

Exposições e festivais de cinema  
*Affiches cubaines. Révolution et cinéma. 1959-2019.*  
Uma exposição no Museu de Artes Decorativas de Paris

Raquel Schefer<sup>1</sup>

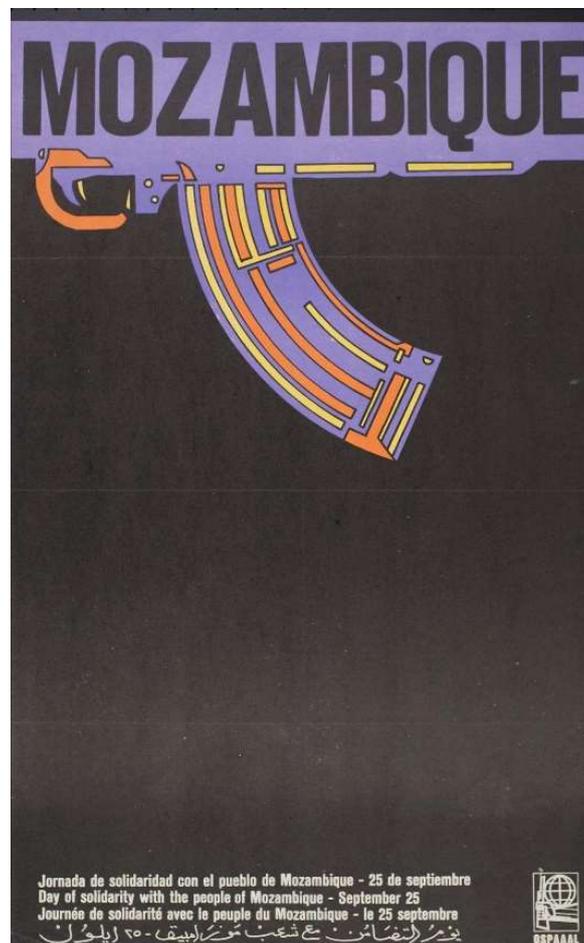


Figura 1: OSPAAAL, Jornada de Solidariedade com o Povo de Moçambique, 25 de Setembro de 1969, cartaz de Enrique Martínez, 1969 | © Musée des Arts Décoratifs, Paris.

<sup>1</sup> Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa, 1649-004 Lisboa, Portugal.  
University of the Western Cape, 7535 Cidade do Cabo, África do Sul.

A exposição *Affiches cubaines. Révolution et cinéma. 1959-2019* (*Cartazes cubanos. Revolução e cinema. 1959-2019*), comissionada pela conservadora Amélie Gastaut com a colaboração de Romain Lebel e de Michèle Jasnin, foi inaugurada em outubro de 2019 e está patente até fevereiro de 2020 no Museu de Artes Decorativas de Paris. A mostra reúne um vasto e significativo conjunto de cartazes cubanos revolucionários, *corpus* que recobre os sessenta anos da Revolução e do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC), fundado em março de 1959, apenas dois meses depois da entrada de Fidel Castro em Havana. A exposição resulta de uma importante doação de Gisèle Michelin ao Museu em 1979. O espólio é, agora, apresentado pela primeira vez ao público.

Se o título da exposição aponta, desde logo, para as estreitas articulações entre a Revolução Cubana e o cinema, o material exibido excede a esfera cinematográfica para cinzelar a história da Revolução e das suas formas estéticas, gráficas e culturais. O percurso expositivo inicia-se com uma série de cartazes revolucionários, em grande parte produzidos pela *Organización de Solidaridad con los Pueblos de Asia, África y América Latina* (OSPAAAL), órgão internacionalista fundado em 1966, no seguimento da *Conferencia Tricontinental*, com o intuito de interligar os diferentes movimentos de libertação internacionais, tendo em vista a Revolução mundial. O itinerário proposto dá a ver o processo de construção de todo um imaginário revolucionário, internacionalista e tricontinental, elucidando também o importante papel da produção iconográfica na construção do dispositivo historiográfico e epistemológico relativo à história da Revolução Cubana e ao paradigma de emancipação mundial, hoje debilitado pelo fortalecimento de um contra-paradigma de regulação/opressão e pela proliferação de formas micro- e macro-fascistas. Na Introdução ao catálogo de 144 páginas, objeto que faz jus à inventividade estética do grafismo cubano, Amélie Gastaut sublinha a vocação historiográfica da exposição: segundo a conservadora e responsável pelas coleções de design gráfico e publicidade do Museu de Artes Decorativas, esta “propõe descobrir, através dos cartazes..., a idade de ouro desta disciplina [do design gráfico] ao longo dos anos sessenta e setenta, seguir através dela a história política do País, outorgar-lhe, enfim, o lugar que merece na história institucional do cartaz” (Gastaut 2019, 4; tradução da autora).<sup>2</sup>

A mostra tem por objetivo, por conseguinte, explorar as estreitas e fecundas relações entre a produção gráfica e a história política de Cuba. O grafismo cubano não só reflete, como também produz o imaginário estético, político e cultural da Revolução. Se a evolução formal dos cartazes políticos que conformam a primeira parte da exposição aponta para a progressiva emancipação dos constrangimentos estéticos

---

<sup>2</sup> Salvo indicação contrária, todas as traduções são da autora.

(e de outras ordens) impostos pelas agências publicitárias que operavam na Ilha durante o regime de Fulgencio Batista,<sup>3</sup> evidencia, em paralelo, a construção de uma pedagogia revolucionária, estruturada pela tensão entre conteúdo, forma e função (entendida como finalidade e não num sentido formalista). Noutras palavras, a produção gráfica cubana revolucionária procura, em geral, celebrar um conteúdo determinado — fundamentalmente, os grandes marcos do processo revolucionário, como as campanhas de alfabetização e de dinamização cultural, nas quais se inclui a exibição cinematográfica, ou a Reforma Agrária, e denunciar situações de opressão e resistência a nível internacional, a exemplo das lutas de libertação de Angola, da Guiné-Bissau e de Moçambique (Figura 1) — através de formas estéticas experimentais e com uma função de divulgação, estruturada, ela própria, pelo eixo tensional emancipação/propaganda. Estas tensões remetem, desde logo, para a afirmação concorrente das artes visuais como o reflexo ou a representação de uma realidade sócio-económica determinada, na linha da tradição estética marxista,<sup>4</sup> e como um campo produtor de efeitos de transformação. Já em termos da produção gráfica *per se*, pese à ampla diversidade estilística dos designers gráficos então ativos, como René Azcuy Cárdenas (1939-2019) ou Félix René Maderos Pazos (1953-1996), é inevitável constatar o processo de formação progressiva de um cânone.

A relação entre a história da Revolução e a história da produção gráfica cubanas é atravessada, portanto, por uma série de tensões. Da mesma maneira, a própria conceção da exposição apresenta um conjunto de elementos tensionais. Se a mostra denota o crescente interesse museológico quer pela história do design gráfico e da edição,<sup>5</sup> quer pela história da resistência política e dos movimentos de libertação,<sup>6</sup> haveria que questionar se tais iniciativas não concretizam uma dupla “desterritorialização estética”.<sup>7</sup> No caso específico da exposição *Affiches cubaines*, a integração no contexto museológico de obras gráficas fortemente marcadas pela sua função enunciativa e votadas, na sua conceção original, à distribuição nacional e internacional no espaço

<sup>3</sup> Em 1961, Ernesto ‘Che’ Guevara, então Ministro da Indústria, proíbe a publicidade comercial.

<sup>4</sup> Se tomarmos os escritos de Karl Marx e de Friedrich Engels no seu conjunto, a relação da literatura e da arte com a esfera da produção material aparece de forma bastante mais complexa — e até contraditória, à primeira vista, com a teoria do “reflexo”. Muito embora a questão não possa ser aprofundada no quadro desta recensão, na *Introdução à Crítica da Economia Política*, Marx assinala “a relação desigual entre o desenvolvimento da produção material e o desenvolvimento da produção artística” (Marx 2008, 90).

<sup>5</sup> Por exemplo, as exposições *Foto/gráfica. Une nouvelle histoire des livres de photographie latino-américains* (Le Bal, 2012, comissionada por Horacio Fernández) e *Rue Enghelab, La Révolution par les livres, Iran 1979-1983* (Le Bal, 2019, curada por Hannah Darabi).

<sup>6</sup> A título exemplificativo, as exposições *After Year Zero. Geographies of Collaboration since 1945* (Haus der Kulturen der Welt e Museu de Arte Moderna de Varsóvia, 2013/2014, curada por Annett Busch e Anselm Frank) e *Soulèvements* (Jeu de Paume e itinerâncias, 2016/2017, comissionada por Georges Didi-Huberman).

<sup>7</sup> A utilização da expressão decorre de uma re-interpretação da aproximação que lhe é feita por Luc Vancheri (Vancheri 2008).

público implica, desde logo, uma desterritorialização estética dos objetos exibidos e uma possível subtração da sua dimensão política e experiencial. Por outro lado, a não-articulação entre o contexto revolucionário do passado e a situação política do presente — que alguns autores, como Alain Badiou, definem como “insurrecional” (Badiou 2011) — poderia apontar, ainda, para uma estetização retrospectiva da história dos próprios projetos e movimentos revolucionários, contrária ao também ambivalente princípio vanguardista de re-inscrição da arte na “*praxis vital*” (Bürger 2013). Ainda que a exposição resgate a dimensão político-estética da Revolução Cubana, definindo-a como um processo de natureza política e estética, o seu dispositivo cenográfico estabelece protocolos de lisibilidade que reforçam a dimensão formal dos objetos gráficos expostos em detrimento da sua vertente política e contextual. Se, como indicado anteriormente, a função enunciativa dos cartazes políticos expostos é fulcral, destinando-se estes à exibição num espaço público alargado, nomeadamente em *paraqüitas*, suportes metálicos dispostos nas ruas de Havana, a cenografia da exposição não inclui imagens fotográficas ou cinematográficas das obras instaladas *in situ*, abundantes na história do cinema, como, por exemplo, em filmes como *Memorias del Subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) ou *Bush Mama* (Haile Gerima, 1979). Muito embora as descrições textuais da instalação contextual dos cartazes sejam frequentes, esta lacuna vem reforçar o risco de desterritorialização estética. É importante sublinhar, contudo, que a sobriedade da cenografia, limitada quase exclusivamente à exibição de cartazes, talvez procure contrariar o modelo expositivo interdisciplinar, interativo e hiper-ilustrativo hoje hegemónico. Tratar-se-ia, então, de deixar ao espetador a liberdade de imaginar os cartazes na esfera pública e de repensar o seu papel na formação do imaginário político da Revolução.

### ***Uma história da Revolução Cubana através dos seus cartazes de cinema***

A proposta expositiva estrutura-se em torno de um duplo movimento. Por um lado, evocando o valor da imagem como fonte histórica nas obras de Francis Haskell (Haskell 1995), Peter Burke (Burke 2001), Marc Ferro (Ferro 1993) e Christian Delage (Delage 2006), entre outros autores, a exposição propõe-se reconstituir a história da Revolução Cubana através da sua produção gráfica e, em particular, dos seus cartazes de cinema. Desenvolve, em paralelo, uma história da arte gráfica cubana revolucionária, da qual se desprende, em filigrana, a história do cinema da Ilha durante o período compreendido entre 1959 e 2019. Se esta metodologia re-valoriza as fontes visuais e iconográficas como matrizes da história frente às fontes textuais dominantes, parece também procurar restituir a dimensão estética da experiência histórico-política, afirmando uma “estética da resistência”, em sentido weissiano (Weiss, 1989-1993).

A segunda parte da exposição — percurso cronológico, dividido por autores, pela história dos cartazes de cinema cubanos — é também uma história das margens. Margens geopolíticas, ou a história de resistência de uma Ilha, situada a uma escassa centena de quilômetros dos EUA, que, acedendo à independência política em 1898, terá uma influência determinante nos processos de emancipação mundiais da segunda metade do século XX; periferias estéticas, ou a história de uma estética subalterna, vanguardista, “imperfeita” (García Espinosa 1969), que terá repercussões extraordinárias, num quadro de reciprocidade, não só sobre a produção artística e cinematográfica latino-americana, como também sobre a arte e o cinema dos países hegemônicos. A história da Revolução cubana — e, em particular, a história do seu design gráfico — constitui, portanto, um terreno privilegiado para reinterpretar as relações Norte/Sul, aspeto que nem sempre é tomado em linha de conta com a merecida atenção pela exposição.

O cinema ocupa uma posição central no projeto político-cultural cubano revolucionário. A lei que cria o ICAIC em 1959 explicita as suas linhas programáticas: ao situar o cinema entre a arte [“o mais poderoso e sugestivo *medium* de expressão artística e de divulgação” (*Cine Cubano* 1998, 13)] e a pedagogia/propaganda [“o mais direto e alargado veículo de educação e de popularização das ideias” (*Cine Cubano* 1998, 13)], anuncia a tensão entre emancipação/experimentação e regulação/propaganda que caracteriza a história do cinema cubano revolucionário, tal como a própria história da produção gráfica da Ilha. Para Gutiérrez Alea, “o cinema cubano emergiu como outra faceta da realidade no interior da revolução [*sic*]. Os realizadores aprenderam a fazer filmes sob pressão” (Gutiérrez Alea 1997, 108). O cartaz de cinema cubano possui também esse caráter artesanal, essa estética da contingência e da “imperfeição” (García Espinosa 1969). Procurava-se outorgar ao cartaz cubano uma inventividade estética correlativa da experimentação formal do cinema revolucionário, aspeto evidenciado pelo percurso da exposição. E, se no entender de Julio García Espinosa, a experimentação formal do cinema se fundava, entre outros aspetos, na afirmação de uma estética contrária ao perfeccionismo técnico e de uma “poética transformadora”, emancipada de todo constrangimento mimético, também a gráfica revolucionária soube transformar a contingência em possibilidade e sobrepor a dimensão formal à informativa, nomeadamente através dos seus títulos de filmes ilegíveis, como no cartaz desenhado por Antonio Fernández Reboiro (1935- ) para *Les Demoiselles de Rochefort* (Jacques Demy, 1967) em 1969 (Figura 2).

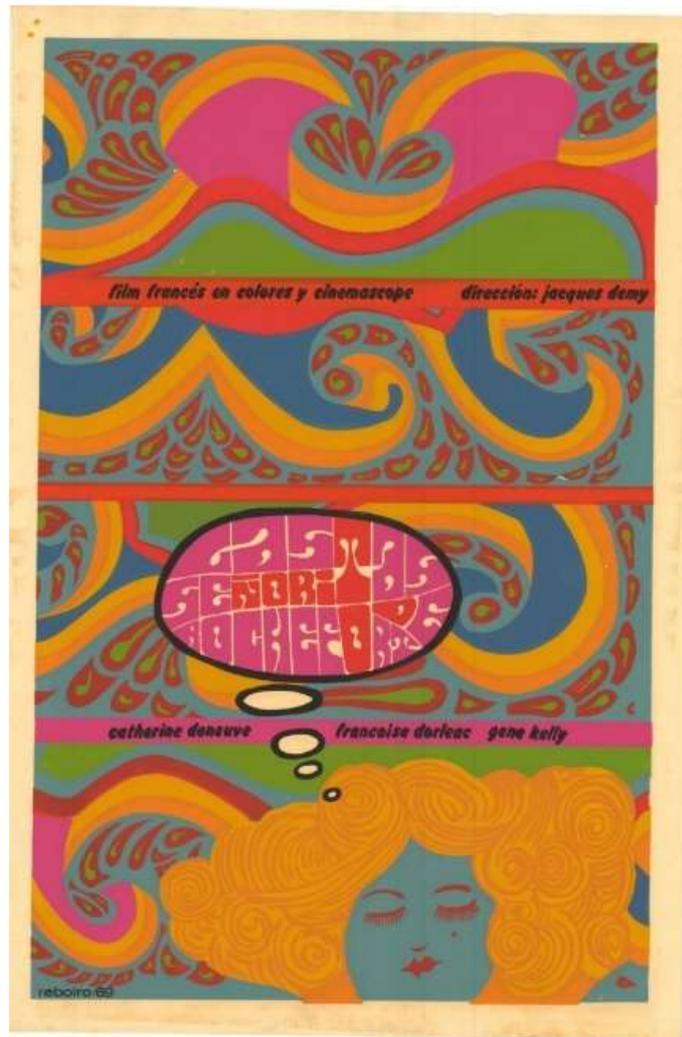


Figura 2: Pesquisas formais I — *Les Demoiselles de Rochefort* (Jacques Demy, 1967), cartaz de Antonio Fernández Reboiro, 1969 | © Musée des Arts Décoratifs, Paris.

Ao longo das décadas de sessenta e setenta, pela mão de designers como Eduardo Muñoz Bachs (1937-2001), Azcuy Cárdenas, Maderos Pazos, Félix Beltrán (1938- ), Antonio Pérez González, Ñiko (1941- ), Fernández Reboiro e Alfredo Juan González Rostgaard (1943-2004), o ICAIC forja uma estética gráfica inventiva, que contribui decisivamente para a modelação das formas gráficas revolucionárias e para a criação de um imaginário internacionalista. Confrontando-se, na década de sessenta, com importantes contingências materiais e técnicas, os cartazes conciliam a experimentação estética, imbuída de influências que vão da Pop Arte, da arte psicadélica e da Op Art ao design dos países socialistas, sobretudo polaco, e a função pedagógica de divulgação de filmes. Tal como sublinhado por Gastaut, “ao contrário de numerosos países socialistas, onde o cartaz só deve obedecer ao *diktat* [sic] da estética do realismo socialista [sic], Fidel Castro preconiza uma liberdade

total sob o plano formal” (Gastaut 2019, 4). A história dos cartazes revolucionários, concebidos fundamentalmente em serigrafia, aponta, por si mesma, para os limites da censura em Cuba: paralelamente a produções cinematográficas do Bloco de Leste, estreiam em Cuba obras norte-americanas, como *The Anderson Tapes* (*El gran golpe*, Sidney Lumet, 1971, cartaz de Ñiko), assim como filmes japoneses, franceses, italianos e de muitas outras nacionalidades. Outros cartazes assinalam a celebração de semanas de cinema cubano no estrangeiro. É o caso do cartaz *Semana de Cinema Cubano, Portugal, Janeiro 1975*, concebido por Ñiko (Figura 3), que trata cinematograficamente a bandeira cubana e os seus motivos.

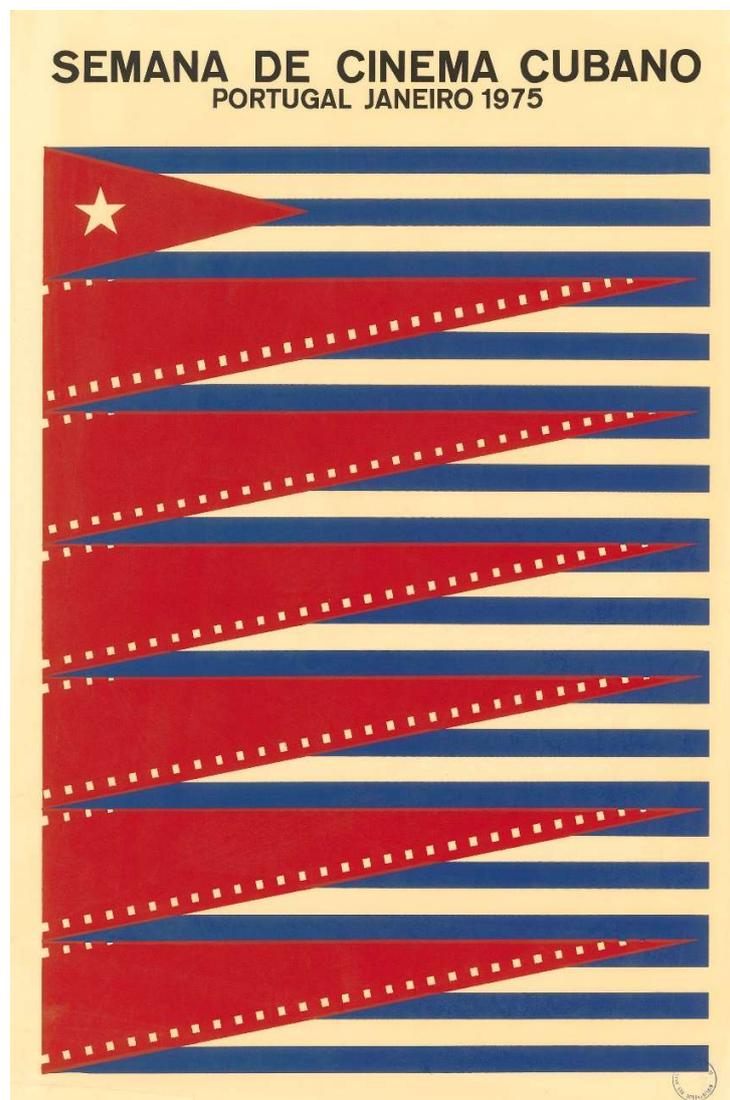


Figura 3: Pesquisas formais II — *Semana de Cinema Cubano, Portugal, Janeiro 1975*, cartaz de Antonio Pérez González, Ñiko, 1975 | © Musée des Arts Décoratifs, Paris.

Se a exposição põe em relevo os elementos indicados anteriormente, assim como o inevitável processo de formação de um cânone, remete também para a superação da noção convencional de “obra cinematográfica”. À luz da mostra, a obra cinematográfica transcende o objeto-filme e as categorias que lhe estão tradicionalmente associadas para abarcar o seu paratexto e as relações entre os objetos e as práticas cinematográficas, aspeto em linha com o processo de coletivização da economia que tem lugar durante a Revolução Cubana.

Durante o “Período Especial” que se segue, na década de noventa, à desintegração do Bloco Socialista, verifica-se uma redução drástica do número de filmes produzidos e importados e um conseqüente decréscimo da conceção de cartazes. Uma parte significativa dos designers gráficos instala-se temporária ou definitivamente no estrangeiro. Contudo, a segunda metade da década de noventa e os anos 2000 trazem uma renovada vitalidade à produção gráfica cubana, o que se traduz, nomeadamente, no *remake* de cartazes antigos. A última sala da exposição é dedicada a esta prática, exibindo, por exemplo, o *remake* do cartaz de *Memorias del Subdesarrollo* por Osmany Torres em 1999 (Figura 4), outra variação do motivo da bandeira cubana. Uma nova geração de designers gráficos emerge nos anos 2010, recuperando a dimensão experimental dos cartazes das primeiras décadas da Revolução. A exposição *Affiches cubaines. Révolution et cinéma. 1959-2019* reconstitui este percurso estético-político, que tem como pano de fundo a história da Revolução cubana e a história da utopia política nos últimos sessenta anos.



Figura 4: Remakes: remake do cartaz de *Memorias del Subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) por Osmany Torres, 1999 | © Musée des Arts Décoratifs, Paris.

## BIBLIOGRAFIA

- Badiou, Alain. 2011. *Le réveil de l'histoire. Circonstances*, 6. 2011. Fécamp: Nouvelles Éditions Lignes.
- Bürger, Peter. 2013. *Théorie de l'avant-garde*. Paris: Saggio Casino.
- Burke, Peter. 2001. *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. Londres: Reaktion Books.
- Cine Cubano*, no. 140, 1998.
- Delage, Christian. 2006. *La Vérité par l'image*. Paris: Denoël.
- Ferro, Marc. 1993. *Cinéma et histoire*. Paris: Folio-Gallimard.

- García Espinosa, Julio. 1969. "Por un cine imperfecto". Biblioteca Digital centro de información e investigaciones. Última consulta 13 de Janeiro de 2020. <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/fondo.aspx?cod=2333>
- Gastaut, Amélie. 2019. "Introduction." In *Affiches cubaines. Révolution et cinéma. 1959-2019*, editado por Chloé Demey e Lucie Mugnier, 4-5. Paris: musée des Arts décoratifs.
- Gutiérrez Alea, Tomás. 1997. "The Viewer's Dialectic". In *New Latin American Cinema, 1, Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, editado por Michael T. Martin, 108-131. Detroit: Wayne University Press.
- Haskell, Francis. 1995. *L'Historien et les images*. Paris: Gallimard.
- Marx, Karl. 2008. *Introduction à la critique de l'économie politique*. Paris: L'Altiplano.
- Vancheri, Luc. 2009. *Cinemas contemporains. Du film à l'installation*. Lyon: 2009.
- Weiss, Peter. 1989. *L'Esthétique de la résistance*, 1. Paris: Klincksieck.
- . 1992. *L'Esthétique de la résistance*, 2. Paris : Klincksieck.
- .1993. *L'Esthétique de la résistance*, 3. Paris: Klincksieck.