



Fresa y Chocolate e Guantanamera: uma análise sobre a intertextualidade nas obras codirigidas por Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío

Fresa y Chocolate and Guantanamera: An Analysis on the Intertextuality Inside the Works Codirected by Tomás Gutiérrez Alea and Juan Carlos Tabío

Marina de Morais Faria Novais

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

marinamfn@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-7739-4285>

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar como os elementos intertextuais compõem e impactam as narrativas filmicas das obras *Fresa y Chocolate* (1993) e *Guantanamera* (1995), codireções cubanas de Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío. Para as análises, foram utilizados como referencial Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013), no intuito de compreender como se dá a intertextualidade no cinema e em quais categorias ela se divide. Assim, foi possível constatar que, apesar de serem dirigidos pela mesma dupla, os filmes se apropriam diferentemente da intertextualidade como forma de estruturar a narrativa. Enquanto *Fresa* é majoritariamente composto pelos elementos intertextuais, que perpassam o próprio cinema, a música, a literatura e as artes visuais e plásticas, *Guantanamera* se apropria intimamente dos elementos, mais para elucidar referências internas ao próprio filme e à cinematografia dos autores.

Palavras-chave: Tomás Gutiérrez Alea; Juan Carlos Tabío; cinema cubano; análise narrativa.

Abstract: This article aims to analyze how intertextual elements compose and impact the film narratives in *Fresa y Chocolate* (1993) and *Guantanamera* (1995), both Cuban productions codirected by Tomás Gutiérrez Alea and Juan Carlos Tabío. For the analysis, Edgar-Hunt, Marland and Rawle (2013) were taken as reference in order to understand

how intertextuality occurs in Cinema and in which categories it is divided. Thus, it was possible to verify that, despite being directed by the same duo, the films make different appropriations of intertextuality as a way of structuring the narrative. While *Fresa* is mostly composed of intertextual elements, which permeate cinema, music, literature and visual and fine arts, *Guantanamera* appropriates very little of those elements in order to elucidate internal references to the film itself and the authors' cinematography.

Keywords: Tomás Gutiérrez Alea; Juan Carlos Tabío; Cuban cinema; narrative analysis.

Introdução

Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío são dois dos diretores cubanos com maior relevância dentro e fora de seu país. Os cineastas, que sempre foram amigos, acabaram dividindo a direção pela primeira vez devido a um triste acaso do destino. Enquanto filmava *Fresa y Chocolate* (1993), Tomás Gutiérrez Alea (também chamado de Titón) precisou se ausentar por um tempo, por causa do câncer que o havia acometido. O diretor então convidou o amigo Tabío para trabalhar ao seu lado na direção do filme. Não como um assistente de direção, mas como um codiretor, atribuindo-lhe a mesma importância e centralidade durante todo o processo que concerne à direção de um filme. Os dois já haviam trabalhado juntos em *Hasta Cierta Punto* (1983), porém ainda não ocupando a mesma função na direção – Alea era diretor e Tabío, roteirista. Na época do convite em questão, Tabío filmava *El elefante y la bicicleta* (1994), porém deixou seu projeto para segundo plano e foi ajudar o amigo naquele que acabaria por se tornar o filme cubano de maior reconhecimento internacional, com direito à indicação de melhor filme estrangeiro do Oscar – fato inédito em relação ao cinema do país.

Após *Fresa*, os diretores decidiram tirar da gaveta outro projeto antigo em comum, de um roteiro que se apropriava de uma situação atípica, retirada de um jornal: a repartição de cortejos fúnebres entre províncias do país, com o intuito de economizar combustível. Assim nasceu *Guantanamera* (1995), segundo filme da codireção e último da carreira de Alea, que veio a falecer pouco tempo após a estreia.

Ambos os diretores são bastante conhecidos pelas críticas e autocríticas presentes em seus filmes individuais, que elucidam problemas e conquistas do país ao longo de sua história, sobretudo após a Revolução. E justamente por essa visão em comum do que seria o cinema, como

espetáculo e ferramenta de transformação social, as obras da codireção compõem o repertório de filmes cubanos com maior relevância dentro da história do cinema mundial.

Apesar do vasto reconhecimento internacional das obras da codireção, há pouquíssimos estudos a respeito, sobretudo que tenham como objetivo tentar compreender a forma de composição das narrativas característica dos diretores. Em relação à presença de elementos intertextuais, Michael Chanan (2001) já sugeriu que se trata de uma das caracterizações do cinema individual de Alea.

Assim, pretende-se aqui refletir de que forma os filmes se apropriam de outros textos para compor suas próprias narrativas e também seus pontos em comum, além de tentar compreender quais seriam os impactos provocados pelos intertextos dentro das narrativas. Como seria inviável a análise completa de tais filmes, foram selecionadas cinco cenas de cada um deles, em que há a presença de elementos intertextuais.

A intertextualidade no cinema

Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013) articulam e desenvolvem a intertextualidade no cinema a partir das teorias de Julia Kristeva. Texto, nesse sentido, possui um significado amplo, de qualquer corpo de discurso, como filmes, músicas, resenhas, notícias etc. Já a intertextualidade seria aquilo que está entre os textos, ou seja, quando um texto remete a outro, direta ou indiretamente.

Assim, todo texto é, em alguma medida, criado por meio da intertextualidade, sobretudo no cinema, como frisam os autores, por se tratar de um produto cultural que perpassa a noção de montagem. Isto é, como filmes são produtos criados a partir de uma montagem de imagens, sons e outras possibilidades de camadas, como letreiros, é inevitável que a intertextualidade seja parte da composição de suas narrativas. Por outro lado, há de se pensar também que o cinema se compõe igualmente de outras artes, como as plásticas, através de cenários, por exemplo; de músicas, como parte das trilhas sonoras; da atuação, como parte das cênicas, entre tantas outras. Esse também seria um caráter que reforçaria a intertextualidade como parte inerente do discurso cinematográfico.

Apesar da amplitude na compreensão acerca da intertextualidade no cinema, interessa aqui pensar em como os filmes dialogam com outros textos diretamente. Ou, mais especificamente, como os filmes remetem

a outros filmes, músicas, livros, entre outras conexões. Como dito por Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013), a compreensão do público sobre a construção de um filme se dá através da sua relação com um contexto, a partir de associações com outros textos, de forma consciente ou não. Ou seja, compreender os intertextos pressupõe também, em alguma instância, entender seu contexto de produção.

De forma mais pragmática, os autores dividem os elementos intertextuais no cinema em duas categorias: 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 nos filmes *cult*.

Para Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013, p. 78), “a citação envolve algum tipo de duplicação em que outro material é reproduzido e incorporado”. Quando é denominada apropriação, ela diz respeito a frames, cenas, trechos, objetos, músicas, entre outros elementos de um texto que são inseridos em um filme, seguindo sua forma original, em uma espécie de “copia e cola”.

O diálogo ocorre quando os textos se apropriam de outros e estes, ao se relacionarem, trazem outra compreensão para a cena. Isso é bastante utilizado nas cenas principalmente através da relação entre imagens e músicas, entre várias outras possibilidades.

Já o intertexto de alusão consiste na “evocação verbal ou visual de outro filme, confiando que o público faça a conexão” (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 78). A forma de referência acontece quando há, por exemplo, uma cena que foi filmada de forma similar a outra, de outra obra. Isso ocorre principalmente em filmes com certa relevância dentro da história do cinema. Pode ocorrer também, como exemplificam os autores, quando um título de um filme está diretamente relacionado a outro ou a um diálogo de outro.

A autorreferência ocorre quando um filme faz referência à própria história e a acontecimentos de outros filmes antecessores, como, por exemplo, nos casos das franquias. Mas é passível também de ser utilizada em filmes que façam referência aos próprios elementos criados na narrativa, como a retomada de uma ação.

A associação incide 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 relacionando-o com o outro.

Na forma estilo, o filme 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 em que ele ocorreu, ou quando um filme utiliza técnicas e/ou recursos que outro diretor tem como sua marca pessoal.

Por fim, a alusão dos filmes *cult* faz referência 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 único, improvável no mundo fora das telas.

Interessa aqui, então, analisar de que forma estas categorias da intertextualidade no cinema se articulam dentro dos filmes, através de cenas elencadas, e como isso se relaciona também com o contexto histórico, político, social, econômico e cultural cubano. Nem todas as subdivisões podem ser encontradas no filme, porém as duas categorias fazem parte de sua composição e serão destrinchadas a seguir. A princípio individualmente e, após, a partir de uma comparação entre os dois filmes.

Fresa y chocolate: a intertextualidade como estrutura da narrativa

Antes da análise, é necessário, primeiramente, contextualizar a história do filme, uma vez que o *corpus* deste trabalho possui acesso por vezes dificultado devido a questões políticas, sociais e/ou econômicas específicas do país.

Fresa y chocolate (1993) se passa no final da década de 1970 e início de 1980, porém foi filmado e lançado na década de 1990. Trata-se de uma adaptação do conto *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, escrito por Senel Paz, que também assina como roteirista. O texto já era bastante conhecido e disseminado na ilha antes da adaptação fílmica e recebeu várias premiações internacionais.

O filme conta a história de David, um militante da Juventude Comunista, universitário, que conhece, por um acaso, Diego, um professor de artes e curador de exposições artísticas. Inicialmente o encontro provoca bastante atrito devido aos preconceitos de David, que se aproxima de Diego para investigá-lo. A partir da aproximação, os dois desenvolvem uma forte amizade, que culmina em um envolvimento

pessoal de David. Com Diego, David aprende arte, cultura, história e, sobretudo, tolerância e respeito. Diego, já marginalizado socialmente pelo fato de ser homossexual, passa a sofrer perseguição política por enviar cartas para vários museus do mundo, contendo seu posicionamento crítico acerca da censura que uma exposição de arte sob sua curadoria passa a sofrer. Tal fato culmina no exílio do personagem, que prefere se retirar da ilha para que possa continuar trabalhando com arte e cultura, além de poder ter sua sexualidade respeitada fora do país.

O filme é um importante marco de contextualização histórica, política e social de Cuba, entre as décadas de 1970 e 1990, pois não apenas retrata a intolerância sexual e religiosa vivida na ilha durante o período como também aborda outros problemas sociais, como a negação da cultura cubana pré-revolucionária por parte dos militantes, a necessidade de mudança deste cenário social, que necessitava de mais respeito e liberdade para os indivíduos. Além disso, denuncia o início da crise econômica e a forte presença do comércio ilegal no país.¹

Como dito anteriormente, devido à própria limitação do formato deste trabalho, torna-se inviável a análise completa dos filmes. Sendo assim, foram elencadas as seguintes cenas para a análise: a apresentação do apartamento de Diego, o envio das cartas, o acréscimo de imagens ao altar de Diego, o almoço à la Lezama e a cena de despedida entre David e Diego na Coppelia.

Na cena de apresentação do apartamento de Diego, é possível ver uma grande quantidade de elementos intertextuais, 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 cédula de moeda estrangeira, um machado vermelho de dois gumes, entre outros.

Há também uma grande quantidade de livros, revistas, fotos e discos, entre os quais se destaca um vinil de Bola de Nieve. Todos esses detalhes são mostrados na 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

¹ Ver mais em Novais (2019).

piano. Enquanto isso, Diego traz os girassóis que carregava nas cenas anteriores e os coloca aos pés de uma santa, fitando-a profundamente por alguns instantes. Diego também apresenta a David uma cadeira que considera especial, porque é onde se senta para ler os poetas John Donne, inglês, e Kavafis, grego.

De acordo com Gutiérrez Alea (2012), o objetivo da vasta quantidade de elementos era mostrar a personalidade de Diego refletida nos objetos e no seu ambiente. Assim, as fotografias, artefatos, pinturas, bem como a referência à cadeira, seriam elementos intertextuais de citação/diálogo que teriam como intuito demonstrar a personalidade cosmopolita de Diego, que, por um lado, exalta grandes nomes da cultura cubana, reforçando seu orgulho pela produção local tanto pré quanto pós-Revolução, e, por outro, também idolatra nomes internacionais como Marilyn Monroe – que representa não apenas um marco no cinema, mas sobretudo um marco em relação a Hollywood. Há também a questão da representatividade gay nos elementos intertextuais citados. Servando Cabrera, autor da pintura na parede, é também conhecido por suas obras que demonstram o corpo humano de forma sexual/sensual e por retratar a temática da homoafetividade. O mesmo também se aplica às referências a Bola de Nieve e Lezama Lima, por também serem artistas homossexuais. No caso específico de Lezama, trata-se de uma referência para o personagem não apenas por isso (e por levar a homossexualidade para dentro de suas obras) mas também por sua própria relação com a arte, com a literatura, e pela exaltação à cultura cubana, que são semelhanças relevantes entre o personagem e o escritor. Os outros poetas citados também são conhecidos por escreverem sobre a homoafetividade.

Outra questão relativa aos elementos intertextuais nesta cena e sua relação com o personagem e o contexto cubano é o machado de dois gumes. Ele faz referência a Changó – orixá sincretizado como Santa Bárbara e do qual Diego é devoto – por ser objeto usado pela divindade, com suas cores, conforme afirma Aróstegui (2017). Assim como os ícones internacionais são mal vistos sob a ótica de David, como revolucionário, por remeter, dentro daquele contexto, a um suposto antipatriotismo, os religiosos também o são, uma vez que Cuba era, na época retratada no filme, um país ateu, que via a religião como um elemento cultural problemático (TEJADA, 1995).

A música-tema que toca na cena acaba por tornar-se um elemento de alusão/autorreferência, por demarcar pontos de virada de David. A

primeira vez seria em sua suposta perda da virgindade (que não ocorre) e agora ao entrar na casa de Diego, vista até o momento como um território do inimigo.

Na cena em que Diego coloca na caixa de correios as cartas que escreveu aos museus denunciando a censura da exposição, ao final a câmera foca por alguns segundos, em plano geral, em um painel ao lado, que traz a seguinte frase de José Martí, com o número da regional do CDR (*Comité de Defensa de la Revolución*): “os fracos respeitem, os grandes vão adiante: este é um trabalho de grandes”² (tradução nossa). Trata-se de um elemento intertextual de citação/apropriação e diálogo.

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

Quando Diego vai enviar a carta que o comprometerá, deixa-se 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. (CABALLERO, 1993, p. 10, tradução nossa).³

² “los débiles respeten, los grandes adelante: esta es una tarea de grandes”.

³ Cuando 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).

É necessário reforçar que na época em que o filme se passa, entre 1970 e 1980, havia uma grande e explícita perseguição aos homossexuais, o que era inclusive institucionalizado pelo Código Penal (CUBA, 1979). Assim, além do texto e da fotografia de Martí como forma de reforçar a coragem e a força de Diego, há também a presença do próprio mural do Comitê, que constitui de 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. Assim, a presença do intertexto ali (que aparece também em várias outras cenas do filme) reforça a vigilância constante a qual o personagem está submetido, devido a sua orientação sexual.

Na cena a seguir, David leva alguns objetos pessoais para compor o altar da casa de Diego. 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) com o respeito ao direito às liberdades individuais e a visão crítica sobre o mundo (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 cometam 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 vir 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)

Nesse 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”. A palavra “eles” nessa frase dá entender que se trata dos revolucionários e sua relação com o governo. Ou seja, nesse momento, David demonstra que não apenas não está mais alinhado a todos os ideais da Revolução, mas também parece não mais ser bem quisto por seus membros. David e Diego também citam fatos reais, como o envio de Pablo Milanés aos campos das UMAPs.⁴ David segue idealista, acreditando na mudança a

⁴ 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. Ocorreram 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

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 Harry Truman e Truman Capote. Essa confusão sugere, dada a história, que Capote foi uma referência introduzida por Diego ao repertório pessoal de David. O professor, 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.

Na cena do almoço lezamiano, encontram-se à mesa Diego, David e Nancy (vizinha de Diego e futuro par romântico de David). A foto de Lezama está 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 é 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, 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 das culturas cubana e internacional.

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, assim como a presença da renda branca. Isso se dá não apenas pela referência ao livro, mas também pela própria construção do personagem de Diego, que se importaria, como conhecedor vasto da literatura, sobretudo de um livro tão relevante para o contexto cubano, em seguir à risca a descrição da passagem, para a coroação de David.

Na última cena a ser analisada aqui, David leva Diego à sorveteria Coppelia para se despedirem exatamente como se conheceram. Essa cena é intertextual de autorreferência à do início do filme. David então

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.

troca de sorvete com Diego, ficando com o de morango.⁵ 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”. 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 questão de David citar esta frase indica que ele conhece o filme, provavelmente pela própria influência de Diego (que demonstra 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, que era hollywoodiano.

Enfim, a partir das cenas analisadas, é possível compreender que há uma grande quantidade de intertextos em *Fresa y Chocolate*, sendo sua maior parte em referência a outras obras de arte e artistas, em sua maioria cubanos (mas também internacionais de grande relevância no cinema como Billy Wilder e Marilyn Monroe), aos símbolos e mártires da Revolução e aos objetos religiosos ligados à Santeria cubana e seu sincretismo. Além dos aqui analisados, há também as músicas que compõem a narrativa, majoritariamente de músicos cubanos com histórias similares à de Diego, de perseguição e exílio. Assim, a intertextualidade parece ser o que caracteriza a construção da narrativa do filme e aponta

⁵ O sorvete de morango, anteriormente, é usado por David como prova de sua teoria de que Diego era homossexual e, por isso, considerado suspeito sob a ótica do Estado, como se a fruta simbolizasse em alguma instância a feminilidade e isso colocasse em xeque a masculinidade de Diego – o que reforça o machismo e homofobia que estavam enraizados em David no início do filme e sua mudança na cena aqui analisada.

para uma exaltação da cultura local, reforçando a importância dos artistas do período pré-revolucionário.

***Guantanamera*: a intertextualidade autorreferente**

Guantanamera (1995) se passa no final da década de 1980, próximo das épocas em que ocorreram as filmagens e o lançamento do filme. Por isso, os contextos representados nele e os perpassados pela produção coincidem.

O filme começa com a visita da cantora Yoyita a Guantánamo para receber uma homenagem. Ela acaba reencontrando um antigo amor, Cândido, e morre em seus braços. Em seguida, a história se desenvolve durante seu cortejo fúnebre até Havana, acompanhado por Gina, sua sobrinha, Adolfo, marido de Gina e responsável pelo traslado de corpos na região de Guantánamo, e se entrelaça com a viagem dos caminhoneiros Mariano e Ramón. Mariano é ex-aluno de Gina, por quem sempre nutriu uma paixão. A partir do reencontro dos dois na estrada, eles se aproximam e formam um par romântico. O filme apresenta trechos de realismo-fantástico, com uma garotinha que aparece para as pessoas que irão morrer. Trata-se de Ikú, o orixá da morte na Santeria cubana. Serão analisadas aqui as seguintes cenas: a abertura do filme, a homenagem à Yoyita, o parto na estrada, a mudança de Gina e a morte de Adolfo.

Guantanamera, assim como *Fresa*, foi um filme com bastante reconhecimento internacional, porém foi visto com maus olhos pelo governo do país (BORRERO, 2018), devido ao que se considerou, por parte do governo e seus aliados, uma ofensa à Revolução, uma obra antipatriota. Isso porque ele retrata a crise econômica do momento atual da sua produção – chamado de Período Especial, em que, devido principalmente ao fim da União Soviética, principal parceira econômica de Cuba, começa a faltar combustível, alimentos, maquinários, energia elétrica, entre outros, na ilha (LARA *et al*, 2017) –, além de fazer chacota com a burocracia estatal. Assim, o filme demonstra não apenas as dificuldades vividas devido à crise, como também as formas encontradas pela população para burlá-la, como o comércio ilegal, além de denunciar o machismo e trazer para dentro da trama um orixá e sua lenda, da Santeria – o que anos antes era impraticável, devido à institucionalização do ateísmo como posicionamento oficial religioso do país (TEJADA, 1995), conforme dito anteriormente.

O primeiro item da análise é ainda durante a apresentação dos créditos iniciais, em que há falas ao fundo preto. Fala-se sobre abaixar o som do piano, como se fosse uma preparação para a gravação da música-tema. Entre o diálogo, há as seguintes frases ditas por Alea e Tabío, respectivamente: “— Isso não é inventado, isso aconteceu de verdade! — Não brinque, cara”.

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, trata-se de uma ocorrência 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. Primeiramente é preciso compreender a relevância da música original e sua relação com a ilha, a partir de seu compositor, Joseíto Fernández.

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” (GUTIÉRREZ ALEA, 1995, p. 25, tradução nossa).⁶

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. Nele, a primeira parte conta sobre Yoyita, a personagem que aparecerá a seguir.

Dessa forma, tanto a conversa inicial quanto a música se articulam como elementos intertextuais de citação/diálogo. A conversa, por fazer referência a uma notícia que Alea e Tabío haviam visto (GUTIÉRREZ

⁶ 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, narra con su propia voz desde una radio cubana todo tipo de sucesos, utilizando para ello estrofas de “Guajira guantanamera” (GUTIÉRREZ ALEA, 1995, p. 25).

ALEA, 1995), no intuito de tentar demonstrar a situação caótica da economia do país na década de 1990. Já a música, por ser recriada a partir da ideia original, do programa de rádio de Joseíto Fernández, e fazer referência à cultura local.

Há também outra relação de intertextualidade com a música. O filme *Lucía* (1968) usa a canção *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, no 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) e de associação (a temática sobre o combate ao machismo e sua situação a partir de alguém de dentro do partido). Isso pode ser compreendido também como uma homenagem ao diretor de *Lucía*, Humberto Solás e sua geração de cineastas.

Na cena da homenagem à Yoyita ela se encontra em um palco, recebendo uma premiação, enquanto o apresentador diz: “Georgina Travieso não foi só Georgina Travieso, não. Para muitos ela foi Cecila Valdés, ou Madame Butterfly, ou Maria La O, ou Luisa Fernanda”. A fala dele 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 são nomes de obras nacionais), enunciam outros nomes importantes da ópera no mundo e evidenciam que esses nomes 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. Cecília Valdés sugere também se tratar de uma referência ao filme *Cecilia* (1982), também de Humberto Solás, pois a personagem tinha esse nome em homenagem à do romance. E, assim como o filme em questão, *Guantanamera* também assume críticas e autocríticas bastante diretas, além de trazer à tona assuntos considerados tabus para o governo e para a sociedade.

Adiante, durante o cortejo fúnebre, um homem para o carro, que está transportando o corpo de Yoyita, para pedir carona para um hospital,

pois sua esposa, que também está na cena, encontra-se em trabalho de parto. Adolfo resiste e diz que precisam fazer um enterro. Gina, com uma perspectiva mais humanista, contesta 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 (o motorista) acompanham a mulher ao hospital, no segundo carro.

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. Depois da resolução do mal-entendido e da fala do pai do bebê sobre a mulher ser filha de Tomás, “el isleño”, uma escolta é enviada para acompanhá-los até o hospital. Essa fala reflete 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 de personagens e atores entre os filmes. O ator, inclusive, fez outros filmes de Tabío, como *Dolly back* (1968) e *Plaff* (1988), além de ter atuado no filme que mostra a primeira aparição de Nancy (personagem que também aparece em *Fresa*), *Adorables mentiras* (1992). O nome Tomás pode ser também uma autorreferência a Alea.

Em uma cena adiante, Gina enfim decide se rebelar contra as vontades de Adolfo e performa uma mudança. Ela compra um vestido exatamente igual ao que Yoyita usou na homenagem no início do filme e solta os cabelos. O vestido, igual ao da tia, não é aleatório e torna-se um elemento de alusão/autorreferência. Um dos últimos ensinamentos de Yoyita à personagem foi justamente de fazer e ser o que ela quisesse, 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 a dominavam até então e passa a enfrentar seu marido a partir deste momento.

A última cena a ser analisada aqui é a sugestão da morte de Adolfo ao final do filme. O personagem aparece fazendo um discurso hipócrita

sobre Yoyita e Cândido (ambos maltratados pelo personagem ao longo da história). Enquanto ele fala, de cima de um palanque, começa a chover e ele fica sozinho. Ikú, então, aparece para ajudar-lhe a descer e o filme termina, sugerindo que o personagem morre a seguir.

A morte de Adolfo, representado ao longo do filme como um burocrata declarado, além de machista e intolerante, remete a um elemento intertextual de alusão/autorreferência ao filme *La muerte de un burócrata* (1966), dirigido por Alea. O filme em questão também aborda a morte de um burocrata, funcionário do governo, e como seu próprio falecimento é afetado pelo excesso de burocracia, como uma crítica ao próprio país. Assim, a relação intertextual entre os filmes se dá não apenas pela própria temática da burocracia, mas também pela morte, agora com um estilo diferente e com a temática mais realista que cômica, conforme dito pelo próprio diretor (ÉVORA, 1996).

A partir das análises, foi possível compreender que os elementos intertextuais de *Guantanamera* dizem respeito principalmente a outras obras que fazem referência ao próprio país, como a canção-tema e as alusões a outros filmes, sobretudo os dirigidos por Alea e Tabío em suas carreiras individuais, além das referências internas à própria história. Há de se considerar também a forte presença da Santería, como a própria presença de Ikú como um personagem e o canto dedicado ao orixá, que é uma das trilhas musicais do filme, além da presença de símbolos da Revolução, como bandeiras, construções, entre outros.

***Fresa y Guantanamera*: diferenças e semelhanças na construção da narrativa intertextual**

Pensando nas análises das cenas aqui realizadas, a partir de uma perspectiva comparativa entre os elementos intertextuais, é possível observar constantes e variáveis. O primeiro ponto em comum a ser destacado é como a utilização, em ambos os filmes, de intertextos de citação e alusão a artistas, músicas, filmes e outros elementos têm como principal foco trazer para dentro da tela a cultura cubana, como forma de exaltá-la e reforçar sua importância.

Outro ponto convergente é a utilização de intertextos de alusão/autorreferência que apontam para mudanças de comportamentos dos personagens. No primeiro filme isso ocorre com as mudanças de David, tornando-se mais tolerante e vasto conhecedor das artes do próprio país.

No segundo isso ocorre com Gina, ao se inspirar em Yoyita e começar a romper seu silenciamento e submissão ao marido Adolfo.

Os intertextos também são apropriados, nas duas narrativas, sobretudo através das citações, para apontar problemas tanto globais, como a homofobia em *Fresa* e o machismo em *Guantanamera*, quanto para os locais, como a religião vista com maus olhos, no primeiro, e a burocracia como um atraso no avanço social, no segundo.

Em relação à religião como um elemento intertextual, é importante reforçar que, enquanto o primeiro filme se apropria de um contexto em que ela é motivo de perseguição política, no segundo ela é inclusive parte fundamental da narrativa, através do personagem de Ikú. Assim, os filmes se apropriam de elementos intertextuais que apontam para o mesmo texto (referentes à Santeria), mas assentados em contextos diferentes, e isso modifica diretamente sua relação dentro das narrativas.

Por fim, destaca-se a principal diferença entre as formas de apropriação dos intertextos nas narrativas: enquanto *Fresa* utiliza mais elementos de citação que se referem a cultura e arte tidas como clássicas, ou mesmo intelectuais, como no caso do altar de Diego, *Guantanamera* emprega os mesmos tipos de elementos para se referenciar à cultura popular, como a música de Josito Fernández, ou elementos de alusão/autorreferência a outros filmes dos próprios diretores – uma vez que eles se denominam como diretores e defensores de um cinema popular (GUTIÉRREZ ALEA, 1984). Assim, os filmes se apropriam de elementos com aproximações diferentes junto ao público, o primeiro com uma vasta quantidade de intertextos advindos de outras artes (inclusive internacionais) e o segundo referenciando mais a cultura e o contexto local.

Considerações finais

Um ponto a se levar em consideração em relação às diferentes formas de apropriação dos intertextos entre os filmes é o olhar de Senel Paz sobre Cuba e sua sociedade e a participação do roteirista na construção da narrativa fílmica de *Fresa*. 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.

Por outro lado, é necessário levar em consideração também que *Fresa* inicialmente seria uma direção exclusiva de Gutiérrez Alea, que já era um cineasta conhecido pelas estruturas narrativas com grande presença de elementos intertextuais advindos da literatura. Chanan (2001) inclusive caracterizava a intertextualidade do diretor como uma forma de criar narrativas em que o público fosse também coautor de suas histórias:

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” (CHANAN, 2001, p. 64, tradução nossa).⁷

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.

⁷ 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).

No entanto, os pontos em comum se sobressaem às diferenças e os diretores parecem ter como intenção, em ambos os filmes, utilizar os elementos intertextuais para falar de Cuba para Cuba, ou mais especificamente, para os cubanos, para que se orgulhem e exaltem suas artes e cultura, mas também saibam enxergar os problemas enfrentados pela sociedade local e, quem sabe, provocar reflexões e autocríticas.

Assim, conclui-se aqui o esboço de uma reflexão sobre de que forma a codireção Alea-Tabío estrutura as narrativas de seus filmes a partir dos elementos intertextuais e quais seriam os impactos disso dentro de sua filmografia e apontam-se novos caminhos para continuidade de tal pensamento, sobretudo levando em consideração a ainda pequena produção acadêmica e reconhecimento no Brasil sobre as obras dos cineastas.

Referências

ADORABLES mentiras. Direção: Gerardo Chijona. Cuba/Espanha: ICAIC/TVE, 1992. 1 arquivo digital (100 min), colorido.

ARÓSTEGUI, Natalia Bolívar. *Los orishas em Cuba*. La Habana: Editorial José Martí, 2017.

BORRERO, Juan Antonio García. Titón, Guantanamera y la muerte. *La Siempre Viva: Revista de Literatura y Libros*, La Habana, n. 27, p. 48-55, 2018.

CABALLERO, Rufo. La democracia del sabor. *Revista Revolución y Cultura*, La Habana, n. 6, p. 7-11, nov-dic. 1993.

CECÍLIA. Direção: Humberto Solás. Cuba/Espanha: ICAIC, Impala, 1982. 1 arquivo digital (127 min), colorido.

CHANAN, Michael. Titón y lo intertextual. *Revista Temas*, La Habana, n. 27, p. 63-65, oct.-dic. 2001.

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: 24 set. 2020.

DOLLY back. Direção: Juan Carlos Tabío. Cuba: ICAIC, 1968. 1 arquivo digital (11 min), colorido.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. *A linguagem do cinema*. Porto Alegre: Bookman, 2013.

EL ELEFANTE y la bicicleta. Direção: Juan Carlos Tabío. Reino Unido/Cuba: Channel IV, ICAIC, 1994. 1 DVD (81 min), colorido.

ÉVORA, José Antonio. *Tomás Gutiérrez Alea*. Madrid: Cátedra, 1996.

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, Alta Films, 1995. 1 DVD (105 min), colorido.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. *Dialética do Espectador*: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano. São Paulo: Summus, 1984.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. Entrevista a Tomás Gutiérrez Alea, director de Guantamamera. [Entrevista concedida a] Diego Muñoz. *La Vanguardia*, Madri, p. 25, 29 de agosto de 1995.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás; TABÍO, Juan Carlos. Do roteiro ao filme (sobre Morango e Chocolate). In: ESPINOSA, Julio García *et al.* *Simplex assim*: aulas de cinema na EICTV. São Paulo: Intermeios; San Antonio de los Baños, EICTV, 2012.

HASTA cierto punto. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: ICAIC, 1983. 1 DVD (68 min), colorido.

HERNÁNDEZ, Rafael. La hora de las UMAP: Notas para un tema de investigación. *Revista Temas*, dic. 2015. Disponível em: <http://www.temas.cult.cu/node/2027>. Acesso em: 26 set. 2019.

LA MUERTE de un burócrata. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: ICAIC, 1966. 1 DVD (85 min), p&b.

LARA, José Bell *et al.* *Cuba*: Periodo Especial. La Habana: Editorial UH, 2017.

LUCÍA. Direção: Humberto Solás. Cuba: ICAIC, 1968. 1 DVD (155 min), p&b.

NOVAIS, Marina de Moraes Faria. *Cuba refletida nas telas: uma análise narrativa das obras da codireção Alea-Tabío*. 2019. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

PLAFF. Direção: Juan Carlos Tabío. Cuba: ICAIC, 1988. 1 DVD (100 min), colorido.

SOME like it hot. Direção: Billy Wilder. Estados Unidos: Ashton Productions, The Mirisch Corporation, 1959. 1 DVD (132 min), p&b.

TEJADA, Aurelio Alonso. Catolicismo, política y cambio en la realidad cubana actual. *Revista Temas*, La Habana, n. 4, p. 23-32, oct.-dic. 1995.

Recebido em: 31 de janeiro de 2020.

Aprovado em: 1º de julho de 2020.