IdeAs

Idées d'Amérique

7 | 2016

Cinéma et histoire dans les Amériques

Aproximações e tensões entre o ICAIC e a política cultural em Cuba

Approaches and tensions between the ICAIC and cultural policy in Cuba

Approches et tensions entre l'ICAIC et la politique culturelle à Cuba

Aproximaciones y tensiones entre el ICAIC y la política cultural en Cuba

Mariana Villaça

Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/ideas/1366>

DOI: 10.4000/ideas.1366

ISSN: 1950-5701

Publisher

Institut des Amériques

Electronic reference

Mariana Villaça, "Aproximações e tensões entre o ICAIC e a política cultural em Cuba", *IdeAs* [Online], 7 | 2016, Online since 03 June 2016, connection on 20 October 2022. URL: <http://journals.openedition.org/ideas/1366> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/ideas.1366>

This text was automatically generated on 20 October 2022.

Creative Commons - Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Aproximações e tensões entre o ICAIC e a política cultural em Cuba

Approaches and tensions between the ICAIC and cultural policy in Cuba

Approches et tensions entre l'ICAIC et la politique culturelle à Cuba

Aproximaciones y tensiones entre el ICAIC y la política cultural en Cuba

Mariana Villaça

Introduction

- ¹ Neste artigo apresentamos de forma sucinta algumas conclusões a que chegamos em nossa pesquisa de doutorado¹, na qual abordamos a história do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e sua relação com a política cultural do governo pós-Revolução, tomando as obras cinematográficas como espaço privilegiado para a compreensão dos dilemas estéticos e embates ideológicos vividos pelos cineastas cubanos. Para discutir o papel do ICAIC como formulador e negociador da política cultural², optamos, neste artigo, por focar duas de suas produções cinematográficas, realizadas em diferentes momentos : *Coffea Arábica* (Nicolás GuillénLandrián, 1968) e *El otro Francisco* (Sergio Giral, 1973).
- ² Na pesquisa que empreendemos, a análise dos filmes permitiu entrever, por meio da identificação das opções formais, das ambiguidades e dos diálogos políticos ali presentes (de forma mais ou menos evidente), as tensões que permearam as relações da direção do ICAIC com os realizadores e de ambos com o governo cubano. Tais relações foram bastante complexas e permeáveis ao longo das últimas quatro décadas do século XX. Alfredo Guevara, que por mais tempo personificou a função de diretor do ICAIC, nem sempre protegeu os cineastas das determinações ou represálias do governo ; não obstante, nem sempre agiu como simples « correia de transmissão » das ordens oficiais. Devido aos limites deste artigo, nos furtaremos a analisar sua fundamental e ambígua atuação política na história do ICAIC (tarefa que requereria mais espaço para exemplos e reflexões). Tampouco nos dedicaremos a tratar diretamente de conflitos entre

cineastas e representantes do governo que vieram a público em Cuba, os quais abordamos em nossa tese de doutorado. Neste trabalho, optamos por tentar mostrar, em duas produções, como se evidenciam essas tensões ao se procurar atender a política cultural « oficial » e como se perfazem sentidos ambíguos que emanam das saídas encontradas pelos cineastas para expressarem sua arte sem contrariar explicitamente as expectativas governamentais depositadas no ICAIC. Assim, nos valem do exame dessas produções, acatando a premissa de que o filme pode « abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato », revelando dilemas ideológicos e estéticos de forma privilegiada (Morettin, 2009 : 42, 1964).

- 3 Ainda que o cinema cubano pós-revolucionário tenha sido controlado pelo Estado, cabe enfatizar que os projetos encomendados ao ICAIC que emanaram dos organismos governamentais foram, em alguns casos, ressignificados ou traduzidos de forma ambígua nas obras. Além disso, é preciso considerar que a política cultural cubana pós-Revolução não foi unívoca e nem partiu exclusivamente das altas esferas do poder : na prática, ela não correspondeu exatamente ao discurso enunciado pelo governo, uma vez que foi conformada pela dinâmica das relações institucionais, pessoais e pelas micro políticas culturais elaboradas no interior de instituições muito influentes, como o ICAIC e a Casa de las Américas³. A análise desses dois filmes, a nosso ver, permite dimensionar tais considerações. Antes disso, no entanto, cabem algumas observações preliminares sobre o ICAIC.

ICAIC e governo : adesão e resistência

- 4 O ICAIC foi a primeira instituição cultural criada após a Revolução, em 1959, com a finalidade de produzir uma arte capaz de atingir um público amplo, incluindo a população não letrada, sendo entendida como um privilegiado « instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva »⁴. A atuação desse Instituto, no entanto, não se resumiu a de mero veículo de pedagogia política: foi palco de constantes tensões e debates. Algumas vezes, a direção do Instituto atuou como mediadora entre os projetos dos cineastas e as determinações do governo, tornando possível a realização de obras « aceitáveis » oficialmente, ainda que passíveis de restrições na exibição⁵. Arelado ao governo cubano e carregando as vantagens e desvantagens de ser uma instituição estatal num contexto autoritário, o ICAIC desenvolveu uma política de barganha que acompanhou e se moldou às mudanças políticas do regime. Nesse sentido, podemos afirmar que desempenhou um papel paradoxal na constituição da política cultural cubana, exercendo um jogo de adesão e resistência.
- 5 O peso do ICAIC no cenário político e cultural cubano facilmente se confirma no fato de sua direção ter participado ativamente de todos os eventos que definiram os rumos da política cultural em Cuba. Para além dessa atuação, é preciso lembrar a explícita importância conferida ao cinema, pelo Estado, e as largas dimensões desse Instituto, que abrigou uma grande quantidade de cineastas, artistas e intelectuais. O ICAIC se tornou gradativamente um espaço vocacionado a acolher algumas personalidades do meio artístico e intelectual malvistas pelo governo e ali colocadas à prova, caso do escritor Jesús Díaz, que lá permaneceu numa espécie de « exílio interno » por quase vinte anos. O mesmo observamos em relação a alguns artistas considerados oficialmente « suspeitos » de serem contrarrevolucionários (ou, ao menos, pouco

comprometidos politicamente) como Silvio Rodríguez, um dos músicos convidados a constituir o Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC(1969-1976), sem falarmos em cineastas estrangeiros um tanto ambíguos em suas orientações políticas e estéticas, como Glauber Rocha, também recebido no ICAIC⁶. Ao mesmo tempo, o Instituto correspondeu plenamente a muitas demandas oficiais, como se vê, por exemplo, no empenho institucional ininterruptamente despendido para a realização do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, ou na convocação dos cineastas para que realizassem filmes de conteúdo histórico que atendessem às comemorações dos « CienAños de Lucha », no contexto do programa de mobilização popular denominado Ofensiva Revolucionaria, no final dos anos sessenta (Del Valle Dávila, 2014 : 102-108 ; 127-132).

- 6 A plural constituição do ICAIC evidencia omicrocircuito cultural gerado pelo próprio Instituto, que repercutiu no ecletismo de sua produção, com claros desdobramentos políticos. Tal ecletismo se confirma, já nos anos 1960, na original cartazística produzida⁷, na ousadia de suasmostras de cinema estrangeiro, nas pouco convencionais trilhas sonoras compostas pelo *Grupo de Experimentación Sonora*, nas conturbadas mesas-redondas e *cine-debates* organizados pelo Instituto e, por fim, no teor crítico ou ambíguo de diversos filmes que, somados, significaram pressão ou velada resistência às diretrizes oficiais da política cultural.
- 7 Sustentar esse ecletismo foi possível graças à natureza da relação do Instituto com o governo, mediante a qual este se configurou como uma *instituição privilegiada*⁸. O ICAIC, apesar de tutelado pelo Estado, já nasceu gozando de uma relativa autonomia, não estando subordinado a nenhuma instância política do meio cultural até 1975, quando foi feita uma grande reestruturação do aparelho estatal por ocasião do I Congresso do Partido Comunista de Cuba, e criou-se o Ministério da Cultura (MINCULT). Mesmo após essa mudança, o Instituto continuou com certos privilégios na cena cultural e política cubana, uma vez que seu diretor passava a ser, automaticamente, o vice-ministro da Cultura.
- 8 Como instituição estatal, o processo de conformação do corpo de integrantes do ICAIC, ao longo dos anos 1960, apresenta características interessantes. Apesar do forte vínculo com a cúpula do governo que, ao longo dos anos sessenta, se tornou praticamente equivalente à cúpula do Partido Comunista de Cuba (fundado oficialmente em 1965), a maioria dos profissionais que integraram o Instituto não era afiliada do Partido Comunista, o que resultou num quadro peculiar de inserção no Estado, sem o grau de compromisso ideológico esperado num cenário de monopartidarismo.
- 9 Esse dado pesou, naturalmente, em determinados momentos de atrito e negociação entre o ICAIC e as autoridades políticas, ao observarmos diferentes tratamentos conferidos aos cineastas, segundo seu nível de engajamento. Aqueles que, mesmo não sendo afiliados do Partido Comunista, ostentassem certas provas de seu envolvimento na Revolução, possuíam mais chance de atuarem como realizadores. O *status* dos cineastas junto ao ICAIC e ao governo era assim determinado pelo peso de certos capitais simbólicos, como a prática de militância no passado, o grau de participação no processo revolucionário, bem como o parentesco com alguma autoridade ou o prestígio internacional individualmente conquistado.
- 10 A fim de melhor mapearmos as oscilações e limites da tolerância da direção do Instituto para com os cineastas, no tocante aos experimentalismos e críticas presentes em certos filmes, focamos, em nossa tese, diversos casos que ajudam a examinar momentos e comportamentos diversos do Instituto em relação às diretrizes da política cultural

oficial. Como já anunciamos, neste artigo nos deteremos no documentário *CoffeaArábica*(1968) e no filme de temática « histórica » *El otro Francisco* (1973). Ambos fundem, em alguma medida, o estilo documental com a linguagem do cinema de ficção e utilizam pitadas mais ou menos carregadas de crítica política em suas obras. Devido às vicissitudes dos contextos históricos nos quais cada um foi produzido, bem como ao perfil de cada um dos cineastas, são casos que refletem diferentes marcos de negociação entre os realizadores e a direção do ICAIC, bem como diferentes níveis de tensão entre este organismo e as demandas do governo⁹.

- 11 O primeiro caso, *CoffeaArábica*, trata-se de um curta-metragem documental oficialmente encomendado ao Instituto, que foi realizado, entretanto, de forma provocativa e esteticamente experimental. O documentário gerou um grande mal-estar entre a direção do ICAIC e as autoridades políticas, teve sua exibição pública proibida, mas o cineasta contou com novas oportunidades para se « redimir » como realizador e permaneceu no Instituto por vários anos, ainda que sob condições especiais, antes que outras « ousadias » provocassem sua definitiva expulsão.
- 12 O segundo caso, *El otro Francisco*, é um longa-metragem realizado após o I Congresso Nacional de Educação e Cultura, em 1971, evento que marca o início de uma postura muito mais rígida do governo no que se refere à liberdade de expressão, inaugurando um período de acirrado autoritarismo e grande impacto no meio cultural que ficaria conhecido como *Quinquênio Gris*¹⁰. Esse filme, ao contrário do anterior, atendeu satisfatoriamente às expectativas do governo e não sofreu nenhum tipo de restrição, mas apresentava críticas políticas sutis em sua estrutura narrativa. Seu realizador, anos mais tarde, radicalizaria seus questionamentos e acabaria optando pelo exílio nos Estados Unidos, mesmo destino de Nicolásito.

Coffea Arábica

- 13 No início dos anos 1960, polêmicas que tiveram seu início no ICAIC, como o « Caso P.M. » e a « Crise de 1963 » foram momentos especiais de afirmação política do Instituto no cenário cultural, uma vez que suscitaram discussões amplas sobre a relação entre arte e política que rapidamente extrapolaram as fronteiras do meio cinematográfico e catalisaram a atenção dos dirigentes¹¹. Uma onda de entusiasmo pela liberdade de criação e de expressão foi abafada, nessa época, pelas determinações de que a propaganda e a educação políticas, traduzidas pela arte « da Revolução » deveriam ser prioridade. Alfredo Guevara, presidente do ICAIC desde sua fundação, que antes se portava como um entusiasta dos experimentalismos e combatente voraz do realismo socialista, se posicionou gradualmente ao lado do governo e aos poucos foi adaptando seu discurso a fim de demonstrar total adesão ao projeto político em voga¹².
- 14 No decorrer desse processo que estabeleceu regras cada vez mais rígidas para as artes, a maioria dos cineastas, sem outras alternativas, acompanhou a direção aderindo ao discurso oficial em seus pronunciamentos ou simplesmente silenciando como figuras públicas, muito embora, na prática, nem sempre cumprissem a « agenda » da política cultural governamental em suas realizações fílmicas. Esse foi o caso de Nicolás Guillén Landrián (1938-2003), o Nicolásito, considerado um *enfant terrible* do meio cinematográfico cubano, nos anos 1960, cujos ousados documentários tiveram orçamentos aprovados e foram finalizados no ICAIC, ou seja, contaram com aval institucional, ainda que no mais das vezes sequer chegassem a público.

- 15 Seu documentário *Coffea Arábica* se situa num momento de clivagem da política cultural. Nesse polêmico curta-metragem feito para a campanha do cultivo de café nos arredores de Havana, que não chegou a ser exibido à população, encontramos uma mescla de criatividade e didatismo permeada de ironia e subjetividade. Convém destacar que Nicolasito, sobrinho do famoso « poeta nacional de Cuba » e dirigente comunista, Nicolás Guillén, teve uma carreira ascendente rápida dentro do Instituto. Seu caso nos permite perceber a política interna do ICAIC e a relevância do protecionismo político que garantiu sua permanência ali por cerca de dez anos, ainda que desde o início dos anos 1960 suas obras fossem consideradas, no mínimo, difíceis eousadas, e seu comportamento fosse taxado de inadequado. Nicolasito afrontou, em vários momentos, as convenções do ICAIC e a política cultural do governo. No próprio ano de 1968 foi acusado de tramar, com a cineasta Sara Gómez e outros intelectuais, a redação de um manifesto de lançamento de um movimento negro cubano, sendo por isso proibido de participar do Congresso Cultural de Havana, evento que prenuncia as duras determinações apresentadas no I Congresso Nacional de Educação e Cultura, em 1971 (Miskulin, 2009 : 185). Nicolasito e todo o grupo almejavam discutir abertamente a questão do negro no país (tema inaceitável para o governo, que declarara não haver racismo em Cuba após a Revolução).
- 16 O nível de afrontamento – moral, comportamental e político – dos filmes e do indivíduo Nicolasito, logo atribuído a problemas psiquiátricos, ultrapassou o limite do tolerável e criou impasses na negociação da direção do ICAIC com o governo. Isso não só o impediu de ter seus filmes divulgados como implicou sua lenta expulsão do ICAIC, seguida do apagamento de seu nome da memória oficial da cinematografia cubana, memória essa que foi recuperada – e parcialmente redimida – após o cineasta ter falecido, em 2003, nos Estados Unidos¹³.
- 17 *Coffea Arábica*, que deveria seguir a linha dos documentários « científicos populares », foi encomendado pelo ICAIC a Nicolasito a título de concessão de uma « segunda chance », após um período em que o cineasta havia sido submetido à prisão e tratamento psiquiátrico. Deveria abordar um programa de plantio de café, o *plancafetalero*, que vinha sendo executado na região chamada *Cordón de La Habana*, no contexto da *Ofensiva Revolucionaria*, campanha de mobilização nacional cujo objetivo era promover um salto do país em direção à sua autonomia econômica. Esse *plancafetalero*, entretanto, antes que o documentário fosse finalizado, deu evidentes sinais de fracasso : a região não se mostrou conveniente para tal produção e o despreparo dos improvisados cafeicultores comprometeria penosamente a colheita.
- 18 Ainda assim, o documentário foi finalizado e aparentava ser « politicamente correto » em sua sinopse. Porém, logo nos primeiros momentos, a narração fragmentada, sua trilha sonora incomum e as rápidas intervenções em forma de animação gráfica, como um contradiscurso à imagem, denunciavam a presença de uma forte dose de irreverência e ironia na abordagem pretensamente « didática ». Vale dizer que o filme é hoje considerado um dos mais insólitos feitos na Ilha (Paranaguá, 2003 : 216). Mais do que tratar de café, Nicolasito abordava ambiguidades da sociedade cubana : o permanente legado do escravismo, o pouco entusiasmo da população pelo trabalho voluntário, a relação das massas com o líder Fidel (o « culto à personalidade »), o papel dos meios de comunicação, além de outros temas delicados.
- 19 O cineasta utilizava algumas estratégias formais como a reiteração – verbal e imagética – para dotar certos elementos de significação ambígua. Isso se observa no

enquadramento, por exemplo, de um sol a pino, causticante, em diversas cenas, bem como na repetição de *closes* em rostos cansados e atônitos que fitam a câmera. Além disso, movimentos corporais reprisados e outras propositais insistências dos movimentos de câmeras sugerem circularidade, morosidade, tédio, enfim, sensações pouco estimulantes num documentário que deveria ser instrutivo e mobilizador. Ao parodiar, em alguns momentos, o linguajar técnico comum nos curtas educativos, exagerando nos efeitos gráficos e sonoros para reiterar as informações, Nicolasito ridicularizava o caráter excessivamente pedagógico desses documentários « científicos ».

- 20 Igualmente provocativa no filme era a trilha sonora, constituída, dentre algumas citações musicais, por trechos das canções *Flying The Fool on the Hill* (ambas de 1967), dos *Beatles*, que estavam proibidos se serem veiculados na Ilha, sob a alegação de que difundiam um gênero musical imperialista. *The Fool on the Hill* é executada inicialmente em versão instrumental e em versão cantada como coroamento das cenas finais, momento em que seu título é exibido na tela (em inglês e em espanhol), logo após imagens da praça da Revolução lotada, onde vemos populares olhando para o alto palanque de Fidel, a sua espera. Nessa sequência, legendas ainda anunciavam: « dizem que era um tolo o homem na colina que olhava o sol se pôr ». A sugestiva frase admitia várias interpretações, inclusive a de que todos aqueles cidadãos passivos exerciam papel de tolos, dedicando-se a trabalhos « voluntários » infrutíferos, como já sucedera com outras campanhas governamentais.
- 21 Após o fracasso dessa obra, Nicolasito, amparado por sua situação de parentesco e pelo reconhecimento de seu inegável talento como cineasta por seus pares, ainda realizaria outros polêmicos documentários – caso de *Taller de Línea y 18* (1971) e *Nosotros en el Cuyaguateje* (1972) – que apenas agravaram sua reputação e chegaram, inclusive, a ser usados como provas de acusação no julgamento de sua postura contrarrevolucionária, por transparecer *diversionismo ideológico*¹⁴. Nicolasito foi expulso do ICAIC, em 1973. Após um longo período de ostracismo na Ilha, atuando como pintor amador, exilou-se em 1989 nos Estados Unidos, onde realizou seu último trabalho, *Miami Downtown*, codirigido por Jorge Egusquiza Zorrilla¹⁵.

El otro Francisco

- 22 As determinações de política cultural divulgadas em 1971 afetaram a relação do Instituto com o governo, e sua autonomia diminuiu sensivelmente. O cinema passou a ser mais controlado, a revista *Cine Cubano* deixou de circular por alguns anos e os cineastas tiveram que se prender mais às temáticas oficiais, dentre as quais se incluía a história de Cuba, numa perspectiva que enfatizava a interpretação da Revolução como um coroamento de lutas históricas, desde o período colonial¹⁶.
- 23 Ainda assim, vários realizadores não se restringiram ao discurso panfletário e desenvolveram formas de abordar os impasses da sociedade cubana. Alguns filmes baseados em temas históricos teceram, a partir da discussão da identidade nacional, críticas entremeadas de exortações, adotando caminhos tortuosos para abordar debates contemporâneos. Esse é o caso de *El otro Francisco*, longa-metragem de estreia de Sergio Giral (1937-), que adere ao discurso oficial mas deixa em sua obra algumas brechas pelas quais o espectador poderia vislumbrar certas inquietações com os rumos tomados pelo país.

- 24 O filme explora o tema da escravidão, que passou a ser muito estimulado a partir do final dos anos 1960, tanto por sua adequação às comemorações oficiais dos « Cem Anos de luta », como pelo interesse do governo em valorizar o negro como integrante fundamental da sociedade cubana, num contexto em que todos deveriam se sentir igualmente identificados e prontos a colaborar com as metas fixadas e a defesa do país. Nesse contexto, Giral produziu uma trilogia sobre a escravidão, inaugurada por *El otro Francisco* (1973), ao qual se seguiram : *Rancheador* (1975) e *Maluala* (1979). Assim como se nota na trajetória de Nicolasito, questões relacionadas ao lugar do negro na sociedade cubana – particularmente certas permanências históricas herdadas do regime escravista – se fazem marcadamente presentes nos filmes de Giral.
- 25 *El otro Francisco* se destaca no conjunto dos chamados *negrometrajés*¹⁷, pois, usando de intertextualidade entre literatura e cinema, problematiza a construção da memória histórica. O filme, inspirado em *Francisco* (1838), o primeiro romance cubano antiescravista, de autoria de Francisco de Anselmo Suárez y Romero, trata do amor impossível entre os escravos Francisco e Dorotéa, ambos criados na casa senhorial de um engenho, que são separados e sofrem perseguições do filho do patrão (Ricardo Mendizábal), que deles se vinga por não ser correspondido em seu amor por Dorotéa.
- 26 Ainda que na obra literária houvessem descrições realistas de ambientes, costumes e dos maus-tratos impostos aos escravos, seu tom era marcadamente romântico, olhar que se estendia à perspectiva política reformista do autor. Um dos objetivos do cineasta foi, então, criticar esse romance novecentista, mostrando o quanto o escritor possuía uma visão ingênua e idealista da escravidão. Para isso buscou confrontar a narrativa literária com uma exposição didática – ao gosto marxista – dos diversos interesses econômicos e políticos que orientavam o sistema escravista. Paralelamente, também recriou no filme alguns episódios biográficos do escritor e abordou a recepção do romance, representando tertúlias nas quais este teria sido lido e debatido. Esses dois universos – o do escravo Francisco e o do escritor Francisco – são mostrados separadamente, no início, mas ao longo do filme se mesclam, e personagens de um e de outro meio social acabam contracenando.
- 27 Há praticamente dois filmes dentro do mesmo : inicialmente Giral explora a história do casal em sua vertente trágica e melodramática, tal como o livro, e depois faz uma segunda leitura que chama de « realista », e que tem grande influência brechtiana. Na perspectiva de desconstruir o romance (propondo « outro Francisco », como sugere o título), usa a metalinguagem para sugerir diferentes abordagens e desfechos da história¹⁸. Assim, em diversos momentos da segunda parte do filme, temos um narrador onisciente que interrompe, paralisa a cena e apresenta novos dados e estatísticas que reorientam a visão do espectador, mostrando as inverdades históricas contidas na obra original. Esse narrador esmiúça também as motivações e limitações ideológicas do escritor, sugerindo, por exemplo, que este teria sido obrigado a fazer concessões para conseguir publicar. Salienta a conveniência política de se construir, naquela época, uma imagem idealizada dos escravos e desmascara os interesses econômicos de diversos abolicionistas. É feita, portanto, uma espécie de contextualização histórica « dialética » do século XIX, cujas características lembram o momento presente cubano : as metas de produção, o acirramento do controle sobre o trabalho, o apelo ao sacrifício coletivo e as limitações da liberdade do intelectual, que é obrigado a se adequar às expectativas daqueles que o patrocinam.

- 28 Nos momentos finais, o cineasta propõe uma análise das razões do suicídio do escravo Francisco, que ocorre no livro como um ato desesperado de amor, ao estilo Romeu e Julieta. Apresenta duas hipóteses explicativas: o suicídio como prova da covardia de Francisco – explicação com a qual parece não concordar – ou como uma forma trágica de « resistir », uma vez que muitos escravos se suicidavam por não suportarem sua condição. Giral, ao tocar nesse tema delicado em Cuba, propunha uma interpretação que pressupunha a tensão entre o indivíduo e a sociedade, dando razão ao primeiro.
- 29 Em seguida, há um desfecho « politicamente correto » para a história original, no qual a justiça se cumpre e os escravos se rebelam heroicamente. São listadas inúmeras rebeliões escravas durante todo o século XIX e surge na tela o seguinte texto de encerramento, moldado ao discurso da celebração da Nação e do culto aos heróis nacionalistas:
- Vários anos haveriam de passar e muitos horrores aconteceriam antes que a vanguarda revolucionária rompesse a barreira da cor. Céspedes, Agramonte, Martí, Maceo, Gómez e muitos outros patriotas uniram brancos e negros, e fundiram todas as forças em sua luta pela libertação e pela independência da Ilha, em sua luta por criar nossa Nação [tradução nossa].
- 30 Ainda assim, ao tocar nas contradições da sociedade cubana do século XIX, ao explorar certos tipos, ao formular certas perguntas sobre o que era « falso » e « verdadeiro », o filme suscitava ao espectador certos dilemas do presente (acerca, por exemplo, da identidade do « verdadeiro revolucionário ») e sugeria que nem tudo é o que aparenta ser. A autocensura do escritor Francisco (obrigado a fazer concessões), o excesso de pedagogia e de estatísticas na versão fílmica mais « realista » do romance, bem como a existência de interesses ocultos por trás de todos os discursos enunciados na trama faziam eco a acontecimentos recentes – particularmente o Caso Padilla¹⁹ – e valorizavam a questão do « ponto de vista ».
- 31 Giral, com *Techo de vidrio* (1981)²⁰ e ao longo dos anos 1990, em *María Antonia* (1991) continuou se enveredando pela adaptação de obras literárias e teatrais para o cinema, e acirrou a crítica política e social em seus filmes. Nos anos 1990, após realizar seu sexto longa-metragem, exilou-se nos Estados Unidos onde realizou, entre outras obras, o documentário *Cuba: The Broken Image* (*La imagen rota*, 1995), em franco tom de denúncia, a partir de depoimentos e entrevistas a ex-profissionais do ICAIC, que narram sua trajetória de vida, as dificuldades enfrentadas na Ilha e suas experiências no exílio, nem sempre bem-sucedidas.

Considerações finais

- 32 Nicolasito e Giral criaram e dialogaram com as balizas políticas, estímulos e demandas vigentes em cada época. Suas obras não ficaram imunes às polêmicas e debates que imperavam no meio cultural em cada um dos momentos: mais que isso, podem e devem ser lidas como partes constitutivas desse conflituoso processo.
- 33 Os exemplos abordados nos dão alguma medida das dificuldades enfrentadas pelos cineastas cubanos, que se tornam evidentemente maiores nos anos 1970 se comparadas à década anterior, e do comportamento pendular da direção do ICAIC em relação ao governo. Este, quase sempre, ostentou um discurso de reiteration da política cultural do governo, principalmente quando o autoritarismo recrudesceu, mas possibilitou que nos filmes produzidos sob sua tutela institucional, determinadas ousadias críticas fossem

explicitadas ou sugeridas, conforme a conjuntura e a situação mais ou menos favorável do realizador no jogo político de adesão e resistência. Nesse Instituto identificamos, assim, a existência de um « cabo de guerra » envolvendo três polos distintos (governo, direção do ICAIC, cineastas), que nos ajuda a compreender os matizes e diferentes graus de crítica política que compõem suas produções e seu discurso oficial. Nesse Instituto tiveram lugar tanto obras de forte teor propagandista, muito afinadas com a política governamental, como filmes permeados por críticas sutis ou descaradas, nos quais o historiador vislumbra rico material para a compreensão da peculiar política cultural que, na prática, se desenhou em Cuba. As obras dos dois cineastas que mobilizamos neste artigo demonstram que criar e agir dentro do registro da ambiguidade, com maior ou menor ênfase, constituiu-se o caminho possível para os cineastas cubanos que, até não mais conseguirem, permaneceram na Ilha.

BIBLIOGRAPHY

Amiot-Guillouet, Julie, Berthier, Nancy (dir.), *Cuba : Cinéma et Révolution*, Lyon, Le Grin-LCE-Grimia, 2006.

Brunner, José Joaquín, *América Latina : cultura y modernidad*, México (D.F.), Grijalbo/Conaculta, 1992.

Del Valle Dávila, Ignacio, *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano. Un proyecto cinematográfico subcontinental*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto propio, 2014.

García Borrero, Juan Antonio, *Guía Crítica del Cine Cubano de Ficción*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2001.

Martínez-Pérez, Liliana, *Los hijos de Saturno. Para una historia política y cultural de la intelectualidad cubana (1959-1971)*, Tesis de Doctorado en Historia, México (D. F.), 2001.

Mesa-Lago, Carmelo, *Dialéctica de la Revolución Cubana : del idealismo carismático al pragmatismo institucionalista*, Madrid, Editorial Playor, 1979.

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

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

Morettin, Eduardo, « O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro », in M. H. Capelato, E. Morettin, M. Napolitano et al. (dir.), *História e Cinema*, São Paulo, Alameda, 2009, 2. ed., p. 39-64.

Mraz, John, « Recasting Cuban Slavery The Other Francisco and The Last Supper », in D. F. Stevens (dir.), *Based on a True Story. Latin American History at the Movies*, Wilmington, SR Books, 1997.

Paranaguá, Paulo, « Coffea Arábica », in *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003.

Villaça, Mariana Martins, « Limites da contestação no cinema documental cubano : a trajetória de Nicolás Guillén Landrián ». *Revista da Associação Nacional de Pesquisadores de História Latino-americana e Caribenha*, São Paulo, nº 6, 2007.

Villaça, Mariana Martins, *Cinema Cubano. Revolução e Política Cultural*, São Paulo, Alameda, 2010.

Williams, Raymond, *Cultura*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

Filmografia

Coffea Arábica (Cuba, 1968) ; P&b, 18'. Série *Documentales Científico-Populares* ; Diretor : Nicolás Guillén Landrián ; Roteiro : Nicolás Guillén Landrián e Miguel Zárraga ; Fotografia : Lupericio Lopez ; Edição : Iván Archa ; Música : Armando Guerra (canções de Beatles, Pello el Afrocán e Jazz Crusaders).

El otro Francisco (Cuba, 1974) ; color, 100'. Diretor : Sergio Giral. Roteiro : Sergio Giral (adaptação do romance *Francisco*, de Anselmo Suárez y Romero). Fotografia : Livio Delgado ; Música : Leo Brouwer. Atores : Miguel Benavides, Ramón Veloz, Alina Sánchez, Margarita Balboa, Adolfo Llauradó, Alden Knight. Prêmios recebidos : Melhor atuação masculina a Miguel Benavides no IX Festival Internacional de Moscou (1975), prêmio de direção e melhor filme no II Festival de Cinemada Jamaica (1975), prêmio Cacho de Ouro no V Festival Internacional de Cinema de Santarém (Portugal, 1975), prêmio Teatro no XVI Festival de Cartagena (Colômbia, 1976).

NOTES

1. A tese foi publicada sob o título *Cinema Cubano. Revolução e Política Cultural*. São Paulo : Alameda, 2010. O presente texto é uma versão ampliada da comunicação apresentada no *Colloque International « Paradoxes du cinéma cubain (1959-2009) »*, organizado pelo Prof. Emmanuel Vincenot, na Universidade François Rabelais, em Tours (França), em fevereiro de 2009.

2. Sobre o amplo conceito de política cultural, ver Urfalino, Philippe, « A história da política cultural », in Jean-François Sirinelli, Jean Pierre Rioux, *Para uma história cultural*. Trad. Lisboa, Estampa, 1998, p. 293-305 ; e Coelho, Teixeira, *Dicionário crítico de política cultural*, São Paulo, Fapesp/Iluminuras, 1999.

3. O sociólogo José Joaquín Brunner define política cultural como uma constelação móvel de circuitos culturais que se encadeiam entre si e se enredam à sociedade por dentro, definição com a qual concordamos. Na « constelação » do campo cultural cubano, ICAIC e Casa de Las Américas foram « planetas », dotados de vários satélites e com órbitas independentes que se cruzaram em diversos momentos. Brunner, J.J., *América Latina : cultura y modernidad*, México (D.F.), Grijalbo/Conaculta, 1992, p. 252-253 ; 279-281.

4. Ley n. 169, de 24 de marzo de 1959. Disponível em: <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2008/08/15/ley-no-169-de-creacion-del-icaic/>.

Acesso em 10 de junho de 2015. Uma análise dessa lei pode ser encontrada em Del Valle Dávila, Ignacio. *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano. Un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto propio, 2014. pp. 87-90.

5. Vários filmes de Nicolás Guillén Landrián, por exemplo, tiveram concluída sua realização mas, a exemplo do que ocorreu com *Coffea Arábica*, sequer chegaram a estrear. Mesmo após a censura a este último, Nicolásito contou com novas oportunidades nos anos seguintes para continuar filmando e teve tais produções, que também não se limitavam às temáticas encomendadas, finalizadas. Estranhamentos, negociações e acordos também foram constantemente presentes na trajetória de Tomás Gutiérrez Alea. Seu filme *Hasta Cierta Punto* é paradigmático dessa relação de negociação

que implicou em cerceamentos e adaptações durante a elaboração do roteiro e a produção do filme, bem como restrições veladas na temporada de exibição (Villaça, Mariana. « Crítica e engajamento político no cinema cubano : ousadias e limites de *Hasta Cierta Punto* ». Revista *ArtCultura*, Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, vol.8,n. 13, jul-dez/2006, p. 225-242).

6. Abordamos detidamente a história do Grupo de Experimentación em *Polifonia Tropical. Experimentalismo e engajamento na música popular. (Brasil e Cuba, 1967-1972)*, São Paulo, Humanitas/FFLCH-USP, 2004. Sobre a experiência de Glauber Rocha no ICAIC, ver artigo de nossa autoria, « America Nuestra – Glauber Rocha e o cinema cubano ». Revista *Brasileira de História. Viagens e Viajantes*, vol. 22, nº 44, 2002, p. 489-510.

7. Sobre a cartazística cubana, ver: Castro, Claudia Gomes de . « Imagens da Revolução Cubana. Os cartazes de propaganda política do Estado socialista (1960-1986) ». Dissertação de Mestrado em História. Belo Horizonte, UFMG, 2006 e Vega, Jesús (comp.), *El cartel cubano de cine*, La Habana, Letras Cubanas, 1996.

8. Segundo Raymond Williams, a condição privilegiada favorece a postura de enfrentamento ou questionamento do *status quo* e, por isso, tais instituições são mantidas geralmente apartadas, sob « graus de distância relativamente fixados », de acordo com o prestígio de seus porta-vozes (intelectuais e artistas) junto ao governo ou ao partido hegemônico. Williams, R., *Cultura*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

9. O jornalista e crítico cubano Juan Antonio García Borrero possui várias publicações em que trata da história do cinema cubano, abordando casos considerados polêmicos e tensões entre dirigentes e cineastas, envolvendo, inclusive os estrangeiros que estiveram no ICAIC. Na época em que desenvolvemos nossa pesquisa de doutorado, no início dos anos 2000, o *Guía crítica del cine cubano de ficción* por ele organizado (La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2000), foi uma valiosa referência para o mapeamento dos filmes que suscitaram debates na imprensa cubana. Destaco, ainda, suas obras posteriores: *Intrusos en el paraíso. Los cineastas extranjeros en el cine cubano de los sesenta*. Granada: Editorial Juan de Andalucía, 2009 ; *La edad de la herejía* (Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2002) ; *Rehenes de la sombra. Ensayos sobre el cine cubano que no se ve*. (Madrid, Festival de Huesca- Casa de América de Madrid – Filmoteca de Andalucía, 2001).

10. Sobre as resoluções desse Congresso e a discussão acerca da duração do suposto « quinquênio », termo ao qual alguns estudiosos contrapõem a expressão « decênio negro », ver Miskulin, Silvia Cezar, *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)*, São Paulo, Alameda, 2009, p. 227-237.

11. O Caso *P.M.*, em 1961, e a *Crise de 63* foram momentos de efusivo debate acerca dos rumos da política cultural em Cuba, diretamente vinculados ao meio cinematográfico, pois discutiam a proibição da exibição de determinadas obras no país (nacionais – caso do curta documental *P.M.*, de Sabá Cabrera-Infante e Orlando Jiménez Leal – e estrangeiras – como *La dolcevita*, de Federico Fellini e *El Ángel exterminador*, de Luis Buñuel). Sobre o Caso *P.M.*, ver o capítulo 5 de Miskulin, S. C. *Cultura Ilhada : imprensa e revolução cubana (1959-1961)*, São Paulo, Xamã, 2003, p. 159-193. Sobre a Crise de 1963, ver o capítulo 3 de Villaça, M., *Cinema Cubano. Revolução e Política Cultural*, São Paulo : Alameda, 2010, p. 143-159.

12. Alfredo Guevara (1925-) dirigiu o ICAIC entre 1959 e 1982, e entre 1992 e 2000. Nesta função e como diretor da revista do Instituto, *Cine Cubano*, produziu uma grande quantidade de ensaios, artigos, cartas e manifestos, em que se pode acompanhar as variações de suas ideias e posicionamentos. Boa parte dessa produção se encontra publicada em coletâneas sob sua autoria ou supervisão, tais como *Para presentar 50 años de arte nuevo en Cuba*. La Habana, Letras Cubanas, 1980 ; *Revolución es lucidez*, La Habana, Ediciones ICAIC, 1997, *Tiempo de Fundación*,

Madrid : Iberautor/Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, 2003, García, Yaíma (ed). *Y si fuera una huella? Epistolario*, Madrid, Ediciones Autor/Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, 2008.

13. López y Guerra, Humberto, « Guillén el Bueno ». Madrid, *Revista Hispano Cubana*, nº 18, invierno 2004, p. 225-227. Zayas, Manuel. « Ustedes han visto la muerte? » *Miradas. Revista del Audiovisual*, 5 de julio de 2003. Também disponível em: <https://manuelzayas.wordpress.com/2007/03/19/ustedes-han-visto-la-muerte/>. Acesso em 10 jun 2015. PetuskyCoger, Laura ; Ríos, Alejandro ; Zayas, Manuel. « El cine postergado ». *Encuentro en la red*, 02 de septiembre de 2005. Disponível em : <http://arch1.cubaencuentro.com/entrevistas/20050904/74540a9e00385c591a45bac12d946245.html>. Ver também o dossiê organizado por Julio Ramos e Dylan Robbins em : <http://www.lafuga.cl/introduccion-a-guillenlandrian/656>. Acesso em 10 jun 2015.

14. Além desses dois documentários citados, Nicolasito realizou *Desde La Habana* (1969), *Unreportaje en el puertopescadero* (1972) e *Para construir una casa* (1972).

15. Sobre a trajetória de Nicolasito, particularmente suas últimas décadas de vida, existem os documentários *Café con leche (un documental sobre Guillén Landrián)*, de Manuel Zayas (Cuba : Escuela Internacional de Cine y Televisión, 2003, 30'), e *El fin pero no es el fin*, de Jorge Eguisquiza Zorrilla e Víctor Jiménez (EUA, 2005, 22').

16. Essa perspectiva é nítida nos discursos de Fidel Castro (ver, por ex.: Castro, Fidel, « La guerra de 68 : cien años de lucha », *Casa de las Américas*, ano IX, núm. 50, sept-octubre 1968, p. 3). Esteve também presente nos projetos artísticos que se vincularam às comemorações do Centenário da Independência e foi legitimada por intelectuais e historiadores que, nesse momento, dedicavam estudos e obras sobre o passado escravista, como Miguel Barnet, Manuel Moreno Fraguas e José Luciano Franco.

17. O termo *negrometraje*, apelido bem-humorado, de origem imprecisa, era usado pela plateia cubana para referir-se originalmente aos três mencionados filmes de Sergio Giral da década de 1970 voltados à temática da escravidão e da negritude. Maribel Rivero crê que os *negrometajes* tenham sido influenciados por uma filmografia norte-americana denominada *Blaxploitation* que abordava a questão dos direitos civis e do ativismo negro norte-americano. Rivero, Maribel. « Talco negro. Expresiones de ascendencia africana en la cinematografía cubana : trazos del viejo cinema ». *La Gaceta de Cuba*, n. 4, julio-agosto 2005, p. 17. Ver também Cort, Aisha Zakyia. *Negrometraje, Literatura and Race in Revolutionary Cuba*. Dissertation submitted to the Emory University of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Spanish. Atlanta, 2010.

18. José Antonio Évora atribui tal estratégia à colaboração de Tomás Gutiérrez Alea na realização do filme. Évora, J. A., *Tomás Gutiérrez Alea*, Madrid, Cátedra/ Filmoteca Española, 1996, p. 202.

19. Sobre o Caso Padilla e sua repercussão, ver Villaça, M. *Cinema cubano (...) Op. Cit.*, p. 267-275 ; Miskulin, S. *Os intelectuais cubanos (...) Op. Cit.*, p. 213-220, e Croce, Marcela (org.), *Polémicas intelectuales en América Latina : del « meridiano intelectual » al Caso Padilla (1927-1971)*, Buenos Aires, Simug, 2006.

20. Esse filme, com roteiro de Manuel Cofiño, foi mal recebido pela crítica e pelas autoridades, permanecendo « engavetado » por cerca de oito anos. Há poucas informações sobre sua censura, mas é sabido que o filme tocava em temas polêmicos, como os privilégios dos burocratas e o desvio de dinheiro público. García Borrero, J. A., *Guía Crítica del Cine Cubano de Ficción*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2001, p. 331.

ABSTRACTS

This article attempts to rethink some of the conclusions reached in my doctoral research on the history of the Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (Cuban Institute of Art and Cinematographic Industry) (ICAIC). The article assesses the relationship between the institution and the cultural policies of the post-revolution government, taking the films produced by the ICAIC as prerogative to understanding the aesthetic dilemmas and ideological confrontations experienced by Cuban intellectuals and filmmakers. This relationship is analyzed by considering two films produced by the ICAIC at different times: *Coffea Arábica* (Arabica Coffee) (Nicolás Guillén Landrián, 1968) and *El otro Francisco* (The Other Francisco) (Sergio Giral, 1973). Through the identification of formal options, ambiguities and political dialogues of the time, this analysis provides an understanding of the tensions that permeated the relationship between the Board of the ICAIC and the filmmakers, and between both of the latter and the Cuban government. The starting point of this study is that the ICAIC participated directly in the creation of cultural policy at the national level, while developing its own micro-politics, which contributed to its configuration as a « privileged institution » in the Cuban cultural scene, according to Raymond Williams' concept. As part of a necessary political game of adhesion and resistance, the filmic production of the ICAIC reflected government campaigns and demands while giving birth to ideological projects, dilemmas and questions that reverberated within the guidelines of cultural policy.

Este artigo busca retomar algumas das conclusões a que chegamos em nossa pesquisa de doutorado sobre a história do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Abordamos a relação entre a instituição e a política cultural do governo pós-Revolução, tomando os filmes como obras privilegiadas à compreensão dos dilemas estéticos e embates ideológicos vividos pelos cineastas e intelectuais cubanos. Neste trabalho, tal relação será analisada considerando duas produções cinematográficas do Instituto realizadas em diferentes momentos: *Coffea Arábica* (Nicolás Guillén Landrián, 1968) e *El otro Francisco* (Sergio Giral, 1973). A análise destes permite entrever, pela identificação das opções formais, das ambiguidades e dos diálogos políticos ali presentes, de forma mais ou menos evidente, as tensões que permearam a relação da direção do ICAIC com os realizadores e de ambos com o governo cubano. Partimos do princípio de que o ICAIC participou diretamente da constituição da política cultural, em nível nacional, ao passo que desenvolveu uma micropolítica própria, o que contribuiu para sua configuração como « instituição privilegiada » no cenário cultural cubano, segundo conceito de Raymond Williams. Como parte de um necessário jogo político de adesão e resistência, a produção fílmica do ICAIC atendeu a campanhas e demandas governamentais, enquanto deixou transparecer projetos ideológicos, dilemas e questionamentos que repercutiram nas diretrizes da política cultural.

Cet article reprend certaines des conclusions auxquelles nous sommes arrivées dans notre travail de doctorat sur l'histoire de l'Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Nous aborderons le rapport entre cette institution et la politique culturelle du gouvernement post-révolutionnaire, en prenant les films comme des œuvres privilégiées pour la compréhension des dilemmes esthétiques et des conflits idéologiques vécus par les cinéastes et les intellectuels cubains. Pour ce faire nous analyserons deux productions cinématographiques de l'Institut réalisées à différents moments: *Coffea Arábica* (Nicolas Guillén Landrián, 1968) et *El otro Francisco* (Sergio Giral, 1973). L'analyse de ces films laisse entrevoir, d'une manière plus ou moins évidente, grâce à l'identification des options formelles, à leur ambiguïté et aux dialogues politiques présents, les tensions qui ont caractérisé la relation de la direction de l'ICAIC avec les réalisateurs

et des deux agents avec le gouvernement cubain. Nous partons du constat de la participation directe de l'ICAIC à la constitution de la politique culturelle nationale. Mais en même temps il a développé une propre micro-politique ce qui contribue à sa configuration comme « institution privilégiée » sur la scène culturelle cubaine selon le concept de Raymond Williams. L'ICAIC s'est livré à un jeu politique nécessaire d'adhésion et de résistance. C'est pourquoi la production cinématographique de l'ICAIC a répondu aux demandes gouvernementales et à ses campagnes, en même temps qu'elle a laissé apparaître des projets idéologiques, des dilemmes et des questionnements qui ont eu des répercussions sur les directives de la politique culturelle.

Este artículo busca retomar algunas de las conclusiones a las que llegamos en nuestra investigación de doctorado sobre la historia del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Abordaremos la relación entre esa institución y la política cultural del gobierno pos-Revolución, tomando los filmes como obras privilegiadas para la comprensión de los dilemas estéticos y de los conflictos ideológicos vividos por los cineastas e intelectuales cubanos. Para ello nos centraremos en dos producciones cinematográficas del Instituto realizadas en diferentes momentos : *Coffea Arábica* (Nicolás Guillén Landrián, 1968) y *El otro Francisco* (Sergio Giral, 1973). El análisis permite entrever, por la identificación de las opciones formales, de la ambigüedad y de los diálogos políticos allí presentes, de forma más o menos evidente, las tensiones que permearon la relación de la dirección del ICAIC con los realizadores y de ambos con el gobierno cubano. Partimos del principio de que el ICAIC participó directamente en la constitución de la política cultural a nivel nacional, mientras desarrolló una micro-política propia, lo que contribuyó a su configuración como « institución privilegiada » en el escenario cultural cubano, según concepto de Raymond Williams. Como parte de un necesario juego político de adhesión y resistencia, la producción fílmica del ICAIC atendió a campañas y demandas gubernamentales, mientras dejó trasparecer proyectos ideológicos, dilemas y cuestionamientos que repercutieron en las directrices de la política cultural.

INDEX

Mots-clés: cinéma cubain, Révolution cubaine, politique culturelle, Nicolás Guillén Landrián, Sergio Giral, ICAIC

Palavras-chave: cinema cubano, Revolução Cubana, política cultural, Nicolás Guillén Landrián, Sergio Giral, ICAIC

Palabras claves: cine cubano, Revolución cubana, política cultural, Nicolás Guillén Landrián, Sergio Giral, ICAIC

Keywords: Cuban cinema, Cuban revolution, cultural policy, Nicolás Guillén Landrián, Sergio Giral, ICAIC

AUTHOR

MARIANA VILLAÇA

Professora de História da América no Departamento de História e no Programa de Pós Graduação em História da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). End: Rua do Rosário, 382, Guarulhos –SP, CEP 07111-080, Brasil. Email: marimaviathotmail.com; mariana.villacaatunifesp.br