

## Tricontinentalismo para crianças: *N'vula* (1981) e a construção ficcional do "homem novo" em Cuba e Angola

Ivan Araújo Lima

Universidade Federal do Paraná  
Curitiba, Paraná, Brasil

**Recebido em:** 23 fev. 2024

**Aprovado em:** 17 abr. 2024

**Publicado em:** 06 maio 2025

### Resumo

O artigo apresenta uma análise da animação cubana *N'vula* (1981), da autoria do diretor Juan Padrón. Este autor, mais conhecido pelo longa-metragem *Vampiros em La Habana* (1985) ou pela série animada Elpidio Valdés, lançou *N'vula*, um curta de 9 minutos, dentro do contexto da Operação Carlota, uma ação de caráter militar do governo cubano que visava apoiar o recém instalado regime de governo do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). A execução desta operação pode ser compreendida a partir dos ditames do tricontinentalismo, aqui considerado uma doutrina da política exterior cubana, pautada principalmente no terceiro-mundismo e no internacionalismo socialista. Tendo por Ernesto Che Guevara um de seus idealizadores, o tricontinentalismo pode ser intimamente relacionado com a ideia de "homem novo", promovida por diversos Estados marxistas-leninistas, e também teorizada pelo revolucionário latino-americano. Este contexto revela-se como fundamental para a discussão dos significados narrativos de *N'vula*, um filme que, ao visar o público infantil, revela-se um instrumento de propagação do tricontinentalismo para crianças em um momento no qual o *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC) promovia uma série de obras retratando a realidade angolana e a ação de cubanos naquele país. Os protagonistas de *N'vula* são crianças "pioneiras", educadas dentro dos parâmetros marxistas do MPLA em zonas libertadas, que enfrentam cruéis soldados portugueses patrocinados pelo imperialismo, cujo objetivo era destruir sua escola e vilarejo. Neste sentido, o filme traz uma projeção de como deveria ser o homem novo socialista, já criado dentro de uma lógica educacional que se pretendia "revolucionária" e livre dos pressupostos da burguesia. Por esta razão podemos considerar que a obra corporifica os preceitos do tricontinentalismo, servindo como uma espécie de projeção idealizada de como deveria ser o futuro das nações marxistas.

**Palavras-chave:** Tricontinentalismo. Homem Novo. Cinema de Animação. Cuba. Angola.

\* Doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná. Mestre e graduado em História pela Universidade Federal do Paraná. E-mail: ivanaraujolima26@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0004-5999-4588>

 <http://lattes.cnpq.br/4472104986852347>

## Tricontinentalism for kids: *N'vula* (1981) and the fictional making of the new man in Cuba and Angola

**Ivan Araújo Lima**

Federal University of Parana  
Curitiba, Parana, Brazil

**Received:** 23<sup>th</sup> Feb. 2024

**Approved:** 17<sup>th</sup> Apr. 2024

**Published:** 06<sup>th</sup> May 2025

### Abstract

The article presents an analysis of the Cuban animation *N'vula* (1981), written by director Juan Padrón. This author, best known for the movie *Vampiros en La Habana* (1985) or the animated series Elpidio Valdés, released *N'vula*, a 9-minute short, within the context of Operation Carlota, a military action organized by the Cuban government, aiming to support the recently installed government regime of the *Movimento Popular de Libertação de Angola* (MPLA). The execution of this operation can be understood on the dictates of tricontinentalism, here considered a doctrine of Cuban foreign policy, based mainly on third worldism and socialist internationalism. With Ernesto Che Guevara as one of its most iconic representatives, tricontinentalism can be closely related to the idea of the New Man, promoted by several Marxist-Leninist states, and also theorized by the Latin American revolutionary. This context proves to be fundamental for the discussion of the narrative meanings of *N'vula*, a film that, by targeting children, reveals itself to be an instrument for propagating tricontinentalism for children at a time when the *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC) promoted a series of works portraying the Angolan reality and the actions of Cubans in that country. The protagonists of *N'vula* are “pioneer” children, educated within the Marxist parameters of the MPLA in liberated zones, who face cruel Portuguese soldiers sponsored by imperialism, whose objective was to destroy their school and village. In this sense, the film presents a projection of what the socialist New Man should be like, already created within an educational logic that was intended to be “revolutionary” and free from the assumptions of the bourgeoisie. For this reason, we can consider that the work embodies the precepts of tricontinentalism, serving as a kind of idealized projection of what the future of Marxist nations should be like.

**Keywords:** Tricontinentalism. New Man. Animation Cinema. Cuba. Angola.

\* PhD candidate in History at the Federal University of Parana. MA and BA in History from the Federal University of Parana. Email: ivanaraujolima26@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0004-5999-4588>

 <http://lattes.cnpq.br/4472104986852347>

## Tricontinentalismo para niños: *N'vula* (1981) y la construcción ficcional del hombre nuevo em Cuba y Angola

**Ivan Araújo Lima**

Universidade Federal del Paraná  
Curitiba, Paraná, Brasil

**Recibió:** 23 Feb. 2024

**Aprobado:** 17 Abr. 2024

**Publicado:** 06 Mayo 2025

### Resumen

El artículo presenta un análisis de la animación cubana *N'vula* (1981), escrita por el director Juan Padrón. Este autor, más conocido por la película *Vampiros en La Habana* (1985) y la serie de animación Elpidio Valdés, estrenó *N'vula*, un corto de 9 minutos, en el contexto de la Operación Carlota, una acción militar organizada por el gobierno cubano con el objetivo de para apoyar el régimen de gobierno recientemente instalado del Movimiento Popular para a Libertação de Angola (MPLA). La ejecución de esta operación puede entenderse a través de la idea del tricontinentalismo, aquí considerado una doctrina de política exterior cubana, basada en el tercermundismo y el internacionalismo socialista. Con Che Guevara como uno de sus representantes más icónicos, el tricontinentalismo estuvo estrechamente relacionado con la idea del Hombre Nuevo, promovida por varios estados marxista-leninistas, y también teorizada por el revolucionario latinoamericano. Este contexto resulta fundamental para la discusión de los significados de *N'vula*, que, al dirigirse a los niños, se revela como un instrumento de propagación del tricontinentalismo infantil en una época en la que el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC) impulsó una serie de obras sobre la realidad angolana y las acciones cubanas en ese país. Los protagonistas de *N'vula* son niños "pioneros", educados dentro de los parámetros marxistas del MPLA en zonas liberadas, que se enfrentan a crueles soldados portugueses patrocinados por el imperialismo, cuyo objetivo era destruir su escuela y su aldea. La película presenta una proyección de cómo debería ser el Hombre Nuevo socialista, ya creado dentro de una lógica educativa que pretendía ser "revolucionaria" y libre de los supuestos de la burguesía. Por ello, podemos considerar que la obra encarna los preceptos del tricontinentalismo, sirviendo como una suerte de proyección idealizada de cómo debería ser el futuro de las naciones marxistas.

**Palabras clave:** Tricontinentalismo. Hombre Nuevo. Cinema de Animación. Cuba. Angola.

\* Doctorando en Historia por la Universidad Federal del Paraná; Magíster y Licenciado en Historia por la Universidad Federal del Paraná. E-mail: ivanaraujolima26@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0004-5999-4588>

 <http://lattes.cnpq.br/4472104986852347>

## Introdução

Em seu referendado trabalho sobre a história do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), Villaça (2006, p. 1) de início afirma que “em Cuba o cinema foi fundamental para consolidação da imagem do governo revolucionário dentro e fora do país”. A autora explora essencialmente a relação entre políticas públicas culturais e a atuação desta instituição, responsável por grande parte da produção cinematográfica cubana a partir da Revolução em 1959. Já no primeiro ano de governo o ICAIC foi instituído e ao longo do século XX conseguiu gozar de autonomia privilegiada no país, que para os padrões de seu diminuto tamanho deixou vasta gama de filmes de variados gêneros, partindo do princípio de que a cultura era pilar fundamental para a construção do “homem novo”.<sup>1</sup>

As políticas do ICAIC alteraram-se de acordo com os ditames adotados pelo governo castrista no recorte analisado por Vilaça, que se estende até o início dos anos 1990. A autora aponta que uma das maiores mudanças ocorreu em 1976. Naquele ano, o ICAIC perdeu parte de sua autonomia ao tornar-se supervisionado pelo Ministério da Cultura de Cuba, o que na visão de muitos críticos teve como efeito a perda de criatividade e consequentemente de qualidade nas obras de longa-metragem. Vigorava então a chamada “sovietização” da cultura cubana, caracterizada pela adoção do realismo e o endurecimento à tolerância da livre escolha de propostas estéticas. Por outro lado, a autora aponta para o fato de que tais políticas não representaram uma redução de recursos públicos no cinema e que no caso de gêneros como documentários, curtas didáticos e animações ocorreu um aumento de produções, acompanhado de diversas inovações estilísticas (*Ibidem*, p. 251).

Se o cinema em todas as partes – particularmente em Cuba, onde era completamente financiado por um governo centralizado – responde às circunstâncias conjunturais da política do momento, a reestruturação de 1976 do ICAIC coincidia com a massiva presença do exército cubano em conflitos armados na África. Além de militares, foram também enviados técnicos de áreas como saúde e educação para Angola, Guiné-Bissau, Etiópia ou Moçambique. Também ocorreu a promoção de intercâmbio educacional, que trouxe milhares de jovens africanos para estudar em Cuba. Estas políticas tiveram grande impacto sobre a atuação do ICAIC, o que se verifica pela grande quantidade de produções cubanas sobre o continente africano no período.

Acerca da realização destas obras, Sousa e Silva (2020) percebe a existência de dois

---

1 O conceito de “homem novo” é fundamental para a compreensão de políticas em diferentes Estados socialistas ao longo da história. Em sua vertente cubana foi melhor desenvolvido por Ernesto Che Guevara e partia de um princípio de ênfase em políticas de educação enquanto mecanismo de enfrentamento ao imperialismo, visando formar uma nova geração com pensamento mais libertado e consciente do inimigo representado pelo imperialismo.

padrões que guiavam em linhas gerais as tendências retratadas nas obras. A primeira é de viés geopolítico, Cuba mantinha estreitas relações com diversas nações africanas, que apareciam mais nas telas na medida em que estavam mais próximas na conjuntura política. Se o primeiro documentário cubano sobre a África retratou a situação do Congo, onde estava Che Guevara, em 1961, a partir de 1975 as obras sobre Angola se multiplicaram em diferentes perspectivas. O segundo é acerca de gêneros trabalhados. Nos anos 1960, o autor identifica que a tendência era a aparição de notícias em cinejornais, nos 1970 prosperaram os documentários, e nos 1980 as obras ficcionais sobre o continente (Sousa e Silva, 2020, p. 25).

É precisamente nesta conjuntura de reestruturação do ICAIC, que favoreceu o surgimento de obras de animação, proliferação de produções acerca de Angola e no qual ocorreu uma multiplicação de filmes ficcionais sobre o continente africano, que o curta-metragem de animação *N'vula* foi lançado em 1981. Dirigido por Juan Padrón, o autor cubano de animação mais referenciado nos dias atuais (Cf. Caulineau, 2008), o filme consegue, em menos 9 minutos, levantar diversas questões sobre a política internacional cubana, a perspectiva da ilha sobre a Independência de Angola e mesmo a projeção do que seria o “homem novo”. *N'vula* caracteriza-se por ser um filme didático e voltado ao público infantil. Em linhas gerais, o curta mostra história um grupo de jovens estudantes angolanos que em um dia de aula salvam sua aldeia de um violento ataque organizado pelo exército português. Esta história é por sua vez retratada como um “conto” revelado por outra criança angolana, que vivia em Cuba para estudar.

A técnica de desenhos do filme não traz grandes novidades. Em entrevista realizada em 2003, Padrón disse estar em sua obra inspirado nos filmes da Warner em termos de visual, ainda que as fórmulas narrativas repetidas dos mesmos não lhe interessassem (Moreno, 2009, p. 95). Neste aspecto, a novidade que traz para o cenário cubano de animação está mais relacionada a adoção de uma estética já difundida pelo mundo, que pela inovação experimental de formas. Nos chamados “anos dourados” do cinema cubano, a década de 1960, as animações, realizadas por autores como Luis Rogelio Noguera e Jesus de Armas esteticamente valiam-se do experimentalismo encontrado em outros gêneros fílmicos da época. As animações eram caracterizadas pela utilização de formas geométricas e de narrativas subjetivas e metafóricas, cujo público alvo era adulto, distanciando-se assim dos desenhos disneyanos e contrastando com o didatismo de Padrón (De la Cruz, 2021).

A inovação proposta por Padrón encontra-se na tentativa de traduzir a proposta tricontinentalista, terceiro-mundista e descolonizante para uma linguagem infantil. Este é o aspecto que mais interessa ao artigo, no qual apresento uma análise de *N'vula*, relacionando-a com o que compreendo por manifestação física e cultural do tricontinentalismo, que guiou a política exterior cubana a partir da Conferência Tricontinental de Havana em 1966 até pelo menos a saída dos soldados cubanos de Angola em 1991. Propostas como esta foram comuns ao longo da carreira de Juan Padrón, que emergiu em Cuba como cartunista a partir da publicação da série de histórias em quadrinhos Elpidio Valdés, iniciada em 1970 na revista *Pionero*.

Elpidio, o protagonista destas histórias, era um coronel do exército cubano ao longo da Guerra de Independência travada contra os espanhóis no século XIX e em suas aventuras enfrentava agentes do colonialismo hispânico e colaboradores do mesmo. O sucesso destas histórias levou o ICAIC a produzir o primeiro de 25 curtas de Elpidio Valdés em 1974. Dirigido por Padrón, *Elpidio Valdés contra el Tren Militar* teve grande sucesso, replicado por curtas lançados nos anos seguintes, que eventualmente inspirariam a produção do filme *Elpidio Valdés* em 1979, sendo este o primeiro longa-metragem de animação lançado pelo ICAIC (Cf. Caulineau, 2008).

Este personagem se caracteriza como o mais marcante da obra de Juan Padrón, ainda que o autor tenha se destacado por outras obras animações como *Vampiros en La Habana* (1985), coproduzida com uma parceria com a Televisão Espanhola e um estúdio alemão. Como era característico do cinema cubano, que frequentemente buscava associar-se do *Novo Cinema Latino-Americano*, a obra de Padrón incluiu ainda parcerias com autores como o cartunista argentino Quino, com quem o cubano produziu *Quinoscópio* (1986) junto ao ICAIC. Tratava-se de uma série de seis animações que levaram para as telas algumas tirinhas do autor sul-americano, mais conhecido por ter produzido as tirinhas de *Mafalda*. Padrón, vale ressaltar, faz parte de uma segunda geração de animadores cubanos, que teve outros integrantes como o cartunista Cecílio Avilés, que lançou inicialmente as tirinhas posteriormente animadas de *Cecilín y Cotí* também na *Revista Pionero*. Assim como boa parte do cinema cubano, as obras de animação, financiadas pelo governo através do ICAIC, sofreram um baque nos anos 1990 com a dissolução da União Soviética e o início do chamado “Período Especial” em Cuba.

Em relação a *N'vula*, é interessante perceber como a narrativa do curta ambientado em Angola remete em muito às aventuras de Elpidio. Lançado na esteira do sucesso da série sobre a Independência Cubana, o que *N'vula* exhibe é um personagem protagonista (cujo nome é o mesmo do título da obra) que luta pela independência de seu país contra um poder colonial ibérico, cujos inimigos são caracterizados como soberbos e arrogantes, mas desinteligentes. *N'vula* é o herói perspicaz que serve de exemplo para sua comunidade e consegue tirá-la de situações difíceis a partir do que seria o melhor exemplo revolucionário.

Esta narrativa é muito semelhante a encontrada nos curtas de *Elpidio Valdés*, o que ocorre mesmo no que diz respeito a duração destes desenhos. Entretanto até hoje pouca atenção se deu a *N'vula*, talvez pela ausência de continuidade na trama, diferente do que ocorreu com o personagem novecentista. Academicamente, há escassez de análises sobre as animações cubanas e, como apontado por Sousa e Silva, sobre os filmes cubanos de temática africana. Uma das chaves para essa análise, portanto, é compreender a escolha por retratar um personagem angolano falando sobre a independência de seu país em uma narrativa semelhante a utilizada nos desenhos animados de um personagem popular e contemporâneo, como se *N'vula* fosse um *spin-off* da trajetória de Elpidio.<sup>2</sup>

---

2 Entendo por *spin-off* uma obra que deriva de outra já previamente existente.

## **A Operação Carlota e a produção de ficções**

Pesquisador da atuação internacional de Cuba ao longo da Guerra Fria, Gleijeses (2006, p. 98) conclui que a ilha caribenha teve um papel único ao longo deste período, por se tratar de um país pequeno em constante busca de protagonismo internacional. Esta constatação se aplica especialmente no campo militar. Segundo o autor Cuba foi o segundo país com mais tropas mobilizadas ao longo da Guerra Fria, atrás apenas dos Estados Unidos da América (*Idem*). A mobilização cubana ocorreu principalmente no continente africano, no qual prestou apoio tático e direto a 17 nações e esteve envolvido em 3 insurgências (Almer, 2011, p. 44).

Do ponto de vista ideológico, a doutrina política que inspirava uma postura tão proativa dos cubanos era o tricontinentalismo. Pode-se entender esta ideologia como uma variante socialista que parte do princípio de aliança internacionalista e terceiro-mundista contra o imperialismo exercido pelos Estados Unidos da América como pauta política mais fundamental dos países latino-americanos, asiáticos e africanos. O evento que marca o início da difusão desta ideia é a Conferência Tricontinental de Havana, um encontro internacional realizado em 1966 que reuniu chefes de Estado e líderes de movimentos de libertação africanos, asiáticos e latino-americanos buscando criar um programa comum de combate ao imperialismo inspirando-se na luta promovida pelos vietnamitas.

Se este congresso internacionalista de líderes não teve novas edições, sugerindo uma descontinuidade do movimento que se gestava, os laços estabelecidos naquele momento continuaram florescendo, na atuação do chamado Bloco dos Não-Alinhados, dentro do qual Cuba era também um dos países protagonistas, ou nas trocas políticas, culturais e militares entre Estados que promoviam ideologia semelhante. Gleijeses (2006, p. 143) avalia que “para nenhum outro país nos tempos modernos o idealismo foi um fator tão chave para a política externa” posta a alta quantidade de ações lançadas pelo governo cubano ao longo do período, nem sempre acarretando em ganhos econômicos para a ilha.

A medida internacional de maior magnitude de Cuba ao longo da Guerra Fria foi a Operação Carlota, iniciada em 1975. Os objetivos eram prestar auxílio técnico e militar para Angola, que acabara de encerrar uma violenta guerra de independência travada contra Portugal e mergulhava em uma cruenta guerra civil, na qual diferentes países como África do Sul, Estados Unidos, China e União Soviética prestavam apoio a algum dos grupos participantes visando seus próprios interesses políticos e econômicos. A nomenclatura revela muito da perspectiva cubana sobre sua causa na África. Carlota foi uma escravizada cubana revoltada que lutou contra o colonialismo espanhol em meados do século XIX, de modo que a escolha propunha uma ligação de longa duração entre os países.

Cuba ingressou neste conflito para defender o governo estabelecido por Agostinho Neto, líder do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Logo após a independência, na qual soldados cubanos também se fizeram presentes, o MPLA viu-se confrontado por outros grupos como a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) ou a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA). Este cenário de guerra não se

resolveu até 2002 e Cuba foi o país estrangeiro com maior participação direta nesta guerra, estando presente na mesma até 1991, em uma participação que atualmente é lembrada de maneira heroica pelo governo cubano, ainda que tenha deixado pesadas cicatrizes na população desta ilha.

Alguns números ajudam a entender o que foi o pesado impacto da Operação Carlota para a sociedade cubana. Projeções variam, mas Almer (2011, p. 4) estima que, entre 1975 e 1991, Cuba enviou 450 mil soldados e 50 mil técnicos em missão civil para Angola, número que representava 5% do total de sua população. Logo no início da independência angolana este número, de acordo com Gleijeses (2006, p. 98) chegou a 36 mil soldados simultaneamente, sendo 52 mil no ápice. É importante enfatizar a fundamental atuação das missões civis cubanas, que ajudaram a estruturar o sistema de ensino, obras de engenharia ou o canal público de televisão no país africano. Estas práticas vieram acompanhadas de uma política de intercâmbio, que levou 40 mil estudantes africanos a Cuba entre as décadas de 1970 e 1990 (*Idem*). O dado pode ser complementado com o de Almer (2011, p. 93), que estima em 15 mil a quantidade de crianças angolanas estudando em Cuba apenas em 1984.

Ao procurar as motivações externas por trás de uma mobilização tão grande para um país tão pequeno, Hatzky (2008, p. 56) aponta que Cuba enxergava em Angola a possibilidade de uma parceria frutífera com um país territorialmente grande e rico em minérios que recém se estabelecia como Estado-nação. Gleijeses (2006, p. 103) pondera que esta atuação não pode ser compreendida em meros termos de *realpolitik*. A União Soviética foi contrária a presença massiva de cubanos no sul da África, enquanto os Estados Unidos, opositores ao MPLA, estudavam recuar sanções contra o governo castrista e países da Europa oficial negociavam empréstimos para a ilha. Além disso, a guerra em si foi muito pesada e envolveu embates diretos não apenas contra grupos insurgentes financiados por outras potências, mas também contra o exército da África do Sul e poderia ter acarretado em derrota catastrófica para Cuba (*Idem*). Deste modo, o peso da ideologia tricontinental em si foi muito grande para a realização da Operação Carlota.

Para os propósitos deste artigo, mais interessantes ainda são as motivações internas e a retórica de mobilização utilizada pelo governo cubano ao longo das quase duas décadas de presença no país lusófono. Além do nome utilizado para a operação, Almer (2011) ressalta a importância da ideia de afro-latinidade, presente nos discursos de Fidel Castro, para legitimar as operações cubanas frente a própria população. Nestes discursos, o líder cubano reconhecia seu país como uma extensão da África e colocava sua população como portadora de uma dupla ligação de sangue com os angolanos, tanto a partir da ancestralidade de escravizados levados para Cuba no passado quanto a partir do sangue derramado em conjunto nos campos de batalha da luta anti-imperialista e anti-neo-colonialista, gerando assim uma noção de irmandade natural entre estas nações (*Ibidem*, p. 79-81).

Segundo Laó-Montes, a categoria de afro-latinidade sugere uma ligação entre a africanidade e a latinidade, que são por si dois conceitos complexos de identificação geográfica e que sugerem produções culturais com uma gemologia interconectada (Mirabal;

Laó-Montes, 2007, p. 125). No caso cubano, Oliveira (2015) aponta para o fato de que movimentos de valorização da cultura afro-cubana, protagonizados por intelectuais negros, existiram desde o início do século XX, causando um forte impacto no conceito cubano de nacionalidade, que geraria a aparição do chamado afro-cubanismo ao longo dos anos 1930. A percepção de uma relação sanguínea entre África e a ilha caribenha, portanto, estava já bem estabelecida no início dos anos 1980, revelou-se pertinente aos objetivos geopolíticos de Fidel Castro, que lança mão de uma retórica conhecida pelos cubanos e tem reflexos na produção cinematográfica do país.

Almer (2011, p. 68) afirma também que a política de memória jogou um papel pesado nos discursos produzidos acerca da atuação cubana em Angola, posto que, os Estados socialistas frequentemente concebiam sua legitimação moldando o presente a partir do passado. Tal constatação parece encontrar paralelo no discurso de Che Guevara (1978, p. 10) sobre o “homem novo”, no qual aponta que “a nova sociedade em formação tem que competir muito duramente com o passado” que aprisionava a consciência dos indivíduos dentro dos pressupostos burgueses. No caso da Operação Carlota esta política de memória passava segundo Almer, por “estar no lado certo da história”, combatendo o colonialismo e o racismo apartheidista promovido primeiro por Portugal, depois pela África do Sul, que tentava desestabilizar o governo estabelecido pelo MPLA.

Não menos importante para o governo cubano foi a rememoração prática do processo revolucionário, que sempre se renovava de geração para geração. Hatzky (2008, p. 59) atenta-se para o fato de que nos anos 1970 já existia uma geração de jovens nascidos após a Revolução de 1959, que encontrou em Angola a oportunidade de continuar contribuindo para a “construção do socialismo” e para a “luta internacionalista”, desta maneira “fazendo sua parte” na própria Revolução Cubana. A participação na Operação Carlota entrava desta maneira em uma linha temporal que incluía eventos como ataque ao Quartel Moncada em 1953, a defesa de *Playa Girón* em 1961, os esforços na Campanha contra o Analfabetismo em 1961 ou a mobilização pela Safra dos Dez Milhões no fim dos anos 1960. Este processo teve nítidos reflexos nas produções do ICAIC. Sousa e Silva (2020, p. 239) constata que a partir de meados dos anos 1970 e ao longo de todos os 1980 serão muitos os filmes cubanos de diferentes tipos sobre Angola, sendo o ano de 1976 seu pico quantitativo.

É interessante também refletir sobre a percepção deste autor de que a partir dos anos 1980 a filmografia cubana sobre a África será caracterizada pelo aumento da produção de ficções. Estas não podem ser separadas do esforço governamental em produzir uma política de memória que ligasse a história de Cuba e a Operação Carlota. Como aponta Kaminski (2013, p. 77), por vezes “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”. Logo, a produção de ficções pode ser compreendida como um “modo de significação e interpretação do mundo capaz de interferir nas convicções e percepções já estabelecidas sobre a realidade histórico-social”. Desta forma, as ficções não têm compromisso necessário com a “veracidade”, mas não são incompatíveis com a ideia de verdade (Kaminski, 2013, p. 65-66).

Construtores de ficções, como Juan Padrón, podem ser interpretados, nos termos da

autora como “seres falantes” que constroem “enunciados que serão postos em circulação no espaço público e, por conseguinte, terão efeitos no real” (*Ibidem*, p. 78). Relaciono este conceito à noção de Rancière, para quem uma das funções do cinema enquanto objeto de estudo da história e o de produtor de ideias sensíveis que podem se tornar populares. As obras fílmicas refletem, segundo Rancière (2017, p. 257), um mito comunitário, que contribui para pensar o que estas comunidades sentem e sentir o que estas comunidades pensam. Acerca da relação do cinema com a memória, o francês aponta ainda que uma das inscrições da cinematografia em relação à história é a “maneira como atesta a participação em um destino comum” (*Ibidem*, p. 249).

Este escopo teórico é fundamental para compreendermos o contexto no qual *N'vula* foi lançado em 1981, no calor das ações cubanas na África Austral. A aparição de propostas de animação com uma linguagem didática e infantil e ao mesmo tempo explícita sobre a situação angolana encontra paralelos tanto na ideologia do “homem novo”, como na constante preocupação cubana com a descolonização cultural, que tinha no ICAIC um de seus maiores pilares. Che Guevara (1978, p. 20) enfatizava no seu discurso sobre o “homem novo” o lugar da juventude como pilar da nova sociedade, fazendo com que a principal tarefa de sua geração consistisse em impedir que a mesma “se perverta e perverta as novas”.

Vale ressaltar que a ideia de “homem novo” foi relevante em diversos Estados socialistas, fazendo-se presente desde os anos 1920 na União Soviética. De caráter modernizante, a noção de preparar um novo sujeito para a sociedade socialista focada nas novas gerações e altamente baseada em um senso marxista de instrução e combatividade foi teorizada na África por figuras altamente relevantes nos processos de libertação, como Samora Machel em Moçambique, Amílcar Cabral em Guiné-Bissau e Cabo Verde ou mesmo nos romances escritos por Pepetela em Angola. No caso deste último, Silva (2020) aponta que livros como *As aventuras de Ngunga* (1972) promoviam “a representação ideal deste “homem novo” angolano, dotado da consciência revolucionária necessária à conquista da libertação, unindo assim ideologização de guerra ao seu cotidiano nos pequenos grupamentos guerrilheiros” sendo particularmente importante a imagem do jovem guerrilheiro, que não deixava de representar uma “uniformização dos indivíduos” sob pressupostos dicotômicos, colocando revolucionários de um lado e opositores de outro (*Idem*).

Em sua clássica análise sobre os quadrinhos do *Pato Donald*, Dorfman e Mattelart (1980) apontam para a problematização de obras de cunho infantil como fundamentais para a compreensão do imperialismo. Em seu ver, de um modo geral, as crianças são colocadas como “doces, mansas, marginalizadas das maldades da existência” e apolíticas, distantes de ressentimentos maiores. Tentativas de questionar este lugar seriam tidas por críticas como perversas, reforçando uma “transferência de fundo moral” na qual as crianças aprendem “o caminho ético e estético adequado” sendo desnecessário “arrancá-las de seu recanto mágico”. Desse modo, na visão dos autores, a produção de quadrinhos ou filmes da *Disney* gerou a projeção de uma imagem idealizada sobre a infância como “espaço mágico alijado das asperezas e conflitos diários”. Isso os leva a concluir que a literatura infantil é “o foco onde

melhor se pode estudar os disfarces e verdades do homem contemporâneo, porque é onde menos se pensa encontra-los” (Dorfman; Mattelart, 1980, p. 14).

São pressupostos interessantes para compreender o lançamento de *N'vula* como uma obra que ajudava a reforçar a política de memória cubana em relação a sua participação em Angola e a promover a ligação comum com um país distante, marcada pela ancestralidade e a luta anticolonial. Além disso, entendo a obra como reprodutora da função do cinema enquanto atestador de um destino comum de certa comunidade, ao passo em que também promoveu a construção de uma linguagem própria, tentando escapar do virtual monopólio exercido por produções estadunidenses de animação, contribuindo assim para a construção de uma linguagem infantil como pilar da formação do “homem novo”, necessidade constantemente alegada pelos governos de Cuba e Angola.

Levando isto em conta, *N'vula* é uma interessante fonte histórica, posto que, como afirma Rosenstone (2014, p. 34), cinema e televisão passaram a ser ao longo do século XX “os meios principais para transmitir histórias que nossa cultura conta de si mesma” não importando se “reais, ficção ou uma combinação de ambas as coisas”. Do ponto de vista metodológico, me baseio nas considerações de Vayone (2002, p. 54-55) sobre análises sócio-históricas de filmes, considerando a obra um produto cultural que reflete um “conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente a sociedade real em que se escreve”, priorizando a ideia de que um filme “constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real” oferecendo um ponto de vista sobre aspectos que lhe são contemporâneos. O foco da análise que segue, portanto, prioriza a maneira como aparece a organização social de uma dada configuração, como um dado evento foi retratado na obra e também as identificações solicitadas aos espectadores em *N'vula* (*Ibidem*, p. 56).

## ***N'vula* e a construção do “homem novo”**

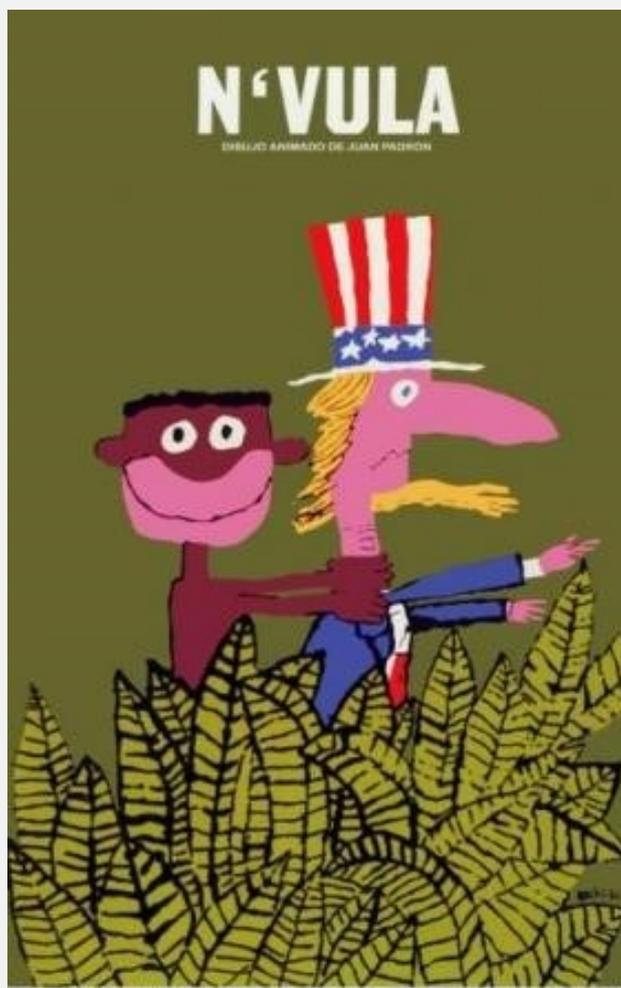
Parto da hipótese de que Juan Padrón lançou *N'vula*<sup>3</sup> em 1981 com uma espécie sequência de sua série Elpidio Valdés, ambientando em Angola aventuras que costumavam ocorrer em Cuba. Da mesma maneira que, nas comemorações de 26 de julho em 1976, Fidel Castro associou Agostinho Neto ao líder da independência cubana José Martí (Almer, 2011, p. 40), ou que lançava mão de discursos que aproximavam historicamente cubanos e angolanos, o protagonista homônimo do filme de Padrón encontrava claros paralelos com o grande personagem dos desenhos infantis em Cuba. E da mesma forma, ainda que *N'vula* retrate o

3 O título escolhido para o filme significa “chuva” no idioma quimbundo e é também um nome comum. Duas músicas angolanas com este título fizeram sucesso antes do lançamento da obra, uma lançada pelo cantor Artur Adriano em 1966 e outra lançada pela banda Duo Ouro Negro, em 1970. Sendo assim, a escolha do título parece mais refletir uma expressão de uso comum no território Angolano, hipótese reforçada pelo fato de que os únicos dois personagens nomeados além do protagonista se chamam João e Maria, nomes de uso extremamente comum no português.

período de independência angolana, podemos compreender o filme como uma das muitas expressões cinematográficas ICAIC que entre outras funções ajudava a justificar a presença militar e técnica de cubanos em Angola, situando-os “do lado certo da história”.

Utilizando esta lógica, é interessante observar a capa de lançamento do filme (**Figura 1**). Ainda que a história retrate a resistência de crianças angolanas contra o colonialismo português, percebemos que nesta se vê uma um jovem angolano alegremente estrangulando um engravatado loiro e estadunidense que aparentemente parece ter se perdido em um tipo de vegetação africana. Tem-se aí a associação de que o colonialismo europeu não estava separado do imperialismo de domínio estadunidense e da segregação racial, e, portanto, combater um destes equivaleria a combater aos demais.

**Figura 1** – Capa do Filme *N'Vula*



Fonte: *Filmaffinity* (Site). Disponível em: <https://www.filmaffinity.com/us/film741626.html>. Acessado em: 11 mar. de 2024.

A capa sugere também que a ação dos portugueses nas então recentes guerras de independência dos países lusófonos da África era nada menos que a reprodução dos interesses do mal maior que representava o Primeiro Mundo capitaneado pelos Estados Unidos da América. Esta noção é reforçada logo nos minutos iniciais do filme. Os portugueses preparam o ataque a vila habitada por N'Vula e seus jovens camaradas, mas o organizador do ataque aparentemente é um estadunidense, visto que sua fala é marcada por um forte sotaque inglês. Ao concluir seu plano, afirma "*hay que enseñar a esos negritos quien somos los que mandamos en África*". O ataque previsto acaba não funcionando, em partes porque os soldados portugueses são desastrados e estão sempre um passo atrás das ações de resistência organizadas pelos jovens guerrilheiros angolanos e os demais moradores da aldeia de N'Vula. A mensagem que fica é a de que os colonizadores são incompetentes, dependem de uma potência exterior para atingirem seus objetivos, mesmo assim não sendo capazes de derrotar um adversário pior equipado.

A ação dos vilões do filme, basicamente os soldados portugueses que em momento algum são nomeados em particular, é altamente cruel. Utilizam fuzis de guerra indiscriminadamente para atirar em crianças e moradores da vila e tentam incendiar a localidade a qualquer preço (**Figura 2**). Não são personagens complexos e parecem motivados pela ideia superioridade racial, não apenas verificada na frase já mencionada inicialmente, como também em outra próxima ao fim do curta, quando um soldado, já deixando a vila de helicóptero, diz "*atacamos una aldea, pudimos dar fuga a esos negritos, el general nos dará champagne*". Além de covardes e incompetentes, estes vilões, todos adultos bem armados, são retratados como sujeitos sem valores capazes de cometer atrocidades em nome de uma bebida alcoólica, no que também é uma clara crítica aos valores dos países capitalistas.

Neste ponto, é interessante retomar as reflexões de Sousa e Silva sobre a questão racial e a produção cinematográfica em Cuba. Em seu ver, produtores do ICAIC tenderam a reproduzir o discurso oficial do governo cubano, explicitamente antirracista, compreendendo este fenômeno como uma das bases para o imperialismo e o neocolonialismo e utilizando a persistência da segregação racial nos EUA e o sistema do *apartheid* na África do Sul para justificar sua presença militar no continente africano. Por outro lado, a questão racial em Cuba era ignorada e tida como um tema superado, partindo-se de um princípio que o racismo não era possível dentro de sistemas socialistas (Silva, 2020, p. 170-177).

A primeira cena de *N'Vula* reforça esta questão. Ainda não se trata de uma animação, mas de uma tomada gravada com crianças de diferentes nacionalidades e etnias, que aparecem primeiro em um acampamento de pioneiros em Cuba e depois brincando alegremente em uma praia durante a tarde. De noite, as mesmas reúnem-se em volta de uma fogueira para contar histórias, quando uma delas diz "*ahora el compañero de Angola nos va a hacer un cuento*" ao que a criança angolana responde em português "era uma vez um grupo de guerrilheiros que tava na selva onde havia...". Após esta sequência inicia-se a parte animada do curta. Tem-se aí uma clara alusão aos milhares de jovens angolanos que viviam em Cuba naquele momento, grande parte deles na *Isla de la Juventud*. A partir da narrativa do filme

traça-se um contraste, no que toca a questão racial, em Angola se lutava para conquistar aquilo que em Cuba já supostamente existiria, uma sociedade harmônica na qual o racismo havia sido superado e as crianças, sem esquecer do compromisso com o internacionalismo socialista, podiam brincar juntas sem nenhum prejuízo.

**Figura 2** – Soldados portugueses atiram contra moradores da vila de N'Vula



Fonte: PADRÓN, Juan (Direção). N'vula. La Habana: Instituto del Arte e Industria Cinematográficos, 1981. *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TuRicXaQ-R0>. Acesso em: 11 mar. 2024.

A ideia de que o filme nos leva para uma dimensão de fantasia possibilita construir um paralelo com o que se esperava das crianças angolanas daqueles tempos. Elas são surpreendidas pela ação covarde do inimigo racista e colonialista em um dia no qual estavam empolgadas apenas para ter uma aula. A pequena escola, aliás, é colocada com o primeiro alvo de ataque da investida dos portugueses capitaneados pelo general estadunidense, passando a ideia de que a ação imperialista era a destruição da possibilidade de futuro e instrução daquelas jovens crianças. Considerando que o material escolar da aldeia incluía fuzis de madeira, estilingues e outros itens que reproduziam o militarismo, vale a pena também

compreender um pouco do que seria escola ali retratada. Estes termos reforçam o senso da construção de uma utopia diretamente ligada à noção de “homem novo”, que jogava grande expectativa sobre como os jovens deveriam portar-se e o resultado de sua luta, redenção libertadora em Angola, sociedade harmônica em Cuba.

N'Vula e seus colegas são “pioneiros”, crianças e adolescentes que frequentavam escolas organizadas em “zonas libertadas” pelo MPLA no contexto da Guerra de Independência de Angola. Originalmente soviético, este conceito foi aplicado sobretudo nos espaços rurais do país a partir de 1963 com a criação da Organização do Pioneiro Angolano (OPA). A OPA combinava ensino tradicional com treinamentos militares e certas práticas de ação revolucionária direta em um modelo educacional bastante militarizado. Nas orientações, jovens entre 8 e 15 anos aprendiam também os jargões do partido revolucionário e da sociedade nova, que construiria o “homem novo” (Arruda, 2020, p. 199). Segundo Arruda, o Manual Cívico de Combate e Disciplina, um dos materiais didáticos da OPA, deve ser compreendido como parte da “cultura comunista de abnegação e sacrifícios pessoais” (*Ibidem*, p. 207). Organizações do mesmo tipo existiram em diversos países socialistas. Vale lembrar que a história de Elpidio Valdés foi originalmente lançada em quadrinhos e para a revista cubana *Pionero*, dedicada a estes jovens na ilha caribenha.

Estudiosa da representação de pioneiros na literatura angolana, Aoki (2017, p. 47) aponta que em suas fontes as crianças são retratadas como “completamente donas de si, de seus valores, de seus objetivos, de sua humanidade”. Sua aparição como pequenos soldados é colocada de maneira heroica, como uma gestação da nação em formação. A autora entende ainda que as obras tendem a propor uma espécie de inversão na relação entre crianças e adultos, nas quais os pioneiros é que devem ensinar para os mais velhos sobre os valores da luta (*Idem*). Pesquisador do mesmo tema, Caetano (2006, p. 43) conclui que os valores dos pioneiros partem de um princípio de que na guerra não é suficiente derrotar o outro, sendo preciso também derrotar a si mesmo.

Dentro desta lógica, são mais evidentes os meios de travar o conflito – a partir de uma libertação revolucionária – que sua trajetória e resultados em si (Caetano, 2006, p. 53), sendo este raciocínio pautado na ideia mencionada de “homem novo”. Sousa e Silva percebe este mesmo padrão na produção de filmes cubanos acerca da África. Se por um lado muitos filmes de diferentes lugares exploraram a situação das “crianças soldado” como uma característica negativa do continente, em Cuba estas aparecem frequentemente de maneira positivada, sendo retratadas como o futuro de seus países, uma vez que teriam suas mentes já libertadas através da experiência de luta desde a infância ou adolescência (Silva, 2020, p. 168-170).

De fato, em *N'Vula* a atuação das crianças é disciplinada a ponto de conseguirem repelir o ataque português a partir de seu alto grau de organização combativa. O filme sugere que na impossibilidade de uma aula normativa, esta classe aconteceu no próprio campo de batalha, com os pioneiros praticamente se divertindo em ação e tirando valiosas lições e contribuindo para a libertação de sua comunidade. Vale mencionar que na cena final, uma bomba deixada ao lado de uma casa na aldeia é arremessada pelo próprio N'Vula contra os helicópteros que

levavam soldados portugueses para longe. Estes helicópteros acabam explodindo no ar, sugerindo que os soldados morreram, ao que a comunidade comemora com sorrisos alegres e aliviados.

Dentro desta pedagogia do combate, não estavam incluídos apenas os garotos, também apareciam as garotas. Maria é uma das coadjuvantes do curta e está ao lado de N'Vula na tentativa de salvar sua aldeia. Sousa e Silva argumenta que no que toca aos filmes cubanos sobre a África, as mulheres em raros momentos foram as protagonistas, mas por outro lado apareciam com frequência em destaque, sendo sua participação na luta anti-imperialista uma espécie de caminho emancipador e modernizante. Esta personagem reflete tal constatação. Corajosa, Maria não foge de suas responsabilidades, mas acaba sequestrada pelos portugueses, conseguindo escapar graças à ação pessoal de N'Vula.

A presença na guerrilha, por fim, não se contrastava no filme com o papel de mãe. Perto do final de *N'Vula* os portugueses tentam concluir a investida contra a aldeia. Enquanto pioneiros respondem com seus estilingues e armas de madeira, os demais moradores atacavam os colonizadores com disparos de AK-47. Liderados por uma figura masculina, avançam sobre um inimigo que recua. Emerge então a imagem de uma mãe, carregando seu bebê nas costas, como geralmente se retrata as africanas. Ela também avança sobre o inimigo com repetidos tiros de AK e um gestual concentrado e confiante. Segundos depois seu próprio filho, aparentemente recém-nascido, saca uma arma de madeira e começa a disparar contra o inimigo (**Figura 3**). Não apenas homens adultos, nem mesmo jovens pioneiros de mais de 8 anos, em N'Vula a luta anticolonial é travada por absolutamente todos, com bravura romântica, unidade completa e as armas que estiverem disponíveis.

## Considerações Finais

Com as fontes e recursos disponíveis para este artigo, não foi possível fazer uma análise detida da recepção, distribuição e repercussão do filme *N'Vula* em Cuba, ou mesmo em Angola, aspecto importante para a compreensão completa da obra, que potencialmente seria viável a partir da consulta a material nestes dois países. O que se pode concluir por hora é que a obra se insere dentro de uma trajetória de outros curtas lançados por Juan Padrón, na qual se traça um paralelo entre as independências dos dois países, trazendo para a linguagem infantil a temática africana, que era comum a produções diversas realizadas pelo ICAIC no período. Sabe-se que Elpidio Valdés é um personagem consagrado e que Padrón foi realizador das mais conhecidas obras cubanas de animação, mas a exemplo do que ocorre em outros gêneros, pouca análise foi feita sobre os filmes sobre a África. Acrescento que a produção acadêmica sobre animações cubanas ou a obra de Padrón é também baixa, sendo assim o debate sobre as mesmas está longe de se esgotar.

Como mencionei anteriormente, o filme não traz grandes inovações em termos de desenho. Sua inovação estética, porém, se dá tanto na manifestação artística do projeto

internacionalista, revolucionário e tricontinentalista, ao apresentar em linguagem infantil crianças tomando a frente de uma direta contra um ataque violento e covarde de forças colonialistas, quanto na narrativa em si. Se, como mencionam Dorfman e Matellart (1980), os quadrinhos produzidos pela *Disney* – o mesmo valendo para filmes - alijaram as crianças dos problemas concretos da sociedade, o mesmo não se pode dizer em absoluto da obra de Padrón, que pode chocar o espectador acostumado com a narrativa estadunidense para filmes infantis com sua violência crua, da qual as crianças protagonistas tomam parte.

**Figura 3** – Mãe e filho disparam contra portugueses



Fonte: PADRÓN, Juan (Direção). *N'vula*. La Habana: Instituto del Arte e Industria Cinematográficos, 1981. *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TuRicXaQ-R0>. Acesso em: 11 mar. 2024.

É interessante perceber também que, de acordo com a análise destes autores, as histórias disneyanas são compostas por narrativas executadas “por adultos, que justificam seus motivos, estrutura e estilo em virtude do que pensam que deve ser uma criança”. A partir disso, estes adultos “criam um mundo infantil onde possam reconhecer e confirmar suas

aspirações e concepções angelicais” em uma “esperança garantida de que amanhã tudo será melhor”, tendo como resultado um imaginário infantil que é a “utopia passada e futura do adulto” (Dorfman; Matellart, 1980, p. 16-19). Com a evidente diferença já mencionada de que *N'vula* traduz para linguagem infantil a crueza de um conflito armado revolucionário, a animação de Padrón pode ser compreendida por estes mesmos termos, tendo como visualização utópica a construção do “homem novo” que irá redimir futuramente a nação, o socialismo e o internacionalismo.

A lição que se tira do filme, além da heroicização das crianças presentes nos conflitos militares revolucionários, se aproxima daquilo que Sousa e Silva (2020, p. 184) identificou como a criação de um mito de invencibilidade socialista na cinematografia cubana. O autor identifica que muitos filmes que tinham a temática de guerra exaltaram o militarismo como uma forma de defesa da pátria e também uma experiência cultural envolvendo homens, mulheres e crianças, tendendo a mostrar apenas aspectos positivos e não dando lugar a questão dos traumas envolvendo baixas (*Idem*). É precisamente este o caso de *N'vula*, onde ao fim da obra os invasores colonialistas morrem ao terem seus helicópteros explodidos e a aldeia volta a sua aparente harmonia após uma divertida missão que acaba com sucesso.

Como aponta Kaminski (2013, p. 90) “fazer ficção não consiste em contar histórias imaginadas, mas em construir uma relação entre a aparência e a realidade”. A descolonização cultural almejada por nações terceiro-mundistas socialistas, as batalhas travadas na Guerra Fria cultural ou as tentativas construção do “homem novo” utilizaram frequentemente da criação de ficções para tentar dialogar com o passado e reconstruir uma memória possível, apontando para o combate ao imperialismo. Incluo esta obra como uma manifestação ficcional do tricontinentalismo, em sua linguagem de revolta violenta e desordem reorganizadora, visando o estabelecimento de nações jovens, que pudessem promover trocar entre si, as chamadas conexões sul-sul. A exemplo dos filmes cubanos sobre a África, ou das animações de Juan Padrón, este é um fenômeno que segue merecendo detido debate, cuja riqueza das análises está longe de esgotar suas possibilidades.

## Referências

### Fontes Audiovisuais

PADRÓN, Juan (Direção). *N'vula*. La Habana: Instituto del Arte e Industria Cinematográficos, 1981. *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TuRicXaQ-R0>. Acesso em: 11 mar. 2024.

## Bibliografia

ALMER, Marisabel. *Remembering Angola – Cuban internationalism, transnational spaces, and the politics of memories*. 2011. Tese (PhD in Anthropology) – University of Michigan, Ann Arbor, 2011.

AOKI, Aemi. Os meninos-pioneiros nas obras de Pepetela, Manuel Rui e Ondjaki. *Revista Acadêmica Todas As Musas*, São Paulo, ano 8, n. 2, p. 41-47, jan.-jul. 2017.

ARRUDA, Claudia Maria C. Manual Cívico de Combate e Disciplina: o ensino em Angola sob a égide do MPLA. *Com a Palavra, o Professor, Vitória da Conquista (BA)*, v. 5, n. 11, p. 195-211, 2020.

CAULINEAU, Aramis Acosta. Historias animadas de ayer y hoy. *Cine latino-americano*, 2008. Disponível em: <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/fichaanalitica.aspx?cod=668>. Acesso em :11 mar. 2024.

GUEVARA, Ernesto Che. *El Hombre Nuevo*. Cidade do México: Coordinación de Humanidades, Centro de Estudios Latinoamericanos, UNAM, 1978.

DE LA CRUZ, Caridad Blanco. El Departamento de Dibujos Animados del ICAIC y la animación experimental de la década del sessenta. *Cubarte: Portal de la cultura cubana*, 2 out. 2021. Disponível em: <https://cubarte.cult.cu/blog-cubarte/el-departamento-de-dibujos-animados-del-icaic-y-la-animacion-experimental-en-la-decada-del-sesenta/>. Acesso em: 11 mar. 2024.

DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. *Para ler o Pato Donald*. Comunicação de Massa e Colonialismo. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

GLEIJESES, Piero. Moscow's Proxy? Cuba and Africa 1975-1988. *Journal of Cold War Studies*, Cambridge, v. 8, n. 4, p. 98-146, Fall 2006.

HATZKY, Cristine. "Os Bons Colonizadores": Cuba's Educational Mission in Angola, 1976-1991. *Safundi: The Journal of South African and American Studies*, Routledge, v. 9, n. 1, p. 53-68, jan. 2008.

KAMINSKI, Rosane. Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes. In: FREITAS, A.; KAMINSKI, R. (Org.). *História e arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013.

MIRABAL, Nancy Raquel; LAÓ-MONTES, Agustin. *Technofuturos: Critical Interventions in Latina/O Studies*. Plymouth: Lexington Books, 2007.

MORENO, Juan Pablo P. *Mickey Mouse y Elpidio Valdés: dos modelos sociales y políticos representados em cine de animación. Creación y Producción em Diseño y Comunicación* [Trabajos de estudiantes y egresados]. Universidad de Palermo – Facultad de Diseño y Comunicación, Buenos Aires, n. 24, 2009.

OLIVEIRA, Fábio Nogueira de. *Intelectuais da Raça de Cor, Nacionalismo e Afro-Cubanismo (1912-1945)*. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. A historicidade do cinema. *Significação*, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 245-263, jul.-dez. 2017.

ROSENSTONE, Robert. *La Historia en el Cine – El cine sobre la Historia*. Madrid: RIALP, 2014.

SILVA, Alexandro de Sousa. *A câmera e o canhão: circulação das imagens cinematográficas entre Cuba e países africanos (1960-1991)*. 2020. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SILVA, Renata Flávia da. Amílcar Cabral e Pepetela: processos intertextuais a propósito do Homem Novo. *Lusotopie – Recherches politiques internationales sur les espaces issus de l'histoire et de la colonisation portugaises*, v. XIX, n. 1, 2020.

VANYONE, Francis; GOLIOT-LÉTE, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papyrus, 2002.

VILLAÇA, Mariana Martins. *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba*. 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.