

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Marina de Moraes Faria Novais

CUBA REFLETIDA NAS TELAS:
uma análise narrativa das obras da codireção Alea-Tabó

Belo Horizonte
2019

Marina de Moraes Faria Novais

CUBA REFLETIDA NAS TELAS:
uma análise narrativa das obras da codireção Alea-Tabío

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes.

Linha de Pesquisa: Cinema

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Alvares Vidigal

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes/UFMG
2019

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Novais, Marina de Moraes Faria, 1989-

Cuba refletida nas telas [manuscrito] : uma análise narrativa das obras da codireção Alea-Tabío / Marina de Moraes Faria Novais. – 2019.

294 p. : il.

Orientador: Leonardo Álvares Vidigal.

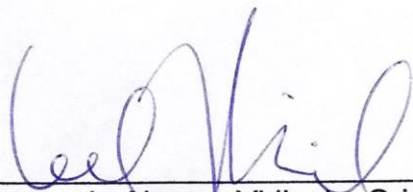
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Gutiérrez Alea, Tomás, 1928-1996 – Teses. 2. Tabío, Juan Carlos, 1943- – Teses. 3. Cinema – Cuba – História e crítica – Teses 4. Música de cinema – Teses. I. Vidigal, Leonardo Álvares, 1967- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

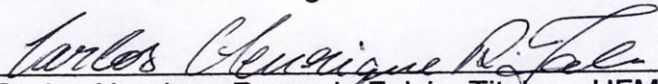
CDD 791.430233

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese da aluna **MARINA DE MORAIS FARIA NOVAIS** Número de Registro **2016658163**.

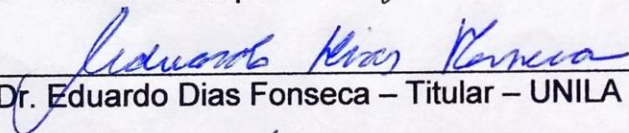
Título: **“Cuba refletida nas telas: uma análise narrativa das obras da codireção Alea-Tabió”**



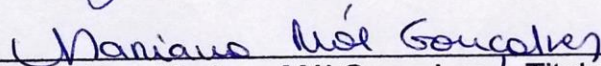
Prof. Dr. Leonardo Alvares Vidigal – Orientador - EBA/UFMG



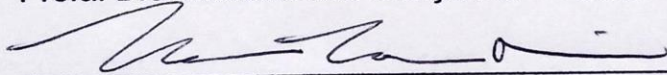
Prof. Dr. Carlos Henrique Rezende Falci – Titular – UFMG



Prof. Dr. Eduardo Dias Fonseca – Titular – UNILA



Profa. Dra. Mariana Mól Gonçalves – Titular - Centro Universitário UNA



Profa. Dra. Mariana Martins Villaça – Titular – UNIFESP

Belo Horizonte, 27 de novembro de 2019.

Para todo o povo cubano, com carinho.
Em especial para Titón (*in memoriam*), Juan Carlos Tabío, Jorge Perugorría, Mirtha
Ibarra, Senel Paz e Vladimir Cruz.
Para também todos os artistas e pesquisadores brasileiros que vêm resistindo e
lutando nos últimos anos.

Agradecimentos

Aos meus pais e irmão pelo apoio e incentivo especial nos últimos quatro anos. Mãe, obrigada por ser minha maior referência de mulher e luta no mundo; você me inspira. Pai, obrigada por me ensinar a lutar por um mundo melhor, pela justiça, pela democracia, contra as desigualdades sociais e também por me transmitir este amor à Cuba, que herdei pelo sangue. Tiago, obrigada por me acolher, me motivar e me inspirar a ser não apenas uma pessoa melhor, mas principalmente a ser uma professora e uma pesquisadora melhor. Por abrir o caminho das pedras por nós e me guiar depois.

Ao Gui, por todo acolhimento, carinho e apoio, principalmente na fase final da pesquisa e durante a coleta de dados em campo. Por cuidar tão bem de mim, me incentivar e me dar forças em todos os momentos, até mesmo nos mais difíceis.

Ao meu orientador na Escola de Belas Artes, prof Leo Vidigal, por toda a dedicação, ajuda e esforço durante os anos de mestrado e doutorado. Obrigada por abraçar a pesquisa junto comigo e me dar forças para transformá-la em algo maior. Sem sua participação esse trabalho não seria possível.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, pela bolsa de estudos concedida pelos dois últimos anos da pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG.

À profa Astrid Santana, minha tutora na Facultad de Artes y Letras na Universidad de La Habana. Sua ajuda foi essencial para obtenção de grande parte dos materiais aqui citados e utilizados como referência. Obrigada também pelo acolhimento na universidade e em Havana.

À Oficina de Relaciones Internacionales, nas pessoas de Magaly Hernández e Dr. Alejandro Sánchez Castellanos, vice-reitor de Relações Internacionais, Pesquisa e Pós-Graduação da UH, pelo acolhimento na universidade e auxílio em tudo que precisei.

À Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano por me colocar em contato com Senel Paz, Juan Carlos Tabío, Mirtha Ibarra e Jorge Perugorría.

Ao Senel Paz, por me receber tão carinhosamente desde os primeiros contatos por e-mail, até em sua casa para a entrevista, e após, em correspondência

já no Brasil. Obrigada também por todo o material, sugestões, indicações e conversas sobre *Fresa y Chocolate*.

À Elsa e ao Jorge Perugorría (Pichi), por me receberem em sua casa para entrevista e por me acolherem de forma tão aberta e sincera.

Ao Juan Carlos Tabío, pelas entrevistas, pelo carinho e por receber a pesquisa tão positivamente, além da cessão de documentos pessoais para a investigação.

À Mirtha Ibarra e ao Vladimir Cruz pelas entrevistas e esclarecimento de pontos tão importantes.

Ao ICAIC e à Cinemateca Nacional de Cuba pelo acolhimento no local e por disponibilizarem a maior parte dos materiais utilizados na pesquisa.

Ao Alexei Padilla, companheiro cubano e da UFMG, por toda ajuda em obter materiais, entrevistas, caminhos em Cuba, esclarecimentos, conversas informais e força que me deu desde quando descobriu minha pesquisa.

Ao Leonardo Ayres, pelo empréstimo de materiais sobre Titón e seus filmes.

Aos meus amigos que se mantiveram ao meu lado e entenderam, sem qualquer julgamento, minha necessidade de afastamento para me dedicar a essa pesquisa, que cresceu tanto que se tornou um sonho e uma parte tão grande de mim. Por me acolherem mesmo à distância e nos encontros (ainda que poucos), presenciais, com tanto carinho e felicidade por me verem realizando algo tão importante para mim. Em especial para Felipe Roner (meu irmão mais novo de coração, alma e sangue latino), pela ajuda em todos os sentidos, desde questões pessoais e até as da própria pesquisa. Por todas as nossas conversas, ombro amigo, por me acolher sempre, por sentir tudo comigo. Em especial também: Mari e Marina, mulheres que me acolhem e me inspiram tanto, Michel (meu irmão do meio do coração) e Nat (meu elo de sincronicidade). E a tantos outros amigos que não caberia aqui citar, mas que sabem quem são e o quanto sou grata por tê-los comigo.

Ao Felipe de Castro Ramalho, amigo e companheiro desde o mestrado até o doutorado. Quantas coisas aprendemos juntos, quanto sofrimento passamos juntos também. Obrigada por me motivar, me incentivar, sempre lembrar de mim em coisas que são importantes. O doutorado nos ensinou tanto e nos aproximou mais ainda. Espero que o futuro nos ofereça algo bonito novamente.

À minha madrinha e tia Sandra, por todo o apoio e por me inspirar como mulher, a ser livre, a ir atrás dos meus sonhos e a lutar.

À Dalcira Ferrão, por todo o acompanhamento, ajuda, acolhimento, incentivo e por me inspirar como mulher também. Eu não sei o que seria deste caminho sem você. De verdade. Obrigada por tudo. Obrigada ao universo por me encaminhar até você.

Aos meus ex-alunos e ex-colegas de trabalho da UEMG – Unidade Divinópolis, por toda a luta, apoio, carinho e incentivo que sempre me deram. Por entenderem a minha necessidade de partir para me dedicar a este projeto que aqui se conclui.

*“Un cine para el pueblo no es aquel que sólo devuelve la propia imagen
sino aquel que sobre todo ofrece la posibilidad de superarla”.*

García Espinosa

Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo compreender de que forma os filmes *Fresa y Chocolate* (1993) e *Guantanamera* (1995), ambos codirigidos pela dupla Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío, constroem suas narrativas como um reflexo e uma reflexão de e sobre Cuba. Para isso, a pesquisa se apropria da fundamentação teórica de devolução das imagens de Didi-Huberman (2015) e analisa individualmente a construção das narrativas dos filmes a partir de elementos intertextuais, contextuais, simbólicos e metafóricos. A pesquisa propõe também uma análise comparativa entre as obras levando em consideração suas constantes e variáveis, com o intuito de compreender melhor o trabalho da codireção e sua forma de devolver as imagens à Cuba.

Palavras-chave: Cinema cubano. Análise fílmica. Narrativa. Música no cinema.

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo comprender cómo las películas *Fresa y Chocolate* (1993) y *Guantanamera* (1995), las dos codirigidas por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, construyen sus narrativas como un reflejo y una reflexión de y sobre Cuba. Con este fin, la investigación se apropia de la base teórica de Didi-Huberman (2015) de la devolución de las imágenes y analiza individualmente la construcción de las narrativas cinematográficas basadas en elementos intertextuales, contextuales, simbólicos y metafóricos. La investigación propone también un análisis comparativo entre las películas, teniendo en cuenta sus constantes y variables, para comprender mejor el trabajo de codirección y su forma de devolver las imágenes a Cuba.

Palabras-clave: Cine cubano. Análisis de cine. Narrativa. Música de cine.

Abstract

This research aims to understand how the films *Fresa y Chocolate* (1993) and *Guantanamera* (1995), both co-directed by the duo Tomás Gutiérrez Alea and Juan Carlos Tabío, build their narratives as a reflection of and about Cuba. In order to reach that aim the research appropriates Didi-Huberman's (2015) theoretical basis of the devolution of images and individually analyzes the construction of narratives based on intertextual, contextual, symbolic and metaphorical elements. The research also proposes a comparative analysis between the movies, considering its constants and variables, to better understand the work of co-direction and how it returns the images to Cuba.

Keywords: Cuban cinema. Film analysis. Narrative. Film music.

Lista de figuras

Figura 1 - Mural do CDR.....	56
Figura 2 - Casamento de Vivian.....	59
Figura 3 - David na sorveteria estatal Coppelia.....	60
Figura 4 - Escadaria da Guarida.....	64
Figura 5 - O altar de Diego.....	67
Figura 6 - Miguel e Clint.....	74
Figura 7 - Germán e suas esculturas.....	83
Figura 8 - Quadro de olho.....	90
Figura 9 - Painel.....	93
Figura 10 - David pelas ruas de Havana.....	95
Figura 11 - Nancy e a corda.....	101
Figura 12 - O almoço lezamaniano.....	104
Figura 13 - Diego e o olho após a chegada de Miguel.....	107
Figura 14 - O abraço final.....	112
Figura 15 - O abandono de Guantánamo.....	122
Figura 16 - Adolfo e o Capitólio.....	122
Figura 17 - A falta de combustível e os meios de transporte.....	126
Figura 18 - A cultura é imortal.....	127
Figura 19 - Yoyita através das grades.....	129
Figura 20 - Socialismo o muerte.....	132
Figura 21 - Lanchonete.....	135
Figura 22 - Mariano e o cenário da lanchonete.....	139
Figura 23 - Te seré fiel.....	140
Figura 24 - O transporte de pessoas no caminhão.....	142
Figura 25 - A imaginação de Adolfo.....	150
Figura 26 - A mudança de Gina.....	156
Figura 27 - Bandeira do Movimiento 26 de Julio.....	161
Figura 28 - Janelas quebradas.....	165
Figura 29 - Cartaz Fresa y Chocolate.....	293
Figura 30 - Cartaz Guantanamera.....	294

Lista de tabelas

Tabela 1 - História: pontos em comum.....	275
Tabela 2 - História: pontos de divergência.....	276
Tabela 3 - Personagens: pontos em comum.....	277
Tabela 4 - Personagens: pontos de divergência.....	278
Tabela 5 - Cenários.....	279
Tabela 6 - Intertextos: citação.....	281
Tabela 7 - Intertextos: alusão.....	283
Tabela 8 - Elementos contextuais: pontos em comum.....	284
Tabela 9 - Elementos contextuais: pontos de divergência.....	285

Sumário

Apresentação	13
Introdução	16
1 Narrativa, devolução das imagens e o espaço fílmico: alguns fundamentos teóricos	20
1.1 A narrativa cinematográfica.....	20
1.2 A devolução e a posição das imagens.....	21
1.3 O tempo-espaço fílmico: campo, fora de campo e extracampo.....	26
2 Critérios do processo analítico	30
2.1 Elementos da composição fílmica.....	30
2.1.1 Os contextos dos e nos filmes.....	36
2.2 Metodologia proposta.....	38
3 Os diretores, os filmes e a imprevista codireção	43
3.1 Alea e Tabío.....	43
3.2 Fresa y Chocolate.....	46
3.3 Guantánamera.....	49
3.4 Alea-Tabío: da amizade à codireção.....	51
4 De Cuba intolerante ao homem novo: a catarse social das imagens devolvidas em Fresa y Chocolate	56
4.1 Extras: a devolução pessoal de Titón em Fresa.....	117
5 Burocracia, machismo e Período Especial: o retorno das imagens em Guantánamera e sua censura posterior	120
6 O homem novo atravessa a ilha: análises comparativas das obras da codireção Alea-Tabío	179
6.1 Histórias.....	179
6.2 Personagens.....	180
6.3 Intertextos.....	182
6.4 Cenários.....	184
6.5 Elementos contextuais.....	185
6.6 Discussões.....	187
Considerações finais	190
Referências	199
Referências legislativas	204
Filmes e outras obras audiovisuais	204
Apêndice A – Entrevista com Senel Paz	207
Apêndice B – Entrevista com Jorge Perugorría	219

Apêndice C – Entrevista com Juan Carlos Tabío	228
Apêndice D – Entrevista com Vladimir Cruz	232
Apêndice E – Entrevista com Mirtha Ibarra.....	238
Apêndice F – Entrevista com Senel Paz 2.....	241
Apêndice G – Decupagem de Fresa y Chocolate	243
Apêndice H – Decupagem de Guantanamera	258
Apêndice I – Tabela 1: História – pontos em comum.....	275
Apêndice J – Tabela 2: História – pontos de divergência.....	276
Apêndice K – Tabela 3: Personagens – pontos em comum.....	277
Apêndice L – Tabela 4: Personagens – pontos de divergência	278
Apêndice M – Tabela 5: Cenários	279
Apêndice N – Tabela 6: Intertextos – citação.....	281
Apêndice O – Tabela 7: Intertexto – alusão	283
Apêndice P – Tabela 8: Elementos contextuais – pontos em comum.....	284
Apêndice Q – Tabela 9: Elementos contextuais – pontos de divergência	285
Anexo A – Carta a Senel (de Juan Carlos Tabío).....	286
Anexo B – Cartaz Fresa y Chocolate	293
Anexo C – Cartaz Guantanamera	294

Apresentação

Antes de iniciar a temática a ser abordada nesta pesquisa faz-se necessário apresentar minha relação com ela e também seu percurso ao longo dos quatro anos. Esse será o único momento que me apropriarei da primeira pessoa para me fazer presente no texto, porque não haveria como ser diferente.

A proposta era inicialmente trabalhar a perspectiva estilística, com foco especial na questão estética, dos diretores Tomás Gutierrez Alea e Juan Carlos Tabío, em suas obras de codireção, respectivamente *Fresa y Chocolate* (1993) e *Guantanamera* (1995)¹. Isso porque o próprio Alea deixava claro, em seus textos reunidos em *Dialética do Espectador* (1984), sua preocupação com a estética como uma forma de atrair o espectador para o cinema, enquanto espetáculo e, a partir daí, se apropriar dele como ferramenta de transformação social. Em outras palavras, o diretor acreditava que a estética, no cinema, cumpria a função de fisgar o espectador para fazê-lo refletir sobre sua sociedade, sobre sua própria forma de enxergá-la e sobre compreender seu papel nela. O estudo inicial previa uma análise estilística dos diretores e, posteriormente, dos filmes. Entretanto, durante o embasamento teórico, nessas duas abordagens, a pesquisa esbarrou com problemas como a falta de bibliografia consistente que trabalhasse com critérios de análises estilísticas densas de filmes e diretores. Além disso, mesmo a bibliografia que propõe análises estilísticas de forma generalizada, como Bordwell, não aborda a questão de forma a contemplar equipes de produção, coautores etc. As análises perpassam um único diretor ou filme, o que tornaria inviável a compreensão acerca da codireção específica dos filmes.

Assim, durante o desenvolvimento das disciplinas do Programa de Pós-graduação ao qual esta pesquisa está vinculada, foi possível começar a refletir sobre como os tais filmes trabalhavam a articulação de metáforas e símbolos em suas narrativas. E foi essa parte da pesquisa que compôs o texto apresentado no Exame de Qualificação. Durante essa fase foi possível constatar que tal articulação usava como base elementos do contexto social, histórico, político, econômico e cultural de Cuba, além de referências a outras artes, outros filmes ou mesmo outros diretores.

¹ No Brasil os filmes receberam os nomes de *Morango e Chocolate* e *Guantanamera* (tal qual original).

Foi então que o estudo trouxe à tona o problema de pesquisa desta tese, que será mais bem apresentado no próximo tópico. Atenta-se aqui, apenas para o percurso que a pesquisa obteve e como foi o seu processo.

Por tratar questões relativas ao contexto cubano, fez-se necessário realizar também uma pesquisa de campo, em Cuba. Eu estudei em Cuba em 2015 (antes de me ingressar no doutorado), onde me formei em roteiro cinematográfico pela Escuela Internacional de San Antonio de los Baños. Esta primeira ida a Cuba não só me apresentou aos meus futuros objetos de pesquisa como também me possibilitou compreender partes de suas narrativas, que demandavam o conhecimento *in loco*, sobre a ilha caribenha. Ainda assim seria necessário retornar para levantamento de materiais, realização de entrevistas com cineastas e atores dos filmes objetos das análises, entre outros.

Então, em 2018, já com esta nova elaboração da pesquisa, retornei à Cuba, onde realizei uma estância de investigação (como chamada oficialmente), na Universidade de Havana. Durante o período fui acolhida pela professora Astrid Santana Fernández de Castro, da Facultad de Artes y Letras. A professora em questão abordou em sua pesquisa de doutorado (posteriormente transformada em um livro) relações entre a literatura e o filme *Memorias del Subdesarrollo*, também dirigido por Tomás Gutierrez Alea. Em Cuba foi possível obter uma grande quantidade de materiais sobre os diretores e os filmes, desde livros, documentos oficiais, vídeos, revistas, entre outros, e também entrevistar Senel Paz – roteirista de *Fresa y Chocolate*, e Jorge Perugorría – ator e protagonista dos dois filmes. Houve também uma tentativa de entrevistar Mirtha Ibarra e Juan Carlos Tabío, porém a atriz não estava em Cuba na mesma época e o diretor se encontrava incomunicável. Ainda assim foi possível entrevistar ambos, posteriormente, por e-mail. Com ajuda de Senel Paz consegui também entrevistar Vladimir Cruz – protagonista de *Fresa y Chocolate*.

“Como a dupla de diretores reflete Cuba, e sobre Cuba nos filmes?”. Essa é a pergunta que norteia minha pesquisa e que só pôde ser respondida efetivamente devido à obtenção de todo o material de campo. Assim, encontram-se nas páginas a seguir, não apenas o desdobramento de uma reflexão teórica que parte de Didi-Huberman, mas também sua aplicação em um contexto muito específico: Cuba entre as décadas de 1970 e 1990, épocas em que as obras foram contextualizadas e também lançadas. Compreender e responder o questionamento pressupõe, então, recuperar Cuba em seus momentos históricos, políticos, sociais, econômicos e

culturais. Entender o cinema de Alea e Tabío perpassa, necessariamente, enxergar Cuba não somente como seu ponto de partida, mas também como seu ponto de chegada.

Por fim, durante toda a sua execução, deve-se ressaltar a importância dessa pesquisa para o contexto histórico, político, econômico, social e cultural brasileiro. Quando a pesquisa foi iniciada em 2016, jamais imaginaria que o Brasil pudesse se tornar um país tão cinza em um futuro próximo e que esse tema teria tanta importância para o momento atual. Em 2018, quando eu ainda estava em campo, em Havana, fazendo coleta de dados, Cuba e Brasil começaram a estremecer suas relações diplomáticas após retorno de médicos para a ilha. Pesquisar sobre Cuba, neste contexto brasileiro tão turbulento, entre 2016 e 2019, torna-se, também, um ato de resistência. Enquanto a diplomacia e as relações internacionais brasileiras fecham suas fronteiras para a ilha caribenha, esta pesquisa, em contramão, dá-lhe voz, dá-lhe fôlego e demonstra que nossos laços latino-americanos não serão apagados e que nossas histórias estarão sempre entrelaçadas.

Como em momentos políticos passados, a Universidade resiste (e enfrenta) aos ataques e tentativas de retrocessos de direitos e conquistas sociais e culturais. Mais do que nunca esse é o momento de defender a universidade pública, gratuita e de qualidade. Assim, a investigação atua também como forma de compreender melhor não apenas o cinema, como também a própria realidade cubana, dando-lhe lugar de fala, combatendo todo o ódio gratuito à ilha e disseminando o acesso gratuito ao conteúdo aqui pesquisado por exatos quatro anos, com tanta dedicação, cuidado e respeito. Que nossas veias permaneçam abertas.

Introdução

De um triste acaso do destino na década de 1990 nasceu em Cuba uma das duplas criativas do cinema latino-americano: Tomás Gutiérrez Alea, também conhecido como Titón, e Juan Carlos Tabío.

Titón, já nesta época consagrado diretor de cinema cubano, sobretudo por *Memorias del Subdesarrollo* (1968), se encontrava na produção de seu filme *Fresa y Chocolate* (1993), com roteiro adaptado do conto *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*² bastante famoso na ilha, escrito por Senel Paz, quando precisou se submeter a uma cirurgia de urgência por causa de um câncer. Ele, então, convidou o amigo Juan Carlos Tabío, com quem havia trabalhado no roteiro de *Hasta cierto punto* (1983), para ser sua dupla na direção de *Fresa*. A parceria deu tão certo que este foi o primeiro e único filme cubano (até o momento) a ser indicado ao Oscar e se tornou o mais conhecido em todo o mundo. Depois disso, os diretores trabalharam juntos novamente em *Guantanamera* (1995), sendo o último trabalho no cinema, de Titón, que veio a falecer pouco tempo depois. Pelo sucesso a partir da primeira obra da codireção, *Guantanamera* também obteve bastante repercussão internacional. Os dois filmes se tornaram marcos do cinema cubano e mesmo com o acesso limitado às produções da ilha eles ficaram bastante conhecidos mundialmente.

No livro *Dialética do Espectador* (1984), Gutiérrez Alea diz que o cinema, enquanto um espetáculo, possui a função de negar dialeticamente a realidade. Baseando-se em Engels, ele diz que ao mesmo tempo em que o cinema mostra a realidade como ela é, ele a nega, renega, denuncia, enuncia e desmonta. Assim, ele explica que a linguagem cinematográfica se compõe a partir de elementos da realidade, como cores, linhas, objetos, pessoas, situações, entre outros, que, fora de seu contexto habitual, geram novos significados e interpretações.

Ainda segundo Gutiérrez Alea (1984), fazer um filme é dispor de elementos da realidade frente à câmera e reordená-los. Para o autor, o cinema é ao mesmo tempo um espelho e um reflexo da sociedade. Há duas realidades que se encontram: a do espectador enquanto assiste ao filme que se vê na tela e a realidade dele fora do cinema, que é refletida no filme. É importante pensar também como essas duas partes interagem entre si. O cinema pode se apropriar de elementos da realidade para

² No Brasil, em 2012, foi traduzido e intitulado como *Morango e Chocolate*, devido ao sucesso do filme e publicado juntamente com outros 4 contos do autor, na obra *Morango e Chocolate* (2012).

contextualizar, criticar, entre tantas outras possibilidades, como também a própria realidade pode condicionar as narrativas fílmicas, por exemplo, com utilização de cenários, peças de vestuário, valores sociais etc.

Este pensamento vai também ao encontro do que Juan Carlos Tabío disse em uma aula na Escuela Internacional de Cine y Televisión, transcrita no livro *Simples Assim* (2012). De acordo com o cineasta, um dos motivos pelos quais o filme *Fresa* ser sucesso em Cuba é justamente a identificação do público, não apenas com a história, mas também com a realidade retratada no filme. Segundo ele, o público cubano “está ansioso por obras que lhe devolvam a imagem complexa de si mesmo” (ALEA; TABÍO, p. 185).

A partir das falas dos próprios diretores é possível compreender que a dupla tem uma visão similar sobre o cinema e como isso deve afetar suas obras. Porém, apesar de evocar tais reflexões eles não explicitam como efetivamente conseguem articular tais conceitos em suas produções. É justamente a partir daí que surge o problema desta pesquisa: como as narrativas dos filmes codirigidos por Alea e Tabío são estruturadas como reflexo e reflexão de e sobre Cuba? Ou mais especificamente, como dito pelo próprio Tabío: como as narrativas são construídas para devolver à sociedade cubana a imagem sobre si mesma?

A hipótese que responde ao problema desta pesquisa seria que os diretores articulam a dupla função da narrativa (como reflexo e reflexão de e sobre Cuba) a partir, principalmente, de cenários, objetos de cena, figurinos, músicas, construção de personagens e diálogos, que pensados na pesquisa a partir da devolução da imagem (DIDI-HUBERMAN, 2015) – que será mais bem explicado adiante, trazem à tona questões que se relacionam diretamente com o contexto político, econômico, histórico, social e cultural de Cuba, tanto em relação à produção quanto aos períodos retratados nos filmes.

Faz-se necessário refletir sobre a importância do estudo para sua linha de pesquisa. A investigação se torna relevante para a área das Artes, e sobretudo para o Cinema, por tentar compreender como os cineastas articulam seus conceitos e teorias em suas próprias produções. Há, nessa pesquisa, uma atenção similar entre elementos visuais e sonoros, com destaque para a música por ser central nos dois filmes. Aqui, evoca-se a importância de se compreender o som como parte do todo, tal qual defendido por Chion (2008). Segundo o autor, não existe, no cinema, uma banda sonora separada, uma vez que é justamente a partir do conjunto de elementos

visuais e sonoros combinados que se pode compreender a construção da narrativa. Chion compara a sua ideia a uma receita, em que os elementos precisam de uns dos outros para criar uma unidade. Por isso esta pesquisa leva em consideração o som e a imagem como partes iguais e fundamentais durante as análises. Portanto, sem a combinação entre ambos seria impraticável realizar uma análise narrativa.

A pesquisa é relevante também pelo fato de a análise da construção narrativa do *corpus* da codireção possuir caráter inédito dentro do território nacional. Há poucas pesquisas no país³ que analisam os trabalhos dos diretores em questão e elas trazem abordagens diferentes do que se propõe aqui.

Outro ponto é que seu *corpus* é composto por dois filmes feitos por cineastas cubanos que possuem trabalhos de bastante relevância para a América Latina. Assim, a pesquisa tenta também destacar a importância de estudar autores latino-americanos, sobretudo de Cuba, que possui uma vasta produção artística, mas ainda, relativamente, com um baixo (re) conhecimento no território brasileiro.

Enfim, a pesquisa tem como objetivo geral analisar como as narrativas dos dois filmes codirigidos por Alea e Tabío são construídas e como elas se articulam com o conceito de devolução das imagens de Didi-Huberman (2015). Para esse objetivo foi necessário perpassar os seguintes pontos: compreender a trajetória individual dos diretores e seus trabalhos juntos, estudar os processos de produção dos filmes, refletir sobre a devolução das imagens e outros conceitos como símbolos, metáforas e intertextos, analisar as narrativas dos objetos e compreender como a história de Cuba e seus contextos políticos, sociais, econômicos e culturais se encontram presentes nos filmes.

Esta pesquisa está dividida em seis capítulos. O primeiro traz a formulação do problema de pesquisa e principais conceitos utilizados como base teórica. Outros

³ Sobre a filmografia de Alea há algumas produções significativas nacionais. A primeira delas é a dissertação de mestrado intitulada *O Cinema Popular e Dialético de Tomás Gutiérrez Alea*, de Leonardo Ayres Furtado (2007). No texto o autor trabalha a ideia de “cinema popular” defendida pelo próprio diretor e analisa vários filmes do diretor sob a perspectiva da função social do cinema e seu potencial de transformação. Outra produção é a tese *Filmes de Estrada e América Latina: caminhos de uma estética e narrativa própria*, de Mariana Mól Gonçalves (2014), em que a autora faz a análise de filmes de estrada produzidos na América Latina no intuito de encontrar suas características e particularidades. No texto há a análise musical/sonora do filme *Guantanamera* (1995) sob a perspectiva de filmes de estrada. Por fim, há também a tese intitulada *Um momento crítico de tomada de consciência latino-americana: o cinema moderno da América Latina e as letras*, de Maria Alzuguir Gutierrez (2014). Nela, a autora faz a análise de vários filmes latino-americanos em relação à produção escrita (literatura, por exemplo) e, dentre eles, a análise do filme *Una pelea cubana contra los demonios* (1972), sob a perspectiva da transculturação e o relaciona com o texto de Fernando Ortiz, inspiração de Alea para o filme.

referenciais teóricos importantes desse capítulo são: a narrativa cinematográfica de Bordwell e Thompson (2013) e o extracampo, de Deleuze (1983), que é inclusive um dos referenciais teóricos do próprio Didi-Huberman.

O segundo capítulo traz a definição de quais foram os critérios de análise adotados, como os conceitos de metáforas e símbolos (MARTIN, 2005), intertextualidade (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013), análise sonora e musical a partir de Chion (2008), Kassabian (2009) e Kalinak (2010), e contexto dos e nos filmes (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994). Traz também a metodologia utilizada, com base nos cinco sistemas de significação de Barthes adaptados para o cinema por Edgar-Hunt; Marland; Rawle (2013), além de esclarecimentos sobre a coleta de dados e materiais feita em Cuba, em 2018.

O terceiro capítulo retrata uma contextualização do *corpus* da pesquisa ressaltando brevemente as histórias dos filmes, dos personagens, dos atores. Também traz informações sobre as carreiras artísticas no cinema, de cada um dos diretores, e ressalta ainda, a codireção.

Os capítulos 4 e 5 tratam-se das análises individuais dos filmes: *Fresa y Chocolate* e *Guantanamera*, respectivamente. Elas foram realizadas a partir dos critérios apresentados no segundo capítulo.

O último capítulo traz as análises comparativas entre os dois filmes, que perpassam os pontos: história, personagens, intertextos, cenários e contextos. Tabelas que auxiliaram o processo dessa análise encontram-se nos Apêndices I-Q, ao final da tese.

Há também as considerações finais, que retomam a discussão teórica em relação às análises aqui realizadas com o intuito de responder à pergunta norteadora da pesquisa e sua relação com a hipótese inicial. Nessa parte há também comentários sobre os caminhos para os quais a pesquisa aponta, além de ressaltar questões sobre o processo analítico.

1 Narrativa, devolução das imagens e o espaço filmico: alguns fundamentos teóricos

Para iniciar o desenvolvimento do processo de investigação, primeiramente é necessário delimitar qual é a fundamentação teórica na qual a pesquisa se baseia. Os conceitos estão divididos por subtítulos, conforme abaixo.

1.1 A narrativa cinematográfica

O primeiro conceito a ser trabalhado aqui precisa ser o de narrativa, uma vez que se trata de uma pesquisa que tem como viés a análise narrativa. Bordwell e Thompson (2013) definem o termo, de forma geral, não específica no cinema, como

uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e no espaço. [...] Todos os componentes que nos definem – a causalidade, o tempo e o espaço – são importantes para as narrativas na maioria dos meios, mas a causalidade e o tempo são centrais (BORDWELL; THOMPSON, 2013, 144).

Em relação ao cinema, os autores dizem que a definição é a mesma, apesar de poder variar na sua formulação. No cinema, essa cadeia de eventos que perpassa o tempo e o espaço não precisa, necessariamente, ser apresentada como início, meio e fim, tampouco explicitar todos os elementos de causalidade. Eles citam como exemplo o paralelismo possibilitado no cinema a partir da montagem, em que a narrativa cria um paralelo entre tempos, espaços, personagens, ações e consequências diferentes entre si.

No cinema, diferente de outros meios como por exemplo, a literatura, os espaços e tempos muitas vezes não são sequer explicitados. Percebe-se através da imagem e do som tais mudanças, principalmente através das ações dos personagens. A narrativa, então, está intimamente ligada à história. Segundo os autores é preciso delimitar a diferença entre história e enredo. Enquanto a história é composta por todos os eventos da narrativa, tanto os apresentados de forma explícita através das imagens e sons, quanto os próprios eventos que são compreendidos a partir das articulações dos espectadores, o enredo diz respeito à forma como a narrativa se apresenta em imagem e som, explicitamente.

A história e o enredo se sobrepõem num ponto e divergem em outros. O enredo apresenta explicitamente determinados eventos da história; assim, esses eventos são comuns a ambos os domínios. A história vai além do enredo ao insinuar determinados eventos diegéticos que nunca são testemunhados. O enredo vai além do mundo da história pela apresentação

de imagens e sons não diegéticos que podem afetar a nossa compreensão da ação (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 147-148).

Assim, a narração⁴, como a ação da narrativa, segundo os autores, é a forma como a história é construída através do enredo. É pela narração que os personagens perpassam o tempo, espaço, praticam ações e perpassam suas consequências. A narração dá, esconde, sugere e organiza os elementos e informações. Os autores dizem que geralmente o espaço da história é o mesmo do enredo. Porém, o enredo pode também incitar outros espaços e elementos que compõem a história, a partir das ideias de dentro e fora de campo. Esses conceitos serão trabalhados adiante.

1.2 A devolução e a posição das imagens

Didi-Huberman (2015) propõe, em seu texto *Devolver uma imagem*, compreensões sobre o que compõe uma imagem, como ela se apresenta, como ela é percebida e para quais direções ela aponta. Ele chama a atenção para o fato de que as imagens sempre pertencem a alguém ou a algo. E cita como exemplo a expressão “tirar uma foto”. Assim, o autor questiona sobre o que se tira, de quem se é tirado e se não seria necessário devolver esta imagem a quem ela é de direito.

O que fazer para restituir alguma coisa à esfera pública para além dos limites impostos por esse aparelho? É preciso instituir os restos: tomar nas instituições o que elas não querem mostrar – o rebotalho, o refugo, as imagens esquecidas ou censuradas – para retorná-las a quem de direito, quer dizer, ao “público”, à comunidade, aos cidadãos (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 206).

O autor explica que esta devolução não diz respeito propriamente à tomada de posse como algo privado. Ele quer dizer que todas as imagens foram produzidas por alguém em algum contexto específico, tanto geográfico, quanto histórico, político, econômico e em outros tantos contextos. Assim ele diz que as imagens devem retornar ao seu seio de produção – ao público. Porém, ao retornar, a imagem traz consigo outra série de interpretações, representações e valores. A devolução da imagem seria então uma forma de restituir a quem ela é de direito, porém sem se reter, devolvendo mais do que lhe foi tirado, mais do que lhe foi prometido.

⁴ Não confundir com narração em *off*. Aqui, o conceito limita-se, conforme autores, à narrativa em ação.

Quando se fala de devolução não quer dizer que as imagens sejam efetivamente entregues a quem são de direito. Por exemplo, no caso do cinema, não quer dizer que o cineasta reúna suas filmagens e as exiba para quem filmou. Na verdade, é uma perspectiva alinhada à fenomenologia, que pretende compreender os impactos tais imagens podem provocar nos espectadores e vice-versa. Portanto, quando se fala de devolução de imagens (lembrando que aqui se pressupõe imagens e sons como uma unidade) quer dizer que elas foram produzidas em um dado tempo e espaço e que esse contexto também diz muito sobre elas.

Então, devolver uma imagem, no cinema, seria compreender como as narrativas são construídas através de alicerces de fragmentos da realidade, que serão retratados e incorporados dentro dos filmes, no contexto além das telas. Quando se fala sobre devolver a imagem a quem ela é de direito, significa chamar a atenção para o fato de que conhecer tal contexto, traz diferentes tipos de compreensão ou mesmo, mais camadas de interpretação. Por exemplo, no caso dos filmes do Godard, como o próprio autor cita, o contexto político e histórico francês influencia as narrativas e há elementos utilizados ali que podem ser identificados apenas por seu povo ou por quem frequentou aquele tempo e/ou espaço específicos retratados no filme e em sua produção.

Didi-Huberman (2015) cita como exemplo a terminologia de Walter Benjamin, sobre as chamadas “imagens dialéticas”⁵. Segundo ele, isso consiste no fato de que é através das imagens que a história se torna visível para si mesma e para o mundo. Um exemplo são as imagens de guerra que, ao retornarem para quem elas são de direito (por exemplo os países envolvidos na guerra), não apenas refletem um fato histórico, mas também permitem que aquele fato seja visto por quem viveu aquelas situações em outra perspectiva e elucide memórias, gere novos significados.

⁵ O conceito é trabalhado por Walter Benjamin em sua obra póstuma *Passagens* (2018), através de notas compiladas por assunto. Sob a perspectiva do materialismo histórico, o autor diz que as imagens dialéticas são aquelas que, deslocadas de tempo original, possibilitam a compreensão do passado através do presente, de seu tensionamento. Para o autor, “não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética - não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura” (BENJAMIN, 2018, p. 768, fragmento [N3, 1]). Assim, Didi-Huberman (2015) se apropria do conceito brevemente iniciado por Benjamin e se desdobra sobre o mesmo, pensando sobre como as imagens dialéticas são uma forma de devolver as imagens às sociedades, a partir também do tensionamento entre temporalidades.

Em relação ao cinema, o autor compara as obras feitas por Godard e Farocki confrontando e comentando sobre as suas diferentes formas de devolver as imagens.

Em que condições pode-se dizer que um cineasta consegue restituir verdadeiramente aquilo que ele dá a ver? Tal é a questão crucial que [...] permitiria fazer a diferença entre “fazer filmes políticos” e “fazer politicamente os filmes” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 220).

O autor diz que, por um lado, Godard reforça suas imagens a partir do que quer dizer, como se quisesse ter a última palavra sobre elas. Por sua vez, Farocki, confrontando as imagens, deixa sempre perguntas aos espectadores ao invés de respostas. O autor ainda comenta que isso foi inclusive um dos fatores que tornou o cineasta um incompreendido entre seu público, o que o fez migrar do cinema para outras áreas das artes, como as instalações.

Independente de como as imagens sejam devolvidas, interessa aqui pensar de que maneira elas, neste processo de devolução, se encontram com a realidade. Em outro texto, Didi-Huberman (2012) diz que o contato entre ambas é sempre inflamável e ardente – usando as palavras do próprio autor.

De acordo com ele, “saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto” e discernir também, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215). Com isso, ele quer dizer por exemplo, que uma fotografia por sua relação direta com o real não devolve propriamente nada a partir apenas do registro. É necessário olhar, além da imagem em si, todo o conjunto que a envolve, ou seja, compreender o contexto no qual a imagem está circunscrita é essencial para que ela toque de fato a realidade. E quando ele fala sobre as cinzas, ele quer dizer sobre aquilo que a imagem pode tentar esconder, mas que é latente nela.

Em *Quando as imagens tomam posição* (2017), Didi-Huberman propõe uma reflexão ainda mais estendida sobre a devolução. Segundo o autor, para compreender o que as imagens se propõem a devolver, é necessário primeiramente observá-las pelo distanciamento para depois estabelecer suas relações dialógicas. Ele considera que é a partir da montagem e remontagem (não apenas no sentido cinematográfico) que elas refletem e refratam suas posições.

As reflexões do autor partem de publicações de Brecht em jornais e se estendem para outros campos, sobretudo para o cinema. Ainda de acordo com ele, há obras que se elaboram partindo de fragmentos da realidade que não são reproduzidos como tais, mas redescobertos. O autor diz que cria-se então, uma interrupção dos desenvolvimentos e isso faz com que, a partir da descontinuidade, abra-se o caminho para a crítica.

Se o poeta inventa fábulas que interrompem e “remontam” por sua própria conta o curso da história, é que elas servem para criar uma montagem de historicidade imanente, cujos elementos, extraídos do real, levam, por sua elaboração da forma, a um efeito de conhecimento novo que não se encontra nem na ficção atemporal, nem na fatalidade cronológica dos fatos da realidade. A ficção pura – a das *Metamorfoses* de Ovídio, por exemplo – desconhece qualquer historicidade, corre o risco, a todo instante, de cair no muro. Mas a pura narração documentária – por exemplo, a de uma reportagem da *Life* – desconhece igualmente sua historicidade imanente, pois que ela a deduz inteiramente das coisas, em detrimento das relações, dos fatos, das estruturas. Ora, não há, em sentido estrito, nem metamorfoses completas, nem fatos absolutos. É preciso dar-se “condições de experimentação” para mostrar o caráter não ideal da história, isto é, a impureza fundamental – a incompletude, o “caráter contraditório”, conflituoso, lacunar – de toda metamorfose histórica (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.60).

O autor diz também que é justamente a partir do conflito entre o que seria a realidade e a ficção (como se não fossem, nenhuma das duas, absolutas ou falsas), a compreensão das especificidades de ambas, de suas construções e ao mesmo tempo contradições, que as imagens tomam posição. Ele quer dizer com isso que é justamente se apropriando de elementos da realidade e da ficção que as obras de arte conseguem criar uma certa elasticidade de tempo, espaço e casualidade, podendo não apenas potencializar a crítica feita pela obra, mas sobretudo promover uma forma de construção de conhecimento. Em alguns momentos da obra o autor cita Chaplin e a maneira como ele conseguiu fazer tal movimento ao retratar e ficcionalizar o fascismo em *O Grande Ditador*. Ao mesmo tempo em que o filme se apresenta como uma comédia ao subverter personagens e situações a caricaturas, promove-se uma reflexão crítica sobre o fascismo e a guerra.

Didi-Huberman fala novamente que para conseguir compreender as tomadas de posição das obras, é preciso exercer um distanciamento delas, porque é apenas através da distância que se aguça o olhar. O foco passa a se compreender de que maneira a forma (enquanto apresentação da obra) sobrepõe o sentido e como cada trecho dela é importante na compreensão do todo.

Assim o autor elabora melhor a ideia de compreender as imagens a partir de sua dialética conforme fora citado em suas obras anteriores, ainda que, como apenas um esboço.

Dispor as coisas seria uma maneira de compreendê-las dialeticamente. Mas surge a questão de saber o que se deve entender aqui por “dialética”. O antigo verbo grego *dialegesthai* significa controverter, introduzir uma diferença (dia) no discurso (logos). Enquanto confrontação de opiniões divergentes com vistas a chegar a um acordo sobre um sentido mutualmente admitido como verdade, a dialética é uma maneira de pensar ligada às primeiras manifestações do pensamento racional, na Grécia antiga. É com Platão, sabe-se, que a dialética pôde adquirir o estatuto fundamental de um método de verdade que apresentava, ou mesmo o identificava à teoria (théôria) e à própria ciência (épistêmè). Quando Brecht, em seu *Journal de travail*, evoca seus próprios textos literários como “teoria em forma dialogada”, ele se coloca explicitamente na tradição dessa forma primeira da dialética filosófica. A dialética, afirma ele, é “a única chance de se orientar” no pensamento, confrontando diferentes pontos de vista sobre uma mesma questão (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 84).

Para a pesquisa este é um ponto de extrema relevância. Somente após a compreensão da dialética das imagens (e dos sons), será possível também compreender como os diretores compõem a devolução dos filmes à sociedade cubana, através da construção das narrativas. Os próprios diretores deixam claro em suas falas a importância da dialética no cinema. Ou seja, como as narrativas dos filmes são construídas mesclando os fragmentos de realidade e de ficção? E para que lado apontam? Qual é a tomada de posição que fazem os filmes em questão?

Assim como dito por Didi-Huberman (2017), que cita como exemplo Brecht, não se deve separar a história da arte da história política. A tomada de posição e a forma como as imagens se devolvem às sociedades vêm justamente da dialética entre ambas, do confronto entre a forma como as obras se apresentam, o que elas querem dizer e também o que elas querem esconder.

É importante compreender que no cinema isso se dá principalmente através da montagem: o que se apresenta, como se confronta, a sucessão de quadros, a contraposição de sons, entre outros. Didi-Huberman (2017) chama a montagem de “explosão de anacronias”, pois ela tem o poder de unir e separar coisas sem seguir uma obrigatoriedade de linha temporal e espacial, como na vida.

O autor menciona a importância da memória na montagem, uma vez que, como também dito por Deleuze, uma imagem nunca está no presente. Ela se apresenta no presente, porém sempre evocando e afrontando questões relativas à memória.

É necessário deixar claro que quando Didi-Huberman fala de imagem em relação ao cinema, parece se referir ao todo de forma indissociável, porém quase nunca comentando exclusivamente sobre o som no audiovisual. Interessa aqui, então, pensar no papel do som na construção narrativa, como ele é utilizado também de forma dialética e como articula a devolução e a tomada de posição dos filmes.

Enfim, para compreender como os filmes se apresentam, constroem suas narrativas de forma dialética (conforme elucidado pelo autor entre estética e política, passado e presente), e como os fragmentos de realidade são absorvidos pela ficção e como esses são também ficcionalizados, é preciso, primeiramente, delimitar o que está sendo chamado de espaço fílmico.

1.3 O tempo-espaço fílmico: campo, fora de campo e extracampo

Pensando exclusivamente em termos imagéticos e sonoros espaciais, tem-se a ideia de dentro e fora de campo como expressões do espaço fílmico. De acordo com Jacques Aumont (2012), o campo seria tudo aquilo que se preenche pelo enquadramento, enquanto o fora de campo seria aquilo que o espectador não vê, mas que sua imaginação preenche. Uma música ou uma voz, por exemplo, que não aparecem no enquadramento, mas é possível ouvi-las, ou algo que o personagem olha, que não é mostrado, induz o espectador a se questionar sobre de onde vem o som e o que ele está olhando, entre outras possíveis situações.

O autor diz que essas noções se articulam, se contrapõem e se confundem por vezes, mas que só fazem sentido no cinema narrativo e representativo.

Resta, evidentemente, precisar um dado implícito até agora: todas essas considerações sobre o espaço fílmico (e a definição correlativa do campo e do fora de campo) só tem sentido na medida em que está diante daquilo que chamamos de cinema “narrativo e representativo” — isto é, de filmes que, de uma maneira ou de outra, contam uma história situando-a num universo imaginário que eles materializam pela representação (AUMONT, 2012, p.26).

Chion (2008) diz que em relação ao som existe uma diferenciação entre o fora de campo ativo e o passivo. O primeiro seria aquele som que não aparece no enquadramento, porém faz com que o espectador o procure, aguçando sua curiosidade. Segundo o autor o fora de campo ativo tem como objetivo chamar a atenção para que possa ser localizado no campo (ainda que não seja efetivamente). Esse tipo é bastante utilizado na montagem clássica, quando apresenta ações,

objetos ou mesmo personagens, primeiramente pelos sons e somente depois é que os mostra.

Por outro lado, o fora de campo passivo é o som de ambientação. Ele não está no campo, porém pode ser compreendido como parte do cenário, sem ser destaque para o espectador ou sem aguçá-lo sua curiosidade. Chion diz que este tipo é constituído por sons-território e elementos sonoros do cenário.

Aumont (2012) diz que a perspectiva de fora de campo foi sendo ampliada em discussões teóricas do cinema. Alguns pesquisadores começaram a considerar o fora de campo como tudo aquilo que está além do campo. Aqui interessa um destes desdobramentos, elaborado por Deleuze (1983) como extracampo. Trata-se de uma perspectiva que considera além da filmagem em si e articula espaços e não-espaços dentro do filme.

O extracampo remete ao que, embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê. É verdade que esta presença é problemática, e remete por sua vez a duas novas concepções do enquadramento. [...] Ora o quadro opera um recorte móvel, segundo o qual todo conjunto se prolonga num conjunto homogêneo mais vasto com o qual ele comunica, ora como um quadro pictural que isola um sistema e neutraliza seu contexto. Esta dualidade se exprime de modo exemplar entre Renoir e Hitchcock; para o primeiro, o espaço e a ação sempre excedem os limites do quadro, que opera apenas uma extração em uma área; no segundo, o quadro opera um "aprisionamento de todos os componentes", e age muito mais como uma armação de tapeçaria do que como quadro pictural ou teatral (DELEUZE, 1983, p. 23).

De acordo com o autor, qualquer enquadramento remete a um extracampo, ou seja, qualquer filmagem dentro ou fora de campo remeterá a um conjunto maior de elementos fora do filme, seja em relação à sua própria história ou não. O autor enfatiza que a noção de extracampo diz respeito à articulação entre o espaço fílmico e um espaço aberto, que pode remeter a outro tempo, a outro espaço, a outros elementos. A linha que une esses espaços, ainda segundo Deleuze, é bastante tênue. Isso porque é a partir da compreensão do enredo enquanto um sistema fechado de elementos, que se chega à história, por estabelecer relação com os extracampos relativo e absoluto.

Num caso, o extracampo designa o que existe alhures, ao lado ou em volta; noutro caso, atesta uma presença mais inquietante, da qual nem se pode mais dizer que existe mas antes que "insiste" ou "subsiste", um alhures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos. Sem dúvida, esses dois aspectos do extracampo se misturam constantemente. Mas quando consideramos uma imagem enquadrada como um sistema fechado, podemos dizer que um aspecto se sobrepõe ao outro segundo a natureza do "fio". Quanto mais grosso for o fio que liga o conjunto visto a outros conjuntos não vistos, melhor o extracampo cumpre sua primeira função, que é de

acrescentar espaço ao espaço. Mas, quando o fio é muito tênue, ele não se contenta em reforçar o fechamento do quadro, ou em eliminar a relação com o exterior. Ele não garante, evidentemente, uma isolamento completa do sistema relativamente fechado, o que seria impossível. Mas quanto mais tênue for, mais a duração desce no sistema como uma aranha, melhor o extracampo realiza sua outra função, que é a de introduzir o transespacial e o espiritual no sistema que nunca é perfeitamente fechado (DELEUZE, 1983, p. 25).

Então, para o autor, o extracampo estaria ligado sempre a duas perspectivas. É como se houvesse o extracampo em potência, da ordem daquilo que ele pode remeter em relação ao mundo do enredo e que o autor chama de relativo, e o extracampo do mundo da história, que ele chama de absoluto e pode estabelecer relações infinitas por se articular com outras histórias e com outros contextos, que não necessariamente do cinema.

Deleuze (1990), em sua obra posterior, chama a atenção para a importância do som nas duas perspectivas do seu conceito. Se por um lado o som fora de campo (ou quadro) remete a algo que pode ou poderia ser visto nas imagens anteriores, o som no extracampo atinge uma perspectiva mais próxima da noção de polifonia, conforme já manifestavam os cineastas soviéticos (EISENSTEIN, PUDOVKIN, ALEXANDROV, 2012).

O extracampo atesta uma potência de outra natureza, excedendo qualquer espaço e qualquer conjunto: remete desta vez ao todo que se exprime nos conjuntos, à mudança que se exprime no movimento, à duração que se exprime no espaço, ao conceito vivo que se exprime na imagem, ao espírito que se exprime na matéria. Nesse segundo caso, o som ou a voz off consistem antes em música, e em atos de fala muito especiais, reflexivos e não mais interativos (voz que evoca, comenta, sabe, dotada de uma onipotência ou de uma forte potência sobre a consequência da imagem) (DELEUZE, 1990, p. 279-280).

Expressando de forma mais pragmática isto quer dizer que, por exemplo, uma música no campo ou fora do campo pode remeter a um movimento musical, a um período histórico ou ainda à relação com o artista autor da canção. Assim como as falas, por exemplo, podem remeter também a outros contextos fora da história, reais ou imaginários, entre outras infinitas possibilidades. De acordo com tudo isso o extracampo está alinhado à perspectiva da música extradiegética.

O fora de campo e o extracampo, tanto em relação à imagem, quanto em relação ao som, não são formas separadas do enredo ou da história. Pelo contrário, são uma comunicação entre todas as formas de espaços fílmicos. É importante apenas reforçar que a noção de extracampo pode remeter também a outros tempos,

outros personagens, outras ações, e não exclusivamente ao espaço enquanto algo físico e palpável, mas sim como um espaço virtual, em potência.

Em resumo, interessa a esta pesquisa, compreender como ocorrem as devoluções das imagens de e sobre Cuba nas narrativas dos filmes objetos de estudo, compreendendo todos os pontos aqui perpassados na base teórica. Para compreender qual a tomada de posição das imagens, como elas proporcionam suas devoluções, como os filmes se apresentam a partir do elo ardente (como dito por Didi-Huberman) entre a realidade e a ficção, é importante levar em consideração tanto os campos dos filmes, como seus extracampos, uma vez que é através deles que a narrativa constrói seus pilares de tempo e espaço. No capítulo a seguir serão apresentados os critérios e a metodologia adotada pela pesquisa, no intuito de tornar mais plausível a aplicação da teoria trabalhada às análises.

2 Critérios do processo analítico

Retomando a relação entre os conceitos trabalhados até aqui, Didi-Huberman (2012, 2015, 2017) diz que para compreender como se dá a devolução das imagens é necessário que o pesquisador se distancie das obras analisadas e perceba a relação entre cada um dos seus elementos, subvertendo-os e analisando o que a obra tenta esconder. Ele defende que é justamente no conflito que salta à imagem, a partir da observação de seus trechos, que se torna possível compreender sua relação dialética e como a devolução das imagens é construída, para onde ela aponta.

Assim, a reflexão do autor vai ao encontro do conceito de extracampo trabalhado por Deleuze (1983), que aplicado ao cinema busca compreender não apenas o que o enquadramento mostra, mas também o que ele esconde, e os elementos apropriados pela narrativa que estejam também fora do filme, de sua história ou de seu enredo.

Para compreender como a devolução das imagens se dá, será preciso, antes de tudo, compreender quais são os elementos do discurso fílmico que serão levados em consideração. Uma vez que uma análise absoluta dos filmes se faria impossível. Assim, foram elencados os citados abaixo, por suas relevâncias em relação à composição da narrativa fílmica.

2.1 Elementos da composição fílmica

Segundo Edgar-Hunt; Marland; Rawle (2013), chama-se de texto, “um corpo de discurso (palavras e imagens) com base em princípios gerados pela história e por convenções” (p. 70). Nessa medida, um filme pode ser compreendido enquanto texto, ou seja, um corpo de discurso cinematográfico, que se compõe através de imagens e sons. Claro que isso não quer dizer que um filme seja um discurso totalmente único ou original - exatamente o contrário. Por se tratar de uma arte que utiliza outras artes em sua composição, seu discurso também leva em consideração a pluralidade de formas. Assim, interessa, nas análises, compreender alguns pontos de composição dos discursos dos filmes. O primeiro deles diz respeito à *mise-en-scène*.

Em termos imagéticos de campo e fora de campo as análises levam em consideração, principalmente, a construção da *mise-en-scène*, segundo Bordwell e Thompson (2013):

Em Francês, *mise-en-scène* (pronuncia-se miz-an-cene) significa “pôr em cena”, uma palavra aplicada, a princípio, à prática de direção teatral. Os estudiosos do cinema estendendo o termo para direção cinematográfica, o utilizam para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico. Como seria o esperado, *mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. No controle da *mise-en-scène*, o diretor encena o evento para a câmera.

A *mise-en-scène* geralmente envolve um planejamento, mas o cineasta também pode estar aberto a eventos não planejados. Um ator pode adicionar uma fala no *set*, ou uma mudança inesperada na iluminação pode aumentar o efeito dramático (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 205 e 206).

Com isso, interessa às análises, compreenderem sobre a construção da *mise-en-scène* nos filmes, ou seja, compreenderem de qual forma o cenário (acrescenta-se aqui também objetos de cena), a iluminação, o figurino e o comportamento das personagens foram pensados pela direção e como dialogam com e sobre Cuba.

Outros elementos importantes para as análises são as metáforas e os símbolos, enquanto também componentes do discurso fílmico. Eles não são opostos à *mise-en-scène*, mas sim encontram-se, muitas vezes, como parte dela. Marcel Martin (2005) delimita a metáfora como

a justaposição, por meio da montagem, de duas imagens cuja confrontação deve produzir no espírito do espectador um choque psicológico com a finalidade de facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia que o realizador quer exprimir. A primeira dessas imagens é geralmente um elemento da ação, mas a segunda (cuja presença cria a metáfora) pode também ser retirada da ação e anunciar a sequência da narrativa, ou então pode substituir um fato fílmico sem qualquer relação com a ação, não tendo valor senão em relação com a imagem precedente (MARTIN, 2005, p. 118).

Enquanto a metáfora teria, para o autor, esse caráter de sequência de imagens com intuito de criar outros sentidos que não os literais, os símbolos estariam presentes na própria imagem. Em termos gerais, o símbolo diz respeito a quando ela remete a outra coisa, além da sua própria plasticidade. Por exemplo, uma imagem que mostra uma insígnia e traz nela um símbolo militar.

Para o autor os símbolos são divididos em duas categorias. A primeira é chamada de composição simbólica da imagem, em que o “realizador terá, mais ou menos arbitrariamente, reunido dois fragmentos de realidade para fazer brotar da sua confrontação um significado mais profundo do que seu simples conteúdo material” (MARTIN, 2005, p. 123). Isso pode se dar através da utilização de cenários, objetos, ações, elementos sonoros, entre outros. Um exemplo dado pelo autor é na cena inicial

de *O Cidadão Kane* (1941) em que se mostra uma placa de “Proibida a entrada”, simbolizando o distanciamento que as pessoas deveriam ter em relação à intimidade do personagem.

A outra categoria que interessa aqui é o que o autor chama de conteúdo latente ou implícito na imagem. Nesse caso, a imagem cumpre uma função específica na narrativa, porém aponta para um outro possível sentido. Em outras palavras, esse tipo de símbolo, ao contrário do primeiro, como próprio nome diz, não se faz tão claro, dependendo da narrativa para que sua totalidade seja compreendida. Esses se dividem em: plásticos, dramáticos e ideológicos. Os primeiros dizem respeito a imagens que evocam símbolos através de sua própria materialidade. O autor cita como um exemplo a revoada de pombos simbolizando a partida de uma alma. Os segundos auxiliam na compreensão dramática da narrativa. Um exemplo citado pelo autor é uma chaleira a ferver simbolizando uma tensão entre personagens. Os terceiros são “assim designados, porque servem para sugerir [...] ideias que ultrapassam largamente os limites da história em que estão integrados” (MARTIN, 2005, p. 132). O autor cita como exemplo a cena da tomada do Palácio de Inverno em *Outubro* (1927), em que um relógio mostra horas locais de diversas cidades como uma maneira de demarcar o acontecimento de forma mundial.

Compreendidos os elementos que auxiliam na construção do discurso do filme, há de se pensar também na apropriação de outros textos em sua composição, conforme discutido por Edgar-Hunt; Marland; Rawle (2013). Trata-se da intertextualidade. Ainda de acordo com os autores, baseado nas ideias de Julia Kristeva, o termo “intertextualidade” se refere à criação de um texto a partir da utilização de outros textos (aqui entendidos como corpos de discursos, como dito no início do tópico).

Todo texto é, em alguma medida, criado através da intertextualidade, sobretudo no cinema, como frisam os autores:

Como outras formas de narrativas, a produção cinematográfica requer pouco no sentido da invenção pura. Em geral envolve uma montagem cuidadosa e elementos já existentes. [...] O cinema é um produto cultural. Ele não cresce, é construído. A câmera pode reproduzir a aparência dos objetos reais, mas o filme é uma construção artificial (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 69-70).

Os autores dizem que a compreensão do público sobre a construção do filme se dá através da sua relação com o contexto (ver mais no próximo tópico do capítulo), a partir de associações com outros textos, de forma consciente ou não.

Nesta perspectiva eles explicam que há duas categorias de referências intertextuais no cinema: citação e alusão. E dentro delas há outras subcategorias. A citação pode ser feita em forma de apropriação ou diálogo. Já a alusão pode ser em referência, autorreferência, estilo e em os filmes *cult*. Abaixo será mais bem explicado cada um dos tipos.

Para os autores “a citação envolve algum tipo de duplicação em que outro material é reproduzido e incorporado” (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 78). Na forma de apropriação, ela diz respeito a quando frames, cenas, trechos, objetos, músicas, entre outros elementos de um texto são inseridos em um filme, seguindo sua forma original.

A forma mais clara de citação é a apropriação de um texto por outro. Esse “copia e cola” de um material existente é relativamente raro, mas bastante instrutivo. Esses jogos de autorreferência atraem cineastas e públicos em comum. Eles provocam a imaginação e levantam questões sobre o estado da “realidade” a qual estamos assistindo. A ilusão é ao mesmo tempo duplicada e desmantelada ao nos mostrar “o milagre do cinema” (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 74-75).

Por sua vez, os diálogos são quando os textos se apropriam de outros e estes, ao dialogarem, trazem outra compreensão para a cena. Isso é bastante utilizado principalmente através da relação entre imagens e músicas, conforme ilustra o exemplo abaixo, citado pelos próprios autores.

A citação textual não é restrita a outros filmes. Em *Seven – Os Sete Crimes Capitais*, o pleno significado dos livros ilustrados que Somerset consulta na biblioteca (pinturas de Hieronymus Bosch e Albrecht Dürer, xilogravuras de cenas bíblicas do “Genesis” e do “Livro do Apocalipse” e ilustrações de episódios da Divina Comédia de Dante e do Paraíso Perdido de Milton) só é apreendido em contraste com outro texto: uma gravação da música orquestral de J. S. Bach, tão sóbria, digna e equilibrada quanto as imagens visuais distorcidas e deformadas. Os textos se conversam. [...]

Embora a referência ostensiva a outros textos seja relativamente incomum, ela permanece como um texto visível de algo que, na verdade, está acontecendo o tempo inteiro. Os textos constantemente se coincidem e se sobrepõem na tela e em nossas mentes. O significado de cada sorriso angelical e o olhar demoníaco é visto no denso com texto intertextual que compõem a nossa memória cultural compartilhada (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 76).

Por outro lado, a alusão consiste na “evocação verbal ou visual de outro filme, confiando que o público faça a conexão” (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE,

2013, p. 78). É importante frisar que se por um lado a citação não diz respeito apenas a outros filmes, mas sim a qualquer outro tipo de texto, por outro lado a alusão é exclusivamente em relação a outros materiais fílmicos.

A alusão feita através de referência acontece quando há, por exemplo, uma cena que foi filmada de forma similar a outra, de outra obra. Isso acontece principalmente em filmes com certa relevância dentro da história do cinema. Pode acontecer também, como exemplificam os autores, quando um título de um filme está diretamente relacionado a outro ou a um diálogo de outro.

A autorreferência é quando um filme faz referência à própria história e a acontecimentos de outros filmes antecessores, como, por exemplo, nos casos das franquias de *Senhor dos Anéis*, *Harry Potter* e *Star Wars*. Mas é passível também de ser utilizada em filmes que não sejam de franquias, mas que façam referência ao próprio universo criado na narrativa.

A associação ocorre quando um fato, personagem ou acontecimento estão associados a outro e geralmente são ligados pela contradição. Por exemplo, um mesmo ator que faz personagens similares em filmes diferentes, em que isso afeta diretamente as expectativas que o público tem em relação àquele personagem e que acaba o relacionando com o outro.

Por sua vez o estilo diz respeito a um filme que faz alusão a um determinado estilo de um diretor ou vanguarda. Por exemplo, um filme que utiliza técnicas similares ao *Noir*, apesar de ser produzido em tempo e espaço diferentes do *Noir* ou quando um filme utiliza técnicas ou recursos que outro diretor tem como marca de sua forma de dirigir.

Por fim, a última alusão é dos filmes *cult*, que nessa categoria fazem alusão a universos únicos e particulares de seus próprios filmes. Isso ocorre principalmente nos de ficção científica, que se passam em outros planetas ou dimensões. Cria-se, então, uma ideia de como seria esse tempo-espaço, por mais que no mundo real ele pareça improvável.

Em relação ao som foram levados em consideração os seguintes elementos articulados por Bordwell e Thompson (2013): fala, música, ruídos, e, acrescenta-se aqui, o silêncio, trabalhado por Chion (2008). É importante levar em consideração as seguintes características do som: volume, altura e timbre. Os autores chamam a atenção em relação ao ritmo, porque ele pode estar coordenado ou em disparidade com a imagem. O som pode ser diegético ou não diegético (ou também

extradiegético), *off/over*, sincrônico ou assincrônico. Em relação à música são analisados os instrumentos musicais, timbres e gênero, se são originais ou não, e sua relação dentro da trama.

O ritmo, a melodia, a harmonia e a instrumentalização da música podem afetar vigorosamente as reações emocionais do espectador. Além disso, uma melodia ou frase musical pode estar associada a uma personagem, um cenário, uma situação ou uma ideia específica (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 423).

Outro fato importante que os autores destacam são os filmes que constroem imagens em torno de uma música existente. Isso ocorre no caso do filme *Guantanamera* (1995), onde parte da história é contada (ou apresentada) a partir do desenvolvimento da letra da música homônima, que é bastante conhecida na América Latina.

Outro ponto a ser analisado em relação ao som é a música de identificação. De acordo com Kassabian (2009), personagens e ideias são identificados musicalmente em um filme, primeiramente pelo seu uso recorrente. Dessa forma, a partir da repetição de músicas ou estilos musicais, os personagens e os lugares, os objetos ou as situações, seriam sempre retomados ao longo do filme sem a necessidade de outro recurso narrativo.

Ainda segundo a autora, a música no cinema se articula como um referencial dentro da narrativa, ativando pontos de vista ou de escuta, como diria Chion (2008), demarcações e caracterização de personagens. Assim, ela pode ser também um recurso de ilustração e interpretação dos eventos componentes da narrativa dos filmes.

Sobre a música popular, Kalinak (2010) afirma que no que tange os cineastas contemporâneos (que ela considera da década de 1960 à época atual), há um esforço de tentar misturar a trilha utilizando-se de músicas de artistas dos mais variados estilos com étnicas, por exemplo. Ela ainda cita como referenciais diretores da América Latina, entre eles Glauber Rocha, que se caracteriza por utilizar músicas eruditas, populares e afro-brasileiras (como os cantos do candomblé), além de também incorporar ruídos à trilha.

Os filmes analisados também dialogam nesta perspectiva de misturar os estilos musicais. Então, muito mais do que delimitar essas tipologias, interessa aqui compreender o seu caráter múltiplo nos filmes e seus impactos dentro da narrativa.

Dessa forma, pensando na contribuição das autoras destacadas acima, torna-se relevante para as análises tentar compreender de que forma a música de identificação pode ser usada como recurso narrativo, justamente a partir da utilização de vários tipos e outros sons em uma mesma cena.

Como método de análise exclusiva do som foi utilizado o modelo trabalhado por Chion (2008), que diz ser necessário realizar primeiramente uma localização das dominâncias, que se consiste em compreender quais sons são dominantes em relação aos outros. Foi importante também observar os pontos de sincronização, conforme definido pelo próprio autor como “um momento saliente de encontro síncrono entre um momento sonoro e um momento visual; um ponto onde o efeito de síncrese⁶ é mais acentuado, como, numa música, um acorde mais afirmado e mais forte que os outros” (CHION, 2008, p. 51).

2.1.1 Os contextos dos e nos filmes

Durante as análises será necessário também compreender e localizar seus contextos. Quando se fala de contexto em relação a filmes, há de se considerar duas perspectivas. A primeira diz respeito ao contexto social, político, econômico, histórico e cultural retratado no filme, tanto na história quanto no enredo. Esse contexto, por ser interno ao filme, está diretamente ligado às noções de campo e fora de campo. Por exemplo, um filme produzido na década de 2000 que tem como contexto a sociedade brasileira de 1960, trará vestimentas, cenários, valores, expressões, entre outros elementos que sejam característicos da década retratada na história. Então, ainda que, por exemplo, se escute fora de campo uma música da época, ou se veja no campo um jornal com data de 1960, sabe-se que ambos elementos estão fazendo referência a uma época específica. Claro que os elementos em campo e fora de campo precisam de uma sucessão de cenas e sequências para tal compreensão. Afinal, pode-se usar músicas de décadas variadas em outros tempos e isso não ser uma forma de contextualizar a história ou o enredo.

A segunda diz respeito ao contexto social, político, econômico, histórico e cultural em que o filme foi produzido.

⁶ Neste contexto a síncrese pode ser compreendida como um ponto de contraste, de conflito entre imagem e som, ou entre som e som/imagem e imagem.

Um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte (com relação a outros produtos culturais como a televisão ou a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, das outras artes). [...]

A hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é de que um filme sempre “fala” do presente (ou sempre “diz” algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção). O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica nada muda no caso (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.54-55).

Esta perspectiva, conforme dizem os autores acima, estará presente no filme de forma implícita. Por exemplo, o mesmo filme produzido na década de 2000 em que a história se passa em 1960 incorporará elementos de seu contexto de produção, ainda que seja retratado no passado, desde recursos de filmagem, traços de linguagem, até cenários criados no presente, especificamente para se remeter ao passado, entre outros.

Esta segunda perspectiva de contexto pode ser considerada, inclusive, uma forma de assumir os lugares de origem de produção dos filmes como uma linha tênue que liga o campo ao extracampo. Xavier (2008), em sua pesquisa sobre a articulação entre os textos veiculados nas revistas *Cinéthique* e *Cahiers* e a prática do cinema, fala sobre discussões feitas pelos próprios cineastas sobre não mais esconder o contexto de produção dos filmes e não mais dar a ideia de um “não-lugar”. Pelo contrário, eles passam a assumir a produção como um ponto de partida, como uma forma de utilização do cinema como ferramenta de transformação social e estética para provocar o público.

Eis porque a oposição fundamental em *Cinéthique*, e também nos *Cahiers*, é entre materialismo e idealismo; e a tarefa do cineasta militante é a “transformação ideológica” do cinema, que deve libertar-se do círculo idealista da “impressão de realidade” e penetrar num novo domínio: o da concepção do objeto cultural como produção. Para além da polêmica que envolve as duas revistas, elas têm em comum a defesa de um cinema que traga em si a marca do processo de produção, ao invés de apagar os traços que o denunciam como objeto trabalhado e como discurso que tem por trás uma fonte produtora e seus interesses. Contra a ficção que pretende existir por si mesma, como reflexo do real, é proposto o discurso que fala sobre suas próprias condições de existência e, portanto, afirma-se como reflexo do trabalho e se produção e suas funções sociais e materiais (XAVIER, 2008, p. 158-159).

Assim, a perspectiva trabalhada pelo autor vai ao encontro do que se propõe nos dois filmes a serem analisados aqui, como obras que trazem em si reflexos da sociedade em que estão circunscritos, além da influência (tanto para Alea quanto

para Tabío) neorrealista e do cinema novo latino-americano que também vão ao encontro dessa necessidade de contextualizar o local de fala do filme como parte fundamental da narrativa. E é justamente dessa forma que é possível compreender o conceito de devolução das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2016). A devolução se apropria de tais elementos durante a produção para que, ao retornar à sociedade, na forma do filme, não apenas crie possibilidades de identificação únicas daquele contexto, como também proponha novas reflexões e observações ao se deslocar de seu tempo e espaço específicos.

Em relação aos filmes a serem analisados será importante compreender como os contextos, nas duas perspectivas, se articulam entre o campo e o extracampo para a construção das narrativas.

Estas são as principais formas de tentar compreender a devolução das imagens nos filmes. É importante ressaltar que todas elas levam em consideração a construção narrativa. Em outras palavras, não se propõe aqui um estudo de recepção, mas sim análises narrativas.

2.2 Metodologia proposta

Para compreender sobre as devoluções das imagens nos filmes objetos desta tese: *Fresa y Chocolate* e *Guantanamera*, a pesquisa se apropria da proposta dos cinco sistemas (também chamados de códigos) de significação de Roland Barthes, aqui adaptados totalmente para o cinema por Edgar-Hunt; Marland; Rawle (2013). Segundo os autores, esses sistemas se consistem em estruturas preexistentes de construir e de compreender narrativas.

Os autores reiteram que “o cineasta não elege esses sistemas; ele apenas decide como empregá-los em uma situação em particular. São estruturas que inevitavelmente entram em jogo no instante em que alguém começa a organizar os signos e a coerência narrativa” (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 28). Também deixam claro que os espectadores fazem uso dos sistemas para compreender os significados sem necessitar de qualquer treinamento para tal. Trata-se de um processo inconsciente para os dois lados. O que Barthes fez foi compreender estruturas comuns em narrativas e sistematizá-las. Importante ressaltar que uma mesma narrativa pode ser analisada a partir dos cinco sistemas. Eles serão

apresentados adiante para que se possa elencar os que melhor se adequam à proposta da pesquisa.

Pode ser útil pensar esses "códigos" como cinco tipos diferentes de grade, malha ou rede em que os signos que formam o texto são capturados, separados e relacionados de forma significativa. Cada rede pega tipos diferentes de materiais; observados em conjunto, eles constituem um tipo de rede por meio da qual os signos são filtrados e a nossa percepção é organizada (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 28).

O primeiro sistema é chamado de código hermenêutico e se consiste em uma estrutura que desperta a atenção do público por meio de apresentação e resolução de problemas. É a forma de construir (e compreender) a narrativa a partir da ligação entre os acontecimentos ao longo da história, de um fio condutor que sustenta a narrativa.

O segundo, chamado de código sêmico,

refere-se aos signos que imbuem personagens e cenários com significado; por exemplo, os vários signos sensoriais (fala, vestimenta, movimento ou gestos) a partir dos quais fazem inferências sobre as personagens. Essas inferências podem ser complexas ou sutis, mas todas elas derivam de informações formadas mentalmente na ilusão de pessoas reais tendo experiências reais no mundo real (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 29).

O terceiro, o código das ações narrativas (ou proeirético), trata-se de signos referentes a ações que compõem a narrativa, independentemente de seu tamanho. Os autores reforçam que as ações mais interessantes são justamente as que tentam revelar além do ato em si, e ainda citam como exemplo a ação de um caubói ao apertar o cinto da arma, em que isso significa uma decisão de vida ou morte.

O código simbólico, quarto sistema, se consiste em uma estrutura baseada em um padrão de antítese, isto é, a narrativa se compõe e se compreende a através de dicotomias como bom/mau, herói/vilão etc. Segundo os autores, o padrão de contrastes das dicotomias auxilia o público na compreensão da história completa.

Por fim, o último sistema de código cultural (ou referencial),

engloba as referências do texto a coisas já "conhecidas" e codificadas por uma cultura em particular. Isso inclui o corpo de hipóteses compartilhadas relacionadas à sociedade, como psicologia, moral e política, sem as quais o mundo do texto seria impenetrável (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 30).

Todos os códigos são levados em consideração durante as análises, entretanto se dá maior importância e destaque para os sistemas sêmico, de ações

narrativas e cultural, sobretudo por serem os que mais se alinham à ideia de compreender sobre a devolução das imagens nos filmes. Isso porque os principais pontos a serem analisados são os personagens, suas ações e suas relações com o contexto cubano (dentro e fora do filme).

Foram realizadas decupagens completas dos filmes *Fresa y Chocolate* e *Guantanamera*, em relação à imagem e ao som, para que fosse possível elencar as principais cenas a serem analisadas, levando em consideração as que mais se aproximavam do referencial metodológico e dos critérios de análise adotados na pesquisa. As decupagens encontram-se nos Apêndices G e H, no final da tese.

Foram feitas então análises individuais, partindo dos sistemas de significação de Barthes adaptados por Edgar-Hunt; Marland; Rawle (2013), dos dois filmes, elencando em planos e cenas: músicas, objetos de cena, cenários, ações e outros elementos que trazem em si pontos mais relevantes, compreendendo suas questões dialéticas e de conflito (DIDI-HUBERMAN, 2017), conforme explicado anteriormente, uma vez que se busca nesta pesquisa, justamente compreender a dualidade entre reflexo e reflexão apresentados nos e pelos filmes acerca de Cuba e seu contexto histórico, político, econômico, social e cultural.

Então, após as análises individuais foram feitas análises comparativas, que perpassam os seguintes pontos: história, personagens, intertextos, cenários e contextos. As metáforas e as composições simbólicas/símbolos não foram contempladas de forma isolada nas análises comparativas, pelo fato de suas constituições se darem através de personagens, cenários e contextos.

Tabelas auxiliaram a melhor visualização da contraposição e similaridades entre os filmes e encontram-se nos Apêndices I-Q. Foram levados em consideração elementos que se repetem e destoam entre os dois filmes com intuito de descobrir quais são suas constantes e variáveis.

Nas análises individuais há a descrição das cenas e/ou sequências e conforme necessidade frames foram utilizados para melhor visualização dos pontos a serem ressaltados, sobretudo em relação a composições de enquadramento que elucidam objetos de cena, personagens em ações específicas, figurinos, entre outros.

Para realizar a pesquisa foi necessário também lançar mão de estudos, entrevistas, documentários e outros materiais, bem como a observação em campo, como por exemplo, de cenários, com intuito de compreender melhor a história, os

valores, as transformações sociais da sociedade e dos contextos cubanos atuais, da época de produção dos filmes e também das épocas retratadas nas histórias.

Para possibilitar este último ponto a pesquisadora esteve em Cuba, em novembro e dezembro de 2018, onde foi recebida pela Universidade de Havana para uma estância de investigação, com auto-financiamento. Durante o período foi recebida pela professora Astrid Santana Fernández de Castro, da Facultad de Artes y Letras. A professora pesquisou em seu doutorado a relação entre o filme *Memorias del Subdesarrollo* (1968), também dirigido por Titón, e o romance homônimo, de Edmundo Desnoes. Ela auxiliou na obtenção de material como filmes que só se pode obter em Cuba (pela dificuldade de acesso à internet na ilha), bem como indicação de livros, autores e auxílio para entrevistas. Paralelo a isso, obteve-se acesso a bibliotecas do país, entre elas destaca-se a mais importante, José Martí e também a Cinemateca Nacional de Cuba. Em ambos os lugares foi possível obter uma grande quantidade de material como livros, revistas, documentos internos e repercussão em jornais nacionais e internacionais dos filmes, biografias dos diretores, entre outros. Em livrarias e sebos no país também foi possível obter uma quantidade importante de materiais sobre os filmes e diretores. Paralelo a isso, foram realizadas entrevistas a Senel Paz, roteirista de *Fresa y Chocolate*, e Jorge Perugorría, ator protagonista de ambos os filmes analisados nesta tese. Os dois artistas receberam a pesquisadora em suas casas. As entrevistas foram gravadas em áudio e suas transcrições encontram-se nos Apêndices A e B. Foi elaborado um roteiro de perguntas para eles e seguiu-se a partir de seus direcionamentos. Foram entrevistados também, por e-mail, Juan Carlos Tabío, codiretor dos filmes, Mirtha Ibarra, atriz protagonista de *Guantanamera* e parte do elenco principal de *Fresa y Chocolate* e viúva de Titón, Vladimir Cruz, protagonista de *Fresa y Chocolate* e Senel Paz para sanar uma dúvida não perguntada no encontro presencial. As entrevistas online encontram-se nos Apêndices C-F. Não foi possível entrevistar Mirtha e Vladimir em campo, pois não se encontravam em Cuba. Ambos vivem na Espanha. Juan Carlos Tabío se encontrava incomunicável durante todo o tempo da estância em Cuba, porém entrou em contato posteriormente, por e-mail. Todas as entrevistas encontram-se na íntegra, tanto as online quanto as transcritas a partir de áudios, no intuito de preservar as informações e interferir o menos possível no processo. Foram excluídas apenas palavras repetidas em sequência pelos entrevistados e usa-se reticências para pensamentos sem

conclusão e/ou pausas longas. Nas entrevistas realizadas por e-mail os endereços dos entrevistados foram ocultados com objetivo de preservá-los.

Todos os questionários foram elaborados juntamente com o orientador e tiveram como objetivo entender melhor os contextos dos e nos filmes, bem como seus processos de produção, desdobramentos, repercussão etc. As entrevistas foram, posteriormente, analisadas e utilizadas conforme dialogavam com os pontos desenvolvidos ao longo da tese.

É importante ressaltar que por questões éticas, trabalhou-se na tese de forma cuidadosa tanto com as informações obtidas através das entrevistas e o contato com os entrevistados, como também com as análises que levaram em conta suas considerações, no intuito de tentar reduzir qualquer possibilidade de dano, risco, incômodo ou mesmo constrangimento aos entrevistados, sobretudo pelo fato de a pesquisa abordar direta ou indiretamente questões sociais, políticas e históricas muito próprias do contexto local deles.

Enfim, uma observação relevante a ser feita é que a pesquisadora tentou estar, por períodos maiores, em Cuba, para obtenção de mais materiais e vivências, porém houve apenas um edital aberto, à época, passível de realizar a viagem de mobilidade internacional, para o qual a pesquisadora não obteve a bolsa da agência financiadora. Por isso, só foi possível estar em Cuba por um período reduzido, devido à questão do autofinanciamento, porém o tempo foi o suficiente para conseguir todo o aparato de que se necessitava para a pesquisa, sobretudo por se tratarem de materiais e documentos que não seria possível obter de outra maneira que não *in loco*. Sem esse aparato, a pesquisa não conseguiria efetivamente responder a seu questionamento principal ou o teria (ou tê-lo-ia um pouco mais feia essa forma) de forma limitada.

3 Os diretores, os filmes e a imprevista codireção

Há aqui uma breve contextualização sobre trajetórias profissionais individuais de cada um dos diretores, sobre cada um dos filmes e sobre como se iniciou e se estabeleceu a codireção Alea-Tabío.

3.1 Alea e Tabío

Não se pretende fazer, nesta tese, uma biografia dos autores ou mesmo um aprofundamento histórico sobre o cinema cubano, mas sim contextualizar sobre suas carreiras no cinema, principais obras e outros marcos⁷.

Tomás Gutiérrez Alea, apelidado de Titón, nasceu em Havana – Cuba, em 1928. Segundo ele mesmo, se dedicava às artes desde criança, entre a música e a pintura, ainda que sem êxito (GUTIÉRREZ ALEA, 1998). Embora Mirtha diga, no documentário *Titón: de La Habana a Guantánamera* (2008), que ele tocasse piano muito bem e constantemente, além de só escrever ouvindo música – o que talvez explique a preocupação e a percepção com a música em seu cinema.

Graduou-se em Direito pela Universidade de Havana, seguindo a carreira do pai. Após formar-se, mas sem sequer exercer a profissão, foi para a Itália, onde se formou em cinema no ano de 1953, no *Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma*. Logo que concluiu os estudos voltou para Cuba para fazer filmes. Titón foi um dos fundadores do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas (ICAIC), órgão responsável pela produção e regulação de cinema na ilha. Seus primeiros filmes foram, sobretudo, documentários que retratavam aspectos da Revolução Cubana (FORNET, 1998).

Titón é considerado o realizador mais relevante do cinema cubano contemporâneo. Seus filmes com maior repercussão tanto na crítica quanto na

⁷ Para conhecer melhor sobre a história do cinema cubano, indica-se aqui o livro *Cinema Cubano: revolução e política cultural*, de Mariana Villaça (2010). Trata-se da obra mais completa sobre o tema realizada em território nacional. Sobre Titón, há uma vasta quantidade de material biográfico, entre eles: *Titón: volver sobre mis pasos*, de Mirtha Ibarra (2007), que reúne documentos pessoais como cartas e fotos do diretor, organizados por sua própria viúva, após seu falecimento. Ela também dirigiu um filme biográfico sobre o diretor, chamado *Titón: de La Habana a Guantánamera* (2008). Há também outro livro biográfico sobre o diretor que traça toda sua carreira antes de se tornar diretor, chamado *El primer Titón*, de Juan Antonio García Borrero (2016). Por fim, destaca-se também o livro *Alea: una retrospectiva crítica*, de Ambrosio Fornet (1998), bastante utilizado em alguns momentos ao longo deste texto. Sobre Tabío não há biografias fílmicas ou escritas ainda (até o momento da defesa desta tese). Sobre ele foi possível obter material para consulta interna na Cinemateca Nacional de Cuba, além da entrevista com o próprio.

bilheteria são *La muerte de un burócrata* (1966), *Memorias del subdesarrollo* (1968), *Hasta cierto punto* (1982), além destes dois filmes objetos desta pesquisa: *Fresa y Chocolate* (1993) e *Guantanamera* (1995).

Juan Carlos Tabío nasceu também em Havana, em 1943. Começou a trabalhar com cinema no ICAIC em 1961 e em 1963 dirigiu seu primeiro filme documental. Apenas em 1983 dirigiu sua primeira obra de ficção: *Se permuta* (1983). Entre seus filmes com maior destaque encontram-se também *Plaff* (1988), *Lista de Espera* (2000) e os objetos de estudo da tese.

Os dois diretores têm pontos importantes de convergência em suas obras e carreiras. O primeiro deles é a própria proximidade com o ICAIC e a iniciação no cinema através de documentários (o que parece ser um caminho comum dentro do instituto). Outro ponto são as críticas feitas através de seus filmes em suas carreiras individuais. Para Gutiérrez Alea (1998) fazer cinema era também realizar um processo de autocrítica, com intuito de promover alguma transformação social, por menor que fosse.

Es un modo de poner en evidencia esos valores de la vieja ideología dominante que aún hoy podemos encontrar, más o menos enmascarados, en todas las capas de nuestra población, y que puede significar un freno para el desarrollo de una nueva conciencia social. Y esa lucha se lleva a cabo con el ejercicio de la crítica y la autocrítica, que pueden asumir modalidades como la sátira, la burla, la denuncia directa, etcétera. Mantenemos el principio de que solo se puede transformar la realidad — y transformarnos a nosotros mismos mediante esa práctica — si se tiene una actitud crítica ante la misma. [...] Sabemos que el cine no es como la música, que opera con sonidos y abstracciones. El cine se relaciona directamente con la realidad social, toma de ella algunos aspectos y los ordena para crear nuevos significados. En ese proceso se puede distorsionar la realidad o avanzar hacia su sentido más profundo. Esto último, por supuesto, es lo que nos esforzamos por lograr (GUTIÉRREZ ALEA, 1998, p. 27)⁸.

Todos os filmes de Alea perpassam por críticas à sociedade e geralmente em forma de dramas. Tabío, por sua vez, também vê no cinema uma forma de criticar a sociedade, o governo e outras coisas mais, porém mais próximo da comédia, da

⁸ “É um modo de pôr em evidência esses valores da velha ideologia dominante que ainda hoje podemos encontrar, mais ou menos mascarados, em todas as camadas de nossa população e que pode significar um freio para o desenvolvimento de uma nova consciência social. E essa luta se leva a cabo com o exercício da crítica e a autocrítica, que podem assumir modalidades como a sátira, a chacota, a denúncia direta etc. Mantemos o princípio de que só se pode transformar a realidade – e transformar a nós mesmos diante essa prática – se se tem uma atitude crítica perante ela. [...] Sabemos que o cinema não é como a música, que opera com sons e abstrações. O cinema se relaciona diretamente com a realidade social, toma dela alguns aspectos e os ordena para criar novos significados. Nesse processo se pode distorcer a realidade ou avançar em direção ao seu sentido mais profundo. Esse último, é claro, é o que nos esforçamos para alcançar.” (Tradução da autora).

sátira e do humor de forma geral. Seus filmes sobre as tragédias cotidianas de Cuba parecem ter como objetivo provocar risos.

Joel del Río (2016) diz que exatamente por isso, parece existir um certo preconceito com o cineasta em Cuba. Segundo ele, pelo fato de Tabío se apropriar da comédia para construir suas narrativas, a crítica cinematográfica cubana não dá a ele, seu devido valor, pelo preconceito que existe acerca do gênero.

A pesar de tales manías y ofuscaciones de la crítica cubana, resultaría harto difícil de verificar una selección de los mejores filmes cubanos de los últimos veinte años que no incluya al menos uno, dos o tres títulos de entre los siete largometrajes de ficción firmados, hasta hoy, por Tabío, tal vez el cineasta cubano — además de Humberto Solás — que con mayor fuerza ha presenciado los bandazos en la valoración de los especialistas respecto a su obra. Me refiero, insisto, a la crítica cubana, pues en España, Francia o Estados Unidos, para los conocedores de nuestros filmes, el nombre de Tabío en los créditos significa inequívoca autoría y sostenida aptitud. No tan profeta resulta en su tierra, donde suelen ser proporcionales la intensidad con que el público disfruta sus filmes y la insistencia de algunos "conocedores" en etiquetar su obra con epítetos tales como populista, pintoresco, superficial y optimista a ultranza; como si fuera imperdonable aspirar a la diáfana comunicación y concebir el cine a manera de juego antisolemne, desinhibido, irreverente; como si resultara inadmisibile la absolución de los vicios cardinales que caracterizan al ser cubano contemporáneo, con argumentos tales como la sonrisa, la sátira y la ironía (RÍO, 2013, p. 279)⁹.

O autor diz que Tabío se apropria do humor para fazer críticas sociais, seja à moralidade, aos preconceitos, ao racismo ou à escassez em Cuba e retrata também a Santeria, além de criticar o próprio socialismo. Apesar da diferença na forma de abordagem, os temas e as críticas presentes nos filmes individuais parecem ser os mesmos, tanto em Tabío quanto em Titón. Assim, acredita-se que a codireção não tenha sido uma escolha apenas pela proximidade ou mesmo amizade entre os diretores, mas também pelo ajustamento de posicionamento e ideias, por mais que, ainda como ressalta Río (2013), grande parte da crítica atribua os filmes codirigidos a feitos de Alea.

⁹ “Apesar de tais manias e ofuscações da crítica cubana, seria muito difícil verificar uma seleção dos melhores filmes cubanos dos últimos vinte anos que não inclua ao menos um, dois ou três títulos entre os sete longas de ficção assinados, até hoje, por Tabío, talvez o cineasta cubano – além de Humberto Solás – que com maior força presenciou as mudanças na valorização dos especialistas a respeito de sua obra. Me refiro, insisto, à crítica cubana, pois na Espanha, França ou Estados Unidos, para os conhecedores de nossos filmes, o nome de Tabío nos créditos significa inequívoca autoria e atitude sustentada. Não tão profeta resulta em sua terra, onde parecem ser proporcionais a intensidade com que o público desfruta seus filmes e a insistência de alguns “conhecedores” em rotular suas obras com etiquetas tais como populista, pitoresco, superficial e otimista exagerado; como se fosse imperdoável aspirar à diáfana comunicação e conceber o cinema como um jogo antissolene, desinibido, irreverente; como se fosse inadmissível a absolvição dos vícios cardinais que caracterizam o ser cubano contemporâneo, com argumentos tais como o riso, a sátira e a ironia.” (Tradução da autora).

Río ainda destaca que apesar dos acertos dos dois filmes serem geralmente atribuídos pela autoria de Titón, a crítica também reconheceu neles, em grande medida, a marca de Tabío, principalmente no que diz respeito às

matices argumentales y genéricos (sátira a los impermeables, refractarios e inflexibles; necesidad de cambio; discordancia entre imagen pública y vida privada), y en la elección del núcleo conflictual de los personajes (gente precisada a cambiar, urgida por apremiantes circunstancias a remodelar sus jerarquías, valores, inercias e intolerancias) (RÍO, 2013, p. 282)¹⁰.

Há de se considerar, então, a relevância da pesquisa em compreender justamente o que diz respeito à codireção, a forma de construção das narrativas proposta pela aliança entre os dois diretores que parece, pelo menos em alguma medida, ignorada pela própria crítica cubana, dando mais créditos e atribuindo o sucesso dos filmes a Alea. Ainda que, como dito pelo próprio Senel Paz (2018) em entrevista, Tabío tenha Titón como um professor na arte de fazer cinema. Titón certamente é uma inspiração para grande parte dos cineastas cubanos e não poderia ser de outra forma com Tabío, até mesmo pela diferença de idade entre ambos, porém isso não invalida ou mesmo diminui a relevância de sua participação ativa como codiretor dos filmes analisados nesta pesquisa.

3.2 Fresa y Chocolate

No livro *Simples Assim* (2012), Titón e Tabío contam que a codireção surgiu a partir de um imprevisto. Titón, quando estava filmando *Fresa y Chocolate* (1993), que inicialmente seria dirigido apenas por ele, precisou fazer uma cirurgia por causa de um câncer, que o levou ao óbito anos depois. Enquanto isso Tabío filmava *El elefante y la bicicleta* (1994). Titón então o convidou para participar de seu projeto, como codiretor. Tabío aceitou de prontidão e foi ali que a codireção nasceu, permanecendo até o último trabalho de Titón - *Guantanamera*.

Fresa y Chocolate foi filmado em Cuba na década de 1990 e ambientado no final da década de 1970 e início da década de 1980, adaptado do conto *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, escrito por Senel Paz, que é também roteirista do filme. Os principais créditos também são assinados por: Germinal Hernández (som), Miriam

¹⁰ “Matizes argumentais e genéricas (sátiras aos impermeáveis, refratários e inflexíveis; necessidade de mudança; discordância entre imagem pública e vida privada), e na escolha do núcleo conflitante dos personagens (gente que precisa mudar, com urgência obrigatória de circunstâncias para remodelar suas hierarquias, valores, inércias e intolerâncias).” (Tradução da autora).

Talavera (edição), Mario García Joya (direção de fotografia) – que já haviam trabalhado com Titón em *Cartas del Parque* (1988), além de em *Hasta cierto punto* (1982), juntamente com Tabío –, Miguel Mendoza (direção de produção), que também havia trabalhado com Titón em *Memorias del subdesarrollo* (1968), e José María Vitier (direção musical) e Osvaldo Donatién (edição), que trabalharam com Tabío em *El elefante y la bicicleta* (1994) e *Plaff* (1988), respectivamente. Assim, é possível notar que os nomes eram recorrentes em outras obras dos diretores – e isso indicava, em alguma instância, uma certa familiaridade e cumplicidade entre a equipe, além de serem profissionais já bastante conhecidos do cinema cubano.

O filme contextualiza o momento que antecede o Período Especial e é filmado durante ele. À parte disso, o filme se contextualiza também, em sua época de produção, por um período de turbulência do cinema cubano. De acordo com Villaça (2010), em 1991 o filme *Alicia en el Pueblo de las Maravillas* (1991) foi lançado e trouxe consigo uma grande polêmica, talvez a maior de todo o cinema cubano. Com uma narrativa lúdica, ele faz críticas diretas em relação ao governo, que não gostou da proposta. Ainda levando em consideração que o país se encontrava no início do Período Especial, o partido se apropriou deste motivo (até mesmo para se blindar de críticas sobre censura) e ameaçou fechar o ICAIC. O partido tinha como objetivo fundi-lo com o Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT) e, assim, poder ter mais controle sobre o órgão e sua produção. Os cineastas do ICAIC, por sua vez, fizeram um abaixo-assinado e organizaram uma greve contra o fechamento do instituto e a perda de sua autonomia. Então, o governo acabou cedendo. Voltou atrás em sua decisão e trouxe Alfredo Guevara de volta à presidência do instituto (que estava sob direção de García Espinosa desde 1982¹¹), em uma tentativa de tomar as rédeas do órgão e fazer uma ponte com o governo. Assim, *Fresa* é filmado logo após a volta de Guevara e essa nova fase do ICAIC. Talvez por isso o filme tente trabalhar suas críticas sociais e ao governo de forma mais branda e anacrônica. Isso será retomado adiante.

¹¹ Sobre isso é importante ressaltar que, de acordo com Villaça (2010), Alfredo Guevara também foi afastado da presidência do ICAIC, em 1982, devido à polêmica sobre o filme *Cecilia* (1982), que teria utilizado mais recursos que o esperado, além de outras questões, como temática, presença de orixás etc. Na época Guevara foi afastado pelo governo e enviado para Paris, para assumir o cargo de embaixador da Unesco. García Espinosa ficou na presidência do ICAIC entre 1982 e 1992, sendo afastado pelo motivo citado no texto. Para melhor compreensão sobre o momento político vivido pelo ICAIC neste período, recomenda-se a leitura da referência indicada.

O filme conta a história de David, um militante da Juventude Comunista que, apesar de apaixonado por literatura e artes, cursa Ciência Política, por achar que seria mais útil ao partido. Em meio a sua conflitante vida pessoal e militante ele conhece Diego, um professor de artes um pouco mais velho que ele, porém muito mais experiente em vários aspectos. Diego altera toda a vida do jovem, fazendo com que grande parte dos seus preconceitos e julgamentos advindos do partido sejam dissolvidos. David e Diego constroem uma forte amizade e isso auxilia o jovem militante na busca pela felicidade e autoconhecimento. Nancy, vizinha de Diego, se coloca entre eles e as histórias dos três, acabam se entrelaçando.

Diego, professor e crítico de arte, mora sozinho em uma casa, La Guarida, em Havana. Na história, encontra-se trabalhando como curador das obras de seu amigo Germán, um jovem artista que vê em sua arte uma possibilidade de deixar a ilha. Ele aparece em pouquíssimas cenas do filme. David é apresentado na história a partir de uma cena malsucedida de sexo com sua, então, namorada Vivian. O personagem conduz todo o filme, que se transforma durante a história. Vivian aparece em pouquíssimas cenas. Ela começa como namorada de David e depois se casa com outro homem. Não há muito a se dizer sobre a personagem, pois não é apresentada nem desenvolvida na história. A última personagem é Nancy, uma ex-prostituta vizinha e amiga de Diego. Ela aparece por vários momentos da história. Em sua segunda aparição, devido a ter cortado os pulsos, ela é resgatada por médicos e por Diego. Nancy precisa de sangue para se recuperar e David se oferece como doador. Assim, a partir desse episódio, os personagens se aproximam e, ao final, tornam-se um casal. Há também o personagem Miguel, amigo de David, da Juventude Comunista. Ele aparece também em poucas cenas e apenas incentivando David em seus preconceitos e perseguição a Diego. As construções e desenvolvimentos dos personagens serão mais bem explorados na análise da narrativa.

Primeiramente é preciso compreender que a história se desenvolve de forma diferente no conto que deu origem ao filme. Germán e Vivian são apenas citados no conto, sem aparecer. O personagem Miguel foi inserido no filme, porém sua construção só aconteceu mesmo, durante as filmagens (FORNET, 1998). Até então era um personagem indefinido, sem personalidade delimitada. Nancy é uma personagem que vem de *Adorables mentiras* (1991), filme de Gerardo Chijona, também roteirizado por Senel Paz. No filme em questão, Nancy é também interpretada

por Mirtha Ibarra. David e Vivian são também do conto *Não diga eu te amo*¹², de Senel Paz, adaptado para o cinema no filme *Una novia para David* (1987) – de onde também vem Miguel, interpretado inclusive, pelo mesmo ator, Francisco Gattorno.

Devido à escassez do Período Especial, foi um processo difícil até o filme sair do papel. De acordo com Fonet (1998) Titón e Senel ganharam o prêmio de melhor roteiro inédito no *XIV Festival del Nuevo Cine Latinoamericano*. Isso foi o que possibilitou a produção do filme, por haver premiação em dinheiro, advindo de outros países. Entre o prêmio e filmagem foram cerca de dez roteiros e a repercussão será abordada ao final das análises.

3.3 Guantanamera

Guantanamera (1995) é o segundo e último trabalho da codireção, também produzido na década de 1990 e ambientado no final da década de 1980¹³. A obra contextualiza e é contextualizada pelo Período Especial e tem como protagonista a ex-professora Gina, esposa de Adolfo, que é um burocrata cubano da área de transporte fúnebre na ilha. A história se desenvolve de Guánatamo até Havana, através do transporte do corpo da tia de Gina, Yoyita. A partir disso a história se entrelaça com Cândido, antigo amor de Yoyita, e Mariano, ex-aluno de Gina, por quem ela nutre uma paixão recíproca. Além desses personagens, há também Ramón, companheiro de viagem de Mariano, Tony, motorista do carro fúnebre que faz negócios comprando mercadorias de forma ilegal, além das mulheres de Mariano, que são casos que ele tem nas estradas e encontra com cada uma ao longo das paradas. Há também uma garotinha que aparece toda vez que algum personagem morre. Ela é Ikú, o orixá da morte. Porém ela não tem falas. Alea conta em Évora (1996) que no roteiro a personagem originalmente tinha falas, mas que optaram durante as filmagens por torná-la silenciosa. Ele conta que a ideia da personagem foi de Eliseo Alberto, que assina como roteirista e argumentista do filme, ao lado da codireção.

Além dele, assinam também a ficha técnica do filme: Enrique Gonzalez Macho, Walter Achugar e Aurélio Nuñez (produtores associados), Camilo Vives e

¹² O conto faz parte de um dos cinco que compõem a versão brasileira *Morango e Chocolate* (PAZ, 2012).

¹³ De acordo com uma carta de Titón enviada ao produtor Walter Achugar, a primeira versão do roteiro do filme é datada em abril de 1989 (GUTIÉRREZ-ALEA, 1994). Ainda no documento, o diretor diz que será necessário adaptar o roteiro para atualizá-lo.

Ulrich Felsberg (produtores executivos, tendo Camilo atuado no mesmo cargo em *Fresa*), Raúl García (chefe de som), Hans Burmann (diretor de fotografia), Carmén Frias (montadora), José Nieto (direção musical), Frank Cabrera (diretor de produção, que também exerceu o cargo de produtor executivo em *Fresa*) e Gerardo Herrero (produção). Com exceção dos produtores executivos coincidentes em *Fresa* e Raúl García (que também trabalhou com Tabío em *El elefante y la bicicleta*), os outros integrantes da ficha técnica são, em grande parte, advindos da Espanha, com experiência em produções televisivas e sem relações anteriores com os trabalhos de Alea e Tabío. Nos créditos iniciais, inclusive, a TV Española e o Canal+ España aparecem como participantes. Isso será retomado durante as análises do filme, uma vez que possui relação direta com o mesmo.

De acordo com Villaça (2010) *Hasta cierto punto* (1982), primeiro trabalho de Titón (como diretor) e Tabío (como roteirista) juntos, foi duramente criticado por Alfredo Guevera, presidente do ICAIC, na época de produção do filme, por acreditar que o filme fazia referência a ele mesmo como um ditador. Havia na história inicial, referência a Olofi e Ikú. Por causa das críticas essa referência foi retirada e posteriormente os diretores a absorveram em *Guantanamera*, que traz um conto sobre as divindades em meio à história marcada pelas mortes.

Diferentemente de *Fresa*, *Guantanamera* não tem personagens de outras histórias, sejam filmes ou contos, que transitam pela narrativa. No máximo há de se considerar a retomada da figura do burocrata e a morte, do filme *La muerte de un burócrata* (1966), dirigido por Titón. Ainda assim há muita diferença entre as histórias e também nas formas de se abordar os temas.

A ideia inicial do filme surgiu muito antes da filmagem, ou até mesmo antes de *Fresa*, como contou o próprio Titón, em entrevista para o jornal *La Vanguardia*:

Hace poco más de una década, Juan Carlos Tabío y yo nos enteramos de que las autoridades cubanas querían arreglar el problema de los entierros mediante un sistema de relevos de coches fúnebres, que aún existe en la actualidad. Entonces, ante tal disparate que, como contamos en la película, significaba que un muerto en el oriente de la isla, pero que testamentó su deseo de ser enterrado en La Habana, es sucesivamente trasladado a diferentes coches fúnebres para un hipotético ahorro de gasolina, decidimos hacer un primer guión. Era como darle de comer a la mentalidad burocrática y veíamos en ello una comedia más o menos intrascendente. El proyecto estuvo varios años aparcado hasta después de "Fresa y chocolate" y decidimos reescribirlo de nuevo y ponerlo en marcha con todos los elementos

actuales que nos ofrecía la presente realidad cubana (GUTIÉRREZ ALEA, 1995, p. 25)¹⁴.

A partir da fala do diretor é possível compreender que o roteiro do filme parte de uma situação concreta em Cuba e que, diferentemente de *Fresa*, *Guantanamera* foi desde seu início uma ideia de Titón juntamente com Tabío, antes sequer da primeira proposta de codireção. Assim, os pontos de partida e os métodos de trabalho da dupla já apontam aqui serem bastante diferentes do que ocorreu em *Fresa*, o que pode vir a ter ou não impactos na narrativa, algo que será desdobrado adiante.

Chama-se aqui a atenção para uma curiosidade sobre o filme: ele foi motivo de atrito entre cineastas e Fidel Castro, na época presidente de Cuba. Conforme relatado por Borrero (2018), Fidel criticou o filme durante um discurso público, que foi televisionado e repercutiu bastante internacionalmente. Isso gerou um mal-estar entre os cineastas cubanos, especialmente Alfredo Guevara, na época presidente do ICAIC e amigo pessoal de Fidel, e o governo cubano. Por fim, o filme foi censurado. Isso será mais bem explicado nas análises.

Não houve qualquer situação parecida com *Fresa*. Portanto, é possível notar que *Guantanamera* gerou um certo desconforto em relação aos membros do governo e aos seus seguidores e também trouxe consequências para alguns dos artistas envolvidos, conforme será explicado adiante.

3.4 Alea-Tabío: da amizade à codireção

Como dito anteriormente, a codireção de Alea e Tabío não foi algo planejado desde o início, mas que funcionou tão bem em *Fresa* que acabou se consolidando em *Guantanamera*. Os cineastas já eram amigos e admiradores de longa data, um do trabalho do outro. No início de *La muerte de un burócrata* (1966),

¹⁴ “Há pouco mais de uma década, Juan Carlos Tabío e eu nos inteiramos de que as autoridades cubanas queriam resolver o problema dos enterros mediante um sistema de revezamento de carros fúnebres, que ainda existe na atualidade. Então, frente tal disparate que, como contamos no filme, significava que um morto no oriente da ilha, mas que testamentou seu desejo de ser enterrado em Havana, é sucessivamente trasladado em diferentes carros fúnebres para uma hipotética economia de gasolina, decidimos fazer um primeiro roteiro. Era como dar de comer à mentalidade burocrática e víamos nele uma comédia mais ou menos intranscendente. O projeto esteve vários anos parado até depois de “Fresa y Chocolate” e decidimos reescrevê-lo de novo e executá-lo com todos os elementos atuais que a presente realidade cubana nos oferecia.” (Tradução da autora).

há uma dedicatória a Buñuel, Bergman, Buster Keaton, e entre outros nomes de cineastas clássicos está o de Juan Carlos Tabío, quase 30 anos antes da codireção.

Jorge Perugorría (2018) disse que havia algo muito em comum entre os dois na forma de fazer e entender o cinema, além da influência mútua. Ele disse, inclusive, que os filmes são, em alguma instância, uma história de amor de Titón e Tabío, mestre e aluno agora em posições iguais. Um perdendo as forças físicas, o outro tentando ser o apoio nisso, e ambos juntos na criação. Mas como funcionava de fato a codireção? Para responder essa pergunta será necessário compreender primeiro como se deu o processo em *Fresa* e depois em *Guantanamera*.

Senel conta um pouco sobre como foi o processo para ele enquanto roteirista, em livros e na entrevista cedida à pesquisa. Ele conta que sempre escreve roteiros já pensando em seus diretores, em sua linguagem particular e em sua forma de ver as coisas (PAZ, 2018). E dessa forma ele reforça que o filme foi escrito para Titón, não para Tabío. Embora deixe claro sua admiração pelo diretor e inclusive também já ter escrito roteiros para ele. A fala do roteirista não soa como favoritismo, mas sim como um aspecto que diria respeito às suas técnicas particulares, suas formas de escrita. Ele conta que a entrada de Tabío na direção ocasionou mudanças nas filmagens.

Como vocês sabem, o filme não foi escrito para Juan Carlos. Ele entrou de repente para dirigir um filme no qual não havia pensado e, de uma maneira muito rápida, tive que me assimilar a ele. Juan Carlos tem outra dinâmica e me parece que ele nunca gostou de personagens como David; ele preferia um personagem como Diego, com ritmo maior. Por essa razão, as cenas pausadas, lentas, interiores, subjetivas, eram as que mais davam trabalho a Juan. E, por isso, David ia perdendo o protagonismo. Inclusive a cena, que para mim era o clímax de David e do filme, teve de ser modificada. É a cena em que David via o carro dos diplomatas e chegava aonde estava Diego e entrava em crise. Para mim era o momento mais angustiante de David e eu pretendia recriá-lo. a razão para essa mudança foi que o filme adquiriu um ritmo que não estava previsto, de modo que algumas cenas mais lentas iam perdendo o sentido. [...] Foi Juan Carlos que salvou o filme. O que eu fiz foi me adaptar ao seu estilo (PAZ, 2012b, p. 165).

Tabío (2012) também conta sobre mudanças que aconteceram durante as filmagens que fez sozinho, como por exemplo a cena da briga entre Germán e Diego, na Guarida, que originalmente tinha um tom cômico e acabou se tornando dramática. E ainda ressalta que a despedida entre David e Vivian ficou sem diálogos, por causa de cortes que ambos realizaram (o que também aconteceu com todas as cenas em que Ikú aparece, em *Guantanamera*).

No documentário *Titón: de La Habana a Guantanamera* (2008), Tabío fala que compartilhar a direção pode gerar alguma tensão e que não gostaria de estar no lugar de Titón. Claro que essa fala é em tom de brincadeira, mas ao mesmo tempo essa primeira codireção, justamente por não ter sido planejada, parece ter sido mais adaptada ao olhar de Titón. Tabío (2012) conta, inclusive, que ficou estabelecido entre eles, que se caso houvesse qualquer divergência a última palavra seria a de Titón, o que aconteceu apenas uma vez segundo o diretor, na primeira cena na casa de Nancy.

Senel Paz (2018) e Vladimir Cruz (2019) contam também que em algumas cenas em que Tabío estava sozinho na locação, ele acabou filmando em diversas perspectivas, porque acreditava que Titón poderia vir a gostar de alguma forma diferente da que ele havia pensado.

No documentário *Titón...* (2008) há gravações de *making of* do filme em que Alea e Tabío conversam sobre as cenas, repassam com atores, fazem as filmagens em vídeo e assistem juntos. Os dois parecem bastante alinhados com o pensamento evidenciado por Tabío (2012): durante as filmagens os personagens, as situações e as ações vão “tomando as rédeas” e que cabe aos diretores conduzirem este processo. Ele também conta (TABÍO, 2019) que os dois fizeram a montagem de *Fresa* juntos, o que reforça que o trabalho foi, durante todo o processo de produção e pós-produção, de ambos. Não cabendo a Tabío apenas a pré-produção, por motivos já explicados.

E se por um lado, Tabío tinha este cuidado em conduzir as filmagens como lhe era conveniente, mediando também conforme ele julgava ser o gosto de Titón, sua presença nas filmagens trazia outras inspirações. Vladimir Cruz (2019) diz que os diretores trabalhavam sempre juntos (mesmo quando apenas um deles estava filmando) e que não havia diferença no trabalho da direção dos atores, mas ressalta a segurança e a proximidade que tinham com Tabío:

Una pequeña diferencia para los actores era que, como sentíamos un gran respeto por la figura de Titón, muchas veces veíamos a Tabío como alguien más cercano a quien acudir ante cualquier duda, como a un amigo más que al director, cosa curiosa, porque realmente en esos momentos Tabío ya era uno de los directores cubanos más importantes (CRUZ, 2019)¹⁵.

¹⁵ “Uma pequena diferença para os atores era que, como sentíamos um grande respeito pela figura de Titón, muitas vezes, víamos Tabío como alguém mais próximo a quem procurar diante de qualquer dúvida, como um amigo mais que diretor, coisa curiosa, porque realmente nesses momentos Tabío já era um dos diretores cubanos mais importantes.” (Tradução da autora).

De acordo com Mirtha Ibarra (2019), a dupla de diretores era tão alinhada em tantas coisas, como em relação à música clássica e ao humor, que parecia, na verdade, ser trabalho de uma pessoa só.

Em relação à *Guantanamera* não há muito material e os atores e o diretor também comentaram pouco a respeito. No documentário *Titón...* (2008) também não há muitas imagens sobre o processo de filmagem. Há apenas Titón passando uma cena com atores. Tabío (2019) e Mirtha (2019) disseram que foi uma filmagem sem grandes problemas. A atriz destaca que apesar da doença, Titón se sentia forte e que o processo possibilitou que viajassem pela ilha toda. Jorge Perugorría (2018) fala um pouco sobre esse processo e de como não se havia certeza de que as filmagens chegariam ao fim – se o filme ficaria pronto.

Ya te digo lo que si fue mucho más divertido, sobre todo en ese viaje por toda la isla de Cuba, donde realmente los disfrutamos mucho. Poco tiempo después de terminar *Guantanamera* murió Titón y yo creo que ese viaje fue un viaje lleno de alegría y de cierta nostalgia también, porque sabíamos que Titón estaba muy enfermo, que no sabíamos se va a terminar o no la película, pero finalmente la pudo terminar al lado de Juan Carlos. Y entonces fue eso, de viajes muy nostálgicos, pero a la vez muy divertidos por las propias situaciones que estábamos contando en la en la película. (PERUGORRÍA, 2018)¹⁶.

E justamente pela nostalgia ou pela morte de Titón logo em seguida, é que talvez os entrevistados não falem muito a respeito, assim como a ausência de materiais sobre o processo (sejam em revistas, jornais, filmagens etc.) esteja relacionada à censura que o filme sofreu.

Enfim, as discussões aqui propostas têm como objetivo tentar compreender como funcionava de fato a codireção da dupla. E é possível observar que havia harmonia e uma total complementação e inspiração no trabalho de Titón e Tabío como dupla criativa. Poucas parecem ter sido as filmagens e/ou as decisões tomadas individualmente. Dá-se a impressão de que a codireção começa, em *Fresa*, com um certo receio (ou cuidado) de Tabío para que o filme saísse conforme Titón desejava. Porém esse sentimento foi se desfazendo aos poucos e Tabío assume a codireção de forma tão ativa quanto Titón. Isso acaba refletindo também na estrutura narrativa

¹⁶ “Já te digo que foi muito mais divertido, sobretudo nessa viagem por toda a ilha de Cuba, onde realmente disfrutamos muito. Pouco tempo depois de terminar *Guantanamera* Titón morreu e eu acredito que essa viagem foi uma viagem cheia de alegria e de certa nostalgia também, porque sabíamos que Titón estava muito doente, que não sabíamos se ia terminar ou não o filme, mas finalmente a pôde terminar ao lado de Juan Carlos. E então foi isso, de viagens muito nostálgicas, mas muito divertidas pelas próprias situações que estávamos contando no filme.” (Tradução da autora).

dos filmes e como as imagens são pensadas para retornar à sociedade cubana. Jorge Perugorría (2018) mesmo ressalta que acredita que os dois filmes são igualmente de ambos os diretores, que tem muito de cada um deles, apesar de geralmente os filmes serem atribuídos apenas a Titón. Há de se considerar também que apesar de ambos os filmes tratarem de codireções, no primeiro, a presença e a participação de Senel Paz como roteirista e também acompanhando as filmagens, têm peso fundamental para a diferenciação nas construções narrativas. Isso ficará mais claro nas análises individuais e nas comparativas.

4 De Cuba intolerante ao homem novo: a catarse social das imagens devolvidas em *Fresa y Chocolate*

O filme começa com os créditos iniciais em fundo preto, e a música tema, composta por José Maria Vitier, é apresentada pela primeira vez.

O primeiro ponto a ser analisado é ainda na cena inicial, em que David e Vivian estão em um quarto alugado para terem sua primeira relação sexual. Enquanto Vivian está no banheiro, David olha pela janela e então o enquadramento mostra a imagem abaixo (FIGURA 1) como se fosse uma câmera subjetiva de David.

Figura 1 – Mural do CDR



Fonte: FRESA y chocolate, 1993.

Ao vê-la, David fecha a cortina rapidamente. Fato é que o que ele observou pela cortina não se trata de um mural qualquer, mas sim do *Comité de Defensa de la Revolución* (CDR). É possível ler a sigla da instituição, porém o que realmente marca é o olho, que funciona como seu símbolo, inclusive até nos dias de hoje. O comitê, que existe em cada microrregião de Cuba, é uma espécie de ligação entre os bairros e o governo central, que serve não apenas para informes legais, como também para convocações de reuniões e, principalmente, fiscalização de situações consideradas “suspeitas” dentro do contexto local, como roubos, violência, possíveis oposições etc. É uma espécie de apoio à polícia também.

Depois, ele ouve barulhos no quarto ao lado, sobe em um banco para ver melhor e visualiza um casal transando. Ele então desce do banco e se volta apreensivo para esperar Vivian. O Código Penal¹⁷ cubano de 1979 vigente na época

¹⁷ Códigos penais cubanos e redações da Constituição serão citados ao longo das análises. No Capítulo 6, item 6.5 há uma reflexão sobre a importância de tais textos legislativos para as épocas retratadas e as narrativas dos filmes.

em que o filme se passa, final da década de 1970 e início de 1980, prevê, no Art. 359, 4, prisão e/ou multas para quem “atisbe hacia el interior de las viviendas por los huecos de las cerraduras, ventanas, postigos, lucetas o rendijas, o de cualquier otro modo” (CUBA, 1979)¹⁸.

David muda os planos da noite e desiste de transar com Vivian dizendo que isso só irá acontecer quando se casarem. Nesse momento é possível perceber que ela estava, na verdade, tentando fazer um certo charme para que o fato ocorresse. Isso faz com que a história mude totalmente seu rumo e o casal não fique mais junto. Pensando na perspectiva da composição simbólica da imagem (MARTIN, 2005), ao ver o mural ali, o personagem parece ter a impressão de estar sendo vigiado e, como futuramente irá se apresentar (ele é da juventude comunista), poderia ter sua moral questionada ao ser visto com Vivian para praticar sexo, além de ter olhado o casal pelo buraco e assim estar cometendo um crime. É como se os atos pudessem ser tidos como impróprios para um homem “correto”, sob as perspectivas conservadoras (sobretudo cristãs, ainda que ironicamente, pelo fato de o personagem dizer que irá esperar até o casamento para transar) da época, que se apresentarão ao longo do filme.

A imagem com o símbolo do CDR, apesar de trazer um impacto forte para a narrativa, só é de fato compreendida por cubanos ou pessoas que conheçam a fundo o contexto histórico e social do país. Assim, o símbolo apropriado articula-se diretamente com seu público-alvo primário: o povo cubano, a partir da identificação.

A cena seguinte é o casamento de Vivian. Ela chega em um carro que a buzina musicaliza a Marcha Nupcial de forma zombeteira. O intertexto de citação/diálogo parece zombar de David por ter sido tão rígido na cena anterior, e isso, ter ocasionado o que será mostrado adiante: Vivian se casando com outro homem.

No casamento em si, Vivian é mostrada vestida de noiva. O noivo não aparece. A montagem inicialmente, dá a entender que David é o noivo. Porém no próximo enquadramento, Vivian aparece olhando para David, que está junto ao público. Apesar de o figurino dos noivos: vestido branco, véu e grinalda e terno, simbolizar o casamento cristão, trata-se na verdade de uma cerimônia civil, em que a juíza fala sobre a união perante o Estado. É uma cena pouco convencional em relação a casamentos comumente retratados no cinema ou mesmo na televisão, como rituais

¹⁸ “espiar o interior de casas através de buracos das fechaduras, janelas, olho-mágico, lucetas ou frestas ou de qualquer outro modo.” (Tradução da autora).

religiosos e em igrejas. Entretanto, parece tratar-se de um outro elemento para identificação dos cubanos, sobretudo em relação ao contexto da própria história. De acordo com Tejada (1995), desde de 1959 e do triunfo da Revolução, Cuba passou a assumir o ateísmo como ideologia oficial e como parte da doutrina marxista-leninista cubana. A partir do ano em questão, “se hizo común que muchas personas evitaran admitir que tuvieran creencias religiosas de tipo alguno”¹⁹ (TEJADA, 1995, p. 25). Isso devido não apenas pelo posicionamento do Estado, mas também pela discriminação sofrida por aqueles que se declaravam religiosos. O autor reforça que desde a data, essa discriminação, antes mais direcionada a religiões de raízes africanas, passou a atingir também as cristãs e se expande nos anos seguintes.

Ainda segundo Tejada (1995), na década de 1970, o ateísmo é apresentado, oficializado e legalmente regulamentado, respectivamente, através de uma declaração feita no *Congreso Nacional de Educación y Cultura*, em 1971, do documento *Tesis y Resolución sobre la Religión* do *I Congreso del Partido Comunista de Cuba* (PCC) e, ao fim, da redação da Constituição de 1976.

A Constituição em questão não apenas estabelecia através do Art. 54, que era “ilegal y punible oponer la fe o la creencia religiosa a la Revolución, a la educación o al cumplimiento de los deberes de trabajar, defender la patria con las armas, reverenciar sus símbolos y los demás deberes establecidos por la Constitución” (CUBA, 1976)²⁰, como também trazia para o Estado a regulação das atividades religiosas.

Apenas na década de 1990, com mudanças de posicionamentos tanto dos governantes, quanto da própria Igreja, levando em consideração também as crises atravessadas pelo país devido ao Período Especial, entre outros motivos, a discriminação religiosa foi eliminada formalmente (TEJADA, 1995). A mudança na Constituição, reformulada em 1992, traz inclusive, em sua redação, a garantia de respeito e liberdade a crenças religiosas²¹.

Assim, parece ser exatamente pela discriminação religiosa e pela obrigatoriedade de não opor crenças religiosas ao Estado, que o casamento de Vivian

¹⁹ “Se tornou comum que muitas pessoas evitaram admitir que tinham crenças religiosas de qualquer tipo.” (Tradução da autora).

²⁰ “Ilegal e punível opor a fé ou a crença religiosa à Revolução, à educação e ao cumprimento dos deveres de trabalhar, defender a pátria com as armas, reverenciar seus símbolos e os demais deveres estabelecidos pela Constituição.” (Tradução da autora).

²¹ Ver mais em: Art. 54, em: CUBA. *Constitución de la República de Cuba*, 1976. E Art. 8, 42 e 55 em: CUBA. *Constitución de la República de Cuba*, 1992.

se trata da cerimônia civil com pequenas adaptações do ritual religioso cristão através do figurino dos personagens (além de outros noivos que aparecem ao fundo, na chegada de Vivian). A questão da discriminação religiosa será retomada em outros momentos ao longo do filme.

Figura 2 - Casamento de Vivian



Fonte: FRESA y chocolate 1993.

Trata-se novamente de um elemento escolhido para compor a narrativa, que demanda do espectador um certo conhecimento sobre o contexto político e social cubano, para que se compreenda a cena em sua totalidade. Assim, conhecer o contexto da época retratada no filme permite ao espectador compreender que a religião não é a principal (e nem a única) referência para o casamento, porém ainda adapta partes do ritual cristão que demarcam a noiva e o noivo – o que auxilia os espectadores, inclusive, a compreenderem tais funções.

Na cena seguinte, David está abatido sentado em um bar, bebendo. Ao fundo, alguém canta “Se fue”, de Ernesto Lecuona. O trecho cantado é: “triste estoy, sin su amor”²². A música, que não é original do filme, é um elemento intertextual de citação/apropriação. Lecuona será retomado adiante no filme. A escolha da música para a cena parece ser principalmente pela letra, que canta o sentimento não dito por David, que apenas observa o casamento e que também não diz nada no bar. Parece uma forma de trazer para a tela a produção musical do país. Dentre toda a trilha

²² Letra completa da música “Se fue”, de Ernesto Lecuona: “Sin la luz de tus ojos / Es cruel mi tormento / Triste estoy sin su amor que robó mi corazón / Se fue para no volver / Se fue sin decirme adiós / Muy lejos de mi se fue / Matando mi ensueño de amor”. Tradução da autora: Sem a luz de teus olhos / É cruel meu sofrimento / Triste estou sem seu amor que roubou meu coração / Se foi para não voltar / Se foi sem dizer-me adeus / Para muito longe de mim se foi / Matando meu sonho de amor.

musical do filme, apenas uma não é cubana. Assim, reforça-se o caráter de identidade e reconhecimento cubanos, que surgirão em outros momentos.

Após essa cena, David vai até a sorveteria estatal Coppelia (FIGURA 3) e chegando ao local ele passa pelo muro da sorveteria, onde há desenhos infantis pintados com a frase: “¡Somos felices aquí!”. A Coppelia é considerada um ponto turístico de Havana e é até hoje bastante frequentada por cubanos e turistas. Sorvetes são oferecidos a baixíssimo custo para os moradores da ilha e, por isso, é um local com grande circulação e socialização.

Figura 3 - David na sorveteria estatal Coppelia



Fonte: FRESA y Chocolate, 1993.

Há alguns pontos a se levar em consideração. O primeiro é que o cenário real retrata um lugar facilmente reconhecido por cubanos ou mesmo estrangeiros que conheçam a ilha. O segundo é o conteúdo latente ou implícito da imagem em relação ao símbolo dramático. Por um lado, o enquadramento traz destaque para a frase ao fundo sobre a felicidade, contrapondo diretamente ao estado de David, que se encontra triste e desanimado, e por outro lado, pode ser compreendido como se aquela frase pintada ali, em um lugar tão comum ao povo cubano, fosse uma forma de tentar fazer com que os cubanos sejam todos retratados como felizes na ilha, como uma propaganda que força uma certa demonstração de satisfação do povo. Isso pensando a partir da época retratada pelo filme, uma vez que a frase provavelmente faz referência ao primeiro congresso da *Organización de Pioneros José Martí*, que a teve como lema e ocorreu posteriormente ao momento contextualizado no filme, em outubro e novembro de 1991. Isso vai ao encontro do pensamento de Vanoye e Goliot-Lété (1994), que dizem que há sempre marcas do contexto de produção do filme

dentro de sua própria narrativa, ainda que se passe em um tempo-espaço diferente dele.

Além da questão da frase, há também os desenhos coloridos de animais e pessoas felizes, bem como os próprios sorvetes. As cores fortes provocam um contraste com o vestuário de David, que é em tons pastéis, com intuito de destacar a tristeza do personagem frente à propaganda. Isso traz um tom cômico para a cena. Outro ponto é que os créditos iniciais do filme terminam apenas nessa cena e isso é bastante relevante dentro da narrativa, por demonstrar que até então tratava-se do prólogo da história (cenas de apresentação do personagem David), e por seu tamanho estendido, fato incomum para o cinema da época.

O filme apropria-se apenas de cenários reais como locação. Isso parece se dar tanto por uma questão econômica, como pela falta de estúdios de filmagem, mas também por uma escolha consciente. Primeiramente pela própria influência direta do Neorealismo Italiano por parte de Alea, conforme explicitado em sua entrevista para Castellanos (2011), além dos princípios que regem o Cinema Novo latino-americano e ainda pela sua própria fascinação por Havana, como pode ser percebido em sua fala, em entrevista sintetizada²³:

La Habana es una ciudad espléndida y forma parte del contexto en que se desarrolla esa trama. Ojalá apareciera en más películas. La Habana es mi ciudad, una ciudad que he aprendido a disfrutar en la medida que han ido pasando los años y me duele mucho el proceso de deterioro que está sufriendo en este momento. Emocionalmente tiene para mí una gran significación y quisiera fotografiarla toda, quisiera conservar cosas, por lo menos hacer un llamado a la conciencia de la gente de lo que se está perdiendo. En la película pretendemos incluso decirlo directamente, no sé si será suficiente y si lograremos transmitir un poco ese esplendor que se está perdiendo y que duele tanto (FORNET, 1998, p. 253)²⁴.

Adiante, David está sentado tomando seu sorvete, quando Diego e Germán o avistam. Diego então vai até ele carregando uma bolsa com livros e girassóis, e pede para sentar-se ao seu lado. David fica nitidamente incomodado com a presença

²³ Trata-se da síntese transcrita de trechos de entrevistas de Titón à Rebeca Chávez, no documentário *¡Silencio! Se filma "Fresa y Chocolate"* (1993).

²⁴ Havana é uma cidade espléndida e forma parte do contexto em que se desenvolve essa trama. Quem dera aparecesse em mais filmes. Havana é minha cidade, uma cidade que aprendi a desfrutar na medida em que os anos iam passando e me dói muito o processo de deterioração que está sofrendo neste momento. Emocionalmente tem para mim um grande significado e queria fotografá-la toda, queria conservar coisas, pelo menos fazer um chamado de consciência das pessoas daquilo que se está perdendo. No filme pretendemos inclusive dizer isso diretamente, não sei se será suficiente e se conseguiremos transmitir um pouco deste esplendor que se está perdendo e que dói tanto." (Tradução da autora).

de Diego, mas não há outro lugar em que ele possa se sentar. É o momento de apresentação dos personagens. Diego então tenta conversar com David, que não lhe rende muito assunto. Ele mostra-lhe os livros *Conversación em la Catedral*, de Mario Vargas Llosa, e *Campos de Níjar*, de Juan Goytisolo. Os dois títulos, elementos intertextuais de citação (de apropriação e diálogo), deixam David desconfiado. Diego diz que pode lhe emprestar os volumes, caso queira. David então tira uma carteira vermelha de dentro do bolso da camisa e a coloca em outro. Novamente um elemento intertextual de citação para o espectador e os personagens. Refere-se a um documento oficial de David junto à Juventude do Partido Comunista. Diego, que entende a mensagem, tenta provocar David, falando que ele pode trocar a capa dos livros para que o partido não saiba o que ele está lendo. David não gosta do comentário e diz que pode ler, sim, o que quiser.

De acordo com Villaça (2010), nas décadas de 1960 e 1970 havia obras que não eram autorizadas por parte do governo, que instaurou uma espécie de autobloqueio. Nele era proibido o consumo de livros, revistas, filmes, entre outros, que pudessem ser vistos sob a ótica de contrapropaganda ao regime.

Llosa (e em menor instância também Goytisolo) era considerado um dissidente da Revolução, por ser inicialmente um de seus aliados e depois se posicionar contra atitudes do governo cubano, como o boicote e a perseguição a escritores cubanos e latino-americanos, seja por possuírem obras com posicionamentos críticos ou mesmo por suas orientações sexuais. Segundo Costa (2009), “as críticas que Vargas Llosa recebeu por seus questionamentos à Revolução Cubana foram muitas: variavam entre a reprimenda por seu comportamento contra-revolucionário e o repúdio à sua obra literária (p. 210)²⁵.

Há dois pontos importantes neste trecho da cena: a aversão e a curiosidade de David em relação aos livros e o incômodo dele com a presença de Diego. A partir da perspectiva de Yglesias (1994), que contextualiza o cenário social cubano da época, é possível compreender um pouco sobre o porquê de ambos:

El detalle epocal más significativo de la escena son los libros que Diego ostenta con aire provocativo: ediciones de los años setenta de obras de Vargas Llosa y Juan Goytisolo que hacen aparecer por primera vez el temor a la literatura no autorizada. Y para David, el miedo al contacto con lo Otro, a lo que piensan los demás, a ser visto en compañía de alguien contaminado sexual y políticamente. Ese miedo a algo o alguien que vela por la integridad

²⁵ Para saber mais sobre o assunto indica-se a obra referenciada (COSTA, 2009).

de una supuesta pureza ideológica regirá la conducta y el pensamiento de David durante una parte de la cinta (YGLESIAS, 1994, p. 40)²⁶.

Assim, os dois pontos parecem, na verdade, serem preconceitos perpetuados pelos revolucionários. O Código Penal de Cuba de 1979, criminaliza, no Art. 359 (o mesmo que fala sobre espiar buracos em portas), a homossexualidade. Sua redação penaliza com 3 a 9 meses de prisão e/ou multa, aquele que:

a) haga pública ostentación de su condición de homosexual o importune o solicite con sus requerimientos a otro; b) realice actos homosexuales en sitio público o en sitio privado pero expuestos a ser vistos involuntariamente por otras personas (CUBA, 1979)²⁷.

Dessa forma é possível perceber que a homofobia estava institucionalizada até mesmo nas leis cubanas. E David, como militante do partido, via em Diego a presença de um criminoso, que não tentava esconder sua sexualidade e que, além disso, tinha acesso a produtos culturais proibidos.

Ainda durante o papo na Coppelia, Diego diz que tem em sua casa fotos de David, atuando na peça *Casa de Bonecas*. A peça em questão, elemento intertextual de citação, faz referência à obra de Henrik Ibsen, pois Diego cita que David interpretava Torvaldo, personagem existente na peça original. David parece incomodado com a ideia de Diego possuir fotos suas, e as pede para si. Diego diz a ele que as fotos estão em sua casa e que basta acompanhá-lo que ele lhe dará as imagens. David aceita, ainda que incomodado.

Eles vão até à casa de Diego em uma máquina (como são chamados os táxis coletivos). Ao chegar, David parece ter uma certa resistência para descer, pois como o carro está cheio, teme que as pessoas saibam que ele está com Diego. O personagem fica impaciente com o revolucionário e diz “Vamos, papito!”, o que o deixa ainda mais incomodado, mas David o acompanha. A escolha da palavra “papito” tende a se relacionar com um vocabulário próprio do universo homossexual.

A casa de Diego é a La Guarida, em Havana, local que existe até hoje. Logo na fachada há um mural com fotos de Che Guevara e José Martí. Enquanto

²⁶ “O detalhe epocal mais significativo da cena são os livros que Diego ostenta com ar provocativo: edições dos anos setenta de obras de Vargas Llosa e Juan Goytisolo que aparece pela primeira vez o temor à literatura não autorizada. E para David, o medo do contato com o Outro, do que pensam os demais, ao ser visto em companhia de alguém contaminado sexual e politicamente. Esse medo de algo ou alguém que zela pela integridade de uma suposta pureza ideológica determinará a conduta e o pensamento de David durante uma parte do filme.” (Tradução da autora).

²⁷ “a) exhiba de forma pública sua condição de homossexual ou importune ou solicite com seus requerimentos a outro; b) realize atos homossexuais em local público ou em local privado, porém expostos a serem vistos involuntariamente por outras pessoas.” (Tradução da autora).

estão na entrada, passa um desfile de crianças vestidas de vermelho, coordenadas pelo que seriam professores, cantando lemas da revolução. Do lado de dentro, na entrada da escadaria, há uma pintura da bandeira de Cuba com o rosto de Camilo Cienfuegos e de um discurso de Fidel Castro. Gutiérrez Alea (2012) diz que o local não foi modificado para a filmagem, que foi escolhido pensando justamente em um lugar onde Diego moraria.

Tinha muitos elementos que nos ajudavam a mostrar não apenas o mundo interior desse homem, mas também a realidade desse país em determinado momento. Na entrada há uma bandeira cubana com a imagem de Camilo, uma lenda criada por Fidel que explica por que dizemos "pátria ou morte", além do mural dos mártires ou o Comitê de Defesa, ou seja, uma série de detalhes que nos ajudaram a criar um ambiente desejado. (GUTIÉRREZ ALEA, 2012, p. 178)

Há alguns pontos a se considerar aqui. Primeiramente o que os intertextos de citação/diálogo dos símbolos nacionais (tanto o mural, quanto a bandeira e o hino cantado pelas crianças) trazem como impacto para David. No início do filme ele já se sente vigiado pelo CDR, até durante um momento íntimo. Então, novamente os símbolos parecem fazer com que David tema, antes mesmo de entrar, ser visto com Diego e que isso lhe traga problemas. Antes de subir para a casa de Diego, David espera alguém passar e fala para Diego que não se engrace com ele. Ele parece falar alto e publicamente, para que caso alguém o esteja vigiando, isso seja levado em consideração. A partir da composição simbólica da imagem deste trecho, conforme Figura 4, é possível se pensar também que David, parado em frente a bandeira de Cuba com Camilo, ao lado do discurso de Fidel, tenta mostrar sua fidelidade aos revolucionários, que desaprovavam a homossexualidade na época retratada.

Figura 4 - Escadaria da Guarida



Fonte: FRESA y chocolate, 1993.

Em um segundo ponto, analisando as relações entre os contextos do e no filme é possível observar como novamente um lugar comum de Cuba é utilizado para trazer uma certa familiaridade do público com o local, além do fato de tais símbolos não serem colocados em cena exclusivamente para o filme. Imagens de líderes revolucionários estão espalhadas por toda a ilha e não apenas em pontos turísticos de Havana. Bem como os uniformes das crianças não serem figurinos para o filme, apenas por ele apropriados – tratam-se de cenas comuns ao cotidiano dos cubanos que, na narrativa, provocam a percepção sobre como a presença dos símbolos é reforçada em vários contextos.

Outro ponto a ser destacado sobre o cenário na fachada da Guarida é a própria deterioração das construções. Gutiérrez Alea (2012) diz que não se podia nem mesmo tocar em nada ali, pois corria o risco de cair. Seria aqui o início de uma crítica ao descuido com a cidade, com sua falta de manutenção fora das telas, mas que ficará mais claro em cenas adiante.

Ainda quando estão subindo as escadas que levam ao apartamento de Diego, os personagens ouvem Nancy cantando e descendo para onde eles estão. Nancy canta o seguinte trecho: “Dices que mi muerte la estás deseando, porque perjudico tu reputación”²⁸, do bolero “Por seguir tus huellas”, de Orlando Contreras. O compositor cubano fez bastante sucesso na ilha entre as décadas de 1959 e 1960. A letra cantada por Nancy aparece enquanto um elemento intertextual de citação/diálogo, pois antecipa ações de uma cena adiante, em que ela é socorrida por Diego e David, após tentar suicídio. Os autores Perrotti e Valenzuela (2013) dizem também que Nancy parece cantar para Cuba.

¿Quién es Nancy? La de vigilancia, señala Diego con desprecio, aunque sabremos luego que entre ellos existe una gran amistad. Nancy trae música, solicita música, aconseja música. ¿A quién le canta en esta oportunidad? Quizás le cante a Cuba, porque Cuba puede que la desprecie. Nancy ejerce la prostitución, comercializa su sexo. Su actividad se envuelve, además, en una ilegalidad de tinte ideológica: se acuesta con el enemigo, adquiere dólares, recibe regalos del extranjero, importa productos prohibidos a Cuba (PERROTTI; VALENZUELA, p. 2, 2013)²⁹.

²⁸ “Você diz que está desejando a minha morte, porque prejudico sua reputação.” (Tradução da autora).

²⁹ “Quem é Nancy? Da vigilância, assinala Diego com despreço, ainda que saberemos logo que entre eles existe uma grande amizade. Nancy traz música, solicita música, aconselha música. Para quem canta nessa oportunidade? Talvez cante a Cuba, porque Cuba pode desprezá-la. Nancy exerce a prostituição, comercializa seu sexo. Sua atividade se consiste, ademais, em uma ilegalidade de tipo ideológico: se deita com o inimigo, adquire dólares, recebe presentes de fora do país, importa produtos proibidos em Cuba.” (Tradução da autora).

A personagem é marginalizada socialmente tanto pela prostituição como pelo comércio ilegal (que será mostrado adiante). Vale reforçar que pelo Código Penal da época (CUBA, 1979), as prostitutas são consideradas como pessoas de “estado perigoso”. O próprio cenário contribui na compreensão dessa marginalização e de uma certa solidão dos personagens que vivem ali. O local onde fica a Guarida tem apartamentos pequenos, com poucos cômodos e em sua maioria, pessoas morando sozinhas, como Diego e Nancy. Trata-se de um ambiente com famílias unipessoais ou monoparentais, como mostra em uma cena, uma mulher com seu filho ainda criança (o que também reforça uma certa marginalização dos personagens no local, por consistir em uma forma de família não patriarcal e não matrimonial). Por outro lado, os próprios vizinhos se acolhem e se ajudam, criando uma perspectiva diferente de família. Diego e Nancy, ainda que marginalizados socialmente, o primeiro pela orientação sexual e a segunda pela prostituição, resistem naquele espaço criando novas lógicas de família, acolhimento e formas de sobrevivência.

Diego ouve o canto de Nancy e se esconde com David debaixo da escada, enquanto ela passa. David pergunta quem é e o motivo de se esconderem. Diego responde que ela é da vigilância e que ele não gosta dela. Quando o personagem diz “vigilância” ele quer dizer que se trata de um membro do CDR. Novamente o CDR aparece como uma espécie de espião da vida íntima das pessoas e isso deixa David ainda mais intrigado.

Assim que os personagens entram pela porta do apartamento, os primeiros objetos de cena a saltar ao olhar de David são esculturas cobertas por panos. Diego, levanta os panos para mostrá-las a David. São imagens de santos católicos com foices, martelos, e chagas distribuídas pelos seus corpos. Essas imagens tratam de símbolos ideológicos dentro do que Martin (2005) chama de conteúdo latente ou implícito. Elas parecem criticar a intolerância/discriminação religiosa no comunismo (e em particular no país), como se ele ferisse os próprios santos e deuses com os símbolos mundiais da ideologia - a foice e o martelo.

Diego diz que as esculturas foram feitas por seu amigo Germán, que está tentando exibi-las através de uma embaixada. Reforça-se o que foi dito anteriormente na cena do casamento de Vivian: na época retratada pelo filme a Constituição proibia manifestações religiosas frente à Revolução (ali podendo ser compreendidas simbolicamente como os santos e as foices que atravessam seus corpos). Além da possível interpretação das obras como uma forma de “denegrir, difamar ou

menosprezar” o partido comunista, previsto como crime no Art. 235³⁰ do Código Penal (CUBA, 1979). Para David, isso somado ao fato da exposição via embaixada (por sua aversão ao estrangeiro e a questão do autobloqueio), serão os primeiros indícios que o farão desconfiar de Diego e, futuramente, o denunciar para um colega de partido.

No apartamento de Diego é possível ver uma grande quantidade de elementos intertextuais de citação/diálogo em relação à sua personalidade, a começar pelos próprios artefatos nas paredes e nas portas – a pintura de um corpo nu, por Servando Cabrera, sapatilhas de Alicia Alonso, imagens de santos, máscaras de teatro, fotos de Marilyn Monroe, de Lezama Lima, de José Martí, de Rita Montaner, de Fernando Ortiz, objetos indígenas, uma nota de moeda estrangeira, um machado vermelho de dois gumes (provavelmente fazendo referência a Changó – orixá sincretizado como Santa Bárbara, por ser objeto usado pela divindade, com suas cores, conforme afirma Aróstegui (2017)), entre outros (ver FIGURA 5).

Figura 5 - O altar de Diego



Fonte: FRESA y chocolate, 1993.

Há também uma grande quantidade de livros, revistas, fotos e discos, que entre estes destaca-se um vinil de Bola de Nieve. Todos esses detalhes são mostrados em uma perspectiva de câmera subjetiva de David, que concentra primeiramente o olhar no corpo nu e somente depois vê o restante - tudo ao som da música tocada no início do filme (tema composto por José Vitier), dessa vez com o acompanhamento de um piano. Enquanto isso Diego traz os girassóis que carregava nas cenas anteriores e os coloca aos pés de uma santa, fitando-a profundamente por

³⁰ ARTÍCULO 235.- El que públicamente difame, denigre, o menosprecie a las instituciones de la República, a las organizaciones políticas, sociales o de masas del país, o a los héroes y mártires de la Patria, incurre en sanción de privación de libertad de tres a nueve meses o multa hasta doscientas setenta cuotas (CUBA, 1979).

alguns instantes. A música tema nesse momento, que futuramente se tornará de identificação (KASSABIAN, 2009), parece demarcar pontos de virada de David. A primeira vez seria em sua suposta perda da virgindade (o que não ocorre) e agora ao entrar na casa de Diego, visto até o momento, como um território do inimigo. Tabío comenta um pouco sobre a relação entre Diego e sua casa.

A Guarida é uma locação fundamental da história, os encontros de Diego e David acontecem ali; portanto é no mundo interior de Diego que se passa grande parte da história. Por isso era tão importante montá-lo quase como uma peça de joalheria, para que cada elemento tivesse um significado e estivesse dizendo algo (GUTIÉRREZ ALEA; TABIO, 2012, p. 178).

Gutiérrez Alea (2012) reforça a fala de Tabío e diz que o objetivo era mostrar a personalidade de Diego refletida nos objetos e no seu ambiente. Fora os objetos citados acima, Diego também apresenta a David uma cadeira que, segundo ele, é especial, por sentar-se nela para ler John Donne e Kavafis, ambos poetas, inglês e grego, respectivamente, que escreviam sobre a homoafetividade. Servando Cabrera, autor da pintura na parede, é também conhecido por suas obras que demonstram o corpo humano de forma sexual/sensual e por, além disso, retratar a temática da homoafetividade também.

Senel Paz conta em entrevista à pesquisa, que todos os elementos da *mise-en-scène* na Guarida foram cuidadosamente escolhidos, com intuito de criar um universo particular de Diego.

En la película hay una característica que es la escenografía de la casa donde vive Diego. En el guion esto está muy descrito, pero la idea no es que se ponga, es decir, que lo que estaba escrito se ponga en la pared. La idea es transmitir la atmosfera, la idea, el significado que tiene para el personaje (PAZ, 2018)³¹.

Com base nos objetos de cena observados como elementos intertextuais, é possível delinear que existe uma tentativa de reforçar a cultura cubana alicerçada por personalidades importantes do meio das Artes. Mas há também a referência a outros nomes de artistas internacionais.

Diego se oferece para fazer um chá. O oferecimento da bebida em detrimento ao café (oferecido a partir da negação de David), em um horário por volta das 17h (pois David diz que precisa ir embora logo, que tem um compromisso às 17h),

³¹ “No filme há uma característica que é a cenografia da casa onde vive Diego. No roteiro isso está muito descrito, mas a ideia não é que se ponha, quer dizer, que o que estava escrito se ponha na parede. A ideia é transmitir a atmosfera, a ideia, o significado que tem para o personagem.” (Tradução da autora).

também se articula com a cultura inglesa, como John Donne. David, ao negar o chá por dizer que não está com dor no estômago e aceitar o convite para o café, demonstra reforçar os costumes cubanos, como se o chá fosse utilizado apenas como medicação.

Diego, preparando o café, cantarola o seguinte trecho da música “Ay Mama Ines”, de Eliseo Grenet: “todos los negros tomamos café”, que funciona como intertextos de alusão/referência e citação/diálogo. No primeiro caso porque faz referência ao documentário *Coffea Arábica* (1968), de Nicolás Guillén Landrián. De acordo com Villaça (2010) esse filme foi um marco importante do diretor (e do país), que havia sido incumbido de abordar o plano cafeeiro em um documentário, pelo ICAIC, após ter sido enviado a passar dois anos trabalhando em granjas como forma de punição por comportamento de divergência ideológica. O filme seria uma prova de sua “recuperação”, entretanto acabou se tornando uma crítica sobre como os negros eram tratados pela sociedade cubana no tocante às plantações de café – e inclusive não chegou a ser exibido publicamente na época, devido às críticas e ao fracasso do plano cafeeiro. Os versos da música aqui citada estão presentes nele e essa seria a referência de alusão. Assim, não apenas os diretores parecem estabelecer tal conexão entre os filmes e ao próprio Landrián, mas talvez também o próprio personagem Diego, uma vez que como tal diretor ele também será obrigado a se retirar da sociedade cubana por ter pontos de vista críticos.

Em relação ao segundo tipo de intertexto, seria porque a música ficou famosa pela parceria de Grenet com Ernesto Lecuona e na interpretação de Rita Montaner. A canção também ficou bastante conhecida na interpretação de Bola de Nieve. Diego, ao cantar essa música, não apenas reforça seu repertório cultural à mostra nas paredes, com referências cubanas como centrais, como também evidencia que tal repertório é composto principalmente por artistas gays, que acabaram deixando Cuba, por serem perseguidos. Isso ficará mais claro adiante, quando o personagem ouvir Ignacio Cervantes e Ernesto Lecuona em sua casa. Entretanto, o próprio Bola de Nieve também é um importante nome cubano na música que, apesar da perseguição aos artistas, sobretudo aos homossexuais, tinha fortes relações com o governo castrista. Além disso, há também um outro fator que o liga a Diego: sua religiosidade. Conforme dito por Rodriguez (2004), Bola de Nieve se identificava como “marxista, fidelista y yorubá” (p. 5). Bola de Nieve parece ser uma referência

importante para Diego, por sua resistência à intolerância religiosa e sexual e seu amor declarado à Cuba.

Apesar de todos os elementos na casa de Diego parecerem ter sido pensados milimetricamente pelos diretores, há um que foi uma interferência proposta por Senel Paz – os retratos de Marilyn Monroe.

Que el guionista no vuelva a ocuparse de la película hasta el día del estreno puede parecer injusto pero quizás sea lo mejor. Yo metí la mano o la pata en algunas cosas. Agregué al decorado una foto de Marilyn Monroe que aparece en la puerta de entrada. Se mencionaba en el guion y tenía relevancia — cerca del final hay una referencia muy explícita a Algunos prefieren quemarse – y la foto andaba por allí. Cuando Titán la vio no le gustó nada, o mejor dicho, montó en cólera, pero no la pudo retirar porque ya se habían filmado algunas escenas (PAZ, 2012a, p. 26)³².

Independentemente desta interferência de Senel, a foto de Marilyn parece condizente com o painel da personalidade de Diego formado através do cenário. O que a diferencia dos demais é sua clara referência a cultura norte-americana, na época, já inimiga declarada da ilha.

Ainda durante a cena no apartamento de Diego, o personagem diz que irá colocar música para que os vizinhos não os ouçam. Ele reforça que aprendeu o truque com a vigilância. A música escolhida é a ópera “D’Amor Sull’ali rose”, interpretada por María Callas³³. Diego diz que faz muita falta ter uma nova voz assim na ilha. David observa atento parecendo desconhecer sobre o que Diego diz. Em seguida Diego começa a cantar no mesmo ritmo da ópera: “Venham, vizinhos! Finalmente chegaram as cebolas!”. A escolha da música, um intertexto de citação/diálogo auxilia a compreensão sobre a composição da bagagem cultural de Diego, que não se restringe a exclusivamente artistas locais da ilha, evidenciando seu caráter cosmopolita e vasto conhecedor das artes, o que desperta um estado de atenção em David.

Quando Diego sai do cômodo, Nancy entra perguntando das cebolas. David a responde e ela logo sai de cena. É seu primeiro diálogo no filme. Algo importante de ser retomado aqui é que ambos os personagens - David e Nancy são

³² “Que o roteirista não volte a se ocupar do filme até o dia da estreia pode parecer injusto, mas talvez seja o melhor. Eu meti a mão ou a pata em algumas coisas. Acrescentei à decoração uma foto de Marilyn Monroe que aparece na porta de entrada. Se mencionava no roteiro e tinha relevância – perto do final há uma referência muito explícita a *Some like it hot* – e a foto andava por ali. Quando Titón a viu não gostou nada, ou melhor dito, ficou indignado, mas não pôde retirá-la porque já se havia filmado algumas cenas.” (Tradução da autora).

³³ Essa música será utilizada adiante no filme, como música de identificação (KASSABIAN, 2009), depois de uma briga entre Diego e David, em que o jovem revolucionário a escutará em seu quarto no dormitório da universidade enquanto se lembra do amigo e decidirá fazer as pazes com ele.

frutos de outros roteiros de Senel Paz. David vem de *Una novia para David* (1987) e Nancy de *Adorables mentiras* (1992). Esse retorno dos personagens em um novo filme como forma de autorreferência, é algo pouco comum no cinema, conforme evidenciado pelo próprio Senel Paz (2018) em entrevista à pesquisa, sobretudo pelo fato de ambos serem criações suas também, mas dirigidas por artistas diferentes. David foi interpretado por outro ator no filme de sua origem. Já Nancy volta na mesma pele, de Mirtha Ibarra, dessa vez, com mais destaque dentro do roteiro e ainda com a mesma personalidade. Logo, algo a se evidenciar aqui, é o já conhecimento desses personagens, por parte do público cubano.

No caso específico de Nancy é importante ressaltar como sua presença se articula entre os extracampos (DELEUZE, 1983) absoluto e relativo, uma vez que a mesma personagem interpretada pela mesma atriz, vem de outro filme lançado pouco antes e entra no universo específico da história, com todos os traços e as questões que vêm da outra narrativa, como as crises depressivas, as tentativas de suicídio e a busca pelo amor. Em outras palavras, ela vem do extracampo de outra história e entra efetivamente em campo. Acredita-se, inclusive, que isso permita ao público já saber sobre a prostituição sem ela sequer comentar a respeito.

Após Diego derramar o café em David, ele então prepara o chá oferecido anteriormente. A bebida é servida em porcelanas chinesas, como dito pelo próprio personagem, como uma forma de pedir desculpas. Como as porcelanas são estrangeiras, novamente há algo que provoca a desconfiança de David. Esta ficará ainda mais forte após Diego oferecer-lhe o empréstimo de um de seus livros estrangeiros. Apesar da desconfiança, David parece atentado a ler o livro – o que se evidenciará adiante pelo desejo do personagem em se tornar escritor.

Em seguida os personagens têm o seguinte diálogo:

- Deixe pra lá as fotos, me dê a camisa que já estou indo.
- Tem razão. Vamos falar de coisas sérias. Conhece Oscar Wilde? Gide? Lorca?
- Sim.
- Todos tinham algo em comum comigo. Mas não só eles. A lista é gigantesca, querido. Até os guerreiros mais famosos e valentes da história... Alexandre - o Grande, Hércules. Achilles era namorado de Pátroclo! E dizem as más línguas que até Hemingway. Sim, este valentão com espingardas que caçava leões. A propósito... Um tratado marxista sobre sexualidade... que diz... é interessantíssimo... que 60% dos homens tiveram em sua vida uma relação homossexual sem que isso afetasse sua personalidade. A. Raskolnikov. Se até ele disse deve ser certo, não é?
- Estou nos outros 40%
- O melhor é não se chocar com nada e provar todas as bebidas.

(FRESA Y CHOCOLATE, 1993)

Diego cita vários nomes durante o diálogo que se articulam com a questão intertextual de citação/diálogo, apesar de não serem, em si, elementos intertextuais. Oscar Wilde, André Gide e García Lorca (bem como Kavafis, citado anteriormente, talvez como prenúncio do que viria a seguir), enquanto escritores europeus de grande renome internacional, apontam para a literatura e dramaturgia estrangeira. Alexandre – O Grande, mais distante historicamente, remete à Grécia Antiga. Achiles e Pátroclo à mitologia grega. Hemingway é uma referência mais próxima dos personagens pela relação que o escritor norte-americano tinha com Cuba. Todos os nomes citados por Diego referem-se a importantes personalidades na história, na arte e na mitologia. Alguns declaradamente homossexuais, como Wilde, Gide e Lorca, outros por indicações históricas/mitológicas como Alexandre e Hércules, e Hemingway como uma dúvida. Dessa forma, Diego parece utilizá-los na conversa, não só para demonstrar que a homossexualidade sempre esteve presente na humanidade, seja na história ou nos mitos, mas também para reforçar que são figuras potentes e importantes.

O mais curioso no diálogo é quando Diego pega um livro qualquer da prateleira e começa a inventar informações, as quais ele atribui à Raskolnikov. Esse elemento intertextual de citação/diálogo remete ao personagem de Dostoiévski, do livro *Crime e Castigo*. Senel Paz (2019) em entrevista mais recente à pesquisa, conta que o elemento é uma brincadeira para identificação mais do espectador do que de David, que por seu tamanho desconhecimento, não entende a referência.

Diego debe tener la certeza de que David, a pesar de ser un estudiante universitario de Humanidades, desconoce quién es Raskolnikov porque su cultura es deficiente, de modo que le toma el pelo sin que este pueda advertirlo. El diálogo refleja el juicio que en general tiene Diego sobre la educación: positiva y al alcance de personas de origen humildes como David, pero defectuosa por masiva y tocada por los prejuicios culturales e ideológicos propios de la política soviética, donde Dostoiéwski no era precisamente un ídolo. Solo Diego puede disfrutar su propia broma (y el espectador). Le ofrece a David un nombre que suene a ruso, pero que es un sinsentido. Diego supone que lo ruso para David y la juventud cubana en general debe resultar válido solo por serlo, como si fuera un sello de garantía ideológica, de lo cual Diego se burla. Todo el tratado es un juego de Diego. Ha tomado un libro cualquiera y se ha inventado el postulado, improvisándolo, con el único propósito de dar sus improvisadas teorías sobre la homosexualidad un carácter verosímil a los ojos de David. Por supuesto, el público también comprende y disfruta la broma, si tiene una preparación mínima. Es lo que ocurre con el público cubano (En Cuba Dostoiéwski si fue bastante publicaco). David prefiere cortar por lo sano apuntándose al otro 40 por ciento y así no nos deja saber si se traga o no el cuento de Diego. Puede

que piense que el otro lo inventa todo pero lo que desea es salir del tema, no desenmascararlo porque eso alargaría la conversación (PAZ, 2019)³⁴.

Assim, Diego se apropria de um intertexto de seu universo (Dostoiévski) e cria suas próprias teorias, zombando da ignorância de David e ao mesmo tempo tentando convencê-lo a transar com ele, como se o fato de ser um teórico russo sobre o marxismo fosse o suficiente para fazer o militante pensar a respeito. Diego zomba da alienação dos revolucionários e ao mesmo tempo incita um grande repertório de intertextos que demonstram um pouco mais da sua personalidade, além de criar piadas internas ao repertório do povo cubano. Dessa forma, a zombaria do personagem é apenas com David e com os jovens revolucionários e não com a sociedade cubana de uma forma geral.

Depois de David ir embora da Guarida, irritado com o assunto da sexualidade de Diego, o professor conversa com sua santa, para que faça o militante voltar. O enquadramento, neste instante, mostra os pés da santa e o ramalhete de girassóis, que acompanhará o personagem em várias cenas ao longo do filme. Mirtha Ibarra (2019) explica em entrevista à pesquisa, que as flores se referem a uma oferenda à Virgem da Caridade do Cobre, padroeira de Cuba. Esses objetos de cena comunicam-se diretamente com o povo de Cuba, uma vez que fazem parte de uma prática cultural bastante específica do lugar.

Encerradas as primeiras cenas de aproximação entre David e Diego, há um ponto a se destacar em relação aos figurinos de ambos. Diego, por um lado, veste roupas casuais, coloridas, evidenciando seu aspecto moderno e cosmopolita. David,

³⁴ “Diego deve ter a certeza de que David, apesar de ser um estudante universitário de Humanidades, desconhece quem é Raskolnikov, porque sua cultura é deficitária, de forma que ele o provoca sem que ele seja capaz de perceber. O diálogo reflete o juízo que Diego tem em geral sobre a educação: positiva e ao alcance de pessoas de origens humildes como David, porém muito falha e imbricada de preconceitos culturais e ideológicos próprios da política soviética, de que Dostoiévski não era precisamente um ídolo. Apenas Diego pode desfrutar sua própria brincadeira (e o espectador). Oferece a David um nome que soe russo, mas que é um nonsense. Diego supor que o russo para David e a juventude cubana em geral deve parecer válido apenas por sê-lo, como se fosse um selo de garantia ideológica do qual Diego zomba. Todo o tratado é um jogo de Diego. Pegou um livro qualquer e inventou o título, improvisando-o, com o único propósito de dar às suas teorias improvisadas sobre a homossexualidade um caráter verossímil aos olhos de David. Certamente, o público também compreende e disfruta da brincadeira, se tem uma preparação mínima. É o que ocorre com o público cubano (em Cuba Dostoiévski foi bastante publicado). David prefere cortá-lo, apontando-se para os outros 40 por cento e assim não nos deixa saber se ele engole ou não a história de Diego. Pode ser que pense que o outro inventa tudo, mas o que quer é sair do assunto, não desmascará-lo porque isso alongaria a conversa.” (Tradução da autora).

por outro, usa roupas em tons pastéis, e reforça sua imagem de garoto vindo do interior, sem muita autenticidade, conforme analisa o autor abaixo.

Los personajes que protagonizan este encuentro en la catedral del helado, dos de ellos (David y Diego) activos intérpretes [...] encarnan [...] actitudes distintas y visten de diferente manera: David, a la usanza de los años setenta, con estrecha indumentaria en la que se unen timidez rural y mal gusto; Diego, a la manera de los ochenta, con cierta soltura deportiva (YGLESIAS, 1994, p. 40)³⁵.

Adiante, David está em seu dormitório na universidade (o que reforça o fato de ele vir do interior para a capital para estudar) e comenta com Miguel (outro personagem que vem de *Una novia para David*, interpretado pelo mesmo ator – outra intertextualidade de autorreferência) sobre ter conhecido Diego e ter achado suas atitudes e seus objetos suspeitos, como se ele fosse um traidor da Revolução tanto por sua sexualidade, quanto pelo seu conhecimento e ainda por possuir materiais estrangeiros que eram proibidos pelo autobloqueio. O colega então diz que devem investigar o caso. Na cena há algumas questões a serem analisadas e a primeira é o próprio enquadramento inicial, que mostra Miguel cortando o cabelo, conforme se vê na Figura 6.

Figura 6 - Miguel e Clint



Fonte: FRESA y chocolate, 1993.

Miguel só dá atenção para o relato de David após o momento em que ele diz que o professor parece ter relações com uma embaixada. O estrangeiro, para ele, também militante, é visto com maus olhos. Entretanto, pelo próprio enquadramento é

³⁵ “Os personagens que protagonizam este encontro na catedral do sorvete, dois deles (David e Diego) intérpretes ativos [...] encarnam [...] atitudes diferentes e se vestem de maneiras diferentes: David, ao costume dos anos setenta, com pouca indumentária em que se unem timidez rural e mal gosto; Diego, à maneira dos anos oitenta, com certa elegância esportiva.” (Tradução da autora).

possível ver, ao lado do espelho, uma foto de Clint Eastwood, como elemento intertextual de citação/diálogo, ator hollywoodiano famoso por seus filmes de faroeste, ou seja, a própria imagem como símbolo dramático já demonstra a hipocrisia do militante ao ter como referência/ídolo um ator estrangeiro (ainda mais por ser norte-americano) e julgar Diego justamente por seu relacionamento com a embaixada.

Outra questão relevante da cena diz respeito ao preconceito citado por David e facilmente compreendido por Miguel – a simples escolha de sabor do sorvete remeter a sexualidades: o chocolate, por um lado, retratando o masculino e o morango, o feminino. O morango, por sua vez, ao ser escolhido por um homem, dentro de tal lógica machista e homofóbica, evidenciaria sua feminilidade e, logo, sua homossexualidade. O próprio cartaz do filme (Anexo B) traz como símbolo dramático o contraste entre os sabores.

En la sencillez iconográfica de un cartel diseñado por Delestre en el año 1993, donde un helado de fresa se derrite y se apoya desventajosamente por debajo del helado de chocolate, firme y vertical, podemos reconocer la contraposición binaria desde la cual se caracterizan, en principio, los personajes de Diego y David. Alea, como en tantos filmes, alude directamente a los estereotipos asentados en una buena parte de los potenciales espectadores cubanos, para luego subvertirlos. El personaje de David se modela como el prototipo del «verdadero» y «necesario» hombre de la Revolución: heterosexual, joven humilde rescatado por el nuevo modelo de educación gratuita, estudiante universitario, militante comunista. Frente al hombre ideal que surge libre de rezagos pequeñoburgueses, se erige Diego: homosexual, religioso, plétórico de ironías críticas por su constante inconformidad con la realidad. La radicalización de los estereotipos de uno y otro lado afirma el par fuerte/débil que, a juicio de Víctor Fowler, constituye el eje hacia el que tiende a reducirse la naturaleza del sujeto nacional según el modelo heroico de comportamiento, eminentemente masculino, del que se excluye todo aquello que sea considerado mujeril (CASTRO, 2010, p. 21-22)³⁶.

Não é apenas Miguel que deixa evidente sua hipocrisia e lógica machista. David também o faz durante uma caminhada por Havana com seus pensamentos

³⁶ “Na simplicidade iconográfica de um cartaz desenhado por Delestre no ano de 1993, onde um sorvete de morango se derrete e se apoia desventajosamente por baixo do sorvete de chocolate, firme e vertical, podemos reconhecer a contraposição binária desde a qual se caracterizam, a princípio, os personagens de Diego e David. Alea, como em tantos filmes, alude diretamente aos estereótipos asentados em uma boa parte dos potenciais espectadores cubanos, para logo subvertê-los. O personagem de David se modela como o protótipo do “verdadeiro” e “necessário” homem da Revolução: heterossexual, jovem humilde resgatado pelo novo modelo de educação gratuita, estudante universitário, militante comunista. Face ao homem ideal que surge livre de atrasos pequeno burgueses, se constrói Diego: homossexual, religioso, plétórico de ironias críticas por sua constante inconformidade com a realidade. A radicalização dos estereótipos de um e outro lado a lado confirma o parte forte/débil que, a juízo de Victor Fowler, constitui o eixo em relação ao qual tende a reduzir-se a natureza do sujeito nacional de acordo com o modelo heroico de comportamento, eminentemente masculino, de que se exclui tudo aquilo que seja considerado mulheril.” (Tradução da autora).

narrados em *off*. Cenas do cotidiano na cidade são mostradas, aparentemente sem qualquer direção de cena. São mostrados casais se acariciando publicamente e homens assediando mulheres nas ruas, através do olhar. A reflexão de David gira em torno do sexo. Ele está convicto de que Vivian só queria sexo, como todo mundo, como se respondesse a si mesmo o conflito demonstrado no prólogo do filme. Enquanto ele pensa, se vê no reflexo de uma vitrine de roupas para noivas e noivos. Passa-se também uma imagem de recém-casados desfilando de carro pela cidade. Não apenas a voz *over* de David, como também as imagens, reforçam que apesar de se apresentar como revolucionário, na verdade David perpetua pensamentos machistas e patriarcais, vendo o casamento como um propósito de vida e julgando a liberdade sexual de Vivian, além de dar indícios (o que ficará mais claro adiante no filme, a partir de uma fala de Diego) de sua virgindade.

As imagens das ruas de Havana também reforçam o machismo e a hipersexualização dos corpos femininos se contrapondo às suas liberdades sexuais. Uma das cenas de casais mostra um homem de mãos dadas com uma mulher e olhando a bunda de outra. A companheira então começa uma briga. Essa sequência ilustra a ideia de que os corpos femininos não são respeitados naquele contexto e de que ao mesmo tempo existe uma crença muito forte em torno dos casamentos, como uma forma de legalizar a posse dos homens sobre os corpos das mulheres. Em contraposição os homens seguem assediando e hipersexualizando corpos de outras mulheres. Isso reforça a ideia de que ao ter um marido a mulher torna-se sua propriedade exclusiva, porém sem uma recíproca. A monogamia ilustrada nas imagens (como um reflexo dos valores sociais) funciona apenas como uma forma de controlar a sexualidade das mulheres.

Em uma cena a seguir David está na universidade quando Miguel o chama. O cenário escolhido para mostrar David no local é justamente a fachada principal da Universidade de Havana, próximo à escadaria. Isso parece se dar pelo fato de a fachada dos prédios específicos da universidade não serem tão popularmente reconhecíveis como as pilastras centrais. A escolha parece ser intencional para que o público identifique o contexto local sem que o personagem precise dizer onde está.

Miguel pede a David que investigue a vida de Diego, que volte à sua casa, pois ele pode estar escondendo algo. Para isso, o argumento utilizado por Miguel é a seguinte fala: “Você acha que pode confiar em alguém que não é fiel ao seu próprio sexo?”. Aqui fica explícito como a homofobia no país é forte e sobretudo entre os

militantes, e de que maneira a orientação sexual é vista como uma forma de traição ao seu próprio corpo e aos ideais e às virtudes projetados pela Revolução. Essa fala do personagem aparenta ter sido construída com intuito de demonstrar o machismo estrutural na sociedade.

David retorna à Guarida. Diego atende a porta. Seu figurino, desta vez, é uma camiseta de alças finas, que deixa o peito exposto, dialogando com uma moda dos anos 1980. A peça parece evidenciar, agora, uma certa ousadia de Diego, ao mostrar seu corpo tão estigmatizado socialmente. Essa ousadia virá à tona adiante na história, a partir de seus enfrentamentos junto ao governo. A primeira atitude de Diego com a chegada de David é acender uma vela para sua santa. Isso reforça sua religiosidade e se articula com rituais cristãos e de religiões de raízes africanas - de acender velas quando se tem um pedido realizado. Em relação ao figurino, Diego coloca uma espécie de roupão por cima da camiseta. O roupão se assemelha a um quimono com letras orientais. Mais uma vez um símbolo dramático evidenciando as influências internacionais que Diego tem, desde seus conhecimentos, até objetos de casa, vestuário etc. O que também confirma seu caráter cosmopolita.

Por outro lado, David demonstra que desconhece quase todas as referências estrangeiras de Diego, até mesmo as mais relevantes, como a de John Donne, ou mesmo a bebida oferecida pelo professor para celebrar a amizade dos dois, chamada por Diego de “a bebida do inimigo”³⁷: Red Label. Isso demonstra uma certa alienação por parte dos revolucionários, que se opunham ao estrangeiro, mesmo que fossem importantes nomes da literatura, da música ou mesmo de bebidas, como neste caso. Ao servir o uísque, Diego oferece o primeiro gole aos orixás. Evidencia-se então sua crença na Santería e seu sincretismo característico, ao combinar santos cristãos e orixás.

Um elemento intertextual de citação relevante na cena é a revista Time, roubada por David da casa de Diego enquanto ele buscava gelo para servir o uísque. A revista norte-americana talvez funcione mais como um elemento de identificação para o resto do mundo do que para os cubanos de uma forma geral, por causa do

³⁷ No filme *El Cuerno de la Abundancia* (2008), dirigido por Juan Carlos Tabío, existe um personagem chamado David, também interpretado por Vladimir Cruz, porém oposto do de *Fresa*, por seu caráter capitalista e mesquinho. O filme é protagonizado também por Jorge Perugorría, que faz o personagem Bernardito. Em um dado momento os personagens dos dois atores se encontram e David presenteia Bernardito com um Red Label. Ele a chama de “a bebida do inimigo” e diz lembrar que ele gostava. Bernardito fica surpreso e diz que aquilo faz tanto tempo. A cena faz uma alusão de autorreferência a esta cena específica, de *Fresa y Chocolate*.

embargo econômico entre os países. Trata-se de mais um possível material do autobloqueio.

Diego coloca música para tocar, “A la antigua/Interrumpida”, de Ernesto Lecuona. Os personagens sentam-se um de frente para o outro, estando David na cadeira de John Donne. David pergunta se o homem com o charuto da foto na parede é pai de Diego, que acha graça da pergunta. Trata-se de Lezama Lima. Tanto a música quanto a fotografia são intertextos de citação/diálogo. A referência a Lezama na cena reflete alguns pontos importantes, a começar pelo desconhecimento de David em relação ao autor cubano, mesmo se vendo como patriota e com aversão à cultura estrangeira e especialmente levando em consideração o interesse do personagem pela literatura. Faz-se então uma crítica sobre a hipocrisia por parte dos revolucionários ao quererem exaltar a cultura nacional³⁸, porém tendo desconhecimento sobre obras e artistas bastante relevantes para o contexto e, acima de tudo, porque como ressalta Villaescusa (2016), trata-se de um dos autores mais importantes da literatura cubana e hispano-americana. Lezama Lima trazia para suas obras um conjunto de elementos identitários de Cuba e entre elas, destaca-se *Paradiso*, uma das mais importantes da língua castelhana, segundo a autora. A obra em questão será uma referência adiante na história

La mayoría de los acontecimientos transcurren en La Habana, con sus inherentes ciclones, librerías, carnavales, mar, malecón; a la vez que se refleja la influencia y mezcla étnica entre españoles, negros y chinos. [...] Con el interés por rescatar la cultura nacional Lezama construye su discurso desde dos productos inherentes a nuestra historia: el azúcar y el tabaco. [...] No solo se mezclan elementos poéticos, narrativos y ensayísticos, sino que además se van combinando lenguaje, costumbres, tradiciones cubanas (VILLAESCUSA, 2016, on-line)³⁹.

Além disso há também a questão da semelhança da história de Lezama com a de Diego, que também trabalhou na área cultural e sofreu perseguição e vigilância constantes, pelo amor à Cuba e por tantas outras questões.

³⁸ Ressalta-se aqui que não seria qualquer obra que poderia ser exaltada também, levando em consideração o contexto retratado pelo filme. Obras consideradas contrarrevolucionárias ou mesmo contrapropaganda não deveriam ser acessadas. Senel Paz (2018) também ressalta que era comum a negação de tudo que veio antes da Revolução, desde obras de arte ou mesmo questões como a religião.

³⁹ “A maioria dos acontecimentos acontece em Havana, com seus inerentes ciclones, livrarias, carnavales, mar, Malecón; uma vez que se reflete a influência e mescla étnica entre espanhóis, negros e chineses. [...] Com o interesse de resgatar a cultura nacional Lezama constrói seu discurso a partir de dois produtos inerentes à nossa história: o açúcar e o tabaco. [...] Não apenas se mesclam elementos poéticos, narrativos e ensaísticos, como também vão se combinando linguagem, costumes, tradições cubanas.” (Tradução da autora)

Na mesma cena David pergunta de quem é a música que está tocando e Diego responde. David pergunta a nacionalidade do pianista. Diego fica desconfiado e responde que é cubano. Mais uma vez David desconhece um importante nome cubano do meio das artes. Sob outra perspectiva, há também a representatividade de Lezama e de Lecuona dentro do universo de Diego, da mesma maneira como Bola de Nieve e Kavafis, são de artistas homossexuais. Lezama parece ser uma grande referência para Diego, não apenas por ser um grande escritor, mas também por sua exaltação à cultura cubana. Lecuona, de outra forma, enquanto intertexto de citação/diálogo, aparece sonoramente no filme pela segunda vez, porém desta em um contexto totalmente diferente, representando um elo entre a própria história de vida do artista e de Diego. Ernesto Lecuona foi um compositor, pianista e maestro cubano bastante conhecido por misturar elementos da música popular em suas obras clássicas. Obteve bastante reconhecimento fora de Cuba, principalmente nos Estados Unidos, México, Argentina e Europa de uma forma geral. Foi exilado na época da Revolução, em que houve perseguição a intelectuais, a artistas, a homossexuais, a religiosos, entre outros.

Na cena em questão Diego diz que precisa abrir o jogo com David: que ele é gay e religioso – o que o militante responde com “sou materialista dialético”. Aqui, evidencia-se a perseguição e discriminação dupla que Diego sofre por sua orientação sexual e sua religiosidade. A resposta de David soa um tanto quanto inocente, por colocar o materialismo dialético (como parte da ideologia marxista-leninista cubana e não apenas cubana nesse caso, mas reforça-se o elo com o país por ser sua posição oficial à época) em um mesmo nível que a religião, como se não fossem posições que os colocassem, por um lado, Diego, como contrarrevolucionário, e David, por outro, como militante exemplar. Entende-se também que o personagem simula não ver problema no que Diego diz com o intuito de tentar conquistar sua confiança.

No mesmo diálogo Diego diz que não são apenas estas questões, que ele tem “problemas com o sistema”, segundo suas próprias palavras. David parece interessado em saber quais problemas, fazendo agora um papel mais próximo de membro do CDR, enquanto se aproxima dele. Diego diz que os vizinhos o vigiam, que ele não faz trabalho voluntário e que não lhe deixam em paz no trabalho. David se faz diplomático, diz que cada um faz o que quiser. Diego diz que a Revolução precisa de mais militantes como ele. Ele diz que irá mostrar para Diego que os comunistas não

são tão selvagens como ele pensa. Eles brindam então, em nome de um comunismo democrático.

Fica claro a partir da fala de Diego que ele está sofrendo uma certa perseguição, tanto no trabalho quanto em casa. Dentro do contexto histórico cubano, homossexuais foram perseguidos politicamente por muitos anos desde a Revolução. Jorge Perugorría conta um pouco a respeito ao falar sobre a construção do personagem Diego.

una de las cosas que también tuve que trabajar mucho en la vivencia porque yo pertenezco a la generación de David entonces estaba interpretando al Diego, que es mayor que David y que había vivido antes de la Revolución, que tenía una educación, otra formación, otros valores. Entonces fue a investigar y conocer mucho todas las personas que en los años 60 fueron marginados por ser homosexual, conocer sus historias y que en los 70 también, que muchos eran dramaturgos, escritores y que los conocían. Y conversando con ellos y contándonos toda su lucha, ¿no? Primeramente porque fueron... Con, en la etapa esa de la UMAP⁴⁰ que hubo en Cuba, fueron marginados por su sexualidad y como resistieron y siguieron en Cuba. Entonces era dotar al personaje esas experiencias a partir de lo que me contaban ellos y de ese valor que tiene Diego de luchar por su idea, ¿no? (PERUGORRÍA, 2018)⁴¹.

Senel Paz (2018) diz, inclusive, que o preconceito com homossexuais era algo institucionalizado pela Revolução e seus valores, além da própria legislação em si, como já foi evidenciado. Segundo o roteirista, em Cuba, muitos artistas e intelectuais foram reprimidos em seus posicionamentos políticos pelo fato de serem gays, como se fosse uma “desculpa” para tal perseguição.

Dessa forma, quando Diego fala sobre a perseguição, para o contexto cubano, do público, fica evidente sobre o que se trata: uma situação comum e

⁴⁰ De acordo com Hernández (2015), as *Unidades Militares de Ayuda a la Producción* (UMAP) eram uma espécie de escola militar para pessoas consideradas de índole duvidável por parte do Governo Cubano, como homossexuais, religiosos, antissociais, entre outros. Ocorreu entre 1965 e 1968. A proposta era levar essas pessoas para um campo, onde precisavam cumprir disciplina militar e trabalho manual, inclusive aos finais de semana, com intuito de “reeducá-las” e mudar suas crenças religiosas e orientações sexuais. O regime acreditava, sem qualquer base científica que justificasse, que três anos na unidade fariam com que essas pessoas se tornassem “recuperadas” socialmente. Desde o início das UMAP, houve abuso de poder, excesso de disciplina, entre outras formas de violência. Para saber mais, recomenda-se a leitura do texto referenciado nesta nota.

⁴¹ “Uma das coisas que também tive que trabalhar muito na vivência porque eu pertencço à geração de David então estava interpretando Diego, que é mais velho que David e que havia vivido antes da Revolução, que tinha uma educação, outra formação, outros valores. Então fui pesquisar e conhecer muito todas as pessoas que nos anos 60 foram marginalizadas por serem homossexuais, conhecer suas histórias e que nos anos 70 também, que muitos eram dramaturgos, escritores e que os conheciam. E conversando com eles e contando-nos toda sua luta, não? Primeiramente porque foram... Com, nessa etapa da UMAP que houve em Cuba, foram marginalizados por sua sexualidade e como resistiram e seguiram em Cuba. Então era dotar o personagem dessas experiências a partir do que eles me contavam e desse valor que Diego tem de lutar por sua ideia, não?” (Tradução da autora).

historicamente conhecida. Não há sequer necessidade de se explicar com detalhes sobre o porquê da perseguição junto aos espectadores cubanos.

Em uma cena a seguir, David está no dormitório da universidade comentando com Miguel sobre o que descobriu de Diego. Miguel diz que não se trata de um caso de polícia, mas sim de um problema político e moral. Reforça-se então, o que Senel Paz (2018) diz sobre a homofobia ser institucionalizada pela Revolução e seus militantes, como seus seguidores fiéis.

Adiante, Diego e David acompanham Nancy até um hospital, porque ela tentou suicidar-se (como já havia tentado em *Adorables mentiras*) e David doa-lhe sangue. Na Guarida, Diego prepara uma refeição de agradecimento a David, que responde que fez seu dever - que ela “é uma companheira e é da vigilância”. Com isso, ele assume que a vigilância do CDR é sua aliada. Ele, pela militância, ignora sua experiência pessoal vivida até o momento em que parece, por vezes, se sentir invadido ou testado pelo CDR, em nome da Revolução. Outro ponto que reforça seu sentimento de fidelidade à Revolução é quando ele conta que doou sangue na época do Terremoto de Tashkent, que realmente ocorreu, em 1966 e atingiu os aliados soviéticos. O dado real, apesar de auxiliar tal compreensão, cria uma certa confusão em relação à temporalidade do filme, que se passa entre final da década de 1970 e início de 1980, com David por volta de seus 20 anos. Para tal fato ser possível David precisaria ter doado sangue quando ainda era criança.

Um detalhe destacado por Yglesias (1994) sobre a contextualização através dos objetos de cena na Guarida é que os utensílios da cozinha de Diego têm traços modernos, do final dos anos 1980. A geladeira colorida, em contrapartida, aparenta ser da década de 1960/1970. Na história, aliás, ela já não funciona direito, deixando água vazar.

Diego diz a David que irá lhe preparar um “almoço *a la* Lezama”. Essa é uma referência intertextual de citação/apropriação ao banquete especial oferecido no livro *Paradiso*, de Lezama Lima. E este em questão, trata-se de uma grande refeição composta por vários pratos e com comidas típicas cubanas, que tem também um forte apreço afetivo entre os personagens da trama.

David pergunta a Diego, ainda nesta cena, se o chá não lhe causa prisão de ventre. Assim, tanto na vontade de preparar o almoço lezamiano para David, quanto na pergunta sobre o chá, é possível notar que os personagens estão desenvolvendo trocas afetivas e culturais entre si.

Ainda na cena, Diego pergunta à David por que ele estuda Ciência Política se gosta mesmo é de literatura. O jovem responde que se deve ao fato de ser mais útil para a sociedade e que está na universidade graças à Revolução. Percebe-se por isso, na fala do personagem, um certo engessamento em relação às carreiras dos membros do Partido. De outra forma, há de se perceber também, o quanto a Revolução proporcionou mudanças na sociedade, sobretudo em relação ao acesso à educação.

Diego diz que se deve respeitar as vocações e cita o exemplo de um amigo que deixou de tocar piano, porque o pai dizia que era “coisa de afeminados”. Fica evidente nessa fala que o machismo e a homofobia já estavam presentes desde muito tempo no contexto cubano, e como também os artistas, sobretudo os que são gays, não são bem vistos pela sociedade local daquela época.

Em uma cena adiante, Nancy chega à casa de Diego e o chama para ir à praia. Ela tira de sua bolsa vários objetos de praia com aspecto moderno e novo, que destoa bastante dos demais objetos da cena. A composição simbólica da imagem demonstra que a personagem tem acesso a bens importados. Depois, na história, ela aparecerá vendendo mercadorias de forma ilegal.

Diego está bravo nesta cena, porque a exposição de Germán foi proibida (não se sabe exatamente por quem) sem qualquer justificativa. Ele diz que não vai deixar a situação assim e que não irá se calar. Nancy pergunta o que ele disse. Ele responde: “o que me deu na garganta - que no socialismo não há liberdade, os burocratas controlam tudo”. Nancy fica apreensiva com a fala de Diego, olha para os lados e diz que ele não pode falar aquilo sem música alta. Reforça-se através da fala de Nancy, como a vigilância parece invadir a privacidade das pessoas, que precisam tomar cuidado até mesmo com o que dizem dentro de suas próprias casas. Diego não se importa com o que Nancy diz, pois segue analisando e escrevendo documentos. Ele diz à Nancy que só falta proibir músicas infantis. Essa fala traz à tona a ideia de que há uma tentativa de censura que parece ver ameaças onde não existem, efetivamente.

Miguel encontra David na universidade e o comunica que procurou saber sobre a exposição que Diego está organizando e que o ato se configura como propaganda ideológica com ajuda estrangeira, o que garantiria ao professor uma prisão de 10 a 15 anos. Isso refere-se a delitos e crimes previstos pelo Código Penal de Cuba, de 1979. O Art. 108, da seção quinta, de Propaganda Inimiga, prevê prisão

de 1 a 8 anos para quem “incite contra el orden social, la solidaridad internacional o el Estado socialista, mediante la propaganda oral o escrita o en cualquier otra forma” (CUBA, 1979)⁴². Já o Art. 101 criminaliza pessoas que colaboram e se comunicam com serviços de informação de um Estado estrangeiro, podendo ser preso por um período de 10 a 20 anos. Miguel se refere talvez, a uma combinação entre os artigos em um possível julgamento do caso.

Germán e Diego estão nas ruas em Havana carregando papéis, que provavelmente sejam sobre a exposição. Eles avistam um homem e Germán o assedia. O vestuário do personagem como também sua caracterização, aparentam ser contextualizados nos anos 1980. O personagem usa calça e colete jeans, sem blusa por baixo e tem o cabelo médio, abaixo das orelhas.

Dentro da Guarida Germán e Diego discutem sobre a exposição. Germán quer abrir mão de algumas peças em troca de conseguir expor a coleção e enquanto ouve os xingamentos de Diego, ele o observa segundo o enquadramento da Figura 7.

Figura 7 - Germán e suas esculturas



Fonte: FRESA y chocolate, 1993.

O enquadramento em questão, como uma composição simbólica da imagem, se apropria do posicionamento da escultura atrás de Germán, bem como das foices, aqui como símbolo do comunismo, e parece na verdade que os objetos estão perfurando o artista. A imagem e todo seu contexto de antes, durante e após essa cena, criam também uma metáfora sobre como Germán está sendo atacado pelo comunismo, como se ele mesmo estivesse sendo furado pelos símbolos. É como se o sistema não permitisse não apenas sua existência como membro da sociedade civil

⁴² “incite contra a ordem social, a solidariedade internacional ou o Estado Socialista, mediante à propaganda oral ou escrita ou em qualquer forma.” (Tradução da autora).

devido à sua orientação sexual, mas também não o aceitasse como artista, querendo impor aquilo que ele pode ou não mostrar publicamente. O personagem, por sua vez, aceita a censura de certas obras, para poder viajar com a exposição ao México e deixar a ilha.

Na cena seguinte Nancy está em sua casa, mostrada pela primeira vez, comercializando mercadorias ilegalmente. Ela vende uma tintura e um desodorante a uma mulher e diz que na próxima semana terá meia calça e sapatos de crianças. O apartamento de Nancy não traz muitos símbolos e nem outros elementos intertextuais no cenário. Refere-se a um apartamento pequeno, com os cômodos interligados sem muito espaço entre eles. Os únicos objetos de cena que há em vários pontos do cenário são flores. Mais especificamente dalias vermelhas. Mirtha Ibarra (2019) conta em entrevista à pesquisa que as flores são presentes para Santa Bárbara, divindade que Nancy era devota na história. Assim como os girassóis de Diego, as dalias são elementos intertextuais muito específicos do contexto cubano, de difícil reconhecimento por pessoas de outros lugares. Outro ponto a se levar em consideração é que a Virgem da Caridade do Cobre (a quem Diego é devoto) e Santa Bárbara, no sincretismo, correspondem aos orixás Ochún e Changó, respectivamente⁴³. No caso de Ochún, inclusive, ela também gosta de receber girassóis como oferenda (ARÓSTEGUI, 2017). Dessa forma, pensa-se também na relação entre os santos e seus devotos no sincretismo, por serem esposos e Nancy e Diego também possuem, em alguns momentos, uma relação similar, pelo cuidado e carinho entre ambos. Na cena em que Nancy tenta suicídio, Diego se apresenta aos médicos como seu marido, para poder acompanhá-la ao hospital. Outro ponto é a relação dos orixás com os personagens. Enquanto Ochún representa a feminilidade de Nancy, Diego se assemelha ao próprio Changó ao longo da história, por, de alguma forma, se colocar em guerra com o governo local, lutando pelo direito à sua liberdade e à sua individualidade. A religiosidade dos personagens também pode ser uma

⁴³ De acordo com Aróstegui (2017), Ochún (Oxum, no Brasil) é um orixá feminino, do rio (que leva seu mesmo nome) e da feminilidade. Ela é uma das mulheres de Changó. A autora diz que ela sincretiza-se com a Virgem da Caridade do Cobre por ser dona do cobre, aparecer na desembocadura de um rio e ser bronzeada. Por outro lado, Changó (Xangô, no Brasil) é o deus do fogo, do raio, da guerra. Sincretiza-se com Santa Bárbara pela relação com a história da santa. De acordo com a autora, Santa Bárbara era filha de Dióscoro, que a levou aos tribunais após descobrir que era cristã. Foi condenada à morte, por não renunciar à sua fé. Pouco depois seu pai morreu atingido por um raio – daí uma das relações com Changó. Outra relação do orixá com a santa é que em certa ocasião ele se disfarçou de mulher (Oyá Yansã, uma de suas amantes). No Brasil, Oyá Yansã (Iansã) se sincretiza com Santa Bárbara.

referência intertextual de citação/diálogo a Fernando Ortiz, que até mesmo, compõe o cenário da casa de Diego através de uma das fotos do autor. Trata-se de um dos pesquisadores mais renomados mundialmente sobre a Santería e os orixás, além da transculturação. Nos anexos é possível ver, na carta de Tabío, uma divergência entre ele e Senel Paz sobre Fernando Ortiz ser uma referência mais central na história – o que acabou não acontecendo. Ainda assim, é possível compreender que o nome é um dos de grande referência no altar de Diego, por tudo que representa para a cultura cubana – inclusive para o sentimento de *cubanía*, como uma identidade e sentimento de pertencimento do que é ser cubano, conforme ressalta Paz (2012a) – e como isso é importante para o personagem. Além disso, também não se deve desconsiderar a admiração de Alea pelo escritor, que também dirigiu *Una pelea cubana contra los demonios* (1972), inspirado em sua obra.

Na cena em questão, Nancy conversa com Santa Bárbara através de uma escultura que tem em sua casa. Ela pede que a santa não a julgue pelo que está fazendo, por ser sua forma de sustento e que ela resolverá seus problemas com a polícia. Através desse pedido é possível compreender que ela já teve problemas com a polícia antes e reforça realmente a ideia de que se trata de um comércio ilegal, devido ao próprio sistema político e econômico do país, em que todas as atividades de comércio devem perpassar pelo conhecimento e regulação do governo. O comércio que não segue as normativas legais é considerado contrabando pelo Capítulo XV do Código Penal, com prisão de 6 meses a 3 anos ou multa (CUBA, 1979).

Na cena seguinte David está subindo as escadas da Guarida quando um som invade o quadro. Ele olha e o enquadramento é sua visão subjetiva. Mostra-se três homens carregando um porco pelas escadas e levando-o para dentro dos apartamentos. Yglesias (1994) diz que o porco vivo sendo levado para casa “é um fenômeno típico de Havana dos últimos anos (p. 40, tradução da autora)”. Últimos anos, dentro do contexto do autor, seria final da década de 1980 e início da década de 1990. Parece, então, se referir à falta de acesso à comida, provocada pelo Período Especial vivido em Cuba assinalado até uma boa parte dos anos 1990, que fez com que houvesse falta de combustíveis, alimentos, entre outros bens básicos de sobrevivência (LARA *et al*, 2017). O tema será abordado novamente na análise do *Guantanamera*, por ser uma de suas temáticas centrais. O olhar assustado de David vai de encontro a uma espécie de choque de realidade, em que ele começa a ver as

falhas do sistema econômico da ilha, que faz com que pessoas pratiquem atos como esse, para que não passem fome.

David encontra Nancy na escada e ela lhe dá uma dália vermelha de presente como agradecimento pelo sangue doado. Daí o convida para tomar café. O presente dado a David por Nancy é a flor de sua santa. Adiante, Nancy aparecerá conversando com a santa, pedindo sua ajuda para conquistar David. Assim, a flor estabelece uma relação com a santa enquanto conteúdo implícito e latente de símbolo dramático, como se já fosse parte dos rituais que Nancy pratica para atrair o jovem. Logo que os dois entram na casa de Nancy, é mostrada uma vizinha que vê a cena enquanto varre, deixa a vassoura de lado e corre para subir as escadas. Isso pode ser uma referência ao CDR, não como se a mulher fosse propriamente do comitê, mas como se os vizinhos estivessem sempre bisbilhotando uns aos outros. Como na cena seguinte Diego aparece na casa de Nancy, dá-se a impressão de que a mulher foi, na verdade, comunicar ao professor que seu amigo estava ali.

Em sua casa Nancy pergunta a David se ele e Diego são muito amigos. David diz que é militante da Juventude Comunista, mas que ele tem lhe emprestado alguns livros. Ao ouvir a palavra “militante” Nancy se assusta e diz que irá colocar música. Novamente a música aparece como elemento para camuflar vozes e diálogos, para que ninguém escute com detalhes a conversa. Reforça-se mais uma vez a ideia de que o local é constantemente vigiado pelo CDR. David pergunta à Nancy, já que ela é da vigilância (ele acha que ela é, porque Diego lhe disse no primeiro encontro entre eles), como Diego se posiciona de forma política. Primeiramente Nancy se assusta com a parte da vigilância, mas sem deixar transparecer a David, depois lhe diz que deveria ficar longe de Diego. Nancy ser confundida como membro do CDR por um jovem do partido comunista, dá a ideia de que qualquer pessoa pode ser da vigilância e não apenas pessoas propriamente ligadas ao governo. O que torna mais forte a ideia de a vigilância estar em todos os lugares da ilha.

Na casa de Diego, ele e David escutam uma música ao piano. David diz que é triste e Diego lhe responde dizendo que não há como a música não ser triste, tendo em vista que o autor foi obrigado a deixar o país, expulso por espanhóis antes da Revolução. Refere-se à música “Adiós a Cuba”, de Ignacio Cervantes. Eles se entreolham enquanto a música toca. Depois então começa a outra. Diego diz a David que se chama “Las ilusiones perdidas”. Titón conta, em uma entrevista a West (GUTIÉRREZ ALEA; TABÍO, 1995), que as ilusões perdidas têm dois sentidos. O

primeiro é de que Diego perdesse suas ilusões com David, pois vê que nada irá acontecer entre ambos, e o segundo que ele perdesse sua crença na Revolução, uma vez que precisou parar de fazer tudo que mais gosta, como ser professor de artes, por causa de sua orientação sexual e seu posicionamento crítico em relação ao governo. Ambas as músicas são elementos intertextuais de citação nas formas de apropriação, por serem inseridas na íntegra, mas também são elementos de diálogo, por trazerem outros significados para a cena.

Senel Paz (2012a) assinala que a inserção das músicas na cena foi um pedido do próprio Alea, que achava que as músicas eram o estilo que Diego gostava de ouvir.

La otra sugerencia de Titón tuvo que ver con la música y dio lugar a una escena que sí está en la película. Un día llego y me dice, "Te voy a poner una música que yo creo que está entre lo que el personaje escucha en su casa" y, como si fuéramos Diego y David, me hace oír unas piezas para piano de Ignacio Cervantes y Manuel Saumell que había encontrado por casualidad en un cassette, aún era la época de los cassettes. Me di cuenta de que le gustaba muchísimo aquella música, por demás libre de derechos, y esto me estimuló a crear una escena donde pudiera utilizarla, y al averiguar sobre la vida de Cervantes y el significado de aquellas piezas, resulta que todo venía como anillo al dedo porque Cervantes vivió, en relación con su destierro, algunos conflictos semejantes a los de Diego, y escribí la escena en que escuchan Adiós a Cuba y que es una de las que más me gustan de la película. Fue un gran momento para mí porque Titón la recibió con gran sorpresa y regocijo, creo que fue el regalo que le hice (PAZ, 2012a, p. 15 e 16)⁴⁴.

Assim, "Adiós a Cuba" seria uma antecipação do próprio desenrolar da história: Diego precisará deixar o país por causa de críticas que ele fez ao governo, em forma de carta, e enviou a museus de arte de vários lugares do mundo, após ter a exposição de Germán censurada. O fato de achar, na história, a música triste, expressa também que Diego não tem vontade de sair, apesar de pressentir que em breve isso ocorrerá.

⁴⁴ "A outra sugestão de Titón teve a ver com a música e deu lugar a uma cena que, sim, está no filme. Um dia ele chegou e me disse, "Vou colocar uma música que eu acredito que está entre o que o personagem escuta em sua casa" e, como se fôssemos Diego e David, me fez ouvir umas peças para piano de Ignacio Cervantes e Manuel Saumell que havia encontrado por acaso em um cassete, ainda era a época dos cassetes. Me dei conta de que ele gostava muitíssimo daquela música, além disso livre de direitos, e isso me estimulou a criar uma cena onde pudesse utilizá-la, e ao pesquisar sobre a vida de Cervantes e o significado daquelas peças, aconteceu que tudo veio a calhar porque Cervantes viveu, em relação com seu exílio, alguns conflitos semelhantes aos de Diego, e escrevi a cena em que escutam Adiós a Cuba e que é uma das que mais gosto do filme. Foi um grande momento para mim porque Titón a recebeu com grande surpresa e satisfação, creio que foi o presente que lhe dei." (Tradução da autora).

Outro ponto em relação à música é que quando Diego coloca músicas para David ouvir, são sempre músicas ao piano, apenas instrumentais e com melodias melancólicas. Isso parece se articular com o estado atual do professor, que enfrenta e enfrentará ainda mais situações de intolerância e preconceito.

A seguir, David e Diego têm o seguinte diálogo:

- Porra, Diego. Por que você é assim?
 - Assim como?
 - Você tem família?
 - Do nada é que não saí.
 - Então não querem saber de você.
 - Quem disse? Sou o filhinho querido da mamãe.
 - Então não tem pai, ele abandonou vocês?
 - Papai é um santo. Ele me ensinou que não se deve falar com boca cheia. Mas nunca aprendi. Tenho os olhos dele. Graças a Deus... Porque mamãe é uma santa, mas tem uma cara de sapo.
 - Então o que te aconteceu? Por que você é....?
 - Bicha? Porque sim. Minha família sabe.
 - A culpa é deles.
 - Quem disse?
 - Não te levaram ao médico quando criança. É um problema hormonal.
 - Por favor, David! Que teoria é essa? Parece mentira que é universitário. Você gosta das mulheres... E eu gosto dos homens. É perfeitamente normal. Ademais, acontece desde o início dos tempos. Não me impede de ser uma pessoa decente e patriota como você.
 - Mas não é revolucionário.
 - Quem te disse que não sou revolucionário? Já tive ilusões também, David. Aos 14 anos fui voluntário na campanha de alfabetização. Fui para o campo colher café. Quis estudar para ser professor... e o que aconteceu? Esta é uma cabeça que pensa, mas se você não diz sim a tudo ou tem ideias diferentes é logo desprezado.
 - Que ideias diferentes você tem? Quero saber quais são... Montar exposições com estas obras horríveis?
 - E o que você defende, garoto?
 - Eu também!
 - Assim as pessoas podem saber o que tem de bom. Não quero que venham os americanos e ninguém para nos dizer o que temos que fazer!
 - Tudo bem. Mas não percebe que com suas atitudes ninguém pode te levar a sério? É verdade que já leu todos estes livros, mas só o que pensa são nos machos...
 - Eu penso em machos quando é hora para isso. Como você em mulheres! E não faço nada de errado nem sou nenhum palhaço. Claro, para você tudo é diferente. Quando vê um cara na esquina diz: "Olá cara, que está arrumando?" É normal para você. Mas eu não. Para eu passar fingem que sou um doente ou anormal. Eu não sou, porra! Não sou! Vá em frente... Riam de mim... Também rio de vocês. Faço parte deste país, gostem vocês ou não. E tenho direito a fazer algo por ele. Daqui eu não vou sair nem morto! Sem mim faltaria um pedaço, seu merda!
 - Dieguito! [Nancy o chama pela janela]
 - Não quero a tesoura! [Diego responde à Nancy e depois volta à David].
- Agora, por favor, saia (FRESA Y CHOCOLATE, 1993).

Este diálogo é o primeiro momento em que David deixa claro para Diego a homofobia institucionalizada que Senel Paz (2018) fala a respeito na entrevista,

reforçada pelo Código Penal (CUBA, 1979), que não apenas enxerga a homossexualidade como um desvio de caráter, como também como uma doença. Padrón (2014), diz que a homofobia em Cuba vem desde antes da Revolução e que o desenvolvimento mundial acerca do tema (em diversas áreas), a partir da década 1980, foi o que começou a mudar a sociedade cubana. Entretanto, ele explica que a presença da AIDS na ilha foi um agravante, “de manera que regresan, por una parte, la clasificación clínica – y cínica, agregaría – de la homosexualidad, y por la otra, la criminal: son enfermos o delincuentes; ambas marginalizan y criminalizan la condición gay” (PADRÓN, 2014, p. 122)⁴⁵. Um ponto relevante, como o próprio personagem de Diego evidencia, é o fato de que mesmo sendo universitário, e isso pressupor ter acesso à educação, ao conhecimento e à ciência, David permanece intolerante e justifica sua homofobia com obscurantismo.

Outro ponto a se destacar neste diálogo é quando Diego cita que participou da campanha de alfabetização, que foi um projeto que realmente ocorreu em Cuba, para erradicação do analfabetismo na ilha, que se iniciou em 1961, levando professores para zonas rurais e se estendeu depois para várias áreas e grupos específicos ao longo dos anos (VALDÉS, 2005)⁴⁶.

Enquanto Diego chora atrás da porta após expulsar David, é possível ver um pequeno quadro com um olho vermelho (FIGURA 8), que diz “te estoy velando⁴⁷” e abaixo uma ferradura. Novamente uma referência ao CDR (tanto pela vigilância, quanto pelo símbolo do olho). Dessa vez através de um desenho. A imagem compõe um símbolo dramático, como se a vigilância estivesse olhando através dele, enquanto ele discutia com um militante, por causa de sua homofobia. A ferradura remete à superstição de boa sorte. Os dois elementos juntos funcionariam, talvez, como uma forma de neutralizar a vigilância.

Diego, ainda triste, diz à sua santa para que faça David voltar, senão irá queimar sua escultura. Assim como Nancy, Diego vê na religiosidade uma forma de solucionar seus problemas. Padrón (2014) ressalta, sobre esse assunto, que Diego é mais supersticioso que religioso, uma vez que seu sincretismo mistura esoterismo e

⁴⁵ “de forma que retornam [os gays], por um lado, à classificação clínica – e clínica agregaria – da homossexualidade, e por outra, a criminal: são doentes ou delinquentes; ambas marginalizam e criminalizam a condição gay.” (Tradução da autora).

⁴⁶ Para mais informações consultar: VALDÉS, Miguel Viciado. Campañas de alfabetización: la experiencia de Cuba en el contexto de las bibliotecas públicas. *Revista Acimed*, n 2, v 13, 2005. Disponível em: http://scielo.sld.cu/pdf/aci/v13n2/aci12_05.pdf. Acesso em 08 jun. 2019.

⁴⁷ “Estou te assistindo.” (Tradução da autora).

Santeria para conseguir o que se quer. O mesmo vale para Nancy, apesar de ela aparentar exercer isso com maior intensidade, conforme ficará mais claro adiante.

Figura 8 - Quadro de olho



Fonte: FRESA y chocolate 1993.

Após este momento de tensão entre os personagens, David está sozinho, ouvindo rádio em seu alojamento na universidade, quando começa a tocar a música “D’Amor Sull’ali rose”, que foi a primeira que ouviu na casa de Diego. A trilha em questão, um intertexto de citação/apropriação, funciona também nesse momento como música de identificação (KASSABIAN, 2009) na própria história, em relação a Diego. A música, autorreferente, faz com que o militante se lembre de Diego e isso dá a impressão de o deixar feliz e confortável.

Na cena seguinte Diego e Germán discutem. Germán quer aceitar a censura de suas obras para poder sair do país. Diego não concorda com a decisão do amigo, pois não aceita que censurem seu trabalho. O artista diz que as obras são suas, que então irão ser expostas. Padrón (2014) diz que Germán aceita a exposição, pois sabe que não há qualquer possibilidade de diálogo naquele momento com o governo, que não aceita que gays sejam participantes da sociedade, muito menos enquanto artistas.

Germán, la “loca” aparentemente irracional y frívola – como alguna vez le achaca su propio amigo –, además de permanecer en Cuba, negado a deponer las armas o a un exilio forzoso, a la irremediable derrota, renuncia a exponer sus esculturas solo temporalmente: pudiera ser otra variante de Galileo, haciendo rejuegos con el poder omnímodo, pero confiando en que todo cambiará, actitud profética, en definitiva, respecto a la situación de la homosexualidad en Cuba desde el punto de vista de su consideración oficial y social.

Como me comentó el escritor Miguel Barnet a raíz del estreno del filme: “Germán sabe que, con el tiempo, las estatuas decapitadas recuperarán sus cabezas”. Lo cual también puede leerse como una metáfora sobre la certeza

de ese proyecto de nación, integrada, integradora, por el que Diego comenzó a luchar hasta rendirse (PADRÓN, 2014, p. 157)⁴⁸.

Em um momento de fúria, então, Germán pega um martelo no altar religioso de Diego e quebra uma das obras. Diego assiste tudo assustado, chorando. O martelo como arma de destruição da obra cumpre a função de símbolo dramático na imagem e tem algumas possíveis significações. A primeira diz respeito ao objeto estar no altar de Diego. Provavelmente, pelo próprio sincretismo manifestado pelo personagem, remeter ao artefato utilizado pelo orixá Oggún que, segundo Aróstegui (2017), é um dos orixás guardiães dentro da Santeria cubana e utiliza instrumentos de trabalho e armas feitas de ferro⁴⁹. A segunda seria o próprio martelo dentro do contexto cubano enquanto um dos símbolos do comunismo, juntamente com a foice. Um ponto importante é que os santos das obras da exposição trazem todos consigo, foices ou martelos. O quebrado por Germán na cena possui um martelo em uma das mãos. Assim, existe um aspecto metalinguístico na cena, em que ele usa um símbolo do comunismo para destruir obras que criticam o próprio comunismo e sua intolerância/discriminação religiosa.

Em outra cena David leva para Diego seus primeiros escritos, como uma forma de reaproximação entre ambos depois da briga. Diego, surpreso com o material, diz que irá avaliá-lo e retornar se ele merece o almoço lezamiano que lhe havia prometido. Diego pergunta a David se ele gostou de Zenea (mais um elemento intertextual de citação, na modalidade de diálogo). Ele diz que sim, que é impressionante que se escrevia assim no século XIX em Cuba. Mais um autor que parecia desconhecido para o militante, apesar de seu peso histórico para a literatura (a poesia especificamente) ser tão relevante quanto José Martí, conhecido e citado

⁴⁸ “Germán, a “loca” aparentemente irracional e frívola – como uma vez seu próprio amigo o acusa – além de permanecer em Cuba, negado a depor as armas ou a um exílio forçado, à irremediável derrota, renuncia a expor suas esculturas apenas temporariamente: poderia ser outra variante de Galileu, fazendo jogos com o poder onipotente, mas confiando que tudo mudará, atitude profética, em definitivo, a respeito da situação da homossexualidade em Cuba a partir do ponto de vista de sua consideração oficial e social.

Como comentou o escritor Miguel Barnet no início da estreia do filme: “Germán sabe que, com o tempo, as estátuas decapitadas recuperarão suas cabeças”. O que também se pode ler como uma metáfora sobre a certeza deste projeto de nação, integrada, integradora, pela qual Diego começou a lutar até render-se.” (Tradução da autora).

⁴⁹ De acordo com Aróstegui (2017), Oggún (Ogum, no Brasil) é o deus dos minerais, das montanhas e das ferramentas. Trata-se de um orixá guerreiro e está diretamente ligado ao ferro e aos metais. Conta-se que Oggún foi trabalhar em um monte e estava amargurado. Por isso trazia tragédias através de areia e pó para o mundo. Diante da situação Ochún foi atrás dele e lhe deu o mel da vida, que o acalmou e como consequência tranquilizou o mundo. O orixá se sincretiza com San Pedro, San Pablo, San Juan Batista, San Miguel Arcángel e San Rafael Arcángel. No Brasil, sincretiza com Santo Antônio de Pádua na Bahia e São Jorge no Rio de Janeiro.

pelos próprios revolucionários, além de ambos terem suas histórias de vida bem parecidas e com o mesmo trágico fim de exílio, prisão e assassinato. José Martí tem até mesmo um poema que leva o nome de Zenea, em sua homenagem. Ambos também inspiraram composições de Ernesto Lecuona. Por outro lado, demonstra-se que Diego possui um gosto bastante amplo, sem limitações e com vasto repertório sobre arte e cultura cubanas e de outras nacionalidades, que vão do erudito ao popular, conforme elucida a autora, abaixo. Outro ponto é que David já se aparenta aqui, diferente de quem era no início, resistente a conhecer qualquer coisa que fosse de fora do país ou pré-revolucionária.

El gusto por los atuendos orientales, la porcelana de Sèvres, el té antes que el café, el almuerzo lezamiano, las zapatillas de Alicia Alonso que gravitan sobre la pared, la música de Cervantes y Lecuona, la poesía de Zenea: todo ello convierte a Diego en un personaje lleno de matices. Él no solo es un sujeto que diverge de lo normado, sino que su conflicto radica en las tensiones entre la exclusión del «paradigma nacional» y el visceral amor por la Isla que experimenta. Diego no condiciona el gozo a la prescripción ideológica y demuestra que el hombre puede ser más rico, espontáneo y pleno dentro de la fidelidad a sus inclinaciones más íntimas. Él es el intelectual refinado y el representante del bajo mundo, el que sabe apreciar la voz de Maria Callas y también increpar a la «puta de mierda» que se atraviesa en su camino (CASTRO, 2010, p. 22)⁵⁰.

Diego conta à David que Germán aceitou a censura sobre suas obras para poder deixar o país e diz que irá contar ao mundo todo, coisas que precisam ser ditas. David parece aliviado pelo insucesso da exposição, sobretudo por saber que aquilo poderia render à Diego uma prisão. Depois, Diego faz a seguinte reflexão, que é interrompido por David:

- Quando vão entender que uma coisa é a arte e outra é a propaganda? Para não pensar já temos bastante... A televisão, os jornais, o rádio e todo o resto. Alguém tem que dizer algo.
 - É por que tem que ser você?
 - Por que não?
 (FRESA Y CHOCOLATE, 1993)

⁵⁰ “O gosto pelos trajes orientais, a porcelana de Sèvres, o chá antes do café, o almoço lezamiano, as sapatilhas de Alicia Alonso que gravitam sobre a parede, a música de Cervantes e Lecuona, a poesia de Zenea: tudo isso faz de Diego um personagem cheio de nuances. Ele não é apenas um sujeito que diverge do normativo, mas também seu conflito está nas tensões entre a exclusão do "paradigma nacional" e o amor visceral pela Ilha que experimenta. Diego não condiciona o gozo à fórmula ideológica e mostra que o homem pode ser mais afortunado, espontâneo e pleno dentro da fidelidade às suas inclinações mais íntimas. Ele é o intelectual refinado e o representante do submundo, aquele que sabe apreciar a voz de Maria Callas e também xingar à "puta merda" que fica no seu caminho.” (Tradução da autora).

Por um lado, David tenta convencer Diego a não fazer nada, por temer pelo o que o professor poderá sofrer como consequência. Por outro, Diego denuncia a censura às obras de arte no país e diz que a imprensa, bem como o entretenimento, parece fazer apenas aquilo que o governo permite. Assim, ele compara a imprensa à propaganda, negando sua função social de informação e interesse público. Além de deixar claro que não existe abertura para a crítica, muito menos para a autocrítica. Essa fala dele trata-se de uma autorreferência ao pensamento de Alea (e talvez de Tabío também). Em entrevista à Chanan (GUTIÉRREZ ALEA, 1996) ele diz que os cineastas cubanos fazem críticas sociais em seus filmes porque é o único espaço possível para isso, já que o jornalismo não pode fazer o mesmo.

Na cena seguinte Diego coloca na caixa de correios as cartas que escreveu aos museus denunciando a censura da exposição. Ao final da cena, foca-se em um painel ao lado da caixa de correios, por alguns segundos, que traz a seguinte frase de José Martí, com o número da regional do CDR: “os fracos respeitem, os grandes vão adiante: esta é uma lição de grandes” (tradução da autora), conforme Figura 9. Trata-se de um elemento intertextual de citação/apropriação e diálogo.

Figura 9 - Painel



Fonte: FRESA y chocolate, 1993.

A citação intertextual parece, ao mesmo tempo, encorajar a atitude do professor e reforçar a hipocrisia ao ele ser considerado pela sociedade como “fraco”. A cena parece também ser metalinguística, pelo fato de o próprio filme também ser uma forma de autocrítica ao governo cubano.

Quando Diego va a echar la carta que lo comprometerá, se deja ver un estridente mural callejero donde se utiliza un texto de José Martí que conmina a los débiles a respetar. No se trata únicamente de una sabia manera de acentuar las injustas presiones a que está sometido el personaje, sino sobre

todo una probable señal de la manipulación de los idearios para justificar ciertas acciones coercitivas y discriminatorias, inexplicables en una sociedad que afortunadamente – y a fuerza de mucho desgarramiento – va aprendiendo que ni los homosexuales ni nadie son en esencia "débiles" o "flojos" como si de un vulgar reciclaje del darwinismo se tratara, y que si acaso lo fueran, también merecerían respeto, por humanos (CABALLERO, 1993, p. 10)⁵¹.

A seguir David vai à casa de Diego para saber sobre seus escritos. Pela primeira vez, Diego está sentado na cadeira de John Donne e David na outra, dobrável. Esse fato, enquanto símbolo dramático, demonstra que ali se muda a relação de poder entre os personagens. Antes, Diego tentava agradar a David para que ele estivesse sempre presente. Agora ele está dando sua opinião profissional sobre a produção do militante, que por sinal, é muito mal avaliada. Diego diz que não há vida nos textos, apenas consignas. Ele diz: “só faltou você colocar *muji* ao invés de fazendeiro”. Isso vai ao encontro do início do filme, em que o militante disse que não estudaria literatura porque acha que é mais útil ao partido estudando ciência política. Assim, ainda que tentando exercer a literatura como *hobby*, David parece não conseguir se livrar do pensamento de ser útil para a Revolução. Até a escolha de palavras e temas de seus textos referem-se à luta de classes, ao socialismo, à revolução agrária. Coloca-se em questionamento, através da cena, o enclausuramento dos militantes ao negar suas aptidões, desejos pessoais, talentos, em prol da Revolução e um certo utilitarismo, em que se vejam como uma peça dentro de uma máquina, em um caráter puramente funcional. Ainda na cena Diego diz que será professor de David e o ajudará a melhorar.

As cenas a seguir são de Diego ensinando sobre arte e arquitetura a David. Na primeira, eles estão na sacada da Guarida e Diego fala sobre a destruição e as ruínas em que a cidade de Havana se encontra. Adiante as cenas não tem diálogos, que alternam, nos planos, entre uma visão subjetiva de David e objetiva dele. A música “Homenaje” de Ignacio Cervantes acompanha as cenas de forma extradiegética passiva. Uma delas mostra o Palacio de los Capitanes Generales, em seguida Diego mostrando a David vitrais cubanos em um livro e logo após, ele sozinho vendo um

⁵¹ “Quando Diego vai enviar a carta que o comprometerá, se deixa ver um chamativo mural de rua onde se utiliza um texto de José Martí que aconselha os fracos a respeitar. Não se trata apenas de uma sábia maneira de acentuar as injustas pressões às quais o personagem está submetido, mas sobretudo um provável sinal da manipulação dos ideários para justificar certas ações coercitivas e discriminatórias, inexplicáveis em uma sociedade que afortunadamente – e graças à força de muito rompimento – vai aprendendo que nem os homossexuais nem ninguém são em essência “fracos” ou “frouxos” como se se tratasse de uma reciclagem vulgar do darwinismo, e que se acaso o fossem, também mereceriam respeito, como humanos.” (Tradução da autora).

vitral de perto, que está com partes quebradas. Depois mostra uma construção sem qualquer acabamento, já em uso, com muitas roupas secando nas sacadas (fato bastante característico na paisagem da cidade, fora das telas) e, por fim, David passa ao lado de uma grande construção destruída (FIGURA 10), como uma ruína, em uma área bastante movimentada, sem qualquer proteção ou mesmo materiais que indiquem restauração da mesma. Essa última tem bastante destaque, pois primeiramente David aparece ao seu lado, o que destaca o tamanho da obra, que é muito maior em relação à altura do personagem. Depois o enquadramento segue em *zoom out* e panorâmica vertical, para demonstrar o tamanho real do lugar.

Al pasar frente a las ruinas, la figura de David parece ser aplastada por ese símbolo de la destrucción. Estas – y otras – imágenes de la ciudad, unidas a las consideraciones de Diego, evocan una atmósfera similar a la cantada por uno de sus poetas preferidos, Cavafis, "La ciudad siempre te acompañará", dice uno de sus más conocidos versos. Resulta significativo que ya en estos momentos del relato cinematográfico David haya perdido el miedo a ser visto con Diego (YGLESIAS, 1994, p. 40)⁵².

As imagens em questão funcionam como conteúdo latente ou implícito, de símbolos plásticos, por sua função ser mais de destacar, de forma material, a destruição e a deterioração da cidade, e também como dramáticos, por mostrarem que o personagem conseguiu aguçar seu olhar com a ajuda de Diego e agora observa sozinho as mazelas do país.

Figura 10 - David pelas ruas de Havana



Fonte: FRESA y chocolate, 1993.

⁵² "Ao passar em frente às ruínas, a figura de David parece ser esmagada por esse símbolo da destruição. Estas – e outras – imagens da cidade, junto às considerações de Diego, evocam uma atmosfera similar à declamada por um de seus poetas favoritos, Cavafis, "a cidade sempre te acompanhará", disse um de seus mais conhecidos versos. Parece significativo que já em estes momentos do filme David tenha perdido o medo de ser visto com Diego." (Tradução da autora).

A música se articula como elemento de citação/diálogo por trazer uma nova perspectiva para as cenas, como se a presença de Diego estivesse nelas através do som (pela relação do personagem com o compositor Cervantes, destacada em uma cena anterior) e também através do novo olhar de David perante a cidade. Além disso, as cenas de observação de Havana, por David, funcionam como autorreferência a Titón, conforme explica Senel:

Há partes no roteiro em que nós não incidimos. No caso dessa cena [o jantar], o roteiro dava poucas indicações de como fazê-la porque não era necessário. Tampouco indicava como retratar Havana, coisa que eu já havia visto Titón fazer em *Memorias del subdesarrollo* e em *Hasta cierto punto*. Nesses filmes, Titón retrata Havana e põe os personagens a olhá-la. Dentro dos recursos do diretor incluem-se, também, as referências a si mesmo; os filmes de Titón, com pequenos sinais, citam-se a si mesmos. (PAZ, 2012b, p. 164)

David não tem mais medo de ser visto com Diego, além disso, como mostra a cena seguinte, leva alguns objetos pessoais para compor o altar da casa do professor. Ele coloca uma fotografia de Che Guevara, outra de Fidel Castro e uma bandeira do *Movimiento 26 de Julio* junto aos itens, todos elementos intertextuais de citação/diálogo, uma vez que trazem heróis e símbolos da Revolução para a casa de Diego, com intuito de demonstrar uma tentativa de harmonizar a esperança no socialismo (de David) e a visão crítica sobre o mundo e o direito às liberdades individuais (de Diego).

O professor observa tudo com uma expressão de quem está desconfortável com a situação. Eles então, têm o seguinte diálogo:

- Veja, Diego, você não pode julgar a Revolução a partir de suas experiências pessoais. Veja seu caso, olhe para mim, eu estudo na Universidade e quem eu sou? Um filho de camponês.
- Como Stálin.
- Estou falando sério, tudo que queremos é ser independentes, fazer o que quisermos. Por isso eles nos odeiam, é o mesmo que acontece com você, mas a nível nacional.
- Sim, eu entendi.
- Então, é toda uma campanha... Hungria em 1956, Tchecoslováquia em 68, Stálin. O que isso tem a ver conosco? A Segunda Guerra Mundial foi em 1945. Stálin morreu em 1953. Nem nascido eu era. Os americanos não se lembram que Truman Capote foi que jogou a bomba atômica? Harry Truman, eu sei que é Harry Truman.
- Truman Capote nunca, ele era homossexual. Além disso não se justifica Stálin com Truman.
- O que quero dizer que é lamentável, mas compreensível que se cometa erros... Como ter mandado Pablo Milanés ao campo das UMAP.
- Não foi somente Pablo. Foram muitos outros!
- Está época já passou.
- E outras "loucas" que não cantavam. Que maneira de educar é esta?
- Os erros não são a revolução, mas são partes dela, entende?
- Mas e os que sofrem com os erros? Quem responderá por eles?

- Tenho certeza que algum dia haverá mais liberdade para todos. Senão não seria uma revolução.
 - Quer dizer que no Comunismo nós bichas seremos felizes?
 - Sim, os homossexuais e os que não são.
 - Quer dizer que em algum dia poderei montar a exposição que quiser? E se te ver em uma livraria poderei te cumprimentar? Já tive estas esperanças, David.
 - Isso não vai cair do céu. Temos que lutar muito por isso, especialmente com nós mesmos.
- (FRESA Y CHOCOLATE, 1993)

Neste diálogo é possível perceber, principalmente, a mudança de pensamento e atitudes de David. Ele cita as liberdades individuais como um desejo a ser alcançado e fala que é por isso que “eles os odeiam”. Quem são “eles” nessa frase? Dá a entender que se trata do governo, dos revolucionários. Ou seja, nesse momento, David demonstra que não apenas não está mais alinhado a todos os ideais da Revolução, como também parece não mais ser bem querido por seus membros. David e Diego também citam fatos reais, como o envio de Pablo Milanés aos campos das UMAPs. David segue idealista, acreditando na mudança a partir de lutas organizadas. Diego, por outro lado, lamenta pelo que os injustiçados passaram historicamente. Outro ponto na cena é a confusão que David faz entre Truman Harry e Truman Capote, que parece ter sido, o último, dado a história, uma introdução de referência ao seu repertório pessoal, por parte de Diego. Ele, por sua vez, aproveita o deslize e alfineta o militante, dizendo que Capote jamais faria aquilo, por ser gay. Assim, reforça também a opressão sofrida por gays no mundo de forma geral e como eles estão sempre no lugar de atingidos por erros daqueles que não o são.

Um outro detalhe importante para a cena diz respeito ao figurino do personagem de David, que se articula como um símbolo dramático. É a primeira cena em que ele não está usando uma camisa com colarinho e que não é em tons pastéis. A falta do colarinho provoca uma sensação de respiro no personagem, como uma metáfora de estar livre do sufocamento da intolerância que o partido lhe proporcionava. A cor vívida da camisa também lhe confere mais força e atitude.

Em outra cena Miguel está com outros universitários assistindo à projeção de um noticiário. Trata-se de um filme real em um formato bastante comum na ilha, chamado de *Noticiero* (que eram espécies de documentário/grandes reportagens feitas pelo ICAIC), o que auxilia na contextualização cultural, social e até mesmo temporal, através de sua intertextualidade de citação/apropriação.

Estudiantes universitarios siguen, si bien no totalmente indiferentes, en modo alguno intensamente atentos, las imágenes de un noticiero en el que se comenta la huida de Somoza de Nicaragua "seis meses antes"⁵³: la indicación epocal más precisa que se ofrece en Fresa y chocolate. En el centro, Miguel, inquieto, vigilante; al fondo, pasa David sin detenerse, como corresponde a quien está en otro sitio (más avanzado) de la Historia, y no en la época en la que se supone está Miguel, lo cual se reafirma en la discusión que ambos tienen después (YGLESIAS, 1994, p. 41)⁵⁴.

Um ponto importante sobre o noticiário é o fato de ser sobre a Nicarágua. Segundo Villaça (2010) o cinema do país dependia totalmente do ICAIC, inclusive em relação à sua estrutura. Assim, o intercâmbio de noticiários entre os países poderia ser algo comum ao contexto social local. Além disso, há também a questão dos *Noticieros* no plano do contexto de produção do filme: devido ao Período Especial e a crise perpassada durante ele, as reportagens pararam de ser produzidas em 1991. Ou seja, quando o filme *Fresa* estava sendo produzido e filmado, os formatos já estavam em seu fim. Talvez, por isso, a reportagem possa ser compreendida também como um retrato do encerramento de suas atividades e como uma forma de criticar a medida.

Miguel vai atrás de David no dormitório e tenta implicar com ele, falando de Diego. Ele retruca e defende o amigo, não deixando sequer Miguel chamá-lo de *maricón* (termo pejorativo para se referir aos homossexuais), exigindo que ele o chame pelo nome e, por fim, diz que Diego tem valores e princípios. Miguel, de outra forma, tenta puxar David à força para próximo da janela e diz que a 150km está o inimigo, que todos os fracos e os críticos estão do lado de lá. David diz que ele e Diego estão do mesmo lado, e questiona por que ele também não pode ser revolucionário. Miguel responde nervoso: “porque a revolução não entra pelo cu”.

As atitudes de Miguel reforçam a intolerância e a homofobia estrutural no país. Ele Diego de ser contrarrevolucionário, de ser um mal para a sociedade e não aceita que David esteja sendo seu amigo, porém ele mesmo quase agride David fisicamente, por não concordar com seu respeito por Diego.

⁵³ Isso contextualiza o filme entre o final da revolução na Nicarágua, que ocorreu em 19 de julho de 1979.

⁵⁴ “Os estudantes universitários seguem, embora não totalmente indiferentes, de modo algum intensamente atentos, as imagens de um noticiário em que se comenta a fuga de Somoza da Nicarágua “seis meses antes”: a indicação epocal mais precisa que se oferece em Fresa y Chocolate. No centro, Miguel, inquieto, vigilante; ao fundo, David passa, sem parar, como quem está em outro lugar (mais avançado) da História, e não na época em que se supõe que esteja Miguel, o que se reafirma na discussão que ambos têm depois.” (Tradução da autora).

Logo após, Vivian encontra David na universidade para se despedir dele. A música de identificação de transformação do personagem toca novamente. Aqui ela marca a despedida entre ambos e o momento em que David decidirá esquecer Vivian de vez. Ela e o marido irão para a Europa. David parece abatido com a notícia. A despedida dos dois ocorre à beira mar. O local e a história dos personagens direcionam para que a cena seja compreendida como uma metáfora, em que Vivian é um barco partindo e David um porto que fica à sua espera, como sempre esteve até o momento, na história.

Na próxima cena David está na casa de Diego, sentado em frente ao aparelho de som, ouvindo a música “Ya ves”, de Pablo Milanés, enquanto bebe um rum escuro. A música é um elemento intertextual de citação/apropriação (por sua inserção integral) e de diálogo (por direcionar a cena para alguns pontos). O primeiro seria uma referência direta à uma cena anterior, em que David fala sobre o erro da Revolução em ter enviado o músico em questão para uma UMAP. O segundo diz respeito à própria letra. Assim como após o casamento de Vivian, ao ouvir Lecuona, agora novamente o personagem parece se apropriar da letra da canção para sofrer por sua amada. A música é tocada no seguinte trecho: “Ya ves y yo sigo pensando en ti como ave que retornará. Ya ves y yo sigo pensando en ti. Ya ves y yo sigo pensando en ti, aunque sepa que después te irás. Ya ves y yo sigo pensando en ti”⁵⁵. A letra da música reforça a ideia mencionada sobre a cena anterior, de que David esteve sempre à espera de Vivian, como um porto. A cena parece também indicar que nos momentos em que David sofre por Vivian, ele não fala sobre isso, mas as músicas são usadas como elemento narrativo para ilustrar o que ele sente.

Nancy chega à casa de Diego e percebendo David abalado, pergunta ao amigo o que houve. Diego diz que não sabe, que ele apenas, desde que chegou, está lá parado, sozinho e bebendo. Eles vão conversar na cozinha. Nancy diz à Diego que conseguiu vender seu relógio por 300 dólares. Ele agradece e conta que foi despedido do emprego e que não poderá trabalhar com mais nada relacionado à cultura. Nancy pergunta o que ele irá fazer e ele diz que conseguiu uma entrevista com a embaixada. Diego pega uma parte dos dólares que Nancy lhe entregou, dá a ela e diz: “Guarda isto, caso eles busquem aqui”. Ela pergunta “a coisa é para tanto? Não deveria ter

⁵⁵ “Você vê e eu continuo pensando em você como um pássaro que retornará. Você vê e eu continuo pensando em você. Você vê e eu continuo pensando em você, mesmo sabendo que depois você partirá. Você vê e eu continuo pensando em você.” (Tradução da autora).

mandado estas cartas”. Depois ele diz que irá guardar uma parte para fazer almoço lezamiano para David. Nancy o recrimina, por gastar dinheiro neste momento de necessidade e afirma que ele irá gastar pelo menos 100 dólares com o feito. Depois disso Diego pede para que Nancy não comente com David sobre o desemprego e a embaixada e, por fim, pede-lhe como favor, que transe com David, pois ele é virgem – essa informação fica clara apenas neste momento da narrativa, até então a única sugestão sobre o assunto foi quando ele disse sobre seu signo ser virgem. Nancy fica ofendida com o pedido do amigo e vai embora brigada com ele.

Há muitos pontos a serem analisados nesta cena. Primeiramente é o comércio realizado por Nancy, em dólares, reforçando o seu trabalho como ilegal e ao mesmo tempo destacando os bens caros possuídos por Diego. É necessário reforçar que o comércio realizado em moeda estrangeira também era criminalizado pelo Código Penal (CUBA, 1979), ainda mais em dólares, pelo fato de ser um período (que se estende até o momento) de embargo econômico dos Estados Unidos com Cuba. Outra questão é a própria demissão de Diego e sua impossibilidade de voltar a trabalhar na sua área, por causa das cartas enviadas – como um castigo, uma punição. A perseguição aos trabalhos dos gays no contexto cubano tinha até mesmo uma normatização por parte do governo, conforme conta o autor abaixo:

Las tristemente célebres Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP) [...] creadas desde 1965; el Congreso de Educación y Cultura de 1971 y todas las nefastas medidas que, en detrimento de artistas y escritores homosexuales, de él se derivaron – la llamada “parametración”, esto es: las limitaciones para trabajar y crear, y el vergonzante silencio en el abordaje del asunto en la literatura y el arte (PADRÓN, 2014, p. 120)⁵⁶.

Outro ponto é a entrevista na embaixada, como solução para o problema da demissão de Diego e de seu afastamento do trabalho. Ele precisará se exilar para que consiga trabalhar em sua área e exercer sua profissão com os devidos conhecimentos. Assim, o personagem reflete uma realidade vivida por vários dos artistas utilizados como referências musicais e literárias no próprio filme.

Ainda sobre o dinheiro obtido com a venda clandestina, Diego deixa uma parte com Nancy, para o caso de alguém, não se sabe exatamente quem, aparecesse

⁵⁶ “As tristemente famosas Unidades Militares de Ajuda à Produção (UMAP) [...] criadas em 1965; o Congresso de Educação e Cultura de 1971 e todas as nefastas medidas que, em detrimento de artistas e escritores homossexuais, dele se derivaram – a chamada “parametrização”, isto é: as limitações para trabalhar e criar, e o vergonhoso silêncio na abordagem do assunto na literatura e na arte.” (Tradução da autora)

lá. Deixa-se nas entrelinhas a denúncia de um possível suborno exigido por representantes do governo ou mesmo dos vigilantes.

Há também o valor destacado por Nancy para o almoço lezamiano: no mínimo 100 dólares. Levando em consideração a relação entre dinheiro e bens de consumo no país na época⁵⁷, deixa-se claro que não se trata apenas do banquete em si, mas abarca um ritual como o do livro, com vestimentas específicas, toalha de mesa, utensílios, entre outros. E Diego está disposto a reproduzir o almoço tal qual no seu livro de origem.

Por fim, há também a questão do pedido de Diego, que soa como uma solicitação de prostituição e deixa Nancy ofendida. A personagem briga com o amigo porque ele não tem direito de pedir aquilo, que ela não é prostituta (ou não mais). Nancy evoca um empoderamento de seu corpo, sua sexualidade e denuncia o machismo por parte de Diego que sai do papel de oprimido para opressor neste momento.

Nancy vai para sua casa e, sozinha, coloca uma corda no pescoço dizendo que irá se matar. No enquadramento os diretores articulam um elemento intertextual de citação/apropriação, para criar um símbolo dramático. A personagem diz que irá se matar, mas ao fundo um pôster dos Beatles se contrasta com a ação. Nele, os músicos acenam e sorriem.

Figura 11 - Nancy e a corda



Fonte: FRESA y chocolate, 1993.

O enquadramento brinca com a cena, querendo dizer que Nancy pode se matar tranquilamente, mas que eles estão felizes. E não é um adeus qualquer. É de músicos ingleses com grande fama internacional. É possível pensar também na

⁵⁷ Ver mais no próximo capítulo, p. 129.

relação do enquadramento com uma das canções mais famosa do grupo, “Hello, Goodbye”, que diz que enquanto um dá tchau, o outro diz “olá”. Os músicos ao fundo dando o olá e Nancy ameaçando se matar. Pensa-se também na representatividade dos Beatles na casa de Nancy: o consumo de cultura estrangeira também como algo que não é visto com bons olhos.

A personagem desiste de se matar e conversa com seus santos dizendo que realmente gosta de David e quer ficar com ele. Ela então faz uma espécie de ritual de um banho com ervas e diz palavras pedindo aos santos que a ajudem a seduzir o rapaz. O ritual parece misturar elementos da Santeria, pelas ervas e flores no banho jogado do pescoço para baixo, e do cristianismo, no momento em que ela cita Jesus e Pôncio Pilatos. A personagem também parece estar alinhada ao que Padrón (2014) fala sobre Diego: ser mais supersticiosa do que religiosa. Ela ainda, mais adiante, contará com a ajuda de búzios e tarô. Entende-se também que a personagem utiliza qualquer elemento que a possa ajudar a obter o que quer, independente de qual religião seja e se seriam, a princípio, práticas excludentes. Prova disso é que depois do banho ela vai à casa de Diego encontrar David, que dorme sozinho no sofá. Antes de chegar até ele, ela para em frente à Virgem da Caridade na casa de Diego, pede-lhe ajuda e pega um girassol (oferenda de Diego para a santa) e o leva para acordar David. Ela o desperta passando o girassol pelo seu corpo, nas partes em que não estão vestidas, como pescoço e peitoral, como se talvez a santa pudesse lhe ajudar naquele momento com David.

Nancy leva David para um passeio. Eles caminham pelo Malecón e observam o mar. A música não original extradiegética passiva ao fundo é “Fefita”, de José Urfe, um compositor cubano do século XX. Nancy está carregando flores recém compradas. São novamente dalias vermelhas, que representam a santa a qual ela é devota. Ela diz: “Ontem você parecia morto”. Ele responde: “mas hoje estou vivo”, o que ela rebate: “É a dialética”. Dá-se a entender, através do símbolo dramático das flores, que é novamente uma forma de mostrar sua ligação com a santa, para que ela atenda seu pedido de ficar com David. A dialética é referenciada aqui como um elemento intertextual que faz ligação direta com o materialismo histórico dialético, já citado anteriormente e reforça o conhecimento dela a respeito (que talvez represente parte da população de forma geral), além de parecer também uma espécie de tática de Nancy para se mostrar interessante aos olhos do militante.

David pergunta à Nancy sobre sua família, quando nasceu, onde trabalha. À primeira pergunta ela responde que é de Cabaiguán, que sua família é toda de lá. Ela foge da segunda dizendo que é do signo de peixes e adivinha que ele é de virgem (talvez falado aqui novamente como uma brincadeira entre o signo e a sexualidade do personagem). Sobre onde trabalha ela não responde, pega a mão de David e começa a ler suas linhas. Ela diz que na linha do amor vê um se acabando e outro começando em sequência. David, por outro lado, faz perguntas pontuais, querendo saber, provavelmente, por que Nancy vive sozinha, quantos anos tem e o que faz, já que ele nunca a vê trabalhando. Ela, por outro lado, se apropria de seu “esoterismo” (que na verdade está fabulando, no caso da leitura da mão) para tentar convencer David que ela é seu novo amor e que seus signos combinam.

Após chegar em casa, Nancy acende velas para sua santa, que está com as novas flores ao lado. Há também um cacho de bananas maduras e quiabos verdes aos seus pés. A personagem pede que a santa não deixe David escapar. Como dito anteriormente, Santa Bárbara é sincretizada com Changó. Segundo Aróstegui (2017), as comidas do orixá são justamente banana e quiabo, além de farinha e *amalá* (prato feito com quiabo). Assim, os alimentos ao pé da santa seriam uma forma de Nancy tentar agradá-la para que ela possa lhe ajudar com o militante.

Diego vai à casa de Nancy pedir-lhe desculpas. Ela diz que não o desculpará, que irá deixar um bilhete e colocar a culpa nele. Parece falar sobre mais uma tentativa de suicídio. Diego diz que se sente mal, que não quer estar sozinho. Ela o manda procurar seu “amiguinho” (David), com um certo rancor. Ele, então, diz que trouxe arroz com leite (similar ao arroz doce brasileiro). Ela abre a porta, vê o arroz, sorri, dá um beijo em Diego e o convida para entrar. O diálogo e atitudes dos personagens confirmam a ideia dita anteriormente, que pela solidão das pessoas que vivem no edifício onde fica a Guarida, acabam por tornar-se uma família e tem, entre si, políticas de boa vizinhança, como empréstimo de coisas (como a tesoura de Diego, em uma cena anterior) e presentes como comidas preparadas por eles mesmos.

Nesta cena é possível ver com alguns detalhes a decoração e alguns utensílios da casa de Nancy. Há bonecas, flores, corações e borboletas, em cores rosa, vermelho e tons claros. O cenário parece demonstrar, através de seu conteúdo latente de símbolo dramático, uma certa sensibilidade e romantismo da personagem, que começa a ser demonstrado na história apenas a partir de seu interesse em David.

A cena seguinte é o almoço lezamiano (FIGURA 12). David, Diego e Nancy estão na Guarida. A foto de Lezama encontra-se fixada acima da mesa forrada com uma renda branca. Há muita comida, velas e flores no cenário. A única iluminação provém das velas. Os personagens vestem trajes sociais finos. O almoço se trata de um intertexto de citação/apropriação e diálogo, por estar bastante próximo à composição do evento no livro e por modificar seu significado dentro da história. Diego narra o almoço citando sua referência com o jantar de Dona Augusta, no capítulo 7 de *Paradiso*. Dá a David um exemplar do livro, autografado pelo autor. O almoço parece um ritual de coroação de David, agora mais crítico, tolerante e conhecedor da cultura cubana como também da internacional.

Figura 12 - O almoço lezamaniano



Fonte: FRESA y chocolate, 1993.

Sobre a construção da *mise-en-scène* Senel Paz (2012a) conta que fez uma intervenção para que o almoço se parecesse o mais próximo do livro.

Mi tercera intervención fue una protesta porque en el pasaje de la cena, que nosotros llamábamos “cena lezamiana”, la pensaban filmar en la mesa que siempre estaba en la cocina, la cual era redonda. Juan Carlos no le daba importancia al asunto, pero a mí me parecía una barbaridad. Me decían que no tenía lógica que el personaje cambiara la mesa, pero yo insistía en que sí, en que aquella era una ocasión especial y que Diego cuidaría ese detalle. No sé si convencí a Titón o si hizo el cambio para que dejara de fastidiar (PAZ, 2012a, p. 27)⁵⁸.

⁵⁸ “Minha terceira intervenção foi um protesto porque na passagem da ceia, que nós chamávamos de “ceia lezamiana”, pensavam em filmá-la na mesa que sempre estava na cozinha, a qual era redonda. Juan Carlos não dava importância ao assunto, mas para mim parecia uma barbaridade. Me diziam que não tinha lógica o personagem mudar a mesa, mas eu insistia que sim, que aquela era uma ocasião especial e que Diego cuidaria deste detalhe. Não sei se convenci Titón ou ele se fez a mudança para que deixasse de incomodar.” (Tradução da autora).

Juan Carlos Tabío, em uma carta enviada à Senel, datada em setembro de 2012, cedida à pesquisa, onde ele responde alguns pontos do livro do roteirista (referenciado acima), explica mais detalhes sobre a mudança dos objetos de cena.

En realidad, la mesa nunca estuvo en la cocina, sino en el comedor. En la secuencia de la “cena lezamiana” (que en realidad fue un almuerzo) la mesa se quedó donde siempre estuvo (no había otro lugar). Simplemente la extendimos con una tabla intermedia, le pusimos un mantel bordado, vajilla y cristalería para la ocasión, y rodamos la secuencia (TABÍO, 2012)⁵⁹.

Assim, apesar do conflito de informações entre as fontes, é possível perceber que a mesa que estava na sala de jantar foi alterada para parecer quadrada e ser mais fidedigna ao livro de Lezama. Não apenas pela própria referência a ele, mas também pela própria construção do personagem de Diego, que como conhecedor vasto da literatura, sobretudo de um livro tão relevante para o contexto cubano, se importaria em seguir à risca a descrição da passagem, por ser uma espécie de “ritual de coroação” de David.

Depois do almoço Nancy está deitada no sofá, David vai até lá com uma dália vermelha nas mãos e a coloca na sua orelha. A flor, que funciona como um símbolo de Santa Bárbara durante toda a história através de Nancy, aparece agora, através de David. O gesto pode levar à compreensão de que as simpatias e os banhos de Nancy deram certo.

Diego está de saída e diz que tem uma surpresa para os dois. Ele coloca para tocar o bolero “Tu me sabes comprender”, de Benny Moré. E antes de sair diz a seguinte frase: “Comportem-se bem. Caso contrário me chamem”. O casal ri da fala. Ainda que a frase seja uma brincadeira, com teor inclusive sexual, Diego também parece usá-la para reforçar sua subversão em relação ao moralismo cubano.

Diego sai. David convida Nancy para dançar o bolero. Eles dançam parecendo se expressar através da letra da música, que possui frases como: “Me embriagaste con tu risa / Me extasié con tu presencia / Todo en ti es maravilloso, no concibo tanta dicha / Soy feliz...”, além da melodia romântica, com metais. Os dois se beijam e David a chama para subir as escadas até a cama de Diego. Antes de ir, em um ponto de sincronização da música, que tem acordes mais acentuados, Nancy para

⁵⁹ “Na verdade, a mesa nunca esteve na cozinha, mas sim na sala de jantar. Na sequência da “ceia lezamiana” (que na verdade foi um almoço) a mesa ficou onde sempre esteve (não havia outro lugar). Simplesmente a estendemos com uma tábua média, colocamos uma manta bordada, louça e taças para a ocasião, e filmamos a sequência.” (Tradução da autora).

em frente à escultura da Virgem da Caridade, tira a dália de seu cabelo, coloca aos pés da santa e pisca para ela. A piscada, a flor e o ponto de sincronização se articulam como símbolo dramático, em que Nancy agradece à santa e lhe dá um presente, como se demonstrasse que o seu pedido foi atendido, pelo que acontecerá a seguir.

Os dois sobem as escadas, se despem e se deitam. A cena acaba e a música continua justamente na frase “Sou feliz”. David aparece na universidade bastante sorridente e cumprimentando a todos. Tabío (2012) conta, na carta à Senel, que preferiu não filmar a cena dos dois transando e fazer o corte mostrando depois o rosto feliz de David, combinando com a letra da música – o que funciona como símbolo dramático, além de ser um ponto de sincronização da música, pela letra. Isso porque o bom humor reforça que ele enfim perdeu a virgindade. Porém Miguel percebe o bom humor e desconfia do amigo e de seu envolvimento com Diego.

A cena do personagem alegre caminhando pela universidade, remete de forma cômica a cenas comuns de filmes hollywoodianos, em que os personagens após se apaixonarem e/ou fazerem sexo, transformam-se em pessoas mais animadas e aparecem sozinhas dançando ou cantarolando. Trata-se, portanto, de um elemento intertextual de alusão/estilo. Enfim, o almoço lezamiano foi um marco na vida de David, não apenas pela sua coroação, como agora conhecedor da arte e da cultura cubanas, mas também por sua iniciação sexual (YGLESIAS, 1994). Além disso há uma autorreferência à história de *Paradiso*, que também reflete a trajetória de um protagonista rumo ao autoconhecimento, à proximidade com a poesia, entre outras questões.

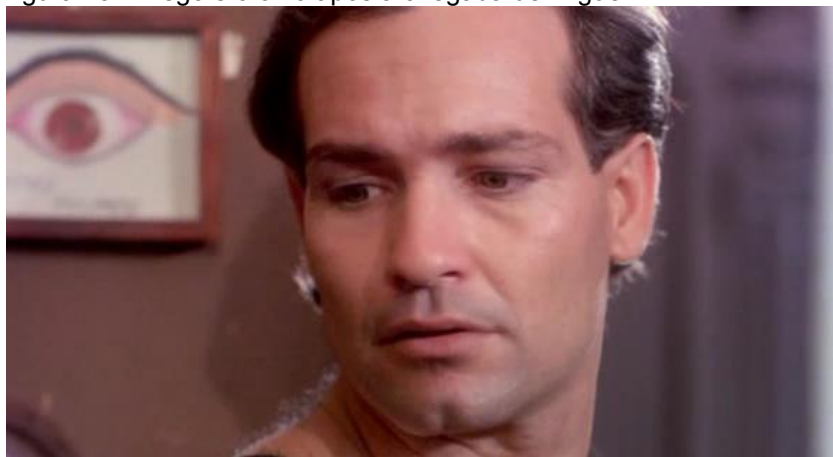
Um ponto relevante em relação à música é também que Nancy novamente está em uma cena em que a música não original diegética é um bolero. Na primeira é ela quem canta. Dessa vez a música é apresentada por Diego. Isso parece indicar o gosto pessoal da personagem e evidenciar também seu romantismo e sua sensualidade, características que permeiam grande parte dos boleros. Eles, na narrativa, acabam por torna-se músicas de identificação (KASSABIAN, 2009) da personagem.

Na cena seguinte Nancy está jogando búzios com um homem vestido todo de branco, que apenas a observa. Atrás dele está Santa Bárbara. Nancy pede ajuda aos dois para que não afastem David dela, que ela irá contar tudo sobre seu passado para ele e que ele irá compreender. Não fica claro exatamente sobre o que ela está

falando, mas deixa nas entrelinhas que é sobre a prostituição e a venda de mercadorias que ela faz ilegalmente.

Miguel vai à casa de Diego, que ao abrir a porta se mostra surpreso e até mesmo interessado no personagem. Porém, ao dizer que é amigo de David, Diego transmite uma expressão de estar preocupado. No enquadramento da Figura 13 – que forma um símbolo dramático – Diego olha desconfiado para o personagem e ao fundo está o quadro do olho. O desenho que remete ao símbolo do CDR aparece novamente e Diego, mais uma vez, se sente invadido por aquela presença, da juventude comunista.

Figura 13 - Diego e o olho após a chegada de Miguel



Fonte: FRESA y chocolate, 1993.

Nancy está em sua casa lendo cartas de tarô para si mesma. Dá a entender que ela está exercendo todas as possíveis práticas esotéricas para que David não fuja dela. Ele então chega em sua casa, naquele momento. Mostra a ela os girassóis que comprou para Diego e depois lhe oferta dalias vermelhas. As flores entregues por David, enquanto símbolos dramáticos, mostram que o personagem não apenas eliminou sua intolerância/discriminação religiosa como apoia o amigo e sua parceira em suas crenças.

De volta ao apartamento de Diego, Miguel pede ao professor que assine um documento para expulsar David da universidade. Diego diz que não irá assinar e o pede para sair de sua casa. Miguel diz que Diego irá cometer um equívoco, que ele sabe no que o personagem está metido. Diego responde que se mete no que quiser.

Miguel diz que um escândalo⁶⁰ não irá ajudá-lo, uma vez que Diego está nitidamente ficando irritado e levantando a voz. O personagem abre as portas de sua casa e pergunta: “Você acha que eu tenho medo de escândalos?”. Ele começa a gritar mais alto e pergunta: “Você quer um escândalo?”. Miguel insinua que Diego e David são um casal. Diego empurra-o para fora de sua casa. Eles começam a brigar corporalmente. David, que ouviu tudo ao subir as escadas, entra na briga e acode Diego, separando-o de Miguel. David traz, nas mãos, os girassóis para Diego. Miguel desce as escadas da Guarida e diz: “Isso mesmo que eu queria ver, trazendo flores à sua mulherzinha. Isso não vai ficar assim. Vocês todos são bichas. Vai pagar por isso, David Alvarez!”.

A cena demonstra que Miguel, enquanto militante da Juventude Comunista, toma partido após ver David feliz e pede sua expulsão na universidade. Sua homofobia chega ao extremo de não querer permitir que o jovem continue a ter acesso à educação. Para isso, Miguel tenta chantagear Diego falando que sabe coisas sobre ele, dando uma sensação de que todos os passos dele estão sendo monitorados por pessoas que ele inclusive não conhece. Quando Miguel fala sobre o escândalo ele está exercendo também seu pensamento machista, que vê nos gays figuras escandalosas, histéricas, entre outras. E quando ele diz que David irá “pagar por isso”, há de se pensar em duas coisas: 1) pagar pelo quê? Por ser gay (na visão de Miguel)? Se sim, por que se deveria pagar por isso? 2) “pagar caro” pressupõe uma vingança. O que teria afetado Miguel para querer vingança? Pensar que um amigo se descobriu gay? Ou o fato de o amigo estar mais feliz (como estava na universidade)? Independentemente de quais seriam as respostas dessas perguntas, Miguel escancara a institucionalização da intolerância (não apenas homossexual, mas principalmente) na sociedade cubana.

Adiante David está na chuva, esperando Diego, em frente a Guarida. Diego chega em um carro diplomático, com formas quadradas e cores neutras. Aqui a música de identificação de transformação do personagem retorna, desta vez tocada em sintetizador, para reforçar a estranheza de David ao ver Diego naquela situação, além de demarcar a futura separação (geográfica, ao menos) dos amigos. David vai

⁶⁰ A palavra “escândalo”, nesta cena, parece referir-se ao nome da seção que criminaliza a expressão da homossexualidade de forma pública no Código Penal (CUBA, 1979). Por outro lado, a resposta de Diego parece dizer que ele não tem medo de expressar sua orientação sexual e muito menos de ser quem é, na frente de qualquer pessoa.

atrás de Diego, que não o viu. Assim que ele abre a porta, os dois têm a seguinte discussão:

- Não era para as coisas ficarem claras entre nós? O que você fazia em um carro diplomático?
 - Estou deixando o país.
 - Assim? O que está fazendo?
 - Não é o que pensa, porra. Não estou indo, estão me expulsando.
 - Como te expulsam? Quem te expulsa?
 - A exposição de Gérman, a carta que enviei... As coisas saíram do controle.
 - Por isso ninguém é expulso
 - Não? Olhe só... Com estas coisas na minha ficha quem vai me dar trabalho? Terei que virar camponês ou pedreiro. E o que faço com um tijolo na mão? Onde o coloco? Pensei que podia falar as coisas, mas não. Os revolucionários decidem o que pode ser dito e se acabou.
 - Como vai embora? Acha que não vai ter problemas lá igual aqui?
 - Você pensa que estou indo porque quero? Não percebe que não tenho escolha? Só tenho uma vida, David. E quero fazer coisas, ter planos como qualquer um. Ser como sou, porra! Por que não tenho direito a isso? Me deixe tentar pelo menos.
- (FRESA y chocolate, 1993).

A partir do diálogo é possível perceber que David, talvez por inocência, acreditava que o exílio de homossexuais havia ficado no passado de Cuba. Não apenas dos homossexuais, mas sobretudo daqueles que tinham fortes críticas ao governo, como no caso de Diego. Em um primeiro momento ele acha que o amigo está deixando Cuba por estar fugindo. Depois da discussão entende o ponto de vista de Diego e percebe que o exílio é sua única chance de continuar a trabalhar com o que gosta e viver sem ser perseguido ou vigiado. De outra forma, é possível perceber a tristeza de Diego ao ser obrigado a deixar a ilha pela qual nutre tanto respeito, amor e bagagem cultural. O momento em que ele parece mais emocionado é justamente quando diz que em Cuba ele simplesmente não pode ser quem ele é.

Aqui, levando em consideração o contexto do e no filme, o filme ressalta a intolerância da Revolução e como isso separou famílias e amigos, independente de terem lutado ou não pelo regime. Diego deixa claro ao longo do filme que também era revolucionário, porém ao se assumir gay as situações mudaram.

Na cena seguinte David e Diego estão no Cristo de la Bahia, em Havana, olhando a cidade. Diego diz que a quer olhar pela última vez. David pergunta por que a última. Nessa simples troca de frases entre eles há duas perspectivas distintas. David, apesar de tudo, acredita que Cuba irá mudar, se tornar um país mais acolhedor e tolerante com a diferença, que um dia os gays (ou religiosos, intelectuais, entre outros grupos perseguidos) poderão viver livremente. Diego, por outro lado, até

mesmo por suas referências na arte, de pessoas, sobretudo, homens gays, que precisaram deixar a ilha por perseguição, sabe que dificilmente poderá voltar, que o país ainda não acolheu de volta seus exilados e não saberia dizer se um dia isso seria possível.

Ainda na cena, Diego conta que seus inimigos lhe chamam de “a louca vermelha”, por passar tanto tempo com David e eles saberem de sua posição no partido. Ele diz que acham que ele está indo para a Europa como espião do governo. Há aqui um imaginário social que parece remeter à Guerra Fria e à questão da espionagem entre União Soviética e Estados Unidos.

David fala que Diego nunca lhe contou como se “tornou” gay. Diego responde que ele está louco, que se conta, ele sairia correndo. Depois eles falam sobre a primeira vez de David (que Diego finge, muito mal, não saber) e o militante diz que Diego não imagina como é bom estar com uma mulher – como resposta o personagem imita um vômito e diz: que nojo. Há dois pontos relevantes nesses diálogos. O primeiro é que o próprio Diego censura a si mesmo por não querer contar sobre sua própria afetividade, pois isso espantaria David. A homofobia parece estar tão internalizada na sociedade que ele mesmo acaba não falando a respeito e achando que as pessoas se assustariam com o que ele dissesse sobre sua sexualidade. O segundo é que mesmo Diego sendo um personagem que levanta tantas bandeiras importantes pela tolerância, pelo respeito às diferenças, se mostra machista ao simular vômito e dizer que está com nojo quando David lhe fala sobre mulheres. Percebe-se que Diego traz consigo alguns preconceitos enraizados. E David, que iniciou a história como um completo intolerante e preconceituoso, estava livre de tais pensamentos.

Na próxima cena David leva Diego à Coppelia para se despedirem exatamente como se conheceram. Essa cena é intertextual de autorreferência à do início do filme. David então troca de sorvete com Diego, ficando com o de morango. David toma o sorvete enquanto imita Diego, dizendo tudo que ele lhe falou no dia que se conheceram. Diego ri e se emociona ao mesmo tempo e diz a David que seu único defeito é não ser gay. David o responde com a frase “ninguém é perfeito”.

Essa cena traz uma alusão em forma de referência ao filme *Some like it hot* (1959). Na cena do filme em questão, o personagem de Jack Lemmon, que está vestido de mulher, resolve assumir para Joe, no final da história, após os dois decidirem começar uma vida juntos, que na verdade, ele é um homem. O personagem

travestido diz: “Bem, eu não sou uma mulher”, e Joe responde: “Ninguém é perfeito”. Titón assume, em entrevista a West (GUTIÉRREZ ALEA; TABÍO, 1995), que essa foi de fato uma referência ao filme de Billy Wilder. Assim, a cena aponta para uma importante obra do cinema, sobretudo em relação às comédias. A frase é conhecida internacionalmente por conta do filme.

De outra maneira, a própria questão de David citar esta frase, indica que ele conhece o filme, provavelmente pela própria influência de Diego (que demonstra em potencial ser um grande fã do trabalho de Billy Wilder pela quantidade de fotos de Marilyn Monroe em sua casa). Isso sugere tanto a mudança de bagagem cultural do personagem em relação ao início do filme, que desconhecia grandes nomes da arte, quanto o fato de Diego ter conseguido fazer com que ele apreciasse obras independente de seu país de origem ou direcionamento ideológico, sobretudo em relação ao filme referenciado, por ser hollywoodiano.

Por fim, na última cena os personagens bebem na casa de Diego, entre pilhas de livros que estão sendo arrumados para a mudança. Diego conta que tudo começou com uma aposta que fez com Germán, em que tirar a camisa de David e colocá-la na varanda era um sinal de que havia conseguido transar com ele. Ele diz que as pessoas começaram a achar que os dois estavam juntos, e que ele não desmentia, porque gostava de ser visto como seu parceiro. Nesse momento David se levanta e abraça Diego (FIGURA 14). A música de identificação de transformação do personagem começa, nesse instante, baixa, e se intensifica após o abraço, marcando um ponto de sincronização e o início dos créditos. Ela se apresenta, agora, em um arranjo mais complexo, com mais instrumentos. Isso não apenas para reforçar a importância do abraço (e o que ele indica), mas também tem relação direta com a própria complexidade atingida pelos personagens, através da tolerância dos dois lados. Os vários instrumentos podem também ser compreendidos como uma pluralidade de sons que fazem referência às vozes dos personagens, agora em harmonia, compartilhando um mesmo sentimento e estando alinhados com o que desejam para si e para o país. O abraço é importante, porque durante toda a história David havia relutado contra qualquer contato físico com o amigo. Agora além de o abraçar, ele se emociona entre os braços de Diego.

Figura 14 - O abraço final



Fonte: FRESA y chocolate, 1993.

É demonstrada metaforicamente a aceitação, o amor e o respeito que David desenvolve por Diego e como ele abriu mão de preconceitos e comportamentos impostos pelo patriarcado, pelo moralismo vigente e por seu partido. A metáfora diz que é necessário que o país faça o mesmo e seja mais tolerante com as diferenças, não apenas de orientação sexual, mas principalmente também. Além de reforçar que é possível ser também cosmopolita e patriota ao mesmo tempo, que saber reconhecer pontos positivos de outras culturas não quer dizer desmerecer a cultura local. A metáfora mostra, enfim, que David é o “homem novo”, aquele que a Revolução precisa, para melhorar, como já apontava o conto que deu origem ao roteiro do filme. Enfim, para que o homem novo surja é necessário que ele seja, metaforicamente, uma soma de Diego e David. A música de identificação do personagem também reforça esses sentimentos e desejos, e demonstra sua transformação final como a mais importante de toda a história e, por isso, tocada por mais tempo, com mais instrumentos.

Vladimir Cruz conta, em entrevista à pesquisa, que é justamente neste caminho (do homem novo) que seu personagem se articula com o povo cubano na tentativa de transformação social.

Si mi personaje pudiera hablarle a esa juventud me gustaría que el mensaje fuera que los cubanos tenemos que estar unidos y no solo ser tolerantes con nuestras diferencias, sino reconocer el derecho de todos a participar y transformar nuestra realidad, porque esa es la única manera de construir entre todos un futuro mejor (CRUZ, 2019)⁶¹.

⁶¹ “Se meu personagem pudesse falar à essa juventude, gostaria que a mensagem fosse que nós cubanos temos que estar unidos e não apenas ser tolerantes com nossas diferenças, mas também reconhecer o direito de todos de participar e transformar nossa realidade, porque essa é a única maneira de construir entre todos um futuro melhor.” (Tradução da autora).

A partir de sua fala é possível compreender que a metáfora do final do filme não apenas simboliza a aceitação da diferença, como também demonstra a necessidade da conquista de direitos para os homossexuais (e demais membros da comunidade LGBT). Para que possam ter o direito de serem eles mesmos e exercer sua cidadania na ilha.

Há um ponto em comum entre todas as falas das entrevistas realizadas pela pesquisa, com Juan Carlos Tabío, Jorge Perugorría, Mirtha Ibarra, Senel Paz e Vladimir Cruz em relação à repercussão do filme em Cuba. Todos se referenciam ao evento como uma catarse social.

El día que se estrenó la película, inaugurando el Festival del Cine de La Habana, la gente estuvo qué, no sé, quince o veinte minutos de pie aplaudiendo, pero no era que estuvieran aplaudiendo, era que había una catarsis general en el público, de la necesidad que tenía la gente de oír con honestidad, hacer una reflexión profunda en nuestra realidad, sin miedo. Fue después, ha significado, por supuesto para la película dentro de Cuba, un cambio – un antes y un después de ciertos temas que aborda la película, que de alguna manera es una influencia grande de la sociedad cubana. Y ha beneficiado Cuba en ese sentido de abrir la mentalidad de los cubanos, de romper tabúes, prejuicios sobre ciertos temas (PERUGORRÍA, 2018)⁶².

Perugorría (2018) ressalta que o filme foi um divisor de águas para o amadurecimento da sociedade cubana e que a catarse na sala de cinema é apenas um dos sinais disso, uma necessidade que o povo cubano tinha. Porém, há também outro ponto fundamental na fala de Vladimir Cruz sobre a repercussão do filme no país:

La película casi inmediatamente trascendió el hecho cultural para convertirse en un fenómeno social y creo que lo que más impactó al público, aparte de la aparición en nuestra cinematografía de un personaje hasta entonces prohibido, tratado en serio, fue la aparición en un discurso público de maneras de expresión y crítica hasta ese momento relegadas al discurso privado creado por la doble moral imperante. En palabras simples: veían a los personajes hablar y comportarse como hasta ese momento pensaban que solo se podía hacer en la intimidad de la casa y no en un discurso público como una película.

También vieron por primera vez no solo críticas a un fenómeno o problema puntual de nuestra sociedad, sino a lo que habían sido políticas establecidas a nivel estatal, y lo más importante no fue solo que se reconocieran en la película los marginados o víctimas de la intolerancia, sino los que habían

⁶² “O dia em que o filme estreou, inaugurando o Festiva de Cinema de Havana, as pessoas estiveram, não sei, quinze ou vinte minutos aplaudindo de pé, mas não era que estavam aplaudindo, era que havia uma catarse geral no público, da necessidade que as pessoas tinham de ouvir com honestidade, fazer uma reflexão profunda em nossa realidade, sem medo. Depois significou, claro para o filme dentro de Cuba, uma mudança - um antes e um depois de certos assuntos que o filme aborda, que de alguma maneira influencia grande parte da sociedade cubana. E beneficiou Cuba nesse sentido de expandir a mentalidade dos cubanos, de romper tabus, preconceitos sobre certos assuntos.” (Tradução da autora).

tenido actitudes represoras, con o sin tener conciencia de ello (CRUZ, 2019)⁶³.

A tomada de consciência, não só por parte daqueles que se enxergaram como oprimidos pela sociedade, ou mesmo sentiram empatia com estes, como também pelos opressores e preconceituosos, é um ponto chave para a questão da devolução das imagens.

Retomando o pensamento de Didi-Huberman (2015), a devolução está justamente no atrito entre a realidade e aquilo que se cria em torno dela na arte, e que é através das imagens da devolução que a história se torna visível para si mesma e para o resto do mundo. Pela fala dos artistas fica claro que é através do filme, que pareceu se tornar um fenômeno social na época⁶⁴ de seu lançamento, que a sociedade percebe a si mesma, seus preconceitos, suas margens, seus erros, seus desejos e necessidades.

Não por menos, Padrón (2014) ressalta que o filme é o primeiro cubano a retratar um personagem gay com uma certa honestidade, sem ridicularizá-lo, com toda a malha de complexidade que os personagens não estereotipados do cinema exigem, que tem sua própria trama pessoal. Sua função na narrativa não é ser gay e muito menos divertir o público. O personagem de Diego é humanizado, um ser sensível e forte ao mesmo tempo, com seus sonhos, desejos, erros, incoerências e contradições.

En Cuba fue un suceso, pero no solo un suceso mediático, fue un suceso profundo, fue un suceso profundo. Porque yo creo que facilitó una catarsis de la sociedad. Y fue recibida también con gratitud, con gratitud. No solo, casi principalmente. Por la sociedad fue, es decir, por la sociedad fue recibida con mucho respeto, con mucho cariño y realmente con una conmoción. Es una historia que tuvo, se repercutió en la conciencia de la sociedad cubana. Y tuvo como consecuencia la modificación, un avance notable y digamos disparado, ¿no? De la madurez de la sociedad cubana en relación con estos

⁶³ “O filme quase imediatamente transcendeu o feito cultural para converter-se em um fenômeno social e acredito que o que mais impactou o público, além da aparição em nossa cinematografia de um personagem até então proibido, tratado de forma séria, foi a aparição em um discurso público de formas de expressão e crítica até esse momento confinadas ao discurso privado criado pela dupla moral imperante. Em palavras simples: viam os personagens falar e se comportar como até esse momento pensavam que só se podia fazer na intimidade de casa e não em um discurso público como um filme. Também viram pela primeira vez não apenas críticas a um fenômeno ou problema pontual de nossa sociedade, mas sim o que haviam sido políticas estabelecidas a nível estatal, e o mais importante não foi só que se reconheceram no filme os marginalizados ou vítimas da intolerância, mas também os que haviam tido atitudes represoras com ou sem ter consciência disso.” (Tradução da autora).

⁶⁴ Reforça-se que, apesar de na época o filme ter gerado uma catarse social e proporcionado um certo progresso no combate à homofobia, como dito pelo próprio Senel Paz (2018) atualmente o debate não se mostra tão avançado como se pensava. Prova disso é a remoção, via referendo popular, da legalização do casamento entre pessoas do mesmo sexo, na Constituição mais recente do país (CUBA, 2019).

problemas y también incluso como el papel del arte, del arte como una zona de la actividad humana de que es para reflexionar, que es para criticar (PAZ, 2018)⁶⁵.

É justamente a partir desta compreensão de representatividade da sociedade na tela, não apenas daqueles personagens retratados, mas sim como um todo, somados à compreensão do papel da arte despertada pelo filme, como destacado por Senel Paz (2018), após seu lançamento, quase que como uma ressignificação de um momento histórico, que o filme parece cumprir efetivamente seu papel na devolução das imagens. Ele consegue tocar a sociedade lhe devolvendo uma imagem de si mesma, propondo reflexões sobre sua história, seus valores sociais e políticos, sua cultura.

Há de se levar em consideração também a importância do filme para a representatividade da diversidade sexual no cinema cubano. De acordo com Padrón (2014), antes de *Fresa* os gays eram marginalizados, tanto dentro quanto fora das telas. E isso impactava diretamente a produção cinematográfica, que pouco tratava sobre o assunto e quando o fazia trazia personagens secundários, *non-gratos*, de forma superficial e maniqueísta. O autor diz que isso mudou a partir de *Fresa*, que não apenas traz um personagem gay como protagonista, como o trabalha de forma complexa e humanitária e sua sexualidade não é a temática do filme e sim apenas uma de suas características. Assim, o autor delimita que existe um “antes” e um “depois” do filme, que abre o caminho para que outros também tragam a diversidade para dentro da tela de tal forma representativa.

Provavelmente o trabalho de construção do personagem tem relação direta com isso. Conforme conta Perugorría (2018), a composição de Diego se deu tanto a partir de conversas com cubanos que vivenciaram a perseguição e a censura no país, além do exílio, nas décadas de 1960 e 1970, devido a suas orientações sexuais, quanto pela intervenção de pessoas que procuravam o ator para sugerir como o personagem deveria ser, geralmente à semelhança delas.

⁶⁵ “Em Cuba foi um sucesso, mas não apenas um sucesso midiático, foi um sucesso profundo. Porque eu acredito que facilitou uma catarse da sociedade. E foi recebido também com gratidão, com gratidão. Não apenas, mas quase principalmente. Pela sociedade foi, quer dizer, pela sociedade foi recebida com muito respeito, com muito carinho e realmente com uma comoção. É uma história que teve, repercutiu na consciência da sociedade cubana. E teve como consequência a modificação, um avance notável e digamos disparado, não? Da maturidade da sociedade cubana em relação a estes problemas e também inclusive como o papel da arte, da arte como uma zona da atividade humana que é para refletir, que é para criticar.” (Tradução da autora).

Pensando a partir do que Didi-Huberman (2015) fala, sobre fazer filmes políticos e fazer filmes politicamente, em *Fresa y Chocolate* Alea e Tabío parecem ter conseguido alcançar a devolução das imagens dentro deste segundo modelo. E, a partir do filme, conseguir tocar novamente a sociedade local de Cuba – sendo o primeiro toque, a própria construção da narrativa a partir de elementos elencados e inspirados em fragmentos da realidade fora das telas. O feito parece provocar mudanças estruturais na forma como a sociedade cubana enxerga o preconceito, a intolerância, o diferente, na tentativa de fazer com que, a partir da autocrítica, se possa pensar em uma reparação histórica, social e cultural.

Além disso, há de se pensar também sobre o que Didi-Huberman (2015) fala sobre devolver as imagens a quem elas são por direito. Os homossexuais cubanos, ao procurarem o ator intérprete de Diego para sugerirem como o personagem deve ser, compreendem que aquelas imagens são e serão suas também, porque trazem para dentro da tela seus próprios problemas, dilemas, contradições etc. Assim, eles reivindicam para si o direito de participar do processo de composição do personagem, porque a história que Diego conta é também sobre eles.

Interessa à pesquisa, principalmente, compreender como a narrativa do filme se compõe para devolver as imagens, como o discurso do filme se apropria de Cuba para que seu público compreenda e reflita sobre sua própria realidade. E dessa maneira, percebeu-se que como previa a hipótese, isso se dá principalmente através de cenários, objetos de cena, figurinos, músicas, construção de personagens e diálogos. Porém, pensando agora de forma mais articulada e desenvolvida, é possível perceber que as três principais formas de trazer Cuba para dentro da tela são: primeiro, a contextualização histórica, política, social, econômica e cultural da ilha, que se dá tanto através de diálogos, que trazem para dentro do discurso do filme seus valores sociais, momentos históricos, legislação da época, como também pela utilização de cenários reais.

A segunda forma é pela inserção de elementos intertextuais, principalmente de citação, como fotografias, vídeos, músicas e livros de artistas cubanos (além de alguns internacionais). As músicas, sobretudo, possuem extrema importância nesse processo por dialogar (com exceção da música de María Callas) diretamente com o país através de artistas locais de grande renome ou mesmo sua inspiração para a música original do filme, de identificação das transformações de David. Pensando a partir de Kalinak (2010), estas que se articulam entre o popular e o erudito, fazem uma

ponte não apenas de sentimentos ou eventos relacionados aos personagens, mas principalmente dos personagens em relação aos espectadores, ao contexto social e cultural cubano.

E a última é pela composição simbólica das imagens e pela utilização de símbolos, principalmente dramáticos, que se apropriam de elementos do cotidiano e da cultura cubana na construção e desenvolvimentos dos personagens.

Assim, é possível perceber que a devolução das imagens no filme perpassa, principalmente, os sistemas de significação de códigos sêmico e cultural (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013), que trazem para a tela referências reais culturais, (além de históricas, sociais, políticas e econômicas do país) e ficcionalizam a narrativa se apropriando do imaginário dos diretores e do roteirista, criado a partir de inspirações e possibilidades do contexto temporal, geográfico, social, entre outros. Que não é exclusivamente composto por elementos nacionalmente cubanos (como as referências artísticas de Diego), mas que ainda assim dizem respeito a referências conhecidas por tal contexto.

No próximo capítulo haverá a análise do filme *Guanatanamera* e, em consequente, uma comparação entre as duas análises, com intuito de tentar compreender como as devoluções das imagens ocorrem e são construídas nos discursos dos dois filmes, em suas similaridades e suas diferenças.

4.1 Extras: a devolução pessoal de Titón em Fresa

Cabe aqui, abrir um parêntese para falar sobre como *Fresa* foi também uma devolução de imagens no nível estritamente pessoal de Tomás Gutiérrez. Em entrevista a Michael Chanan (GUTIÉRREZ ALEA, 1996), o cineasta disse que, apesar de não preconcebido, o filme foi, em alguma instância, uma resposta ao *Conducta Impropia* (1984), de Nestor Almendros, de quem Titón foi amigo durante muitos anos.

O documentário em questão traz depoimentos de pessoas que foram enviadas às UMAPs e de outros exilados, pelo fato de serem homossexuais. E tem como intenção denunciar a homofobia e demonstrar as consequências na vida das pessoas atingidas por ela em Cuba. Isso não agradou Titón. Por isso, ele e Almendros discutiram, brigaram e ficaram sem se falar por anos. Nestor, então, veio a falecer pouco antes das filmagens de *Fresa*, em consequência de sua saúde debilitada por causa da AIDS.

De acordo com a entrevista, é possível constatar que Titón se irritou com o filme do amigo por achar que ele simplificava demais a realidade, não demonstrava todos os lados dos eventos, não contextualizava e que “com meias verdades se podem fazer grandes mentiras” (GUTIÉRREZ ALEA, 1996, p. 72, tradução da autora), que é o que ele o julgava de ter feito. Titón não negava a seriedade do problema da homofobia no país, porém parecia acreditar que o que Nestor fez foi manipular fatos a favor de seu objetivo, usando depoimentos que ele considerava exagerados.

Como consecuencia dejamos de hablarnos. Hasta ese momento, incluso estando él en el exilio, yo lo había visto en dos o tres ocasiones. Lo había visto en Cannes, había estado en su casa en Nueva York, habíamos hablado por teléfono en París... Pero cuando hizo ese documental a mí realmente me pareció que no tenía derecho a hacer algo así; me resultaba incomprensible que él, que ya había logrado un status, que ya se había abierto paso gracias a su talento, a su habilidad como director de fotografía, y que además estaba desvinculado de la sociedad cubana desde principios de los años sesenta, ¿por qué esa actitud? No lo entendí, y entonces, bueno, pensé que mi película hubiera podido ser una respuesta a Néstor. Me hubiera gustado mucho que él la hubiera visto y quizás a partir de ahí hubiéramos reanudado un diálogo, quizás, lo digo con cierta nostalgia y no muy seguro de que hubiera sido así (GUTIÉRREZ ALEA, 1996, p. 72-73)⁶⁶.

É possível perceber que apesar de em um primeiro instante o cineasta negar que *Fresa* tenha sido uma resposta ao filme de seu amigo, nas entrelinhas Nestor foi uma inspiração para Titón no momento de produção do filme. Alea parecia, de alguma forma, não aceitar que Nestor pudesse fazer um filme que criticasse tão firmemente a opressão vivida por homossexuais no país (inclusive pelo próprio Nestor, que era homossexual e foi exilado), por acreditar que se tratava de um problema geral, sobretudo nos países latino-americanos. Assim, há de se pensar que, em alguma instância, Titón queria devolver uma imagem de Cuba não apenas para a sociedade cubana de forma geral, mas também para Nestor, ao refutar a devolução das imagens que o amigo havia proposto em seu documentário. O que Titón não poderia prever é

⁶⁶ “Como consecuencia dejamos de nos falar. Até esse momento, inclusive com ele estando no exílio, eu o havia visto em duas ou três ocasiões. O havia visto em Cannes, estive em sua casa em Nova Iorque, nos falamos por telefone em Paris... Mas quando ele fez esse documentário me pareceu realmente que não tinha direito de fazer algo assim; me parecia incompreensível que ele, que já havia alcançado um status, que já havia aberto caminho graças ao seu talento, à sua habilidade como diretor de fotografia, e que além disso estava desvinculado da sociedade cubana desde os princípios dos anos sessenta, por que essa acidez? Não o entendi, e então, bom, pensei que meu filme poderia ter sido uma resposta a Néstor. Eu teria gostado muito que ele a tivesse visto e talvez a partir daí teríamos retomado um diálogo, talvez, o digo com certa nostalgia e não muito seguro de que teria sido assim.” (Tradução da autora).

que seu próximo filme, a ser analisado a seguir, faria críticas mais duras e diretas ao governo cubano, assim como Almendros, e isso o incomodaria a ponto de censurá-lo.

5 Burocracia, machismo e Período Especial: o retorno das imagens em Guantanamera e sua censura posterior

O primeiro item da análise é ainda durante a apresentação dos créditos iniciais, em que há falas ao fundo. Fala-se sobre abaixar o som do piano, como se fosse uma preparação para a gravação da música tema do filme. Porém, entre o diálogo há as seguintes frases ditas por Alea e Tabío, respectivamente: “- Isso não é inventado, isso aconteceu de verdade! - Não brinque, cara”. Isso refere-se a uma contextualização do momento econômico cubano. Como dito anteriormente, a ideia do filme se baseou em um fato real, do traslado fúnebre dividido entre cidades (GUTIÉRREZ ALEA, 1995).

Assim, estas primeiras falas, ditas pelos diretores antes mesmo das primeiras imagens, têm como intuito ressaltar que, por mais absurda que possa parecer a situação retratada no filme, trata-se de um fato real. Como se dissessem que o filme, apesar de se tratar de uma ficção, ressalta até onde a burocracia pode chegar no país, como um fundo documental.

Em seguida começa a tocar, ainda nos créditos, a música “Guantanamera”, adaptada especialmente para a história do filme. Primeiramente é preciso compreender a relevância da música original e sua relação com a ilha, a partir de seu compositor, Joseíto Fernández.

Durante los años 50, en Cuba, la hoy popular canción se convirtió en un fenómeno social, y Joseíto Fernández, autor de letra y la música, narraba con su propia voz desde una radio cubana todo tipo de sucesos, utilizando para ello estrofas de "Guajira guantanamera" (GUTIÉRREZ ALEA, 1995, p. 25)⁶⁷.

A música era adaptada e cantada ao vivo pelo músico na rádio, para relatar acontecimentos cotidianos da ilha e por isso se tornou tão popular. Os diretores parecem se apropriar dela, justamente por sua importância para o contexto social cubano e também pela própria relação com Guantánamo, indicada na própria letra. A música do filme, assim como a da rádio, adapta as estrofes para comentar sobre a vida das pessoas. Segundo Tabío (2019) os trechos foram escritos pelo poeta cubano Guillermo Rodríguez Rivera. No filme, a primeira parte conta sobre Yoyita, a personagem que aparecerá a seguir.

⁶⁷ “Durante os anos 50 em Cuba, a hoje popular canção se converteu em um fenômeno social, e Joseíto Fernández, autor da letra e da música, narrava com sua própria voz, de uma rádio cubana, todo tipo de acontecimentos, utilizando para isso as estrofes de “Guajira Guantanamera”.” (Tradução da autora).

Como
 Guantanamera
 Guajira guantanamera
 Ai, minha divina guajira
 Guarija guantanamera
 Mantenha-se no trilho!
 Escuta!
 Não se assuste com esta história
 Isso é verdade, compadre. Assume!
 Yoyita, velha cantora
 Que em Guantánamo nasceu
 À Guantánamo voltou
 Para uma homenagem elegante
 Do passado distante
 Foi buscar uma ilusão
 Que trouxe a comoção
 A seu coração cansado
 Guantanamera
 Guajira guantanamera
 (GUANTANAMERA, 1995)⁶⁸.

Enquanto a música já antecipa um pouco a história de Yoyita, a imagem mostra um avião da companhia Cubana, pousando. Trata-se de, até hoje, a única companhia estatal de aviação cubana. Assim, o avião, de médio porte, parece reforçar (juntamente com a música) que se trata da chegada de Yoyita em um voo nacional, utilizado por próprios cubanos, e não, de um voo estrangeiro.

Após a cena do avião mostrada em câmera fixa, chegando da direita para a esquerda, passa-se uma imagem em *travelling*, da esquerda para a direita das ruas de Guantánamo. As cenas, seguidas, em direções opostas, criam a metáfora de chegada e de retorno. Em outras palavras, o avião está andando para frente, enquanto na cena seguinte, as imagens são mostradas como de trás para frente, a partir da perspectiva de dentro de um carro (que Yoyita está com Gina). A metáfora parece retratar uma espécie de regressão, enquanto retrocesso, de Guantánamo. O que é confirmado pelo que se vê nas próprias imagens (FIGURA 15), mostradas pelo *travelling*, de construções inacabadas, ruínas, e também pela própria fala de Yoyita, que parece se assustar com o estado de uma casa conhecida, das López. A metáfora aponta para uma compreensão de que a cidade não apenas ficou parada no tempo, como também não parece haver qualquer preocupação com sua manutenção. De certo modo, pode-se apontar para dois caminhos: ficar em Guantánamo e se

⁶⁸ Letra original: ¿Como? / Guantanamera / Guarija guantanamera / ¡Ay! mi divina guajira / Guantanamera / Guarija guantanamera / ¡Por "el trillo venao"! / ¡Oiga "venao"! / No se asuste con este cuento / Esto es verdade, compadre. ¡Asume! / Yoyita, vieja cantante / que en Guantánamo nació / a Guantánamo volví a un homenaje elegante / Desde el lejano pasado / fue a buscar una ilusión / que trajo la conmoción a su corazón cansado / Guantanamera / Guajira guantanamera.

conformar com o abandono – como a própria Gina, ao não ver nada de mais em comparação ao espanto da tia sobre a casa conhecida – ou sair de lá, em busca de melhores oportunidades, de qualidade de vida, como a própria Yoyita ou as López, citadas no diálogo como as primeiras a irem embora.

Figura 15 - O abandono de Guantánamo



Fonte: GUANTANAMERA, 1995.

A próxima cena mostra Adolfo em uma reunião de trabalho. O primeiro enquadramento da cena mostra o personagem na janela e, ao fundo, o Capitólio, conforme Figura 16.

Figura 16 - Adolfo e o Capitólio



Fonte: GUANTANAMERA, 1995.

A composição simbólica da imagem remete a dois principais caminhos de compreensão do enquadramento. O primeiro é de contextualização geográfica, de

mostrar que o personagem estava em Havana, próximo da principal sede do governo. O segundo é de reforçar seu desejo enquanto membro do governo, de possuir um cargo mais alto dentro da hierarquia estatal (sendo o Capitólio um marco dos maiores níveis). O enquadramento mostrando um cenário tão comum de Havana também dialoga com a cena anterior, que termina com Gina dizendo que o marido está na cidade e que ele a adora – o que é reforçado pelo olhar contemplativo do personagem pela janela, enquanto os colegas de trabalho discutem.

Na cena, Adolfo sugere que cada um seja responsável pelo traslado de corpos dentro de sua própria província, repartindo a rota total com as outras regiões, no intuito de economizar gasolina. Há apenas uma mulher – Paula, na mesa composta por mais oito homens. Ela representa Santa Clara, ao centro da ilha e não concorda com a ideia do burocrata. Ele a acusa de pensar apenas em si mesma, diz que é necessário pensar com sentido patriótico. Ao final do diálogo, ele fala, direcionado à personagem: “isso não é um armazém/uma adega⁶⁹”. A alegação de Adolfo à Paula demonstra seu posicionamento machista, não apenas ao cercear a voz da personagem, mas principalmente por descredibilizar sua presença, como se ela não estivesse se comportando de forma profissional, por estar expondo sua opinião.

Mirtha Ibarra (2019) disse à pesquisa que uma das ligações entre suas personagens (Nancy e Gina) e o povo cubano é justamente o machismo e a forma como os homens ainda enxergam as mulheres. Suárez (1995) realizou e analisou uma série de pesquisas qualitativas e quantitativas sobre questões acerca da mulher em Cuba. Segundo a autora, o número de mulheres em cargos de gestão aumentou de forma considerável após a Revolução, porém ainda se encontra baixo. Ela enumera algumas justificativas para o fato, entre as quais destaca-se uma que se relaciona diretamente com a cena analisada acima: “Algunos consideran que las mujeres son menos eficientes, están menos preparadas, mientras que los hombres son más capaces y tienen mayor poder de gestión” (SUÁREZ, 1995, p. 80)⁷⁰.

A autora ainda destaca que algumas pesquisas evidenciaram que o nível de exigência sobre a capacidade das mulheres em cargos de gestão em relação a

⁶⁹ Ele diz, no idioma original: “eso no es una bodega”, o que pode remeter muitos significados, sendo armazém e adega os mais próximos do que parece ser sua intenção, levando em consideração o contexto de sua fala.

⁷⁰ “Algumas pessoas consideram que as mulheres são menos eficientes, estão menos preparadas, enquanto os homens são mais capazes e possuem maior poder de gestão.” (Tradução da autora).

homens, para ocupar a mesma função, é muito maior. “Estas exigencias están relacionadas con las cualidades reconocidas como óptimas, permeadas, por supuesto, por el patrón patriarcal” (SUÁREZ, 1995, p. 80)⁷¹.

Dessa maneira é possível perceber que o personagem Adolfo tenta refletir justamente uma personalidade burocrática, machista, que traz preconceitos enraizados. Ao tentar desmoralizar a palavra da companheira de trabalho na frente de outros homens, ele parece compor o grupo de pessoas que, seguindo os dados mostrados por Suárez (1995), acha que mulheres não servem para cargos de gestão e que exige delas muito mais qualificações para que estejam em um mesmo nível. O machismo do personagem ficará evidente também em outros momentos.

A cena seguinte começa mostrando uma taça sendo servida com vinho. Ela cria uma metáfora, uma vez que se inicia logo após Adolfo dizer, na cena anterior, para Paula, que aquilo não se tratava de uma “bodega”, que também possui significado de adega (e outras coisas relacionadas ao vinho). A metáfora aponta para a ideia de que a conversa entre Yoyita e Gina seria um “assunto de mulheres”, mas ao contrário do julgamento pejorativo de Adolfo ao se referir às mulheres, elas conversam é sobre trabalho.

Na conversa entre as duas, Yoyita pergunta se Gina não voltou a dar aulas, ao que ela responde que não, porque teve muitos problemas com a universidade, porque uma coisa seria a teoria e a outra a prática. Yoyita a incentiva a fazer outra coisa para que não fique trancada em casa. Ela pergunta sobre o programa de aconselhamento de jovens na rádio. Gina diz que considera aquilo muito perigoso. Depois a tia a convida para fumar um cigarro. Gina diz que não, porque Adolfo não gosta que ela fume. Yoyita reforça que ele está em Havana.

Há alguns pontos a se considerar em relação ao diálogo entre tia e sobrinha. O primeiro é sobre a universidade. Gina não deixa claro o que houve, mas dá a impressão de que foi demitida por entrar em desavença com a vontade dos governantes, por fazer críticas a eles (o que justificaria seu ponto sobre teoria e prática como campos diferentes). Outra questão é o receio de Gina a trabalhar como conselheira de jovens na rádio, de forma pública. Quando ela diz que é perigoso, sugere-se que há uma tentativa de cerceamento à liberdade de expressão na ilha. O Art. 103, do Código Penal de Cuba em vigência na época retratada no filme, prevê

⁷¹ “Essas exigências estão relacionadas com as qualidades reconhecidas como ótimas, permeadas, claro, pelo padrão patriarcal.” (Tradução da autora).

prisão de um a oito anos para quem utilize meios de comunicação massivos para incitar contra a ordem social (CUBA, 1988). Esse poderia ser um dos receios de Gina ao considerar a atividade perigosa. Por fim, outro ponto importante de análise no diálogo é a tentativa de Yoyita de tirar Gina do estado de passividade e dominação que se encontrava em relação ao seu marido. Primeiramente a incentivando a voltar a trabalhar e retornar à sua independência financeira. Em segundo lugar oferecendo-lhe o cigarro e reforçando que o marido não estará por perto, que ela não deve se privar de fazer algo que queira – o que se confirma na cena seguinte, que é iniciada em um meio primeiro plano de Gina fumando e rindo.

Mais uma vez cria-se uma relação entre a cena anterior e a atual, de Gina dizendo que não fumará porque seu marido não gosta. Entretanto, na cena seguinte ela fuma e ri da situação, o que aponta para uma certa libertação inicial da personagem em relação às vontades do marido.

Algo relevante em relação aos diálogos das cenas entre as personagens é que apesar de mais velha e, por isso, de uma geração que tenderia a ser mais conservadora, Yoyita é livre em relação às suas vontades, desejos e trabalho. Gina, por outro lado, encontra-se presa a casa, às vontades do marido e ainda depende dele financeiramente. Yoyita incita pontos de virada em Gina ao longo da história.

Em relação ao cenário da casa de Gina há alguns pontos a serem levados em consideração. O primeiro é a quantidade de comida, sobretudo frutas e vinho – o que era difícil na época, como o próprio filme deixará claro, por estar contextualizado durante o Período Especial, o que provoca uma grande escassez de comida e acesso a bens de consumo na ilha. O segundo é a paleta de cores do cenário e iluminação. O interior da casa é em tons de cinza e pouquíssimo iluminado, o que, pensado a partir da composição simbólica da imagem, parece demonstrar certa tristeza e certo aprisionamento de Gina a casa.

Na cena seguinte, Gina e Yoyita andam pelas ruas de Guantánamo. Há pessoas em filas para comprar pipoca e uma espécie de raspadinha gelada. Há também uma grande quantidade de pessoas andando de bicicleta, uma carroça ao fundo e um carro parado no meio da rua, como se estivesse realmente abandonado no local. Toda a cena sugere ser construída não apenas com o intuito de que o público reconheça as ruas de Guantánamo por serem cenários reais, foi também como também uma forma de contextualização temporal e econômica. O carro abandonado e a falta de outros, a grande quantidade de bicicletas e a carroça reforçam a falta de

combustível. Segundo Lara *et al* (2017), antes do Período Especial, 98% dos combustíveis vinham de fora do país e quando ele se inicia, no final da década de 1980, o país fica com o acesso bastante limitado ao bem – o que será retomado em vários momentos ao longo da narrativa. No enquadramento da Figura 17 é possível ver os elementos destacados. As filas para as comidas de rua também apontam para a falta de alimentos na ilha.

Figura 17 - A falta de combustível e os meios de transporte



Fonte: GUANTANAMERA, 1995.

As personagens entram em uma loja de roupas e de outros acessórios. Gina vê um vestido e o coloca na frente de seu corpo. Yoyita percebe, diz que ficou lindo nela e que vai lhe dar de presente. Gina nega, diz que nunca sai e que seu marido não gosta de que ela use roupas decotadas. Mais uma vez o machismo de Adolfo aparece através da regulação do que Gina pode ou não fazer, usar, desejar.

A cena acaba e a seguinte se inicia em plano conjunto mostrando Yoyita com o tal vestido, recebendo sua homenagem. A partir da compreensão da cena anterior, a composição simbólica da cena atual, de Yoyita com o vestido, aponta para a independência e o empoderamento da personagem, que não limita suas vontades a nada nem a ninguém, sobretudo aos valores sociais, que geralmente condenam mulheres mais velhas a certos tipos de roupa, comportamentos etc.

O enquadramento da cena da homenagem cria também outra composição simbólica da imagem, que parece brincar com o tema do filme - a morte, conforme Figura 18. Ao fundo do cenário há um letreiro com a frase: “la cultura es inmortal”. Assim, a frase aponta para uma antecipação das próximas cenas: a morte de Yoyita. Por outro lado, apesar do tom cômico, reforça também o caráter imortal da arte. Talvez

uma espécie de *easter egg* (ver nota de rodapé 96) deixado por Alea, por parecer já premeditar que sua própria morte estava próxima.

Figura 18 - A cultura é imortal



Fonte: GUANTANAMERA, 1995.

Na cena de premiação, o apresentador diz: “Georgina Travieso não foi só Georgina Travieso não. Para muitos ela foi Cecilia Valdés, ou *Madame Butterfly*, ou *Maria La O*, ou *Luisa Fernanda*”. A fala do personagem aponta, através dos nomes, para intertextos de citação/diálogo. Trata-se de: *Cecilia Valdés*, romance do cubano Cirilo Villaverde, transformado em ópera; *Madame Butterfly*, ópera italiana de Giacomo Puccini, *María La O*, ópera do cubano Ernesto Lecuona e *Luisa Fernanda*, ópera espanhola de Federico Moreno Torroba. Os nomes citados reforçam e valorizam a cultura cubana (principalmente porque metade deles se trata de nomes de obras nacionais); enunciam outros nomes importantes da ópera no mundo e evidenciam que já são conhecidos na ilha. Isso pode ser compreendido como a valorização de nomes internacionais, em detrimento do que a própria Revolução tentava pregar (conforme visto na análise de *Fresa*), como negar a cultura estrangeira. *Cecilia Valdés* sugere também se tratar de uma referência ao filme *Cecilia* (1982) e sua polêmica, pois a personagem tinha esse nome em homenagem à do romance. E assim como o filme, *Guantanamera* também assume críticas e autocríticas bastante diretas, além de trazer à tona assuntos considerados tabus para o governo e a sociedade.

Na cena seguinte Yoyita está na casa de Cândido. Ele coloca a música “*La tarde*”, de Sindo Garay, um dos primeiros trovadores cubanos, interpretada por Maria

Caneda, uma cantora espanhola de ópera. Trata-se de um elemento intertextual de citação/apropriação e diálogo.

A música diz:

La luz que en tus ojos arde
Si los abres amanece, cuando los cierras parece que va muriendo la tarde
Cuando los cierras parece que va muriendo la tarde
Las penas que me maltratan son tantas que se atropellan y como de matar
me tratan se agolpan unas a otras y por eso no me matan
(GUANTANAMERA, 1995)⁷².

A apropriação diz respeito à inserção integral da música. O diálogo é porque a música parece se relacionar com a própria morte, através da letra, que acontecerá adiante, com a própria personagem de Yoyita, por ser uma cantora de ópera também. Cândido dá a impressão de estar colocando a música não apenas por seu gosto musical ou de Yoyita, mas também como uma forma de seguir homenageando a cantora.

Enquanto a música toca, Yoyita e Cândido falam sobre o tempo em que eram jovens. A cantora olha fotos antigas e numa delas vê uma menina. Ela diz que a reconhece, que a viu há pouco tempo. Cândido diz que não sabe quem é. Essa é a primeira aparição de Ikú. Todas as cenas em que ela aparece, na forma da garotinha, a morte daquele que a viu ocorre pouco depois. Em um primeiro momento é importante ressaltar que Ikú (que só será compreendida como tal ao longo do filme – pois até então, só se sabe que ela é a personagem que representa a morte) evoca a intertextualidade de citação/diálogo, por se tratar do orixá da morte, dentro da Santeria cubana e por trazer novas compreensões para as cenas em que aparece.

Por outro lado, torna-se relevante pensar na caracterização da personagem. Trata-se de uma garotinha branca, de cabelos loiros cacheados e que está sempre segurando flores. Parece paradoxal que uma criança represente a morte, sobretudo uma criança com semelhança ao estereótipo de anjo cristão. Porém, é justamente neste sentido que os diretores a constroem, como uma forma de surpreender os espectadores para que a presença da personagem se mantenha misteriosa até o momento de sua revelação oficial, através da narração de sua lenda no final do filme. Ou mesmo como uma forma de reforçar o sincretismo em Cuba, que é bastante forte, ao representar um orixá a partir de uma caracterização mais próxima

⁷² “A luz que em seus olhos arde / Se os abre amanhece, quando os fecha parece que vai morrendo a tarde / Quando os fecha parece que vai morrendo a tarde / As penas que me maltratam são tantas que se atropelam e como tentam me matar se amontoam umas às outras e por isso não me matam.” (Tradução da autora).

de anjos do cristianismo. O figurino da personagem é outro ponto a ser analisado. Ela usa um vestido preto com detalhes brancos, assemelhando-se ao estilo vitoriano, talvez como uma maneira de se referenciar ao próprio período vitoriano e à rainha Vitória no século XIX, no Reino Unido, que tem como um de seus marcos a expressão do luto através de roupas escuras, como uma forma de se marcar socialmente pela morte (SCHMITT, 2009).

Voltando à casa de Cândido há algumas composições simbólicas da imagem a serem analisadas. A primeira diz respeito ao próprio cenário: paredes mofadas, descascadas, em tons de cinza e azul, plantas crescendo de forma desordenada e sem poda. Todos os elementos mostraram o próprio descuido de Cândido com ele mesmo. Faz-se uma relação da casa como seu próprio corpo. É como se ele estivesse, por cinquenta anos parado no tempo, depois de Yoyita ter ido embora. Também há a relação disso com a própria Guantánamo, como demonstrado assim que a cantora chegou de volta ao local.

Cândido mostra uma fita azul à Yoyita, que não se recorda do objeto. Ele diz que foi dada por ela durante a despedida dos dois, que divergem sobre se fazia sol ou chuva na data, ou se era dia ou noite. A fita será um símbolo dramático a ser utilizado adiante.

Há um enquadramento durante esta conversa sobre a fita que produz uma composição simbólica da imagem. Mostra-se Yoyita na luz, através de grades. Cândido está do lado de dentro, na parte sem iluminação, conforme mostra a Figura 19.

Figura 19 - Yoyita através das grades



Fonte: GUANTANAMERA, 1995.

O enquadramento é retratado a partir da perspectiva de Cândido. Assim, a composição parece elucidar o personagem como encarcerado, como se estivesse preso a Guantánamo, àquela casa. E como se Yoyita estivesse a visitá-lo, através de suas grades. Adiante o próprio personagem dirá que nunca deixou o local, que nunca sequer viajou.

O disco está arranhado. Cândido pula para a música da frente, que é “El Cisne Blanco”, interpretada por Maria Coneda. Nesse momento é possível compreender uma parte da letra da música, que diz “Yo soy como um cisne blanco que cuando canta se muere”⁷³. Yoyita canta esse trecho de frente para um espelho. O casal se senta na cama, fecha os olhos e fala sobre quando eram jovens. Yoyita morre deitada no ombro de Cândido, segurando suas mãos.

A música do cisne é suspensa quando eles se aproximam e começam a falar sobre o romance do passado. Inicia-se se uma nova música, dessa vez extradiegética passiva, apenas instrumental, em cordas, auxiliando na criação da atmosfera romântica da cena. Assim que a personagem cai na cama, com a mão em cima da foto de Ikú, a música do cisne volta a tocar, em um ponto do disco que está arranhado. Então repete-se o trecho “canta se muere” três vezes, como um ponto de sincronização entre a morte cantada e a morte da cantora.

A música em questão funciona como um intertexto de citação/diálogo, por fazer uma premonição da morte de Yoyita, ao citar explicitamente a morte daquela que canta. Além disso, ao cantar a música de frente para o espelho dá-se a impressão de que a personagem incitou, de alguma forma, a presença da morte, ou que a música a afetou. O disco arranhado funciona como uma composição simbólica da imagem, por demonstrar que não apenas a música afeta a vida de Yoyita, como ela também afeta a música, como se o disco se recusasse a sair daquele ponto, a partir da morte da personagem. A música extradiegética também dialoga com a morte da personagem, como se o sentimento do casal fosse forte demais para sua idade.

Além disso, a própria fala da personagem parece afetá-la, uma vez que ela morre exatamente após dizer à Cândido que deseja que eles fiquem juntos até o final, reforçando que seu desejo se concretizou instantaneamente.

Sobre Ikú, dentro da Santeria cubana, é importante destacar que:

⁷³ “Eu sou como um cisne branco que quando canta morre.” (Tradução da autora).

es tanto la muerte misma como el momento de morir; está indisolublemente unido, desde el punto de vista litúrgico, a las honras fúnebres y a los ritos y ceremonias propiciatorias en honor de los espíritus de los difuntos y sus antepasados y de los orishas que gobiernan las enfermedades y los diferentes estadios de la muerte (ARÓSTEGUI, 2017, p. 39)⁷⁴.

Justamente pelo fato de representar a morte e o momento de morrer, Ikú está presente em todas as cenas em que há mortes no filme, antes delas acontecerem até o falecimento de fato. A personagem, bem como o orixá que representa, parece rondar aquele que irá morrer por algum tempo antes.

Há outra composição simbólica da imagem enquanto Cândido se arruma para o velório e enterro de Yoyita. Ele está em sua casa olhando-se no espelho. O espelho está tão sujo que não se é possível ver detalhes do personagem no reflexo. Mais uma vez o enquadramento parece elucidar a falta de cuidado de Cândido com ele mesmo e dessa vez de uma forma mais explícita, já que ele mal consegue se enxergar no reflexo. E enquanto ele se arruma, a música extradiegética que tocava quando ele e Yoyita trocaram juras de amor, acompanha a cena, como se Yoyita ainda estivesse presente na casa, através da música. A música segue até a cena seguinte, quando Cândido e Gina se abraçam, indicando a presença da cantora junto à sua sobrinha também.

Cândido pega a fita azul e a leva com ele. Adiante ela aparece amarrada em um caixão, demonstrando que é onde está Yoyita. Gina chega e abraça o personagem. No instante seguinte, ainda no abraço, as luzes se apagam e pessoas xingam com “aqui também?”, “não pode ser”. A música é interrompida também. O recurso faz referência ao contexto do filme, o Período Especial, em que começa a se tornar comum e cotidiana a falta de energia elétrica, devido ao seu controle e racionamento por parte do Estado (Lara *et al*, 2017). O corte na energia funciona como um ponto cômico na cena, que interrompe a dor de Gina e Cândido. Funciona também como uma forma de elucidar que começam a faltar produtos e serviços básicos para a vida das pessoas na ilha, nesse período. A falta de energia persiste e o trajeto é planejado com auxílio de lamparinas. O local permanece sem eletricidade até o momento em que os carros iniciam a viagem. Isso reforça como a interrupção não era momentânea.

⁷⁴ “É tanto a morte mesmo como o momento de morrer, está indissociavelmente unido, desde o ponto de vista litúrgico, às honras fúnebres e aos rituais e cerimônias preparatórios na honra dos espíritos dos defuntos e seus antepassados e dos orixás que governam as enfermidades e os diferentes estágios da morte.” (Tradução da autora).

Ainda no início da rota, no escuro, começa-se uma música apenas com som de tambores – é “Canto a Ikú”, que será a música de identificação da personagem e indicará sua presença nas cenas. A música é um elemento intertextual de citação/apropriação e diálogo, pois se trata de uma música religiosa popular na ilha (conforme sugere-se nos créditos do filme), que faz referência à própria Santeria e que também indicará a proximidade da morte no filme. Nesse instante, Cândido avista Ikú do lado de fora, em frente a um dos muros que fazem referência aos lemas da Revolução. A garotinha está justamente após a letra “o”, da frase “socialismo o”, como se a estivesse completando com sua presença, indicando a morte, conforme mostra a Figura 20. A composição simbólica da imagem, somada à música, reforça a sugestão que se dá em torno da primeira aparição da personagem: trata-se, de fato, da morte.

Figura 20 - Socialismo o muerte



Fonte: GUANTANAMERA, 1995.

Inicia-se uma cena dos carros fúnebres no trajeto, durante o dia, remetendo que já viajaram por toda a noite. Mostram-se estradas de Cuba, sem muitos pontos de referência e localização a não ser matas e montanhas, enquanto começa a próxima estrofe de “Guantánamera”, desta vez sobre Cândido. De acordo com Mariana Mól Gonçalves (2014), essa retomada da canção seria a delimitação do encerramento do prólogo do filme.

Cândido está consternado
 Porque perdeu sua amada
 A quem tanto esperou
 Duas vezes a roubaram
 A comissão fúnebre

Deixa para trás o oriente
 Vai em direção ao ocidente
 Para cumprir sua missão
 Guantanamera
 Guajira Guantanamera
 (GUANTANAMERA, 1995)⁷⁵

Desta vez a letra da música ressalta o sentimento de Cândido e auxilia o espectador a se localizar sobre o contexto geográfico de onde os personagens saem e para onde estão indo. Os carros fúnebres passam por um caminhão estacionado e uma nova cena inicia-se no seu interior.

Trata-se da apresentação do personagem Mariano. Ele está na cabine com Marilis, uma das mulheres com quem ele se envolve pelas estradas. A cena dá a ideia de que eles acabaram de transar e Mariano quer que a mulher vá embora, para que ele possa seguir sua viagem. Ela briga com ele, porque quer ir junto para Havana. Ele diz para ela buscar suas coisas, que ele irá esperá-la. Assim que ela vira as costas, ele foge.

Já na cena de apresentação do personagem ficam evidentes suas atitudes machistas, que parece acumular mulheres como prêmios, usar seus corpos para o sexo e negar-lhes qualquer possibilidade de sentimentos ou de relacionamentos.

Assim, demonstra-se que uma das intenções dos diretores é retratar como o machismo está intrínseco na sociedade cubana, independente de grau de instrução, profissão, entre outros critérios. Mariano, assim como Adolfo, perpetua atitudes machistas e parece não ver problema em agir de tal forma. Ele nem sequer tenta conversar com Marilis sobre seus sentimentos e a fuga é sua primeira alternativa para resolução do conflito.

Adiante Mariano aparece na casa da parceira de Ramón, seu companheiro de estrada. O contexto retratado através do cenário, composto por uma casa de madeira sem acabamentos ou detalhes, sem vizinhança ao redor, com animais como galinhas, vacas, entre outros, (além da própria fala do personagem sobre buscar arroz no local e a cerveja presente na cena) dá a impressão de fazer uma referência ao oriente cubano, com foco maior nas atividades agrárias e até mesmo um certo isolamento em relação a outros pontos da ilha. Por outro lado, pela própria subsistência do local, entende-se que não falta acesso à comida e a outros bens

⁷⁵ Letra original: Cândido está consternado / porque a su amada perdió / a la que tanto añoró / dos veces se la han robado / La fúnebre comisión / deja atrás el Oriente / va rodando hacia Occidente / para cumplir su misión / Guantanamera / Guajira guantanamera.

básicos como se encontra, no momento, uma grande parte do país, devido ao Período Especial.

Escondido atrás da janela, Mariano vê os carros fúnebres passando. A próxima cena começa com os carros e com um vendedor que os para, oferecendo alho. O motorista pergunta quanto custa – 1 dólar ou 60 pesos – e oferece a Adolfo e a Cândido. Uma música extradiegética passiva, de percussão, estilo latino-americana, é tocada na cena. Não fica claro que se trata de um comércio ilegal, mas se assemelha a isso, pelo fato de ser uma venda no meio da estrada e aceitar dólar (o que, como já dito anteriormente, era crime pelo Código Penal, além da própria limitação do embargo econômico com os EUA). Além da sugestão dada pela própria música, que parece induzir certo mistério. Justamente por isso Adolfo sente-se incomodado com a situação. Cândido por outro lado recusa a oferta com o argumento de que se trata de metade do seu salário.

A fala do músico leva a pensar sobre o baixo salário dos trabalhadores na ilha – isso pode ser verificado na pesquisa de Togores Gonzáles (2000), que avaliou o desempenho do salário em Cuba, de 1981 a 1998. Durante o período o salário nominal (entendido como o valor de fato recebido, sem levar em consideração a inflação e outros impactos econômicos) variou pouco, entre 160 e 200 pesos. Porém, entre 1984 e 1985 o salário real (que leva em consideração a inflação e o poder de compra, por exemplo) teve uma queda de mais de 50 pesos, chegando na linha dos 100 pesos mensais. Os números reais vão abaixando ao longo dos anos (seguindo o Período Especial) até 1993, quando chega ao pior cenário, de aproximadamente 30 pesos. O salário real entre 1989 e 1998 passa de 131 para 73 pesos. Assim, pode-se ter uma ideia exata sobre o impacto do Período Especial nos salários e o poder de compra dos trabalhadores cubanos na época. A informação dada por Cândido, vai ao encontro dos dados obtidos pela pesquisadora citada e, assim, reforça sua proximidade com o contexto econômico atual de Cuba retratado pelo filme (também de produção dele).

Ainda assim Tony, o motorista, fica com toda a mercadoria, que vale seis dólares. Adolfo parece assustado, por sua expressão facial e corporal, mas não diz nada. O susto pode ter dois motivos principais. O primeiro seria de o funcionário do governo ser não apenas conivente, mas ativo em relação ao mercado ilegal (ele deixa nas entrelinhas que irá vender os produtos em Havana). O segundo seria o susto de não saber como o homem possui tanto dinheiro, tendo em vista o próprio contexto

econômico retratado no filme e reforçado pela fala de Cândido sobre quanto seria um salário médio no país.

Na cena seguinte, o carro se aproxima de uma espécie de lanchonete/restaurante e ao chegar, passa por um homem mais velho, muito magro, que custa a caminhar e a carregar um saco nas costas, e por um cachorro, também muito magro e pequeno (FIGURA 21). Em seguida Adolfo pergunta, de dentro do carro, o que há de comer no local. A atendente responde: “De comer? Cigarro e tabaco”.

Figura 21 - Lanchonete



Fonte: GUANTANAMERA, 1995.

A composição simbólica da imagem do homem e do cachorro, juntamente com a fala da atendente, apontam para uma situação de fome no país. Obter comida, ali, naquele local e momento, parece ser um artigo de luxo. Isso faz referência também ao Período Especial. De acordo com Lara *et al* (2017) 63% dos alimentos e 98% dos combustíveis na ilha eram importados dos países do *Consejo de Ayuda Mutua Económica* (CAME) – composto pelos antigos países socialistas: Alemanha Oriental, Bulgária, Cuba, Hungria, Polônia, Iugoslávia, Mongólia, Romênia, Tchecoslováquia, União Soviética e Vietnã.

Togores Gonzáles (2000), em sua pesquisa sobre a economia na ilha na década de 1990, citada anteriormente, chegou até mesmo a fazer uma análise sobre a quantidade de comida ingerida pela população na época. Dados de 1995 indicavam que mesmo obtendo comida nos mercados subsidiados pelo governo, os cubanos estavam com um *déficit* diário de 225 calorias – o que fazia com que buscassem

alimentação em comércios com preços livres e isso aumentasse o gasto mensal com alimentação, chegando a ficar em quase 190 pesos por mês.

A partir da compreensão entre os dados dos autores é possível perceber que o país, por estar com suporte limitado dos países do CAME no Período Especial, sobretudo pela queda da União Soviética, que era seu grande apoio econômico, começa a passar por uma dificuldade de obtenção de alimentos, bem como de transporte (além de outros itens básicos de consumo). Assim, é possível pensar que não há apenas uma dificuldade de se obter comida pela própria falta de alimentos, mas também pela dificuldade de acesso através de transportes, em locais mais isolados dos centros de produção na ilha ou mesmo em suas regiões com maior desenvolvimento.

Logo adiante, de dentro do carro, uma rádio emite um boletim. O informe diz, enquanto é interrompido pelo motorista:

- As 50 plantações de feijão, plantadas nos setores estadual, cooperativo e campesino constituem uma cifra jamais igualada no território...
- É conveniente que vocês funerários estejam cumprindo o planejado. Não há caixões para tanta gente!
- ...das 21 plantações de melão chegaram a 28 e deixou para trás o recorde de 16 caballerías [unidade de medida territorial]⁷⁶ na temporada de inverno. (GUANTANAMERA, 1995)

O informe parece contradizer as experiências e situações vivenciadas pelos personagens até então, sobre a falta de acesso a alimentos e a crise pela qual o país passava no momento. Tony interrompe o boletim e aponta para o aparelho de rádio do carro ao falar, como se zombasse de alguma forma, com o que é dito. Na fala do motorista fica subentendido que se sabe que a realidade não condiz com o informe do governo, que tenta transparecer uma situação controlável e de grande produção alimentícia da ilha. Esse diálogo rompe com a continuidade das informações, evidenciando que não há sequer madeira para fazer caixões para todas as pessoas que morrem no país.

Na cena seguinte Ramón e Mariano estão se preparando para sair de viagem. Mariano urina em uma plantação, enquanto Ramón faz uma espécie de benzimento no caminhão. Ele coloca um líquido na boca, que pelo formato da garrafa e pela cor do líquido, assemelha-se a um rum branco; cospe em volta do caminhão, principalmente nas rodas, depois fuma um charuto e joga a fumaça por cima dos locais

⁷⁶ Cada caballería equivale a 134 202 m² em Cuba.

onde cuspiu e por último bate um ramo de folhas neles. Em seguida, os personagens entram no caminhão. Há pinturas brancas e pretas nos retrovisores, além de acessórios com folhas, pelos, uma espécie de palha, entre outros, que parecem se referenciar a artefatos indígenas. O ritual realizado por Ramón sugere ser também da Santeria, porém não se deixa claro ao longo da narrativa. Mariano, por outro lado, refere-se ao amigo como “especialista em bruxaria”. A fala do personagem insinua um sentido pejorativo, sobre as crenças de Ramón.

Durante o caminho inicial dos viajantes, Ramón profere um sermão a Mariano, que não dá muita atenção para o que ele diz, por ficar o tempo todo do diálogo tentando acender um cigarro. Ramón diz sobre como Mariano tem muitas mulheres pela estrada, que ele deveria escolher apenas uma, para se casar e ficar com ele até a velhice. O caminhoneiro também diz que ele deve escolher uma mulher que não seja “de primeira qualidade”, referenciando à própria companheira como “minha gorda”. Assim, fica evidente o machismo na fala do personagem, que não apenas vê mulheres como futuras cuidadoras de idosos, como também as classifica como carne (de primeira ou não), com base em suas aparências físicas. Até então os personagens masculinos (com exceção de Cândido) têm atitudes e falas marcadas pelo machismo, o que demonstra ser intencional dos diretores em uma tentativa de contextualizar a sociedade cubana e o seu machismo estrutural.

Na próxima cena os personagens são parados na estrada por uma família, que tem uma bicicleta e pede carona para Las Tunas, ao centro-leste da ilha. Mariano pede 300 pesos pelo trajeto. O pai da família diz que dará o que quiserem, entrega o dinheiro a Mariano, que juntamente com Ramón, parece apressá-los. Assim que o personagem pega o dinheiro, a música extradiegética de percussão da cena da venda dos alhos retorna. A composição simbólica da imagem formada pela família na estrada em um lugar isolado, portando uma bicicleta e ainda somada ao fato de o homem aceitar qualquer valor que fosse estipulado, aponta para a dificuldade de se transportar no local, provavelmente devido à falta de combustível. Percebe-se portanto, que o preço estipulado pelos caminhoneiros é excessivo, levando em consideração os salários da época, conforme dito anteriormente. A música começa a ser compreendida aqui como de identificação (KASSABIAN, 2009) de mercados/transações comerciais ilegais, como uma forma de demarcar o “jeitinho” latino-americano para resolver problemas. De acordo com Mariana Villaça (2010), esse “jeitinho” cubano, similar ao do brasileiro, é chamado de *cubaneo*. A referência

à América Latina e ao país especificamente se dá através do ritmo e dos instrumentos usados na música.

Em outra cena os carros fúnebres chegam a uma lanchonete na estrada, que está cheia de pessoas. Adolfo vai direto pedir à atendente que lhe dê prioridade, por estar transportando um cadáver. Ela responde que a única coisa que há no lugar é suco de tamarindo, porém que não pode servi-lo enquanto não chegar o gelo. Há dois pontos a serem pensados nessa cena. O primeiro é o fato de Adolfo, que se considera correto e justo, pedir prioridade no atendimento, passando na frente de todas aquelas pessoas que estavam à espera. O segundo ponto é a representação da burocracia em coisas do cotidiano na ilha e não apenas em relação ao governo, como por exemplo não poder vender suco sem gelo. Assim, Adolfo não apenas demonstra que é um personagem hipócrita por não se achar merecedor de receber tratamento igual ao de qualquer outro cidadão cubano que espera na fila, como também é vítima da própria burocracia na cena.

Adiante Gina e Mariano se encontram em uma parada. Gina esbarra no personagem e tem *flashbacks* ao olhar seu rosto. Os *flashbacks* são compreendidos a partir da composição simbólica da imagem, que é monocromática e mostra Gina, aparentemente mais nova, com cabelos curtos, na frente de um quadro, e Mariano, também mais novo, sem barba, entre carteiras escolares. O cenário remete ao que seria uma sala de aula, onde Gina é a professora e Mariano é o aluno. Na cena, ele deixa algo dentro de um livro para ela, que sugere ser uma carta de amor. De volta ao tempo atual, ela o reconhece e pergunta se ele não terminou a faculdade. Ele diz que sim, que é engenheiro. Ela desaprova o fato de ele não ter seguido a carreira ao vê-lo com o caminhão. Ele diz que está tudo bem, que ganha mais dinheiro com o ofício. Uma música extradiegética passiva, instrumental, em um violão, toca ao fundo. A música reporta-se a um certo romantismo e será uma música de identificação do casal.

Ao fundo Adolfo discute com o atendente do estabelecimento, que diz que lá só se vende em dólares. O burocrata responde se tratar de um serviço governamental, mas isso não altera em nada.

O primeiro ponto a se analisar nesta cena é o diálogo entre Gina e Mariano, que demonstra a necessidade de trabalhadores cubanos não seguirem o campo de atuação profissional de suas formações, por causa da falta de oportunidades ou mesmo para obter mais dinheiro, sobretudo em um momento crítico como o Período

Especial. Sobre isso, Fernández (1995) comenta sua relação com a realidade local atual (época de lançamento do filme):

Mariano termina la carrera en la universidad y se pone a conducir una rastra — camión, Pegaso, para más señas — porque no encuentra empleo en su profesión. Circunstancia que se lleva repitiendo en Cuba desde hace años: excelente preparación académica de la ciudadanía, pero escasez de puestos de trabajo por su precario desarrollo económico en la mayoría de los estadios productivos (industria, agricultura, infraestructuras, etc.) (FERNÁNDEZ, 1995, p. 5)⁷⁷.

Outro ponto é o fato de mais uma vez Adolfo tentar obter atendimento diferenciado e prioritário por ser um membro do governo. Há de se pensar também na dolarização pela qual passava Cuba no momento contextualizado, que chegava a ter lugares que aceitavam apenas a moeda norte-americana, ainda com o embargo econômico, e mesmo que fosse proibido o comércio em moeda estrangeira (CUBA, 1988).

No enquadramento final da cena em que Mariano observa Gina indo embora (FIGURA 22) é possível ver, inclusive, a partir dos elementos de sua composição simbólica, produtos de marcas estrangeiras (algumas com produções locais), como chocolate da Nestlé, vinho, cigarros Hollywood, o que reforça a dependência internacional do país também em relação à indústria.

Figura 22 - Mariano e o cenário da lanchonete



Fonte: GUANTANAMERA, 1995.

⁷⁷ “Mariano termina a carreira na universidade e se põe a dirigir uma rastra – caminhão, Pegaso, para mais nomes – porque não encontra emprego em sua profissão. Situação que segue se repetindo em Cuba há anos: excelente preparação acadêmica dos cidadãos, porém escassez de postos de trabalho por seu precário desenvolvimento econômico na maioria dos estágios produtivos (indústria, agricultura, infraestrutura, etc.).” (Tradução da autora).

Adiante, Mariano fala a Ramón sobre a carta que escreveu para Gina, quando era sua professora. Ramón diz que a história parece uma telenovela. Ele se apropria de um intertexto de citação/diálogo mais amplo, do gênero novela, pela sua relevância dentro do país. É um país que além de produzir bastantes novelas (sobretudo em formas de livro), consome novelas (de TV) produzidas por outros países, entre eles o Brasil.

O caminhoneiro segue falando de Gina. Porém o enquadramento passa a mostrar a estrada vazia, com poucos carros, entre eles um automóvel na frente do caminhão, que solta uma fumaça bastante escura, aparentando estar com algum problema técnico (ou mesmo que tentaram utilizar algo no lugar de combustível, devido à escassez). Muitas pessoas estão caminhando pela estrada com sacos nas costas, outras de bicicleta. Ao fundo é possível ver um letreiro com o dizer revolucionário “te seré fiel”, pintado em uma ponte, conforme pode ser visto na figura abaixo.

Figura 23 - Te seré fiel



Fonte: GUANTANAMERA, 1995.

Há dois pontos de partida para análise deste enquadramento. O primeiro é a partir de sua composição simbólica, que mostra a dificuldade de mobilidade devido à crise. A falta de transportes e pessoas tentando ir aos seus destinos a pé reforçam isso, ao mesmo tempo em que a frase do letreiro parece gerar certa contradição em relação à cena, por tentar reforçar o sentimento patriota em um momento em que as pessoas estão passando por grandes dificuldades de acesso a tudo. O segundo ponto é a partir do seu elemento intertextual de citação/diálogo e de autorreferência - a frase

que se trata de uma música de José María Vitier, que fala sobre fidelidade à Cuba. Se por um lado, o leteiro tenta contradizer o sentimento patriota por não estar possibilitando uma boa qualidade de vida às pessoas no momento, por outro, faz uma referência/homenagem ao *Fresa y Chocolate* pelo fato de o artista compositor da música em questão, ser também o diretor musical do filme.

Após passar pela ponte, Mariano conta a Ramon que Gina era professora de Economia na universidade. O amigo responde que ela sabe então, como eles podem sair “deste rolo”. Ele quer dizer que Gina provavelmente saberia como é possível contornar o Período Especial. Mariano diz que ela era professora de Economia Política do Socialismo, que fazia com que os alunos aprendessem a pensar e por isso teve muitos problemas. E que por outro lado ele teve uma professora de Comunismo Científico, que era dogmática e falava como se vivessem em um paraíso, “um reino de abundância”. Ramón acha o nome da disciplina curioso e fala que no futuro será Capitalismo Científico. Mariano responde que pode ser.

Há alguns pontos a serem levados em consideração neste diálogo. O primeiro é que Mariano deixa subentendido que a professora foi demitida/afastada por fazer os alunos pensarem, por fazer críticas ao socialismo (o que já era uma suspeita, pela fala da personagem em uma das cenas iniciais do filme). Assim, leva-se à reflexão sobre a censura/perseguição junto aos intelectuais, tema já abordado na análise de *Fresa*. O segundo ponto é a alienação causada pela falta de autocrítica, como no caso da outra professora – o que parece se estender aos membros do partido comunista ou mesmo ao próprio governo cubano – que a impedia de ver e tentar solucionar os problemas reais do país. O terceiro ponto é o desejo ou mesmo uma certa inocência de Ramón ao falar sobre o Capitalismo Científico como sinônimo de abundância, como se mudar o sistema econômico da ilha fosse capaz de resolver seus problemas, sobretudo sua crise.

Adiante os caminhoneiros param na estrada para que mais pessoas possam se juntar a eles. Dessa vez há muita gente esperando. As pessoas sobem rapidamente, atropelando umas às outras, amontoadas, muitas carregando objetos e algumas acabam ficando no local, por não haver espaço para todas. Essa cena do transporte de pessoas no caminhão é, inclusive, um dos desenhos que compõem o cartaz do filme (ANEXO C). Nele há Mariano, que aparece dirigindo o veículo, muitas pessoas amontadas, com animais inclusive, além de outros dois homens atrás, tentando acompanhar o veículo, um em uma bicicleta e o outro correndo. Tal desenho

parece justamente evidenciar o momento crítico da falta de combustíveis e também a alternativa encontrada pelas pessoas para se locomoverem, ainda que bastante desorganizada – tudo retratado com uma dose de humor, assim como no filme.

Voltando à análise do filme, a composição simbólica da imagem faz com que a cena represente as pessoas como gado, transportado em pé e amontoadas, conforme mostra a Figura 24. Passa-se a ideia de desumanização dessas pessoas que irão viajar por muitas horas em pé, no sol, sem a mínima possibilidade de conforto ou de salubridade.

Figura 24 - O transporte de pessoas no caminhão



Fonte: GUANTANAMERA, 1995.

Na cena posterior, mais um vendedor ambulante para os carros fúnebres. Dessa vez para vender bananas. A música extradiegética de identificação do comércio ilegal se inicia. Adolfo anima-se com o fato e pede as bananas, porém o homem lhe diz que a venda é em dólares. Tony compra as bananas, usando dólar, e reparte o cacho entre todos. Assim, Adolfo se esquece, por aquele momento devido à sua fome, de que se trata de um comércio clandestino. Ele apenas desiste por ser em dólares. Por outro lado, o motorista, visto até então como um “trambiqueiro”, é o que tem a atitude mais similar aos ideais socialistas na cena: usa seu próprio dinheiro para comprar as bananas e as divide por igual entre todas as pessoas que estão no carro. Dessa forma, com a inversão de valores, são mostradas as contradições e as virtudes de ambos os lados e como o comércio clandestino é, também, uma saída para lidar com a fome – daqueles que não conseguem obter alimentos pelos mercados subsidiados, como Togores Gonzáles (2010) já havia evidenciado, e também daqueles que vendem as mercadorias e precisam do dinheiro para se sustentar. O

ator Jorge Perugorría, em entrevista à Fernández reforça esse pensamento, do mercado ilegal como necessário:

Hay una conciencia de que el mercado negro es como algo necesario, imprescindible para poder conseguir los productos básicos, para poder vivir. Entonces no es algo que la gente asuma como una ilegalidad, sino que es una manera de vivir. Forma parte de nuestra vida (FERNÁNDEZ, 1995, p. 5)⁷⁸.

Ainda em uma cena no carro fúnebre, começa a tocar a música diegética “Se tiró com la guagua”, interpretada pelo Grupo Sierra Maestra, no rádio. Trata-se de uma música animada, com percussão do mesmo estilo da música de identificação anterior, e metais. Cândido então pede para que Tony desligue o rádio. Ele diz que sim e pede desculpas. Adolfo não fica satisfeito com o fato e diz que cada um não pode fazer o que quer, como se Cândido não estivesse pensando de forma coletiva. Ainda diz que ele mesmo é a pessoa que mais se afeta com a morte de Yoyita, que não se tratava de desrespeitar sua morte – Tony reage à essa fala olhando para cima, com cara de desprezo. Há alguns pontos a se levar em consideração aqui. O primeiro é a utilização da música como elemento intertextual de citação/alusão e diálogo, por ser incorporada à cena em sua forma original e reforçar um sentimento patriota, que exalta a própria cultura ao tocar a música na rádio local. Além de propor também, uma relação com a música de identificação do comércio ilegal, como se sugerisse a consciência do mercado ilegal como parte do cotidiano, como sugerido por Perugorría na citação acima. Ela também traz uma nova compreensão para a cena, porque Cândido, que também toca um instrumento de sopro (metais), conforme mostrado no início do filme, agora precisa silenciar a música, um próprio som com o qual ele tem bastante intimidade, para conseguir lidar e respeitar seu luto. A música tende a funcionar, nesse caso, como a própria voz de Cândido, que no momento está triste e não quer se comunicar com o mundo exterior. Por fim, a atitude de Adolfo ilustra a dificuldade do personagem e, talvez uma crítica aos burocratas de forma geral na ilha, em respeitar os sentimentos alheios, focando apenas em cumprir tarefas/funções que não agregam valores ou experiências construtivas para a sociedade como um todo.

Em seguida, os carros chegam à Bayamo. A música extradiegética de identificação do comércio ilegal começa a tocar. Mostram-se as ruas da cidade e a

⁷⁸ “Há uma consciência de que o mercado negro é como algo necessário, imprescindível para poder conseguir os produtos básicos, para poder viver. Então não é algo que a gente assuma como uma ilegalidade, e sim que é uma forma de viver. Forma parte da nossa vida.” (Tradução da autora).

Catedral de Bayamo ao fundo, com um guia fazendo a seguinte narração a turistas, enquanto eles filmam o local e um homem traduz em tempo real:

- Durante os séculos XVI, XVII e XVIII Bayamo foi o centro de contrabando mais importante da ilha. Com o que fraudavam as restrições e o monopólio comercial persistente da coroa espanhola, que freava a vida econômica. O comércio ilegal com os ingleses, franceses... [interrupção por causa dos carros fúnebres] E o comércio ilegal com os ingleses, franceses e holandeses era praticado por todos os vizinhos. Inclusive as autoridades administrativas, militares e eclesiásticas. O trato com os protestantes, chamados de hereges, não só influenciou a vida econômica, mas também a cultura e a política. Assim, penetraram nos livros proibidos pela Inquisição e as ideias liberais e progressistas da época. Não é por coincidência que Bayamo foi a primeira cidade que se rebelou em armas contra o domínio colonial que freava o desenvolvimento do país (GUANTANAMERA, 1995).

A fala do personagem, apesar de ser sobre o passado, parece tratar-se na verdade de uma brincadeira dos diretores, para mostrar que esta realidade do comércio ilegal ainda se faz presente no local (não apenas em Bayamo) – o que também é reforçado pela música extradiegética. A igreja, por outro lado, parece funcionar como um elemento intertextual por sua própria história na ilha e por ser a única igreja com mural patriota.

No final da fala do guia, um turista é mostrado filmando a torre da Catedral e a câmera torna-se subjetiva sob sua perspectiva, que fecha cada vez mais o plano em *zoom in*, no sino, que toca a seguir. Assim, essa composição trata-se de um símbolo plástico, uma vez que a imagem cria relação com o som do próprio sino (e que até treme na frequência do badalo), e remete à morte, uma vez que o próximo plano, de uma nova cena, é o transporte de um caixão, sendo trocado de carros.

Ao chegar ao ponto de troca de carros fúnebres em Bayamo, o responsável pelo local diz a Adolfo que irá mandar fazer-lhe um café, já que não há lanche. Mais uma vez os personagens esbarram com a falta de comida pelo caminho. Encontram-se há horas viajando e se alimentaram apenas com as bananas compradas no mercado ilegal, o que também vai ao encontro do que Togores Gonzáles (2010) diz sobre a alimentação deficitária do cubano na época do Período especial.

No local, Gina e Adolfo tem o seguinte diálogo:

- Adolfo, eu estava pensando, com este sistema gasta-se o mesmo, a quilometragem é a mesma.
- Mas o planejamento dos recursos é economicamente equitativa segundo o Sistema Nacional de Planejamento.
- Adolfo, eu sou economista.
- Sim, mas, você não percebe que a entrada de lucros da rota crítica garante a gestão empresarial em todos os níveis. Além disso, possibilita uma melhor distribuição do produto social e a possibilidade de ter registros estatísticos

mais eficientes. Você pode saber muito de Economia, mas não sabe nada de Administração.

- Mas, e o falecido?

- O morto já não sente mais nada. E, nós, os vivos...

- Bem, você saberá.

- Olha... Você sabe o que isso pode significar para mim. Para nós. Você sabe como são importantes os golpes de efeito neste país. Os números... Ajude-me.

(GUANTANAMERA, 1995).

Através da conversa entre os personagens é possível identificar novamente, o comportamento machista de Adolfo ao querer não apenas ensinar à Gina algo de que ela mesma é professora, como também ao desprezar seu conhecimento e seu ponto de vista. A mulher, por outro lado, não reage aos comentários do marido sobre ela, apenas chama a atenção para o desgaste do morto. Gina então reforça aquilo que Mariano já havia falado sobre ela e sobre sua forma de fazer reflexões. Ela traz à tona, neste diálogo, um olhar humanista para uma questão logística e econômica.

Ainda no local, em Bayamo, Cândido vê Ikú novamente. A presença do orixá é primeiramente evidenciada pela música extradiegética (que, por isso torna-se ativa aqui) do “Canto a Ikú”, que traz agora um coro que se assemelha a cantos bíblicos, como se indicasse que algo sobrenatural está para acontecer. Depois, ele vê a garotinha ao fundo de uma sala, com uma iluminação fraca e em tons azuis. A aparição da personagem torna-se uma metáfora, que indica a Cândido que sua morte está próxima. Ele percebe a mensagem, tira os óculos, os limpa e, ao colocá-los de volta, não vê mais Ikú. Gina chega e percebe que o músico está tremendo – o que pode evidenciar um certo medo da morte.

Os carros fúnebres seguem a viagem. Logo no início do novo caminho, um casal para o carro na estrada e pede para que o leve para um hospital, pois a mulher encontra-se em trabalho de parto. Adolfo resiste, pois diz que precisam fazer um enterro. Gina, mais uma vez com sua perspectiva humanista, refuta o marido, dizendo que se trata de um nascimento. Ele então concorda e segue no primeiro carro com o caixão, enquanto Gina, Cândido e Tony acompanham a mulher ao hospital, no segundo carro. A fala de Gina reforça a importância de um nascimento, uma vez que para a morte não há mais qualquer possibilidade.

O motorista usa seu rádio para se comunicar com a polícia sobre o trabalho de parto da mulher. O atendente reluta em um primeiro momento a ajudá-los, achando que se trata de norte-americanos, por serem de Guantánamo. Ao desfazer o mal-

entendido e após a fala do pai do bebê, sobre a mulher ser filha de Tomás, “el isleño”, envia uma escolta para que os acompanhe até o hospital.

O bebê nasce durante o caminho, pois na entrada do hospital já se encontra no colo do pai. O local onde pararam trata-se de uma locação real - o hospital Carlos Manuel de Céspedes, conhecido desde 1992 como “el amigo del niño y la madre” que é reconhecido por sua fachada antiga e também por esse título, de 1992, que pode ser lido ao fundo, quando Ramón entra no local junto com Mariano. Nesse caso a contextualização é então da produção do filme em 1994/1995 e não da época em que o filme se passa.

Um ponto relevante de análise desta cena é a utilização de um intertexto de alusão/associação e autorreferência em relação ao avô da criança. Tomás, “el isleño”, parece se referir ao protagonista de *El elefante y la bicicleta* (1994), filme que Tabío dirigia quando recebeu o convite de Titón para sua primeira codireção juntos. O personagem é interpretado por Luis Alberto García, ator que faz Tony, o motorista que acompanha o trajeto fúnebre de Yoyita e inclusive conduz essa cena. Assim, além de tratar-se de uma autorreferência, por ser um elemento intertextual de uma obra de Tabío, demonstra ser também uma forma dos diretores brincarem com a relação personagens e atores entre os filmes. O ator, inclusive, fez outros filmes de Tabío, como *Dolly back* (1968) e *Plaff* (1988). Além de ter também atuado no filme que mostra a primeira aparição de Nancy, *Adorables mentiras* (1992). O nome Tomás pode ser também uma autorreferência a Alea.

Em uma cena seguinte, Tony propõe a Cândido e Gina que façam uma parada para comer em uma cozinha clandestina⁷⁹ de um amigo, onde se paga uma refeição com um peso (ou dólares, como ele mesmo mescla em sua fala). Neste caso, provavelmente, ele faz referência em relação à temporalidade contextualizada na produção do filme, do peso convertível, que a partir de 1994 é introduzido na ilha e equiparado monetariamente ao dólar, descontando-se uma parte devido ao embargo. Tony até mesmo se propõe a pagar para que todos possam comer - o que Gina nega.

Os personagens chegam ao local. Aparenta ser uma obra inacabada, em meio a terra, mato e animais como galinhas e outras aves. As paredes estão gastas, não pintadas, há muita sujeira, insetos e lixo no local. Gina e Cândido se sentam para esperar o prato de comida, de arroz e porco, ser servido. É possível ver algumas

⁷⁹ Futuramente estas cozinhas clandestinas seriam incorporadas ao turismo no país com o nome de “Paladar”, em referência à novela brasileira *Vale Tudo* (1988).

peças ao fundo, comendo e bebendo. Um ponto relevante a se pensar aqui é que até o momento na história os personagens mal conseguiram encontrar comida, sendo apenas as bananas, no mercado ilegal. Agora estão prestes a conseguir comer arroz e carne, o que parece, dentro da própria narrativa, um luxo. Assim, reforça-se o mercado ilegal de alimentos como algo necessário, conforme dito anteriormente, para que as pessoas, dentro de suas condições, pudessem se alimentar um pouco melhor.

Enquanto isso Tony chama o dono do estabelecimento, seu amigo, para mostrar-lhe algo, que não é possível detectar pela imagem do filme. O motorista pede 25 (não se sabe se pesos ou dólares) pela mercadoria, que o amigo quer negociar por 20 e algumas bananas – a transação também ocorre com a música de identificação do comércio ilegal. O diálogo leva à compreensão de que o comércio ilegal parece retornar aos primórdios das relações comerciais, em que se trocam mercadorias por outras, em uma espécie de escambo.

Mariano e Ramón chegam ao mesmo restaurante. Ao estacionarem é possível ver Tony e o dono do estabelecimento fazendo trocas de mercadorias e colocando-as no porta-malas do carro. Eles tentam disfarçar ao verem os caminhoneiros chegando – o que reforça a ilegalidade de tal comercialização.

Ao entrar no local Mariano encontra Gina. Ele se senta à mesa com ela e Cândido. Ela, então, coloca as mãos nas mandíbulas, demonstrando um certo desconforto. Essa composição simbólica da imagem pode ser compreendida ao retomar o momento da morte de Yoyita, em que Cândido diz que quando se ama alguém se sente uma espécie de cócegas nas mandíbulas (ele retomará o assunto adiante também). Assim, Gina dá entender que está se sentindo enamorada pelo ex-aluno, que a olha também com encanto. Ao ver Gina com a mão nas mandíbulas, ainda que ela mesma não entenda, Cândido compreende e deixa os dois a sós. Assim, a cena apresenta-se mais inteligível para o espectador do que para os próprios personagens de Gina e Mariano.

Ele pergunta se Gina continua dando aulas, ela diz que não, que “se cansou de bater contra o muro”. Mariano diz que ela não deveria ter parado, que ele acredita que no final o “muro” acabará cedendo e fala que tudo muda, que tudo se transforma: “é a dialética”, eles falam juntos. A fala de Gina sobre se debater contra o muro tem dois pontos importantes a serem analisados. O primeiro é a tentativa de ir contra algo, ao que tudo indica, um certo dogmatismo na universidade, conforme o próprio Mariano havia relatado anteriormente. Tentar despertar nos alunos certo senso crítico pode ter

trazido problemas para Gina, que parece, de alguma forma, ter sido perseguida ou cerceada em sua prática docente. Por outro lado, apesar de usar uma expressão popular, essa pode ter sido elencada propositalmente. A palavra muro, nesse caso, sugere referir-se também ao próprio socialismo, tendo em vista o momento contextualizado pelo filme e em sua produção: o Período Especial, que teve como um dos principais marcos históricos, a queda do muro de Berlim. Sendo assim, é possível pensar que a professora se cansou de propor a reflexão sobre determinados valores e práticas do governo socialista, o que Mariano responde acreditando que o mesmo irá ceder, pois a mudança é necessária. Não querendo dizer, necessariamente, que o país precisa mudar seu sistema político e econômico, por exemplo, mas sim que o socialismo se reestruture, que esteja aberto às transformações sociais importantes.

Já a fala da dialética parece funcionar como um elemento intertextual de alusão/autorreferência ao *Fresa y Chocolate*, em que Nancy e David falam também sobre o assunto e isso demarca o início do romance deles. As falas são proferidas, inclusive, pela mesma atriz, Mirtha Ibarra, o que também reforça a intertextualidade entre os filmes. A autorreferência também demarca o início do romance de Mariano e Gina.

Adiante os caminhoneiros chegam a Las Tunas. Eles passam por uma espécie de mural, em cima de casas, que traz o seguinte dizer: “es el momento de preservar nuestros sueños”. O mural sugere três direções de significado. A primeira é de contextualizar a própria região de Las Tunas, com seus lugares comuns. A segunda é a partir da composição simbólica da imagem de contextualizar o momento econômico, político e social do Período Especial, em que parece haver uma tentativa do próprio governo de manter as motivações pessoais da população, para que não desista do país, nem de seu sistema, por causa da crise perpassada. A última é como uma espécie de recado para Mariano, para que não desista de Gina, que fugiu dele no último encontro no restaurante clandestino, após dizer que a carta que o ex-aluno a enviou no passado era muito bonita.

Na área fúnebre de troca de carros, em Las Tunas, Cândido abre a porta de um deles para ver se a fita que colocou no caixão de Yoyita continua lá. Ao fechar, no reflexo da janela aparece Ikú. Assim que a personagem surge, sua música, “Canto a Ikú” começa a tocar de forma extradiegética. Primeiro os cantos, depois os tambores. Ikú desce de onde estava sentada, com pouca iluminação e tons azulados, e entrega uma flor de cor rosa à Cândido.

Em seguida, Gina que está em outro ambiente, pega uma flor vermelha da coroa de flores de um morto. A terceira parte de *Guantanamera* começa a ser tocada na cena, de forma extradiegética. Gina e o músico se encontram dentro do carro, cada qual com sua flor, e parecem estranhar a situação.

Quando uma flor morre
 Há outra flor que nasce
 E se um amor se perdeu
 A vida assume outro amor
 Mariano lembra-se de Gina
 Gina lembra-se de Mariano
 Não há de ser uma lembrança em vão
 A lembrança que germina
 (GUANTANAMERA, 1995)⁸⁰.

As flores, aliadas à música, são compreendidas então como símbolos dramáticos. Enquanto a flor rosa de Cândido simboliza sua futura morte, dada por Ikú, a flor vermelha de Gina simboliza o nascimento do romance entre ela e Mariano. Durante a música, inclusive, quando se canta o verso “lembrança que germina”, as imagens mostram uma plantação ainda em seu estado de germinação. Os personagens demonstram estranhar suas flores, talvez justamente pela oposição dos significados entre elas.

Adiante, os carros fúnebres passam por uma praça onde velinhos se exercitam em frente a um monumento não identificável (a contextualização social dos idosos se exercitando será retomada mais à frente em outra parte da análise). Adolfo vê a cena e se imagina no lugar do monumento, com pessoas se curvando a ele. Ao se imaginar lá, sua mala continua aos seus pés, conforme mostra a Figura 25.

A partir da composição simbólica da imagem é possível pensar que Adolfo tem como desejo ser servido e aclamado pelo povo, porém em uma figura que se posta de forma muito superior às pessoas. E sua mão, apontando sobre eles, confere-lhe uma imagem de ditador – parecendo ser, de fato, o desejo do burocrata. A imagem poder ser compreendida também como uma referência aos governantes cubanos, pelo próprio figurino do personagem, que usa roupas semelhantes aos dos guerrilheiros cubanos, em verde oliva. A mala aparenta ser uma representação de que

⁸⁰ Letra original: Cuando una flor se consume / hay otra flor que nació / y si un amor se perdió / la vida otro amor asume/ Mariano recuerda a Gina / Gina recuerda a Mariano / no ha de ser recuerdo vano/ el recuerdo que germina

a burocracia estaria sempre presente junto ao personagem, independentemente de sua posição mais alta ou mais baixa no governo.

Figura 25 - A imaginação de Adolfo



Fonte: GUANTANAMERA, 1995.

Ao chegar a Camagüey, Rivera, responsável pela logística dos carros fúnebres no local, é chamado à cafeteria, acompanhado por Adolfo. Lá, pessoas se passam por doentes ou por familiares deles para obterem acesso à alimentação. O personagem, por sua vez, nega a comida às pessoas, dizendo que tudo está planejado, e que apenas quem estiver com tíquete receberá alimento. Elas se rebelam contra ele e pegam os lanches. Em paralelo, as com o tíquete se indignam, pois não há mais comida. Tudo se torna uma grande briga. Rivera, então, expulsa todos e fecha a cafeteria. Adolfo diz que ele fez o que deveria. O burocrata vira de costas, pega um dos últimos pães que restaram e o come. O homem que organizava o local olha incrédulo para Adolfo.

A cena retrata mais uma vez a situação crítica do momento de crise no país, em que as pessoas estão passando fome e começam a se fingir de doentes para ter o que comer. Por outro lado, Rivera, enquanto membro do segmento fúnebre do governo, não tem sensibilidade alguma com a situação das pessoas, pois tudo precisa estar em planilhas. Revela-se assim, uma certa frieza dos burocratas perante as demandas da população em nome de manter as cifras inalteradas. De outra forma, a cena revela também a hipocrisia e o egoísmo de Adolfo, que como Rivera, acredita na burocracia frente a qualquer situação e, ao mesmo tempo, se aproveita daquela comida que, conforme dito pelo próprio companheiro, estava planejada para pessoas

doentes ou seus familiares. Gutiérrez Alea (1995) ilustra esse pensamento, ao dizer que Adolfo representa os burocratas do país, que desconhecem a realidade:

al personaje de Adolfo, el burócrata del partido que interpreta Carlos Cruz, lo único que le interesa es hacer méritos, y aunque al final descubre que hasta le han cambiado el cadáver, se niega a aceptar la realidad. No quiere enterarse, y sí creo que es todo un ejemplo de que la burocracia no se entera de la realidad de Cuba. El problema de la burocracia del régimen cubano es que se extiende a todos los niveles, como si fuera un cáncer (GUTIÉRREZ ALEA, 1995, p. 25)⁸¹.

Em uma cena adiante Cândido e Gina conversam em uma praça. O personagem fala novamente, sobre a coceira das mandíbulas, como forma de provocar Gina em relação a Mariano. Ele pergunta se a personagem nunca sentiu aquilo. Ela apenas responde que está casada, como uma forma de querer dizer que não pode viver a paixão com Mariano. Cândido responde que ela está, na verdade, cega. Se por um lado, os personagens homens (com exceção de Cândido) possuem comportamentos e pensamentos bastante machistas, por outro, Gina também lida com esse machismo, que a mantém em um casamento em que sofre agressões verbais e morais (e futuramente essa agressão se tornará física também).

Os caminhoneiros chegam a uma linha férrea. Da guarita, uma mulher de nome Hilda, avista o caminhão e fecha a cancela. Ela desce e vai ao encontro de Mariano, trata-se de mais uma de suas mulheres. Ela o tira de dentro da cabine, mas ele reluta em ir com ela. Somente decide ir quando vê os carros fúnebres chegando, como uma forma de não querer ser visto com outra mulher ali, por Gina. Dentro da guarita, apesar da resistência de Mariano, eles se beijam e a mulher começa a se despir. Até que Adolfo, ao ver a cancela fechada e nenhum trem passando, a chama e pede que libere o caminho. Ela autoriza. Segundos depois um trem se aproxima e ela precisa fechar a cancela de novo, antes que os carros fúnebres pudessem passar. O trem para em frente à guarita e alguém chama pela mulher. É também um de seus parceiros. Mariano, ao ver o homem chamando por ela, pede-lhe explicações. Ela vai ao encontro dele e diz para Mariano não ter ciúmes. Paralelo a isso, a correia de um dos carros fúnebres arrebenta. Adolfo decide voltar à Camagüey para que Rivera lhe arrume outra. Gina e Cândido esperam no local. Mariano desce cuidadosamente da

⁸¹ “Ao personagem de Adolfo, o burocrata do partido interpretado por Carlos Luz, a única coisa que lhe interessa é fazer méritos, e ainda que ao final descubra que até o cadáver foi trocado, se nega a aceitar a realidade. Não quer se inteirar, e acredito que é todo um exemplo de que a burocracia não se inteira da realidade de Cuba. O problema da burocracia do regime cubano é que se estende a todos os níveis, como se fosse um câncer.” (Tradução da autora).

guarita e vai ao encontro de Gina. Nesse momento começa a tocar a música extradiegética passiva de identificação do casal. Ela se funde com a música que marca o “jeitinho” cubano, porque Ramón aparece consertando o carro, colocando uma correia nova – e talvez também para reforçar o “jeitinho” de Mariano ao tentar fugir da guarida sem ser visto. A seguir, a música do casal retorna e ele se encontra perto dos automóveis. Mariano e Gina se beijam. A música de identificação do casal tem sua melodia mais complexa agora, com outros instrumentos. Isso sugere o desenvolvimento (ou pelo menos o início), efetivo, do romance entre eles.

Quando o trem sai, Hilda vê o casal se beijando. Ela grita por Mariano e o chama de *maricón*. Gina vê a cena e vai embora, entendendo a situação de Mariano com a mulher.

Nessa cena, mais uma vez se torna evidente o comportamento machista de Mariano, que apesar de nem mesmo querer estar, a princípio, com Hilda naquele momento, exige dela satisfações em relação ao outro homem. Ele se vê no direito de ter várias mulheres e não aceita que elas pratiquem o mesmo. Por outro lado, ao usar a palavra *maricón* para repreender Mariano, Hilda revela também homofobia. Usar a palavra como xingamento, sobretudo por estar beijando outra mulher, ressalta a homofobia estrutural na sociedade cubana – o que já foi abordado de forma mais complexa na análise de *Fresa*.

Adolfo volta à Camagüey e exige de Rivera uma nova correia para o carro, o qual lhe responde que enquanto ele está com o carro da cidade, que os outros corpos estão sendo trasladados em carroças com cavalos - e pergunta: “em que país está vivendo?”. A fala do personagem reflete o que já fora dito sobre a falta de combustível na ilha e acrescenta-se também a falta de equipamentos durante o Período Especial. E sugere que Adolfo em nome da alienação de sua ideia mirabolante não esteja compreendendo a realidade da situação, como foi destacado anteriormente por Gutiérrez Alea (1995). Destaca-se aqui que de acordo com Lara *et al* (2017), no Período Especial, além da dependência internacional de combustível, Cuba também necessitava importar 86% de matérias-primas, 80% de máquinas e equipamentos e 74% da manufatura – o que reforça e embasa o que o Rivera dizia a Adolfo. O burocrata, por sua vez, acusa o colega de sabotagem e diz que isso não ficará assim. Rivera, então, fica bastante aflito e diz: “vamos encontrar uma solução, não sou de improvisar... tenho uma história muito limpa”. Na cena seguinte mostra-se Adolfo em um carro com uma carroça anexa.

Quando Adolfo acusa Rivera de sabotagem e o faz em tom de ameaça, ele está se referindo ao crime de Sabotagem, regulamentado na Seção Sexta – Sabotagem, Art. 104 do Código Penal de Cuba de 1988, que diz:

Incorre en sanción de privación de libertad de dos a diez años el que, con el propósito de impedir u obstaculizar su normal uso o funcionamiento, o a sabiendas de que puede producirse este resultado, destruya, altere, dañe o perjudique en cualquier forma los medios, recursos, edificaciones, instalaciones o unidades socio-económicas o militares siguientes:

a) fuentes energéticas, obras hidráulicas, servicios de transporte terrestre, de comunicaciones y de difusión (CUBA, 1988)⁸².

Assim, a fala de Adolfo, de sabotagem, não se trata de apenas uma briga com um colega de trabalho, mas sim de uma ameaça de formalizar uma denúncia contra o companheiro junto ao governo, o que o poderia levar para a prisão e, por isso, ele acaba cedendo de alguma forma ao que Adolfo queria.

Ao chegar a Sancti Spiritus, o responsável pela logística fúnebre no local diz a Adolfo que a região está em estado de alerta necrológica, que não há mais carros. Ele conta o caso de um homem que deixou testamentado que gostaria de ser enterrado em Cárdenas caso morresse em sua cidade natal (Sancti Spiritus) e que por isso ele e Adolfo precisarão comboiar os serviços fúnebres. Adolfo, resistente, sugere que o homem seja enterrado na própria cidade e que se negue seu pedido no testamento. Seu colega de trabalho diz que não é possível, que a lei é imparcial. Adolfo diz que irá se prejudicar com aquilo, que é um imprevisto – o que recebe como resposta que a morte sempre é um imprevisto.

Adolfo, coerente com sua própria visão, que pode ser percebida em cenas anteriores, se porta como um ditador, querendo passar por cima dos desejos pessoais de cada um até mesmo após a morte, além de propor burlar a lei e o combinado feito juntamente com os colegas no início do filme, em benefício próprio.

Os personagens seguem conversando no escritório. Gina e Cândido caminham pelo corredor do escritório e conseguem ouvir a conversa dos dois burocratas. Eles ouvem o seguinte trecho: “- Adolfo, de que morreu sua velhinha? - De putaria. Com a idade que tinha se aproveitou com um velho” (GUANTANAMERA,

⁸² “Incorre em privação de liberdade de dois a dez anos o que, com propósito de impedir ou obstaculizar seu uso normal ou funcionamento, ou consciente de que pode produzir esse resultado, destrua, altere, dane ou prejudique de qualquer forma os meios, recursos, edificações, instalações ou unidades socioeconômicas ou militares seguintes:

a) fontes de energia, obras hidráulicas, serviços de transporte terrestres, de comunicações e de difusão.” (Tradução da autora).

1995). Ao ouvir a resposta de Adolfo, Cândido invade a sala e lhe bate na face. Gina e um outro homem que está na sala ouvindo o relato, seguram Cândido, enquanto ele diz que Adolfo não respeita nem os mortos.

A cena seguinte começa com Mariano, Ramón e outro homem segurando um porco amarrado, que reluta a ser levado para dentro do caminhão. A cena parece funcionar como um elemento intertextual de alusão/autorreferência ao *Fresa y Chocolate*, que tem uma cena parecida, de um porco amarrado sendo transportado para dentro de um apartamento na Guarida. Ambas as cenas fazem referência também à dificuldade de obtenção de carne no país nos períodos contextualizados nos filmes – o que se torna ainda mais forte no Período Especial. O porco, em *Guantanamera*, é um presente de outra namorada de Ramón. O personagem, para ter acesso a alimentos, parece se aproveitar de suas namoradas, que criam animais e que cultivam suas próprias plantações.

Em uma das cenas seguintes Ramón e Mariano vão a um posto de combustível para abastecer o caminhão. O cenário encontra-se totalmente vazio e, ao fundo, é possível ver pessoas andando de bicicleta. Os elementos reforçam a falta de combustível na ilha, principalmente para a população.

Cândido segue viagem em um ônibus, separado, junto com os familiares do falecido de Cárdenas. Os carros fúnebres e o ônibus continuam sua rota, são mostrados em uma estrada, em linha reta, quando começa a quarta e última estrofe de *Guantanamera*:

Nunca devem pisotear
 O sentimento do próximo
 Porque o vento há de varrer
 Essa maneira de agir
 O que tem sido sua vida, Adolfo?
 Sem princípios, sem pudor,
 Sem respeitar o amor,
 Essa batalha perdida
 Guantanamera
 Guajira Guantanamera
 (GUANTANAMERA, 1995)⁸³.

A música, mais uma vez, parece antecipar os acontecimentos das próximas cenas. Questiona Adolfo sobre sua moral, sua falta de amor e de respeito. As imagens

⁸³ Letra original: Nunca deben pisotear / del prójimo el sentimiento / porque ha de barrer el viento esa manera de actuar / ¿Qué ha sido Adolfo tu vida? / Sin principios, sin pudor / sin respetar el amor, esa batalla perdida. / Guantanamera / Guajira Guantanamera

acompanham o cortejo fúnebre de Yoyita até o verso “essa batalha perdida”, quando aparece em plano geral o caminhão de Mariano e Ramón. O veículo passa pela placa de Santa Clara, que traz o seguinte dizer: “evite acidentes”. Através da letra da música e sua conexão com as imagens é possível entender que a batalha perdida se refere ao fim do casamento de Adolfo e Gina, que tem como principal (mas não único) motivador, Mariano. Evitar acidentes seria, metaforicamente, uma espécie de premonição para o conflito que ocorrerá entre Gina e Adolfo, com intervenção de Mariano.

Ao chegar a Santa Clara, Adolfo e Paula discutem. Ela diz que não há mais carros, devido à grande demanda no local. Adolfo a ameaça, como fez com Rivera, porém, ao contrário do colega, ela o enfrenta e diz que ele pode falar com quem quiser sobre aquilo. Adolfo fica paralisado, literalmente, e não responde. É o primeiro momento, dentro da narrativa, que não acatam sua vontade e não temem mais as suas ameaças. O fato de o enfrentamento ter vindo justamente de uma mulher parece ser ainda mais inesperado pelo personagem, que exerce um comportamento machista desde sua primeira cena. Gina, que está ao fundo, observa sem dizer nada.

Em paralelo, Cândido desce do ônibus com os familiares do morto de Cárdenas. A neta dele diz ao músico que ele não tinha qualquer problema de saúde, que em seu aniversário de 107 anos um fotógrafo foi fazer seu registro e, ao pedi-lo para dar passos para trás, fez com que o homem caísse e morresse. Ela mostra a foto tirada no momento exato de sua morte, com os pés do homem para cima e, ao fundo, Ikú, desfocada. No momento em que Cândido põe os olhos na fotografia o canto do orixá começa a tocar de forma extradiegética.

Sobre a longa vida do personagem citado há um ponto importante para a análise, levando em consideração o contexto social do e no filme. Apesar de parecer um certo exagero na idade do homem (107 anos), a expectativa de vida em Cuba na época era bastante alta em relação ao resto do mundo, mesmo no Período Especial. Segundo Centro de Estudios de Población y Desarrollo (2006), entre 1985 e 1995 (período que perpassa os contextos do e no filme) a expectativa de vida em Cuba era de 74 anos. No resto do mundo essa taxa para o mesmo período era de 65 anos, segundo os Indicadores do Desenvolvimento Mundial e Google Public Data Explorer (2011). Assim, reconhece-se que a estatística real pode ir ao encontro do relatado pela personagem como uma morte acidental.

Atualmente, Cuba alcançou o lugar de quinto país das Américas com maior expectativa de vida, segundo o *World Health Statistics*, da Organização Mundial de Saúde (2016). E de acordo com Castro, Knight e Cabrera (2017), Cuba possui uma grande quantidade de idosos maiores de 60 anos, chegando a quase um terço da população em algumas cidades, além de possuir mais de duas mil pessoas com mais de 100 anos e ter um programa de saúde específico para elas. Essa informação sobre a idade do morto e sua saúde forte e resistente na época de sua morte, somada à cena que Adolfo se vê em um monumento, que mostra velhinhos se exercitando juntos em uma praça, parecem também uma forma de demonstrar como a expectativa de vida na ilha tem aumentado e também como há uma grande parte da população idosa, que chega até mesmo ao seu centenário. Isso parece evidenciar que há, apesar dos problemas, não há apenas uma boa qualidade de vida no país, como também uma boa atenção à saúde e um cuidado especial com a população em idades avançadas.

Na cena seguinte Gina e Cândido caminham por uma rua em Santa Clara e veem, na vitrine de uma loja, um vestido igual ao que Yoyita comprou em Guantánamo e usou em seu último dia de vida. Eles comentam a respeito e Cândido diz que o vestido ficaria lindo em Gina. Eles seguem direto e param em um bar/lanchonete. Tony está lá, bebendo rum, e entrega à Gina um bilhete de Mariano. Ela lê, tira o copo da mão do motorista, toma a bebida em um gole só, sai do lugar e diz que já volta. Na sequência ela aparece com o vestido igual ao de Yoyita, o cabelo solto e sorrindo, conforme mostra a figura a seguir.

Figura 26 - A mudança de Gina



Fonte: GUANTANAMERA, 1995.

A transformação na caracterização da personagem pode ser compreendida tanto como uma composição simbólica quanto como uma metáfora. A primeira porque a personagem provoca uma mudança em si mesma a partir do figurino e do cabelo, acompanhada também de uma mudança no seu estado de humor. A segunda pelo que essa mudança representa e de onde vem. Ao ver o bilhete de Mariano, Gina parece ver nela mesma uma necessidade de rompimento com o lugar onde havia se colocado até então – de submissão, de ser apenas o que o marido queria que ela fosse. O vestido, igual ao da tia, não é aleatório. Um dos últimos ensinamentos de Yoyita à personagem foi justamente de fazer e ser o que ela quiser, de seguir apenas seus desejos e vontades. Assim, ela parece usar o vestido como uma referência à sua tia. O cabelo solto seria a própria soltura da personagem, que começa a se desprender de qualquer amarra e controle que lhe dominavam até então.

A seguir Adolfo, após acatar o que Paula disse e forçar para caberem dois caixões em um carro, vai para perto de outro carro e tenta abrir sua porta. Ao não conseguir, ele bate com a mão em seu teto. O limpador de para-brisa do carro liga sozinho. A composição simbólica da imagem faz com que o limpador seja uma resposta de revolta a Adolfo, que tenta usar a força contra ele. Por outro lado, a *gag* parece ser uma referência a Chaplin, Buster Keaton, entre outros cineastas clássicos da comédia hollywoodiana e em autopercepção ao *La muerte de un burócrata* (1966), que também conta com várias *gags* inspiradas nos autores.

Gina, Cândido e Tony vão para onde Adolfo está. Quando sua esposa se aproxima, ele lhe diz: “parece uma puta com esse cabelo solto, não sei o que o velho te disse, mas não quero te ver mais falando com ele! E vai logo tirando esse vestido”. Ela segue na sua frente, em direção ao carro, sem responder. Ele, então, a puxa pelo braço, a joga em um carro e diz: “Olha, quando eu estiver falando, você escuta, porra”.

Cândido vê a situação e quer intervir, porém Tony o segura e o aconselha a não fazê-lo. Adolfo, então, bate em Gina. Mariano, que passava pelo local no exato instante, vê os dois, pede para Ramón parar o caminhão e desce, com o veículo ainda em movimento. Ele vai até perto do casal e dá um soco em Adolfo, que cai no chão desacordado. Gina se assusta e acode Adolfo, tentando acordá-lo. Ramón tira Mariano do local, que parece desolado por Gina ainda acolhê-lo. Um casal, ao fundo, assiste à ação, aponta para eles e comenta entre si.

O cabelo solto de Gina e Adolfo dizendo que isso a caracterizaria como puta pode ser um elemento intertextual de alusão/autorreferência, ainda que não

intencional, à Nancy, de *Fresa*, que era de fato uma prostituta no passado e usava os cabelos sempre soltos.

Há alguns pontos a se considerar nesta cena. O primeiro é que a violência de Adolfo com Gina, até então verbal e psicológica, torna-se física. Tony, o casal no fundo da cena e Cândido assistem à violência e não interferem (apesar de Cândido a princípio ter tido um impulso de intervir, ele prefere ouvir os conselhos do motorista). Mariano é o único que tem coragem de defender a professora que perante a situação, ainda se preocupa com Adolfo. O machismo estrutural é novamente apontado ao mostrar pessoas que presenciam situações de homens sendo agressivos com mulheres e não interferem. Um outro ponto a se considerar é que própria vítima se compadece de seu agressor, provavelmente por ter vivido naquela situação de submissão por muito tempo e, como a própria cena demonstra, existir uma tentativa da própria sociedade em normalizar a violência, compactuar com o silenciamento, e proteger o agressor ao invés da vítima.

Em seguida começa a chover. Os carros fúnebres, o ônibus e o caminhão seguem viagem sob a chuva. Uma narração (feita por uma voz até então desconhecida) em *off*, musicada por um sintetizador que imita a voz de coral ouvido nas aparições anteriores de Ikú e a percussão mais sutil agora, conta a lenda de Ikú:

No princípio do mundo Olofi⁸⁴ fez o homem e a mulher e lhes deu a vida. Olofi criou a vida, mas esqueceu-se de criar a morte. Passaram-se os anos e os homens e as mulheres ficavam cada vez mais velhos, mas não morriam. A terra encheu-se de velhos que tinham milhares de anos e que seguiam mandando de acordo com suas velhas leis. Tanto pediram os mais jovens que um dia seus pedidos chegaram aos ouvidos de Olofi. E Olofi viu que o mundo não era tão bom como ele tinha planejado e sentiu que também estava velho e cansado para recomeçar o que tão mal tinha feito. Então, Olofi chamou Ikú para que se encarregasse do assunto. E Ikú viu que havia de acabar com a época na qual as pessoas não morriam. Então, Ikú fez com que chovesse sobre a terra durante 30 dias e 30 noites sem parar e tudo foi ficando embaixo d'água. Só as crianças e os mais jovens conseguiram subir nas árvores gigantes e nas montanhas mais altas. A terra inteira virou um grande rio sem margens. Os jovens souberam então que a terra estava mais limpa e mais bonita e correram para agradecer à Ikú porque ele havia acabado com a imortalidade (GUANTANAMERA, 1995).

⁸⁴ Trata-se, segundo Aróstegui (2017) do orixá criador, do mundo, dos santos, dos animais, dos homens e quem distribuiu poderes entre os demais orixás. De acordo com Prandi (2001), no Brasil trata-se do orixá Olorum. Ikú (ou Icu, no Brasil) foi criado por Obatalá, filho de Olofi (Olorum), criador do homem e da Terra. Olofi e Ikú não se sincretizam, por serem orixás criador e guardião, respectivamente.

Paralelo à narração, imagens mostram o caminho tomado pelos personagens e alguns locais como plantações e criações de animais sendo atingidos pela tempestade. Quando a voz fala dos mais velhos não morrerem, mostra-se Cândido no ônibus, quando fala do pedido dos jovens, mostra-se Mariano dirigindo. Quando fala de Olofi ter chamado Ikú, a imagem mostra Cândido, que vê um vulto de Ikú através da janela do ônibus, por onde escorre bastante água. Mostra-se também um plano geral de lápides em um cemitério, sendo molhadas. Nesse momento, os tambores da música vêm para o primeiro plano sonoro juntamente com o canto, que se assemelha a alguma língua africana. Na última frase da narração, o caminhão de Mariano passa por uma estrada, e de trás dele sai Ikú, com um guarda-chuva, levando uma senhora para dentro de um cemitério. Na última parte os tambores e o canto retornam para o primeiro plano sonoro e a sequência se encerra.

A chuva pode ser compreendida a partir do direcionamento do próprio texto, sobre a chegada da morte, através de Ikú, que molha homens, animais e plantas com intuito de mostrar que a morte é um ciclo comum a todos os seres vivos. Porém, dentro da narrativa, pode também funcionar como duas metáforas. A primeira é a da morte como fim de ciclos para os personagens principais, que terão suas vidas mudadas a partir daquele momento. A segunda é sobre o que se diz no próprio texto de dar espaço para que os mais jovens (que inclusive parece se referir a Mariano, por focar nele nesse trecho) possam mudar as “velhas leis”. Constrói-se também a metáfora de crítica ao governo, por sua burocracia, seus preconceitos e seu conservadorismo, para que este dê espaço para que mais jovens possam auxiliar na organização, transformação e manutenção do país. Mariano, por exemplo, conta sua história pessoal sobre sua relação com a universidade, onde obteve acesso ao conhecimento, até mesmo sobre o socialismo, de forma crítica, porém não teve a chance de exercer sua profissão e de se sustentar através dela. Essa crítica, de dar mais voz à sociedade e não apenas aos governantes e militantes comunistas, já feita em *Fresa y Chocolate*, retorna em *Guantanamera*. Porém, aqui, com foco especial para a voz das mulheres contra o machismo e dos jovens contra a burocracia.

Adiante, Cândido continua a viagem pegando carona em um caminhão (estilo “pau-de-arara” brasileiro), no qual ele vai na carroceria junto a várias outras pessoas, que inclusive o ajudam, pois ele tem dificuldade de subir, e depois em uma carroça, também utilizada por mais pessoas – essa última musicada de forma extradiagética passiva pela parte instrumental de “Guantanamera”. As cenas retratam

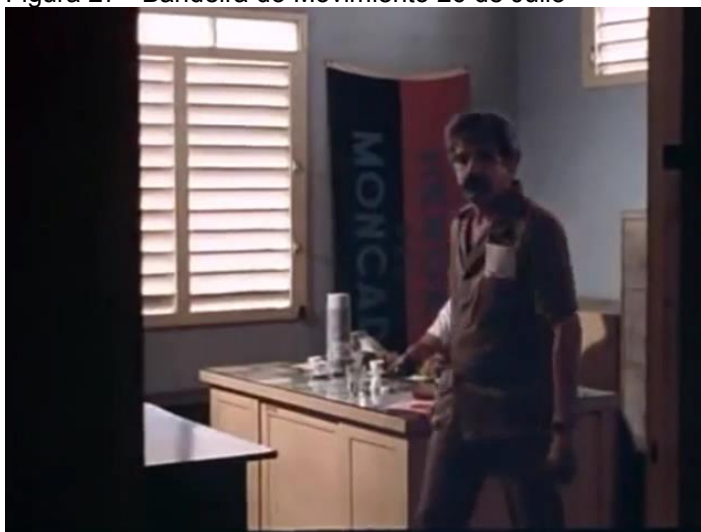
as formas alternativas de transporte no país encontradas pelas pessoas, ainda que pouco seguras e/ou desconfortáveis (sobretudo para um personagem idoso, como é o caso de Cândido), mas que de alguma forma ainda conseguem garantir o traslado naquele contexto social e econômico de dificuldades. No caso, a carroça é ainda uma forma de burlar a crise no abastecimento de combustível, por utilizar cavalos como meio de transporte. Em uma das próximas cenas, inclusive, o personagem está na rodoviária de Matanzas, para pegar um ônibus para Havana. Lá, ele é informado que a venda de passagens para o local foi suspensa. Não se fala o motivo, mas levando em consideração todo o contexto econômico retratado pelo filme, supõe-se que seja por causa da falta de combustível.

O enquadramento que contextualiza a Funerária de Matanzas, em 01:26:54 aproximadamente, que mostra sua placa e a chegada dos carros fúnebres ao local, tem um detalhe que contribui para a compreensão do contexto social. Há uma pessoa vestida toda de branco, com contas no pescoço indo na mesma direção que o carro. O vestuário do personagem faz referência à Santeria e, por estar próximo da Funerária, pode provocar a compreensão acerca da religião durante o momento de morte das pessoas, talvez como uma forma de apoio durante a passagem da vida à morte. Reforça-se também, entre a população, a forte presença das religiões de matizes africanas no país.

Do lado de dentro da funerária, Gina pede ao responsável pelo local um remédio para dor de cabeça. Eles vão ao escritório com Adolfo junto. Lá, o homem diz à Gina que seu marido deveria ganhar uma medalha. Ela o deixa falando sozinho. Adolfo vai atrás dela.

No que diz respeito ao cenário há um elemento intertextual de citação/diálogo a ser destacado: a bandeira vermelha e preta no fundo do escritório, que traz o dizer: *Heroes del Moncada*. Trata-se de um símbolo nacional (FIGURA 27), que faz referência ao fato histórico do assalto ao quartel de Moncada e ao *Movimiento 26 de Julio*, raízes da Revolução Cubana (LÖWY, 2016). Assim, o símbolo nacional na cena traz a compreensão de lealdade por parte dos membros do governo, ao possuírem objetos em seus locais de trabalho que prestigiem a Revolução e os faça sentir parte dela.

Figura 27 - Bandeira do Movimento 26 de Julio



Fonte: GUANTANAMERA, 1995.

Quando Adolfo vai atrás de Gina, eles têm o seguinte diálogo, em plano sequência, até uma escada, onde há um corte. Eles passam por três ambientes diferentes durante a conversa, que serão explicados adiante.

- Gina, me perdoe, não sabia o que estava fazendo. Não faça isso. Agora que mais preciso de você. Faltam 100 km para chegar a Havana. Tire esse vestido. Quando voltarmos a Guantánamo tudo vai ser igual a antes
 - Nunca vai ser como antes. Agora te conheço demais. E olha, cansei de não pensar. Se eu me equivocar, tudo bem, me equivoquei como todo mundo. Ah, e o programa de rádio que José Luís vem me propondo, vou aceitar.
 - Um programa de rádio... e de orientação à juventude? Porra! Se você não foi capaz de educar nem a própria filha.
 - Estou farta de que coloque em mim a culpa de Niurka ir embora para Miami.
 - Ah, não? E quem a deixava se juntar com todos aqueles cabeludos intelectualóides? E quem a deixava ouvir todas aquelas músicas? Quem a permitia ler as revistas da Perestroika e toda essa merda?
 - Ai, homem.
 - Você lembra o que começou a dizer? Pela primeira vez tive que levantar a mão para a minha própria filha. Como não iria, se envenenaste seu cérebro?
 - Ai, Adolfo. Niurka não foi embora nem pelas amizades, nem pelas músicas, nem pelo que lia. Ela foi porque tudo isso tinha que fazer às escondidas e estava farta. Espera. Te deixei falar tudo o que queria, agora eu estou falando. Sim, você tem razão. Quem sou eu para orientar alguém? Se alguma vez eu fizer o programa é porque quero, não para dizer a ninguém o que tem que pensar. Que me foda, eu dizendo um slogan político ou um papo chato. Você, sim, que não me conhece. Ah, e o vestido, não vou trocar.
- (GUANTANAMERA, 1995).

A conversa perpassa primeiro um local escuro, onde não é possível enxergar nem o cenário e nem os personagens com clareza. Depois eles continuam conversando em um corredor, onde algumas pessoas que estão sentadas ao fundo percebem a briga entre o casal, que começa a se tornar física, com Adolfo

segurando Gina pelo braço. O diálogo termina em uma escada, que dá acesso à rua, por onde Gina sai e deixa Adolfo.

Há muitos pontos a serem analisados nesta cena. O primeiro diz respeito ao próprio diálogo entre os personagens. Adolfo, por um lado, pede desculpas e continua sendo agressivo com Gina, tanto na fala, ao mandá-la tirar o vestido, na culpabilização da personagem pelo fato de a filha ter ido embora (e parece também justificar a violência contra a filha – talvez como uma forma de reforçar o autobloqueio explicado na análise de *Fresa*), no menosprezo em relação à capacidade profissional de Gina, quanto em sua forma física, ao segurá-la pelo braço algumas vezes e gritar com ela.

Gina, por outro lado, parece ter, enfim, se despertado em relação ao marido e se recusa a continuar vivendo como submissa deixando isso claro através da própria fala, que não quer mais estar com Adolfo, e que se cansou de não poder ter o próprio pensamento.

Ainda sobre o diálogo é possível perceber que não foi a primeira vez que Adolfo agrediu uma mulher, ele mesmo confessa ter batido na própria filha. Isso não apenas reforça o caráter violento do personagem, como também demonstra certa normalização da violência contra a mulher, pois ele mesmo tenta justificar o ato. Por outro lado, Gina também não parece ter visto a situação como preocupante ou ameaçadora, até este momento.

Sobre a mudança da filha para Miami, esta é uma história comum em várias famílias do país. De acordo com Domínguez López, Machado Cajide e Gonzáles Delgado (2016), entre 1960 e 1989 havia 591 mil pessoas nos Estados Unidos advindas de Cuba, com *status* de residentes legais, permanente, estando em Miami a maior concentração delas. Ainda de acordo com os autores, a maior parte dessas pessoas deixou a ilha pelas mudanças ocorridas após a Revolução, como a perda de propriedade privada, do *status* social e a mudança nos estilos de vida. Isso é retratado no próprio *Memorias del subdesarrollo* (1968), em que apenas Sérgio, dentre seu núcleo familiar, continua em Cuba. Os demais vão também para Miami. Assim, o relato sobre Niurka evoca histórias reais de tantas famílias na ilha como a do próprio Titón, em que sua filha mais velha (fruto de seu primeiro casamento), Natália, deixou Cuba e foi para os Estados Unidos na década de 1980. Abaixo encontra-se o trecho de uma carta escrita por ele, direcionada à filha, que parece, a princípio, não ter sido

efetivamente enviada. A carta faz parte de documentos pessoais do diretor reunidas no livro *Titón: volver sobre mis pasos*, organizado por Mirtha Ibarra (2007).

Para mí no ha ido tan mal la cosa hasta ahora, pero me sentí como quien ha cruzado un río caudaloso y de fuerte corriente y que, finalmente, a duras penas, ha podido mantenerse a flote y llegar a la otra orilla. Me sentí cansado y me di cuenta de que estaba viejo. Viejo y todo mojado.

Fue entonces que me encontré con esta buena amiga (Alexandra) que me dijo que iba a viajar a Miami dentro de tres días. Enseguida, pensé en enviarte con ella una carta, pero me di cuenta de que no tenía nada especial que escribirte y me di cuenta también de que estás muy lejos, que vives en otro mundo y que no es fácil que entiendas cómo me siento.

Tampoco tenía yo mucha comunicación con mis padres. La vida nos hizo muy diferentes, con intereses distintos, con otra visión del mundo. Sin embargo, no dejo de pensar en ellos, en las cosas que hicimos juntos y en las que dejamos de hacer, en cómo eran, y, sobre todo, en tantas cosas que no entendí cuando estaban vivos y que ahora veo muy claras pero ya no puedo decírselo.

A veces, duele un poco porque sabes que no hay una segunda oportunidad. Es una mezcla de felicidad y de tristeza porque te parece que ahora los quieres más, pero ya no están aquí. ¿Por qué te digo todo esto? No sé, quizás porque cuando pienso en ti tengo conciencia de que estás muy lejos – apenas media hora de distancia, pero, en realidad, otro mundo –, quizás porque estamos viviendo un momento particularmente dramático, o quizás porque está lloviendo y tengo ganas de conversar y decir algunas tonterías... Nada me daría más felicidad ahora que poder conversar contigo de tantas cosas y sentir que me quieres como yo a ti, por encima de todo lo que nos separa, simplemente porque estás ahí, porque existes y porque es así... (A NATALIA 9.7.90). PAPA (GUTIÉRREZ ALEA, 1990 *apud* IBARRA, 2007, p.256)⁸⁵.

A partir desta carta é possível pensar que o diálogo seja uma autorreferência de Alea à sua própria história de vida, talvez como uma forma de se redimir com sua filha, que também foi para Miami como Niurka (o nome com inicial N

⁸⁵ “Para mim, a coisa não foi tão ruim até agora, mas senti-me como alguém que atravessou um grande rio de correnteza forte e que, finalmente, com grande dificuldade, pôde se manter flutuando e chegar à outra margem. Eu me senti cansado e percebi que estava velho. Velho e todo molhado.

Foi então que encontrei essa boa amiga (Alexandra) que me disse que iria viajar para Miami em três dias. Imediatamente, pensei em enviar-lhe uma carta com ela, mas percebi que não tinha nada de especial para te escrever e percebi também que você está distante, que vive em outro mundo e que não é fácil para você entender como me sinto.

Tampouco eu tinha muita comunicação com meus pais. A vida nos fez muito diferentes, com interesses distintos, com outra visão do mundo. No entanto, não deixo de pensar neles, nas coisas que fizemos juntos e nas que deixamos de fazer, em como eram, e, sobretudo, em tantas coisas que não entendi quando estavam vivos e que agora vejo muito claras, mas já não posso dizer-lhes.

Às vezes dói um pouco porque sabes que não há uma segunda oportunidade. É uma mescla de felicidade e de tristeza porque parece que agora os amas mais, mas já não estão aqui. Por que te digo tudo isso? Não sei, talvez porque quando penso em você tenho consciência de que está muito longe – apenas meia hora de distância, mas, na verdade, outro mundo –, talvez porque estamos vivendo um momento particularmente dramático, ou talvez porque está chovendo e tenho vontade de conversar e dizer algumas bobagens... Nada me daria mais felicidade agora que poder conversar com você sobre tantas coisas e sentir que me ama como eu te amo, acima de tudo que nos separa, simplesmente porque está ali, porque existe e porque é assim... (PARA NATÁLIA 09/07/1990) – Papai.” (Tradução da autora).

pode ser igualmente uma referência) e parecia possuir divergências com a forma que Alea enxergava o mundo, como a filha de Adolfo.

Sobre os ambientes onde ocorre o diálogo, há alguns pontos a serem ressaltados. O primeiro ambiente é no escuro, talvez como uma forma de contextualizar novamente a falta de energia elétrica constante na época retratada pelo filme. O segundo é um espaço onde aparentemente familiares e pessoas próximas aos falecidos podem descansar e conversar. Adolfo e Gina discutem na frente deles, que rapidamente observam quando o burocrata segura, com força, os braços da professora. A conversa termina em uma escada com saída para a rua. Dentro da composição simbólica da imagem é possível notar a escada como uma rota de fuga e libertação de Gina. Ali, no momento que descem a escada, é como se o casamento tivesse chegado ao fim e Gina estivesse, enfim, se libertando.

Adiante, Tony segue viagem com Adolfo e pede a um colega de trabalho ainda em Matanzas que leve suas mercadorias por ele, a troco de dinheiro – novamente a música extradiegética de identificação do mercado ilegal marca a ação. Eles as escondem entre os caixões e há até mesmo uma ave viva. O homem reluta ao ver o animal, mas o motorista diz que caso veja alguém basta abaixar a cabeça e o pescoço do bicho. Por fim, ele leva tudo. A cena tem um tom cômico e, ao mesmo tempo, parece querer retratar a problemática do mercado ilegal como necessidade, conforme já comentado.

Paralelo a isso, Mariano e Ramón param no Porto de Matanzas para descarregar. O porto, ao contrário dos outros meios de transporte demonstrados ao longo da narrativa, tem movimentação das cargas e caminhões. Dá a entender que a cena contextualiza a utilização dos portos naquele momento econômico, para garantir exportações e importações de produtos. Há também uma metáfora na cena que envolve o personagem Mariano. Conforme Titón conta em Évora (1996), Mariano é como um marinheiro terrestre, com uma mulher em cada parada (análogo ao porto). Porém, pela primeira vez Mariano está sozinho em uma parada. A metáfora seria de que o personagem se desloca de seu papel até então e agora é ele quem espera, em um porto, por Gina. O papel de espera atribuído por ele às mulheres, agora é dele.

Após chegar à funerária de Havana, Adolfo entrega planilhas para seu superior, diz que houve uma economia de 60 litros de gasolina e que em Sancti Spiritus ele decidiu fazer um comboio para auxiliar o traslado de outro morto – o que é mentira, pois foi uma imposição do responsável de lá. Adolfo quer tirar vantagem da

situação para ser visto como vitorioso em seu planejamento, além de generoso, por se propor a ajudar os colegas. O personagem demonstra que qualquer coisa é válida, até mesmo mentir, omitir e forjar situações para que alcance seu objetivo de uma promoção.

Um ponto importante a ser analisado é o cenário onde ocorre uma parte desta conversa, na própria funerária. Os dois conversam no primeiro plano e, ao fundo, é possível ver as janelas do local, quase todas quebradas, conforme mostra a figura a seguir.

Figura 28 - Janelas quebradas



Fonte: GUANTANAMERA, 1995.

De certa forma, as vidraças quebradas reforçam o momento de precariedade do Período Especial (como a falta de acesso a bens básicos e matéria-prima), que somado aos frequentes furações e tornados que passam pela ilha, fazia com que cenários assim fossem comuns. De outra forma, elas podem funcionar tanto como uma composição simbólica da imagem, como talvez também como um intertexto de alusão/referência, ainda que não intencional. Assim como em *The Apartment* (1960), Fran vê seu espelho do estojo de maquiagem partido ao meio e isso é uma referência ao seu estado emocional no momento, os vidros quebrados ao fundo podem também sugerir sobre o caráter de Adolfo, que está naquele momento mentindo e forjando dados para seu chefe. Seu caráter, assim como os vidros ao fundo, estaria quebrado, fragmentado, despedaçado.

Cândido chega ao velório de Yoyita. Ele vai até o seu suposto caixão. Ao chegar perto dele e ver sua tampa aberta (que não é mostrada para o espectador), ele faz uma expressão facial de negação. A música de Ikú começa. Ela aparece com

a imagem em tons azulados, que quando focada nela, olha para o caixão e diz: “¡Coño!” (equivalente a “merda!” em português). É a única palavra proferida pela personagem durante todo o filme. Cândido aperta o coração e cai lentamente. A mesma música instrumental em cordas que toca durante a morte de Yoyita retorna nesse instante e se mescla com o “Canto a Ikú”. Gina e outras pessoas tentam acudir Cândido. Nesse momento, Adolfo chega, tenta ajudar e vê que se tratava de outro morto no lugar de Yoyita. Ele tampa rapidamente o caixão para que o fracasso do seu plano não seja descoberto. Esse trecho traz a música de identificação do comércio ilegal de forma extradiegética – aqui ela parece dizer que dessa vez o “jeitinho” parte de um dos representantes do governo e sua forma de burlar o próprio sistema, diferentemente dos momentos anteriores em que a música aparece demarcando a ilegalidade em transações comerciais, como uma forma de sobrevivência da população e de se obter bens em um período crítico.

Cândido, não tendo suportado viajar por tanto tempo para estar ao lado de sua amada pela última vez e deparando com outro morto em seu lugar, acaba falecendo. Ao mesmo tempo, a música instrumental, aqui usada como música de identificação, se mescla com o canto do orixá e cria uma nova compreensão para a cena pensada a partir da perspectiva de Kalinak (2010). Seria como se os personagens estivessem se reencontrando em outra dimensão, após a morte.

A cena seguinte é o enterro de Yoyita e de Cândido. No local onde os dois serão enterrados há um bloco como uma espécie de palanque, como o mostrado na cena em que Adolfo se imagina adorado pela população. O burocrata pede uma escada para subir nele e do alto começa a proferir o seguinte discurso:

- Queridos companheiros, parentes dos falecidos. A manhã de hoje nos une a uma tristeza muito grande. Já não estão entre nós duas pessoas muito queridas, que transpassaram por amor, e só por amor, a porta de silêncio que nos conduz à imortalidade. Esta manhã, vimos nos despedir de duas pessoas inesquecíveis. Dois amantes que através do espaço e do tempo mantiveram unidos seus corações. Dois seres consagrados ao amor. A tia Yoyita, como a chamavam carinhosamente os mais próximos, e o bondoso Cândido, o músico generoso que nos alegrou por tantos domingos, desde a glória de nosso remoto e natal Guantánamo. Viveram do amor mais sublime. Durante anos e anos, só a lembrança manteve viva a chama desse amor. E esse amor foi crescendo dentro de seus corações até que, de repente, ambos os corações explodiram ao unísono em uma torrente de felicidade, de alegria, de imaculada glória e em só um instante recorreram toda a eternidade! A morte os une hoje em um abraço eterno! Os que morrem de amor, com sua despedida, deixam uma lição aos que ficamos desconsolados e um pouco mais sós deste lado da porta. A lição, companheiros, de que o amor é a razão da vida, nos corresponde seguir andando pelos caminhos que eles

transitaram de mãos dadas como dois apaixonados em busca da eterna felicidade (GUANTANAMERA, 1995).

Assim que Adolfo começa a falar Gina deixa o local. Mariano está chegando ao cemitério neste momento, de bicicleta. Os dois acabam se encontrando, justamente no momento em que Adolfo fala o seguinte trecho: “Durante anos e anos, só a lembrança manteve viva a chama desse amor. E esse amor foi crescendo dentro de seus corações até que, de repente, ambos os corações explodiram...”. Para o espectador parece que o discurso agora estaria falando sobre os dois e não mais sobre Yoyita e Cândido. Além disso, a composição simbólica da imagem de Mariano chegando ao cemitério, parece remeter ao fato de ele ter trocado o caminhão e a estrada (e a analogia do marinheiro com uma mulher em cada porto), pela bicicleta, que só cabe ele e Gina. Isto é, ele parece trocar todas as aventuras pelo romance apenas com Gina, demarcado nesta cena.

Paralelo a isso Ikú também está no cemitério. Ela tira do bolso um relógio com corrente – o que parece uma referência intertextual de citação/apropriação do coelho de *Alice no País das Maravilhas* – vê as horas e abre um guarda-chuva. Começa a chover e a música extradiegética do “Canto a Ikú” se inicia. As pessoas começam a deixar o local. Adolfo permanece sozinho e começa a xingar.

Gina e Mariano também se molham, porém ao contrário dos demais personagens, parecem estar gostando da chuva. Sorriem e se abraçam. Enquanto isso Adolfo segue falando, mesmo com todos tendo ido embora. Ikú chega perto dele, mostrada de cima para baixo, na perspectiva de Adolfo, com a imagem em tons azulados. Adolfo pede para que ela lhe dê a escada. Ela se aproxima cada vez mais dele, musicada pelo “Canto a Ikú”. Mostra-se então Gina e Mariano indo embora, na bicicleta, de costas, na perspectiva de Ikú. O filme termina.

Este final dá a entender que Adolfo morreu logo em seguida. A chuva surge como a vinda da morte na limpeza da terra, levando os velhos, e assim, abrindo mais espaço e chances para que os mais jovens vivam no presente e criem suas próprias leis. A morte de Adolfo parece ser uma etapa necessária para que novas coisas possam nascer, dentre elas o romance entre Mariano e Gina.

Além disso, a possível morte de Adolfo (e talvez até mesmo o filme todo, por suas temáticas) também é um elemento intertextual de alusão/autorreferência ao filme *La muerte de un burócrata* (1966), pela própria temática da burocracia, como

também pela morte, agora com um estilo diferente e com a temática mais realista que cômica, conforme dito pelo próprio diretor (ÉVORA, 1996).

Em relação à morte, há um ponto importante a ser levado em consideração aqui: o “Canto a Ikú”, presente em todas as cenas em que alguém morre. Schweitzer (2003), explica que nas religiões afro-cubanas as músicas funcionam como elementos expressivos associados a cada orixá, como forma de sua identificação e exteriorização, sobretudo durante o “Toque para os Orixás” (ritual em que os orixás são incorporados e há uma espécie de festividade com comidas, bebidas, incensos etc.). De acordo com o autor, o Toque é composto por quatro momentos, sendo eles: 1) tocam-se apenas os tambores, como forma de convidar os orixás para aquele determinado tempo-espço do terreiro, por alguns minutos; 2) os tambores são tocados e há também a presença de vozes cantando as músicas dos orixás, como forma de saudação – esse momento dura também poucos minutos; 3) a festividade em si, marcada musicalmente pelo improvisado entre vozes e instrumentos – essa fase pode durar horas, e, por fim, 4) tocam-se os tambores apenas, assim como no primeiro momento, para que os orixás possam finalizar suas posses.

Dessa forma, é possível pensar que o “Canto a Ikú”, que aparece nos créditos do filme como executada por Lazaro Ros (cantador de pontos de Santeria em Cuba), porém sem direitos autorais (provavelmente por ser uma música popular religiosa), seria uma espécie de canto que poderia vir a compor o segundo momento de um Toque, em que há a presença de tambores e vozes e é usado para atrair e identificar cada orixá de uma forma específica. Assim, é passível de compreensão que a música seja utilizada como forma de caracterizar a presença da morte através do canto dedicado a Ikú, para que o orixá apareça e busque as pessoas que irão morrer.

Já sobre a música “Guantanamera” há alguns pontos a serem considerados. O primeiro é que a adaptação da canção de Joseíto Fernández funciona como um fio condutor da narrativa, que é cantada, como música extradiegética, sempre entre cidades, durante o traslado do corpo de Yoyita. De acordo com Mariana Mól Gonçalves “a letra da canção sempre introduz, antecipa ou comenta o que acontece no filme. Assim, o tema “Guantanamera” e seu refrão funcionam como um coro grego que direciona a história para o espectador” (GONÇALVES, 2014, p. 103). Aqui, acrescenta-se que as letras não apenas contextualizam os sentimentos e vontades dos personagens principais, como também fazem anúncios sobre os mesmos, relacionando vida (do romance de Gina e Mariano)

e morte (de Yoyita, Cândido e Adolfo). As letras não necessariamente acrescentam informações para o espectador, pois tudo que é cantado pode ser compreendido através da narrativa além da música. Por outro lado, ela auxilia em alguns momentos em reforçar sentimentos dos personagens, não ditos explicitamente, porém observáveis, além de antecipar situações, como as mortes de Cândido e Adolfo. A de Cândido, especificamente, só fica clara bastante a frente, no filme. Durante a música cantada só se faz referência à sua saída de Guantánamo para acompanhar Yoyita e que ele tem uma missão a cumprir. Há também um momento em que a música, sem letra, acompanha a viagem de Cândido, sem o cortejo do corpo de Yoyita. Nesse momento a música é apenas um fio condutor geográfico demonstrando que o personagem estava atravessando cidades. E ao final do filme, uma versão da música, mais acelerada, com mais instrumentos e vocal feminino acompanha os créditos. São cantadas apenas as duas últimas partes, sobre Gina e Mariano e Adolfo, repetidas duas vezes. Parece cantar apenas essas duas partes por se referenciar justamente aos acontecimentos finais do filme, como um encerramento da narrativa. O fato de se tratar de uma versão diferente da música, mais animada, demonstra uma forma de celebrar a própria história, a resolução dos conflitos e a concretização do romance entre Mariano e Gina.

Um ponto importante a se levar em consideração na análise específica sobre a canção no filme é que não é a primeira vez que isso ocorre no cinema cubano. O filme *Lucía* (1968) também usa a música “Guantanamera” como um dos fios condutores de sua história, a partir da modificação da letra. Um dos temas do filme é justamente a importância de se combater o machismo perpetuado por homens que não querem que suas esposas trabalhem ou estudem (o que se repete no filme analisado aqui, através do conflito entre os personagens Adolfo e Gina), inclusive entre os revolucionários. Sendo assim, compreende-se aqui a intertextualidade de alusão ao filme citado, em funções de referência (a música adaptada), como de associação (a temática sobre o combate ao machismo e sua situação a partir de alguém de dentro do partido). Pode ser compreendido também como uma homenagem ao diretor do filme, Humberto Solás e sua geração de cineastas.

Outro ponto a ser levado em consideração é de que o filme possa ser também, uma autorreferência, pelo fato de abordar a morte como tema e Titón vir a falecer pouco depois de sua estreia, devido ao câncer contra o qual estava lutando desde a filmagem de *Fresa*, o que é evidenciado por Mirtha Ibarra em *Titón: de La*

Habana a Guantanamera (2008). Assim, o filme pode também ser compreendido como uma despedida de Titón ao cinema e ao povo cubano, conforme também reflete o autor abaixo:

Pareciera que en Guantanamera Tomás Gutiérrez Alea, a pesar del supuesto “realismo explícito” de la historia, no le estuviese hablando en verdad a sus contemporáneos. Mirándola bien, la película semeja una última confesión en tono de choteo ilustrado. O una entrega irreverente del testimonio de una vida y de una muerte a espectadores lejanos que algún día enjuiciarán, no a la película, sino a esa condición insular en que se inspira aquello que intenta representar (BORRERO, 2018, p. 53)⁸⁶.

Em relação à repercussão na ilha, três anos depois de sua estreia, houve um conflito com o então presidente do país, Fidel Castro, que em um de seus discursos, proferiu ofensas ao filme. O discurso foi feito em 24 de fevereiro de 1998, na V Legislatura, na *Asamblea Nacional del Poder Popular* e foi televisionado – o que gerou uma certa repercussão internacional. Abaixo segue uma parte:

Hay algunas [películas] que no son nada constructivas, donde se exhiben solo nuestras tragedias en pleno Período Especial. Desde luego, no estoy entre los aficionados a esas películas, siempre prefiero un buen libro, otro material, o alguna cosa que me aporte algún conocimiento útil. No padezco del masoquismo de ver algunas de las cosas que con recursos de la Revolución y del pueblo se han creado y que no son un estímulo a la lucha, a la resistencia y al reconocimiento del mérito de tantos héroes anónimos como tiene este país. [...] Por ahí dicen que anda una, no sé realmente ni cómo se llama, sobre la que he escuchado muchas quejas amargas de compañeros honestos y revolucionarios; me cuentan que se basa en las peripecias del traslado de un cadáver, creo que de Guantánamo para aquí o de aquí para Guantánamo. [...] y hacer humor con las tragedias, o porque pueda faltar un transporte o porque pueda faltar algo, brindar esa imagen de este pueblo heroico, en medio de su mayor gloria y de su mayor heroísmo, y hacer burla de eso, realmente no tiene nada de patriota en absoluto, no expresa ninguna sensibilidad humana, ni el menor sentimiento de solidaridad... [...] De eso no sale un drama, de eso no sale una película, de la heroína de voluntad de acero [Ana Fidelia Quirot] que llenó de gloria a este país y esa bandera, hija del pueblo, preparada por el pueblo. De eso no, de los millones de vidas que ha salvado la Revolución, de gente que habría muerto sin la obra de la Revolución, sobre todo de niños, cuando se rebajó a lo largo de estos años de un 60 o más por 1000 nacidos vivos a esta cifra que casi no se puede reducir más, de lo ínfima que ha quedado. Y en medio del Período Especial y del bloqueo, señores. ¿Están acaso ayudando a salvar a esos niños, dando esa imagen de Cuba en el mundo? (CASTRO, 1998 *apud* BORRERO, 2018, p. 51)⁸⁷.

⁸⁶ “Parece que em Guantanamera Tomás Gutiérrez Alea, apesar do suposto “realismo explícito” da história, não estivesse realmente falando com seus contemporâneos. Olhando bem, o filme parece uma última confissão em tom de brincadeira ilustrada. Ou uma entrada irreverente do testemunho de uma vida e de uma morte a espectadores distantes que algum dia farão juízo, não ao filme, mas a essa condição insular em que se inspira aquele que tenta representar.” (Tradução da autora).

⁸⁷ “Há alguns [filmes] que não são nada construtivos, onde se exibem apenas nossas tragédias em pleno Período Especial. Claro que não estou entre os aficionados a esses filmes, sempre prefiro um bom livro, outro material, ou alguma coisa que me aporte algum conhecimento útil. Não padeço do

Na época deste discurso, que não apenas reprova o filme, como também coloca em questão a produção cinematográfica cubana de uma forma geral, como se devesse ser uma arte panfletária e jamais questionadora ou autocrítica sob a perspectiva do presidente, Titón já havia falecido. Porém, ainda segundo Borrero (2018) Alfredo Guevara, amigo de Fidel e presidente do ICAIC na época, veio a público falar sobre o ocorrido, três dias depois ao ser questionado por um correspondente Reuter:

Desgarrada el alma, pero más firme que nunca en mis convicciones revolucionarias; revolucionarias socialistas; orgulloso de estar rodeado en la dirección del ICAIC por revolucionarios que respetan, admiran, acatan y siguen, como el que les habla, al jefe de la Revolución, Comandante Fidel Castro; orgulloso también de estar rodeado por artistas revolucionarios que comparten con nosotros esta actitud y principios, y seguros, unos y otros, de que la información al Comandante en Jefe no ha fluido de modo adecuado, pero también de que esta quedará establecida de modo más preciso y que, en consecuencia, serán mejor situados títulos, responsabilidades y matices ante quien más nos importa, por el respeto y admiración que a él nos une y que resulta el vínculo más auténtico.

Desgarrada el alma pero seguros de la pasión de justicia que ha probado con su vida y sacrificios, devoción e inquebrantable firmeza el Comandante en Jefe, optamos y opto a partir de este instante por el silencio. No somos personajes del espectáculo; no apreciamos vernos convertidos en objeto de morbo especulativo.

Personalmente, y trato de irradiar estas vivencias a todos mis compañeros, creadores y dirigentes del ICAIC, he tenido el privilegio de estar cerca de Fidel desde mis 19 años; hace ya más de medio siglo. Cuando Fidel se graduó y comenzó a ejercer la abogacía, sus compañeros de bufete y otros amigos, comentábamos que nunca podría vivir de su carrera, pues se apasionaba tanto en la defensa de los desamparados o en difícil situación que más invertía que cobraba. Su pasión era, fue siempre, es, lo sé bien, la justicia. Al que quiera entender estas palabras, baste.

masoquismo de ver algumas das coisas que com recursos da Revolução e do povo foram criados e que não são um estímulo à luta, à resistência e ao reconhecimento do mérito de tantos heróis anônimos como tem esse país. [...] Por aí dizem que anda um, não sei realmente nem como se chama, sobre o qual escutei muitas queixas amargas de companheiros honestos e revolucionários; me contam que se baseia nas peripécias do traslado de um cadáver, acredito que de Guantánamo para aqui ou daqui para Guantánamo. [...] e fazer humor com as tragédias, ou porque possa faltar um transporte, ou porque possa faltar algo, brindar essa imagem deste povo heroico, em meio à sua maior glória e seu maior heroísmo, e fazer brincadeira disso, realmente não tem nada de patriota em absoluto, não expressa nenhuma sensibilidade humana, nem o menor sentimento de solidariedade. [...] Disso não sai um drama, disso não sai um filme, da heroína da vontade de aço [Ana Fidelia Quirot] que encheu de glória este país e essa bandeira, filha do povo, preparada pelo povo. Disso não, dos milhões de vidas que a Revolução salvou, das pessoas que teriam morrido sem a obra da revolução, sobretudo de crianças, quando se baixou ao longo destes anos de 60 ou mais por 1000 nascidos vivos para este número que quase não se pode reduzir mais, de tão minúsculo que chegou. E em meio do Período Especial e do bloqueio, senhores. Estão por acaso ajudando a salvar essas crianças, dando essa imagem de Cuba ao mundo?" (Tradução da autora).

El diálogo del revolucionario socialista Alfredo Guevara solo tendrá lugar en el estricto marco de la Revolución (GUEVARA, 1998 *apud* BORRERO, 2018, p. 51)⁸⁸.

A partir da troca de mensagens públicas entre o presidente e Alfredo Guevara é possível observar uma certa exaltação de ânimos do primeiro, que parece ter visto no filme uma ofensa à Revolução. Por outro lado, a resposta do ICAIC foi justamente na via oposta de tentar fazer com que o presidente percebesse que estava se execendo e menosprezando a própria produção artística do país e de estar querendo limitar temáticas ou formas de se contar histórias.

De outra forma, justamente no incômodo de Fidel Castro, em suas palavras sobre o que pode vir a acontecer ou não de faltas durante o Período Especial e o embargo econômico, é possível notar que a autocrítica e a autorreflexão conseguiram chegar ao seu objetivo. O filme retrata situações corriqueiras e reais, ainda que em tom tragicômico, conforme conta o Perugorría (2018), ao falar sobre o tema do filme e sua forma de abordagem:

representar esas situaciones que ocurren, ocurrían y siguen ocurriendo en Cuba, pero que son totalmente surrealistas, por la propia realidad, las propias condiciones económicas del país, la propia crisis, el arte de la supervivencia del cubano de estar inventando siempre (PERUGORRÍA, 2018)⁸⁹.

⁸⁸ “Alma rasgada, mas mais firme do que nunca em minhas convicções revolucionárias, revolucionárias socialistas; orgulhoso de estar rodeado na direção do ICAIC por revolucionários que respeitam, admiram, acatam e seguem, como o que lhes fala, ao chefe da Revolução, Comandante Fidel Castro, orgulhoso também de estar rodeado por artistas revolucionários que compartilham conosco essa atitude e princípios, e seguros, uns e outros, de que a informação do Comandante Chefe não fluiu de forma adequada, mas também que esta ficará estabelecida de modo mais preciso e que, em consequência, serão melhor situados títulos, responsabilidades e nuances ante quem mais nos importa, por respeito e admiração a ele nos une e que parece o vínculo mais autêntico.

Alma rasgada, mas seguros da paixão de justiça que provou com sua vida e sacrifícios, devoção e firmeza inabalável do Comandante Chefe, optamos e opto a partir deste instante pelo silêncio.

Não somos personagens do espetáculo; não apreciamos nos ver convertidos em objeto de mórbida especulação.

Pessoalmente, e trato de propagar essas vivências a todos meus companheiros, criadores e dirigentes do ICAIC, tive o privilégio de estar próximo de Fidel desde meus 19 anos; já faz mais de meio século. Quando Fidel se graduou e começou a exercer a advocacia, seus companheiros de escritório e outros amigos comentávamos que nunca poderia viver de sua carreira, pois se apaixonava tanto na defesa dos desamparados ou em situação difícil que mais investia que cobrava. Sua paixão era, sempre foi, é, o sei bem, a justiça.

Ao que queira entender estas palavras, basta.

O diálogo do revolucionário socialista Alfredo Guevara só terá lugar no estrito marco da Revolução.” (Tradução da autora).

⁸⁹ “representar essas situações que ocorrem, ocorriam e continuam ocorrendo em Cuba, mas que são totalmente surrealistas pela própria realidade, as próprias condições econômicas do país, a própria crise, a arte da sobrevivência do cubano de estar inventando sempre.” (Tradução da autora).

Como já dito anteriormente, a primeira versão do roteiro do filme foi escrita vários anos antes da filmagem. Tabío (2018) conta que ele e Alea acrescentaram novas realidades à versão final, como uma forma de atualizá-lo contextualmente. Fato que parece ter sido bem sucedido de acordo com Fernández (1995), que diz que o filme insere bem a atualidade vivida pelo país na época de seu lançamento (inclusive chamando à tomada de consciência sobre os erros do governo até então).

La película de Gutiérrez Alea y Tabío nos aproxima a la realidad sociopolítica y económica de Cuba con una historia de road movie que recorre la isla desde el Oriente (Guantánamo) hasta el Occidente (La Habana) y que nos aproxima a la cultura cubana, a su personal manera de ser, a su espíritu para sortear todo tipo de imprevistos, a la lucha diaria. El espíritu de enfrentarse a la vida venga como venga, de “meterle pecho a la vida” como dicen ellos (FERNÁNDEZ, 1995, p. 5)⁹⁰.

Assim, o filme parece ter tocado em pontos relevantes e contemporâneos, de forma crítica sobre a sociedade cubana e justamente por isso, ter sido visto com maus olhos pelos governantes. Isso acabou por se tornar, também, um empecilho em relação à distribuição do filme, posterior à sua estreia, dentro do país.

Ainda que tenha ocorrido depois, em um consenso entre Fidel e Alfredo Guevara (BORRERO, 2018), Tabío diz que o filme foi censurado no país. Segundo o diretor: “Guantanamera sucedió que como a los tres años de ser estrenada, en un discurso que transmitió la televisión, Fidel Castro criticó fuertemente a la película. Desde entonces Guantanamera está censurada en Cuba” (TABÍO, 2019)⁹¹.

Jorge Perugorría acrescenta, inclusive, que o filme nunca passou na televisão cubana e que as pessoas que o viram foi devido ao compartilhamento de mão em mão, tudo isso justamente pela indisposição com o governo, que avaliava que o filme expunha uma imagem ruim de Cuba – o que o ator faz questão de dizer que não concorda.

Guantanamera es una película que ya te digo, le tiraron encima un manto de... la película, ya te digo, una película que aquí no la han valorizado, se ha valorizado siempre mucho más fuera de Cuba que dentro de Cuba. Aquí prácticamente es una película que la gente la vio de una manera práctica,

⁹⁰ “O filme de Gutiérrez Alea e Tabío nos aproxima da realidade sociopolítica e econômica de Cuba com uma história de road movie que percorre a ilha desde o Oriente (Guantánamo) até o Ocidente (Havana) e que nos aproxima da cultura cubana, da sua forma pessoal de ser, do seu espírito de lançar à sorte todo tipo de imprevisto, da luta diária. O espírito de se enfrentar a vida venha como venha, de “peitar a vida”, como dizem eles.” (Tradução da autora).

⁹¹ “Guantanamera sucedeu que com três anos de estreada, em um discurso que a televisão transmitiu, Fidel Castro criticou fortemente o filme. Desde então Guantanamera está censurada em Cuba.” (Tradução da autora).

casi como pasándose la uno por el otro solamente aquí. La película también convocó un debate donde se habló de la película, donde se cuestionó si la película era una película, si era un cine revolucionario o no, pero todos esos son prejuicios y tabúes de algunos dirigentes porque Titón siempre hizo ese tipo de cine, siempre retrató la realidad, y Tabío igual, en todas sus contradicciones.

Y yo creo que el ICAIC, no solamente el cine de Titón y de Tabío, sino de muchos cineastas cubanos, siempre en el ICAIC hubo un pensamiento crítico (PERUGORRÍA, 2018)⁹².

O ator ainda relata que existe um certo boicote em relação às suas produções, que não passam nas televisões cubanas, apesar de elas exibirem até mesmo séries e filmes de fora do país e não darem espaços para as suas obras nacionais.

O filme utiliza poucos elementos intertextuais, sendo a maioria outros filmes, símbolos nacionais da Revolução e músicas. Há uma quantidade média de utilização de símbolos (de composição simbólica da imagem e conteúdos latentes) e poucas metáforas. Por outro lado, o filme se apropria de bastante elementos de seu contexto.

Três pontos fortes desta contextualização são as limitações do Período Especial, a burocracia governamental e o machismo estrutural, sendo os dois últimos empecilhos sociais que impedem o avanço da sociedade. Em relação ao primeiro, o filme retrata a falta de comida, combustível, energia elétrica, entre outros bens de consumo e serviços. Já sobre o segundo, reflete sobre como a burocracia parecia mais atrapalhar do que auxiliar a melhora da situação crítica na qual se encontrava o país. Retrata também como os homens, independente de função social, partido ou grau de instrução ainda possuem comportamentos bastante machistas e como isso afeta a vida das mulheres. Há de se ressaltar, inclusive, que não é a primeira vez que Alea e Tabío retratam o machismo na sociedade cubana. Também o fizeram em *Hasta cierto punto* (1985), dirigido por Titón e que conta com Tabío como um de seus roteiristas. Porém como afirmado pelo próprio Alea em entrevista a Chanan (GUTIÉRREZ ALEA, 1996), o filme não lhe saiu como gostaria. Talvez, por isso, o

⁹² “Guantanamo é um filme que já te digo que jogaram um manto sobre ela... O filme, te digo, é um filme que aqui não foi valorizado, se valorizou sempre muito mais fora de Cuba que dentro de Cuba. Aqui praticamente é um filme que as pessoas o viram de uma forma prática, quase como passando de um para o outro apenas. O filme também provocou um debate onde se falou do filme, onde se questionou se o filme era um filme, se era um cinema revolucionário ou não, mas tudo isso são preconceitos e tabus de alguns dirigentes, porque Titón sempre fez esse tipo de cinema, sempre retratou a realidade, e Tabío igual, em todas suas contradições. E eu acredito que o ICAIC, não somente o cinema de Titón e de Tabío, mas sim de muitos cineastas cubanos, sempre no ICAIC houve um pensamento crítico.” (Tradução da autora).

tema tenha retornado aqui, juntamente com a questão dos orixás explicada anteriormente.

O filme destaca também o mercado ilegal como uma necessidade não só para aqueles que vivem disso, como também para as pessoas que dependem dele para se alimentarem. Além de contextualizar brevemente outras situações como o envelhecimento da população cubana, a imigração cubana-americana, entre outras.

Enfim, em relação à pergunta norteadora da pesquisa, sobre como o filme articula a devolução de sua imagem, como retrata e reflete sobre Cuba através da narrativa, é possível pensar que, neste caso, a hipótese inicial encontra-se próxima da resposta obtida.

Tabío e Alea vão ao cerne da questão de Didi-Huberman (2015) e tomam das “instituições o que elas não querem mostrar – o rebotalho, o refugio, as imagens esquecidas e censuradas – para retorná-las a quem lhe é de direito, quer dizer, ao “público”, à comunidade, aos cidadãos” (p. 206). Os diretores escancaram, através de toda a contextualização histórica, social, política, econômica e cultural, as situações incômodas, tanto para a sociedade quanto para o governo, como a falta de alimentos, de combustível, a burocracia como atraso, o machismo como aprisionador, a imigração americana-cubana como recorrente em grande parte das histórias familiares, do mercado ilegal como necessidade. Ao mesmo tempo também se apropriam de cenários reais que vão do oriente ao ocidente da ilha, reforçam o envelhecimento já presente da população como algo positivo, porém que carecia de atenção no momento de crise, para que essas pessoas não sofressem, se apropriam de símbolos nacionais e de uma canção que é fio-condutor tão enraizada no contexto. E mais: os problemas logísticos e estruturais não estão presentes apenas na narrativa, mas em todo o processo de produção, pois a escassez era atual e urgente. A equipe sentiu na pele as dificuldades do período, o que parece trazer ainda mais camadas para a narrativa, como o fato de grande parte da equipe ser advinda de canais de televisão da Espanha, além da própria proporção do filme, em 4:3 – fatos que parecem aproximar o filme a uma lógica de distribuição televisiva, com apoio estrangeiro, como forma de contornar a crise econômica que o país vinha sofrendo e que impactava todos os setores, inclusive o cinema.

Alea conta à Arias [199-?] que acreditava que *Guantanamera* estava mais próximo de um documentário do que de uma ficção (para o diretor, vista como forma diferente de se apropriar da realidade para a criação da narrativa, sendo a primeira

estritamente pautada por ela e a segunda se apropriando apenas de seus fragmentos):

La película es, en el fondo, un documental. El absurdo contenido en la película es un absurdo que no está violentando una realidad, sino que forma parte de esa realidad. La realidad se comporta de una manera absurda; lo único que hacemos nosotros es constatar eso y, a partir de ahí, desarrollar una historia, pero sobre una base realista, casi documental, que al mismo tiempo es absurda (ARIAS, [199-?], p. 5)⁹³.

E é justamente aqui que as imagens devolvidas tomam posições, conforme elucidado pelo próprio Didi-Huberman (2017). *Guantanamo* se constrói, narrativamente, justamente entre o real e a ficção, em suas contradições. Por isso, as imagens potencializam suas críticas e constroem conhecimentos, como o autor ressalta. E é provavelmente por isso que o filme parece ter incomodado tanto o governo, os revolucionários, entre outros. Porque os diretores cumpriram um papel de tomada de posições das imagens como firmes e necessárias para o momento.

El cine de Alea quiere volver, estar en la realidad y su hilo es la permanente contextualización de sus narraciones, siempre muy ancladas en la realidad inmediata, contemporánea, cubana. Este es precisamente su punto más débil, el de un cine volcado a una intensa contextualización, que si bien es producto del amor que las películas de Alea manifiestan por la cultura cubana, corre el riesgo, como siempre ocurre con todo aquello que está estrechamente ligado a un contexto histórico inmediato, de ser destrozado por el paso del tiempo (ARIAS, [199-?], p.9)⁹⁴.

Conforme dito por Arias [199-?], a contextualização imediata do filme pode se tornar um problema para a compreensão de seu próprio público ao longo do tempo. Por outro lado, parece ser justamente nessa singularidade de tempo e espaço, com sua narrativa quase dedicada inteiramente ao povo cubano, que a crítica proposta alcança um dos grupos representado no filme: o governo e seus dirigentes. Ainda que a resposta por parte desse não tenha sido positiva, em sua própria recusa inicial à obra e devido aos nervos inflamados publicizados internacionalmente, é possível notar

⁹³ “O filme é, no fundo, um documentário. O absurdo contido no filme é um absurdo que está violentando uma realidade, mas sim que forma parte dessa realidade. A realidade se comporta de uma forma absurda; o único que nós fazemos é contar isso e, a partir daí, desenvolver uma história, mas sobre uma base realista, quase documental, que ao mesmo tempo é absurda.” (Tradução da autora).

⁹⁴ “O cinema de Alea quer voltar, estar na realidade e seu fio é a permanente contextualização de suas narrações, sempre muito ancoradas na realidade imediata, contemporânea, cubana. Esse é precisamente seu ponto mais fraco, o de um cinema convertido a uma intensa contextualização, que embora seja produto do amor que os filmes de Alea manifestam pela cultura cubana, corre o risco, como sempre ocorre com tudo aquilo que está estritamente ligado a um contexto histórico imediato, de ser despedaçado pelo passar do tempo.” (Tradução da autora).

uma identificação mínima com as situações retratadas. E essa identificação fica clara no próprio desconforto do discurso de Fidel Castro.

Apesar de ser acusado de contrarrevolucionário pelo próprio governo local, o filme parece ir justamente na direção contrária. A narrativa parece se sustentar como reflexo direto dos problemas e situações vividas no país como forma de fazer com que seu público se veja na tela. Assim, o filme tenta cumprir a função de um espelho, em que apenas a sociedade cubana seja capaz de se enxergar em sua totalidade na narrativa, convocando-a efetivamente para seu lugar de fala, para que possa refletir sobre si mesma, tentar outras formas de diálogo internamente com transformações sociais que busquem o avanço e o bem coletivo, além de gerar/inspirar outros conteúdos, cinematográficos ou não.

Diferentemente de *Fresa*, que assume uma vasta quantidade de intertextos que remetem para além da sociedade cubana e aciona contextos que, apesar de locais, se repetem, naquele momento em outros lugares do mundo, como a homofobia e a intolerância à diversidade, o único ponto de contextualização de *Guantanamera* que parece se estender além do país é a crítica feita ao atraso social provocado pelo machismo. No capítulo seguinte encontram-se as análises comparativas, que evidenciam pontos em comuns e de divergência entre os filmes pesquisados.

Assim, pensando a partir dos códigos de significação propostos na metodologia, trabalhados por Edgar-Hunt; Marland; Rawle (2013), o filme parece se apropriar principalmente do código cultural, para compor sua narrativa a partir de vários elementos contextuais do país, em seus mais variados âmbitos. Em menor instância utiliza também os códigos sêmico, como por exemplo, os figurinos dos personagens e sua relação com suas histórias pessoais; e das ações narrativas, como na forma de representar o machismo estrutural, em que personagens observam e presenciam situações de violência contra a mulher e não interferem nem parecem vê-las como preocupantes ou ameaçadoras, ou na falta de alimentos e combustíveis refletindo o momento de crise do Período Especial (que direciona novamente para o código cultural).

Por fim, pensando além da questão proposta aqui, talvez seja necessário romper os silêncios e a censura sobre o filme na ilha, para que ele possa seguir retornando a quem lhe é de direito. Sobretudo levando em consideração o que Perugorría (2018) ressalta, de o filme retratar situações que não ficaram no passado,

mas que seguem ocorrendo agora, no presente, no país, principalmente em relação às críticas realizadas.

Um último ponto a se ressaltar é que a censura sofrida por *Guantanamera* não foi exclusiva, que ocorreu com vários outros filmes citados, até mesmo como polêmicas que marcaram o ICAIC, conforme citado anteriormente. Ainda assim, parece se tratar de um episódio novo, em relação aos filmes de Titón⁹⁵ e de Tabío.

⁹⁵ Isso pode se justificar pelo fato de que o cineasta possuía alguns privilégios dentro do ICAIC, por ter participado de movimentos que constituíram a Revolução, conforme explica Villaça (2010).

6 O homem novo atravessa a ilha: análises comparativas das obras da codireção Alea-Tabío

Como descrito na metodologia, as análises comparativas levaram em consideração: os personagens, as histórias, os intertextos, os cenários e os contextos dos dois filmes. Evidenciou-se, assim, seus pontos em comum e de divergência, conforme descrito abaixo e dividido por subtítulos. As tabelas comparativas que deram origem ao texto deste capítulo encontram-se nos Apêndices I-Q da tese. Como alguns dos critérios se convergem, tentou-se estruturar o texto de forma menos repetitiva possível, deixando os elementos onde são de maior destaque.

6.1 Histórias

Um primeiro ponto a ser destacado é que ambas as histórias se passam no país e tem como ponto de encontro a capital Havana. Enquanto em *Fresa* toda a história se concentra na cidade, em *Guantanamera* a história se inicia em Guantánamo e tem Havana não apenas como ponto de chegada, mas principalmente como local em que os conflitos são finalizados ou resolvidos, como o falecimento de Cândido junto ao enterro de Yoyita, a separação de Adolfo e Gina (início do romance dela com Mariano), a suposta morte de Adolfo e o fim do trajeto das cargas levadas por Mariano e Ramón.

Apesar de as histórias se passarem em momentos diferentes (*Fresa* no final da década de 1970 e início de 1980 e *Guantanamera* no final de 1980), há uma temporalidade comum entre os filmes: a década de 1980 é o elo que liga as histórias e a década de 1990 é a que contextua as produções dos filmes. Assim, ao analisar os dois filmes comparadamente é possível pensar que eles funcionariam como uma espécie de continuação um do outro, tanto em relação ao tempo, quanto em relação às principais temáticas, centrais e secundárias. Em *Fresa* a temática central é a intolerância, sobretudo a sexual. Em *Guantanamera* há como uma das temáticas secundárias a denúncia ao machismo estrutural ainda muito presente na ilha. As temáticas dialogam entre si e falam sobre a necessidade de mudança não só por parte da sociedade, mas sobretudo pelos representantes do governo, como David e Adolfo. Ambos os filmes também retratam o mercado ilegal, no primeiro filme como a forma de sustento encontrada por Nancy, no segundo não apenas como forma de sustento de Tony, mas principalmente como alternativa encontrada pela população para obter

acesso a alimentos e outros bens de consumo necessários em um momento crítico de escassez como o Período Especial. Há também a questão do abandono do país devido à própria intolerância, como o exílio de Diego e a mudança de Niurka (filha de Gina e Adolfo, citada durante um diálogo entre os personagens) devido à perseguição e à violência que sofria por parte do pai, por pensar diferentemente dele. Obviamente são situações bastante diferentes e retratam problemas distintos. Entretanto, a presença de tais fatos em ambos os filmes parece retratar a necessidade urgente de mudança social, bem como evidenciar o grande número de imigrações, conforme evidenciado no Capítulo 5.

Outro ponto a ser destacado é que enquanto *Fresa* é uma adaptação de um conto e dialoga com a literatura cubana através de outros autores como José Martí e Lezama Lima, além da relação com outros filmes, *Guantanamera* é inspirado em um fato noticiado (o revezamento de carros como tentativa de economizar combustível) e a mescla com outras fontes, como a presença de Ikú, que traz o realismo fantástico para a história a partir da perspectiva da Santeria. Assim, apesar de possuírem embasamentos diferentes, ambas as histórias partem de aproximações diretas com o contexto local, através das artes, dos acontecimentos, das religiões etc.

6.2 Personagens

Um primeiro ponto a se levar em consideração em relação aos personagens nos filmes é que enquanto em *Fresa* há um maior tempo de apresentação e desenvolvimento dos personagens, através da própria história, em *Guantanamera* não há uma diferenciação entre tais momentos – os personagens já são apresentados e envolvidos em conflitos simultaneamente. Isso faz com que os personagens do primeiro filme pareçam mais complexos, com nuances, dualidades, etc., enquanto no segundo os personagens parecem ser mais caricatos e baseados no código simbólico (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013) pelo padrão antítese, como Adolfo, que representa o que seria um típico burocrata cubano, quase como um vilão, com os defeitos e preconceitos ressaltados, e Gina como a mocinha, vítima do vilão, que tenta ser compreensiva e amiga de todos (até se rebelar contra as opressões que vinha sofrendo).

Há também a questão do envolvimento amoroso entre os personagens. Em *Fresa* Vivian e David começam como um casal. Ao final David e Nancy ficam juntos.

Há também o interesse inicial não recíproco de Diego em David, que acaba por se converter, posteriormente, em uma relação entre mestre e aluno. Em *Guantamera* Gina e Adolfo começam como um casal e terminam separados. Gina e Mariano fazem o caminho oposto de Diego e David, saindo da relação de mestra e aluno e se convertendo em casal. Há também o casal Yoyita e Cândido, que demora muito tempo para se reencontrar e acabam morrendo com diferença de poucos dias entre um e outro, o que sugere uma continuidade do romance em uma dimensão pós-vida. Assim, os filmes dialogam com o padrão *happy ending*, em que casais ficam juntos ao final das histórias. Há de se pensar também no motivo pelo qual Germán e Diego não se relacionam afetivamente com ninguém. Acredita-se aqui que seja pela própria crítica social proposta pelo filme para aquele momento histórico retratado, em que os gays sofriam tantas formas de opressão que a sociedade e o Estado (através das leis, como dito anteriormente) os impediriam de terem seus próprios *happy endings*.

Outro ponto relevante em relação aos dois filmes é a presença central de professores (Diego e Gina), como pessoas bastante esclarecidas, compreensivas, abertas ao diálogo, passíveis de mudanças positivas. Isso parece reforçar a centralidade da educação na sociedade cubana, sobretudo destacando a importância dos professores para que as transformações sociais ocorram.

Outro fator relevante em relação aos personagens diz respeito a suas idades e de onde são/para onde vão, nas histórias. Os personagens de *Fresa* são mais jovens, sendo Nancy a mais velha, que parece ter em torno de 35/40 anos. Os demais estão na casa dos 20/30 anos. Os de *Guantanamera* estão na meia idade ou velhice, variando entre 30 e 70 anos. Isso também parece ser uma forma de dialogar com o público. Enquanto *Fresa* parece tentar dialogar com a juventude, propondo reflexões para mudanças sociais, do homem novo, *Guantanamera* parece dialogar com uma população mais madura e idosa, que conhece os períodos antes e durante/após a Revolução e, talvez por isso, reconheça os acertos e erros dela, faça críticas mais severas e, como os personagens da trama, estejam em busca de soluções efetivas para problemas emergenciais.

Os personagens relacionam-se diretamente com as músicas nos dois filmes. Em *Fresa* a maior parte das músicas é diegética e auxilia na construção e desenvolvimento dos personagens. Bola de Nieve, Cervantes e Lecuona são referências musicais e pessoais para Diego. A música ora é usada para expressar os sentimentos e referências, como Diego cantando Bola de Nieve e Nancy cantando um

bolero, ora como forma de esconder a fala, como quando Diego coloca música para que não escutem o que ele e David conversam. Em relação a isso, um detalhe importante é que os personagens marginalizados socialmente (Diego e Nancy) são justamente os que cantam. É como se ao cantar, na Guarida, assumissem a voz que não lhes é permitida em outros lugares. Por outro lado, David, ainda que em um lugar de privilégio social, não canta, tem sua história pessoal marcada por músicas que através de suas letras expressam seus sentimentos, enquanto ele mesmo cala sua própria voz, além da sua música de identificação, que indica sua transformação ao longo do filme. Por outro lado, *Guantanamera* se relaciona mais com a música de forma extradiegética passiva (com exceção da cena da morte de Yoyita). A canção-tema funciona como um fio condutor entre distâncias geográficas e fala sobre os personagens. O “Canto a Ikú” e a música do mercado ilegal demarcam pontos que se repetem na história. Além disso, a própria canção-tema trata-se de uma adaptação retirada do contexto local cubano, como fazia Joseíto Fernández. E ainda há a própria relação da música com as histórias pessoais de Cândido e Yoyita, por suas profissões como trompetista e cantora, respectivamente.

Sobre as músicas extradiegéticas nos dois filmes há de se destacar também suas relações com o extracampo (DELEUZE, 1983). Enquanto em *Fresa* elas se relacionam com um extracampo quase sempre relativo, por dialogar diretamente com os personagens, seus gostos e histórias pessoais (como quando David caminha por Havana, a observar, ao som de “Homejane”, de Cervantes, ou mesmo na Marcha Nupcial zombando do personagem), em *Guantanamera* são mais próximas de um extracampo absoluto, que concernem ao universo da Santeria, ao jeitinho latino-americano – remetido pela presença de tambores e estilos das músicas, ou a um universo melodramático nas músicas de identificação dos casais Yoyita e Cândido e Gina e Mariano.

6.3 Intertextos

Em relação aos intertextos, há uma maior quantidade de elementos de citação do que de alusão em ambos os filmes. Entretanto, *Fresa* apresenta uma quantidade relativamente maior de intertextos que *Guantanamera*.

Os elementos de citação de *Fresa* são muitos e se tratam de músicas, fotografias, vídeos, livros, símbolos da Revolução e heróis cubanos, elementos

religiosos, presença de Vivian (vinda do conto), entre outros. Na sua grande maioria são originais de Cuba, porém com algumas referências internacionais europeias e norte-americanas. Já os de *Guantanamera*, ainda que poucos, são em sua maioria cubanos e musicais.

Os elementos de alusão são poucos em ambos os filmes, porém com maior predominância em *Guantanamera*. Nele, a maioria é autorreferente ao próprio filme ou a outros filmes de Titón e/ou de Tabío. Apenas três são de outros filmes, como a *gag* de Adolfo no carro fúnebre, fazendo alusão a filmes de Chaplin, Buster Keaton (além de se referir também ao *La muerte de un burócrata*), entre outros, as janelas quebradas na funerária em Havana, como em *The Apartment* (1960), e a música “Guantanamera” como fio condutor da história, como em *Lucía* (1968) e a relação entre os filmes sobre a temática do machismo.

Já em *Fresa* há três alusões a outros filmes e uma autorreferência. As de outros filmes são a presença dos personagens Nancy, David e Miguel, que vêm dos filmes *Adorables mentiras* (1992) e *Una novia para David* (1987), respectivamente, David caminhando feliz pela Universidade após perder a virgindade, como em filmes hollywoodianos, e o diálogo entre David e Diego que cita uma frase do filme *Some like it hot* (1959). Já a autorreferente é a cena ao final, na Coppelia, em que os personagens repetem o momento em que se conheceram, porém com personalidades (e sabores de sorvete) diferentes.

Isso parece reforçar que enquanto *Fresa* se estrutura narrativamente a partir de uma grande quantidade de intertextos, sobretudo em relação a outros tipos de arte, *Guantanamera* se estrutura de forma diferente, mais focado em outros elementos narrativos (como os contextuais) e utilizando os próprios diretores como autorreferência, como uma forma de brincar com os espectadores, deixando-lhes *easter eggs*⁹⁶. Acredita-se que as próprias histórias e gêneros dos filmes tenham relação direta com os intertextos também, uma vez que apesar de terem intenções similares (as críticas sociais e ao governo), *Fresa* possui um tom mais dramático, enquanto *Guantanamera* se aproxima mais do riso, brincando com situações do cotidiano cubano como forma de fazer o público despertar atenção para elas.

⁹⁶ *Easter eggs*, em português “Ovos de Páscoa”, são elementos surpresa inseridos em narrativas (filmes, séries, jogos etc.) por seus autores, como se estivessem compartilhando um segredo diretamente com seus espectadores.

6.4 Cenários

Em relação aos cenários, há alguns pontos a se considerar. O primeiro é que como dito anteriormente, ambos os filmes se apropriam apenas de cenários reais. Por um lado, *Fresa* utiliza poucos cenários. As cenas se passam em sua maioria na casa de Diego e se alternam com as ruas e estabelecimentos de Havana, a Universidade e outros pontos turísticos, como o Malecón, o Palacio de los Capitanes Generales e o Cristo de la Bahía. Por outro, *Guantanamera* se apropria de uma grande quantidade de cenários, que perpassam cidades e províncias que ligam o oriente ao ocidente da ilha, Guantánamo a Havana, com direito a pontos conhecidos também, como o Hospital Carlos Manuel de Céspedes e o Capitólio.

Os cenários tentam se aproximar da realidade cubana de formas diferentes. O primeiro filme se passa em sua maior parte em um só espaço, privado, e em pontos turísticos. Assim, ele se articula com a realidade cubana mais através da temática trabalhada do que dos cenários. Os cenários dialogam não apenas com o público local, mas também com a comunidade internacional que conheça o país e/ou reconheça seus pontos turísticos. O cenário intimista, mostrado em planos mais fechados, parece chamar o espectador para dentro da cena, como se participasse das conversas entre David e Diego, como se se sentasse ao lado da cadeira que o anfitrião usa para ler John Donne. Isso também se dá pelo fato de, apesar de ser também um problema local, a homofobia ser presente (até hoje) em vários países do mundo, sobretudo na América Latina.

O segundo filme se apropria de cenários mais próximos da sociedade cubana, com poucos pontos turísticos, em perspectivas mais amplas. A ligação com a sociedade se faz bastante pela contextualização dos cenários. O público internacional talvez tenha dificuldade para reconhecê-los. Pelos cenários amplos, em planos mais abertos, a narrativa parece se articular com o espectador como se fossem cenas cotidianas nas ruas das cidades por onde o cortejo fúnebre passa.

Há também de se pensar nesta relação dos cenários com a apresentação dos personagens descrita no tópico a respeito. Talvez a apresentação dos personagens ao longo de várias cenas em *Fresa* seja também devido aos poucos cenários e sua forma intimista. É como se os espectadores fossem observando os personagens cada vez de mais perto, independentemente de sua proximidade com o país. De outro lado, *Guantanamera*, ao não apresentar os personagens de forma

extensa e sim apenas em suas cenas iniciais, parece estar falando sobre pessoas já conhecidas pelo público, ainda que não especificamente aqueles personagens, mas sim seus traços como constituintes de padrões sociais e/ou identitários locais.

Apresentar os personagens e sua relação com os cenários de forma mais intimista e complexa pode fortalecer o vínculo do espectador com a história, de forma afetiva, ainda que um pouco menos direcionada ao público cubano e mais a um público geral. Em contraponto, se apropriar de mais cenários conhecidos pelo público e menos da apresentação dos personagens, pode contribuir para uma certa estereotipização dos mesmos, por não trabalhar suas singularidades, ainda que fale mais diretamente com o país.

6.5 Elementos contextuais

Em termos legais, ambos os filmes são respaldados por redações iniciais dos Códigos Penais do país (CUBA, 1979 e 1988). Além da Constituição que permeia as épocas (CUBA, 1976). As referências legislativas são importantes principalmente porque são as primeiras redações após a Revolução. Assim, é como se a partir de tais documentos fossem criados, institucionalmente, os valores morais da Revolução e tudo que isso implicava.

Os dois filmes retratam a questão religiosa da Santería no país, ainda que de forma diferenciada. Em *Fresa* Diego e Nancy são devotos da Virgem da Caridade do Cobre e de Santa Bárbara (respectivamente, que são sincretizados em Changó e Ochún) e são julgados por isso. Já em *Guantanamera* Ikú, o orixá da morte, é um dos protagonistas e aparece sempre para buscar outros personagens. Isso provavelmente se deve aos próprios contextos retratados pelos filmes. Enquanto na década de 1970 a discriminação religiosa é institucionalizada, em 1990 os conflitos entre as religiões e a Revolução começam a ter fim (TEJADA, 1995). Talvez, a própria narrativa de *Guantanamera* indique o apaziguamento do conflito entre o Estado e a religiosidade no país.

No plano econômico os dois filmes retratam a falta de acesso a alimentos, em *Fresa* apenas sugerida e em *Guantanamera* com o agravamento da crise devido ao Período Especial, onde a escassez se intensifica e atinge também a distribuição de energia elétrica e de combustíveis, etc.

Em relação ao governo cubano, os filmes retratam situações de perseguição e censura. Em *Fresa* aos gays, intelectuais, artistas e outros marginalizados e em *Guantanamera* aos professores, meios de comunicação e outros membros da sociedade civil, que flertam com a cultura estrangeira. Isso acaba resultando no exílio de Diego no primeiro filme, e no afastamento das salas de aula e de um programa de rádio de Gina e a migração norte-americana de sua filha com Adolfo no segundo. Assim, os filmes retratam a intolerância e criticam a falta de autocrítica por parte do governo.

Outro ponto em relação ao governo é a presença forte de símbolos da Revolução e do comunismo em ambos os filmes, como as bandeiras do *Movimiento 26 de Julio*, fotos/pintura de Camilo, Che Guevara, Fidel Castro, José Martí, além de palavras de ordem pintadas em murais e outros cenários. A forte autopropaganda do governo tenta reforçar valores e ideais que, por vezes, soam contraditórios em relação ao local onde se encontram e os diretores apropriam-se de tais elementos para criar reflexões ou subverter seus significados nas cenas.

As formas como os filmes evocam eventos, marcos e outros aspectos relevantes na história do país se diferenciam. *Fresa* traz através de diálogos referências à perseguição aos homossexuais e intelectuais e seu envio para as UMAPs, as Campanhas de Alfabetização, o apoio da ilha às vítimas do Terremoto de Tashkent, além da referência ao evento internacional da fuga de Somoza da Nicarágua.

Guantanamera traz outros eventos referenciais do contexto cubano não apenas através de diálogos, como também na presença da própria música “Guantanamera”, no retrato sobre o envelhecimento da população cubana na época – através de imagens em uma praça local, a discrepância (no momento retratado pelo filme) entre oportunidades de trabalho e formação profissional e acadêmica, reforçada pelos diálogos e ações de Mariano, entre outros.

Um último ponto de divergência entre os filmes que parece também, em alguma instância, complementar, é que os personagens de *Fresa* são do interior e vão para Havana para trabalhar e/ou estudar – algo muito comum não apenas na ilha, mas em vários lugares do mundo, enquanto os de *Guantanamera* (com exceção de Yoyita) fazem o caminho oposto – moram longe da capital e só vão até ela por causa da morte da cantora. Assim, enquanto um filme demonstra a necessidade do êxodo rural para a obtenção de melhores oportunidades e qualidade de vida, o outro evidencia que

nem todas as pessoas têm tais ambições, desejos ou coragem e preferem viver de forma mais simples, enraizadas em seus locais de nascimento e que talvez por isso sejam mais negligenciadas pelo governo.

6.6 Discussões

A partir dos resultados obtidos nas análises comparativas é possível constatar algumas observações. Pensando inicialmente sobre os sistemas de significação (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013) trabalhados na metodologia, percebe-se que em relação aos códigos cultural e sêmico – que são os que mais interessam para esta parte da análise em especial – os filmes se constroem de formas diferentes, ainda que com elementos em comum.

Fresa se apropria de uma quantidade maior de elementos intertextuais e contextuais, enquanto *Guantanamera* se sobressai na quantidade de cenários e também de personagens principais (sendo quase o dobro de *Fresa*). A vasta quantidade de elementos intertextuais de *Fresa* propõe o diálogo com outros discursos além do filme em si, o que não apenas auxilia na construção e apresentação dos personagens, como também pode criar diálogos e ações que sejam mais voltados para os espectadores que para os próprios personagens. Assim, a estrutura do filme é totalmente perpassada pela intertextualidade, o que acaba sendo a característica mais forte de sua narrativa. E em *Guantanamera*, por não se apropriar de muitos elementos, observa-se a tentativa de criar outros caminhos para se aproximar e provocar a identificação junto aos espectadores, como retratar várias partes da ilha e os problemas mais urgentes da época.

Ambos os filmes se destacam pelas temáticas próximas de críticas sociais e ao governo local. Além de terem dois atores em comum nos elencos de protagonistas, sendo Jorge Perugorría, como Diego e Mariano, e Mirtha Ibarra, como Nancy e Gina. Os personagens de cada ator são opostos nos dois filmes. Diego é um homem das artes, com alta sensibilidade pessoal e enfrentamento e luta em relação ao país que deseja para si e para os outros, sem envolvimento amoroso. Mariano um caminhoneiro, engenheiro, que desiste da profissão por falta de oportunidades de trabalho, oferece caronas ilegais, possui várias namoradas, uma em cada parada da estrada. Nancy, uma ex-prostituta que consegue se sustentar através do mercado ilegal, fala o que pensa, briga se necessário, não aceita atitudes machistas, vive

sozinha. Gina, ex-professora que abandona a profissão por perseguição política, casada com o burocrata Adolfo, submissa a ele tanto financeira quanto psicologicamente, que controla até mesmo sua forma de vestir, se portar socialmente etc. Porém há algo em comum entre todos eles: suas existências são marcadas pelo machismo⁹⁷. Diego sofre com o machismo por ser gay e afeminado. Mariano, em contraposição, exerce o machismo por onde passa, usando mulheres como objetos pessoais e as descartando e deixando-as pelo caminho, até Gina reaparecer em sua vida – o que também é demarcado pelo machismo, por dividir as mulheres entre as “para se envolver afetivamente” e as “apenas para o sexo”. Nancy é marginalizada por sua ex-profissão e até mesmo seu amigo Diego é machista com ela e banaliza sua sexualidade ao lhe pedir que transe com David. Gina, por outro lado, sofre com o machismo dentro de sua própria casa, com seu marido controlador e agressivo. As duas personagens de Mirtha, apesar de sofrerem com o machismo, reagem a ele de forma diferente. Nancy com enfrentamento, Gina com a submissão (e ao final com o enfrentamento também).

Os personagens que remetem direta ou indiretamente ao partido, como David e Adolfo, distinguem-se bastante também. David demonstra o melhor caminho em potencial para a sociedade, com a mente aberta e as possibilidades de mudança. Adolfo, por outro lado, representa a burocracia, a falta de autocrítica e o ego forte dos governantes locais. É como se David fosse o novo homem e Adolfo o velho, o que parou no tempo. De acordo com Leonardo Ayres Furtado (2007), Adolfo remete a todos os burocratas do filme anterior de Alea sobre o tema. E uma de suas características é justamente a impossibilidade de mudanças devido à falta de autocrítica.

Adolfo representa toda a burocracia intrínseca ao regime cubano. Alea e Tabío reúnem, em um só personagem, todos os personagens que dificultaram o enterro do tio do protagonista de “A Morte de um Burocrata”. Mais do que isso, Adolfo parece ao público ainda mais antipático e retrógrado do que os funcionários públicos do filme da década de 1960. Não existe qualquer esperança de uma transformação do personagem (FURTADO, 2007, p. 146).

Sobre o contexto, ambos os filmes tentam trazer elementos próprios da história, da cultura, da economia, da política e da sociedade cubana. Ainda que, por

⁹⁷ Mirtha Ibarra (2019), em entrevista, diz que o machismo é um elo entre suas personagens Nancy e Gina e o povo cubano, por apresentarem problemas reais das mulheres na ilha e como sofrem com as questões sociais, entre elas o machismo.

exemplo, a homofobia sofrida por Diego também ocorra em vários outros lugares no mundo, há contextualizações específicas do país, como a vigilância do CDR, o mercado ilegal, entre outros pontos.

Os cenários auxiliam na construção de uma ponte de contextualização dos filmes e sua relação com o público, uma vez que eles também formam parte do contexto local. Porém os filmes se divergem nesse ponto. *Fresa* utiliza poucos cenários específicos de Havana. A maior parte do filme se passa na Guarida. Os outros cenários são em sua maioria pontos turísticos, conforme explicado na análise comparativa de cenários. *Guantanamera* faz uma espécie de mapeamento da ilha, utilizando cenários que são muito mais próximos do público cubano e de difícil identificação para estrangeiros. Assim, ainda que as narrativas se construam de forma diferente em relação aos cenários, elas perpassam como ponto em comum a necessidade de mostrar não apenas os cenários reais de Cuba, mas de retratá-los efetivamente como são, evidenciando problemas estruturais como a deterioração, a negligência por parte do governo, entre outros.

No tópico a seguir as discussões aqui propostas, tanto nas análises individuais quanto nas comparativas, serão retomadas, em relação ao referencial teórico e critérios nos quais a pesquisa se baseou.

Considerações finais

Retoma-se aqui o pensamento de Didi-Huberman (2015) sobre a devolução das imagens. Como dito pelo autor, inspirado em Walter Benjamin, é através das imagens que a História se torna visível, tanto para o mundo, quanto para si mesma. Os cineastas têm, em suas mãos, ainda segundo o pensamento do autor, o poder de restituir aquilo que eles dão a ver. Essa restituição ocorre por meio do encontro inflamável (DIDI-HUBERMAN, 2012), entre as imagens e a realidade – o que multiplica as vozes de cada uma das partes.

O autor ainda diz que é a partir deste confronto entre o real e o ficcional, ou entre o real e a imagem, que as imagens tomam posição. É o caráter dialético das imagens de confrontar os diferentes pontos de vista, que fazem suas tomadas de posição e proporciona sua devolução, efetivamente, a quem lhes são de direito. (DIDI-HUBERMAN, 2017).

Assim, tentou-se ao longo desta pesquisa responder à pergunta norteadora, de como se estruturam as narrativas das obras da codireção de Alea-Tabío como reflexo e reflexão de e sobre Cuba, como as imagens são pensadas para serem devolvidas à sua sociedade local.

Em relação à hipótese inicial, de que seria partir principalmente de cenários, objetos de cena, figurinos, músicas, construção de personagens e diálogos que remeteriam ao contexto do país, a resposta encontra-se parcialmente correta. Foi necessário aprofundar a reflexão, com a compreensão de outros conceitos fundamentais, para se chegar a uma resposta que conseguisse efetivamente responder à questão chave. Trabalhou-se então, mais sobre o contexto dos e nos filmes (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994), os intertextos (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013), as metáforas e símbolos (MARTÍN, 2005), além de refletir sobre como se dá o processo de significação no cinema, partindo da perspectiva de Barthes adaptada por Edgar-Hunt; Marland; Rawle (2013) para o cinema.

Fresa, por um lado, se apropria de elementos contextuais (através principalmente de diálogos e cenários), muitos intertextos (principalmente obras literárias, fotografias, músicas e vídeos) e composições simbólicas das imagens e sua relação com elementos do cotidiano cubano para compor sua narrativa que devolve uma imagem de Cuba para os cubanos.

Por outro lado, *Guantanamera* se apropria quase exclusivamente dos elementos contextuais (entre os quais se destacam os cenários e as temáticas principais e secundárias) como forma de devolver as imagens. Alguns elementos intertextuais como por exemplo, a própria música “Guantanamera”, também fazem a ponte entre a realidade local e a ficção.

O primeiro filme tenta tecer uma rede mais complexa da narrativa com a utilização da grande quantidade de intertextos, enquanto o segundo, talvez até pela característica de *road movie*, se apropria de uma malha com menos diversidade de elementos, porém mais direcionados ao contexto nacional cubano, com uma vasta quantidade de cenários reais, em uma relação mais próxima historicamente entre os tempos e espaços fora e dentro do filme. Assim, enquanto *Fresa* é diacrônico e coloca em uma única camada alguns tempos e espaços, *Guantanamera* é sincrônico e fala diretamente sobre os problemas atuais em lugares comuns ao país todo, de oriente a ocidente. Talvez seja justamente por isso que o filme incomodou o governo, diferentemente de *Fresa*, que parece uma crítica atemporal.

Os filmes trabalham temáticas em comum como intolerância, falta de acesso a bens de consumo (e sua relação com o mercado ilegal), machismo e críticas ao governo, além de terem atores em comum em papéis principais, trilha musical quase totalmente cubana, entre outros. Tudo isso aproxima as formas narrativas entre os filmes.

Justamente pensando nas diferenças e semelhanças entre eles e até mesmo suas repercussões, como *Fresa* abrindo o caminho para outros filmes de temática LGBT, ou *Guantanamera* sendo censurado no país, é possível compreender a tomada de posições que as imagens dos filmes assumem.

Como dito por Didi-Huberman (2015), inspirado em Walter Benjamin, para se compreender a complexidade das imagens é necessário olhar para elas sob a perspectiva dialética, no tensionamento entre o presente e o passado. E ambos os filmes se alinham em direções próximas. *Fresa* retrata um passado e um presente homofóbico, intolerante ao diferente, ao estrangeiro, às críticas, tanto por parte do governo quanto pela própria sociedade civil. Aponta também para um futuro mais consciente, com mais respeito às liberdades individuais, à diversidade sexual e tenta mostrar através de David a possibilidade de um homem novo. *Guantanamera* também demonstra o passado e o presente machistas e como isso é um impedimento para o melhor desenvolvimento da sociedade e o futuro das mulheres, bem como a crítica ao

momento atual e precário do Período Especial, além da burocracia como elemento que piora ainda mais o momento e como seria necessário o governo olhar com mais cuidado para a sociedade e suas demandas.

Assim, os filmes não apenas se mostram como imagens complexas, com narrativas estruturadas a partir de elementos elencados da realidade, mas também como filmes que se constroem politicamente – e não filmes políticos, conforme Didi-Huberman (2015) pontua. As questões históricas, políticas, sociais, culturais e econômicas permeiam as histórias e as narrativas, porém não se tratam de filmes que ditam o que os espectadores devem pensar ou observar, não são filmes panfletários ou mesmo contrarrevolucionários. As contradições nos próprios personagens parecem justamente ir ao encontro desta ideia de tentar se aproximar da realidade efetiva. Diego como um personagem forte, corajoso, mas que mente para demonstrar que está com David. Gina como uma mulher independente e determinada, no passado de professora, mas que se torna submissa ao marido e à sua rotina doméstica. Os filmes apontam caminhos de interpretação, mas não levantam bandeiras nem repetem consignas. Ou melhor, o fazem, literalmente, porém com o intuito de propor reflexões ao espectador, para que ele passe também a questionar, a desmistificar o cotidiano e a ressignificar os momentos históricos, eventos e situações ali retratadas.

Além disso, os filmes sugerem compor (ou se inspirar ou mesmo ter como pretensão) a *Rectificación de Errores y Tendencias Negativas* da Revolução, que se tratou de uma campanha que fazia balanço geral interno, em que o governo assumiu erros e fez autocrítica, em relação a alguns pontos, publicamente (sobretudo através de discursos de Fidel Castro), como uma forma de se retratar à sociedade e poder melhorá-la com base nas experiências passadas. Gutiérrez Alea diz, indiretamente, em entrevista contida no filme *Titón: de La Habana a Guantánamera* (2008), sobre a importância de se falar sobre os erros sociais e políticos através do cinema, para tentar mudá-los. Sobre isso, Mariana Villaça (2010) reforça que *Fresa* “ilustrava e dialogava muito bem com a campanha oficial [...], a qual Alea provavelmente apoiava” (p.385). Estende-se aqui a discussão sobre isso em relação ao *Guantánamera* também, que denuncia o machismo e a burocracia dentro do próprio partido.

A própria religiosidade, abordada nos dois filmes, contribui também com esta compreensão. Retratar a religiosidade, ainda sob discriminação por parte do Estado, é tentar se aproximar mais do cotidiano real e menos do que é propagado pelo próprio governo, pelas suas leis. É compreender as expressões e costumes

populares, é promover o respeito à história do país e sua relação com a África e com o povo afrocubano, além de retratar o próprio problema da discriminação e até perseguição de religiosos e de reforçar a necessidade de mudança, por tolerância em vários âmbitos. Ambos os filmes parecem retratar tanto a religiosidade quanto outras questões como a literatura proibida e a influência de outros países na cultura cubana como uma forma de reforçar que a Revolução não deve (e nem pode) tentar eliminar o passado que a precede, assim como dito por Senel Paz (2018), pois isso significaria negar a história de Cuba e de seu próprio povo.

Falar sobre o Período Especial e filmar os dois filmes também durante ele é outro indício das tomadas de posição dos filmes, como narrativas construídas politicamente⁹⁸, como uma forma de resistir e provocar também o sentimento de resistência nos cubanos, dar-lhe um sopro de esperança e força para lutar contra o momento crítico, que necessitava de movimentação por parte da sociedade para que se colocasse no papel de exigir melhoras junto ao governo, junto às entidades internacionais, entre outros.

A tomada de posição dos filmes é, portanto, além de um retrato atual (à época) de Cuba, a expressão de um desejo de futuro melhor, com mais qualidade de vida, mais senso crítico, mais oportunidades, mais respeito (não só do governo, mas dos próprios cubanos uns com os outros) e ainda um alívio, através do humor, em meio a um período econômico tão delicado para a sociedade.

Assim, há de se considerar também, ainda que não seja foco desta análise, a influência de Brecht na construção das narrativas, algo que Gutiérrez Alea (1984) pontua como inspiração em *Dialética do espectador* mesmo antes de qualquer possibilidade de se pensar nas filmagens de *Fresa, Guantanamera* ou no trabalho de codireção com Tabío. O cinema como uma experiência estética que chama o espectador à tomada de consciência, à *práxis*, através do distanciamento, assim como a recusa aos personagens heróis, como pessoas que se contradizem, que são próximas da realidade, são alguns destes exemplos (STAM, 2013). Além do próprio direcionamento da narrativa como um sentimento único e esmagador, que vai inclusive ao encontro do pensamento de Didi-Huberman (2015) sobre os filmes feitos politicamente em oposição aos filmes políticos, criticados pelo autor e que delimitam como as imagens retornam às sociedades. Esse é um ponto que pode ser

⁹⁸ Ainda que no caso de *Guantanamera* isso tenha feito com que o governo o enquadrasse como filme político e o censurasse por achar que fere a imagem da Revolução.

aprofundado a partir da pesquisa: tentar estabelecer uma relação entre os trabalhos da codireção e as teorias brechtianas.

Há de se levar em consideração também que, quando se diz sobre a devolução de imagens compreendida a partir da construção de narrativas, está se falando sobre como essas narrativas foram compostas pelos diretores em questão. Isto é, analogamente, compreender qual é a caligrafia dos diretores no processo de escrita dessas narrativas filmicas.

Titón e Tabío têm suas próprias características enquanto diretores individuais. Tentou-se aqui compreender, em segundo plano, como era a forma de dirigir dos dois juntos.

Assim como a devolução de imagens trata-se de como as imagens são pensadas, capturadas e montadas pelos diretores, como um reflexo e uma reflexão de e sobre Cuba, trata-se, então, também, de como os diretores enxergam o país e seu povo, suas representações, seus contextos, suas referências e preferências etc.

Então há de se levar também em consideração aspectos individuais dos diretores, ainda que não aprofundados aqui, mas como forma de provocar a reflexão sobre o que comporia a codireção, mesmo que de forma genérica – o que poderá ser explorado em novas pesquisas acerca do tema.

Como dito por Castro (2010), os filmes de Alea tentam refletir uma Cuba não apenas com base em fragmentos da realidade observada e vivida pelo diretor, mas também (e principalmente) de memórias não vividas por ele, memórias descritas e criadas pela literatura cubana. O imaginário social do diretor sobre o país passeava por limiares entre realidade e ficção, memória e invenção, nostalgia de situações vividas e não vividas.

Observa-se também aqui a acidez crítica na forma de abordar as temáticas de seus filmes, bem como Havana quase sempre presente, em seus cenários reais, além da presença do governo como parte da história, seja em eventos ou personagens, inicialmente como um cinema quase panfletário, nos documentários e após como forma de tentar provocar a autocrítica, nas ficções. A forte ligação com a literatura é uma das principais características do diretor, que já filmou adaptações de romances e contos de diversos escritores de renome nacional e internacional, como o próprio Senel Paz, Gabriel Garcia Márquez, Ilf e Petrov, Edmundo Desnoes, entre outros.

Tabío, por outro lado, também se apropria de temáticas que criticam tanto o governo quanto a própria sociedade cubana e suas contradições, problemas específicos, cultura etc., porém de forma mais lúdica e/ou humorística. O humor é um traço forte do cinema de Tabío bem como Cuba e seus cenários reais, mas sem uma preocupação com lugares específicos, ou em fazer com que os cenários se tornem tão parte da narrativa que sejam quase personagens, como ocorria com Titón. O cinema de Tabío também tem relações próximas com a literatura, porém parece flertar mais com o teatro e os cinemas de outros diretores (entre eles, claro, encontra-se também Titón, conforme já dito anteriormente).

Além disso, no caso específico de *Fresa* há também que se levar em consideração o olhar de Senel Paz sobre Cuba e sua sociedade e a participação do roteirista na construção da narrativa fílmica, mais especificamente sobre a construção dos personagens e seus diálogos, que são criações inicialmente suas, ainda que com grandes contribuições dos diretores aqui estudados. Esse é inclusive um dos fatos que provavelmente explica a grande quantidade de elementos intertextuais no filme, pela própria relação do escritor com a literatura e pela influência de seu repertório cultural pessoal como um reflexo nos personagens, sobretudo no personagem Diego, que é um vasto conhecedor da cultura cubana e internacional, assim como o próprio escritor. Além da questão da escolha da equipe técnica que, conforme dito no Capítulo 3, foi selecionada a dedo pela codireção e que já havia trabalhado com os diretores anteriormente e também em outros filmes cubanos de grande relevância para o contexto.

Senel Paz inclusive trabalhou posteriormente com Juan Carlos Tabío de novo. Assim, o triângulo criativo é um ponto importante a ser levado em consideração, uma vez que isso é um dos principais fatores que faz com que a narrativa de *Fresa* seja tão diferente da de *Guantanamera*. E não se fala isso aqui como um problema, ou como se isso tornasse o filme mais ou menos relevante. Ressalta-se apenas como fator que diferencia as formas de construção e de condução da narrativa.

Por outro lado, como o próprio Senel Paz (2018) salientou na entrevista concedida em Cuba, *Fresa* foi escrito pensando exclusivamente em Titón e sua forma de compor narrativas. O diretor, até pela própria relação de admiração e influência da literatura como matéria-prima de seus filmes, também é bastante conhecido por compor as narrativas de seus filmes com elementos intertextuais. Chanan (2001)

inclusive caracteriza a intertextualidade do diretor como uma forma de criar narrativas em que o público seja também coautor de suas histórias:

el trabajo, en otras palabras, de una subjetividad creativa que ya no pertenece solo a sí misma, sino que se convierte en un depósito a través del cual habla una identidad colectiva. Esto significa que los espectadores se ven expresados a sí mismos en el texto o en la película que están mirando, pero no como consumidores pasivos, sino como co-creadores secretos. Este público no es unitario, ni limitado a aquel que compra sus boletos en la taquilla. En efecto, resulta que el cine de Titón es también intertextual porque sostiene un diálogo con un Otro estético, otro que varía de película a película — cuya identidad es a veces curiosamente “serendipítica” (CHANAN, 2001, p. 64)⁹⁹.

O autor também diz que por vezes esta intertextualidade característica de Titón não era intencional, ainda que pudesse ser parcialmente consciente. Dava-se como parte do processo de criação individual do artista, que acabava, por vezes, referenciando até a si mesmo, conforme comentado durante as análises.

Um ponto a se destacar é que ainda que *Fresa* não tenha sido escrito ou mesmo pensado em um primeiro momento como uma obra conjunta de Titón e Tabío e contrariando uma parte de bibliografias encontradas durante a pesquisa, considera-se aqui que o filme é uma obra efetivamente de codireção entre os artistas, em que não há maior ou menor participação na criação, direção, desenvolvimento das narrativas por parte de qualquer um dos diretores. Pelo contrário, ressalta-se a importância da codireção de Alea e Tabío para o desenvolvimento e sucesso do filme como tal. Bem como Senel Paz (2018) o fez durante entrevista.

Sobre o processo da pesquisa de campo, ressalta-se que devido ao fato de *Guantanamera* não ter obtido sucesso internacional equivalente ou próximo ao de *Fresa* somado à desaprovação por parte do governo e à censura do filme na ilha, não há tanto material sobre ele no país (e nem fora dele também) como há de *Fresa*. Na própria Cinemateca Nacional, por exemplo, um dos lugares onde se obteve uma maior quantidade de bibliografia, documentos, reportagens, filmes, entre outros materiais, há apenas um arquivo de *Guantanamera*, enquanto há vários de *Fresa*.

⁹⁹ “O trabalho, em outras palavras, de uma subjetividade criativa que já não pertence apenas a si mesmo, mas sim que se converte em um depósito através do qual fala uma identidade coletiva. Isso significa que os espectadores veem a si mesmos expressados no texto ou no filme que estão vendo, mas não como consumidores passivos, e sim como cocriadores secretos. Esse público não é único, nem limitado àquele que compra seus ingressos na bilheteria. De fato, parece que o cinema de Titón é também intertextual, porque sustenta um diálogo com um Outro estético, outro que diversifica de filme a filme – cuja identidade é às vezes curiosamente “serendipista”.” (Tradução da autora).

A mesma coisa vale para os diretores. Há muito pouco sobre as obras de Tabío e estudos sobre elas, enquanto há uma vasta produção sobre a de Titón. Por outro lado, isso torna esta pesquisa ainda mais relevante, não só por elucidar a importância de Tabío como cineasta cubano e latino-americano, mas também por ter obtido contato direto com o cineasta, que concedeu entrevistas, respondeu a dúvidas e até mesmo enviou documentos pessoais.

Sobre as análises aqui realizadas, destaca-se que é necessário levar em consideração que houve uma tentativa de compreender os contextos histórico, político, social, econômico e cultural de Cuba das épocas dos e nos filmes, bem como anteriores e posteriores. Isso se deu através de estudos bibliográficos, leitura de materiais da imprensa cubana e internacional, entrevistas com os artistas citados aqui, contato e conversas informais com cubanos, observação em campo durante períodos em que a pesquisadora esteve no país, além de obtenção dos materiais exclusivamente sobre os filmes, durante a pesquisa de campo, explicitados no Capítulo 2. Ainda assim, assume-se aqui, que detalhes, informações, eventos, entre outros, possam não ter sido contemplados completamente nas análises por não se tratar efetivamente do contexto (histórico, político, econômico, social e cultural) original da pesquisadora.

É importante ressaltar também os caminhos para os quais esta pesquisa aponta e que poderão ser desdobrados melhor a partir dela. Em um primeiro momento de forma mais geral, ressalta-se a necessidade de se estudar o cinema latino-americano no Brasil, sobretudo o cinema cubano. Mais especificamente, realça-se a importância de estudar profundamente o cinema de Juan Carlos Tabío, que não é apenas um dos grandes nomes do cinema cubano, e sim do mundial. Evidencia-se da mesma forma o trabalho de Senel Paz como roteirista, um importante nome no cinema e principalmente na própria literatura. Estudar as produções de Senel entre a literatura e o cinema cubano é também de grande relevância latino-americana. Por fim, evidencia-se também a importância de estudar os trabalhos de Jorge Perugorría, Mirtha Ibarra e Vladimir Cruz, atores cubanos de grande renome cubano e internacional, com vasta quantidade de participações no cinema e no teatro, inclusive obras em que os três aparecem contracenando novamente, após a parceria de *Fresa*, como em *El cuerno de la abundancia* (2008) e *7 días en La Habana* (2012), novamente sob direção de Juan Carlos Tabío, que fazem inclusive referências ao filme. Além de

Lista de Espera (2000), que conta com Vladimir Cruz e Jorge Perugorría também sob direção de Tabío.

Há também outros filmes que dialogam com *Fresa* como *Últimos días en La Habana* (2016), que parece ser sobre Diego e Miguel no futuro, em uma relação que envolve amizade, cuidado e (novamente) uma imigração. E ainda o filme *Viva* (2015), em que Jorge Perugorría interpreta um pai homofóbico de um garoto de 18 anos que trabalha em um clube de *drag queens*.

Por fim, ressalta-se a importância de estudar as Artes, e estudar Cuba, sobretudo no momento político atual brasileiro tão conturbado e marcado por retrocessos. Um momento em que as Artes, principalmente o cinema, vêm sofrendo duros ataques, censuras, boicotes. Que este trabalho seja um encorajador e multiplicador de vozes de resistência para as pesquisas e produções artísticas brasileiras. O povo cubano também vem sendo menosprezado, ofendido e diretamente atacado pelos representantes do governo brasileiro e seus seguidores. Assim, a última linha deste trabalho trata-se de uma demonstração de afeto, solidariedade e respeito ao povo cubano.

Referências

- ARIAS, Luis Martín. El hilo de Ariadna. In: *Escritos 100 Tomas Gutiérrez Alea*. [S.l.], Caja España, [199-?].
- ARÓSTEGUI, Natalia Bolívar. *Los orishas em Cuba*. La Habana: Editorial José Martí, 2017.
- AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 2012.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Editora Papyrus, 2003.
- AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina: Teorias de Cinema na América Latina*. São Paulo: Ed. 34/Edusp, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 3 v.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Editora Papyrus, 2008.
- BORDWELL, David. *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A Arte do Cinema: uma Introdução*. Campinas: Editora da Unicamp, São Paulo: Editora da USP, 2013.
- BORRERO, Juan Antonio García. Titón, Guantnamera y la muerte. *La siempre viva: Revista de Literatura y Libros*, La Habana, nº 27, p. 48-55, 2018.
- BORRERO, Juan Antonio García. *El primer Titón*. Santiago de Cuba: Editora Oriente, 2016.
- CABALLERO, Rufo. La democracia del sabor. *Revista Revolución y Cultura*, La Habana, nº 6, p. 7-11, nov-dic de 1993.
- CASTRO, Astrid Santana Fernández de. *Literatura y cine: lecturas cruzadas sobre las Memorias del subdesarrollo*. La Habana, Ediciones ICAIC e Editorial UH, 2010.
- CASTRO, Fidel. *Los valores que defendemos*. Villa Clara: Editora Política, 1998.
- CASTRO, Jessica; KNIGHT, Lilian; CABRERA, Marieta. Envejecimiento Poblacional: años frente al espejo. *Bohemia*, La Habana, p. 28-35, 17 de febrero de 2017.
- CENTRO DE ESTUDIOS DE POBLACIÓN Y DESARROLLO. *Cuba: Proyección de la Población. Nivel Nacional y Provincial, Período 2007-2025*. Cuba, Edición diciembre, 2006.
- CHANAN, Michael. Titón y lo intertextual. *Revista Temas*, La Habana, nº 27, p. 63-65, octubre-diciembre de 2001.
- CHION, Michel. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Editora Texto & Grafia, 2008.

CHION, Michel. *Film, a Sound Art*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2009.

COSTA, Adriane Aparecida Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre a revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa (1958-2005)*, 2009. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

CRUZ, Vladimir. *Contacto - investigación sobre Fresa y Chocolate en Brasil*. Destinatário: marinamfn@gmail.com. [S.l.], 11 jan 2019. 1 mensagem eletrônica. A entrevista encontra-se no Apêndice D desta tese.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 7-19.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, vol. 2, n. 4, p. 204-219, nov. de 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DOMÍNGUEZ LÓPEZ, Ernesto; MACHADO CAJIDE, Landy; GONZÁLEZ DELGADO, Dalia. Nueva inmigración y comunidad cubana en Estados Unidos en los albores del siglo XXI. *Migraciones Internacionales*, Tijuana, vol. 8, n. 4, p. 105-136, jul-dec. de 2016.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. *A linguagem do cinema*. Porto Alegre: Bookman, 2013.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EISENSTEIN, S. M.; PUDOVKIN, V. I.; ALEXANDROV, G. V. Declaração sobre o futuro do cinema sonoro. In: EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002

ÉVORA, José Antonio. *Tomás Gutiérrez Alea*. Madrid: Cátedra, 1996.

FERNÁNDEZ, Angel. La vida cotidiana. *El Mundo*, Suplemento Metropoli, Madrid, p.4-5, 7 Sep. 1995.

FORNET, Ambrosio (org.) *Alea: una retrospectiva crítica*. Madrid: Editorial Letras Cubanas, 1998.

FURTADO, Leonardo Ayres. *O Cinema Popular e Dialético de Tomás Gutiérrez Alea*, 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

GONÇALVES, Mariana Mól. *Filmes de estrada e América Latina: caminhos de uma estética e narrativa própria*, 2014. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

GUEVARA, Alfredo. *Revolución es lucidez*. La Habana: Editora ICAIC, 1998.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. *Um momento crítico de tomada de consciência latino-americana: o cinema moderno da América Latina e as letras*, 2014. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás; TABÍO, Juan Carlos. Do roteiro ao filme (sobre Morango e Chocolate). In: ESPINOSA, Julio García *et al.* *Simples assim: aulas de cinema na EICTV*. São Paulo: Intermeios; San Antonio de los Baños, EICTV, 2012.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. Ni siempre fui cineasta. In: FORNET, Ambrosio (org.) *Alea: una retrospectiva crítica*. Madrid: Editorial Letras Cubanas, 1998.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. Estamos perdendo todos los valores. [Entrevista concedida a] Michael Chanan. *Revista Encuentro con la cultura cubana*, Madri, N 1, p. 71-76, verano de 1996.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. Entrevista a Tomás Gutiérrez Alea, director de Guantnamera. [Entrevista concedida a] Diego Muñoz. *La Vanguardia*, Madri, p. 25, 29 de agosto de 1995.

GUTIERREZ ALEA, Tomás; TABÍO, Juan Carlos. [Entrevista concedida a] Dennis Wets. "Strawberry and Chocolate", Ice Cream and Tolerance: Interviews with Tomás Gutiérrez Alea and Juan Carlos Tabío. Source: *Cinéaste*, Vol. 21, No. 1/2, p. 16-20, 1995.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. [Correspondência]. Destinatário: Walter Achurar / PRIMER PLANO. La Habana, 2 abr. 1994. 1 carta. In: IBARRA, Mirtha. *Titón: volver sobre mis pasos*. Espanha: Editora S.G.A.E., 2007.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. [Correspondência]. Destinatário: Natália Gutiérrez-Alea Andreu. La Habana, 9 set. 1990. 1 carta. In: IBARRA, Mirtha. *Titón: volver sobre mis pasos*. Espanha: Editora S.G.A.E., 2007.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. *Dialética do Espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. São Paulo: Summus, 1984.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. [Correspondência]. Destinatário: Leo Brouwer. La Habana, 10 nov. 1977. 1 carta. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/42598255>. Acesso em: 26 nov. 2019.

HERNÁNDEZ, Rafael. La hora de las UMAP: Notas para un tema de investigación. *Revista Temas*, diciembre de 2015. Disponível em: <http://www.temas.cult.cu/node/2027>. Acesso em: 26 set. 2019.

IBARRA, Mirtha. *Contacto - investigación sobre Fresa y Chocolate y Guantnamera*. Destinatário: marinamfn@gmail.com [S.l.], 7 mar 2019. 1 mensagem eletrônica. A entrevista encontra-se no Apêndice E desta tese.

IBARRA, Mirtha. *Titón: volver sobre mis pasos*. Espanha: Editora S.G.A.E., 2007.

INDICADORES DO DESENVOLVIMENTO MUNDIAL; GOOGLE PUBLIC DATA EXPLORER. *Dados de banco mundial: Expectativa de vida – Cuba x Mundo*. 2011. Disponível em: https://www.google.com/publicdata/explore?ds=wb-wdi&ctype=i&strail=false&bcs=d&nseim=h&met_y=sp_dyn_le00_in&scale_y=lin&ind_y=false

&rdim=country&idim=country:CUB&ifdim=country&tdim=true&tstart=488689200000&tend=804222000000&ind=false&icfg. Acesso em: 27 jun. 2019.

KALINAK, Kathryn. *Film music: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2010.

KASSABIAN, Anahid. *Hearing Film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York: Routledge, 2009.

LARA, José Bell *et al.* *Cuba: Periodo Especial*. La Habana: Editorial UH, 2017.

LIMA, José Lezama. *Paradiso*. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, 2014.

LÖWY, Michael. *O marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais*. São Paulo: Expressão Popular: Perseu Abramo, 2016. 4ª edição

MARCEL, Martin. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DE SAÚDE. *World health statistics 2016: monitoring health for the SDGs, sustainable development goals*. França, 2016.

PADRÓN, Frank. *Diferente: cine y diversidad sexual*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2014.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *O cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

PAZ, Senel. *Contacto - entrevista sobre el cine cubano - UH y Brasil*. Destinatário: marinamfn@gmail.com. [S.l.], 20 jun 2019. 1 mensagem eletrônica. A entrevista encontra-se no Apêndice F desta tese.

PAZ, Senel. *Senel Paz: entrevista*. Entrevistadora: Marina de Moraes Faria Novais. Havana, 21 nov. 2018. 1 arquivo mp3 (50 min). A entrevista encontra-se no Apêndice A desta tese.

PAZ, Senel. *Fresa y Chocolate: guión cinematográfico*. La Habana: Colección Sur Editores, 2012a.

PAZ, Senel. Do conto ao roteiro. In: ESPINOSA, Julio García *et al.* *Simple assim: aulas de cinema na EICTV*. São Paulo: Intermeios; San Antonio de los Baños, EICTV, 2012b.

PAZ, Senel. *Morango e Chocolate*. São Paulo: Geração Editorial, 2012c.

PERROTTI, Natalia & VALENZUELA, Cristian Emiliano. Encantamientos del paladar: Banquete, Fresa y Chocolate. *III Congreso on-line de Ética y Cine*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Psicología, agosto-octubre 2013. Disponível em: <http://www.eticaycine.org/Fresa-y-chocolate>. Acesso em: 08 jun. 2019.

PERUGORRÍA, Jorge. *Jorge Perugorría: entrevista*. Entrevistadora: Marina de Moraes Faria Novais. Havana, 27 nov. 2018. 1 arquivo mp3 (26 min). A entrevista encontra-se no Apêndice B desta tese.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RÍO, Joel del. Tabío: infortunios y profundas levedades en Juan Carlos Tabío. In: LÓPEZ, Mario Naito (org.). *Coordenadas del cine cubano 2*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2013.

RODRIGUEZ, Dionisio. El Feo: Bola de Nieve. *Babab.com*, nº 26, outono de 2004. Disponível em: https://www.babab.com/no26/bola_nieve.php. Acesso em: 6 jun. 2019.

SCHMITT, Juliana Luiza de Melo. A dor manifesta: O vestuário de luto no século XIX. *dObra[s]*, São Paulo, n 5, p. 75-80, mar. 2009.

SCHWEITZER, Kenneth George. *Afro-cuban batá drum aesthetics: developing individual and group technique, sound, and identity*, 2003. Tese (Doutorado em Musical Arts), University of Maryland, United States, 2003.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Editora Papius, 2003.

SUÁREZ, Mayda Álvarez. Mujeres cubanas: problemas de estudio. *Revista Temas*, La Habana, nº 1, p. 77-84, enero-marzo, 1995.

TABÍO, Juan Carlos. *Contacto - entrevista sobre el cine cubano - UH y Brasil*. Destinatário: marinamfn@gmail.com. [S.l.], 30 dez. 2018 – 13 fev. 2019. 5 mensagens eletrônicas. A entrevista encontra-se no Apêndice C desta tese.

TABÍO, Juan Carlos. [Correspondência]. Destinatário: Senel Paz. La Habana, 08 de set, 2012. 1 carta. Cópia recebida por marinamfn@gmail.com. A carta encontra-se no Anexo A desta tese.

TEJADA, Aurelio Alonso. Catolicismo, política y cambio en la realidad cubana actual. *Revista Temas*, La Habana, nº 4, p. 23-32, octubre-diciembre, 1995.

TOGORES GONZÁLES, Viviana. Cuba: los efectos sociales de la crisis y el ajuste económico de los años noventa. *Revista de ciencias sociales*, Universidad de Puerto Rico / Nueva época, núm. 8, p. 106-142, ene. 2000. Disponível em: https://rcsdigital.homestead.com/NUEVA_EPOCA-8.html. Acesso em 24 jun. 2019.

VALDÉS, Miguel Viciado. Campañas de alfabetización: la experiencia de Cuba en el contexto de las bibliotecas públicas. *Revista Acimed*, n 2, v 13, 2005. Disponível em: http://scielo.sld.cu/pdf/aci/v13n2/aci12_05.pdf. Acesso em 08 jun. 2019.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papius, 1994.

VILLAÇA, Mariana. *Cinema Cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

VILLAESCUSA, Odette González. Paradiso: espejo de la identidad cubana. *Revista Digital Cubahora*, La Habana, 31 ago. 2016. Disponível em: <http://www.cubahora.cu/cultura/paradiso-espejo-de-la-identidad-cubana>. Acesso em: 05 jun. 2019.

WEIS, Elisabeth & BELTON, John (ed.). *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.

WOOD, David. Tomás Gutiérrez Alea and the Art of Revolutionary Cinema. *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 28, No. 4, p. 512–526, 2009.

YGLESIAS, Jorge. La espera del futuro. *La Gaceta de Cuba*, La Habana, n4, p.39-41, 1994.

Referências legislativas

CUBA. Constituição (2019). *Constitución de la República de Cuba*, 2019. Nova Constituição aprovada em referendo popular em fevereiro de 2019, a partir da proposta feita pela Assembleia Nacional do Poder Popular em julho de 2018. Disponível em: <http://www.granma.cu/file/pdf/gaceta/Nueva%20Constituci%C3%B3n%20240%20KB-1.pdf>. Acesso em: 26 set. 2019.

CUBA. Constituição (2002). *Constitución de la República de Cuba*, 2002. Contém as reformas da Constituição de 1976 aprovadas por unanimidade, em sessão extraordinária, o acordo No V-74, no dia 26 de junho de 2002, após manifestações populares. Disponível em: <https://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/es/cu/cu054es.pdf>. Acesso em: 26 set. 2019.

CUBA. Constituição (1992). *Constitución de la República de Cuba*, 1992. Contém as reformas da Constituição de 1976 aprovadas pela Assembleia Nacional do Poder Popular no XI Período Ordinário de Sessões da III Legislatura, celebrada nos dias 10, 11 e 12 de julho de 1992. Disponível em: <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2001/0511.pdf>. Acesso em: 26 de set. 2019.

CUBA. Constituição (1976). *Constitución de la República de Cuba*, 1976. Primeira Constituição formulada após a Revolução, submetida à discussão pública em 1975 e referendada e publicada de fevereiro de 1976. Disponível em: <http://pdba.georgetown.edu/Constitutions/Cuba/cuba1976.html>. Acesso em: 26 de set. 2019.

CUBA. Ley nº 87, de 16 de fevereiro de 1999. Lei modificativa do Código Penal de 1988. Disponível em: <http://www.parlamentocubano.cu/?documento=ley-modificativa-del-codigo-penal>. Acesso em: 26 set. 2019.

CUBA. Ley nº 62, de 30 de abril de 1988. Promulgação de um novo Código Penal, substituindo o de 1979. Disponível em: <http://www.parlamentocubano.gob.cu/index.php/documento/codigo-penal-2/>. Acesso em: 26 set. 2019.

CUBA. Ley nº 21, de 15 de fevereiro de 1979. Institui o primeiro Código Penal após a Revolução. Disponível em: <http://www.parlamentocubano.cu/?documento=codigo-penal>. Acesso em: 26 set. 2019.

Filmes e outras obras audiovisuais

7 DIAS en La Habana. Direção: Laurent Cantet, Benicio Del Toro, Julio Medem, Gaspar Noé, Elia Suleiman, Juan Carlos Tabío e Pablo Trapero. França/Cuba/Espanha: Backup Media, Canal+, Chaocorp Distribution *et al*, 2012. 1 DVD (129 min), colorido.

ADORABLES mentiras. Direção: Gerardo Chijona. Cuba/Espanha: ICAIC/TVE, 1992. 1 arquivo digital (100 min), colorido.

ALICIA en el Pueblo de las Maravillas. Direção: Daniel Díaz Torres. Cuba: ICAIC, 1991. 1 arquivo digital (90min), colorido.

CARTAS del parque. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba/Espanha: ICAIC, TVE, 1988. 1 arquivo digital (87min), colorido.

CECÍLIA. Direção: Humberto Solás. Cuba/Espanha: ICAIC, Impala, 1982. 1 arquivo digital (127 min), colorido.

COFFEA Arábiga. Direção: Nicolás Guillén Ladrián. Cuba: ICAIC, 1968. 1 arquivo digital (17 min), p&b.

CONDUCTA impropia. Direção: Nestor Almendros e Orlando Jiménez Leal. França: France 2 (FR2), Les Films du Losange, 1984. 1 arquivo digital (112 min), colorido.

CUATRO estaciones en La Habana. Direção: Leonardo Padura. Cuba/Espanha: RTVE, Movistar+, Nadcon Film *et al*, 2017. Série (4 episódios), colorido.

DOLLY back. Direção: Juan Carlos Tabío. Cuba: ICAIC, 1968. 1 arquivo digital (11 min), colorido.

EL CUERNO de la abundancia. Direção: Juan Carlos Tabío. Espanha/Cuba: Tornasol Films, ICAIC, 2008. 1 DVD (108 min), colorido.

EL ELEFANTE y la bicicleta. Direção: Juan Carlos Tabío. Reino Unido/Cuba: Channel IV, ICAIC, 1994. 1 DVD (81 min), colorido.

FRESA y chocolate. Direção: Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío. Cuba/México/Espanha: ICAIC, IMCINE, TeleMadrid, 1993. 1 DVD (108 min), colorido.

GUANTANAMERA. Direção: Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío. Cuba/Espanha/Alemanha: ICAIC, Prime Films S.L., Alta Films, 1995. 1 DVD (105 min), colorido.

HASTA cierto punto. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: ICAIC, 1983. 1 DVD (68 min), colorido.

LA MUERTE de un burócrata. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: ICAIC, 1966. 1 DVD (85 min), p&b.

LA ÚLTIMA cena. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: ICAIC, 1976. 1 DVD (120 min), colorido.

LISTA de espera. Direção: Juan Carlos Tabío. Espanha/Cuba/França/Alemanha/México: Canal+, DMVB Films, ICAIC *et al*, 2000. 1 DVD (105 min), colorido.

LUCÍA. Direção: Humberto Solas. Cuba: ICAIC, 1968. 1 DVD (155 min), p&b.

MEMORIAS del subdesarrollo. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: ICAIC, 1968. 1 DVD (97 min), p&b.

OUTUBRO. Direção: Grigoriy Aleksandrov e Sergei M. Eisenstein. URSS: Sovkino, 1927. 1 DVD (142min), p&b.

PLAFF. Direção: Juan Carlos Tabío. Cuba: ICAIC, 1988. 1 DVD (100 min), colorido.

SE PERMUTA. Direção: Juan Carlos Tabío. Cuba: ICAIC, 1985. 1 DVD (103 min), colorido.

SOME like it hot. Direção: Billy Wilder. Estados Unidos: Ashton Productions, The Mirisch Corporation, 1959. 1 DVD (132 min), p&b.

TITÓN: de La Habana a Guantanamera. Direção: Mirtha Ibarra. Espanha: Brothers & Sisters, 2008. 1 DVD (90 min), colorido.

THE APARTMENT. Direção: Billy Wilder. Estados Unidos: The Mirisch Corporation, 1960. 1 DVD (125 min), p&b.

ÚLTIMOS días en La Habana. Direção: Fernando Pérez. Cuba/Espanha: ICAIC, Besa Films, Wanda Visión S.A., 2016. 1 DVD (93 min), colorido.

UNA NOVIA para David. Direção: Orlando Rojas. Cuba: ICAIC, 1987. 1 arquivo digital (104 min), colorido.

UNA PELEA cubana contra los demonios. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: ICAIC, 1972. 1 arquivo digital (130 min), p&b.

VALE tudo. Direção: Dennis Carvalho e Ricardo Waddington. Brasil: TV Globo, 1988-1989. Telenovela (204 episódios), colorido.

VIVA. Direção: Paddy Breathnach. Irlanda: Treasure Entertainment, Raidió Teilifís Éireann (RTÉ), Windmill Lane Pictures, 2015. 1 DVD (100 min), colorido.

Apêndice A – Entrevista com Senel Paz

Senel Paz: entrevista. Entrevistadora: Marina de Moraes Faria Novais. Havana, 21 nov. 2018. 1 arquivo mp3 (50 min).

Marina de Moraes: Bien, yo quiero saber, primero, cómo fue la construcción de los personajes para la película... El desarrollo, cuál fue su inspiración, tanto de autores o del pueblo cubano...

Senel Paz: En cuanto los personajes... Al tratarse de una adaptación de una obra propia, los personajes ya existen. Son personajes que ya existen, en libros, en mi literatura e incluso en películas anteriores, qué para mí son personajes conocidos. De pronto de qué lo es, nuevo en la película, también la trama está establecida, ¿sí? Lo nuevo la película es adaptación al género dramático, ¿no? En este caso cinematógrafo... Y ver cómo el prepuesto, decir, es contar lo mismo, contar la misma historia, pero en términos dramáticos para hacer una película, para que haya una puesta en escena. Y el retomar una obra, retomar unos personajes da al autor la oportunidad de compenetrarse más comedidos y también de tener, es una oportunidad de ampliar tus conocimientos sobre los personajes y tu reflexión sobre el tema.

En particular el tema, en mi opinión, en los géneros dramáticos y en el cine, necesitan de más precisión que la narrativa, que la literatura, ¿sí? Debe haber un tema central y protagónico y fuerte, que puede dar lugar a sus tramas, que los profundicen, que lo hagan más complejo, que busquen variantes, pero el tema tiene que estar muy bien definido. Y este hecho de ocasiones lleva a tomar decisiones de relato en la ficción, en ocasiones para que el tema esté limpio, prístino, bien fuerte. Uno hace cambios o adiciones o elimina algo para que el relato dramático, que además, claro, para, por algo en él, en... Esa es, mi colaboración con Titón y con Tabío se limita a Fresa y Chocolate. No tengo nada que ver con Guantanamera.

Y la película plantea que dos personas diferentes en su orientación sexual se encuentran, por lo cual en la película que tengo dejar bien establecido la heterosexualidad de David, que no haya confusión en esto para el espectador. Y eso trae los personajes femeninos porque si David no se ha relacionado nunca con mujeres puede haber dudas sobre su sexualidad y esto afecta el tema porque no es lo mismo, la complejidad de una persona que descubre una homosexualidad o algo así que entender uno que es diferente a ti. En el relato esto está establecido también,

es decir... pero en el cine, sí, eso no solo tiene está establecido sino que tiene que, se tiene que ver. Entonces en el relato, cuando yo estoy armando el guión, en una primera versión, el personaje de Diego tiene un amigo que es homosexual también, que podía ser el amigo con el que intercambiaba distintas opiniones y demás. Y yo lo limité ese personaje a un área de la historia e introdujo un personaje femenino que es el personaje de Nancy. Para atraer la presencia de la mujer y para facilitar una relación con David, que es un muchacho virgo, que no ha tenido relación sexual. De modo que queda claro que se enfrentan dos personas con una orientación sexual diferente.

También hay una... El cine te da la oportunidad de intercambiar con otros autores, tal director... el director fija dentro del relato cuáles son sus intereses temáticos principales. Y al adaptar una obra tú tienes una oportunidad de reflexionar más profundamente sobre el tema, de investigar sobre el tema y de tener en cuenta los puntos de vista del director, que son determinantes, porque el director es quien ha escogido hacer esa película y el que quiere poner y le interesa poner determinados énfasis en el discurso, ¿no? Y el deber del guionista es desarrollar, subrayar esos énfasis, ¿no? En este caso el director estaba completamente de acuerdo desde el principio, sobre qué trataba la película, sobre qué, que ellos... no había, no había diferencia, ¿no?

Pues eso, resumiendo te la pregunta... Al tratarse de una adaptación, tanto los personajes, como le el personaje, la trama, sigue el argumento, como el tema ya estaban definidos. Y lo que da la oportunidad de retomar en otro lenguaje es profundizar todo esto. Hay algo que queríamos, que era favorable: como este cuento es un texto muy popular que se conoció en Cuba, de una manera casi masiva y había existido tres obras de teatro, la historia y los personajes eran muy populares y las personas opinaban mucho, mucho sobre eso. Y eso también es una fuente de, a veces, digamos, reprochando, aportando nuevos puntos de vista, cuestionando algo del tratamiento, del tratamiento del autor. Y eso también es una oportunidad de enriquecimiento para el autor porque tiene mucha, tiene otra información y no solo su punto de vista, ¿no? Tiene las opiniones de público, a veces diversas, que algunas te parecen bien y otras te parecen mal. Siempre hubo gente que quería que la historia fuera de amor, que quería que la historia fuera de amor. E incluso con la gente que planteaban que el hecho de que la historia no fuera de amor era una cobardía o una timidez de Titón y mía. Es decir, como jamás en Cuba se había firmado una historia de amor entre hombres y como que no nos atrevíamos a llevar a la pantalla una

historia de amor homosexual. Y eso, para nada, absolutamente no iba a hacer. Nosotros pensamos, yo sigo convencido de eso, que la historia para Cuba, para la sociedad cubana, de la intolerancia entre puntos de vista diferentes es mucho más importante y mucho más incisiva que una historia de tolerancia amorosa, que podrá ser quizás más escandalosa, más llamativa, pero menos profunda, iba menos al centro problema de la sociedad cubana, con la homosexualidad a aquella época y con lo diferente, ya sea sexual, religioso y sobre todo ideológico o político, ¿no?

Y yo siempre pienso que el problema de la homosexualidad es más grave, más complejo, en el heterosexual que en el homosexual. Heterosexuales que tienen muchos problemas por comprender y por abrirse. Es decir, es un problema más grande aquel que lo reprime y no lo entiende, que la sociedad cubana tenía, en mirar esa posición. Mientras que una historia de amor ya deba o no, la ayuda... pero yo creo, creía en aquel momento, creo ahora, que temáticamente, para Cuba, el tema fuerte es el de dos personas diferentes, ¿sí? Que no tiene que coincidir sino que tienes que admitir que hay otro punto de vista, hay otra manera de vivir la vida que también es válida, que también es humana que también puede ser revolucionaria... Que existe un espacio y una comprensión y el aprendizaje de la comprensión yo creo que es más difícil para el heterosexual que para el homosexual, sobrellevar sus sufrimientos. Es decir, sufrir la intolerancia es más duro, pero, vamos a decir, es menos complejo como operación intelectual, porque el homosexual ya está en paz consigo mismo, aunque sea de manera violenta se ha puesto en equilibrio con la familia, por rechazo, por lo que sea y el problema que tiene que enfrentar es la violencia contra él, qué es un problema muy duro porque es mucho más peligroso puede perder incluso la vida. Pero del punto de vista social, del punto de vista intelectual es menos complejo, es más difícil que el intolerante revise mentalmente sus ideas, sus conceptos, sus prejuicios, su trayectoria histórica, sus puntos de vista, y los cambien, ¿no? Es un crecimiento más complicado. Y en raya es el que permite que la sociedad avance. Porque si hay una tolerancia que se da con la homosexualidad y con otros problemas, qué es una indiferencia o un perdonar la vida, se puede tratar como una mascota, prácticamente. Pero no hay una comprensión de las expresiones de la vida, de las expresiones del ser humano. Ese tema me parecía más importante y más importante en una sociedad como la cubana, sobre todo en aquel momento, que tiene un pensamiento bastante monolítico y dogmático, donde hace equivaler los revolucionarios, es decir, la persona correcta, el hombre nuevo, con el heterosexual, el ateo y el más cita de límite... Es

decir, con una ideología, con una actitud religiosa, por el espíritu ante el alma, y con una actitud sexual, entre otras cosas, ¿no? Entre otras cosas... O sea, cuestionar ese concepto de una sola pieza del pensamiento ideológico, político, del país y en general de una ideología es mucho más fuerte que atrevete a una historia de amor que puede hacer más escandaloso, más estridente, pero menos profundo.

Marina de Moraes: ¿Tú crees que la película cambió la sociedad cubana?

Senel Paz: Sí, realmente. Yo tenía más... claro, el trabajo del guionista, yo tenía la historia y los personajes porque el cuento antes de que existiera la película (el cuento es del 90 y la película no existe antes de 93, se ven en 94), ya causa una conmoción en esta temática, en Cuba. Porque el cuento se regó como pólvora en el país, es decir, se publicaron muy pocos ejemplares, pero la gente lo fotocopió, lo copió a mano, grabaron la lectura y el cuento era conocido en toda la isla. Y hubo tres obras teatrales al mismo tiempo, ¿no? Es decir, antes de que existiera la película la manera en que está abordado el tema en el cuento que es anterior ya cuestionó todas estas cosas en contenido y en forma. Porque yo creo que una razón de porque este cuestionamiento fue viable en la sociedad cubana tiene mucho que ver con la forma del cuento, con la realización artística que es un texto, es decir, estos temas en la misma cosa dogmática y esquemática cubana. Y siempre se ha visto como que pertenece a la contrarrevolución, a los disidentes, a la gente que está fuera de Cuba, a los enemigos, y que no podía hacer una reflexión interna, reflexión propia de la sociedad cubana. Y el modo que está contada la historia la empatía que logran los personajes, también la dosis de humor y bueno no correspondería a mí decirlo, pero yo creo que la efectividad literaria del cuento y luego de la película... Si la película fuera una mala película no hubiera tenido esa efectividad, ¿no? La realización artística hace que todos sus planteamientos, todos sus temáticos se han tenido en cuenta, sean respetados y sean sólidos, sean sólidos. Y el debate que establece la película, o sea, la película logra que se crea, que haya un diálogo entre partes que no dialogaran, y establece ese, un canal de reflexión aportando, vamos a decir así, una atmósfera de diálogo, que permitió el intercambio, porque la mayoría de las veces las personas no se entienden porque no se escuchan. Este habla, pero no escucha lo que dice el otro, no dialoga, no dialogan y sobre todo no encuentra un tono apropiado, de respeto y de reflexionar sobre los argumentos que el otro está portando. Es decir, una conversación entre dos personas que no van a mover posiciones nunca será un diálogo, es un cacareo ahí,

pero que pasa tanto políticas. La gente habla, pero las dos partes terminan pensando igual. No se provoca una reflexión de las partes y una interacción, un enriquecimiento mutuo y una reflexión, porque dialogar no es aceptar todos los argumentos, cambiar lo tuyo por lo que te están diciendo, sino darle un espacio y tener en cuenta y cambiarlo de tu pensamiento lo que tengas que cambiar. Y la película logró eso. Logró...

La sociedad escuchara por primera vez argumentos diferentes y contrarios. Le cedieron espacio a otros puntos de vista y fueran escuchados con respeto y tenido en cuenta, ¿no? Y el hecho de que la película te crea un tono de provocación política, de tono vengativo, tono de enjuiciar a los actores. La película cuándo nace no lleva al juicio, sino a la reflexión, a la autorización. Yo creo que eso fue muy importante para qué el cuento, la obra del teatro e después la película tuvieran ese efecto de conmoción en la sociedad cubana realmente. Y que esto es un giro muy importante en el tema de la homosexualidad en particular, pero también el tema que en realidad se alarga más profundo y de más alcance que del específico de la homosexualidad, que es de la diversidad de actitudes y de pensamientos de la gente en una misma sociedad.

En real aunque tanto la película como el cuento están presentes los prejuicios también religiosos y los prejuicios políticos, que en una sociedad como Cuba son más importante y hay más intolerancia incluso con los homosexuales. Lo que sucede es que la sociedad cubana también tenía como un viejo trauma con la homosexualidad que estaba más resuelto en la calle que a nivel mental, que a nivel de las ideas. Y esta película le permitió como zafarse de algo que ya era incómodo y que los sentimientos estaban como por delante de los prejuicios. Por la naturaleza del cubano y por su idiosincrasia en general, eso es para mí una tolerancia por la cosa sexual de pronto, aunque no le es tan difícil estar en la calle, vivencia, una cosa bastante pública. Pero prueba de la represión homosexual en la Revolución es que era institucional. Y que había sido institucional donde era común concepto, ¿no? Era un concepto. Y el propio estado se pudo liberar de sus prejuicios. Y mi cuento y la película lo que facilitaron fue la puerta de escape para ese conflicto ya dañino. Y con una sociedad que estaba madura, preparada, para ir por encima de él finalmente se realiza.

Hoy vemos que todo eso no está tan solucionado así, que la sociedad cubana no es tan avanzada como quizás pensamos muchas veces, que creíamos, que quizá la raíz de la película y digamos todo lo que ha sucedido después. Porque

un efecto positivo de la película también fue incentivar la lucha y los proyectos propios de los movimientos LGTB, de los estudios de las mismas cosas de las mismas instituciones estatales, todo eso creció mucho. La película fue un impulso por eso mucho lo que se ha trabajado después. Sin embargo ahora con la constitución vemos hay una resistencia social grande al matrimonio igualitario, al matrimonio entre personas del mismo sexo, ¿no? Así que vemos que la sociedad cubana sigue albergando sumas de prejuicio, ¿no? O a veces hay una tolerancia con el homosexual, pero siempre y cuando no te pases de aquí. Que algo que pasa a veces por lo racial: “negro y blanco igual, pero que no sea presidente”. Y así pasa o con las mujeres, ¿no? “Son iguales, pero no para que sea la presidenta, no para que tenga los principales cargos”. Siempre hay como una intolerancia remanente, ¿no? Porque es un proceso largo, ¿no? Tú no te puestas hoy siendo intolerante y negando algo y una sola cosa, solo eso, pero revés. Y muchas veces, yo creo sobre todo en el campo de la política, hay una tolerancia que es oportunista, que no es de corazón, no es todavía intelectual. Si tú te fijas los primeros que han empezado a utilizar el lenguaje de género de “ellas y nosotros”, y “ellas”, son los políticos porque no quieren perder el voto femenino. Pero no quiere decir que si luego al asumirse en la sociedad otro, para otro, te da cuenta si eso está por arriba o es profundo, si el sentimiento de igualdad es profundo y cuando ha realmente avanzado, ¿no? A veces las leyes cambian las cosas de un día para otro. En el término de la discriminación racial las leyes cubanas dieron una vuelta de una hora para otra, anularon todo prejuicio racial, pero la vida ha demostrado que la sociedad no, que la gente no, que es un proceso más extenso que lleva educación, que lleva formación, que es porque es un cambio en la conciencia de las personas. Pero realmente lo que pasa con la película, que siempre es un fenómeno social mucho más amplio, ¿no? En seis meses una película... esta película ha visto prácticamente todo mundo. Y hace mucho tiempo y ve preguntando para todo lugar, que es difícil que te encuentres personas que no la conozcan, todo mundo conoció la película...

Marina de Morais: ¿Y cómo fue la repercusión en Cuba?

Senel Paz: Bien, fue muy grande... Fue un suceso. En Cuba fue un suceso, pero no solo un suceso mediático, fue un suceso profundo, fue un suceso profundo. Porque yo creo que facilitó una catarsis de la sociedad. Y fue recibida también con gratitud, con gratitud. No solo, casi principalmente. Por la sociedad fue, es decir, por la sociedad fue recibida con mucho respeto, con mucho cariño y realmente con una

conmoción. Es una historia que tuvo, se repercutió en la conciencia de la sociedad cubana. Y tuvo como consecuencia la modificación, un avance notable y digamos disparado, ¿no? De la madurez de la sociedad cubana en relación con estos problemas y también incluso como el papel del arte, del arte como una zona de la actividad humana de que es para reflexionar, que es para criticar, porque con el arte en nuestro país toda la sociedad... pero también existen prejuicios con la función del arte, si para divertirnos, pasar tiempo y ser bonito o si también es para reflexionar, para cuestionar. Es también uno de los grandes zonas de conflicto de la sociedad cubana. La crítica a la realidad.

Esto es un problema de gobierno, partido y ideología, no se admitir la crítica de otros, y una crítica que sea abierta, sin límite, eso es también un problema está no está en todo resuelto, o sea, el hecho de identificar la crítica con la disidencia, con la negación y no la crítica como un acto de responsabilidad, de pertenencia, de amor... La gente critica lo que quiere, lo que ve bueno, sino como una, simplemente como una actividad contraria y enemiga. Ese es un problema en Cuba, yo creo, más grande y más complejo que el mismo, en relación con la homosexualidad. Lo que... Y la historia de la represión a la homosexualidad, en la Revolución Cubana, está montado sobre prejuicios políticos. Porque como había un consenso social de prejuicios con el homosexual, en muchas ocasiones algunas personas lo que se le estaba reprimiendo era políticamente sus ideas, sus posiciones, pero se hacía el acento en la parte homosexual porque sostenía como un consenso social como, es decir, a nivel popular en un proceso de educación las masas tienen a veces prejuicios contra los homosexuales, contra los intelectuales y en ocasiones yo creo que la Revolución se ha montado sobre esos prejuicios para canalizar una represión o rechazo que en real son políticos e ideológicos, lo que en ocasiones se ha estado poniendo en discusión son razones o verdades ideológicas y políticas, ¿no? Al que el estado ha perdido y menos propenso a la discusión fuera de sus matrices.

Marina de Morais: ¿Te acuerdas cómo era la codirección? Como trabajaban Titón y Tabío, en el set...

Senel Paz: Mira, esta es una zona que yo domino menos. Porque la historia de la película es como si, yo escribí el guion para Titón. Este cuento mío ha ganado un premio muy importante, un premio internacional, pero antes de que se conociera noticias del premio yo ya había dado a Titón para leer el cuento, creo que lo había

visto el relato y Titón se enamoró de hacer la película, por la historia y por el tema. Y a mí me parecía un hombre adecuado porque yo ya ha visto toda la película de, todo el cine de Titón es un cine reflexivo, crítico y tesis e demás, y yo lo había visto.

Y así, cuando escribes una película para un director en específico el guionista, por lo menos lo que hice, tú estudias la estética de este director y escribes para él, no sólo temáticamente, sino también formalmente. Yo creo que la propuesta de guion es una propuesta para la poética de Titón. Y la entrada de Juan Carlos Tabío se produce ya cercano del proceso de hacer la película, por una necesidad urgente de salud de Titón, ya con el guion terminado. De modo que la colaboración y el intercambio con Juan Carlos viene más allá, en la puesta en escena de la película, en la que el guionista participa menos.

Tanto Titón como Juan Carlos son directores que le dan mucha participación a los otros colaboradores y que les interesan sus opiniones, ¿no? Pero siempre hasta cierto punto porque, es decir, en una etapa un director no puede hacer una pregunta, una película, con demasiada gente opinando, ¿no? El guionista no selecciona los actores, no selecciona la locación, no selecciona, no hace la escenografía, no hace el vestuario, es decir, ni tiene que hacerlo. Tu modo de indicar como, si da indicaciones en estos aspectos, es lo que tiene que ver por los personajes y la trama, pero no en la realización misma, ¿no? Es decir, se a una actriz queda mejor vestida de gris que de verde, pensó que el escritor no lo sabe. Y sólo se atreve se es importante.

En la película hay una característica que es la escenografía de la casa donde vive Diego. En el guion esto está muy descrito, pero la idea no es que se ponga, es decir, que lo que estaba escrito se ponga en la pared. La idea es transmitir la atmosfera, la idea, el significado que tiene para el personaje. Y a partir de ahí un escenógrafo lo interpreta y lo hace a su manera. Y también toda película es una experiencia de filmación. A veces tú quieres un local de una manera y no encuentras ese, sino encuentras otro.

En el guion personaje vive en un edificio donde hay un ascensor viejo, de aquello de manivela y los directores buscaron este edificio, que tuviera ese ascensor, no encontraron ningún edificio con un ascen... a veces le encontraban con un ascensor que funcionara y escogieron uno otro edificio, con una escalera preciosa y significativa para la película, ¿no? De algún modo en el guion no se... Transcurre prácticamente en el espacio como que la sala y los directores utilizan más un segundo

espacio que es una cocina. Para refrescar un poco, para no estar siempre cerrados en un solo espacio. Bueno ya en estas cosas el guionista no interfiere, es decir... Yo tengo la suerte de escribir esos personajes para los actores, específicamente para los que hacen la película.

En el caso de la chica que interpreta Mirtha Ibarra es un personaje mío de una película anterior y también de la literatura, que yo escribía específicamente para esa actriz, con el consenso del director y ese director dice: "sí, vamos a escribirlo para ella". Sino, yo, con la imaginación puedo escribir para un actor brasileño o para Marlon Brando, si quiero, ¿no? Pero tú no escoges el actor e incluso yo creo que es mejor que no te metas en esta zona. Pero yo tengo la suerte, es decir, con el acuerdo del director de escribir para casi, con mucha frecuencia para el propio actor que lo hace, que es una ventaja para el escritor, porque tú conoces al actor, sabes cómo se ríe, como mira... Y yo escribí la película, en el personaje de David, para Vladimir Cruz, que sin embargo no fue el seleccionado inicialmente, porque elegir los actores es una decisión crucial en una película que solo puede estar en manos del director y muchas películas... En Cuba es como impensable, pero en otros países en que es la norma donde el productor es importante se impone actores, es una historia, muchas veces se resientan, cuando el actor es actor de fama, pero no tiene que ver con vínculo con la historia, el director no lo quiera escogido. Muchas veces los productores imponen actores a la historia y no queda más remedio que asimilarlo, eso rara vez o muchas veces dan malos resultados. En este caso digamos Titón tuvo en cuenta mucho mi opinión, como la de muchos colaboradores, pero las decisiones del casting final fueran tuyas... Cometió un error, escogió un David que yo puede cambiar por que, por aquel para que yo escribiste. Él tiene referencias físicas que se referían a Vladimir no a otro actor, pero la decisión es de él. Y la intervención de Juan Carlos fue un logro en la parte práctica después, de filmar, fue decisiva porque Titón necesitaba una ayuda, pero la participación de Juan Carlos no es una participación mecánica, una participación digamos como un secretario, un ejecutante, la película está marcada por la poética, por la manera de entender el cine de Juan Carlos, a mi modo de ver de manera favorable. Juan Carlos y Titón comparten, por eso es a Juan Carlos a partir de la mitad a quién llama Titón, comparten un modo en zonas comunes de entender el cine, entender el humor, de entender lo popular, pero hacen una comedia exactamente igual. Y yo creo que la película, la dinámica, la gracia que tiene, está influida por el modo de hacer cine de Juan Carlos incluida positivamente y quién en

cambio en todo lo que fue el tema, las ideas que tan importante eran para Titón. Juan Carlos la supo asimilar y hacer suyos. Era una combinación muy buena, de la colaboración que le dio a esto que él lo consideró codirector, no un director asistente o un segundo director, sino es una autoría paralela.

Pero en el caso de Guantánamera es diferente porque ellos conseguirán la película juntos desde el principio. Y en caso de Fresa y Chocolate, Juan Carlos se insertó posterior. Una película que ya estaba la historia, estaba el tema y que la oportunidad de modificar era menos. Un guion siempre se modifica en la práctica de la filmación, pero ya menos. Y yo te diría si no hubiera sido para Titón probablemente no hubiera sido en Juan Carlos, para quién yo con mucho gusto ha intervenido otros guiones, pero posiblemente yo no habría pensado que el siguiente director que podría pensar, cubano, no hubiera ser Juan Carlos, para esta película. Porque otra película de Juan Carlos yo ha intervenido y es un cine que a mí me gusta, con el que me identifico con su manera de entender el cine e hacerlo. Pero probablemente no hubiera sido mi segunda opción como director. Pero, bueno, la vida lo jugó así y yo creo que el resultado fue muy favorable para la película. La hizo posible porque Titón necesitaba una ayuda, en el aspecto físico, porque a través de Titón y la comunicación que él tenía, la confianza que tenía con Juan Carlos, estuvo cuando no estaba y cuándo no estaba estaba a través de Juan Carlos. Y porque Juan Carlos supe ser suya, las ideas tuyas y el estilo de Titón, Juan Carlos se integra, no había disonancia entre estilos, parece que no hay dos directores, parece que es un solo.

Marina de Moraes: Yo leí, que Titón quería a La Habana como escenario.

Senel Paz: Sí.

Marina de Moraes: ¿Y por qué?

Senel Paz: Bueno, es que... cómo... sólo no podría evitar... es una capital maquirosa, La Habana es una síntesis de Cuba y es una ciudad cinematográfica, es una ciudad cinematográfica. El personaje llevaba esto, porque el personaje es un personaje enamorado de La Habana y de la historia y de los valores tantos. Es decir, yo creo que se puede decir que La Habana es la ciudad cubana que atesora más valores arquitectónicos, culturales, históricos y más concentrados, ¿no? Y más conceptual, dónde... Esto es decir, el centro artístico, musical, es una ciudad muy importante, que son los polos de la cultura cubana, incluso. Pero La Habana es una verdadera capital.

Es una capital pues que ha sido administrativa, que ha sido cultural, pero ha sido también espiritual de la historia de Cuba, no solo de La Habana. Y eso es síntesis. El cine agradece mucho la síntesis.

También creo que Titón amaba la ciudad y la quería interceder por ella, por el... como el personaje, él se vía como el personaje. Y luego está en el personaje del muchacho joven el descubrir esa ciudad y descubrir esa ciudad mezclada con descubrir la cultura cubana, digo, es conocer más que La Habana.

Yo tengo una película anterior, mi primera película, que con el mismo personaje de David, quizá sería interesante que tú la veas, donde el personaje llega del interior a La Habana y esta cosa tan común, creo que en todas las naciones del mundo, pero en la América Latina, ¿no? De la gente de provincia insertándose en las capitales en una relación que a veces es de amor y de odio, de rechazo y de incomprensión, ¿no? Esa película se llama Una Novia Para David. Si tiene oportunidad, y vela, y ahí está el mismo personaje de David interpretado por otro actor y está en el mismo actor que hace el amigo de David en la universidad interpretando el mismo personaje de...

Marina de Morais: Ah, sí, Miguel.

Senel Paz: Miguel. Y el personaje de Mirtha, de la película llamada Adorables Mentiras puede ver el personaje de...

Marina de Morais: Nancy

Senel Paz: De Nancy. Es el mismo personaje. Eso es curioso, pasa poco en el cine, que personajes e ideas de un mismo autor pasen de una película a otra con diferentes directores, es un caso curioso.

Marina de Morais: Sí, en El Cuerno de la Abundancia, David estás como... como lo mismo.

Senel Paz: Y Lista de Espera que también tiene la presencia de David.

[pausa]

Senel Paz: En el prólogo de este libro [Roteiro de Fresa y Chocolate] tiene mucha información sobre...

Marina de Morais: ¿Tú crees que la historia y la película se articulan con la historia de Cuba?

Senel Paz: Sí y con toda la historia de la Revolución. Es decir...

[interrupção de uma alarme – Senel levanta para desligá-lo].

Senel Paz: Sí, la película marcha sobre todo la historia del siglo 19 para acá, del socialismo, de la Revolución, y va mucho a las raíces, está la idea esta de tenemos el presente porque tuvimos el pasado, y sin ese pasado, sin todos esos hechos, sin todos los acontecimientos, sin todos los personajes no estaríamos aquí. Que es una idea siempre elemental, pero que ha sido cuestionada a veces por el socialismo en una cosa un poco extrema, ¿no? Socialismo es como se todo tuviese comenzado a partir del triunfo de la... A ver, esto es más complejo de lo que estoy diciendo, es decir... Yo creo que algunos momentos muy exaltados de reafirmación la Revolución ha negado parte del legado no político, no revolucionarios, la línea que no conduce a la Revolución. Cosa que en el proceso mismo de la Revolución se ha ido asentando, ¿no? Es decir, la Revolución tiene momentos extremos necesarios, obligatorios, porque son momentos de violencia, cosas se van asentando y que llevan a, como decía, cosas extremas e la renuncia, ¿no? Porque la religiosidad de este pueblo forma parte de su cultura, de su historia, de su alma y eso todo no lo puede negar o tratar de cortar como aquí sucedió. Que en este caso el libro de Frei Betto, "Fidel y la religión" tuvo un efecto similar al de esta película, de provocar un cisma y un punto de giro, de 180 grados en un dilema social, un trauma social.

Pero la película, me gusta así más la historia, porque todo que está en la película está en el relato. Hay un reconocimiento, una necesidad, una apropiación, de la historia interior, de la historia sobre todo cultural, ¿no? El personaje y justamente lo que él es, Cuba en una persona de 59. Hay toda una historia que trata demostrarme que somos nosotros y que justamente es lo que trata de educar al joven. Pero en particular la película tiene un dialogo muy importante con la historia, así, con parte de la historia de Cuba, del proceso dentro de la Revolución y sobre todo en su relación con la cultura y los intelectuales y los homosexuales, o sea, en esta zona.

Apêndice B – Entrevista com Jorge Perugorría

Jorge Perugorría: entrevista. Entrevistadora: Marina de Morais Faria Novais. Havana, 27 nov. 2018. 1 arquivo mp3 (26 min).

Marina de Morais: Yo quiero saber sobre la construcción de sus personajes Diego y Mariano, cuáles son sus inspiraciones y la influencia de alguna cosa...

Jorge Perugorría: ¿Se empezamos por eso? O quiere hablar un poco de Tabío y Titón...

Marina de Morais: después...

Jorge Perugorría: Ah, bueno ya... Bien, ¿de personaje de Diego?

Marina de Morais: Sí, y Mariano.

Jorge Perugorría: Personaje de Diego, en Fresa y Chocolate, realmente era un personaje, yo era un actor que hasta ese momento había desarrollado una carrera en el teatro, y había hecho había estado diez años haciendo fundamentalmente teatro y había hecho algunas cosas en la televisión. Y me entero de que Titón está haciendo un casting para buscar el personaje de Diego, que iba a ser el cuento de Senel Paz, “El bosque, el lobo y el hombre nuevo”. Y para mí, yo pensé que, cuando me hablaron del casting de Titón para la película, yo pensé que se tenía oportunidad de hacer para el David, que estaba más cerca de mi generación, de mi propia experiencia. Y yo me presenté en el casting y Titón me dijo que ya tenía varios actores para David, que estaba buscando el Diego. Y yo me preparé, yo estaba haciendo en ese momento, con el grupo de teatro cubano El Público, con Carlos Díaz. Estábamos siendo “Las criadas”, de Jean Genet. Yo estaba interpretando un personaje femenino, de Clara. Entonces tenía una preparación de cualquier forma que me ayudaba para hacer el casting de ese personaje, con todo el manierismo, la gestualidad – estaba interpretando a las mujeres en el teatro. Y me presenté sin mucha ilusión porque pensé que él iba a escoger un actor mayor y finalmente me llamaron un mes después, me dijeron: “Titón te escogió para hacer Diego”.

Después apareció Vladimir Cruz para ser David y prácticamente somos de la misma edad, del mismo año, entonces los dos nos planteamos un reto tremendo, ¿no? De tratar de poner lo más joven posible a Vladimir y tratar de ponerme a mí lo mayor posible, caracterizándome a lo mayor posible. Entonces fue un personaje que

yo recuerdo que el proceso creativo fue muy bonito. Titón y Tabío cuando empezamos a trabajar ya me presentaron algunos homosexuales que ellos conocían, que tenían características que querían que estuvieran presentes en el Diego.

Y por otro lado Senel Paz también me presento a otros homosexuales que habían sido inspiración para él a la hora de escribir el cuento en que está inspirado, basado el guión de la película. Yo empecé a trabajar con ellos más otros amigos que yo tenía también homosexuales del teatro y un poco, fui cogiendo un poquito de cada uno a la hora de componer ese personaje, que una de las cosas que también tuve que trabajar mucho en la vivencia porque yo pertenezco a la generación de David entonces estaba interpretando al Diego que es mayor que David y que había vivido antes de la Revolución, que tenía una educación, otra formación, otros valores. Entonces fue a investigar y conocer mucho todas las personas que en los años 60 fueron marginados por ser homosexual, conocer sus historias y que en los 70 también, que muchos eran dramaturgos, escritores y que los conocían. Y conversando con ellos y contándonos toda su lucha, ¿no? Primeramente porque fueron... Con, en la etapa esa de la UMAP que hubo en Cuba, fueron marginados por su sexualidad y como resistieron y siguieron en Cuba. Entonces era dotar al personaje esas experiencias a partir de lo que me contaban ellos y de ese valor que tiene Diego de luchar por su idea, ¿no? Eso fue las cosas más bonitas que recuerdo de ese proceso de conocer a muchas personas que me ayudaron para hacer ese personaje y lo otro que eso estaba basado en este cuento de Senel, escrito maravillosamente de Senel, que todo el mundo se había leído y que se habían hecho alguna versión libre para teatro y que cuando empezamos a preparar la película, a filmar la película, todo mundo en La Habana lo sabía. Y cada vez que yo me encontraba con algún homosexual, me decía: "Diego es como yo". Siempre la gente quería que Diego lo representara y me los encontraba totalmente distinto, uno más extrovertido, más loca, ¿no? Más... Y me decían: "Diego es como yo, no sé qué". Otros más sobrios, gay, pero muy tranquilos, normales, me decían: "Diego como yo, no tienes que actuar que eres un homosexual, lo eres y no sé qué". Entonces no me quedó más remedio que hacer en el que yo estaba componiendo que era un poquito de cada uno y de mi propia experiencia de las personas que había conocido.

Ese fue un trabajo, bien, con mucha responsabilidad por toda la expectativa que había, pero con el privilegio de trabajar con dos de los más grandes directores del cine cubano. Como era en ese, entonces, de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos

Tabío porque fue un proceso. Titón había sido como un maestro para Juan Carlos Tabío. De hecho colaboraba mucho, en muchos proyectos, era su maestro, digamos así. Y cuando Titón estaba enfermo en el momento de hacer la película y llamó a Juan Carlos para que lo acompañara en todo el proceso, por sin él no podía terminar la película, por la enfermedad. No solamente hice Fresa y Chocolate, una vez que terminamos, después con el éxito de Fresa y Chocolate, llamaron, nos propusieron hacer Guantanamera y Titón me dijo: “bueno, ahora que todo el mundo piensa que tú eres gay te voy a dar la oportunidad de reivindicarse con Mariano”, que era un camionero que andaba por ahí de una provincia a otra ¿no?

Marina de Morais: ¿Y cómo fue la composición de Mariano?

Jorge Perugorría: Mariano era, por supuesto, un personaje mucho más sencillo que Diego y que lo disfrutamos mucho la propia experiencia de la película de ese viaje, ¿no? La película es un retrato de ese Periodo Especial que vivía Cuba en ese momento. Y que de alguna manera todavía quedan secuelas, ¿no? Pero fue un rodaje muy divertido, por el propio viaje, un viaje por toda Cuba, desde Guantánamo hasta La Habana. Con situaciones que son reales, pero que son de surrealista al mismo tiempo de la vida cotidiana nuestra, entonces era muy divertido hacer eso en tono de comedia, ¿no? De representar esas situaciones que ocurren, ocurrían y siguen ocurriendo en Cuba, pero que son totalmente surrealistas, por la propia realidad, las propias condiciones económicas del país, la propia crisis, el arte de la supervivencia del cubano de estar inventando siempre.

La experiencia de rodar la película fue lo más bonito en el caso de Mariano porque sin duda era un personaje que estaba mucho más cerca de mí, en sentido, es de menos complejidad. Era un camionero joven, universitario, que andaba por la isla, o sea, era un personaje, entre comillas, más sencillo que Diego, ¿no? Que era una caracterización, era algo más complejo y dramáticamente también era mucho más complejo, tenía más conflictos, más contradicciones. Mariano aunque igual, detrás de él hay un ser humano, pero un hombre más simple que Diego.

Entonces sobre todo el tema de la comedia, que era algo que a mí siempre me gustó, disfrutar esa clave, ¿no? De hacer, de la comedia cubana, cosa que el cual estaba muy presente en el cine de Tabío y el de Titón también. Porque como hicieron siempre, han hecho siempre – en el caso de Tabío que sigue vivo, un cine que ha sido

un retrato de la realidad cubana, han utilizado la comedia como instrumento para criticar y hablar sobre la realidad cubana.

Marina de Moraes: ¿Hay inspiraciones para Mariano también?

Jorge Perugorría: Sí [risos]. Bueno, camionero no conozco mucho en los barrios, en la vida. Tenía un tío mío que era camionero cuando me fui a preparar, lo primero que fui prepararme para ese personaje fue aprender a manejar una rastra. Y los mismos camioneros del ICAIC, todos son un poco parecidos, entonces eso fue un poco más sencillo. Ya te digo lo que si fue mucho más divertido, sobre todo en ese viaje por toda la isla de Cuba, donde realmente los disfrutamos mucho. Poco tiempo después de terminar Guantanamera murió Titón y yo creo que ese viaje fue un viaje lleno de alegría y de cierta nostalgia también, porque sabíamos que Titón estaba muy enfermo, que no sabíamos se va a terminar o no la película, pero finalmente la pudo terminar al lado de Juan Carlos. Y entonces fue eso, de viajes muy nostálgicos, pero a la vez muy divertidos por las propias situaciones que estábamos contando en la en la película.

Marina de Moraes: ¿Tú crees que hay alguna relación entre sus personajes y el pueblo cubano?

Jorge Perugorría: Sí, totalmente. Yo creo que tanto Titón, en el cine, la obra completa de Titón, y Tabío, que es también un gran cineasta, pues han hecho un cine que la mayor inspiración ha sido la propia realidad cubana y siempre han hecho un cine que ha cuestionado esa realidad, un cine crítico. Y ha tratado de retratar la como es, en todas sus contradicciones, en todas, en todo, han tratado de retratar ese surrealismo que a veces es parte de nuestra vida cotidiana.

Marina de Moraes: ¿Y cómo era la codirección, en efecto?

Jorge Perugorría: Sí, bueno, sin duda para que exista una dirección entre dos directores, cada uno con una obra tan sólida como Titón y Tabío, parte precisamente de que uno era el maestro y el otro siempre fue su alumno, pero los dos a la hora de trabajar daban todo y estaban integrados el proceso con la misma pasión. En cada cosa que decía Titón Tabío lo escuchaba y cada cosa que Tabío decía también Titón le ponía mucha atención. Y son dos directores muy brillantes, muy inteligentes con muy buen gusto, entonces era un privilegio, ¿no? Tener ahí cuatro ojos, trabajar con dos de los directores más importantes de la historia del cine cubano, pues estás muy

seguro y entonces entre ellos ya te digo había mucha influencia, tenían muchos puntos en común de la manera de ver y de entender el cine. Entonces no había, o sea, entendían el cine, tenían ese punto, eso en común. A la hora de trabajar con nosotros fue una cosa muy fluida, o sea, no parábamos a ver grandes discusiones entre uno y otro, todo lo contrario. El cine que ellos querían hacer, la obra que querían hacer ellos tenían claro los dos. Entonces fueran muy prácticos en eso. Pues ensayábamos, en el proceso de trabajo, ensayo, lecturas de guión, de trabajo de mesa, para preparar la película eran dos grandes artistas dando opiniones – lo que enriquecía más todo el proceso. Y a la hora de montar las escenas y de filmar era igual, tanto la puesta en escena como el trabajo con los actores, todo los compartían. Las ideas, el trabajo de los actores también cuando había, entre ellos decían: “me gusta, esto me gusta menos y entonces”, pero había mucha comunicación, mucha complicidad entre ellos, mucha, muchos puntos en común por lo que cuando tú hacías algo generalmente estaba bien, nos complacíamos, el nivel de exigencia era mayor, ¿no? Pero fue un proceso bien bonito porque también estábamos viendo y estábamos haciendo testigos de una historia de amor entre Titón y Tabío muy linda. De Tabío acompañando a Titón en sus dos últimas películas – quien había sido su maestro y quien a pesar de que se le estaba acabando las fuerzas físicas porque estaba enfermo en estos dos rodajes y mentalmente estaba brillante todavía. Y era muy bonito verlo con el sentido del humor, las bromas que se hacían entre ellos, como Titón siempre jugaba con Tabío como si fuera un hijo o un hermano mayor, ¿no? Y nosotros fuimos testigos de esa complicidad y es historia de amor tremenda, porque al final como Titón era mayor y era, pues siempre todo el mundo piensa Fresa y Chocolate siempre Titón, pero realmente, y Guantanamera Titón. Pero realmente Fresa y Chocolate y Guantanamera era Titón y Tabío, porque los dos trabajaron por igual.

Marina de Morais: ¿Cómo fue la repercusión en Cuba, de Fresa y Guantanamera?

Jorge Perugorría: Bueno, Fresa y Chocolate realmente fue un acontecimiento casi social, más que cinematográfico. Veníamos de principios del Período Especial en Fresa y Chocolate, el muro de Berlín se había caído en los 90 y Fresa y Chocolate se estrene en 93 en medio de una crisis económica que en Cuba se conoció como Período Especial, donde todo el comercio de Cuba se había terminado, que era con los países socialistas del CAME. Y no había luz, no había comida, no había transporte,

no había nada y en medio de esa crisis, el cine cubano plantea asumir un proyecto como este, que es una película crítica y yo creo que estaban las condiciones dadas. Todo mundo tenía necesidad en medio de todos esos problemas de ser consecuente con la... y hacer un pase de cuenta los errores que se habían cometido contra los homosexuales, contra los religiosos, del tema de intolerancia que había tenido la Revolución, y en ese sentido fue una catarsis colectiva. El día que se estrenó la película, inaugurando el Festival del Cine de La Habana, la gente estuvo qué, no sé, quince o veinte minutos de pie aplaudiendo, pero no era que estuvieran aplaudiendo, era que había una catarsis general en el público, de la necesidad que tenía la gente de oír con honestidad, hacer una reflexión profunda en nuestra realidad, sin miedo. Fue después, ha significado, por supuesto para la película dentro de Cuba, un cambio – un antes y un después de ciertos temas que aborda la película, que de alguna manera es una influencia grande de la sociedad cubana. Y ha beneficiado Cuba en ese sentido de abrir la mentalidad de los cubanos, de romper tabúes, prejuicios sobre ciertos temas. Y fuera de Cuba también fue una lección de que Cuba no era Corea del Norte, a pesar de que la gente lo podía ver así, ¿no? Que Cuba era un país que donde las cosas no eran tan blanco y negro, sino que había muchos matices por medio, era algo diferente donde podía existir un pensamiento crítico, donde se podía hacer una película como esa y podríamos reflexionar sobre lo que había estado bien, lo que había estado mal, las cosas que habían pasado.

Entonces fue muy importante para Cuba y todavía deja una huella que la gente lo recuerda, ahora mismo con todo el tema que ha hecho CNC, con esta ley que se quiere aplicar la Constitución, del matrimonio igualitario. Todavía la gente siempre tiene Fresa y Chocolate como referente, de cómo ayudo a cambiar la mente de los cubanos en ese sentido.

Guantanamera sin embargo fue una película que no tuvo la misma suerte. Fue un éxito en Cuba, se estrenó en el extranjero, pero la película no gustó al gobierno de Cuba y hubo críticas muy duras sobre la película que da una imagen negativa de Cuba. Cosa que yo no considero. La película hablaba de lo que estábamos viviendo, ¿entiende? Y entonces se llegó a tomar la película con mucho prejuicio y todavía hoy es una película que no se ha puesto ni en la televisión cubana. Todavía algunos dirigentes los que no han vencido esa... no se atuvo como mismo Fresa y Chocolate, que se puso 15 años después en la televisión, después que se hizo, fue un éxito mundial, un éxito, pero se puso en la televisión cubana 15 años después de eso, pero

todavía Guantánamera no se ha puesto. Si todavía te das cuenta que hay temas de tabú, de prejuicio, tema de que todavía hay que seguir porque hay muchas cosas que tiene que cambiar en este país en la mentalidad de los que los dirigen, ¿no es?

Marina de Morais: ¿Qué tú crees que es la característica de la codirección de Tabío y Titón?

Jorge Perugorría: Bueno, la característica es los puntos que tienen en común, o sea, yo estoy seguro que la mayor inspiración para Juan Carlos Tabío a la hora de hacer cine fue la obra de Titón. O sea tuve las comedias de Tabío, tuve "Plaff", "Se Permuta", "El elefante y la bicicleta", y son películas que tienen una, se alimentan de las comedias que había hecho Titón como "La Muerte de un Burócrata", como "Las Doce Sillas", en fin que yo creo que ahí hay una... Tabío yo creo que su gran inspiración fue la obra de Titón, había una gran complicidad. Y ellos se entendían muy bien por eso yo creo que pudieron enfrentar esta historia de llevar una película adelante juntos.

Marina de Morais: ¿Crees que las películas cambiaron la realidad cubana?

Jorge Perugorría: De alguna manera yo creo que Fresa y Chocolate se aportó bastantes cosas. Una película es muy difícil que cambie la realidad de un país, es imposible, pero se puede ejercer una influencia. Y yo creo que Fresa y Chocolate, en el caso de Fresa y Chocolate, sí, yo creo que ha influenciado bastante en la sociedad cubana, ha sido realmente una película que ha ejercido una gran influencia en la madurez del desarrollo de la mentalidad de los cubanos a ser más tolerante, a ser más.

Y Guantánamera es una película que ya te digo, le tiraron encima un manto de... la película, ya te digo, una película que aquí no la han valorizado, se ha valorizado siempre mucho más fuera de Cuba que dentro de Cuba. Aquí prácticamente es una película que la gente la vio de una manera práctica, casi como pasándose la uno por el otro solamente aquí. La película también convocó un debate donde se habló de la película, donde se cuestionó si la película era una película, si era un cine revolucionario o no, pero todos esos son prejuicios y tabúes de algunos dirigentes porque Titón siempre hizo ese tipo de cine, siempre retrató la realidad, y Tabío igual, en todas sus contradicciones.

Y yo creo que el ICAIC, no solamente el cine de Titón y de Tabío, sino de muchos cineastas cubanos, siempre en el ICAIC hubo un pensamiento crítico, pero

yo creo que era necesario para sociedad cubana que existiera por lo menos a la cultura un pensamiento crítico. Porque si es un país que está dirigido por un solo partido, donde todos dicen lo mismo, por lo menos en el arte tiene que jugar el carácter de decir dónde están los problemas. Si no hay otro partido que le, que se lo diga al partido que manda, por lo menos los artistas tienen que tener esa vanguardia, ¿no? De tener un pensamiento crítico, porque si no todo está tan bonito, todo está bien, aunque estemos muriendo de hambre, de problema, aunque seamos un país realmente... Eso es lo que lleva a la involución, ¿no? Una sociedad para evolucionar tiene que tener un espacio a la crítica y a la autocrítica. El arte siempre jugó ese papel en Cuba, ¿no? Ya que había un solo, siempre ha habido un solo partido, por lo menos en allí había un pensamiento crítico siempre y alguna gente aprovecharon eso para cambiar y ser mejores, otros llegaron a entender en ese, ver este cine como una especie de enemigo, ver a la crítica como un enemigo. Si no aceptan la crítica nunca va a ser mejor, nunca va a mejorar, ¿entiende?

Entonces era muy contradictorio, porque cine cubano que siempre fue muy fundacional, que apoyó siempre al Nuevo Cine Latinoamericano, a los cineastas brasileños. Cineasta brasileño criticaba el gobierno de Brasil y era bienvenido en Cuba. Un cineasta cubano criticaba la realidad cubana, la sociedad cubana, no será tomado como... Era muy contradictorio, ¿no? Afuera si apoyábamos los que criticaban el gobierno, como debe ser, un arte como debe ser arte, ¿no? Y entonces aquí lo cuestionaban. En esas contradicciones yo creo que por suerte hemos salido de muchas, hemos salido airoso, pero todavía quedan cosas del pasado por ahí andando por La Habana...

Marina de Morais: ¿Las películas dejaron algún problema para su carrera?

Jorge Perugorría: No, no, para nada. Para nada. Yo... Lo único es que todavía sigue pasando que hacemos películas que no ponen la televisión cubana, ¿sí? Muchas, por ejemplo, nosotros hicimos la serie esta de Mario Conde, "Cuatro Estaciones" en La Habana que los cubanos tan locos por ver y...

Marina de Morais: Yo lo vi, en Netflix...

Jorge Perugorría: ¿En Netflix? Bueno aquí la televisión cubana no la pasa, ni regresó ahí... Prácticamente las últimas películas, lo que ahora hay un mecanismo que el paquete que la gente ve, de cine, prácticamente ven todas todas las películas y las

series que se estrenan en el mundo y entre esas la película cubana que no se ponen en Cuba.

Marina de Morais: ¿Y por qué?

Jorge Perugorría: Eso quisiera saber yo [risos]. Porque son cosas que un día cambiarán ya, porque son cosas viejas, del pasado, pero que todavía sobreviven por algunos dirigentes les gusta demostrar que tienen poder censurando cosas cuando el acto de censurar es más contrarrevolucionario que la película, que la propia película.

Marina de Morais: Bueno, eso es todo. No hay más preguntas.

Jorge Perugorría: ¿Ya? Bueno.

Apêndice C – Entrevista com Juan Carlos Tabío

TABÍO, Juan Carlos. *Contacto - entrevista sobre el cine cubano - UH y Brasil*. Destinatário: marinamfn@gmail.com. [S.l.], 30 dez 2018 – 13 fev. 2019. 5 mensagens eletrônicas.

Marina de Morais: ¿Cómo fue la invitación a dirigir Fresa? ¿Cómo funcionaba la codirección?

Juan Carlos Tabío: Este anexo es una carta que le escribí a Senel Paz [Anexo A]. Pienso que con ella respondo desbordadamente tus dos primeras preguntas, además de contener mucha información sobre toda la producción de la película. Por supuesto que puedes utilizarla y reproducir lo que quieras.

Próximamente te estaré enviando las subsiguientes respuestas. Es que estos días finales de año se presentan más movidos de lo que deseo.

(Em 30/12/2018)

Marina de Morais: ¿Hubo cambio en esa forma de trabajo en Guantanamera?

Juan Carlos Tabío: No, ya teníamos la experiencia del trabajo conjunto en Fresa...y así lo repetimos en Guantanamera. Pero en Guantanamera, Titón sí estuvo todo el tiempo en el rodaje, sin embargo al final del montaje, reapareció la enfermedad y terminó muy afectado. Ese fue, dolorosamente, el principio de su trágico final.

Marina de Morais: ¿Cómo se escogieron las canciones en las dos películas? ¿Cuáles eran los criterios?

Juan Carlos Tabío: En Fresa...todas las canciones, y las danzas de Lecuona pertenecen a la discoteca de Diego, y contribuyen a definir su personalidad, fueron escogidas con ese propósito, especialmente la danza de Lecuona “Las ilusiones perdidas” con una obvia intensión.

En Guantanamera se utilizó la música de “La Guantanamera” de Joseíto Fernández con letras alusivas al argumento de la película escritas por el poeta cubano Guillermo Rodríguez Rivera.

Marina de Morais: ¿Cómo las películas dialogan con el contexto y pueblo cubano (hoy y en su momento)?

Juan Carlos Tabío: Mira, toda película, novela, obra de teatro, etc, sobre la realidad actual e inmediata, propone, cada cual a su manera, un diálogo con su destinatario, que es el pueblo. A veces esto se logra, otras veces no tanto, depende de si se ha logrado tocar el nervio de esa realidad.

Marina de Morais: ¿Cómo fue la repercusión de las dos películas?

Juan Carlos Tabío: Las dos películas fueron muy bien recibidas, tanto en Cuba como en el extranjero. Pero con Guantánamera sucedió que como a los tres años de ser estrenada, en un discurso que transmitió la televisión, Fidel Castro criticó fuertemente a la película. Desde entonces Guantánamera está censurada en Cuba.

Marina de Morais: ¿Hubo alguna dificultad durante el rodaje?

Juan Carlos Tabío: En Fresa... durante las dos primeras semanas de rodaje, Titón estaba muy afectado por su enfermedad (cáncer de pulmón) y solamente participaba en las mañanas, después se sometió a una operación quirúrgica y estuvo tres semanas en el hospital, después regresó, yo digo que heroicamente y terminas el rodaje juntos. Sin embargo los tiempos de rodaje no se afectaron. El montaje de Fresa...sí lo realizamos juntos.

En Guantánamera no hubo ninguna dificultad en el rodaje, pero como te dije, al final del montaje, Titón volvió a afecarse.

(Em 10/01/2019)

Juan Carlos Tabío: Querida Marina:

En mi respuesta a la pregunta 4, cometí un error garrafal: la danza para piano "Las ilusiones perdidas" no es de Lecuona sino de Ignacio Cervantes.

Cervantes es un músico cubano de finales de XIX y principios del XX. Es un músico muy importante que dejó una huella en la música cubana.

Incluso la música incidental de la película, compuesta por José María Vitier, recrea temática y estilísticamente la música de Cervantes.

Perdóneme este lapsus imperdonable, jajaja.

Un beso.

jc

(Em 13/01/2019)

Marina de Morais: ¿Cuáles fueron las principales referencias e influencias para construir las narrativas de las películas?

Juan Carlos Tabío: Bueno, en el caso de Fresa...obviamente fue el cuento "El lobo, el bosque y el hombre Nuevo" de Senel Paz sobre el cual está basado el guion. En el caso de Guantanamera, no creo que haya influencia no referencia alguna.

Marina de Morais: ¿Cómo usted y Titón eran vistos en el ICAIC y en Cuba por hacer críticas a los problemas vividos en el país?

Juan Carlos Tabío: Ni remotamente Titón y yo éramos los únicos cineasta cubanos que, como tú dices, hacíamos "críticas a los problemas vividos en el país".

Marina de Morais: ¿Las películas cambiaron algo en la forma de hacer cine en Cuba?

Juan Carlos Tabío: No, no lo creo.

Marina de Morais: ¿Las dos películas dialogan entre sí? Si es así, ¿de qué forma?

Juan Carlos Tabío: No acabo de entender tu pregunta.

(Em 24/01/2019)

Marina de Morais: En la pregunta 8, me gustaría saber si había influencia o referencia a otros cineastas, artistas o películas, por ejemplo.

Juan Carlos Tabío: Mira, no hubo ningunas referencias externas. Frresa...está basada en el cuento de Senel y Guantanamera es un guion original de Eliseo Alberto escrito varios años antes que Titón y yo actualizamos para incorporarle nuevas realidades a la película.

Marina de Morais: Sobre la pregunta 11 quería saber si hay alguna relación entre las historias, narrativas o personajes entre las películas Fresa y Guantanamera. Si hay, ¿cuáles serían estas relaciones?

Juan Carlos Tabío: No hubo interferencias entre las dos películas.

(Em 13/02/2019)

Apêndice D – Entrevista com Vladimir Cruz

CRUZ, Vladimir. *Contacto - investigación sobre Fresa y Chocolate en Brasil*.
Destinatário: marinamfn@gmail.com. [S.l.], 11 jan 2019.

Marina de Morais: ¿Cómo se dio la construcción de su personaje en la película?

Vladimir Cruz: La construcción de mi personaje tuvo tres etapas, y las dos primeras fueron previas a la confirmación de mi participación en la película. Me explico:

- La primera fue a través del conocimiento de la obra de Senel, donde hay muchos personajes recurrentes y sobre todo David, que de alguna manera es su *alter ego*. Los cuentos y la primera novela de Senel eran bastante conocidos en Cuba y en mi caso tuve una fuerte aproximación a su obra a partir de mi participación en la película “*Una novia para David*”, el primer guión para cine de Senel (y mi primera vez ante una cámara). Aunque yo solo hacía un figurante, uno de los muchachos del grupo, que ni siquiera hablaba, me dio la oportunidad de conocer la obra de Senel y de empezar a hacerme una idea del personaje de David, sin saber que posteriormente lo interpretaría en *Fresa y chocolate*, y aunque teórica, creo que esta aproximación sentó las bases para el posterior trabajo con el personaje.

- La segunda etapa fue a través de una versión teatral en la que participé, en el año 1991, del cuento de Senel “*No le digas que la quieres*”, ya interpretando el personaje de David. El David que aparece en este cuento es muy próximo al del principio de F y Ch, incluso hay alguna escena de la película ya esbozada en el cuento (como la del principio, cuando va a acostarse con su novia por primera vez) y aunque el medio y el lenguaje teatral son muy diferentes al cine considero que esta fue una segunda etapa de profundización en el personaje, viéndolo “desde dentro”, que me sirvió mucho para el trabajo posterior y también me dio la confianza suficiente para acercarme a Titón cuando comenzaba el casting de la película y decirle que me hiciera una prueba porque pensaba que ese personaje era para mí.

- La tercera etapa fue a partir del contacto directo con el guión y durante el proceso de ensayos previo al rodaje.

Marina de Morais: ¿Cuánto tiempo tardó de la preparación del personaje hasta el rodaje? ¿Algo cambió durante el proceso?

Vladimir Cruz: Supongo que te refieres al “inicio” de la preparación del personaje, porque este es un proceso que no termina nunca, y por lo tanto no se puede decir que una vez terminada la preparación faltaba, por ejemplo, una semana para comenzar el rodaje.

En cuanto a la preparación teórica los plazos son más o menos los que he esbozado en la respuesta anterior: tuve un primer contacto con la literatura de Senel unos 7 años antes y la versión teatral sobre su cuento fue 2 años antes del rodaje de la peli.

En cuanto al proceso concreto de análisis y ensayos con los directores y los demás actores, inmediatamente previo al rodaje, en mi caso fue muy breve. Llegué muy tarde a la película (por razones de casting que son un tema aparte) y todo el trabajo de mesa y ensayos de las escenas clave lo realicé en unas dos semanas, al mismo tiempo que hacía las pruebas de maquillaje, vestuario, etc

En cuanto a si algo cambió durante ese proceso, no estoy seguro de entender muy bien la pregunta, porque la respuesta me parece muy obvia: por supuesto. El proceso de preparación de un personaje es un proceso de cambios. Antes de eso el personaje no existe, solo de manera aislada en la cabeza de cada uno. La versión del escritor está plasmada en el guión, la del director está en la cabeza de este, de manera más o menos difusa y la del actor está en su cuerpo, en su mente y en su corazón, pero también sin terminar de encontrar una forma definida.

Entonces lo primero es ir pactando entre todos cual será la imagen definitiva, lo que implica algunas renunciaciones por cada una de las partes. Todos tendrán que acostumbrarse a que el personaje tendrá tu cara para siempre y se moverá como tú y el actor tiene que aprender qué características de sí mismo son buenas para el personaje, y por lo tanto tendrá que poner en primer plano y cuales no son buenas y por lo tanto tendrá que controlar.

Marina de Morais: ¿Cómo fueron las filmaciones de Fresa?

Vladimir Cruz: La pregunta es muy amplia, pero en líneas generales puedo decir que la característica principal del rodaje de Fresa es que hubo un gran espíritu de equipo. Muchas razones contribuyeron a eso, en primer lugar la película era una co-dirección porque uno de sus directores (que además fue su gestor original y uno de los maestros del cine cubano) estaba enfermo de cáncer, lo que empujó al equipo a arrimar el hombro y a unirse como una piña en torno a él.

Además influyó que la mayor parte de la película se rodaba en un mismo lugar, por lo que prácticamente terminamos conviviendo juntos allí durante mucho tiempo y que todo el equipo estaba muy sensibilizado con el tema que estábamos tratando y lo consideraba importante.

Por lo demás el rodaje fue duro (rodamos muchísimo, porque el guión era muy extenso y el primer corte de la película duraba más de tres horas), sobre todo para los actores principales sobre los que recaía la mayor responsabilidad (y que no teníamos experiencia previa en el cine), pero al mismo tiempo fue muy intenso y apasionante.

Marina de Morais: ¿Cómo Titón y Tabio dirigieron la película juntos?

Vladimir Cruz: Ellos eran grandes amigos y habían trabajado juntos de diversas maneras en muchas ocasiones (aunque nunca habían co-dirigido), por lo que se conocían mucho, se entendían muy bien y tenían una sensibilidad y un lenguaje común. Titón sabía que le estaba pidiendo mucho a Tabio al pedirle que le ayudara a co-dirigir “su” película, porque ambos tenían claro que originalmente era la película de Titón y si este no podía enfrentarla solo era por su enfermedad, y por lo tanto su trato hacia él era agradecido, abierto y colaborativo.

Por su parte Tabio estaba allí en primer lugar para ayudar a su amigo y no por ambiciones artísticas personales, por lo que estaba dispuesto a dar lo mejor de sí por razones básicamente humanas sin esperar nada a cambio. Su actitud fue muy generosa y aunque aportó muchísimo todo el tiempo tuvo claro que lo que quería era ayudar a Titón a cumplir su sueño.

De cara a los actores el proceso fue muy armonioso y no diferenciábamos cuando estábamos siendo dirigidos por uno o por el otro, porque siempre lo hacían los dos, incluso cuando solo estaba uno de ellos en el set. Es cierto que a veces, cuando Titón tuvo que ausentarse una semana debido a una operación, hacíamos dos tomas diferentes de un plano porque a Tabio le gustaba de una manera, pero pensaba que a Titón tal vez le gustaría más de la otra, pero esos casos fueron los menos.

También una pequeña diferencia para los actores era que, como sentíamos un gran respeto por la figura de Titón, muchas veces veíamos a Tabio como alguien más cercano a quien acudir ante cualquier duda, como a un amigo más que al director, cosa curiosa, porque realmente en esos momentos Tabio ya era uno de los directores cubanos más importantes y quizás si nos hubiera tocado debutar en el cine a sus

ordenes en solitario lo hubiéramos tratado con el mismo respeto y distancia con que tratábamos a Titón.

Marina de Moraes: ¿Cómo fue la repercusión de la película en Cuba?

Vladimir Cruz: La respuesta a la película tuvo muchos matices. Por parte de la prensa y la crítica cinematográfica, en su abrumadora mayoría “oficialista” fue muy cautelosa y casi hasta que la película no triunfó en el extranjero no empezaron a manifestarse. Por parte de las autoridades, tanto culturales como políticas, la respuesta fue - increíblemente- casi inexistente.

Sin embargo por parte del público pudiera decirse que la reacción fue “apoteósica”. La gente, que conocía el cuento de Senel, o había oído hablar de él y sabía que trataba un tema hasta ese momento considerado “tabú” dentro de la Cuba revolucionaria, y que también sabía que la película había sido dirigida por dos de nuestros más grandes directores, se volcó inmediata y masivamente a las salas de cine (también por el miedo a que fuera prohibida y no poder verla nunca) y respondieron con aplausos unánimes y en muchas ocasiones con llantos y catarsis.

La película casi inmediatamente trascendió el hecho cultural para convertirse en un fenómeno social y creo que lo que más impactó al público, aparte de la aparición en nuestra cinematografía de un personaje hasta entonces prohibido, tratado en serio, fue la aparición en un discurso público de maneras de expresión y crítica hasta ese momento relegadas al discurso privado creado por la doble moral imperante. En palabras simples: veían a los personajes hablar y comportarse como hasta ese momento pensaban que solo se podía hacer en la intimidad de la casa y no en un discurso público como una película.

También vieron por primera vez no solo críticas a un fenómeno o problema puntual de nuestra sociedad, sino a lo que habían sido políticas establecidas a nivel estatal, y lo más importante no fue solo que se reconocieran en la película los marginados o víctimas de la intolerancia, sino los que habían tenido actitudes represoras, con o sin tener conciencia de ello.

Hoy en día es reconocido, incluso por las autoridades políticas cubanas, que la película llegó todo lo lejos que puede llegar una obra de arte en cuanto a influencia en la conciencia social (y también política e ideológica) de un país, y en marcar un hito y lograr que un tema (lacerante para muchos ciudadanos) pueda comenzar a verse de otra manera.

Marina de Morais: ¿Hubo algún problema durante la producción o post producción de la película?

Vladimir Cruz: No sé exactamente a qué tipo de problemas te refieres, porque la pregunta es muy amplia, aunque supongo estás preguntando por algún tipo de interferencia externa en el proceso creativo por parte de autoridades burocráticas o políticas.

En primer lugar tengo que decir que problemas tuvimos muchos, sobre todo de producción, por las carencias de nuestro presupuesto y también por las carencias económicas del país en general en un momento muy difícil de nuestra historia. La película se rodó en el año 1993, hacía muy poco tiempo de la caída del muro de Berlín y de la desintegración del campo socialista europeo, por lo que la economía cubana se hallaba en una de las peores crisis de su historia, y rodar una película en esas condiciones era una tarea extraordinariamente compleja. Todo se hacía muy difícil, desde conseguir el combustible necesario para el rodaje hasta lo más sencillo, como encontrar fresas, por ejemplo, imprescindibles para las escenas de Coppelia y que fue casi un milagro encontrar.

Pero volviendo a lo que pienso fue tu pregunta inicial puedo decir que no me consta que nadie ajeno al equipo creativo de la película interviniera de ningún modo en el contenido de nuestra historia ni en la manera de contarla, lo que se hizo con absoluta libertad, tanto en la etapa de rodaje como en la de post producción.

Creo que en eso influyó que el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y en particular su director en ese momento y fundador Alfredo Guevara defendió la película con mucha fuerza, como una causa personal y apostó fuertemente por ella. Tanto el ICAIC como Alfredo disponían en ese momento de una autonomía, que se habían ganado durante muchos años defendiendo el proceso revolucionario, y que les permitía realizar obras sin apenas interferencia del gobierno.

Por supuesto no puedo asegurar al 100% que nadie se acercó en algún momento a Titón o Tabio para intentar “aconsejarlos” sobre algún tema relacionado con el contenido de la película, porque sencillamente no estuve todo el tiempo con ellos, pero conociendo a Titón no creo que se haya dejado presionar ni influenciar por nadie para hacer algo que no quisiera.

Marina de Morais: ¿Cómo crees que tu personaje dialoga con el pueblo cubano?

Vladimir Cruz: La parte que más me interesa del pueblo cubano es la juventud, porque van a ser los protagonistas del futuro, y de esa zona de la población (me refiero a los menores de 30 años) no creo que muchos hayan visto F y Ch, porque eran niños pequeños cuando se estrenó y luego no se ha exhibido mucho en Cuba (la televisión nacional creo que la puso una sola vez, 14 años después del estreno)

Además existe un abismo entre la generación de jóvenes cubanos que represento en la película, la llamada generación de los “hombres nuevos”, el proyecto de juventud creado por la revolución, y la juventud cubana actual, y no solo porque nosotros escuchábamos a Bola de Nieve, Silvio Rodríguez o los Van Van y ellos escuchan básicamente reggaeton. La diferencia estriba en que mi generación (que es la misma de mi personaje) tuvo tiempo de vivir un poco la época hermosa y épica de la revolución, donde los sacrificios eran asumidos como un precio por un futuro luminoso que se vislumbraba en el horizonte, y la generación actual de jóvenes cubanos ha vivido casi exclusivamente crisis económica, carencias materiales de todo tipo y una gran incertidumbre y falta de fe en el futuro.

Si mi personaje pudiera hablarle a esa juventud me gustaría que el mensaje fuera que los cubanos tenemos que estar unidos y no solo ser tolerantes con nuestras diferencias, sino reconocer el derecho de todos a participar y transformar nuestra realidad, porque esa es la única manera de construir entre todos un futuro mejor.

Apêndice E – Entrevista com Mirtha Ibarra

IBARRA, Mirtha. *Contacto - investigación sobre Fresa y Chocolate y Guantanamera*. Destinatário: marinamfn@gmail.com [S.l.], 7 mar 2019. 1 mensagem eletrônica.

Marina de Morais: ¿Cómo se dio la construcción de sus personajes en las dos películas?

Mirtha Ibarra: La construcción de los dos personajes fue muy diferente. En el caso de Nancy en *Fresa y Chocolate* el personaje ya lo había interpretado en *Adorables mentiras* del director Gerardo Chijona, por lo que lo conocía en todos sus matices. Es un personaje frágil marginado que busca un lugar en la sociedad y un amor verdadero. Al no encontrarlo decide suicidarse. En *Adorables mentiras* le busqué una virgen pues, por el lugar donde vive, es decir su contexto social, pensé siempre que era creyente. Al interpretarlo en *Fresa* esto resultó muy hermoso pues cada uno tenía su santo que adoraba. Diego la virgen de la Caridad, patrona de Cuba y Nancy la Santa Bárbara. Los girasoles para la Caridad y las dalias para Santa Bárbara.

Marina de Morais: ¿Los personajes de las dos películas dialogan entre sí de alguna manera?

Mirtha Ibarra: No creo que los personajes dialoguen en un sentido estricto, pero de alguna forma ambas buscan un respeto hacia su persona. Georgina va sufriendo una transformación a través de la película. Es una persona instruida, profesora universitaria, que se ha dejado someter por su marido, convirtiéndose en ama de casa. Ese recorrido a través de la isla es al mismo tiempo un análisis de su vida, a partir del reencuentro con su alumno. Gina descubre también en ese viaje quien es su marido realmente por lo que decide abandonarlo y comenzar una nueva vida.

Marina de Morais: ¿Cuánto tiempo tardó de la preparación del personaje hasta el rodaje? ¿Algo cambió durante el proceso?

Mirtha Ibarra: No puedo decirte exactamente pero ensayamos algunas escenas. Siempre en el rodajes tanto el director como los actores aportamos cosas nuevas que se van incorporando a la película, si funcionan.

4. ¿Cómo fueron las filmaciones del *Fresa*?

Creo que para mí fue muy difícil pues Tomás tuvo que operarse cuando ya empezábamos a filmar. Yo pedí que mis escenas se filmaran al final para estar con él todo el tiempo y así se hizo. Él pasó una semana en el hospital y después se incorporó. Pienso que todo el personal fueran actores o técnicos dieron todo su apoyo y creo que fue algo mágico la energía que se sentía pues todos pensaban que era la última película de Titón. El tiempo fue benévolo y le permitió hacer Guantanamera.

Marina de Morais: ¿Y las de Guantánamera?

Mirtha Ibarra: En Guantanamera Tomás se acababa de operar nuevamente pero se sentía con muchas fuerzas. Fue una película difícil pues el trayecto de Guantánamo hasta La Habana era bien largo, pero resultó sin grandes tropiezos. Fue divertida hacerla y además tener la posibilidad de conocer zonas de Cuba que uno desconoce, sobre todo funerarias.

Marina de Morais: ¿Cómo Titón y Tabio dirigieron las películas juntos?

Mirtha Ibarra: La amistad entre Tomás y Juan Carlos era de muchos años. Compartían muchas cosas, entre ellas el gusto por la música clásica, el humor et., por lo que Juan Carlos sabía perfectamente lo que Tomás quería con la película. Conocía el guión pues Tomás pasó dos años trabajando ese guión junto a Senel Paz y si no puso su nombre en los créditos fue para complacer a Senel Paz que le pidió que no colocara su nombre y Tomás que siempre fue tan generoso lo complació. Por todo esto fue que la dirección con dos directores se sentía como si fuera una sola persona.

Marina de Morais: ¿Cómo fue la repercusión de las dos películas en Cuba?

Mirtha Ibarra: La repercusión de Fresa y Chocolate fue un acontecimiento sin precedentes. Al presentarse en el teatro Carlos Marx en el marco del festival de cine el público pasó diez minutos aplaudiendo de pie. Al pasar por las distintas salas de cine las colas eran inmensas y casi tumultuarias. También todo lo que marcó después en el cambio de mentalidad en el cubano con respecto al homosexualismo o al que piensa diferente, fue realmente un punto de giro en nuestra sociedad. También la repercusión que tuvo internacionalmente. Guantanamera también gustó mucho pero no tuvo el mismo impacto que Fresa y Chocolate.

Marina de Morais: ¿Cómo crees que tus personajes dialogan con el pueblo cubano?

Mirtha Ibarra: Creo que de alguna forma dejan un impacto en la manera de ver la mujer. Estos personajes presentan conflictos reales por lo que las mujeres pueden identificarse con ellos. No sólo se enfrentan a los problemas sociales sino también al machismo y la forma en que los hombres ven aún a veces a las mujeres.

Apêndice F – Entrevista com Senel Paz 2

PAZ, Senel. *Contacto - entrevista sobre el cine cubano - UH y Brasil*. Destinatário: marinamfn@gmail.com. [S.l.], 20 jun 2019. 1 mensagem eletrônica.

Marina de Moraes: Hola Senel

¿Cómo estás?

Estoy terminando el análisis de Fresa y tengo una nueva pregunta. En la escena que Diego habla a David sobre el tratado marxista sobre la sexualidad, él dice que el libro es de Raskolnikov. ¿Esto es una referencia a Dostoiévski? ¿O hay otra referencia? ¿Podría comentar un poco sobre esa escena, por favor?

Senel Paz: Hola, Marina, qué bueno saber de ti.

Hace unos días te recordé y me prometí a mí mismo escribirte para preguntarte por tu trabajo y desearte que vaya bien.

Bueno, lo hago ahora, cuando me has dado la delantera, y paso a comentar tu pregunta.

El diálogo es exactamente así en el guión:

DIEGO

Un tratado marxista sobre sexualidad. (Lo abre y finge leer.) Plantea que un 60 por ciento de los hombres tiene alguna vez en su vida una experiencia homosexual, sin que les afecte la personalidad. A. Raskolnikov. Si hasta ellos lo dicen... (Devuelve el libro a su lugar.)

Supongo que en la película debe estar igual, pero no lo he revisado ahora.

Mi explicación es esta: Se trata de una burla o ironía de Diego, más dirigida al espectador que al propio David. Diego debe tener la certeza de que David, a pesar de ser un estudiante universitario de Humanidades, desconoce quién es

Raskolnikov porque su cultura es deficiente, de modo que le toma el pelo sin que este pueda advertirlo. El diálogo refleja el juicio que en general tiene Diego sobre la educación: positiva y al alcance de personas de origen humildes como David, pero defectuosa por masiva y tocada por los prejuicios culturales e ideológicos propios de la política soviética, donde Dostoiewski no era precisamente un ídolo. Solo Diego puede disfrutar su propia broma (y el espectador). Le ofrece a David un nombre que suene a ruso, pero que es un sinsentido. Diego supone que lo ruso para David y la juventud cubana en general debe resultar válido solo por serlo, como si fuera un sello de garantía ideológica, de lo cual Diego se burla. Todo el tratado es un juego de Diego. Ha tomado un libro cualquiera y se ha inventado el postulado, improvisándolo, con el único propósito de dar sus improvisadas teorías sobre la homosexualidad un carácter verosímil a los ojos de David. Por supuesto, el público también comprende y disfruta la broma, si tiene una preparación mínima. Es lo que ocurre con el público cubano (En Cuba Dostoiewski si fue bastante publicaco). David prefiere cortar por lo sano apuntándose al otro 40 por ciento y así no nos deja saber si se traga o no el cuento de Diego. Puede que piense que el otro lo inventa todo pero lo que desea es salir del tema, no desenmascararlo porque eso alargaría la conversación. Como vemos, enseguida Diego sube la parada intentando contar la historia de su iniciación homosexual, lo que para David ya no resulta tolerante y corta la visita. En fin, es una broma culterana y de juego ideológico por parte de Diego, aprovechando los prejuicios y la ignorancia de David y su educación estereotipada. Creo que aquí es importante destacar que el público cubano (en general) está preparado para captar las ironías ocultas de Diego en la escena.

Si deseas alguna otra precisión, o no expliqué con claridad alguna parte, no dudes preguntarme.

Mil cariños para ti,

Senel

Apêndice G – Decupagem de Fresa y Chocolate

REGISTRO DE DECUPAGEM

<p>Filme: Fresa y Chocolate</p> <p>Diretores: Tomás Gutiérrez e Juan Carlos Tabío</p> <p>Ano: 1993</p> <p>Duração: 01:44:26</p>

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
1	00:00:00	00:01:28	00:01:28	Créditos iniciais. Logos de apoiadores e distribuição. Créditos de atores principais. Fundo preto. Música tema toca ao fundo. Se interrompe quando acabam os créditos.
2	00:01:29	00:07:10	00:05:41	Plano geral. David e Vivian chegam a um quarto. O casal parece tímido, sem saber direito como agir. David diz que está muito quente, que irá tirar a blusa e pede para Vivian também o fazer. Ela pede para que ele apague a luz para isso. Ele tenta desligar pelo interruptor, porém não funciona. Então ele retira a lâmpada do encaixe. Ela tira a blusa. David beija o ombro de Vivian e depois a beija nos lábios. O casal se beija. David beija os seios de Vivian e o casal vai deitando na cama. Vivian diz que precisa ir ao banheiro. Não há muitos objetos no cenário. Pouca iluminação. Alterna-se entre plano médio, meio primeiro plano e primeiro plano do casal. Não há ruídos ou música na cena, apenas o diálogo. Enquanto Vivian está no banheiro David olha pela janela. Há a inserção de um plano geral como se fosse a visão dele, de um outdoor iluminado com logo do CDR. Ele sai da janela e deixa a cortina entreaberta. Ele vê um buraco na porta ao lado. Pega um banquinho, sobe, tira um pedaço de papel que

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				<p>cobre o buraco e olha através dele. Em um enquadramento que mostra bordas circulares pretas, simulando o buraco na porta, vê-se o corpo de uma mulher nua, em um ato sexual, mostrada apenas do peito à virilha. Quando David olha pelo buraco da porta, muda-se o ponto de escuta de também. Ouve-se a mulher gemendo. O plano tem duração de 4 segundos. David parece assustado. Coloca a bola de papel no buraco novamente, tira o banquinho e vai arrumar a cama. Tira as roupas de cima dela. Vivian volta do banheiro, nua. David a olha intensamente. Ela deita na cama e se cobre. David tira a calça e deita atrás da personagem. O casal discute brevemente, pois Vivian diz que David só se interessa pelo sexo. Ele então diz que irá provar a ela que não, que não irá tocá-la até o dia de seu casamento e a manda se vestir. Ela se assusta com a fala dele.</p>
3	00:07:11	00:07:56	00:00:45	<p>Na tela preta, enquanto aparece o letreiro “Fresa y Chocolate”, ouve-se uma marcha nupcial tocada como se fosse por uma buzina. Em plano geral uma mulher grita o nome de Vivian, enquanto acompanha um carro preto. Ela vai até o carro e ajuda Vivian, que está vestida de noiva, a descer. Nesse momento muda-se para um primeiro plano. Vivian não diz nada. Ela dá os braços para um homem que supostamente seria seu pai e entra em um espaço.</p>
4	00:07:57	00:08:32	00:00:35	<p>Em meio primeiro plano uma mulher realiza o casamento, que é apenas civil. Ela pergunta aos noivos se é de livre vontade que desejam se casar. O casal diz que sim. Não é possível ver quem é o casal. Corta para um close-up de Vivian, olhando para a plateia. Depois um close de</p>

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				David, que observa Vivian no meio das pessoas. Vivian faz uma expressão de brava e assina o documento. Mostra-se então ela e seu noivo, em plano conjunto. Eles se beijam e a cena termina.
5	00:08:33	00:08:44	00:00:11	David está em primeiro plano, em um bar. Um garçom serve-lhe uma dose. David olha para o nada, com olhar congelado, <i>zoom in</i> nele até formar um close. Uma música toca ao fundo: " <i>triste estoy, sin su amor</i> ".
6	00:08:45	00:09:19	00:00:34	Em plano geral Diego e Germán caminham pela Coppelia. Diego carrega girassóis. Eles avistam David de longe e falam entre si sobre ele. Não é possível ouvir. David passa ao fundo de uma pintura na Coppelia que diz: " <i>somos felices aqui!</i> ".
7	00:09:20	00:12:29	00:03:09	Diego pede para sentar com David, que parece incomodado. Ele olha para outra mesa, mas Germán está nela. Diego fala sobre livros que acabou de adquirir e os coloca na mesa. David observa. Diego diz que pode lhe emprestar se quiser. David pega sua carteira do partido comunista, tira do bolso e coloca em outro, apenas para mostrá-la para Diego, que diz que ele precisa aprender a burlar o sistema para ler o que quiser. David trata Diego com hostilidade. Diego diz que tem fotos suas em sua casa. David pede as fotos para ele. Diego responde que terão que ir à sua casa buscar. David reluta, porém aceita. A cena é toda em primeiro plano, que alterna entre os dois durante a conversa. Não há música ou outros sons além do diálogo.
8	00:12:30	00:13:15	00:00:45	Plano geral. Diego e David chegam em uma máquina (táxi coletivo) vermelha à casa de Diego. David segura os girassóis de Diego, que

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				paga a corrida dos dois. David reluta em sair do carro, até que uma mulher a bordo o manda sair. Ele sai. Nesse momento passam crianças cantando, vestidas de vermelho. Eles esperam as crianças passarem para entrar.
9	00:13:16	00:13:56	00:00:40	Em plano geral os dois chegam na entrada da casa, há vários símbolos do governo na parede, como uma imagem de Camilo na bandeira de Cuba, um discurso de Fidel escrito. David fala com Diego para não 'se folgar' com ele. Nancy aparece descendo as escadas enquanto canta. Diego se esconde dela com David e diz que ela é da vigilância (CDR). Eles sobem as escadas depois que ela sai. Cena toda em plano geral.
10	00:13:57	00:25:54	00:11:57	David e Diego entram na casa. Há pinturas, fotografias, discos, livros e esculturas por toda a casa. A cena tem um predomínio de plano geral, para demonstrar cenário. Diego faz de conta que está chamando sua família para que David não pense que estão sozinhos. Eles ficam com a porta da casa aberta a pedido de David. Diego mostra alguns livros para David, diz que irá lhe emprestar um. O jovem pede pelas fotos. Diego diz que irá procurá-las. Ele coloca uma música (D'Amor Sull'ali rose) e diz que é para que a vigilância não escute. Ele canta junto que as cebolas chegaram e sai do recinto. Nancy entra e pergunta se as cebolas chegaram. Ao ver David ela pede desculpas e diz que achava que Diego estava sozinho. Diego enrola David por algum tempo, faz-lhe café, derrama na sua roupa, faz ele tirar a blusa, a limpa e lhe dá uma toalha amarela para cobrir o corpo. Diego faz então um chá, fala sobre as esculturas de sua

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				casa e lê para David um suposto livro soviético que fala sobre homens dormirem com outros homens sem serem gays. Ele começa a falar sobre quando se descobriu gay. David se irrita com o assunto, pega sua camisa, veste e vai embora. Diego pede aos seus santos, no altar, que façam David voltar.
11	00:25:55	00:27:42	00:01:47	Em meio primeiro plano David e Miguel conversam em um ambiente que se assemelha a um dormitório de universidade. David conta sobre Diego e Miguel o questiona sobre os objetos na casa, a exposição de arte e sobre a orientação sexual de Diego. Ele pede para que David volte à casa para investigar, pois a situação parece suspeita.
12	00:27:43	00:28:36	00:00:53	Em meio primeiro plano David observa um vestido de noite na vitrine e faz uma reflexão sobre como o sexo domina as relações e como isso pode ter sido o que estragou tudo com Vivian. A reflexão é feita em voz <i>over</i> . Uma música toca ao fundo, baixa, sem letra, semelhante à música tema. São inseridas imagens de casais enquanto ele fala.
13	00:28:37	00:29:34	00:00:57	Em plano geral David aparece observando ou esperando algo. De repente ele vê Vivian de longe e anda em sua direção, para trombar com ela. Ele assim o faz e diz que é uma coincidência. Ela ri e diz que ele a estava seguindo. Ela o chama para sair dali. Enquanto conversam são mostrados em meio primeiro plano.
14	00:29:35	00:31:28	00:01:53	Em meio primeiro plano Vivian e David conversam em uma lanchonete. Vivian diz que irá embora para a Itália com seu marido. David fica triste com a

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				notícia. Vivian propõe que ela e David transem antes dela ir. David fica enfurecido com a proposta e vai embora da lanchonete dizendo que não será seu amante.
15	00:31:29	00:32:26	00:00:57	David está distraído na universidade, mostrado em primeiro plano, quando Miguel o chama para conversar. Miguel diz que David precisa investigar Diego pelo fato dele ser gay. David não tem resposta.
16	00:32:27	00:40:15	00:07:48	David vai até a casa de Diego, que fica surpreso com a visita. Diego está vestindo um quimono azul. Ele acende uma vela para seus santos assim que David chega. David diz que esqueceu o livro. Ele entra. David pergunta sobre a exposição, sobre os objetos da casa, nacionalidade dos artistas que Diego cita. Diego responde aparentemente desconfiado. As cenas são mostradas em plano geral e conjunto. Diego oferece então um whisky a David, que chama de "bebida do inimigo". Eles bebem e brindam pela amizade iniciada, porém David pede a Diego que não lhe cumprimente e não sejam vistos juntos em espaços públicos.
17	00:40:16	00:41:30	00:01:14	Em plano geral David está vomitando em um lavabo, sendo ajudado por Miguel. Eles estão apenas de cueca. Miguel ri do estado do amigo por causa do whisky. Miguel pergunta se descobriu alguma coisa. David diz que está tentando, mas que Diego é muito inteligente. Miguel o pressiona para conseguir mais informações.
18	00:41:31	00:42:18	00:00:47	Em plano geral David está chegando na casa de Diego, quando avista uma multidão e sons de ambulância. Ele chega próximo e vê

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				Diego sujo de sangue. Enfermeiros carregam o corpo de Nancy, com os pulsos cortados. Diego diz ao enfermeiro que ele é marido de Nancy e David o irmão. Eles entram na ambulância junto com ela, que está na maca.
19	00:42:19	00:43:07	00:00:48	Em meio primeiro plano David e Diego são mostrados no hospital. Nancy precisará de transfusão de sangue. Diego diz que não pode doar. David o faz.
20	00:43:08	00:46:05	00:02:57	Plano médio de volta à casa de Diego. David está comendo. Diego lhe agradece pelo ato. Eles conversam sobre literatura, o professor pergunta por que David cursa Ciência Política se quer ser escritor e lhe conta uma história sobre um amigo e a importância de valorizar a vocação. David sorri. Diego elogia seu sorriso e mudam de assunto.
21	00:46:06	00:46:35	00:00:29	David está em seu alojamento sozinho. Ele abre uma mala, pega contos, volta a coloca-los na mala e a fecha.
22	00:46:36	00:48:43	00:01:53	Plano geral na casa de Diego, enquanto ele escreve algo. Nancy chega e entra na casa, com os pulsos enfaixados. Ela conta que está de volta. Diego fala sobre a recusa dos museus para a exposição de Germán e que isso não vai ficar assim. Nancy diz para ele não falar sobre isso sem música para que ninguém ouça. Ela fala que vai fazer um chá.
23	00:48:44	00:49:29	00:00:45	David está na universidade. Miguel vai até ele e conversam, em plano geral. Miguel fala que investigou e que Diego poderá pegar de 10 a 15 anos de prisão por causa da atitude suspeita em relação a exposição. David fica nitidamente nervoso com

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				o amigo por causa da informação e diz que não quer mais ajudar na investigação. Miguel desconfia da reação dele.
24	00:49:30	00:49:56	00:00:26	Diego e Germán andam na rua e falam sobre a exposição. Germán parece concordar com a censura imposta à ele. Plano-sequência/geral curto.
25	00:49:57	00:50:42	00:00:45	Diego e Germán estão na casa de Diego conversando sobre a exposição. Usa-se plano e contra-plano entre eles durante o diálogo, em meio primeiro plano. Germán diz que acha viável expor só uma parte da mostra. Diego não concorda. Germán diz que espera que o amigo novo de Diego lhe ajude a pensar com pé no chão.
26	00:50:43	00:51:23	00:00:40	Meio primeiro plano em Nancy e uma mulher. Nancy está vendendo mercadorias ilegais, de produtos de beleza. A mulher vai embora. Nancy conversa com seus santos para não lhe julgarem
27	00:51:24	00:52:15	00:00:51	Plano geral, David chegando ao prédio onde Diego mora. Vizinhos carregam um porco pela escada. David observa. Nancy espera David na ponta da escada, lhe agradece, olhe dá uma flor e o convida para entrar em sua casa. Uma vizinha observa tudo e sai correndo quando Nancy fecha a porta.
28	00:52:16	00:53:45	00:01:29	Meio primeiro plano. David e Nancy conversam em sua casa. O jovem pergunta sobre Diego e diz ser do partido da juventude comunista. Nancy o aconselha ficar longe de Diego, para não lhe causar problemas. Diego aparece nesse exato momento, em sua janela. David vai embora da casa de Nancy com Diego.
29	00:53:46	00:59:13	00:05:27	Em plano geral Diego e David

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				sentam se um em frente ao outro. Usa-se contra-plano enquanto eles conversam, em primeiro plano. Diego coloca um disco para tocar. Tocam as músicas “Adeus a Cuba” e “As ilusões perdidas”. Diego olha romanticamente para David enquanto as músicas são tocadas e eles tomam chá com biscoitos. David pergunta sobre a vida familiar de Diego, para saber porque ele é gay, como se fosse um descuido da família. Eles discutem porque David trata Diego como se fosse doente. Diego o expulsa de sua casa. Ao fechar a porta ele pede aos seus santos que façam David voltar.
30	00:59:14	01:00:00	00:00:46	David está em meio primeiro plano deitado na cama em seu alojamento ouvindo rádio quando começa a tocar a primeira música que ele ouviu com Diego (D’Amor Sull’ali rose). Ele sorri, pega a mala, tira seus textos lá de dentro e os separa. Plano detalhe nos textos.
31	01:00:01	01:01:20	00:01:19	Em plano conjunto Germán e Diego discutem sobre a exposição, porque o artista quer expor só uma parte delas em troca de uma viagem para o México. Diego não concorda. Germán pega um martelo e destrói uma das esculturas enquanto diz que a obra é dele. Diego observa o surto do amigo enquanto chora, encostado na parede. Uma música com instrumentos de sopro com clima de suspense é tocada ao fundo, não-diegética.
32	01:01:21	01:03:55	00:02:34	Diego está em primeiro plano, ângulo de costas, digitando na máquina de escrever. David chega pela janela. Ele pede a Diego que leia seus textos. David entra na casa, em plano geral, que mostra a destruição. Ele pergunta o que houve. Diego diz que irá ler seus

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				textos.
33	01:03:56	01:04:08	00:00:12	Plano detalhe na santa. Close em Nancy. Nancy pede à santa que proteja Diego, porque sente que algo irá acontecer.
34	01:04:09	01:04:36	00:00:27	Plano geral. Diego atravessa a rua e coloca as cartas no correio. Ele sai. Plano detalhe em um painel do CDR com uma frase de José Martí.
35	01:04:37	01:06:33	00:01:56	Close em David. Ele chega à casa de Diego. Plano e contra plano em close up nos dois enquanto conversam sentados em cadeiras. Diego diz que os textos de David não são bons porque tentam falar apenas de ideologia do partido. Diego diz que irá ajudar o jovem, que aceita com uma condição: que ele não faça mais a exposição e não envie a carta. Diego concorda.
36	01:07:34	01:08:25	00:00:51	Plano geral. Diego ensina a David sobre arte e arquitetura em pontos de Havana. Depois David caminha sozinho observando a cidade.
37	01:09:26	01:11:35	00:02:09	Plano geral. Diego observa David colocando fotos e símbolos da revolução em sua casa, junto aos seus artefatos. Após eles conversam sobre os limites da revolução e como seria um futuro melhor. David diz que acredita que um dia revolucionários e gays possam estar do mesmo lado, mas que precisarão lutar por isso. Eles discutem mais um pouco. Discussão altera entre plano conjunto e primeiros planos dos dois.
38	01:11:36	01:13:00	00:01:24	Plano geral em uma sala da universidade enquanto trecho de um Noticiário é exibido e alunos assistem. Miguel está lá. Ele vai até David. Eles caminham até o dormitório. Em meio primeiro plano eles discutem sobre Diego. Miguel quer que David o entregue enquanto

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				o jovem pede respeito pelo novo amigo e diz que ele possui muitos princípios. Os dois brigam.
39	01:13:01	01:14:14	00:01:13	Meio primeiro plano em Vivian na porta do dormitório de David. Ele desce. Eles andam até uma beira mar. Vivian se despede de David. Ele fica abalado.
40	01:14:15	01:18:04	00:03:49	Plano médio, David sentado na casa de Diego, bebendo e ouvindo música. Diego observa. Nancy chega e pergunta o que há. Ele diz que não sabe. Eles vão para a cozinha. Nancy dá dinheiro a Diego por algumas mercadorias dele que vendeu. Ele deixa dinheiro com ela, pois diz que ela pode precisar, pois ele conseguiu uma entrevista na embaixada. Nancy fica preocupada. Diego diz que usará o resto do dinheiro para oferecer um jantar "la Lezama" a David. Após ele pede que Nancy transe com David, pois ele é virgem. Nancy fica nervosa com o amigo e diz que não é prostituta. Ela vai embora da casa dele.
41	01:18:05	01:18:26	00:00:21	Nancy em meio primeiro plano com uma corda no pescoço. Ao fundo um pôster dos Beatles. Ela conversa com sua santa e diz que não quer se matar, que gosta de David e pede ajuda.
42	01:18:27	01:19:19	00:00:52	Em primeiro plano Diego fuma um cigarro enquanto observa David dormindo. Ele o cobre.
43	01:19:20	01:19:42	00:00:22	<i>Travelling</i> vertical em plano detalhe no corpo nu de Nancy, enquanto ela toma um banho com ervas e faz uma oração pedindo aos santos para conquistar David.
44	01:19:43	01:20:05	00:00:22	Plano geral mostra Diego saindo de casa. Nancy observa escondida, espera ele sair e vai até o apartamento dele.

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
45	01:20:06	01:21:44	00:01:38	Plano geral. Nancy entra no apartamento de Diego, pega um girassol e acorda David. Ela o diz que Diego mandou ela cuidar dele e o levar para passear. Ele ri e aceita.
46	01:21:45	01:23:35	00:01:50	Plano geral. Nancy e David passeiam pelo Malecón. Nancy diz que não pensa mais em se matar. Ela lê a mão de David e eles se divertem.
47	01:23:36	01:24:22	00:00:46	Plano geral. David deixa Nancy em casa. Ele pede para entrar. Ela diz que não e que amanhã eles se vêem.
48	01:24:23	01:24:38	00:00:15	Close em Nancy. Ela acende uma vela para a santa e pede para que ela a ajude com David.
49	01:24:39	01:25:33	00:00:54	Meio primeiro plano em Diego na porta da casa de Nancy. Ele está com um prato na mão. Ele chama pela vizinha e pede desculpas, disse que levou doce para ela. Ela abre a porta e diz que o desculpa. Quando ele entra ela lhe diz que irá fazer o que ele pediu e transar com David. Diego pede para que ela esqueça o pedido. Ela diz que fará porque quer, porque quer que ele conheça o amor através dela. Diego pergunta se ela está apaixonada por ele. Ela diz que não.
50	01:25:34	01:29:45	00:04:11	Plano detalhe em um frango, que se abre em plano geral. Diego está oferecendo o almoço "a la Lezama" a David e Nancy. Há muitas velas no cenário e comida à mesa. Diego narra a cena do livro que contem esse jantar e ao fim dá de presente a David, autografado pelo autor. Depois eles bebem. Diego diz que precisará sair e deixará champanhe para os dois. Ele sai. O casal começa a dançar a música diegética "Tu me sabes comprender", um bolero romântico interpretado por

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				Benny More. Nancy para perto da santa, dá uma flor a ela e pisca. Eles sobem a escada e se deitam em uma cama. Plano geral.
51	01:29:46	01:30:07	00:00:21	Plano geral. David chega feliz à universidade, cumprimentando todos. Miguel observa de longe, desconfiado.
52	01:30:08	01:30:59	00:00:51	Plano geral. Nancy faz uma consulta de búzios, com um homem que ela chama de padrinho. Ele não diz nada. Ela faz perguntas sobre possíveis empecilhos entre ela e David, como idade e seu passado.
53	01:31:00	01:31:28	00:00:28	Close-up em Miguel na porta da casa de Diego. Diego atende. Miguel entra sem falar nada. Diego observa.
54	01:31:29	01:32:07	00:00:38	Nancy em meio primeiro plano lendo cartas de tarot. David chega em sua casa, lhe mostra girassóis e disse que trouxe para Diego. Depois dá-lhe flores vermelhas. Ela o beija e puxa para dentro.
55	01:32:08	01:33:17	00:01:09	Diego discute com Miguel em plano conjunto, pois Miguel quer que ele assine um documento para expulsar David da universidade. Diego abre a porta de sua casa e o expulsa, eles começam a brigar fisicamente. David estava chegando os girassóis e tenta separar a briga, segurando Diego. Miguel fica furioso e diz que era aquilo que queria ver, que eles são todos “bichas” e que David irá pagar caro por isso.
56	01:33:18	01:34:02	00:00:44	Plano geral. Diego chega em casa deixado por um carro da diplomacia. Está chovendo. David observa de longe. Assim que Diego entra, ele vai atrás, na chuva. Sobe as escadas da casa de Diego.
57	01:34:03	01:36:18	00:02:15	Meio primeiro plano de Diego, de costas, se enxugando. David entra

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				na sua casa e o acusa de mentiroso, de querer deixar o país e de mentir para ele. Ele começa a retirar os símbolos da revolução que tinha levado para a casa de Diego. Diego o explica que não estará deixando o país porque quer, mas porque a carta lhe trouxe problemas, que ele não poderá trabalhar mais no país com arte e por isso precisará sair. Diego chora. David coloca a mão em seu ombro e fecha as janelas. Discussão em plano conjunto.
58	01:36:19	01:38:49	00:02:30	Plano geral. David e Diego conversam no mirante sobre a partida de Diego. Eles conversam sobre outras coisas. David conta a Diego sobre sua noite com Nancy, ele finge surpresa. Os dois riem e se olham.
59	01:38:50	01:39:41	00:00:51	Plano detalhe na mesa da Copelia. David e Diego sentam a mesa, cada um com um sorvete. David troca de sorvete com Diego e imita a cena em que se conheceram, com as mesmas falas que Diego lhe disse enquanto tentava aproximação. Meio primeiro plano (plano e contra-plano) enquanto eles conversam. Diego diz que o único defeito de David é não ser gay, que lhe responde que ninguém é perfeito. Os amigos sorriem.
60	01:39:42	01:41:59	00:02:17	Plano detalhe em uma garrafa de bebida na casa de Diego. David está sentado entre as coisas da mudança de Diego, em plano médio. Diego fala sobre a aposta entre ele e Germán quando se conheceram, que se consistia em Diego conseguir transar com David. Ele diz que as pessoas começaram a falar que os dois tinham um caso e que ele não desmentia porque gostava de ter sua imagem veiculada a David. Diego diz que ama David. David se

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				levanta e abraça Diego pela primeira vez. Ele chora nos braços de Diego. Plano conjunto do abraço. <i>Fade to black.</i>
61	01:42:00	01:44:26	00:02:26	Sobem os créditos ao som da música tema.

Apêndice H – Decupagem de Guantanamera

REGISTRO DE DECUPAGEM

Filme: Guantanamera
Diretores: Tomás Gutiérrez e Juan Carlos Tabío
Ano: 1995
Duração: 01:41:41

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
1	00:00:00	00:01:43	00:01:43	Créditos iniciais. Ao fundo vozes conversam entre si. Começam a tocar uma versão adaptada de Guantanamera
2	00:01:44	00:01:50	00:00:06	Música continua da cena anterior. Em plano geral um avião aterrissa. A música fala sobre Yoyita
3	00:01:52	00:03:33	00:01:41	Música continua da cena anterior. Plano geral de ruas de Guantánamo. A música acaba e começam os ruídos da rua. Primeiro plano de Yoyita e Gina no banco de trás de um carro. Yoyita se assusta com as ruas da cidade e pergunta a Gina sobre o marido. Ela diz ele está em Havana.
4	00:03:34	00:05:46	00:02:22	Meio primeiro plano de Adolfo na janela em frente ao Capitólio. Ele se vira e começa uma discussão na sala com várias outras pessoas. Falam sobre o transporte fúnebre em Cuba. Alterna-se entre plano conjunto de todos na mesa e primeiro plano dos que falam. Adolfo sugere que os trajetos sejam divididos entre todos, para dividir também os custos. Só há uma mulher no grupo. Adolfo e ela discutem, ela não concorda com a ideia de Adolfo, pois é responsável por Santa Clara, ao meio da ilha.
5	00:05:47	00:06:45	00:00:58	Plano detalhe de bebida. Plano médio de Yoyita e Gina na casa de Gina. Elas acabam de comer. Gina

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				leva as louças para a pia. Yoyita acende um cigarro e oferece a Gina. Ela diz que não e que seu marido não gosta que fume. Yoyita responde que Adolfo está em Havana.
6	00:06:46	00:07:13	00:00:27	Meio primeiro plano em Gina e abre para Yoyita. Elas estão fumando, bebendo café e rindo. Yoyita pergunta de uma pessoa sem citar nome. Gina diz que ele sempre pergunta de Yoyita e a pergunta se também pensa nele. Ela acena com a cabeça.
7	00:07:14	00:08:03	00:00:49	Plano geral em uma rua. Gina e Yoyita entram no plano. Elas conversam. Uma mulher fora do quadro grita Yoyita na porta de uma loja. Elas conversam. A mulher leva as duas para o interior de sua loja.
8	00:08:04	00:08:37	00:00:33	As duas entram na loja, em <i>travelling</i> horizontal a câmera as acompanha, em plano geral. Yoyita e a mulher conversam. Em meio primeiro plano Gina pega um vestido e coloca na frente de seu corpo. Contra-plano em meio primeiro plano em Yoyita que vê e diz que irá dar o vestido de presente a Gina. Meio primeiro plano de volta em Gina, que diz que não pode aceitar e que seu marido não gosta que ela use roupas curtas e decotadas.
9	00:08:38	00:09:18	00:00:40	Plano geral de Yoyita, com o vestido da cena anterior, recebendo uma homenagem em um palco. Primeiro plano em Yoyita e Cândido, alternados. Eles se olham e se cumprimentam.
10	00:09:19	00:13:23	00:04:04	Plano detalhe em uma vitrola. Começa uma música diegética. Abre para plano geral. Cândido e Yoyita estão na casa dele. Eles conversam sobre o passado. Yoyita senta na cama de Cândido e vê uma foto de

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				uma garotinha. As fotos tem cinquenta anos e ela diz que parece ter visto a garotinha há pouco e fala ser impossível. Cândido e Yoyita estão sentados lado a lado conversando e se abraçando. Yoyita morre. Plano detalhe da mão de Yoyita segurando foto da garotinha, desfalecida. Enquanto Yoyita e Cândido estão conversando toca-se a música diegética Cisne Branco. Quando eles se abraçam abaixa o som e começa uma música não diegética, de romance. Quando Yoyita morre volta a música diegética do cisne.
11	00:13:24	00:14:13	00:00:49	Meio primeiro plano em um homem chamando Adolfo, em um cenário desconhecido. Ele diz que sua esposa o chama no telefone. Meio primeiro plano em Adolfo. Ele vai até o telefone e conversa. Não é possível ouvir o se diz do outro lado da linha. Ele apenas fala para Gina se acalmar que ele estará indo embora e resolvendo tudo. Ele desliga o telefone e fala sozinho o nome de Yoyita.
12	00:14:14	00:14:28	00:00:14	Meio primeiro plano em Cândido em frente a um espelho sujo em sua casa. Plano detalhe para uma fita azul em cima da foto da garotinha. Ele pega a fita. Uma música não-diegética toca ao fundo, com cordas, triste.
13	00:14:29	00:14:53	00:00:24	Meio primeiro plano em Gina em um espaço que parece de preparação de caixões. Ela avista Cândido, que amarra a fita no caixão de Yoyita. Gina vai até ele e o abraça, em plano geral. A energia acaba. Algumas pessoas reclamam. Continua-se a música da cena anterior durante todo esse trecho.
14	00:14:54	00:16:07	00:01:13	Plano detalhe em um mapa. Plano conjunto entre Adolfo e Tony, que

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				discutem sobre o trajeto, no escuro, em uma sala. Gina e Cândido chegam e pedem para que Cândido vá junto. Adolfo diz que tudo bem. Todos saem e vão até o carro, em plano sequência. Eles entram. O carro sai.
15	00:16:08	00:16:27	00:00:19	Plano geral da estrada a noite, visto de dentro do carro. Passa pela garotinha da foto, em um muro escrito "socialismo ou morte". Close em Cândido, que parece assustado com a imagem. Quando a garota aparece começa a tocar uma música não-diegética de tambores.
16	00:16:28	00:17:30	00:01:02	Plano geral da estrada, hora mostrado de dentro do carro, hora de fora, mostrando o próprio carro. Toca ao fundo a música não-diegética Guantanamera. Dessa vez a letra fala sobre Cândido. Em plano geral o carro passa por um caminhão.
17	00:17:31	00:19:35	00:02:04	Plano geral da cabine do caminhão. Mariano se veste e Marilis aparece atrás dele. Ela pergunta por que ele está estranho. Ele diz para ela descer do caminhão, pois ele precisa viajar. Ela começa a discutir com ele. Mariano desce do caminhão para acender um cigarro. Marilis continua discutindo com ele e fala que ele prometeu que a levaria para Havana. Ele diz que não. Ela fala que está grávida dele e que o marido dela não irá aceitar. Ele tenta sair da conversa. Ela começa a gritar. Ele tenta acalmá-la e diz para buscar suas coisas que irá levá-la na viagem. Ela sai. Ele foge entre o mato assim que ela sai.
18	00:19:36	00:21:39	00:02:03	Plano geral de uma mulher servindo cerveja a Ramón, deitado em uma rede. Mariano chega correndo e diz para saírem logo para começar a viagem. Ramón pergunta por que da

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				pressa. Ele tenta fugir. Marilis chega ao lugar. Mariano se esconde dentro da casa da mulher. Marilis pergunta por Mariano. Ela e a mulher discutem e a mulher não a deixa entrar em sua casa. Mariano observa tudo escondido de dentro da casa.
19	00:21:40	00:22:28	00:00:48	O carro fúnebre passa pela estrada, em plano geral. Um vendedor ambulante para o carro e oferece-lhe alho, em dólar. Tony compra toda a mercadoria do homem.
20	00:22:29	00:22:48	00:00:19	Em plano geral o carro fúnebre chega a um local. Adolfo pergunta à vendedora, do lado de dentro do carro mesmo, o que há de comer lá. Ela responde que cigarro e tabaco.
21	00:22:49	00:23:30	00:00:41	Plano conjunto de todos dentro do carro. No rádio fala-se uma notícia sobre o recorde de plantações em Cuba. Adolfo fala que será um sucesso seu novo plano. Cândido e Gina, no banco de trás, se entreolham.
22	00:23:31	00:27:10	00:03:39	Plano geral de Mariano e Ramón perto do caminhão. Ramón cospe um líquido nas rodas do caminhão, bate com um ramo de folhas nelas e depois solta fumaça de um cachimbo ao redor dele também. Depois entra e faz o mesmo dentro da cabine. Mariano entra no caminhão. Eles começam a viagem. Mariano pergunta a Ramón se sua "bruxaria" não poderia ajudar o problema dele. Ramón fala que o problema dele tem que ser resolvido por ele mesmo, decidindo ficar apenas com uma das suas mulheres. Alterna-se plano conjunto dos dois e plano geral da entrada. Em um ponto da entrada um grupo de pessoas pede carona aos dois. Mariano desce e deixa eles subirem por 300 pesos. Eles sobem.

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
23	00:27:11	00:30:18	00:03:07	Plano geral em uma espécie de parada na estrada. Os carros fúnebres param. Gina e Adolfo descem. Gina pede um copo de água. Adolfo sai com uma mala. O caminhão chega. Mariano está no balcão e pede dois cafés, que chegam. Ele sai com o café. Gina vira e esbarra nele, jogando seus cafés no chão. Eles se olham e se reconhecem. Close up nos dois rostos, paralelamente. Mariano chama Gina de professora. Eles conversam brevemente sobre a faculdade e Gina diz que está com o carro fúnebre. Eles se despedem. São inseridos planos em preto e branco dos dois em sala de aula. Um livro cai no chão, com uma carta dentro, os personagens se olham. Volta para o tempo atual da história. Mariano olha Gina de longe.
24	00:30:19	00:30:27	00:00:08	Meio primeiro plano de Gina, pensativa, no carro. É inserido um plano geral em preto e branco de Gina lendo a carta e sorrindo.
25	00:30:28	00:32:53	00:02:25	Plano conjunto de Mariano e Ramón dentro da cabine. Mariano fala sobre sua história com Gina. Alteram-se os planos conjuntos com planos gerais da estrada. Mariano conta sobre Gina na universidade. Um grupo para o caminhão pedindo carona. Os dois deixam subir, mas não cabem todas as pessoas. Plano geral nas pessoas que ficaram.
26	00:32:54	00:33:47	00:00:53	Plano conjunto no carro fúnebre. Um homem para o carro para vender bananas, em dólar. Tony compra as bananas e divide entre as pessoas no carro. Eles comem. Plano geral do carro seguindo a estrada enquanto as pessoas comem bananas.
27	00:33:48	00:34:54	00:01:06	Plano conjunto dentro do carro, passagem de tempo. Toca uma

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				música animada no rádio. Cândido pede para desligar. Adolfo se irrita com a atitude. Cândido pede respeito pelo momento de luto de Yoyita. Adolfo e ele discutem brevemente.
28	00:34:55	00:36:09	00:01:14	Plano geral do carro chegando a uma cidade. Ao fundo um guia turístico fala sobre Bayamo. O carro passa. O plano mostra o homem com os turistas. Fecha-se plano detalhe em uma torre, com o sino que toca.
29	00:36:10	00:39:32	00:03:22	Plano geral de um caixão sendo colocado em outro carro. Gina e Adolfo aparecem no plano e discutem sobre o plano de economia de Adolfo. Gina diz que não funciona. Adolfo diz que sua esposa não entende nada. Eles entram em outra sala, em plano-sequência, durante a conversa. Gina diz que é economista. Adolfo diz que ela não entende nada de administração. Gina vai para perto de Cândido e diz que vai buscar café. O plano geral fica em Cândido. Ele está em um corredor. A garotinha aparece. Começa a tocar a música não-diegética dos tambores novamente. Cândido se assusta. A garotinha some e a música para. Gina chega com o café. Ela percebe o nervosismo dele e o leva para fora do ambiente.
30	00:39:33	00:41:11	00:02:38	Plano geral dos carros fúnebres na estrada quando um casal o para e diz que a mulher está dando a luz, que precisa que a levem até o hospital. Tony manda Adolfo passar para o carro de transporte do corpo e que ele, Gina, Cândido e casal voltarão à Bayamo para levar a mulher ao hospital. Assim o fazem. Carro volta o caminho, em plano geral e passa pelo caminhão, indo

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				em caminho oposto.
31	00:41:12	00:42:10	00:00:58	Primeiro plano em Ramón dirigindo o caminhão. Plano geral na estrada, vista de dentro da cabine. Um carro para em frente o caminhão. Marilis desce do carro e começa a xingar Mariano. Ele desce e vai até ela, que briga com ele. Ramón também desce. Marilis joga uma garrafa em Mariano, porém acerta Ramón. Marilis entra no carro com um homem e vão embora. Mariano ajuda o amigo e diz que vai ter que levá-lo ao hospital, pois precisará de dar pontos. Ele avisa as pessoas que está transportando que vai ao hospital e voltam em uma hora.
32	00:42:11	00:43:10	00:00:59	Plano conjunto de todos dentro do carro fúnebre. Tony liga para a patrulha de seu rádio e fala que precisa ser escoltado, por causa da mulher que está parindo. A patrulha responde resistente pelo carro ser de Guantánamo, mas diz que mandará escolta após ele dizer que não são americanos. Gina ajuda a mulher a respirar.
33	00:43:11	00:44:10	00:00:59	Plano geral do carro chegando escoltado pela polícia ao hospital. Os médicos já estavam à espera da mulher. Ela já está com o bebê nos braços. Gina a ajuda. Mariano chega ao mesmo hospital com Ramón. Ele e Gina se entreolham por algum tempo. Ramón pede que Mariano o acompanhe.
34	00:44:11	00:45:16	00:01:05	Plano conjunto dentro do carro. Tony sugere que almoçem em um lugar, que ele tem um amigo que oferece almoço clandestino, por um dólar. Gina resiste e diz que Adolfo irá ficar bravo se atrasarem. Tony diz que já estão atrasados. Gina aceita então.
35	00:45:17	00:46:43	00:01:26	Plano geral do carro chegando no restaurante clandestino, que parece

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				ser em uma obra abandonada. Tony conversa com seu amigo, que pede um garçom para lhe preparar uma mesa. Tony e o amigo conversam no canto do plano geral. Tony oferece mercadorias. Gina e Cândido sentam-se a uma mesa e conversam sobre Yoyita em plano conjunto.
36	00:46:44	00:47:29	00:00:45	Plano geral do caixão de Yoyita sendo colocado em outro carro. Adolfo reclama da demora do carro de Tony.
37	00:47:30	00:52:46	00:05:16	Plano conjunto de Gina, Cândido e Tony acabando a refeição. Tony diz que irá esperar no carro. Cândido aconselha Gina a mudar sua vida, pois percebe sua infelicidade. Mariano e Ramón chegam ao mesmo restaurante. Mariano encontra Gina. Gina começa a coçar as mandíbulas ao vê-lo. Cândido percebe e sai de cena, dizendo que precisa ir ao banheiro. Mariano e Gina conversam. Mariano fala sobre a carta e que a escreveria novamente. Gina fica sem graça, tenta mudar se assunto e depois vai embora. Antes de ir Gina diz que era uma bela carta. Ela sai. Close up em Mariano, que suspira sozinho.
38	00:52:47	00:53:18	00:00:41	Plano geral em Adolfo. Trocam-se outros caixões em um carro. Adolfo reclama da demora do carro onde está Gina.
39	00:53:19	00:53:39	00:00:20	Plano conjunto de Ramón e Mariano no caminhão. Mariano suspira. Ramón o observa.
40	00:53:40	00:54:49	00:01:09	Plano geral em Adolfo avistando a chegada de Gina. Ele fica aliviado. Cândido abre a porta do carro onde está o caixão de Yoyita para conferir se a fita azul continua lá. Ao fechar a garotinha aparece no reflexo do vidro da janela do carro. Começa a

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				música não-diegética dos tambores. Cândido se vira e a garotinha lhe dá uma flor rosa. Gina está em uma sala e pega uma flor vermelha. Ela acaricia a flor enquanto parece pensativa. Começa Guantanamera com a letra sobre Mariano e Gina. Gina entra no carro com a flor. Cândido também está lá, com uma flor. Eles se entreolham estranhamente pelas flores.
41	00:54:50	00:56:14	00:01:24	Plano geral dos carros na estrada enquanto a música ainda toca. Em um dado ponto o carro passa por idosos se exercitando. Adolfo imagina essas pessoas fazendo-lhe referência. O carro segue viagem até parar na porta de um novo posto de troca.
42	00:56:15	00:57:57	00:01:42	Plano geral. Adolfo e um homem conversam sobre o trajeto do transporte. Em plano-sequência eles chegam em um ambiente em que as pessoas estão brigando por comida. As pessoas estão se passando por doentes para poder ter senha de alimentação. Devido à confusão, o homem expulsa todas as pessoas. Adolfo fica no lugar, pega um dos pães para essas pessoas e come.
43	00:57:58	00:58:44	00:00:46	Plano conjunto de Gina e Cândido conversando em uma praça, sentados em bancos. Cândido aconselha Gina novamente sobre o amor e fala sobre como se sente nas mandíbulas. Ela coloca a mão no rosto e diz que está casada. Cândido diz que ela está é cega.
44	00:58:45	01:00:17	00:01:32	Plano geral do caminhão chegando perto da linha de trem. Uma mulher (Hilda) bloqueia a passagem, desce da guarita e vai até o caminhão. Ela cumprimenta Ramón, abre a porta e começa a beijar Mariano. Ela o puxa para fora e insiste com ele para subir

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				à guarita. Ele vê o carro onde Gina está chegando e decide ir para que não seja visto com a mulher. Adolfo desce do carro e pergunta por que a passagem está bloqueada. Ramón diz que não sabe.
45	01:00:18	01:06:17	00:05:59	Plano geral de Hilda e Mariano dentro da guarita. Ela tira a blusa e começa a beijar Mariano. Enquanto isso Adolfo grita do lado de fora. Ela vai até a janela saber o que ele quer. Ele pede para desbloquear a passagem. Ela libera a passagem. Um trem realmente chega. O homem grita por Hilda. Ela fecha novamente a passagem e desce para encontrar o homem. Mariano a questiona, ela fala para não ter ciúmes. O carro que transporta o caixão começa a sair fumaça. Os personagens escobrem que a correia do motor arrebentou. O motorista diz que não tem outra. Adolfo e Tony saem em busca de uma nova correia. Ramón chega e olha o carro. Ele diz para Cândido que tem uma correia e vai trocá-la para eles. Mariano desce da guarita escondido e grita por Gina. Eles se olham. Ela vai até ele. Eles se beijam. O trem vai embora. Hilda vê o casal se beijando e grita com Mariano, brigando com ele. Gina fica brava com Mariano e sai de perto dele. Hilda joga algo em Mariano, que acerta Ramón. Gina diz para Cândido entrar no carro. Ela chora. Cândido pergunta o que há. Ela diz que nada e saem no carro. Cena predominantemente em plano geral. Meio primeiro plano durante momento de beijo entre Mariano e Hilda e close em Gina e Mariano quando se encontram e se beijam. Uma música não-diegética é tocada durante o beijo do último casal, apenas instrumental. É interrompida

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				quando o beijo acaba com os gritos de Hilda.
46	01:06:18	01:06:48	00:00:30	Adolfo está novamente com Rivera, em plano geral. Eles discutem, pois Adolfo diz que o carro que lhe ofereceu não funciona e o homem fala que não tem peça para repor. Adolfo sai nervoso e ameaça denunciar Rivera.
47	01:06:49	01:07:35	00:00:46	Plano geral da estrada. Adolfo está em outro carro e passa por Gina e Cândido. Eles destrocam os carros e seguem mesmo rumo.
48	01:07:36	01:08:14	00:00:38	Plano geral dos carro seguindo viagem no final da tarde até noite, quando chega à próxima parada
49	01:08:15	01:09:21	00:01:07	Primeiro plano em um homem e depois em Adolfo em uma sala, conversando. Eles conversam sobre um morto que pediu para ser enterrado em lugar diferente de onde morresse. O homem diz que não tem outro carro para oferecer, por causa disso. Gina e Cândido entram no local. Eles escutam uma conversa de Adolfo com o homem falando que a velhinha que ele estava transportando morreu de "putaria", pois estava "dando uns amassos" em outro velhinho quando morreu. Cândido bate em Adolfo e é segurado por outros homens.
50	01:09:22	01:10:27	00:00:55	Plano geral, Mariano e outros homens seguram um porco, amarrado. Ramón se despede de uma mulher na estrada e diz que logo estará voltando. Os caminhoneiros seguem viagem.
51	01:10:28	01:13:27	00:02:59	Plano conjunto de Ramón e Mariano dentro da cabine do caminhão na estrada. Ramón pede que Mariano desça. Mariano não entende por que. Ramón diz que precisam abastecer e há outra mulher de Mariano no posto adiante, que ele

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				não quer mais confusão. Mariano insiste com o amigo que não terá confusão dessa vez. Eles seguem e chegam ao posto. Wina recebe os dois. Mariano tenta conversar com ela. Ela diz que está casada. Mariano diz que está aliviado. Wina pergunta por que e brinca com ele. Oferece café a ele. Mariano e Ramón entram no posto. Chega Tony, em plano geral, enquanto eles estão na sala. Wina vai recebê-lo. Mariano o vê, escreve um bilhete. Tony entra no carro e sai. Mariano corre atrás do carro e deixa o bilhete com Tony.
52	01:13:28	01:14:58	00:01:30	Plano geral do lado de homens fazendo a troca de caixão entre carros. Gina e Cândido conversam em plano conjunto e <i>travelling</i> horizontal, que os acompanha. Gina pede desculpas a ele pelo marido. Cândido diz que não é sua culpa, mas que seguirá de ônibus. Gina o acompanha até o ônibus e depois volta para o carro. Tony vai até Gina e diz que precisa falar com ela. Adolfo chega na hora. Tony entra no carro e faz sinal para Gina de que depois lhe fala.
53	01:14:59	01:15:49	00:00:50	Plano geral do caminho feito pelos carros fúnebres. Música não-diegética Guantanamera é tocada durante o percurso, desta vez falando sobre Adolfo. Chegam à Santa Clara. O carro estaciona.
54	01:15:50	01:16:32	00:00:42	Em plano conjunto a mulher da cena inicial de Adolfo e ele conversam sobre o traslado. Eles discutem e a mulher diz que o plano de Adolfo não está funcionando e que ela foi contra desde o início. <i>Travelling</i> horizontal acompanha a conversa deles, enquanto andam.
55	01:16:32	01:17:11	00:00:39	Plano conjunto Cândido descendo do ônibus e ajudando uma mulher a

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				descer. Gina encontra os dois na saída do ônibus. A mulher conta sobre a morte de um parente seu e lhe mostra a foto do instante exato em que ele morreu. Na foto a garotinha encontra-se ao fundo. Quando ela aparece a música não-diegética dos tambores começa novamente.
56	01:17:12	01:17:32	00:00:20	Plano geral de Cândido e Gina andando pelas ruas. Na vitrine está um vestido igual ao que Yoyita usava quando morreu. Os dois falam sobre o vestido. Cândido diz que o vestido ficaria bem em Gina. Eles seguem.
57	01:17:33	01:18:25	00:00:52	Plano geral de Gina e Cândido entrando em um bar. Eles pedem dois chás. Tony está no bar. Ele chama Gina e entrega-lhe o bilhete de Mariano. Em close ela lê e sorri. Plano geral novamente. Ela pega a bebida de Tony, bebe de uma vez, diz aos dois que voltará logo e sai do bar.
58	01:18:26	01:18:55	00:00:29	Plano geral de Adolfo e outros homens forçando um caixão contra um carro, para caber. Há um ruído de algo se quebrando quando eles conseguem.
59	01:18:56	01:19:11	00:00:15	Plano geral de Cândido e Tony no bar. Um <i>zoom in</i> faz com que eles olhem na direção da câmera. Em um contra plano americano mostra-se Gina entrando, com o vestido e cabelo solto. Plano conjunto nos dois, que se entreolham e sorriem para Gina. Primeiro plano nela, sorrindo com o vestido.
60	01:19:12	01:21:06	00:01:54	Plano geral Adolfo tentando abrir um carro quando avista Gina caminhando na rua com Cândido e Tony. Ele pede para falar com Gina a sós, a puxa pelo braço, a xinga e bate nela, falando que ela está vestida como puta com o vestido e

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				com o cabelo solto. Tony segura Cândido para não fazer nada. Mariano está passando no momento exato, no caminhão. Ele desce, bate em Adolfo, que cai no chão. Gina o olha. Abaixa para ajudar o marido. Mariano volta para o caminhão. Cândido tenta ir atrás dele, mas não consegue.
61	01:21:07	01:24:01	00:02:54	Plano geral de uma chuva muito forte. Começa então a mesma música de quando a garotinha aparece. Uma voz <i>over</i> faz a narração da história de Olofi e Ikú, sobre a morte. São mostrados vários planos gerais de Cuba, sob a chuva. Entre eles os personagens principais também aparecem, enfrentando a chuva, cada um em um local diferente. Passam imagens de cemitérios e a garotinha acompanha um idoso.
62	01:24:02	01:25:23	00:01:21	Plano geral da estrada e os carros fúnebres seguindo. Cândido pega carona em um caminhão. Chegam todos a uma nova cidade.
63	01:25:24	01:25:58	00:01:34	Plano geral dos carros fúnebres chegando à parada. Gina desce e caminha. Homens discutem sobre quem é quem nos caixões. Adolfo diz que no caixão de Yoyita tem uma fita amarrada. Os homens acham a fita solta e perguntam se é aquela. Ele diz que sim.
64	01:25:59	01:26:52	00:00:53	Plano geral dos carros na estrada. Cândido chega a uma rodoviária. Um <i>travelling</i> em plano geral o acompanha até uma guarita de venda de passagens. A atendente diz que as vendas estão suspensas. Cândido agradece e anda desanimado até a estrada. Ele avista os carros fúnebres passando pelo local, em plano geral.
65	01:26:53	01:29:52	00:02:59	Os carros fúnebres chegam a

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				Matanzas, em plano geral. Todos descem em uma oficina. Tony pede ajuda a um motorista do local, dizendo que está com algumas mercadorias. Em plano conjunto e <i>travelling</i> horizontal Adolfo e Gina discutem no local. Eles caminham, descem uma escada. Adolfo acusa Gina de ser a culpada pela partida da filha para Miami. Gina discute com o marido e diz que a culpa não é dela e que não irá mais aceitar as agressões do marido, que irá aceitar um novo emprego como aconselhadora de jovens e que não irá tirar o vestido.
66	01:29:53	01:30:24	00:00:31	Em plano geral Tony chega em uma oficina com seu carro. Outro motorista o ajuda a transportar sua carga ilegal, entre frutas, animais e outros. Eles escondem em um carro fúnebre. Tony dá dinheiro ao motorista e o agradece.
67	01:30:25	01:30:53	00:00:28	Em plano geral Mariano está em um porto. Ele e Ramón deixam sua carga no local e seguem adiante.
68	01:30:54	01:32:09	00:01:15	Plano geral de Cândido na estrada. Uma música triste, em cordas, acompanha seu caminhar. O caminhão de Mariano passa por ele, que lhe oferece carona. Cândido aceita. Em plano conjunto, dentro do caminhão, eles conversam sobre Gina. Cândido aconselha Mariano a procurá-la.
69	01:32:10	01:34:40	00:02:30	Plano geral, noturno, externa. O caminhão chega ao local de velório de Yoyita, a noite. Cândido entra. Plano geral de Adolfo conversando com o administrador local sobre a economia possibilitada por sua proposta sobre os traslados. Cândido chega perto do caixão de Yoyita. No momento começa a tocar a música dos tambores. A garotinha aparece e Cândido começa a

Cena	Time Code inicial	Time Code final	Duração	Descrição da tomada
				desfalecer quando vê que não é Yoyita no caixão. A garotinha se espanta. Gina chega ao local, vê Cândido caído e tenta socorrê-lo. Adolfo chega ao local e percebe que não é Yoyita dentro do caixão, mas sim um homem. Ele então tampa o caixão enquanto pessoas socorrem Cândido.
70	01:34:41	01:38:15	00:03:34	Plano geral. Dois caixões são carregados até o local de enterro. Adolfo tira um papel do bolso, sobe em um palanque e começa a discursar sobre Cândido e Yoyita. Gina faz cara de desprezo para o marido. Começa a chover. Plano detalhe no discurso de Adolfo que começa a molhar. Gina caminha sentido à saída. Mariano está indo em sua direção, de bicicleta. Adolfo continua seu discurso falando sobre o amor. Gina e Mariano se abraçam e vão embora juntos, na chuva, sorrindo. Adolfo continua discursando. As pessoas vão embora. Adolfo pede ajuda para descer. A garotinha aparece. Na hora a música dos tambores começa. Ele pede que a garotinha lhe passe a escada. Ela apenas chega perto de Adolfo. Plano geral em Gina subindo na bicicleta de Mariano e vão embora na chuva.
71	01:38:16	01:41:41	00:03:25	<i>Fade to black</i> . Sobem os créditos ao som da versão do filme de "Guantanamera", mais animada agora.

Apêndice I – Tabela 1: História – pontos em comum

	Fresa	Guantanamera
Crítica social	Homofobia Machismo Mercado ilegal como sustento de famílias	Machismo Mercado ilegal como sustento de famílias e necessário para obtenção de bens e alimentos
Crítica ao governo	Intolerância à diversidade	Burocracia
Partido comunista na história	Presença da juventude comunista na universidade e CDR como vigilância constante	Adolfo e demais representantes do governo querem controlar até mesmo a morte das pessoas
Leis como pano de fundo de situações	Códigos Penais e Constituição	Código Penal
Santería como parte da construção das narrativas	Nancy e Diego devotos de Santa Bárbara e Virgem da Caridade (Changó e Ochún)	Ikú como um dos personagens principais

Apêndice J – Tabela 2: História – pontos de divergência

	Fresa	Guantanamera
Local	Havana	Várias cidades de Cuba – começando em Guantánamo e terminando em Havana
Tempo	Se passa no final da década de 1970/ início de 1980	Se passa no final da década de 1980
Temática central	Intolerância	Burocracia do partido comunista
Temáticas secundárias	Cultura cubana Vigilância (CDR) Censura artística/exílio Outros erros do partido	Morte Machismo estrutural Período Especial
Tipo de narrativa	Realismo	Realismo + Realismo fantástico
Período Especial	Apenas no contexto de produção do filme	Presente nos contextos de produção e da história
Desfecho	Com ponto de virada	Desfecho previsível
Inter-artes	Literatura, teatro e música (como expressões individuais) compõem a história	Apenas a música compõe a história – através de Yoyita e Cândido, por serem músicos e também através da música Guantanamera como fio condutor, além do “Canto a Ikú”, que marca as mortes.

Apêndice K – Tabela 3: Personagens – pontos em comum

	Fresa	Guantanamo
Personagens principais	David, Diego, Nancy e Vivian	Yoyita, Gina, Adolfo, Cândido, Mariano, Ramón e Ikú
Ponto de virada na história pessoal de personagens	<ul style="list-style-type: none"> - Vivian se casa e vai para a Europa - David se torna mais tolerante e compreensível - Diego não se cala perante a censura e é exilado 	<ul style="list-style-type: none"> - Yoyita morre - Cândido sai pela primeira vez de Guantánamo e morre ao chegar no destino final da viagem - Gina enfrenta e deixa seu marido - Mariano abandona seu perfil mulherengo ao reencontrar Gina
Personagens que deixam a história	<ul style="list-style-type: none"> - Vivian – se muda para Europa - Germán – aceita expor apenas parte de suas obras em troca de passagens para o México - Diego – exilado, porém termina história dentro da narrativa 	<ul style="list-style-type: none"> - Yoyita morre - Cândido morre - Sugere-se a morte de Adolfo
Romance entre personagens	<ul style="list-style-type: none"> - David e Vivian - Diego interessado em David - David e Nancy 	<ul style="list-style-type: none"> - Yoyita e Cândido - Gina e Adolfo - Mariano e Gina
Relação professor x estudante	Diego e David	Gina e Mariano

Apêndice L – Tabela 4: Personagens – pontos de divergência

	Fresa	Guantanamera
Profissões dos personagens centrais	- Vivian – não apresentado - David – estudante - Diego – professor - Nancy – ex-prostituta, atualmente vende mercadorias ilegalmente	- Yoyita – Cantora - Cândido – músico - Gina – professora (abandona a profissão) - Adolfo – transportador fúnebre - Mariano e Ramón – caminhoneiros
Apresentação dos personagens principais	David, Diego e Nancy são apresentados através de várias cenas Vivian apresentada apenas na cena inicial	Apresentação breve de todos os personagens
Personagens sem envolvimento amoroso	Diego e Germán – a solidão dos gays	Todos os personagens centrais se envolvem com alguém (com exceção de Ikú)
Idade média dos personagens	David – 20 Diego – 35 Nancy – 35/40 Vivian – 20	Yoyita – 65/70 Cândido – 70 Gina – 40 Adolfo – 45/50 Mariano – 30 Ramón – 40
De onde são/para onde vão	David: interior - Havana Diego: interior - Havana - Europa Vivian: não se sabe - Europa Nancy: interior – Havana	Todos de Guantánamo Apenas Yoyita sai de Guantánamo e vai para Havana (porém morre em Guantánamo).

Apêndice M – Tabela 5: Cenários

Fresa	Guantanamera
Hotel	Aeroporto
Local de casamento de Vivian	Ruas de Guantánamo
Bar	Havana – sala de frente para Capitólio – sede do transporte fúnebre
Coppelia	Casa de Gina
Guarida - Casa de Diego (cenário mais presente na história)	Loja de roupas em Guantánamo
Universidade	Teatro em Guantánamo – homenagem
Parque	Casa de Cândido
Lanchonete – encontro entre David e Vivian	Funerária Guantánamo
Hospital	Estradas entre cidades
Casa de Nancy	Matagal – sem local definido
Palacio de los Capitanes Generales	Sítio – namorada 1 de Ramón
Ruas de Havana	Lanchonete na beira da estrada 1
Beira mar	Caminhão de Ramón e Mariano
Malecón	Lanchonete na beira da estrada 2
Terreiro de Santeria	Lanchonete na beira da estrada 3 – reencontro de Gina e Mariano
Cristo de la Bahia	Sala de aula (<i>flashback</i> de Gina e Mariano)
	Ruas e Igreja em Bayamo
	Funerária de Bayamo
	Hospital Carlos Manuel de Céspedes
	Paladar (restaurante ilegal)
	Funerária de Las Tunas
	Ruas de Las Tunas
	Praça e ruas de Camagüey
	Funerária de Camagüey
	Linha férrea e guarita
	Funerária Sancti Spíritu
	Posto de gasolina de Wina beira da estrada
	Ruas de Santa Clara
	Funerária de Santa Clara
	Bar em Santa Clara
	Estacionamento em Santa Clara
	Plantações, criações de animais e cemitérios em lugares não definidos – chuva
	Ruas de Matanzas
	Rodoviária de Matanzas
	Funerária de Matanzas
	Porto de Matanzas

	Funerária de Havana
	Cemitério de Havana

Apêndice N – Tabela 6: Intertextos – citação

Fresa	Guantanamera
Vivian – personagem do conto <i>Não diga eu te amo</i> , de Senel Paz	Homenagem à Yoyita – citação de Cecilia Valdés, Madame Butterfly, Maria La O e Luisa Fernanda
Marcha Nupcial – musicalizada por uma buzina	Música diegética música “La tarde”, de Sindo Garay
Música diegética “Se fue”, de Ernesto Lecuona cantada em um bar	Ikú como personagem
Livros <i>Conversación em la Catedral</i> , de Mario Vargas Llosa e <i>Campos de Níjar</i> , de Juan Goytisolo	Música diegética “El Cisne Blanco”, interpretada por Maria Coneda
Carteira vermelha – juventude comunista	Música extradiegética “Canto a Ikú”
Peça teatral <i>Casa de Bonecas</i> , de Henrik Ibsen, citada por Diego, com atuação de David	Diálogo que fala sobre telenovelas
Mural do CDR na porta da casa de Diego	Música diegética “Se tiró com la guagua”, interpretada pelo Grupo Sierra Maestra
Hino cantado por crianças da escola primária	Catedral de Bayamo e sua história
Bandeira de Cuba com imagem de Camilo + discurso de Fidel nas paredes da Guarida	Bandeira 26 de Julho
Música diegética cantada por Nancy “Por seguir tus huellas”, de Orlando Contreras	Relógio e figurino de Ikú
Parede da casa de Diego: pintura de Servando Cabrera, sapatilhas de Alicia Alonso, imagens de santos, máscaras de teatro, fotos de Marilyn Monroe, de Lezama Lima, de José Martí, de Rita Montaner, de Fernando Ortiz, objetos indígenas, uma nota de moeda estrangeira, um machado vermelho de dois gumes, disco de vinil de Bola de Nieve	
Música diegética cantada por Diego: “Ay Mama Ines”, de Eliseo Grenet	
Música digética tocada na casa de Diego: “D’Amor Sull’ali rose”, interpretada por María Callas	
Raskolnikov (personagem de Dostoievski) citado como autor do livro “Um tratado marxista da sexualidade”	
Foto de Clint Eastwood no espelho de Miguel	

Revista Time, roubada por David	
Músicas digéticas “A la antigua/interrumpida”, de Ernesto Lecuona	
“Almoço a la Lezama”, do livro <i>Paradiso</i> , de Lezama Lima	
Girassóis e dalias vermelhas	
A religiosidade da Santería como referência a Fernando Ortiz	
Músicas diegéticas “Adiós a Cuba” e “Las ilusiones perdidas”, de Ignacio Cervantes	
Livro de Zenea	
Texto de José Martí no painel do CDR	
Fotografias de Che Guevara e Fidel Castro e bandeira do 26 de Julio	
Jornal-reportagem na universidade - fuga de Somoza da Nicarágua	
Música diegética “Ya ves”, de Pablo Milanés	
Cartaz dos Beatles	
A dialética – citada em um diálogo entre David e Nancy	

Apêndice O – Tabela 7: Intertexto – alusão

Fresa	Guantanamera
Personagens Nancy, David e Miguel, que vêm dos filmes <i>Adorables mentiras</i> e <i>Una novia para David</i> (e também do conto <i>Não diga eu te amo</i>)	“El isleño”, como referência ao personagem de <i>El elefante y la bicicleta</i> e ao ator Luís Alberto García, que está na cena
David caminha feliz pela universidade – pós-sexo	Frase escrita no cenário: “Te seré fiel”, música de José María Vitier
Cena final da Coppelia	Dialética citada no diálogo entre Gina e Mariano
Texto da cena na Coppelia – <i>Some like it hot</i> , de Billy Wilder	Cabelo solto e vestido de Gina
	Vidraças quebradas
	Gag de Adolfo no carro fúnebre
	Chuva – lenda de Ikú
	Morte de Adolfo – <i>La muerte de un burócrata</i>
	Filme <i>Lucía</i> , de Humberto Solás: música “Guantanamera” e temática contra o machismo

Apêndice P – Tabela 8: Elementos contextuais – pontos em comum

Fresa	Guantanamera
Cuba: final 1970/início 1980	Cuba: final de 1980
Código Penal de 1979	Código Penal 1988
Machismo estrutural	Machismo estrutural
Santeria (santos, orixás, oferendas, ferramentas)	Santeria (presença de Ikú e citação de Olofi)
Início da dolarização (criminalizada pelo Código Penal)	Dolarização
Mercado ilegal	Mercado ilegal
Censura a obras de arte que criticam o comunismo	Censura/perseguição de professores e profissionais dos meios de comunicação críticos ao governo
Início da falta de alimentos (presença do porco na Guarida)	Período Especial – falta de comida, energia elétrica, combustível e outros bens de consumo
Símbolos da revolução e do comunismo	Símbolos da revolução e do comunismo
Governo intolerante	Hipocrisia e falta de autocrítica por parte do governo
Exílio	Imigração cubana-americana

Apêndice Q – Tabela 9: Elementos contextuais – pontos de divergência

Fresa	Guantanamera
Personagens que saem do interior e vão para a capital para terem vidas melhores (Diego, David e Nancy)	Personagens só saem do interior para irem à capital devido ao cortejo fúnebre
Presença do CDR	Burocracia do governo como fator dificultador na vida da população - a falsa economia de gasolina no traslado
Casamento civil com parte do ritual cristão – discriminação religiosa	Música Guantanamera – relação com o programa de rádio de Joseíto Fernández
Constituição de 1976	Formação x dificuldade de inserção no mercado de trabalho
A aversão ao estrangeiro (obras de arte, revistas, objetos etc.)	Baixos salários e desvalorização da moeda local
Homofobia institucionalizada	Restaurantes clandestinos
Crianças da escola primária – uniformes vermelhos	Envelhecimento da população cubana
Perseguição aos homossexuais – UMAP	Dificuldade de locomoção entre cidades
Utensílios e móveis na casa de Diego	Desafios diários – até na morte
Vestuário dos personagens	
Doação de sangue - Terremoto de Tashkent	
Campanhas de Alfabetização	
Estudantes assistindo filme-reportagens na universidade - fuga de Somoza da Nicarágua	
A marginalização da prostituição	

Anexo A – Carta a Senel (de Juan Carlos Tabío)

Senel:

Te escribo para decirte que me llegó el libro que me enviaste a través de Arturo Arango.

Unos meses atrás, Alex Pausides me había anunciado que Colección Sur de la UNEAC estaba preparando la edición del guión de "Fresa y Chocolate", pero cuando recibí el libro me sorprendió porque no sabía que ya se había publicado.

Me llegó de trasmano: Arturo se lo dio a Vivian Lechuga, Vivian se lo dio a Iliana e Iliana me lo dio a mí; casi como la antorcha olímpica, pero me llegó.

Comienzo por decirte que pienso -y no solo yo- que se trata de unos de los mejores guiones de la cinematografía iberoamericana de los últimos tiempos; y junto al cuento "El lobo el bosque y el hombre nuevo", sobre el que está basado el guión, lo más logrado y significativo de tu obra literaria. Hasta el momento.

En el prólogo de la citada edición haces algunas observaciones que quisiera comentar. Te cito:

" Si en una película es posible separar a los autores, el guión de Fresa y Chocolate es únicamente mío. La labor de escritura corrió a mi cuenta, no hay ni una escena escrita por otra persona, y soy el único autor, por así decirlo, del libro cinematográfico, y de este modo está registrado legalmente".

Fuerte, ¿no?

Yo no participé en la elaboración del guión. Sí sostuve con Titón varios encuentros donde conversábamos sobre las ideas que iban surgiendo, cómo se iban desarrollando las escenas, etc. Cosa que siempre hacíamos con nuestros proyectos, tanto suyos como míos.

El proceso de elaboración del guión duró más de dos años. En la medida en que el guión iba tomando forma, me iba pareciendo cada vez mejor. Recuerdo que en una ocasión le hice a Titón una única observación: las motivaciones de David para ir por primera vez a casa de Diego me parecían débiles en esa etapa del guión. Titón me invitó entonces a que yo participara en su próxima reunión contigo. De ahí surgió la idea de las fotos de David que Diego le dice tener en su poder, y claro, David exige que se las devuelva y por tal motivo va a su casa ("La Guarida").

Si yo, estando completamente al margen del proceso de elaboración del guión, hice una observación que Titón entendió pertinente y que aparece en el guión terminado y por lo tanto en la película, ¿cómo no sería entonces su participación activa en los **dos años (!)** en que ustedes trabajaron juntos? Titón no habrá escrito "de su puño y letra" una sola línea del guión, pero su presencia está en todo momento.

"Cuando Titón le daba el visto bueno a una escena o a unos diálogos era porque de veras lo satisfacían..."

Es decir que Titón colaboró contigo en el diseño de personajes y situaciones.

Me parecería mucho más justo y apegado a la verdad que digas que el guión lo escribiste **con** Titón y no **para** Titón.

(Sobre este tema volveré más adelante cuando llegue a los créditos en la película terminada. Prosigo con el orden cronológico de los hechos).

Terminado ya el guión y a comienzos de la también muy larga pre-filmación, Titón me mostraba los videos de las locaciones y conversábamos sobre los pro y los contra de cada una. Cuando se iban a hacer las pruebas de actores yo le propuse un actor (un gran actor) para encarnar a Diego; (cualquier estereotipo o caricatura del personaje, daba al traste no solo con el personaje sino con toda la película). Titón probó (entre otros) al actor que le recomendé, pero al ver el video de las pruebas, estuve de acuerdo con él en que Pichi (a quien no conocía)era el Diego pluscuamperfecto.

(Todo esto lo digo para recordarte que cuando Titón me llamó para que codirigiera con él la película, *Fresa y Chocolate* no me cayó encima como "una carpa de circo" (parafraseando a Lezama, de quien muy pronto hablaré protagonizando "una sabrosa aventura llena de entuertos y desaguisados").

Más adelante, en el mismo prólogo, dices: **"Luego Juan Carlos Tabío entró a colaborar en la dirección de la película, llamado por Titón por sus problemas de salud, e hizo un buen aporte..."**

Este "buen aporte" lo desglosas en estos tres momentos de la puesta en escena, en los que, de una manera o de otra, estoy implicado:

"En un momento dado, Juan Carlos Tabío propuso sustituir la figura de Lezama Lima por la de Fernando Ortiz, a quien parece que él profesa mayor admiración y considera un padre de la cubanía más importante que el Poeta. No sé de qué artes se valió, pero logró convencer a Titón, y desconvenarlo yo me costó Dios y ayuda y unas cuantas cuartillas de argumentaciones y protestas."

Después de leer esto, te confieso que me sentí como un boxeador al que le acaban de propinar una andanada de directos al mentón, y se agarra a la sogá para que el referee le dé "conteo de protección".

En primer lugar, yo nunca pretendí **"sustituir"** a Lezama por Ortiz. Lezama es un metapersonaje en la película y su sombra la sobrevuela en todo momento. El "almuerzo lezamiano" es una escena importante del filme, al final de la cual Diego regala a David un ejemplar de *Paradiso*. Yo sí hablé con Titón para **"incluir"** también la presencia de Fernando Ortiz entre los personajes que para Diego representan las claves de la cultura cubana. Me pareció (y me sigue pareciendo) que eso hubiera

hecho de Diego un personaje más complejo y con una visión más abarcadora de la cultura cubana. Era también una forma de decir que Diego no solo era "fan" de Lezama por el capítulo 8 de "Paradiso", sino por la honda significación que tiene **"el Poeta"** en nuestra cultura. Titón estuvo de acuerdo conmigo (había llevado al cine "Una pelea cubana contra los demonios"). Yo había planteado la posibilidad de que quizás en un momento, Diego hiciera un breve comentario sobre Fernando Ortiz, pero esto era solamente una proposición a discutir, no "un golpe de estado" a "tu" guión.

Esas **"cuantas cuartillas de argumentaciones y protestas"**, se las escribiste solamente a Titón; pero Titón me las leyó. Ante esta actitud tuya, preferí dejar la cosa así y no insistir. De todas formas, mandé a poner la foto de Fernando Ortiz en el "altar" de Diego (como aparece en la película), aunque la dimensión de su presencia en esta no es la que yo (y Titón?) hubiera querido.

Otro de mis "buenos aportes" es el siguiente:

"Una que sí no le gané a Juan Carlos fue que se filmara un escena, presente en el guión como podrá comprobar el lector, en la que David, después de hacer el amor con Nancy, baja desnudo al salón donde tuvo lugar la "cena lezamiana", bebe una última copa de ron añejo y fuma un puro. Para mí significaba una broma con Diego: todos veíamos a David desnudo excepto él. Y también la recreación de un ceremonial machista según el cual un trago y un puro, como colofón del sexo, es un acto de reafirmación y celebración de la masculinidad. Eso no se llegó a rodar y todavía lo extraño."

Verdaderamente, esa escena no la recuerdo. Le pregunté a Mirtha y a Pichi y tampoco la recuerdan, pero claro, ellos no estaban directamente implicados en ella. Le escribí a Vladimir y él me responde:

"...recuerdo que al menos en el guión que yo tenía SÍ aparecía esa escena(...)En cuanto al hecho de no rodarla yo no tengo la menor idea de quién lo decidió, en cualquier caso no me consta que hayas sido tú, ni haber oído ninguna opinión tuya acerca de si te gustaba o no."

Una escena de esa envergadura, si se quitó del guión, como realmente Vladimir me confirma, pienso que debió haber sido por consenso entre Titón y yo.

Bueno, creo que no hay que repetir que si Titón me llamó a mí para codirigir la película, es porque él físicamente no podía; de haber podido, ni me llama a mí ni a nadie. Pero me llamó a mí, ¿qué le vamos a hacer? Y por supuesto que eso siempre significará para mí un gran privilegio y un compromiso con Titón y con la película.

El rodaje lo comenzamos con los exteriores y otras locaciones (en "la Guarida" todavía se estaba trabajando la escenografía). Titón, hacía un esfuerzo sobrehumano y en

algunas ocasiones al mediodía lo llevaban a su casa, almorzaba y pasaba la tarde descansando.

Cuando íbamos a entrar a rodar en "la Guarida" coincidió con la fecha en que Titón tenía que ingresar en el CIMEQ para someterse a la operación quirúrgica, entonces yo pedí un día (¿o fueron dos?) para repasar todas las escenas (que eran las más complejas de la película) con Titón, los tres actores principales (Vlado, Pichi y Mirtha) y el director de fotografía, Mario García Joya para que, estando Titón en el hospital, también estuviera presente en el set de filmación. Yo sospecho fue ahí cuando quitamos la escena del desnudo de David, o quizás fue en el trabajo de mesa o los ensayos, no sé.

La secuencia en la que David y Nancy hacen el amor quedó en la película en un único plano secuencia; Nancy recostada en el sofá, en el tocadiscos suena un bolero de Benny Moré, David toma a Nancy de la mano y comienzan a bailar, se besan por primera vez, la pasión va en aumento, suben al cuarto de Diego en la barbacoa, la cámara desde abajo los sigue, Nancy de espaldas, David le quita el vestido y los dos caen en la cama saliendo de cuadro.

Después de este plano secuencia, quedaban pendientes en el plan de rodaje unos primeros planos de David y Nancy haciendo el amor en la cama de Diego. Planos que sí tomé la decisión personal de no filmar, porque me pareció que era mucho mejor (como está en la película) cortar del final del plano secuencia al rostro de David, pletórico de dicha caminando en la Universidad mientras se continúa escuchando la voz del Benny "¡Soy feliiiiz!".

Además, no sé, pienso que al no aparecer David y Nancy haciendo el amor en la cama de Diego, adquiere más "gracia" el momento en que David le dice a Diego, en el Cristo de la bahía, que habían hecho el amor en su cama. No sé por qué pienso esto, "mariconerías mías" como dijo el elefante.

En un rodaje, el director tiene que tomar decisiones imprevistas en todas las escenas, a veces son pequeñeces, sutilezas, otras son más de fondo o de forma.

Cuando Titón estaba en el rodaje, las decisiones las tomábamos "a dúo", como en la escena de la despedida de Vivian y David. Esa escena la fuimos despojando de diálogos como quienes deshojan una margarita, Titón quitaba uno, yo quitaba otro, hasta que quedó sin diálogo ninguno y el que se escucha en la película al final de la escena cuando Vivian le dice a David "¿Me vas a escribir?" fue un doblaje.

No digo con esto que sea una mala escena en el guión, es una hermosa escena. En los silencios de David y Nancy en la película están los diálogos del guión. Lo que sucede es que en el momento del rodaje, los personajes y situaciones van tomando las riendas, y si el director decide (siempre es una

decisión) asumir esto, entonces está trabajando bien. Al menos eso es lo que yo pienso.

Lo que nos pasó a Titón y a mí con la escena de la despedida de David y Vivian, me pasó a mí solo con la escena de la bronca entre Diego y Germán por las esculturas que debían ir a la exposición.

En el guión esta escena tiene un tono casi de comedia; al final un vecino grita en Off: "¡Se revolvió la pajarera!" Cuando comenzamos a filmar la escena, esta fue tomando una intensidad dramática por la que yo aposté y a la cual contribuí, porque sentí, y entendí, que por ahí iban los tiros.

Titón y yo teníamos el acuerdo de que si surgiera una divergencia entre su criterio y el mío, por supuesto, la última palabra era de Titón. Eso sucedió una sola vez: Cuarto de Nancy. Nancy y David conversan: Nancy le está hablando mal de Diego, en eso Diego aparece en el umbral de la puerta y Nancy cambia abruptamente su parlamento y comienza a decir que Diego es una persona maravillosa. Titón y yo discutimos dónde debía estar sentado cada cual (Nancy y David). Quedó en la película como decía Titón. Perfecto).

Cuando yo estaba solo como director, por supuesto que tomé varias decisiones, en la "bronca de las esculturas" y en otras escenas, no podía ser de otra manera, para eso estaba yo allí, para eso me llamó Titón.

Ahora, volviendo a la escena del desnudo de David, te repito que la he olvidado completamente. Dices que yo la quité del guión, no sé, es posible, ahora si volviéramos a filmar la película hoy mismo, sí la quitaría.

Mi tercer "buen aporte":

"Mi tercera intervención fue una protesta porque el pasaje de la cena, que nosotros llamábamos "cena lezamiana", la pensaba filmar en la mesa que siempre estaba en la cocina, la cual era redonda. Juan Carlos no le daba importancia al asunto, pero a mí me parecía una barbaridad. Me decían que no tenía lógica que el personaje cambiara la mesa, pero yo insistía en que sí, en que aquella era una ocasión especial y que Diego cuidaría ese detalle. No sé si convencí a Titón o si hizo el cambio para que dejara de fastidiar."

En realidad, la mesa nunca estuvo en la cocina, sino en el comedor. En la secuencia de la "cena lezamiana" (que en realidad fue un almuerzo) la mesa se quedó donde siempre estuvo (no había otro lugar). Simplemente la extendimos con una tabla intermedia, le pusimos un mantel bordado, vajilla y cristalería para la ocasión, y rodamos la secuencia.

En las pocas escenas donde aparece la mesa antes del "almuerzo lezamiano", esta se ve muy fragmentariamente y no se sabe si es redonda o cuadrada. Por cierto que si la puñetera mesa se

hubiera quedado **"bárbaramente"** redonda para el "almuerzo lezamiano", esto hubiera posibilitado hacer movimientos circulares de cámara, que también pudieran haber funcionado muy bien. En fin...

Bueno, terminamos el rodaje. En el montaje, Titón, ya muy recuperado después de la operación, sí estuvo presente todo el tiempo.

La Primera Copia. En los créditos de esta Primera Copia aparecía:

GUIÓN
SENEL PAZ
Con la colaboración de
TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA

Cuando viste la película, tuviste un aparte con Titón y le pediste que quitara su nombre en el crédito de guión. Le argumentaste que él era ya un director famoso y que tú necesitabas de hacerte de "un nombre"; al final Titón transigió, pero con la condición de que su nombre sí apareciera en el registro de la película para los derechos de autor.

Esto me lo cuenta Titón, pero él ya no está aquí para confirmar ni refutar mis palabras. Lo que sí está es un documento firmado por Titón y por ti:

Arsenio Senel Paz Martínez... (N° de carnet de identidad y dirección)...declara ser autor de argumento y el Guión de la película FRESA Y CHOCOLATE.

De común acuerdo con Tomás Gutiérrez Alea...(N° de carnet de identidad y dirección)..., ambos han establecido que Tomás Gutiérrez Alea recibirá parte de la retribución correspondiente al guión por concepto de colaboración en el mismo.

Para que así conste, a efectos de su registro en la SGAE, firman la presente

(Firma tuya y de Titón)

La Habana, 10 de mayo de 1994

Senel, si digo todo esto que he dicho, es porque tú has tocado nervios muy sensibles.

Y te agradezco mucho que me hicieras llegar el ejemplar de guión de "Fresa y Chocolate", el guión que yo tenía en el rodaje lo fui destripando escena por escena para manipularlo

con más comodidad (cosa que siempre hago con todos los guiones y por lo cual Iliana siempre me regaña). Volví a leer el guión y lo volví a disfrutar. Después me di cuenta de que en la primera página del libro, me habías autografiado una muy amable dedicatoria. Verdaderamente me hizo mucha gracia:

**"Para Juan Carlos Tabío
Sin quien no
Hubiera ni fresa ni chocolate,
Y para Iliana,
Sin quien no
Hubiera JCT
Senel 8 de junio 2012"**

Mira, la segunda parte de la dedicatoria es una verdad universal, de la primera, no estoy tan seguro. Pienso que si Titón hubiera llamado a otro director, *FRESA Y CHOCOLATE* seguirían siendo *FRESA Y CHOCOLATE*.

Tuyo (aunque tampoco "**únicamente**" tuyo):
Juan Carlos

Ps-Me tomé la libertad de enviarles copia de esta carta a algunos amigos comunes a los cuales seguramente ya les has enviado el libro.

Anexo B – Cartaz Fresa y Chocolate

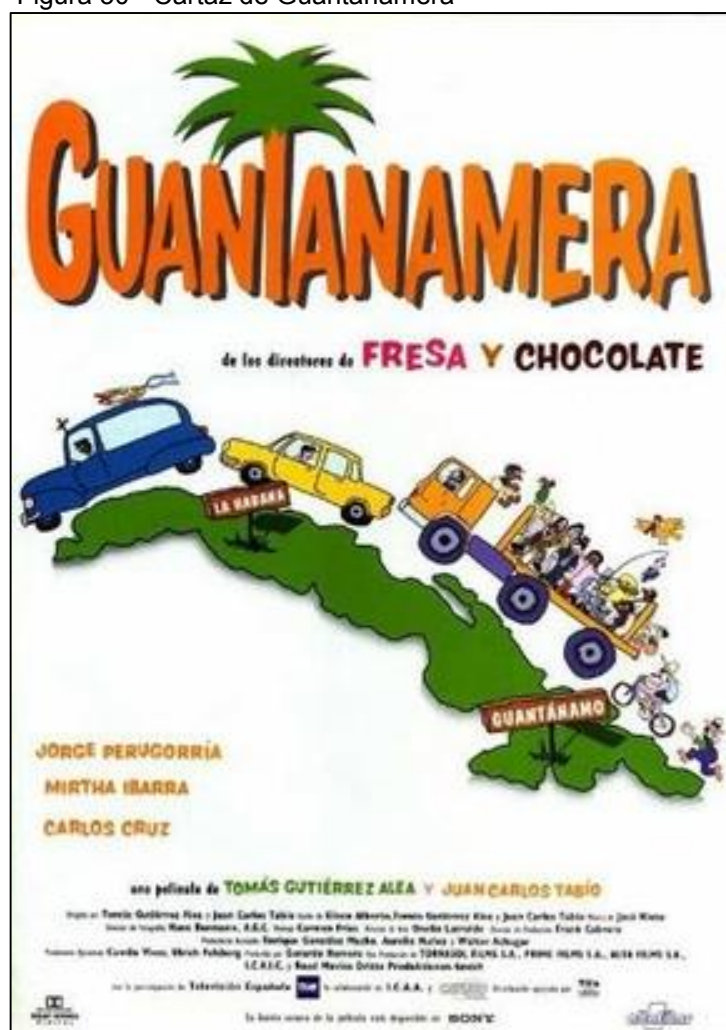
Figura 29 - Cartaz de Fresa y Chocolate



Fonte: ICAIC, 1993.

Anexo C – Cartaz Guantanamera

Figura 30 - Cartaz de Guantanamera



Fonte: ICAIC, 1995.