

A Política Cultural em Cuba: uma análise do desenvolvimento cinematográfico no pós-revolução a partir das obras *La Prensa Seria* (1960) e *Salut Les Cubains* (1963).

Cultural Policy in Cuba: an analysis of cinematographic development in the post-revolution based on the works *La Prensa Seria* (1960) and *Salut Les Cubains* (1963).

Maria Isabel Antonia Mafra Duarte

Mylena Reis Pinheiro

Resumo: O presente artigo se propõe a analisar, a partir de algumas obras como o documentário *Salut les Cubains* (1963) de Agnès Varda, e o curta de animação *La Prensa Seria* (1960) de Jesús de Armas, o desenvolvimento do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC). Fundado em 1959 com o objetivo de promover iniciativas culturais em Cuba logo após a Revolução, sua principal função foi fomentar a indústria cinematográfica no país. Reconhecendo o cinema como uma ferramenta ideológica e um veículo eficaz para mobilizar a opinião pública e promover a conscientização política, o ICAIC desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento artístico e intelectual do país, além de ter sido utilizada como um dos veículos para a construção, através de produções culturais, de uma identidade nacional cubana.

Palavras-chave: História de Cuba; Revolução Cubana; História e Cinema; ICAIC; Cinema Cubano.

Resumos em língua estrangeira: The present article aims to analyze, based on some works such as the documentary *Salut les Cubains* (1963) by Agnès Varda, and the animated short film *La Prensa Seria* (1960) by Jesús de Armas, the development of the Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry (ICAIC). Founded in 1959 aiming the promotion of cultural initiatives in Cuba shortly after the Revolution, its main function was to foster the film industry in the country. Recognizing cinema as an ideological tool and an effective vehicle for mobilizing public opinion and promoting political awareness, the Institute played a fundamental role in the country's artistic and intellectual development, in addition to being used as one of the vehicles for the construction, through cultural productions, of a Cuban national identity.

Palavras-chave em língua estrangeira: History of Cuba; Cuban Revolution; History and Cinema; ICAIC; Cuban Cinema.

Introdução

No primeiro dia de janeiro do ano de 1959, inicia-se um novo capítulo na história de Cuba: A Revolução havia sido vitoriosa na derrubada do ditador Fulgêncio Batista. Durante os primeiros meses de 1959, após o sucesso da Revolução, Cuba esteve temporariamente sob o governo de Manuel Urrutia Lleó, nomeado pelos fidelistas do *Movimiento 26 de Julio* (M-26-7) e pelo próprio Fidel Castro como presidente provisório do país devido o receio de um novo golpe militar após a fuga de Batista e a renúncia de seu sucessor (Bandeira, 2009, p. 220).

Seguido a isto, foram declaradas, através do governo revolucionário, algumas decisões legais quanto ao futuro da ilha. Dentre elas estavam delegações acerca da gerência das instituições estatais, ministérios e conselhos, sendo o revolucionário Fidel Castro nomeado como o primeiro ministro de Cuba. Inicia-se também a formulação de leis que tratavam de aspectos educacionais, militares, econômicos e culturais.

Entre as leis elaboradas neste período estavam deliberações em torno de necessidades urgentes de Cuba. Estas correspondiam principalmente à problemas políticos e sociais herdados de um sistema colonial baseado na escravidão e na dependência econômica em potências externas, além do regime ditatorial. Assim, nesse momento a reforma agrária e as campanhas de alfabetização tornaram-se prioridades para o governo revolucionário.

Outro âmbito tratado com premência foi o cultural, visto que não seria possível sustentar uma revolução política sem, na mesma medida, transformar as práticas e os entendimentos populares da sociedade cubana. Nesse sentido, reconhecendo o desenvolvimento artístico e cultural em Cuba como uma das urgências do governo revolucionário, no dia 20 de março de 1959 é declarada a lei de número 169, idealizada pelo primeiro-ministro Fidel Castro e o ministro da educação Armando Hart Dávalos, que define o cinema como um instrumento para a formação de consciência coletiva que poderia, dessa forma, aprimorar o espírito revolucionário (CUBA, Lei nº 169, 1959). Assim, por meio dessa declaração criou-se o *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC).

O cinema foi uma parte constitutiva do pensamento moderno do século XX, que devido sua acessibilidade permitiu uma maior interação da população com o

campo artístico (Larocca *apud* Benjamin, 2016, p.33), que pode influenciar, criar e refletir comportamentos. Na historiografia, o cinema como fonte ganhou mais força nos anos 1970, especialmente na chamada História Nova (Morettin, 2003, p. 11). Marc Ferro (1992), teórico desse campo, argumenta que para a análise historiográfica de um filme deve-se considerar “a narrativa, o cenário, o texto, as relações do filme com o que não é o filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime” (p. 87), objetivando assim entender não apenas a obra em si mesma, mas a realidade que esta pretende representar.

O presente artigo tem como objetivo, portanto, analisar o desenvolvimento do Instituto, especificamente seus departamentos voltados à produção de documentários e animações, a partir da metodologia proposta Ferro. Para tanto, serão examinadas duas obras produzidas pelo ICAIC: *La Prensa Seria*, curta de animação produzido por Jesus de Armas no ano de 1960 e o documentário *Salut les Cubains*, da cineasta Agnès Varda em 1963, buscando explicitar a centralidade de Cuba enquanto um polo artístico e de sociabilidade durante a década de 60, bem como observar a importância da utilização do recurso cinematográfico enquanto ferramenta de propaganda política e formação de opinião pública.

O Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica e o Nuevo Cine Cubano

Tendo como dirigente o intelectual Alfredo Guevara, o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica foi o primeiro organismo cultural aprovado após o sucesso da Revolução (Villaça, 2022). Entre as funções do ICAIC estavam o dever de auxiliar o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica baseada na tradição cultural de Cuba, além de administrar a distribuição, o funcionamento dos estúdios de cinema, os investimentos financeiros na indústria, as exposições e a circulação das obras a serem produzidas.

As produções eram diversas, incluindo documentários, desenhos animados e o *Noticiero ICAIC Latinoamericano*. Os filmes eram exibidos, por vezes, nos chamados cine-móveis, veículos que chegavam aos locais mais remotos da ilha, para que a população pudesse acessá-los. No final da década de 1960, segundo registros da revista *Cine Cubano*, nessas exposições, antes do longa-metragem principal, eram apresentadas as outras produções do instituto, sendo um documentário educativo, um episódio do *Noticiero* e um curta animado. As sessões também eram realizadas em

espaços como escolas, fazendas, sindicatos, fábricas, espaços públicos e hospitais (Villaça, 2006, p. 47), estando, portanto, intrínsecas ao cotidiano do povo cubano.

Todas as incumbências do Instituto Cubano da Arte e Indústria Cinematográfica deveriam estar alinhadas aos interesses do governo revolucionário, sendo um deles exportar o cinema cubano para o exterior, especialmente para outros países da América Latina. O Instituto tinha também respaldo quanto a formação de profissionais e artistas que atuariam na indústria criando obras que pudessem impactar de maneira direta a população, elevando-a culturalmente. Dessa forma, o Instituto esteve intrinsecamente ligado aos objetivos do Ministério da Educação e ao Ministério da Cultura, construindo um veículo de propagação de ideais políticos conscientizadores.

Para compreender o contexto de criação do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica, é fundamental reconhecer que o movimento em direção a um novo cinema em Cuba não ocorreu de maneira isolada. A década de 1960 foi marcada por um amplo processo de renovação no cinema em várias partes do mundo, em busca de subverter as formas tradicionais de se fazer filmes e propondo novas linguagens e perspectivas.

Entre estes movimentos de contestação do cinema tradicional destaca-se o movimento francês denominado como *nouvelle vague* e vinculado à escola crítica de cinema *Cahiers du Cinéma*. Consolidada entre diretores como François Truffaut, Jean Luc-Godard e Eric Rohmer (Marie, 2003, p. 11), essa nova onda foi baseada principalmente na ruptura com as grandes produções comerciais, a subversão de modelos de narrativas tradicionalmente lineares e a valorização de temas do cotidiano, sendo o deslocamento dos estúdios fechados para as filmagens nos cenários urbanos uma importante inovação estética.

De acordo com Madonna González Yera, ao tornar-se socialista, a Revolução Cubana “encontrou-se diante da problemática de determinar os códigos culturais que a representassem como parte do sistema socialista internacional, ao mesmo tempo em que constituíssem sua própria imagem.” (p. 142, tradução própria).¹ Assim, embora

¹ Texto original: “[...] se encontró en la problemática de determinar los códigos culturales que la representaran como parte del sistema socialista internacional, al propio tiempo que constituyesen su imagen propia.”

anterior aos eventos mencionados, é igualmente relevante destacar o movimento artístico conhecido como Realismo Soviético, que teve seu auge nas décadas de 1920 e 1930 na URSS – mas o qual teve suas diretrizes oficiais mantidas em vigor até 1953 (Costa; Oliveira, 2023, p. 348).

A corrente do Realismo Socialista Soviético não influenciou apenas a produção cinematográfica da União Soviética, mas as expressões artísticas como um todo. Segundo Costa e Oliveira (2023), a arte realista foi pensada de maneira a contribuir com “a construção do homem novo socialista capaz de se emancipar ao superar seus problemas graças à consciência de classe” (p. 348). Nesse sentido, é possível delinear algumas similaridades com os objetivos do ICAIC e sua abordagem cinematográfica.

Dessa maneira, pode-se fazer menção ao filme *Soy Cuba* (1964), feito em parceria entre o ICAIC e o estúdio de cinema soviético MOSFILM. A obra é dividida em quatro capítulos que buscam retratar o cotidiano de pessoas comuns antes e depois da Revolução Cubana, e teve sua primeira exibição de maneira simultânea na cidade de Moscou e em Santiago de Cuba (Villaça, 2006, p.95). Contudo, como aponta Villaça (2006), os resultados não foram frutíferos – o filme foi criticado tanto pelo público soviético quanto cubano, devido a falta de identificação de ambos com a narrativa (p. 94-95).

Ainda sobre a década de 60, festivais e revistas de cinema desempenharam um papel central como espaços de discussão de ideias entre cineastas. Dentro desse cenário, o ICAIC criou, em 1960, a revista *Cine Cubano*, estando também Alfredo Guevara encarregado de coordená-la e editá-la. Embora não tenha sido a primeira nem a única revista de cinema do país, tornou-se a mais relevante devido ao respaldo institucional e ao investimento direto do Instituto, que a fez ter uma circulação maior do que qualquer outra (Villaça, 2006, p. 59).

Sendo assim, a revista funcionava como um veículo de formação e reflexão para cineastas e críticos. Com contribuições de autores locais e internacionais, era dedicada à publicação de críticas, resenhas e entrevistas. Seu conteúdo, muitas vezes técnico e direcionado, visava sobretudo à formação de profissionais e entusiastas do cinema (Villaça, 2006, p. 60), não sendo tão atrativa para o público leigo. Na mesma medida, a revista *Cine Cubano* possibilitou o contato entre profissionais cubanos e cineastas estrangeiros, simpatizantes da Revolução e envolvidos em movimentos

como a *Nouvelle Vague*, o neorrealismo italiano, o Cinema Novo brasileiro, entre outros.

Dessa forma, tornou-se possível a insurgência do movimento conhecido como *Nuevo Cine Cubano*, que se integrou ao movimento mais amplo do *Nuevo Cine Latinoamericano*. Nesse contexto, o cinema cubano passou a privilegiar temas sociais, políticos e culturais, buscando refletir as transformações da Revolução. Além disso, o movimento tinha como objetivo tornar o cinema mais acessível à população, sem abrir mão de produções artisticamente inovadoras e politicamente comprometidas.

Assim, sendo uma das funções do Instituto a difusão de ideais a serviço da Revolução não apenas no território de Cuba, mas também no exterior, o ICAIC pode ser entendido como um meio que permitiu que Cuba se consolidasse como um polo intelectual e um centro de sociabilidade artística, atraindo artistas engajados com as novas formulações do cinema e as alas de esquerda radical de todo o globo. De acordo com a pesquisadora Carolina Amaral de Aguiar (2013) essas trocas eram favoráveis tanto para os estrangeiros quanto para os cubanos, “sendo que os europeus buscavam na ilha alternativas possíveis para sua própria militância, enquanto, para os cubanos, interessava difundir os ideais revolucionários, assim como capacitar tecnicamente as novas instituições de Estado” (p. 38).

A ênfase documental e a obra *Salut Les Cubains!*

Antes da Revolução Cubana, poucos filmes eram completamente produzidos em Cuba. A maioria das obras cubanas eram financiadas principalmente por produtoras estrangeiras ou vinculadas a interesses comerciais dos Estados Unidos (Villaça, 2006, p.40). Nesse contexto, a infraestrutura técnica e os recursos nacionais para produção eram escassos, e os filmes muitas vezes seguiam modelos importados, sem explorar questões específicas de Cuba. O surgimento do ICAIC, contudo, objetivou trazer uma ruptura para esse cenário.

Nos primeiros momentos da criação do Instituto, o foco dos dirigentes estava voltado sobretudo a produzir obras documentais, sendo estas ferramentas para narrar o presente de Cuba numa perspectiva alinhada à ótica revolucionária e comprometida com a construção de uma estética e uma linguagem cinematográfica próprias. A

narrativa histórica aparece como um discurso a ser mobilizado neste momento, sendo um dos objetivos do governo e do Instituto demonstrar, através do cinema documental, um passado vencido pela Revolução e um futuro a ser construído a partir dela. Nesse sentido, explicita-se o caráter político e estatal das obras produzidas nessa época.

Como ressalta a teórica Cristina Teixeira Vieira de Melo (2002), um dos objetivos de uma obra documental seria “descrever e interpretar o mundo da experiência coletiva” (2002, p. 28). Sendo assim, é essencial considerar que este gênero produz um discurso, que neste caso não necessariamente se compromete com a neutralidade. Dessa forma, ao selecionar e sintetizar os relatos que compõem um documentário, o autor “pode opinar, tomar partido, se expor, deixando claro para o espectador qual o ponto de vista que defende” (Idem, 2002, p.29).

De acordo com Mariana Villaça (2006), o documentário já era uma modalidade explorada pelos cineastas cubanos mesmo antes do ICAIC. Com o Instituto, porém, as produções obtiveram maior investimento e foram realizadas em maior quantidade, sendo o departamento de filmes documentais um dos principais setores de atuação e investimento da organização. A empreitada para a expansão da indústria cinematográfica em conjunto à ideia de “cine-urgente”, conceito ligado ao cinema engajado e militante de países da América latina durante a década de 1960, que visava a rapidez na realização e circulação de obras cinematográficas, para potencializar também o impacto imediato no público que as recebesse.

A fim de formar novos profissionais do cinema e contribuir com a produção cinematográfica nos primeiros anos do ICAIC, diversos diretores estrangeiros já renomados por seus trabalhos documentais foram contatados. Entre eles, o diretor francês Chris Marker que, ao lançar seu documentário *Cuba Sí* em 1961, estabeleceu muitos dos moldes artísticos que futuros cineastas cubanos seguiriam em suas obras – como a utilização de trechos de noticiários ou excertos de jornais impressos em junção a imagens autorais.

FIGURA 1 e 2 - TRECHOS DO DOCUMENTÁRIO CUBA SÍ



Fonte: *CUBA Sí*. Direção de Chris Marker. Produção de Pierre Braunberger. França: Films de la Pleiade. 1961.(60 min.).

Nesse sentido, *Saudações, Cubanos* (1963) se trata de um documentário feito a partir da junção de mais de três mil fotografias feitas por Agnès Varda durante sua passagem por Cuba, no ano de 1962. No ano seguinte, o filme foi distribuído tanto em território cubano quanto no exterior, sendo as imagens captadas por Varda integrantes de uma exposição em Paris momentos antes de seu lançamento (Villar, 2019, p. 279). Na narração, Varda trabalha em conjunto ao ator francês Michel Piccoli e, logo nos créditos iniciais, é possível ler os agradecimentos da autora ao Instituto Cubano de Cinema e Indústria Cinematográfica e alguns de seus colaboradores, como a cineasta – e assistente de Varda durante a gravação do documentário – Sara Gómez.

FIGURA 3 e 4 - CRÉDITOS DE ABERTURA



Fonte: *Salut les Cubains*. Direção de Agnès Varda. França: Ciné-Tamaris. 1963. (39 min.).

O documentário se inicia na evocação de uma imagem passada de Cuba: “Uma ilha em formato de charuto para os senhores. Uma ilha em forma de crocodilos, na versão das senhoras” (*SALUT les Cubains*, Varda, 1963), referindo-se aos produtos que eram produzidos e exportados enquanto Cuba era explorada economicamente. Varda também ironiza a forma autoritária com que Fidel Castro seria visto no exterior. Contrariando a visão popular, o documentário retrata Fidel como um líder carismático e apreciado pela população.

Neste trecho é mobilizado o discurso em que Fidel diz que Cuba seria a “cobaia” do ímpeto revolucionário na América Latina e, portanto, os cubanos deveriam se esforçar ao máximo para “adquirir experiência e servir de exemplo aos povos irmãos” (*SALUT les Cubains*, Varda, 1963). Esta passagem evidencia uma postura ideológica, como apontado pelo historiador Luiz Alberto Moniz Bandeira (2009, p. 203), adotada pelos líderes cubanos, a partir do desejo de tornar o país uma vanguarda revolucionária contra o imperialismo.

Contudo, o revolucionário não é o principal interesse da diretora, como ressaltado pela mesma. A cineasta dedica grande parte de seu documentário à figura das mulheres cubanas, através de fotografias que demonstram sua participação no âmbito político do país, mas também em cenas do cotidiano. A cineasta afirma que a cubana, “quando não é um corpo diplomático, é um corpo melódico” (*SALUT les Cubains*, Varda, 1963). Ao longo do documentário, são exibidas imagens de mulheres nas ruas, a caminho da escola – com canetas e cadernos –, trabalhando no comércio

urbano e também ocupando espaços institucionais, como exemplificado nas fotografias das mulheres ao lado de Fidel Castro no *Congreso de Mujeres de América*, realizado na capital de Cuba no início do ano de 1963.

FIGURA 5 E 6 - MULHERES CUBANAS FOTOGRAFADAS POR AGNÈS VARDA



Fonte: *Salut les Cubains*. Direção de Agnès Varda. França: Ciné-Tamaris. 1963. (39 min.).

Apesar da visão elogiosa de Varda sobre a posição das mulheres em Cuba após a Revolução, é interessante mencionar a postura crítica desenvolvida alguns anos depois por sua pupila, Sara Gómez. Em seu único curta-metragem, *De cierta manera* (1977), a cineasta retrata as contradições sociais que ainda assolavam o país, como o machismo e o racismo, mesmo com o processo revolucionário em curso. Paulo Antonio Paranagua ressalta que as contribuições de Sara são imprescindíveis para o ICAIC e o cinema cubano em geral. Sendo uma das poucas mulheres a colaborar com o Instituto naquele período – e a única mulher negra –, dedicou grande parte de sua obra à representação da influência da cultura africana em Cuba (Paranagua, 1989, p.135).

A religiosidade é também representada como fruto de uma “mestiçagem cultural”, sendo Cuba retratada como um país em que uma forte herança católica se entrelaça com a assimilação de religiões africanas. As imagens do documentário destacam a representação de Oxum, orixá de origem africana, que em Cuba é adorada como Nossa Senhora da Caridade, padroeira do país. Estas características fazem com que *Saudações, Cubanos* se diferencie de uma parcela dos documentários feitos até então, que focavam em narrativas mais políticas, como o próprio *Cuba Sí*.

A seguir, uma seção do documentário é dedicada à educação em Cuba, apoiando-se no seguinte dado: até o ano de 1960 mais de 40% da população cubana era analfabeta. Isso pôde ser combatido através do projeto de letramento difundido pelo governo revolucionário, e Varda dá destaque aos jovens alfabetizadores, voluntários que teriam sido enviados para as zonas rurais e mais isoladas da ilha para ensinar a população destes locais.



FIGURA 7 - LETREIRO EM HAVANA: “UM POVO QUE ESTUDA É UM POVO QUE VENCE”

Fonte: *Salut les Cubains*. Direção de Agnès Varda. França: Ciné-Tamaris. 1963. (39 min.).

No momento em que Agnès esteve fotografando a população, os camponeses com quem teve contato sabiam ler – um presente da revolução, segundo a diretora. Para além de uma simples constatação da experiência pessoal da diretora, sabe-se, através do levantamento do Ministério da Educação de Cuba em 1963 – ano em que Varda esteve no país –, que cerca de um milhão de cidadãos haviam sido recém alfabetizados devido à campanha educacional promovida pelo governo revolucionário (Vera, 2006, p. 46).

Varda dedica os últimos minutos de seu documentário para elogiar o Instituto Cubano da Arte e Indústria Cinematográfica e suas produções. Seu filme é encerrado com uma montagem dançante de imagens de Sarita Gomez, diretora de filmes didáticos e editora do ICAIC. Assim, as saudações de Agnès Varda aos cubanos se findam no retrato da alegria ritmada de um cotidiano construído a partir das aberturas proporcionadas pela Revolução, contrapondo as imagens iniciais do documentário que mostravam o território cubano resumido a um objeto a ser explorado por outrem.

Sendo assim, considerando que a obra supracitada – enquanto pertencente ao gênero de documentário não-ficcional – não oferece um retrato fiel da realidade social mas sim reflexos dela (Melo, 2002, p. 28), torna-se evidente que sua narrativa e abordagem dos antecedentes, acontecimentos e consequências da Revolução Cubana participaram de uma dinâmica implícita “(...) de fabricação de valores, significados e conceitos” (Idem, p. 29) alinhados não só às afinidades políticas da cineasta responsável por sua realização, mas especialmente às demandas políticas e culturais do ICAIC.

O cinema de animação e *La Prensa Séria* (1960)

Além da ênfase documental, o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos também direcionou esforços para o desenvolvimento de outra arte: o cinema de animação. Considerando-o como um produtor e reproduzidor cultural, sabe-se que diferentes grupos já optaram pela utilização da animação como propaganda de um viés ideológico ou de contestação sócio-política, incluindo artistas independentes ou grandes estúdios. Apesar de lembrada como uma área imparcial e apolítica, essa forma de arte se desenvolveu em torno de críticas, reflexos e percepções do contexto local, político, social e econômico de suas produções, assim como o cinema de *live-action* e outras formas de expressão artística. *El Apóstol* (1917), a primeira animação em longa-metragem do mundo, do italiano (mas precursor da animação argentina) Quirino Cristiani (Borges, 2019, p.77), pode ser utilizada como um exemplo das primeiras intenções do cinema de animação, trazendo uma sátira ao então presidente da Argentina, Hipólito Yrigoyen.

Posteriormente, desenhos animados voltados para o público infantil ganharam notoriedade. No entanto, como explica a pós-graduanda em Artes Luciana Braga Ferreira (2007), o fator “infantil” das animações começa a ser contestado pelo público principalmente na Segunda Guerra Mundial. Nesse período, os Estados Unidos passaram a utilizar o meio de comunicação como propaganda política contra os países do Eixo (Ferreira, 2007, p. 68), a partir de caricaturas e estereótipos racistas de japoneses e representações ironizadas de Hitler, Mussolini e Hirohito.

FIGURA 8 - CARICATURAS RACISTAS DE PERSONAGENS JAPONESES NO DESENHO POPEYE



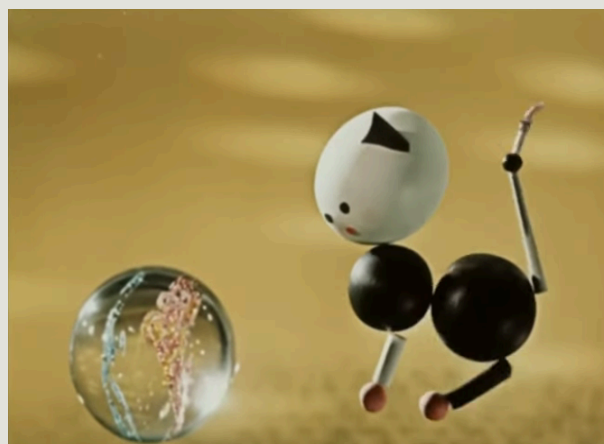
Fonte: Popeye: You're a Sap, Mr. Jap (1942)

A partir desse momento, e em especial com o avanço das tensões e os movimentos sociais do final dos anos 50 e início da década de 60, bem como o surgimento de novos cinemas já citados anteriormente, parte da animação se volta à contestação social explícita e temas diversificados novamente direcionada ao público adulto. A mudança também é estética: a experimentação cresce em diferentes artes, incluindo a animação, afastando-se do modelo de Walt Disney, que havia sido referência em um primeiro momento. Isso se deu em diferentes locais, incluindo países latinoamericanos e do leste europeu (Cruz, 2021) (Ferreira, 2007, p. 65). A Checoslováquia, por exemplo, desempenhou um grande papel no desenvolvimento de uma animação experimental, especialmente na técnica de stop motion. A pioneira desse movimento foi a animadora, produtora e diretora Hermina Týrlová (1900-1993), que produziu diversos curtas de animação em stop motion durante sua vida, como *Ferda*, *A Formiga* (1944), *A Revolta dos Brinquedos* (1947) e *A Bola de Gude* (1963) (Radio Prague International, 2003) (Cinemateca Brasileira).

[...] Tal é o caso da animação produzida na Checoslováquia, Polônia, Hungria e Iugoslávia, que com a mesma vontade de se aprimorar, se destacaram entre o final da década de cinquenta e os primeiros cinco anos da década de sessenta, a partir de estilos próprios, de um uso singular do desenho e de temáticas originais (Cruz, 2021, tradução própria).²

² Texto original: “[...] Tal es el caso de la animación producida en Checoslovaquia, Polonia, Hungría y Yugoslavia, que con igual voluntad de superación se hicieron notables entre finales de los cincuenta y el primer lustro de los sesenta, a partir de estilos propios, de un singular uso del dibujo y de temáticas originales”.

FIGURA 9 e 10 - CENAS DA ANIMAÇÃO EM STOP MOTION TCHECA A *BOLA DE GUDE*



Fonte: Hermína Týrlová, 1963, *Kulička*.

O distanciamento do estilo de Walt Disney ocorreu também dentro do próprio país imperialista: a United Productions of America, formada por ex-funcionários de Disney, já desenvolvia um tipo de animação experimental com traços geometrizados, personagens irônicos e complexos, temas satíricos e planos simplificados nos anos 1940 (Ferreira, 2007, p. 42).

Tais mudanças sociais e artísticas, assim como as que acarretaram em movimentos como o *Nuevo Cine Latinoamericano* e a área documental do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos, também influenciaram o fortalecimento do cinema de animação cubano. A criação do Departamento de Dibujos Animados do ICAIC, em 15 de janeiro de 1960 (Martin, Sánchez, 2021), representou esse fortalecimento. Marcado por nomes como Jesus de Armas, o primeiro diretor do departamento, Juan Padrón e Paco Prats, o agora nomeado Estúdios Animados ICAIC se consolidou como estúdio de animação mais tradicional da Ilha. Cuba desenvolveu um estilo experimental de animação, liderado por Armas, tanto no conteúdo apresentado quanto esteticamente (Cruz, 2021). Pode-se observar, principalmente nas primeiras obras do departamento, a inspiração na já citada *United Productions of America*, visitada por Armas em 1955 (Cruz, 2021). Durante os anos 1960, as animações do *Departamento de Dibujos Animados* eram direcionadas às massas, especialmente aos adultos, e tinham o propósito de criticar a oposição interna e

externa, demonstrar os ideais revolucionários e voltar-se à educação e à alfabetização, além de promover “valores morais, sociais e culturais” (Martín, Sánchez, 2021).

A primeira animação no departamento, nomeada *El Maná* (1960), é um exemplo. O curta-metragem dirigido por Jesus de Armas e desenhado por Eduardo Munoz foi encomendado pelo Instituto Nacional de Reforma Agrária, refletindo os acontecimentos na ilha após a Lei da Reforma Agrária de maio de 1959. No desenho, um personagem observa outros três plantando em suas terras, enquanto ele aguarda o “maná” cair do céu. Ao final, o narrador afirma: “Apoie a revolução e não espere seu maná cair do céu”, demonstrando um chamado de apoio da população para com a reforma agrária.

FIGURAS 11 e 12 - IDEAIS DA REVOLUÇÃO: ANIMAÇÃO *EL MANÁ* (1960), PRODUZIDA EM PARCERIA COM O INSTITUTO DE REFORMA AGRÁRIA.



Fonte: Armas, 1960, *El Maná*.

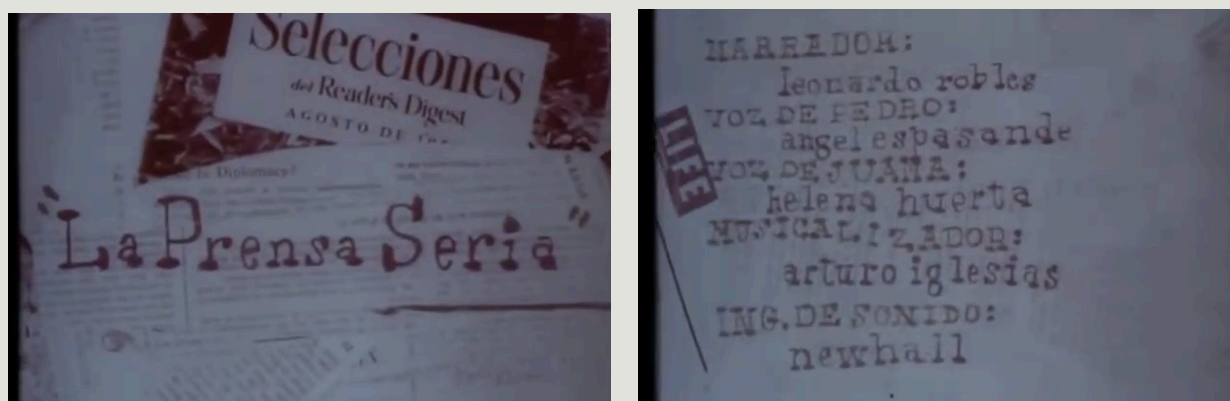
A segunda animação produzida no departamento, *La Prensa Séria* (1960), que segue o caráter experimental do departamento, exemplifica os aspectos defendidos pelo governo revolucionário e reflete um desafio enfrentado no período: a imprensa reacionária.

As questões políticas da animação, dirigida por Jesús de Armas e desenhada por Eduardo Muñoz, estão evidentes desde seus primeiros segundos. Ainda nos créditos iniciais, a frase “Qualquer semelhança com A Imprensa “Séria” NÃO é pura coincidência”³ (Armas, 1960, *La Prensa Séria*) aparece em destaque antes da animação efetivamente iniciar, satirizando os veículos de imprensa autodenominados

³ Texto original: “Cualquier semejanza con La Prensa ‘Seria’ NO es pura coincidencia”.

como “sérios”. Ademais, ainda nos créditos, diferentes nomes de jornais cubanos e americanos aparecem nos cantos das imagens, como o *Times* (EUA), o *Diário de La Marina* (Cuba), o *Prensa Libre* (Cuba), o *Selecciones del Readers Digest* (EUA e Cuba) o *Avance* (Cuba), entre outros. Jesus de Armas constrói, assim, sua crítica de modo direto e claro para a população.

FIGURA 13 e 14 - NOMES DE JORNAIS NOS CRÉDITOS INICIAS DE LA PRENSA SÉRIA (1960)



Fonte: Armas, 1960, *La Prensa Seria*.

Após os créditos iniciais, pode-se observar uma narração ao fundo afirmando que há males em Cuba que duram mais de 100 anos. Um deles seria a imprensa que se diz séria, mas sempre se posiciona contra as vontades do povo e utiliza seu poder para conspirar contra ele e ocultar informações ou ser conivente com outras. A curta história se desenvolve com um homem cubano comprando seu jornal que, ao chegar em casa para lê-lo, se depara com declarações entendidas por ele como falsas e mentirosas. No desenho, pode-se ler matérias de jornal que afirmam que Cuba está vivendo um caos, que não existe liberdade religiosa na ilha e que o país está passando por uma censura, como demonstrado nas figuras 15 e 16. O personagem, irritado com as afirmações, joga o jornal pela janela e diz que as colocações eram anti-patrióticas e contra a Revolução. Por fim, o jornal é utilizado como guarda-chuva por outra pessoa na rua e encontra seu destino no lixo (Armas, 1960, *La Prensa Seria*).

FIGURA 15 e 16 - MATÉRIAS DO JORNAL LIDO POR UM PERSONAGEM EM LA PRENSA SÉRIA (1960)



Fonte: Armas, 1960, *La Prensa Seria*.

Algumas análises podem ser feitas a partir da animação, iniciando pelo contexto histórico vivido. Segundo Padrón (2015), o governo revolucionário encontrou, principalmente em 1959 e 1960, críticas de jornais reacionários:

Os periódicos revolucionários, liderados por *Revolución*, *Hoy* e *Combate*, rebatiam sem descanso os reacionários, liderados por *Avance*, *Diario de la Marina* e *Prensa Libre*, que recrudeciam suas críticas a seus dirigentes. Intelectuais renomados não pouparam ofensas para defender-se e impor-se⁴ (Padrón, 2015, p. 103, tradução própria).

Como observado anteriormente, alguns dos jornais citados por Padrón foram registrados nos créditos iniciais da animação. Uma análise ao *Diário de la Marina* nos oferece uma conexão entre as acusações de Jesus e da imprensa. Segundo Gonzáles (2014), o jornal de cunho católico e conservador foi criado ainda no século XIX, o que condiz com a primeira frase da animação: alguns males de Cuba duram mais de 100 anos. O periódico também era ligado à ditadura de Fulgêncio Batista, que o utilizava como meio de propaganda política e comunicação de informações ditas oficiais para a população. Boa parte da imprensa sofria com as censuras do regime, mas também eram financiadas por ele para que agissem de acordo com a ideologia da ditadura.

A conexão entre o periódico e o regime de Batista também pode ser relacionada à afirmação do narrador de que a imprensa considerada séria estava sempre contra os interesses do povo. O *Diário de La Marina* publicou informações sobre os ocorridos da Revolução, mas majoritariamente apresentava dados oficiais do

⁴ Texto original: *Los impresos revolucionarios, abanderados por Revolución, Hoy y Combate, rebatían sin descanso a los reaccionarios, liderados por Avance, Diario de la Marina y Prensa Libre, que recrudecen sus críticas a la Revolución y a sus dirigentes. Renombrados intelectuales no escatimaron ofensas para defenderse e imponerse.*

governo de Batista e relatos de militares (Gonzáles, 2014), conectando-se, também, com a fala do narrador sobre como informações eram ocultadas dos jornais e selecionadas de modo arbitrário.

Pode-se observar, portanto, que dois meios de comunicação — o cinema e a imprensa — foram utilizados com o propósito de mobilizar a opinião da população, apesar de representarem ideais diferentes. *La Prensa Seria* representa os embates entre governo revolucionário e jornais reacionários, bem como os temas em discussão no período e uma tentativa de comunicação entre governo e população.

Considerações finais

O presente artigo objetivou analisar duas obras cinematográficas, que embora apresentem formatos audiovisuais diferentes, fazem parte de uma mesma tendência cultural incentivada pelo Estado cubano na Revolução.

Em *Salut les Cubains* (1963), Agnès Varda foca nas expressões cotidianas da população cubana, observando as singularidades que circundaram as expressões populares e culturais da ilha, questões que antes da obra não eram tão privilegiadas na produção documental do país. Além disso, a narração de Varda também revela que, durante sua estadia, a indústria cinematográfica já havia avançado significativamente em comparação a 1959, quando o Instituto começou sua atividade. Essa afirmação fica evidente, por exemplo, durante o trecho do documentário em que a diretora menciona que poderia fazer um filme sobre os museus de Havana, mas que o ICAIC já havia se encarregado disso.

Já no curta-metragem animado *La Prensa Seria* (1960), Jesus de Armas reforça a argumentação da animação como formadora de opiniões ao criticar os periódicos reacionários cubanos que utilizavam de sua influência para difundir ideais anti-revolucionários, além de apresentar uma defesa das acusações contra o governo cubano. Evidencia-se, também, as conexões entre o jornal *Diário de la Marina* com as afirmações do narrador, sendo um periódico tradicional da ilha, utilizado pela ditadura de Fulgêncio Batista para influenciar o povo cubano.

As duas obras cinematográficas se intercalam ao investir na contestação da visão negativa tanto no interior da Cuba pós-revolucionária quanto na mídia

internacional. No caso do documentário, isso se deu a partir do uso de imagens da população cubana exercendo sua cidadania e cultivando suas tradições, de elogios às medidas revolucionárias e de representar uma identidade nacional. Na animação, essa contestação se dá de modo direto à mídia nacional e internacional, através de sátira e da ironia. Um diálogo mais direto entre as duas obras também pode ser verificado no quesito religioso: o documentário de Varda trás uma contraposição à afirmação dos jornais reacionários apresentados na animação de Armas, ao demonstrar a diversidade religiosa presente na ilha, que passou por influências de religiões de matriz africana e do catolicismo.

Ademais, é imprescindível observar a criação do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica como uma política cultural que possibilitou que Cuba, durante a década de 60, se projetasse como um polo intelectual e um local de sociabilidade artística, tanto servindo como destino para artistas engajados com a esquerda radical de vários locais do globo quanto produzindo suas próprias expressões artísticas. Dessa forma, o diálogo entre os artistas cubanos e os estrangeiros se mostra rico ao possibilitar um retrato não apenas de Cuba, mas dos desejos da população de outros territórios em livrar-se das amarras do imperialismo.

Por fim, vale ressaltar a importância em reconhecer a mobilização do recurso cinematográfico como forma de propaganda política e formação de opinião, sendo estes explicitados como principais objetivos do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica. Através do financiamento e a produção de obras documentais e animadas, o ICAIC objetivou construir não só uma imagem positiva de Cuba, mas também sustentar uma dicotomia entre o passado de exploração e o presente de transformações agraciadas pelo ímpeto revolucionário, sendo este o veículo necessário para abrir um futuro de possibilidades, desde que fosse estabelecida a defesa de uma continuidade dos novos modos de interpretar a realidade construídos a partir da Revolução Cubana.

Referências

AGUIAR, Carolina Amaral de. A Revolução Cubana nos documentários de Chris Marker. **Estudos Históricos** (Rio de Janeiro), v. 26, n. 51, p. 35–54, jan. 2013.

ANTONIO, Juan. **Jesús de Armas en la ENDAC**. Cine cubano, la pupila insomne. Disponível em: <<https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2020/10/22/jesus-de-armas-en-la-endac/>>. Acesso em: 12 ago. 2024

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

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **De Martí a Fidel**. A Revolução cubana e a América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

COSTA, A. M.; OLIVEIRA, E. J. de. O cinema russo-soviético: uma proposta de periodização. **Comunicação & Informação**, Goiânia, Goiás, v. 26, p. 336–362, 2023. DOI: 10.5216/ci.v26.77181. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/77181>. Acesso em: 27 abr. 2025.

CUBA Si. Direção de Chris Marker. Produção de Pierre Braunberger. França: Films de la Pleiade. 1961. Mubi (60 min.).

Cuba, la Ley nº169. **Cinémas d'Amérique latine**, n. 17, p. 169–171, 2009. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cinelatino/1735>>. Acesso em: 02 ago. 2024.

FERREIRA, Luciana Fagundes Braga. **A narrativa cinematográfica alegórica/simbólica no cinema de animação**. Dissertação de Pós-graduação em Artes – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 220. 2007.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1992.

GONZÁLEZ, Patrícia. Visiones desde dentro. La insurrección cubana a través del Diario de la Marina y Bohemia (1956-1958). **História** (São Paulo), v. 33, n. 2, p. 346–379, 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/his/a/fPxGfFzdGCzrcCqXnnjmqwM/?lang=es>>. Acesso em: 07 ago. 2024.

GONZÁLEZ, Madonna Yera. El Realismo Socialista en el debate cultural cubano de la década de 1970. **Cultura Latinoamericana**, [S. l.], v. 35, n. 1, 2022. Disponível em: <https://editorial.ucatolica.edu.co/index.php/RevClat/article/view/4726>. Acesso em: 27 abr. 2025.

Hermína Týrlová, pionera del cine animado checo. Radio Prague Internacional. Disponível em:

<<https://espanol.radio.cz/hermina-tyrlova-pionera-del-cine-animado-checo-8073814>>. Acesso em 7 de abril, 2025.

LA PRENSA Seria. Direção: Jesus de Armas. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. Cuba, 1960. Disponível no Youtube.

LAROCCA, Gabriela Müller. **O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-Feira 13 (1970-1980)**. Dissertação

(Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

MARIE, Michel. A Nouvelle Vague. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 30, n. 19, p. 165–180, 2003. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2003.65573. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65573>. Acesso em: 27 abr. 2025.

MISKULIN, Sílvia Cezar. Política Cultural na Revolução Cubana: as disputas intelectuais nos anos 1960 e 1970. **Caderno CRH**, v. 32, n. 87, p. 537–548, set. 2019.

MISKULIN, Sílvia Cezar. **Os intelectuais cubanos e a política cultural da revolução (1961-1975)**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-15032024-120210/>. Acesso em: 02 ago. 2024.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, n. 38, p. 11-42, 2003.

PADRÓN, Ada Ivette Villaescusa. La prensa cubana en el primer decenio de la Revolución. **Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas**, vol. 2, octubre, 2015, pp. 101-109 Instituto Nacional de Investigaciones Forestales, Agrícolas y Pecuarias Estado de México, México.

PARANAGUA, Paulo Antonio. “Pioneers: Women Film-Makers in Latin America.” **Framework: The Journal of Cinema and Media**, no. 37, 1989, p. 135. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44111685>. Acesso em: 04 ago. 2024.

PERONI, Vera Maria Vidal. **A Campanha de Alfabetização em Cuba**. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

SALUT les Cubains. Direção de Agnès Varda. França: Ciné-Tamaris. 1963. Mubi (39 min.).

SÁNCHEZ, Ramiro Zardoya; MARTIN, Ivette Ávila, **El arte de la animación en Cuba: breve historia**. La Jiribilla: Revista de Cultura Cuba. 2021, Cuba. Disponível em: <https://www.lajiribilla.cu/el-arte-de-la-animacion-en-cuba-breve-historia/>. Acesso em: 10 de agosto, 2024.

Sessão de Curtas: A Pioneira Hermína Týrlová. Cinemateca Brasileira. Disponível em: <https://cinemateca.org.br/exibicao/sessao-de-curtas-a-pioneira-hermina-tyrlova/>. Acesso em: 28 de abril, 2025

SILVA, Wellington; ZALDIVAR, René. **Vista do Catolicismo e Revolução Cubana (1959 – 1960)**. Pucgoias.edu.br. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/mosaico/article/view/12659/6282>. Acesso em: 10 ago. 2024.

VILLAÇA, Mariana Martins. **O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)**. 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-06112006-174750/pt-br.php>. Acesso em: 2 ago. 2024.