2005. 177 p.

ONUF, Nicholas Greenwood. **World Of Our Making: Rules and Rule in Social Theory and International Relations.** Columbia: University Of South Carolina Press, 1989. 319 p.

PADRÓN, Frank. Una mirada hacia adentro. **Cine Cubano**, Havana, v. 140, n. 1, p.2-4, ago. 1998.

PAOLINI, Albert J.. **Navigating Modernity: Postcolonialism, Identity, and International Relations.** Boulder: Lynne Rienner Publishers, Inc, 1999.

PETERSON, V. Spike. The Politics of Identity in International Relations. **Fletcher Forum Of World Affairs, 1983-2000**, Medford, v. 17, n. 22, p.1-12, jul. 1993.

PEREZ JR., Louis A.. Cuba since 1959. In: BETHELL, Leslie (Ed.). **Cuba: A Short History.** Nova Iorque: Cambridge University Press, 1993. p. 57-94.

PRICE, Richard; REUS-SMIT, Christian. Dangerous Liaisons? Critical International Theory and Constructivism. **European Journal Of International Relations**, London, v. 4, n. 3, p.259-294, nov. 1998.

REUS-SMIT, Christian. Constructivism. In: BURCHILL, Scott et al. **Theories of International Relations.** 3. ed. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2005. Cap. 8. p. 188-212.

**REVISTA UNIÓN.** Havana: Uneac, v. 1, maio 1971. Unión de Escritores y Artistas de Cuba (uneac).

RÍO, Joel del. Algumas memórias do cinema cubano mais polêmico. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 27, n. 72, p.145-159, ago. 2011. Dossiê Cuba.

ROIG, Jennifer Piñero. Cine cubano: a propósito de premios. **La Jiribilla**, Havana, v. 218, n. 2, p.1-3, jul. 2005.

SAID, Edward W.. **Orientalismo: O Oriente Como Invenção do Ocidente.** São Paulo: Companhia das Letras, 1978. Tradução: Tomás Rosa Bueno.

SAM, Robert. **Film History: An Introduction.** Nova Iorque: Blackwell Publishers, 2000.

SCOTT-SMITH, Giles; SEGAL, Joes. Divided Dreamworlds?: The Cultural Cold War in East and West. In: ROMIJN, Peter; SCOTT-SMITH, Giles; SEGAL, Joes (Ed.). **Divided Dreamworlds?: The Cultural Cold War in East and West.** Amsterdã: Amsterdam University Press, 2012. p. 1-12. Studies of the Netherlands Institute for War Documentation.

SHAPIRO, Michael J.. **The Politics of Representation: Writing Practices in Biography, Photography, and Policy Analysis.** Winsconsin: University Of Wisconsin Press, 1988.

STEINBORN, Maya. **Fidel Castro's Cultural Armament of Cold War Cuba: Developing Education, 1960 – 1969**. 2013. 40 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Student Research And Creative Works, University Of Puget Sound, Tacoma, 2013.

STEINER, Mara. **Cuba: el arte y la incómoda molestia de la polisemia en los primeros años de la Revolución**. 2013. Novenas Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina. Disponível em: <[http://www.fba.unlp.edu.ar/9jornada2013/mesa4/ponencia\\_steiner.pdf](http://www.fba.unlp.edu.ar/9jornada2013/mesa4/ponencia_steiner.pdf)>. Acesso em: 02 jan. 2015.

STONE, Rob. Mother lands, sister nations: the epic, poetic, propaganda films of Cuba and the Basque Country. In: DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee (Ed.). **Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film**. Londres: Wallflower Press, 2006. p. 65.

SUPKO, Ruth A.. Perspectives on the Cuban National Literacy Campaign. In: LASA 1998, 16., 1998, Chicago. **1998 meeting of the Latin American Studies Association**. Chicago: Latin American Studies Association, 1998. p. 1 - 14.

THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. **Film History: An Introduction**. Wisconsin: Mcgraw-hill, Inc., 1994. University of Wisconsin-Madison.

VILLAÇA, Mariana Martins. A política cultural do governo cubano e o ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos). In: V ENCONTRO DA ANPHLAC, 5., 2000, Belo Horizonte. **Anais Eletrônicos do V Encontro da ANPHLAC**. Belo Horizonte: Anphlac, 2000. p. 1 - 10.

\_\_\_\_\_. **O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)**. 2006. 434 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

VINCENOT, Emmanuel. ¿Qué fue del viejo cine cubano?. In: BORRERO, Juan Antonio García (Org.). **Cine cubano: nación, diáspora e identidad**. Benalmádena: Filmoteca de Cantabria, 2006. p. 65-71. Nono Festival Internacional de Curtametragens e Cinema Alternativo de Benalmádena.

WALLERSTEIN, Immanuel. O que era mesmo o Terceiro Mundo? **Le Monde Diplomatique Brasil**. São Paulo, p. 1-10. ago. 2000.

WALKER, R. B. J.. Sovereign identities and the politics of forgetting. In: WALKER, R. B. J.. **Inside/outside: International Relations as Political Theory**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1993. p. 95-117.

WENDT, Alexander. Anarchy is what States Make of it: The Social Construction of Power Politics. **International Organization**, Cambridge, v. 46, n. 2, p.391-425, primavera 1992.

\_\_\_\_\_. Collective Identity Formation and the International State. **American Political Science Review**, New Haven, v. 88, n. 2, p.384-396, jun. 1994.

ZEHFUSS, Maja. **Constructivism in International Relations: The Politics of Reality.** Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Cambridge Studies in International Relations.

ZIZEK, Slavoj. **Mapping Ideology.** Nova Iorque: Verso, 1994. 341 p.

\_\_\_\_\_. **The Invisible Remainder: On Schelling and Related Matters.** Londres: Verso, 1996. 248 p.