

ESTADO E PRODUÇÃO CULTURAL EM CUBA (1961-1971)

Juliano Silva de Figueiredo

Graduado em História/UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS

Dernival Venâncio Ramos

Doutor em História/UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS¹

RESUMO: Este artigo analisa a relação entre Estado revolucionário e os intelectuais em Cuba na década de 1960 e início de 1970. A discussão se pauta na leitura de algumas obras, posturas e fatos que comporam o cenário da produção cultural cubana depois da revolução de 1959.

RESUMEN: Este artículo examina la relación entre el Estado y los intelectuales en la Cuba revolucionaria en los años 1960 y principios del 1970. La discusión se orienta a partir de la lectura de algunas obras, actitudes y eventos que componen la escena de la producción cultural cubana después de la revolución de 1959.

Introdução

Esta pesquisa se propõe a analisar as relações entre Estado e Intelectuais em Cuba após a revolução de 1959, estabelecendo um diálogo entre política e produção cultural. Neste momento, foi possível notar um crescente incentivo governamental direcionado às publicações de livros, revistas, jornais e peças de teatro de autores que estivessem inseridos em sua política de afirmação da identidade nacional. No entanto, juntamente com um relativo progresso nas artes, observa-se que esta relação apresentou também outra face, pois foram notórias as dificuldades pelas quais passaram aqueles que não seguiram “à risca” as diretrizes do governo para o tipo de obras que deveriam ser produzidas a partir de então.

Na busca de se alcançar os objetivos propostos, foram utilizados como fonte o romance *Memórias de um Cimarron*, Miguel Barnet (1966) e o ensaio *Caliban*, de Roberto Fernández Retamar (1971). A opção por analisar estas obras está relacionada ao momento em que elas foram produzidas, já que elas se incluem na fase de maior apoio do Estado Cubano aos intelectuais e também porque elas são amostras da “boa” relação entre o Estado e seus produtores cultura. Além das obras que se tornaram o cerne da pesquisa, foram utilizadas outras fontes, como o discurso de Fidel Castro para alguns intelectuais do país em 1961, as

¹ E-mail: dernivaljunior@gmail.com

memórias e testemunhos dos participantes deste evento, sobre o qual escreveremos mais adiante, que só recentemente foram publicados.

Dentro desta conjuntura de transformações, ocorridas em Cuba após 1959, sobretudo no que tange à relação entre Estado e intelectuais, o texto apresentará as razões que levaram os produtores de cultura a se conformarem em dois blocos com características distintas. Houve o grupo formado por aqueles que atenderam aos critérios e propostas definidos pelo governo, e que por isso receberam maiores incentivos do Estado, fato que possibilitou uma produção mais organizada dentro do país. Para muitos destes escritores, o clima no país se tornou tão favorável, que alguns deles fizeram parte da administração de órgãos estatais, como é o caso de Miguel Barnet e Roberto Fernández Retamar,

No outro extremo, apresentava-se o grupo formado por escritores e intelectuais que reclamaram maior liberdade de expressão, sendo que em relação a eles, o governo agiu de maneira rigorosa. Muitos foram os casos de internações em hospitais psiquiátricos, prisões, fechamento de meios de comunicação. Todas estas ações empreendidas pelo Estado foram legitimadas sob a bandeira de combater indivíduos que estariam engajados em movimentos contrarrevolucionários (Ver MUSKILIN, 2003).

1. O Estado Revolucionário e os Intelectuais em Cuba

A vitória dos revolucionários, em 1959, sobre o governo ditatorial de Fulgêncio Batista significou, para a maior parte da população, a possibilidade de mudanças e melhorias diante do quadro desolador em que Cuba há décadas estava inserido. No entanto, o novo governo passou por uma fase de turbulência nos seus primeiros anos, já que o governo dos Estados Unidos, ligado a setores anticomunistas, empreendeu uma forte ação contrarrevolucionária na ilha.

Segundo Tabares Del Real (1999), os partidos ligados a setores da burguesia que estavam atrelados ao governo de Fulgêncio Batista foram dissolvidos e seus representantes políticos fugiram para Miami, encontrando apoio do governo norte-americano que procurou por fim à revolução. A ação contrarrevolucionária, liderada pelo governo estadunidense, chegou a financiar um exército com mais de 40 mil homens, fomentando diversos embates, por meio de guerra de guerrilhas, contra o governo revolucionário. Os interesses da

contrarrevolução chegaram a tal ponto que se defendia uma invasão direta de tropas do exército norte-americano em Cuba. Como afirma Tabares Del Real, “em numerosas ocasiões se discutiu a intervenção militar direta, como foi o caso do almirante Burke, entre outras personalidades militares norte-americanas” (TABARES DEL REAL, 1999, 28-29).

O primeiro triênio da revolução foi marcado por uma forte resistência às ações contrarrevolucionárias, pelo distanciamento em relação aos Estados Unidos e do modelo capitalista, ao mesmo tempo em que foram lançadas as bases para um alinhamento militar e econômico ao regime socialista, representado pela União Soviética (MISKULIN, 2003, 29).

Superado o clima de tensão dos primeiros anos e com a nova conformação político-econômica cubana, o governo deu início a um período de incentivo e melhorias nos campos da economia, educação, saúde e cultura.

Nota-se que o novo governo cubano lançou mão de uma série de reformas de base e que junto a elas, o Estado fomentou uma política de valorização e incentivos à produção cultural dos intelectuais cubanos, repercutindo em uma crescente produção de livros, teatros, revistas e bibliotecas pelo país.

O crescimento dessa produção cultural, como lembra Sílvia Cezar Miskulin (2009, 29) teve, em particular, a característica de ser uma produção engajada com os interesses do Estado e com as transformações pelas quais a nação cubana estava passando, em um momento de afirmação no cenário mundial. Ao estabelecer algumas diretrizes, o governo esperava que o intelectual estivesse comprometido em dar voz à cultura e aos valores da nação. Nesse período, como lembra a autora, houve o retorno de vários intelectuais que haviam sido exilados do país durante o governo de Batista.

O momento de efervescência da produção cultural na ilha refletia o interesse que o Estado teve em afirmar o ideal da revolução. Nesse momento, várias revistas e jornais foram criados e muitos outros tiveram a oportunidade de sair da clandestinidade, como é o caso de o jornal *La Revolución*.² Há casos também de suplementos culturais como *Lunes de Revolución* que tinha baixa circulação, e, de repente, obteve um crescimento vertiginoso de sua publicação; como afirma Miskulin (2003, 40), “as revistas culturais e literárias em Cuba tinham, antes da revolução, pequenas tiragens e circulavam restritamente. *Lunes*, ao

² Órgão do movimento político 26 de Julho, e passou a circular abertamente no início de 1959, apoiado pelo Estado Cubano, por ser “comprometido” com os ideais da nação.

acompanhar a distribuição de *Revolución*, era publicada massivamente e chegava a 100 mil exemplares”.

A nação cubana, da década de 1960, neste sentido, mostrava-se totalmente propícia às criações artísticas dos intelectuais. No entanto, atrelado a esse incentivo, o governo “esperava” que a alguns temas fosse dada maior prioridade, sobretudo aqueles relacionados ao enaltecimento da nação e à busca por consolidar a própria revolução.

A decisão de o Estado cubano incentivar a produção artística, mas em contrapartida exigir dos intelectuais uma produção engajada com seus interesses acabou por gerar um clima de suspeição, medo e conflito entre os intelectuais e desses com o próprio Estado. Situação que teve maior acirramento, após um pronunciamento proferido por Fidel Castro no Primeiro Congresso Nacional dos Escritores e Artistas. Realizado entre os dias 18 e 21 de agosto 1961, O Primeiro Congresso Nacional de Escritores e Artistas contou com a presença de Fidel Castro e de diversos intelectuais. Alguns que defendiam maior liberdade na produção artística; e outros, que afirmavam ser o comprometimento com a causa revolucionária o essencial.

O Congresso de 1961 foi um momento importantíssimo para os novos rumos que os intelectuais, as revistas e jornais cubanos tomariam a partir de então, já que algumas ações e diretrizes do Estado foram estabelecidas neste evento. A este respeito disso, Miskulin afirma: “as resoluções do Congresso definiam como objetivo primordial para as atividades dos escritores e artistas que suas novas obras se voltassem para a cultura nacional cubana” (MISKULIN, 2009, 35). Assim, o alinhamento dos intelectuais a estas resoluções tornar-se-iam determinantes para se saber que artistas teriam seus trabalhos publicados e incentivados pelo governo ou daqueles que teriam suas revistas e jornais fechados sob a acusação de serem contrarrevolucionários.

O evento teve como auge o discurso realizado por Fidel Castro conhecido como *Palabras a los Intelectuales*. Nesse pronunciamento, Fidel Castro dirigiu-se aos intelectuais presentes e falou a respeito de alguns temores que a categoria possuía, principalmente aqueles relacionados à liberdade de expressão intelectual dentro da Revolução.³ No mesmo discurso,

³ Os intelectuais, sobretudo relacionados ao suplemento *Lunes de Revolución*, estavam temerosos quanto à liberdade de expressão, pois em maio do mesmo ano, o documentário P.M que mostrava a vida noturna em bares nos portos de Havana havia sido censurado por apresentar “valores contrarrevolucionários”.

Castro demonstrou que postura o Estado cubano esperava do trabalho desses artistas, em sua relação com a revolução.

Em relação ao ar de suspeição que existia entre os intelectuais, Fidel Castro falou-lhes que em primeiro lugar devia se ter medo era da não afirmação da revolução e depois que se preocupassem com as outras questões:

Ao escutá-los tínhamos às vezes a impressão de que estávamos sonhando um pouco. Tínhamos a impressão de que não tínhamos acabado de pôr bem os pés na terra. Porque, se alguma preocupação, se algum temor nos invade hoje, diz respeito à própria revolução. Ou será que acreditamos já termos ganhado todas as batalhas revolucionárias? Será que acreditamos que a revolução não tem perigos? [...] Acreditamos que a revolução tenha ainda muitas batalhas que travar e acreditamos que nosso primeiro pensamento e nossa primeira preocupação devam ser: o que fazemos para que a revolução saia vitoriosa? *Porque o primordial é isso: o primordial é a própria revolução, para depois, então, nos preocuparmos com as demais questões* (CASTRO, 1986, 87, grifos nossos).

Nessas palavras de Fidel Castro, percebe-se com facilidade a preocupação com que estão vivendo as lideranças do país em relação à “sobrevivência” da revolução, no momento de transição pelo qual a nação estava passando, sobretudo com as reiteradas tentativas de golpes contrarrevolucionários liderados pelos Estados Unidos. Ainda falando aos intelectuais, Fidel Castro afirmou que o intelectual ao ser comprometido com a nação, em que suas obras e suas publicações deveriam ter um engajamento com o ideal revolucionário, para ele é totalmente desnecessário manter esse clima de temor em relação à liberdade de sua arte, pois a revolução em si já é sinônima de liberdade, a não ser que ele tenha medo de suas próprias convicções:

Onde pode estar a razão de ser dessa preocupação? Só pode preocupar-se verdadeiramente com este problema quem não esteja seguro de suas convicções revolucionárias. Pode se preocupar com este problema quem tenha desconfiança com relação à sua própria arte; quem tenha desconfiança com relação à sua verdadeira capacidade de criar. E cabe perguntar se um revolucionário verdadeiro, se um artista ou intelectual que sinta a revolução e que esteja seguro de que é capaz de servir à revolução, pode se colar este problema; isto é, se cabe a dúvida para os escritores e artistas verdadeiramente revolucionários. Eu acredito que não... (CASTRO, 1986, 88).

O discurso de Fidel Castro dirigia-se àqueles intelectuais que ainda não eram considerados revolucionários, mas que eram “homens honestos”. Para esse homem, o Estado devia encontrar uma maneira de integrá-lo ao ideal da nação, pois diferentemente do “intelectual mercenário” que sabe o que deve ser feito e por onde caminhar, o intelectual que

se preocupa com a liberdade deve entender os ideais do país. Ao falar sobre isso, o líder cubano afirmou:

A revolução tem de compreender essa realidade e, portanto, deve atuar de forma que todo esse setor de artistas e intelectuais que não são genuinamente revolucionários encontre dentro da revolução um campo onde trabalhar e criar, e que seu espírito criador, ainda quando não sejam escritores ou artistas revolucionários, tenha oportunidade e liberdade para se expressar, *dentro da revolução. Isso significa que dentro da revolução tudo; contra a revolução nada* (CASTRO, 1986, 91, grifos nossos).

É notável ver nesse fragmento, como o governo se preocupou em “encaixar o intelectual ainda não revolucionário”, dar-lhe oportunidades para que iniciasse uma produção alinhada ao projeto político do Estado. No entanto, o discurso não só procurou persuadir estes intelectuais a lutarem pela causa da revolução. Fidel Castro, ao proferir a seguinte frase: “dentro da revolução tudo, contra a revolução nada”, delimitou também quais seriam as ações do governo em relação àqueles que continuassem sem entender o que a Revolução esperava deles.

A análise do pronunciamento do líder cubano Fidel Castro sobre o papel do intelectual é importante para todos que se propõem a compreender as duas maneiras distintas em que o Estado e a intelectualidade se relacionaram após a revolução de 1959, pois ele estabeleceu o *modus operandi* que o governo adotaria em relação às produções culturais na ilha.

A partir do momento em que o Estado se posicionou formalmente diante de toda a intelectualidade, determinando a sua política cultural, os intelectuais deveriam posicionar-se, a favor ou contra a diretriz estabelecida, mesmo sabendo que em virtude de suas opções se desencadearia uma série de consequências tanto positivas quanto negativas. A seguir descreveremos alguns exemplos dessas duas posturas frente à política cultural cubana através de nomes como Miguel Barnet, Roberto Fernandez Retamar e Herberto Padilla.

2. A memória da rebeldia em Miguel Barnet e Roberto Fernandez Retamar

Foi neste cenário de forte relação entre política e cultura que ganharam destaque muitos escritores, principalmente as figuras de Miguel Barnet e Roberto Fernández Retamar como signatários da política artística defendida pelo Estado, além de suas contribuições como

funcionários da administração cubana. O primeiro é lembrado neste trabalho pela obra *Memórias de um Cimarron*, publicado em 1966, e o segundo, com o ensaio *Caliban*⁴ de 1971.

Miguel Barnet e Roberto Fernández Retama tiveram participação ativa em Cuba, ora como intelectuais, ora como participantes diretos do governo. Estas características de ambos os autores foram ao encontro da política do Estado, ao defenderem que o intelectual deveria está engajado com o enaltecimento da nação que surgia a partir de 1959, fator que pode ter sido determinante para suas longas carreiras intelectuais em Cuba.

Publicado em 1966, *Memórias de um Cimarron* descreve a história de vida de Estaban Montejo. Ancião de 104 anos, Montejo, em perfeitas faculdades mentais, relata como participou de eventos significativos da história de Cuba. Primeiro, cansado da vida de escravo e ávido por liberdade, ele tornou-se um *Cimarron*,⁵ escravo fugido e passou a viver nas matas. Após a libertação dos escravos (1886), teve participação ativa como soldado, lutando pela independência do país (1898).

O livro de Miguel Barnet, publicado sete anos após a revolução que instalou o regime socialista na Ilha de Cuba, insere-se em um momento de consolidação da política do governo, em que se pretendia enaltecer os valores culturais da nação. Neste diálogo histórico/literário não se sabe ao certo se Estaban de fato existiu ou é um personagem criado pelo autor para expor a realidade pretendida, mas o que é certo é o fato de Estaban Montejo apresentar-se como uma figura-símbolo, representante de um grupo que não se manteve imóvel diante da realidade como escravo, num primeiro momento, e de trabalhador explorado em relação ao governo norte-americano, após a independência.

À medida que Estaban apresenta sua vida, por meio de um monólogo, ela é associada a processos históricos de cuba. Estaban presenciou as primeiras movimentações em direção à luta pela independência:

Ninguém imagina como a coisa estava pegando fogo naquele tempo. As pessoas passavam a vida falando de revolta. A guerra ia se aproximando. Mas eu acho que as pessoas não tinham a certeza de quando começaria. Muitos diziam que a Espanha estava por pouco [...] o que nós queríamos, como cubanos, era a liberdade de Cuba. Que os espanhóis fossem embora e nos deixassem tranquilos. Só se falava de Liberdade ou Morte, ou Cuba Livre. (BARNET, 1966, 96-97).

⁴ Usamos neste trabalho as traduções brasileiras dessas obras, *Memórias de um Cimarron e Caliban*.

⁵ *Cimarron* quer dizer selvagem, que vive no mato. Em Cuba, o termo é utilizado para designar o escravo fugido que vivia sozinho nas matas. Esta palavra se refere ao mesmo campo de significado que o termo quilombola no Brasil.

As palavras do personagem de Barnet passam a representar uma coletividade cada vez mais coesa, que para além de suas liberdades individuais, almejavam seu país livre, longe das explorações de outra nação. A luta, nestas palavras, era uma realidade inegável e que em nome da liberdade de toda a nação até se morreria se preciso fosse.

As primeiras organizações da luta que Esteban, símbolo de rebeldia do povo cubano, travou diante da Espanha estavam se iniciando e a guerra de independência não demorou a chegar. Neste cenário, a participação de uma quantidade expressiva de militares, entre eles muitos negros civis alforriados possibilitou a libertação de Cuba. Em relação à participação das tropas cubanas Esteban relatou:

Nosso tipo de tropa serviu de exemplo; isso é sabido por todo mundo que lutou na guerra. Por isso é que a revolução se manteve; eu tenho a certeza de que quase todas as tropas teriam feito a mesma coisa nessa situação. *Nós tivemos coragem e pusemos a revolução acima de tudo. Essa é a verdade.* (BARNET, 1966, 168, grifos nossos).

O obra de Miguel Barnet, ao criar a trajetória de um único indivíduo no período da escravidão, passando pela libertação dos escravos e pelas guerras de independência de Cuba, quer representar a continuação de uma luta histórica em que contou com a participação do povo diante da “necessidade” de libertação do país. Ele (re)cria a trajetória individual de um rebelde, um *cimarrón*, como modo de produzir uma espécie de memória simbólica da rebeldia, rebeldia que pelas palavras do personagens foi essencial para que ele apoiasse a causa revolucionária de 1959.

Além de *Memórias de um Cimarron*, de Miguel Barnet, a obra de Roberto Fernández Retamar, *Caliban* (1971), é outro exemplo do envolvimento de alguns intelectuais frente à política cultural de valorização da cultura cubana. Nesta obra, Roberto Retamar faz uma releitura da obra do inglês William Shakespeare *A Tempestade* (1611).

Em *A Tempestade*, o personagem de Caliban é um habitante de uma ilha invadida por Próspero, um nobre inglês que aprisiona Caliban e o torna seu escravo. Nesse momento, Caliban torna-se um anagrama de “canibal” e que precisava ser “civilizado”, justificando, por isso, a ação de Próspero, que inclusive ensina sua língua a Caliban.

A obra shakesperiana, a partir de então, passa a representar, dentro de uma cultura eurocêntrica, uma visão de supremacia racial e cultural focalizando o europeu como civilizado e as demais regiões, Ásia, África e América, como culturas inferiores, passíveis de dominação. Esta visão, como defende Edward Said (1995, 94), está inserida dentro da

construção histórico-geográfica, fortalecida por um discurso cultural que relega e confina o não-europeu a um estatuto racial, cultural e ontológico secundário.

Para Fernández Retamar, no entanto, os papéis de Caliban e Próspero são concebidos sob um novo prisma. Caliban, que na visão de Próspero era tão somente a representação da barbárie e do homem bestializado, é apresentado agora como a figura personificada de luta e rebeldia.

Ainda na obra de Roberto Fernández Retamar, Caliban recebeu a língua de seu colonizador, mas não a utilizou para melhor ser dominado por ele e sim para resistir aos seus mandos e lhe ofender, como ele evidencia em sua fala dirigida a Próspero: “ensinaste-te-me a falar; disso, o meu único proveito é saber amaldiçoar. Que a peste rubra vos roa, por me haverdes ensinado a vossa língua!” (FERNÁNDEZ RETAMAR, 1971, 17).

Caliban traz à tona a identificação e a valorização da cultura cubana e latino-americana em detrimento da cultura do europeu. Ao falar do estranhamento entre elas, o autor faz menção à palavra *manbí* (macacos) que foi atribuída aos exércitos cubanos pelos espanhóis nas guerras de independência como algo pejorativo, mas que para ele é apropriada como forma de valoração dessa cultura local:

Chaman-nos *manbís*, chamam-nos negros para nos ofender; mas nós reivindicamos, como um sinal de glória, a honra de nos considerarmos descendentes de *manbís*, descendentes de negros insurretos, *cimarrónes*, independentistas, e jamais descendentes de escravistas (FERNÁNDEZ RETAMAR, 1971, 32).

Nas palavras do autor, a intitulação imposta por eles (europeus) como uma ofensa é na verdade apropriada como sinônimo de orgulho. Ter em suas origens aqueles *manbís*, o *cimarrón*, e o negro insurreto longe de representar um desprestígio é tido como uma honra, algo a ser guardado. Símbolos de uma identidade coletiva que enfatiza a “histórica” rebeldia do povo cubano, que o teria levado desde a colonização espanhola, resistir ao colonizador, depois lutar pela independência e, por fim, substanciar a luta revolucionária. Desse modo, essas duas obras instauram uma memória de rebeldia: *cimarrón* ou *calibán* seriam o que o próprio Roberto Fernandez Retamar chama de personagens-conceitos da cultura de seu país.

As obras de Miguel Barnet e Roberto Fernández Retamar foram peças importantes para a política cultural em Cuba. Essas obras foram reconhecidas dentro do país e puderam ser traduzidas em muitos outros, fazendo parte de um projeto da valorização da cultura

nacional cubana, patrocinada pelo regime revolucionário. Suas narrativas legitimam o regime ao estabelecer a relação entre a cultura cubana, a rebeldia e a revolução.

No entanto, esta mesma realidade não pôde ser compartilhada por outros artistas do país. Para muitos, o não alinhamento exclusivo com a diretriz do Estado teve conotações e consequências diferentes.

3. Os intelectuais não alinhados e ação repressora do Estado

O discurso realizado por Fidel Castro, em 1961, no encerramento do Primeiro Congresso Nacional de Escritores e Artistas deu início a um período de maior controle por parte do Estado em relação às produções artísticas. Como resultado das deliberações do congresso, pode-se dizer que a criação da *Unión de Escritores y Artistas de Cuba* (UNEAC) foi o principal deles, instituição que nasceu com o objetivo de coordenar as criações artísticas do país. Em relação a esse objetivo da UNEAC, Miskulin comenta:

A Uneac deveria estimular o vínculo das obras literárias e artísticas com as tarefas da Revolução Socialista Cubana, por meio do estudo da tradição cultural e das características da nacionalidade cubana, desenvolvendo relações culturais com os intelectuais da América Latina e dos países socialistas (MISKULIN, 2009, 36).

A manifestação do pensamento artístico em Cuba, nos anos de 1960, passou a representar um perigo iminente àqueles intelectuais e revistas que não se alinhavam exclusivamente à política cultural do Estado. A partir desse período, houve casos de fechamento de revistas, prisões e internação de artistas em hospitais psiquiátricos. Exemplos marcantes desses acontecimentos foram o fechamento do suplemento cultural *Lunes de Revolución*. As prisões em unidades de trabalho compulsório do poeta e escritor José Mario e do cantor e compositor Pablo Milanés, a internação em hospital psiquiátrico de Ana Maria Símo e a prisão de Herberto Padilla, que ocorreu em 1971 e significou o final do bom relacionamento entre a revolução e os intelectuais de esquerda de várias partes do mundo, já que muitos escritores, a partir desse acontecimento, retiraram o seu apoio do processo revolucionário (MISKULIN, 2009, 220).

Criado em 23 de março de 1959, *Lunes de Revolución* foi um encarte do jornal *Revolución* e defendia a necessidade de se criar uma política cultural cubana a partir de 1959, por isso chegou a ter tiragem de 100 mil exemplares publicados. Todavia, apesar de defender

a revolução, o suplemento *Lunes* foi fechado pelo governo em novembro de 1961. Sobre a sua linha editorial e o motivo do fechamento do suplemento Sílvia Miskulin comenta:

Lunes era um suplemento aberto, cosmopolita, que publicava as vanguardas e os *beatniks* e incentivava a experimentação literária. O suplemento editava artigos políticos e defendia as conquistas da Revolução; não publicava apenas textos marxistas-leninistas, mas de distintas concepções ideológicas de esquerda. O perfil eclético e polêmico da publicação, tanto em termos estéticos como em termos políticos, não se enquadrava nos parâmetros da política cultural estabelecida em 1961, e o governo tomou a decisão de fechar *Lunes de Revolución* alegando falta de papel (MISKULIN, 2009, 37).

Ao analisar o fragmento supracitado, a autora nos dá a possibilidade de entender o porquê de o suplemento *Lunes*, árduo defensor da revolução, ter sido fechado pelo governo cubano. Nesse caso, a ação do Estado é mais facilmente compreendida quando analisado o perfil editorial do suplemento. Nele, os escritores recusavam-se a publicar tão somente obras relacionadas à revolução, ao mesmo tempo em que abriam espaço para publicações de gêneros diversos, inclusive de escritores internacionais, fatores que iam de encontro às diretrizes estabelecidas pelo Estado.

O governo revolucionário, além do incentivo/controlado da produção artística, lançou mão de outros mecanismos de manutenção da unidade nacional frente às “ações contrarrevolucionárias” de alguns intelectuais, o que fica mais bem exemplificado com as prisões, nas UMAPs,⁶ do poeta José Mario, e do cantor Pablo Milanés, e a internação psiquiátrica da escritora Ana Maria Simo, todos acusados de serem homossexuais.

Para Sílvia Miskulin, o governo cubano desencadeou uma política de perseguição às minorias (homossexuais – reais ou presumidos –, negros, intelectuais dissidentes e *hippies*) na busca de colocar um ponto final no que era considerado condutas impróprias com a nova sociedade que se estava formando. A criação da UNEAC e das UMAPs na década de 1960 representou em Cuba um período de cerceamento das liberdades intelectuais, artísticas, religiosas e de opção sexual que teriam continuidade na década 70 com as prisões René Ariza e Manoel Ballagas escritores do grupo *El Puente* (periódico também fechado pelo governo) condenados por “diversionismo ideológico”.

A crise entre Estado e intelectuais chegou ao seu momento mais alto com a prisão de Heberto Padilla, episódio que ficou conhecido como “Caso Padilla”. As polêmicas que envolveram o escritor tiveram início no ano de 1967, com a publicação de seu artigo no

⁶ Unidades Militares de Ayuda a la Producción em Camaguey, que funcionavam como campos de trabalho forçado para os “desviados” ideológicos ou sexuais.

suplemento cultural *El Caimán Barbudo*. No documento, Padilla fez uma crítica muito negativa da obra de Lisandro Otero, *Pasión de Urbino*, na época vice-presidente do Conselho Nacional de Cultura, ao mesmo tempo em que elogiou o romance de Guillermo Cabrera Infante, *Três Tristes Tigres*⁷ (MISKULIN, 2009, 173).

A crítica realizada por Padilla denunciou, em linhas gerais, a ação do Estado cubano em relação ao escritor Guillermo Cabrera Infante, que segundo Padilla nunca escreveu uma linha contra a revolução, mas que por não escrever exclusivamente de acordo com os interesses do Estado perdeu seu cargo na embaixada e foi exilado.

As discussões a respeito do artigo de Heberto Padilla foram realizadas repetidas vezes em o *El Caimán Barbudo*, até que o caso teve seu fim em 1971, com a prisão do escritor e de sua esposa e a redação de uma autocrítica em que Padilla dizia ter “conspirado contra a Revolução”, envolvendo sua esposa Belkis Cuza Malé e outros escritores. (PADILLA, 1998, 129 *apud* MISKULIN, 2009, 215-217).

Os intelectuais que não se alinharam à política cultural do Estado foram sendo silenciados; presos, perseguidos, internados em hospitais, etc. O governo estava disposto a patrocinar uma memória da rebeldia, mas não aceitava os rebeldes, aqueles que não se enquadrassem dentro do lugar reservado ao intelectual no projeto de sociedade que tentava implantar. Por isso, grandes intelectuais cubanos, como Guillermo Cabrera Infante e Heberto Padilla, Reinaldo Arenas, dentre outros, tiveram que seguir o rumo do exílio.

Considerações finais

O governo revolucionário em Cuba utilizou-se de um projeto político cultural de fortalecimento da identidade nacional como instrumento capaz de unir os diversos grupos sociais do país em um contexto de afirmação de sua autonomia política. Para a implementação dessa proposta, o Estado incentivou as produções culturais de seus intelectuais, por meio de investimentos em jornais, revistas e a criação de órgãos que viabilizassem o crescimento desses trabalhos.

⁷ O livro de Cabrera Infante foi vencedor do prêmio da Biblioteca Breve em 1967, em que participou também do prêmio o livro *Pasión de Urbino* de Lisandro Otero (MISKULIN, 2009, 173).

Todavia, aliado ao momento de efervescência nas produções intelectuais, o governo cubano estabeleceu diretrizes e critérios, como demonstrou o discurso de Fidel Castro, que as obras produzidas nesse momento deviriam atender. Para o Estado revolucionário, a consolidação da revolução e o engajamento com os valores da nação deveriam ser assuntos abordados primordialmente, deixando-se de lado preocupações direcionadas a questões estéticas e de tendências filosóficas.

À medida que os órgãos do governo determinaram que tipo de produções seriam publicadas no país, a comunidade dos produtores de cultura se viu dividida em dois grupos.

Àqueles que atenderam, sem preocupação estética ou de tendências artísticas, os objetivos do governo a consequência foi terem uma vida de produções sem problemas e perseguições, e sendo, em muitos casos financiados por ele.

Contudo, àqueles que, mesmo escrevendo de forma a defender os valores nacionais, mas que defendiam maior liberdade ao se produzir, suas carreiras foram marcadas por prisões, exilo, fechamento de revistas, jornais.

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

BARNET, Miguel. Memórias de um Cimarron. Tradução Beatriz A. Cannabrava. São Paulo: Editora Marco Zero, 1986.

CABRERA INFANTE, Guillermo. “Testimonios”. Revista Encuentro de La cultura cubana, nº 43, 2006-2007, p. 176-185.

CASTRO, Fidel. “Palavras aos Intelectuais.” In: SADER, Emir (Org.) *Fidel Castro*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. Caliban. In: Caliban e outros ensaios. Tradução Maria Elena Matte Hiriart e Emir Sader. São Paulo: Busca Vida, 1988.

PADILLA, Herberto. Em Tiempo Difíceles. In: Revista Encuentro de La cultura cubana, nº 19, 2000 – 2001, p. 04-05.

PONTE, Antonio José. Uma Reunión de Miedo. In: Revista Encuentro de La cultura cubana, nº 43, 2006-2007, p. 190-193.

ROJAS, Rafael. Confesión de Timidez. In: Revista Encuentro de La cultura cubana, nº 43, 2006-2007, p. 186-189.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYERBE, Luis Fernando. *A Revolução Cubana*. São Paulo: Editora Unesp, 2004, II. (Coleção Revolucionários do século XX).

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1989*. Tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

TABARES DEL REAL, José. *América Latina: história, crise e movimento/ organizadores Paulo Barsotti e Luiz Bernardo Pericás*. São Paulo: Xamã, 1999.

“Miguel Barnet.” disponível em: www.wikipedia.org, acessado em 09 de novembro 2010.

“Roberto Fernández Retamar.” Disponível em www.wikipedia.org, acessado em: 11 de novembro 2010.