

MULHERES TRANS E REPRESENTAÇÕES DO PERÍODO ESPECIAL CUBANO

Trans Women and Representations of the Cuban Special Period

DOI: 10.14393/LL63-v38-2022-18

Renato Kerly Marques Silva*

RESUMO: *Vestido de Noiva*, primeiro longa-metragem dirigido por Marilyn Solaya, foi lançado em 2014. O filme explora as tensões produzidas por definições de gênero centradas na matriz da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2003) perante a experiência de mulheres transgênero. Inspirada na história da primeira mulher cubana a realizar uma cirurgia de confirmação de gênero, o foco narrativo gira em torno da revelação dos segredos acerca da transição de gênero da personagem Rosa Elena e da crítica ao projeto de construção do “homem novo” socialista (GUEVARA, 2011), dando destaque à política de repressão, promovida pelo Estado cubano, contra membros da comunidade LGBTQIA+, no contexto do Período Especial em Tempos de Paz.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos de Gênero. Mulheres Trans. Cinema Cubano. Cinema LGBTQIA+. Período Especial.

ABSTRACT: *His Wedding Dress*, the first feature film directed by Marilyn Solaya, was released in 2014. It explores the tensions produced by gender definitions centered on the hegemonic heterosexual matrix (BUTLER, 2003) by taking into account the experience of transgender women. Inspired by the story of the first Cuban woman to undergo a gender confirmation surgery, the narrative focus approaches the process of revealing character Rosa Elena’s secrets about her gender transition, as well as the criticism of the socialist “new man” project (GUEVARA, 2011) by highlighting the Cuban State policy of repression against members of the LGBTQIA+ community in the Special Period in Times of Peace.

KEYWORDS: Gender Studies. Trans Women. Cuban Cinema. LGBTQIA+ Cinema. Special Period.

1 Introdução

Narrar as dificuldades e os sofrimentos de sujeitos que não performam expressões de gênero reconhecidas pela matriz da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2003) aparece, em diversas produções cinematográficas, como uma forma de reivindicar melhores condições de vida para uma parcela excluída da população. Diante dessa perspectiva, este artigo

* Doutorando em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura de Universidade Federal de Santa Catarina. ORCID: 0000-0003-2250-929X. E-mail: renatokerly(AT)yahoo.com.br.

apresenta uma análise sobre o processo de construção do gênero apresentado no filme *Vestido de Noiva*¹ (2014). No filme, categorias como masculino e feminino podem ser acessadas pelos indivíduos de diferentes formas, as quais não precisam espelhar discursos de inteligibilidade que pregam uma coerência entre determinado corpo e uma expressão de gênero. Além dos processos de construção de gênero, o contexto do Período Especial em Tempos de Paz recebe atenção e representa um importante registro sobre a política de repressão contra a comunidade LGBTQIA+ cubana, empreendida pelo governo de Fidel Castro até a metade da década de 1990.

Dirigido por Marilyn Solaya, o filme conta a história de Rosa Elena (Laura de la Uz), mulher, esposa, enfermeira, cantora, que cuida do pai e do marido, e trabalha em um hospital de Havana. Dois segredos cercam esta personagem: o primeiro é a cirurgia de confirmação de gênero que ela havia realizado; o segundo diz respeito à sua participação em um grupo de canto. Durante as apresentações de canto, Rosa Elena veste roupas e arruma o cabelo de modo a se parecer com um homem. Enquanto desliza entre gêneros, a personagem convive com membros da comunidade LGBTQIA+ de Havana, como a amiga Sissi (Isabel Santos), mulher transexual que não teve acesso à cirurgia que confirmaria em seu corpo elementos do gênero que ela performava².

Ao produzir um filme que registra as dificuldades enfrentadas por mulheres trans cubanas da década de 1990, Solaya discute sobre os processos de construção do gênero, concebendo-o como um marcador construído socialmente e que pode ser expresso de diferentes formas ao longo da vida. A narrativa contesta discursos amplamente difundidos na sociedade da época, como o conceito de doença que é associado a personagens transexuais, ou a um sujeito que expresse alguma dissidência em relação a um sistema binário de classificações de gênero centrado na oposição mulher *versus* homem. Mas, além dessa discussão, outros temas ganham destaque e precisam ser retomados para uma compreensão ampliada da narrativa e de algumas das suas intertextualidades. Como destaca Solaya, em uma

1 Ainda não há um título brasileiro para o filme, por isso será usado o título em espanhol.

2 Performar remete ao conceito de atos performativos descrito por Judith Butler (2003), “atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2003, p. 59). Nesse caso, esses atos produzem o gênero e suas possíveis fronteiras.

de suas entrevistas:

O filme é como uma cebola, formado por várias camadas; se quiseres fazer uma Tese sobre diversidade, aí está; sobre igualdade e equidade, aí está; sobre a violência contra a mulher ou a violência estrutural, de homens contra outros homens, de masculinidade, tudo está aí. Eu acredito que tem tudo e o filme deve ser visto pelo que é, não pelo que não é. (SOLAYA, 2015, p. 2)³

A partir dessas orientações, sobre as camadas que compõem o filme, percebe-se a necessidade de destacar, nas próximas páginas, elementos contextuais que embasam a narrativa apresentada em *Vestido de Novia* (2014). Essa proposta dá atenção à trajetória profissional da diretora e destaca seu envolvimento com as lutas por direitos da comunidade LGBTQIA+ cubana ao produzir filmes sobre mulheres transexuais e ao citar produções literárias e cinematográficas que dão destaque a essa comunidade. Além disso, o filme registra o cenário político que perpassa o período histórico conhecido como Período Especial em Tempos de Paz, momento de grande crise econômica, mas também de início de uma abertura política que resultou em importantes mudanças na relação entre transexuais, gays e lésbicas junto ao Estado cubano (MARTINEZ-ECHAZÁBAL, 2017).

2 O filme e suas referências

A primeira das camadas do filme a ser destacada diz respeito à personagem que serviu de inspiração para criação da personagem Rosa Elena, Mavi Susel, primeira mulher transexual a passar por uma cirurgia de confirmação de gênero em Cuba, em 1988. A repercussão da sua cirurgia e a reação pública despertada por ela promoveram a suspensão das cirurgias que só foram retomadas em 2008 (ACOSTA, 2010), após forte campanha do Centro Nacional de Educação Sexual (CENESEX)⁴. A vida de Mavi, ou aspectos de sua vida, foi registrada pelo documentário *En el cuerpo equivocado* (2010), também dirigido por Solaya. No documentário,

3 Texto original: La película es como una cebolla, formada de varias capas; si quieres hacer una tesis sobre diversidad, ahí está; sobre igualdad y equidad, ahí está; sobre la violencia hacia la mujer o la violencia estructural, de hombres hacia otros hombres, de masculinidad, todo está ahí. Yo creo que está todo y hay que ver la película como lo que es, no como lo que no es (GARCÍA, 2015, p. 2).

4 O Centro Nacional de Educação Sexual é indicado como a principal instituição a atuar na modificação do tratamento dispensado aos membros da comunidade LGBTQIA+ cubana, pelo Estado socialista. De ameaças à revolução, a comunidade passou a ser vista como possível colaboradora do Estado Revolucionário (MARTINEZ-ECHAZÁBAL, 2017).

a diretora destaca a maneira que Mavi construiu sua feminilidade a partir dos estereótipos e dos preconceitos da sociedade machista hegemônica e patriarcal em que vivia. Ao comentar sobre o filme, a diretora destaca que “ser mulher é mais que uma situação de corpo” (SOLAYA, 2011). A compreensão sobre o gênero como uma categoria que não é expressa por determinada conformação física, por certa aparência que determinado corpo possui, ou pelo que está registrado em documentos, reverbera os discursos que reivindicam direitos para pessoas trans e também contesta os discursos que instituem a inteligibilidade dos sujeitos a partir da matriz da heterossexualidade compulsória, instância que regula a inteligibilidade do gênero, garantindo uma relação

de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Em outras palavras, os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a “expressão” ou “efeito” de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual. (BUTLER, 2003, p. 38)

Ao reconhecer a heterossexualidade compulsória como a norma que regula os gêneros, desejos e práticas sexuais socialmente aceitas, o projeto revolucionário implantado em Cuba, após a revolução de 1959, determina um conjunto de políticas que marginalizaram muitas expressões de gênero, desejos e práticas sexuais, pelo menos até a década de 1990. Esse processo de regulamentação do gênero e da sexualidade ganha centralidade no filme e ajuda a explicar por que Rosa Elena mantém segredo sobre sua transição de gênero. No documentário, as dificuldades da vida de Mavi Susel refletem os limites que a sociedade cubana impõe à vida das mulheres. Mavi deseja ser mais que esposa e dona de casa e para isso precisava lidar com a transfobia e o machismo daquela sociedade.

Além de inspirar o roteiro de *Vestido de Noiva*, Mavi Susel faz uma pequena participação no filme, interpretando uma enfermeira do setor de obstetrícia de um hospital. Nos créditos ela recebe agradecimentos especiais. Uma segunda mulher trans participa do filme. No entanto, nas informações finais, ela é denominada apenas como Sissi e interpreta a personagem Paloma, uma das clientes do salão de beleza de Sissi, a personagem principal. A pouca participação de personagens trans em *Vestido de Noiva* indica que a discussão sobre representatividade e

exclusão de pessoas transgênero ainda precisa ser ampliada. Outrossim, a escolha de atrizes cisgênero para interpretar personagens transgênero é outra questão que confirma a exclusão de mulheres trans de diversas atividades de trabalho, no caso, dando prioridade para atrizes cisgênero em um filme centrado em personagens trans.

Outro ponto de destaque é a referência a *Morango e Chocolate* (1994), primeiro filme cubano a conseguir projeção internacional, embora trate da repressão promovida pelo regime castrista⁵ contra a comunidade LGBTQIA+ cubana. Em *Vestido de Noiva*, Rosa Elena assiste ao filme em um cinema ao lado do marido. Após a sessão, ela fica emocionada com a trajetória do personagem Diego (Jorge Perugorría): “Nunca pensei que nesse país seria feito algo assim”⁶ (VESTIDO..., 2014, 42 min), ela conta para Sissi. A produção e o sucesso de *Morango e Chocolate* prenunciavam mudanças na relação entre o Estado e as dissidências de gênero na ilha. No filme de Solaya, a referência a *Morango e Chocolate* simboliza a esperança das personagens em um futuro melhor e ajuda a localizar cronologicamente o momento que é narrado em *Vestido de Noiva*. O ano de 1994 é considerado o período de auge da crise humanitária que atingiu Cuba após o fim da União Soviética, que, até o início da década de 1990, era o principal parceiro econômico de Cuba. O projeto de recuperação econômica do país foi baseado no estabelecimento de estratégias de guerra, que ficou conhecido como Período Especial em Tempos de Paz e promoveu pequenas aberturas na economia cubana.

Esse período de agravamento da crise resultou no racionamento de alimentos, ausência de combustíveis, falta de itens de higiene pessoal e insumos médicos (SANTOS, 2014). O cenário de penúria colaborou para a onda de migração em massa que se intensificou no ano de 1994, período que ficou conhecido como Crise dos Balseros Cubanos. É numa cena que remete a esse período que Sissi foge de Cuba, em uma das muitas precárias balsas que partiram de Havana tentando atingir a Flórida e o sonho de liberdade fora dos domínios do Partido Comunista Cubano. Não por acaso, a fuga de Sissi ocorreu em 05 de agosto de 1994, dia de intensas manifestações populares que tomaram a região próxima ao Malecon. O motivo da

5 Inspirado na novela *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1990), do escritor cubano Senel Paz, o filme narra a relação entre Diego, intelectual cubano gay que questiona a repressão do Estado contra homossexuais, e David, jovem revolucionário que via os homossexuais como um perigo para a vitória da revolução socialista.

6 Os diálogos citados foram traduzidos pelo autor do artigo.

insatisfação popular é sintetizado pelo quadro afixado na parede do mercado em que Patrício (Waldo Franco) trabalha, nele pode-se ler “No hay nada, 05/08/94” (VESTIDO..., 2014, 91 min).

Ademais, *Morango e Chocolate* é mais que uma referência para *Vestido de Noiva*; ele também toca em uma memória da diretora que interpretou a personagem Vivían, namorada de David (Vladimir Cruz). Além disso, o filme sugere que *Vestido de Noiva* seja lido como parte de uma filmografia cubana sobre personagens que contestam a heterossexualidade compulsória como norma de organização social, e que também criticam as políticas estatais que consideraram a comunidade LGBTQIA+ como uma ameaça ao Estado Revolucionário⁷. É importante destacar a referência, nos créditos do filme, ao poeta Norge Espinosa. Em 1987, ele escreveu o poema *Vestido de Noiva*, o qual é aclamado na poesia cubana por abordar as diferentes formas de expressão do gênero (DIÉGUEZ, 2014). Ao apresentar um garoto que queria ser chamado (de) Alicia, de unhas sem esmaltes, sem seios e vestido de noiva, o poema registra o medo e a violência com que são tratados os sujeitos que borram expectativas sociais sobre o masculino e o feminino.

O tratamento dedicado pelo governo aos homossexuais recebe atenção, pois o filme registra a perseguição promovida pelo Estado a esse grupo social. Com a implantação do novo regime político/econômico, após a vitória da Revolução liderada por Fidel Castro, em 1959, o governo socialista buscou a construção de uma sociedade que refletisse uma moral socialista, cujo produto seria o “homem novo”, portador de virtudes como a abnegação, a disciplina, o entusiasmo e a paixão pela Revolução (GUEVARA, 2011). Esse “homem novo” era inspirado pela atuação de Che Guevara e também definido por ele, como ocorre no discurso *El socialismo y el hombre en Cuba* (publicado pela primeira vez em 1965). Esse discurso definia como inimigos do “homem novo”, artistas e intelectuais corrompidos pelo pecado do capitalismo (GUEVARA, 2011, p. 17). Além desses, gays, lésbicas e transgêneros representariam a degeneração social promovida por tal modelo econômico e eram considerados uma ameaça ao projeto político em implantação.

7 Em pesquisa sobre a presença de personagens trans no cinema cubano, Tuero, Perez e Alba (2020) destacam uma tímida, mas significativa produção de filmes sobre a temática, a partir dos anos 2000. Além de *Vestido de Noiva*, as autoras elencam mais cinco filmes em que se pode ao menos perceber a presença de personagens trans: *Suite Habana e Insumisas*, de Fernando Pérez; *Los dioses rotos*, de Ernesto Daranas; *Viva*, de Paddy Breathnach y *Fátima*, de Jorge Perugorria.

Para conter tal ameaça, o Estado promoveu desde o ostracismo de artistas homossexuais (como ocorreu com os escritores Virgilio Piñera e Lezama Lima) a internações em fazendas para trabalhos forçados, chamadas de Unidades Militares de Ajuda à Produção (UMAP), onde, por exemplo, o escritor Reinaldo Arenas foi preso. Nessas instituições, os internos eram submetidos a torturas e tratamentos psicológicos cujo objetivo era curá-los da homossexualidade. A personagem Sissi representa uma das vítimas das UMAPs. O Êxodo de Mariel, ocorrido em 1980, é mais um evento que indica o desejo do governo eliminar os grupos sociais considerados indesejados. Entre transexuais, lésbicas, gays e outro grupos sociais, especula-se que mais de 125 mil pessoas tiveram autorização para fazer a travessia entre Havana e a Flórida, nos Estados Unidos.

Além da referência a esses eventos, o filme dá atenção à perseguição policial realizada em locais de sociabilidade frequentados pela população LGBTQIA+, até meados da década de 1990, quando essa parcela da população passou a ser aceita pelo Estado. Nas palavras de Martinez-Echazábal, “A década de 90 tornou-se a década da reconciliação e o início da tolerância patrocinada pelo Estado, e representa uma virada na retórica oficial em relação à homossexualidade e à transgeneridade na ilha” (2017, p. 246).

Para destacar o período de pobreza, as imagens captadas registram os ônibus velhos; a ferrugem nas paredes das lanchas que faziam a travessia da Baía de Havana; os automóveis antigos; o uso de bicicletas; os cortes de energia elétrica; a falta de comida; e as casas simples de trabalhadores como Rosa Elena e Patrício, em oposição aos luxos que eram oferecidos aos turistas que frequentavam locais como o Hotel Sevilla, um dos cenários do filme.

O incentivo ao turismo foi parte central do programa de recuperação da economia cubana durante o Período Especial em Tempos de Paz. Após mais de trinta anos fechado para os países capitalistas, a abertura da ilha gerou uma grande corrida, não apenas de turistas, mas também de produtores culturais em busca das riquezas da ilha (HERNANDEZ-REGUANT, 2009). A referência aos turistas estrangeiros expõe a dupla regra social que regia a ilha: um tratamento licencioso para os turistas e uma política de repressão para os cubanos. Como exemplo, há uma cena que retrata uma batida policial em uma casa de espetáculos frequentada pela comunidade LGBTQIA+, a polícia aguarda o último turista deixar o local para prender as transformistas e transexuais que se apresentavam.

Com um discurso que busca a revisão de práticas repressoras do Estado cubano, *Vestido de Novia* indica o que seria o real problema do país: a corrupção dos personagens Lazaro e Roberto (Mario Guerra), que roubam os materiais de construção da obra chefiada por Ernesto. A fala do personagem Roberto, ao explicar o que acontecia na obra, confirma a corrupção generalizada, “aqui é Havana, aqui se rouba de verdade” (VESTIDO..., 2014, 26 min). O pai homofóbico de Rosa Elena é outro exemplo de que o “homem novo” apresenta muitas falhas. Por muitos anos, ele fingiu uma doença que não possuía e deixou a filha ser estuprada sem esboçar nenhuma tentativa de impedir o crime. Ao ilustrar essas falhas do projeto do “homem novo” socialista, Solaya sugere um projeto de coalizão, que deseja corrigir as falhas daquele projeto político cubano, aproximando o projeto econômico socialista de um projeto de defesa dos direitos humanos, sobretudo para pessoas LGBTQIA+ (SOLAYA, 2015).

Além da relevância do contexto político presente no filme, a atenção das próximas páginas é orientada para uma análise sobre como o segredo, o desejo e a violência são mobilizados contra mulheres trans. Outrossim, tais categorias acabam por orientar como a expressão do gênero e da sexualidade das personagens se apresentam frente ao machismo e à transfobia representados no filme, sobretudo, diante da repressão do desejo de personagens como Lazaro e Roberto, que buscam experiências com mulheres trans, mas vivem-nas em segredo.

3 Segredos, desejos e repressões

A primeira cena de *Vestido de Novia* apresenta a lancha de Regla⁸, embarcação que faz o transporte de passageiros entre Regla e a região central da cidade de Havana. Ao fundo, sob o sol que acaba de nascer, vê-se a refinaria Níco López. Na segunda cena, vemos a lancha de Casablanca. Na terceira cena, Rosa Elena está preparando o café para três pessoas: ela, o marido e o pai. Na cena seguinte, o marido lhe pergunta que roupa deveria vestir. Após indicar que ele procure algo atrás da porta, o olhar do marido revela a satisfação de encontrar os

8 A cena inicial se conecta com as manifestações representadas nos momentos finais do filme, em 04 de agosto de 1994, a lancha de Regla foi sequestrada e seguiu lotada até a Flórida (VICENT, 1994), obtendo o sucesso que foi frustrado aos passageiros do rebocador 13 de Marzo, sequestrado no dia 13 de julho e afundado pela guarda costeira cubana. O site da Anistia Internacional registra que das 66 pessoas a bordo do rebocador, 35 morreram em função do naufrágio (AMNESTY INTERNATIONAL, 1997).

sapatos limpos e engraxados, preparados pela esposa para mais um dia de trabalho. A atenção de Rosa Elena com o marido e com o pai marcam as primeiras cenas da personagem. Ela dá banho no pai, alimenta-o, prepara a comida do marido, leva-lhe água para que ele não sinta sede enquanto assiste a um jogo de beisebol transmitido pela televisão. No hospital em que trabalha, seu empenho também é reconhecido e faz com que ela seja indicada como funcionária de destaque. Rosa Elena representa um conjunto de expectativas que historicamente associam as mulheres ao cuidado. Dessa forma, ela vive em conformidade com o que é permitido viver dentro da sociedade cubana, mas essa limitação acaba por promover um dos seus conflitos pessoais:

Eu pensei que quando me casasse tudo ia ser diferente, eu sempre sonhei em casar-me vestida de branco [...] mas estou cansada Sissi. Isto é assim, é isso que passam todas as mulheres? [...] não sei, não gosto da vida que estou levando, a casa, o velho, o trabalho, não tenho tempo para mim. Não foi para isso que lutei tanto em minha vida. Necessito fazer algo por mim. (VESTIDO..., 2014, 24 min)

No momento em que Rosa Elena anuncia suas frustrações para a amiga, já sabemos que ela tem um segredo e precisa escondê-lo do marido e de muitos outros personagens. O casamento com Ernesto e sua rotina não são exatamente a vida que ela sonhava. A luta que ela enfrentou para ser reconhecida como uma mulher não visava a rotina de cuidados que ela realizava. A conquista que representou casar-se vestida de branco choca-se com o que ocorre após o casamento: “Isto é assim, é isso que passam todas as mulheres?”. A consciência dos limites que o casamento impõe à mulher faz a personagem pensar em romper a relação. Como um sinal de apoio, Sissi responde para a amiga: “Eu sou muito feminista, feminista, feminista [...] Tu não estás sozinha, tu não és órfã, eu estou aqui” (VESTIDO..., 2014, 25 min). A presença da palavra feminista indica que o filme não está preocupado apenas com a situação das mulheres transgênero, e sim com todas as mulheres cubanas que vivem sob as normas que garantem privilégios para os homens. Ao oferecer apoio para que Rosa Elena tome a decisão que julgue mais apropriada para sua vida e ao identificar-se como feminista, Sissi retoma a ideia de organização política de apoio entre as mulheres, característica dos Movimentos Feministas. Essa relação de apoio engloba a rede que se estabelece com os personagens gays Patrício e Pablo (Omar Franco). Sissi cuida do pai de Rosa Elena para que a amiga possa ir cantar. Patrício

e Sissi conseguem comida para Rosa Elena durante o racionamento. Quando Sissi decide fugir, Pablo procura a ajuda de Patrício e Rosa Elena. A relação de ajuda mútua entre estes personagens pode ser destacada como uma proposta para a organização política de comunidades LGBTQIA+.

Os processos de construção do gênero são constantemente retomados no filme. Alguns exemplos que merecem destaque são: o momento em que Lazaro impede que o filho brinque com as bonecas da irmã, ou quando obriga que o garoto repita, em voz alta, que “homens não choram” (VESTIDO..., 2014, 20 min). Tais processos também são percebidos quando são destacados os cuidados corporais que envolvem a produção da transgeneridade, ou a violência relacionada ao uso de nomes masculinos para tratamento de mulheres trans. Como a cena em que Rosa Elena se incomoda que chamem Sissi por um nome masculino e Sissi responde: “Para mim é a mesma coisa, é só um nome como outro qualquer. Tu pensas que vou ser menos mulher porque me chamam de Panchito?” (VESTIDO..., 2014, 23 min).

Embora Sissi não pareça se incomodar ao ser tratada por um nome masculino, o ato de nomear é uma das ações que são identificadas como atos performativos, ação discursiva que com a aparência de descrever algo, produz uma realidade (BUTLER, 2003). Assim, a repetição de frases como “homens não choram”, ou o uso de um nome masculino para referir-se a uma mulher, determinam identidades de gênero e, nesse caso, pretendem produzir a masculinidade de uma criança, no primeiro exemplo, e restaurar uma “verdade” sobre Sissi, no segundo, ao buscarem uma continuidade entre ela e nome que foi recebido/recebeu ao nascer. Essa ação busca o efeito de aprisioná-la em uma identidade de gênero que ela não reconhece como sua. Como Butler destaca, “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias 'expressões' tidas como seus resultados” (BUTLER, 2003, p. 48).

No caso, o processo de confirmação de gênero de Sissi centra-se na produção de um corpo que reflete a mulher que ela é. Em sua casa, havia um salão de beleza, elemento central para a realização dos cuidados com a pele e com os cabelos que são exigidos socialmente das mulheres. Além desses cuidados e do uso de hormônios, ela recorria ao uso de silicone líquido para modelar seu corpo. A prática é amplamente utilizada por mulheres trans que não têm dinheiro para acessar procedimentos médicos dentro dos circuitos oficiais da medicina. Apesar

dos possíveis riscos, elas buscam o silicone líquido para produzir em seus corpos formas que são associadas aos corpos femininos, como os seios (PELÚCIO, 2005).

A conquista de um corpo que confirmasse sua expressão de gênero é o objetivo de Sissi. Ela espera que o governo retome o programa de cirurgias para confirmação de gênero, mas acha difícil esperar mais tempo pelo procedimento. Em função disso, trabalha para pagar pela operação, o que provoca uma discussão entre as amigas:

Rosa Elena: Tu estás louca, não sabes que esse mundo está cheio de gente inescrupulosa, que não crê em nada, nem em ninguém, quantas vezes já te disse, tu não tens ideia do que é essa operação. Pablo não te ama do jeito que tu és?

Sissi: Sim, ele me ama assim como sou, mas vou fazer por mim.

R: Mas tu vais morrer, idiota!

S: Que morra, morro dez mil vezes, mas vou fazer.

R: Tem paciência, tem paciência, isso vai mudar, eu sei que isso vai mudar, e quando isso acontecer, tu vais ser uma das primeiras a ir para a sala de cirurgia. Tu sabes, continuam a te dar os hormônios?

S: Sim, continuam dando-me os hormônios. Mas, como corto isto? Em que local? Quantos anos vou esperar? Olha! Sou uma velha, não posso esperar mais. (VESTIDO..., 2014, 43 min)

Além das aplicações de silicone líquido e da ingestão de hormônios, Sissi precisa passar pela cirurgia, e está disposta a fazê-la mesmo que isto coloque em risco sua vida. Por viver em um relacionamento estável, Rosa Elena questiona se ela quer fazer a cirurgia para agradar ao marido, mas não é esse o motivo. Sissi precisa fazê-la por si mesma, ainda que isso represente um risco de vida.

Em decorrência das reações após uma aplicação de silicone líquido, Sissi procura ajuda de Rosa Elena no Hospital. Uma outra enfermeira observa quando ela mostra o local lesionado. “Isto é ilegal, tu sabes que é ilegal!” (VESTIDO..., 2014, 15 min), dispara a enfermeira. Sissi e Rosa Elena tentam argumentar, no que a enfermeira Sandra (Alina Rodriguez) responde: “Calate, Francisco Pereira García, tu estás doente, necessitas de um psiquiatra, para te colocar em tratamento” (VESTIDO..., 2014, 16 min). A fala da enfermeira atualiza discursos políticos que viam mulheres trans como doentes psiquiátricos, tais discursos se contrapõem aos discursos médicos e psicológicos que destacam reconhecer a fluidez do gênero e sua dissociação de um corpo de nascimento. Longe de ser uma expressão do socialismo cubano, o discurso de Sandra ocupa centralidade em muitas sociedades e é associado aos sujeitos que não performam

dentro do que é esperado em uma matriz da heterossexualidade compulsória.

Estar doente, precisar de tratamento psiquiátrico, mais que indicar uma preocupação com a saúde, inscreve alguns sujeitos no plano do anormal, do monstro. Nesse caso, Sandra espera que o tratamento médico possa corrigir o que Foucault (2001) denomina “o incorrigível”, ou mesmo, excluir em asilos e sanatórios os sujeitos que possuem condutas que borram as fronteiras de gênero. Embora reconheça que a aplicação de silicone líquido seja um procedimento ilegal, Sandra não fala que Sissi merece ir para a cadeia, e sim, precisa de tratamento psiquiátrico. A retomada de um discurso médico, produzido a partir do século XVIII, remete à concepção de que a existência de indivíduos como Sissi representaria “não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza” (FOUCAULT, 2001, p. 69). Diante de tal violação, o isolamento ou as tentativas de correção, eram as possibilidades para manutenção de uma ordem que é desestabilizada pela presença de Sissi, por exemplo.

Em oposição à fala de Sandra, a resposta de Sissi remete à luta de mulheres e homens transgênero e a um discurso psiquiátrico do século XX que contesta a associação entre transgeneridade e adoecimento: “Eu não estou doente, você é enfermeira, deveria saber disso melhor que eu. Eu sou mais mulher que tu” (VESTIDO..., 2014, 17 min), Sissi afirma. Em uma sociedade que só reconhece os sujeitos a partir da identificação destes como homens ou mulheres, ela torna-se inteligível por meio desse ato performativo de se afirmar mulher. Diante da fala de Sissi, a resposta de Sandra retoma a violência de outro discurso psiquiátrico do século XIX e início do século XX. Ela diz: “não quero histeria, isto é um hospital, não é um circo” (VESTIDO..., 2014, 17 min). Embora a histeria fosse uma doença associada majoritariamente às mulheres, tal referência não indica que Sandra a reconhece como mulher. Ao retomar o processo de “histerização do corpo da mulher”, a enfermeira quer compará-la a alguém que não têm controle sobre si, e reproduz os discursos que associam práticas que não reproduzem a matriz da heterossexualidade compulsória com a “psiquiatrização do prazer perverso” (FOUCAULT, 1999, p. 98).

Enquanto ocorre a discussão entre Sandra e Sissi, Ernesto (que costuma visitar a esposa no hospital) entra na sala, dando início a uma nova discussão. Com uma expressão de pânico, após a chegada de Ernesto, Rosa Elena fala que Sissi era uma amiga. No que é contestada por Ernesto: “Amigo, amigo com o [...] Podes me explicar o que você faz com um pervertido desse?

É algo que não me entra na cabeça” (VESTIDO..., 2014, 18 min), ele diz. Para tentar explicar a situação, sem que precise contar seu segredo, Rosa Elena responde: “Eu sou amiga do meu amigo, é assim que eu penso. Eu não vou deixá-la sozinha em um momento como esse, meu amor, (sozinho, Ernesto retruca). Meu amor, ele não fez nada, só quer ser feliz, e sabe o que mais, não deixam que seja” (VESTIDO..., 2014, 18 min).

A posição marginalizada de Sissi é um dos exemplos do nível de controle a que a sexualidade está submetida. Nos termos de Foucault,

a sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder. (FOUCAULT, 1999, p. 98)

A partir da mobilização do poder que reveste discursos médicos, religiosos e/ou jurídicos, os processos de regulação da sexualidade marginalizam os indivíduos que divergem de tais discursos. Possivelmente, a produção de um filme como *Vestido de Noiva* é reflexo das conquistas de movimentos identitários no cenário internacional que têm influenciado o Estado cubano a iniciar a revisão das políticas dirigidas à comunidade LGBTQIA+ do país. Entretanto, deve-se registrar que o reconhecimento de tais direitos pode estar sendo usado para promover o regime socialista que governa a ilha (MARTINEZ-ECHAZÁBAL, 2017).

Uma outra questão que preocupa Rosa Elena é o segredo sobre o coral em que ela canta. Para participar dessas apresentações, ela realiza uma mudança em sua aparência. Com o uso de uma faixa, ela prende os seios; com o auxílio de cremes, modela os cabelos para parecer que são mais curtos. O resto da mudança é feita com a ajuda de calças e camisas. Não está clara a razão de Rosa Elena se apresentar como um homem, mas é interessante a proposta da diretora de que a personagem pode deslizar entre os gêneros. Apesar das interdições sociais, aparecer publicamente como homem ou como mulher expõe a arbitrariedade que cerca o modelo binário de representação do gênero e reforça o argumento de que as normas de representação do gênero são produtos de uma história e de uma sociedade (SCOTT, 1995). Ao mesmo tempo em que é uma mulher casada, Rosa Elena também pode ser “o macho mais afinado do grupo” (VESTIDO..., 2014, 7 min) e experimentar diferentes possibilidades de viver

naquela sociedade.

Observar as ações de Rosa Elena para manter seus vários segredos nos lembra da discussão proposta por Eve Segdwick (2007) ao pensar sobre o segredo que envolve, em diferentes, mas permanentes instâncias, a vida dos sujeitos que confrontam a matriz da heterossexualidade compulsória. O medo de Rosa Elena em revelar os segredos para o marido é apresentado de forma semelhante à forma que Segdwick descreve o impasse experimentado por Ester, no texto bíblico, quando esta duvida sobre o efeito do anúncio de sua origem judia ao marido na véspera da noite em que ele tinha ordenado a execução de todos os judeus. Tanto na passagem bíblica quanto no filme, o segredo está relacionado à sobrevivência de um povo e daquela que o esconde. Afinal, saber que amava uma mulher transexual poderia fazer com que Ernesto respeitasse outras mulheres trans, ou poderia fazer com que a raiva nutrida contra Sissi fosse dirigida para a esposa.

Há um momento em que Rosa Elena está prestes a contar o segredo, no entanto a reação de Ernesto impede que ela prossiga:

Rosa Elena: Há muitas coisas que você não sabe de mim, [...] antes de te conhecer eu fiz uma operação, uma operação muito grande. Eu não sou a pessoa que tu pensas. Eu não tenho ovário.

Ernesto: Tu não podes ter filhos? [...] E porque você não me disse isso à noite, ou ainda há pouco na consulta? Como pode fazer isso comigo? Enganar-me. Como pode me fazer pensar que estava grávida? Tu pensas que eu sou um imbecil? Tu estás louca! (VESTIDO..., 2014, 52 min).

Ao sentir-se enganado, Ernesto aciona todo um discurso violento e não tenta entender os motivos de Rosa Elena ter omitido as informações dele. O anúncio sobre a transexualidade é adiado até que ele descobre que, no nascimento, Rosa Elena não foi reconhecida como uma mulher. Após descobrir o segredo, Ernesto agrediu a esposa chamando-a de “filho da puta” (VESTIDO..., 2014, 63 min). Mais uma vez, a linguagem é usada para restaurar a separação entre gêneros. Assim como Sissi deveria ser tratada por desinências que a prendam ao pretense espaço masculino, para Ernesto, Rosa Elena também deveria ser tratada no masculino, mesmo que afirme que a esposa era “a mulher mais normal que já teve na vida, com tudo que uma mulher deve ter” (VESTIDO..., 2014, 64 min).

Em sua defesa, Rosa Elena só podia afirmar que não o havia enganado, “Eu sempre fui

uma mulher. É sério! É difícil entender, mas eu sempre fui uma mulher” (VESTIDO..., 2014, 67 min). Diante da explicação de Rosa Elena, a resposta de Ernesto utiliza a mesma estratégia que a enfermeira Sandra havia usado contra Sissi: “Tu nunca foste uma mulher, eras um doente, um doente de merda. Não me toque Alejandro” (VESTIDO..., 2014, 67 min). Novamente, a transgeneridade é associada a uma doença, um discurso é mobilizado para recuperar as normas de gênero que são desestabilizadas por Rosa Elena. Ao chamá-la de Alejandro, Ernesto repete a estrutura de opressão que foi utilizada por Sandra ao tratar Sissi por um nome masculino. Assim, ele mobiliza um discurso que confirma a sexualidade como um dispositivo⁹ que regula a vida em sociedade, estabelecendo fronteiras entre o que seria o masculino e o que seria o feminino.

Ampliando o espectro da discussão, em uma das suas muitas camadas, o filme narra a situação de sujeitos que publicamente defendem as fronteiras de gênero e as punições para aqueles que não cabem nesses limites, mas, em segredo, experimentam desejos e práticas sexuais que se chocam com os discursos que reproduzem.

Lazaro, por exemplo, enquanto orienta o filho para a construção de uma masculinidade, procura, pelas ruas escuras de Havana, travestis inseridas na prostituição para ter relações com elas. No passado, Lazaro e Rosa Elena haviam tido um relacionamento. Após reconhecê-la durante uma apresentação do coral, ele deseja reencontrar a pessoa que ele havia conhecido, precisamente, o corpo que Rosa Elena tinha antes de realizar a cirurgia de confirmação de gênero. Quando ocorre o reencontro, ela rejeita-o; diante da rejeição, ele começa a agredi-la. Enquanto segue com as agressões, Lazaro abre a calça de Rosa Elena e procura por um pênis que não existe. Desorientado, ele quer saber o que havia ocorrido, por que ela teria feito a cirurgia. A impressão de que Rosa Elena não era a pessoa que ele imaginava paralisa-o e também anula o desejo que ele sentia por ela, convertendo aquele sentimento em desejo de vingança, satisfeito quando torna público o passado de Rosa Elena.

Outro personagem que representa essa tensão entre a produção de um sujeito masculino e a expressão de uma dupla moral é Roberto, amigo de Ernesto, que entende o

9 O conceito aqui utilizado remete à formulação de Michel Foucault, que identifica o dispositivo como o resultado da relação entre discursos, que se apresentam a partir de formas discursivas e não-discursivas, atuando na constituição dos sujeitos e na regulamentação da vida em sociedade.

segredo de Rosa Elena como um “erro” e vê o colega de trabalho como uma vítima das mentiras da esposa. Como uma forma de punição, ele orienta Ernesto a matá-la. Mas, apesar de estimular o assassinato de Rosa Elena, Roberto pretende ocupar o lugar de Ernesto naquele relacionamento. É com esse interesse que ele visita Rosa Elena e informa que deseja ajudá-la. Quando as propostas de Roberto não produzem nenhum efeito sobre ela e ao perceber a rejeição, Roberto estupra-a. Esses personagens expõem o paradoxo que gira em torno do desejo direcionado ao corpo trans, embora, no espaço público, demonstrem rejeição, interiormente reprimem tal desejo. Nos termos de Foucault (1999), enquanto na superfície atuam para sustentar o dispositivo da sexualidade, subterraneamente, experimentam o que condenam.

Quando Sissi descobre sobre o estupro, ela retoma os discursos sobre doença e perversidade que foram dirigidos a ela, mas faz isso colocando Roberto no local de doente. Ela fala: “e depois dizem que os doentes da cabeça somos nós” (VESTIDO..., 2014, 78 min). Quando procura a polícia, em vez de ter sua denúncia registrada, ela é presa e só pode ser liberada após conseguir roupas que restabeleçam a coerência entre sua aparência e o nome que está informado na sua documentação, Francisco Garcia. Na cela, com marcas de espancamento no rosto, sem peruca, com a maquiagem borrada, o olhar vazio, usando calça, camisa e botina, as unhas compridas e pintadas de laranja são a última referência à mulher que procurava justiça para Rosa Elena. Ao voltar para casa, ela continua o processo de apagamento momentâneo de Sissi. Em frente a um espelho quebrado, agora já de unhas curtas e sem pintura, ela corta os cabelos de modo a se distanciar, o máximo possível, de uma imagem que lembrasse quem ela era. O símbolo de esperança de um futuro melhor que o cartaz de *Morango e Chocolate* representava é a última peça de decoração a ser removida da casa que ela está prestes a abandonar. Em meio aos protestos do dia 5 de agosto de 1994, ela embarca em uma balsa feita de pedaços de madeira e câmaras de pneu em busca da liberdade que não era possível em Cuba.

O desfecho da história apresenta a tentativa de Rosa Elena alcançar uma vida sem segredos. Embora retome o relacionamento com Ernesto, ela rejeita o plano do marido de ir para uma cidade onde não fossem reconhecidos, onde pudessem viver sem serem questionados sobre o passado. Entretanto, ao mostrar a personagem colocando suas roupas

de volta no armário, o filme brinca com o desejo de viver sem segredos, fora dos limites do armário, metáfora que é associada aos segredos que perpassam diversos momentos da vida de transexuais, lésbicas e gays (SEGDWICK, 2007).

Rejeitar a proposta de Ernesto significava mais que a rejeição à vida de dona de casa, era uma rejeição aos discursos que identificam sujeitos trans com pessoas que devem viver escondidas por expressarem algum tipo de ameaça. “Te amo muito, mas não posso deixar minha vida e sair fugindo, como se fosse uma criminosa, uma delinquente. Tens que me entender. Se vou contigo é como se nada tivesse dado certo [...] tenho que fazer isso por mim” (VESTIDO..., 2014, 93 min). Ser ela mesma significava encarar essa sociedade repressora, ser a mulher que ela havia sonhado e cantar no coral com sua voz de soprano, o que ocorre na última cena do filme. E também significava não aceitar as classificações de doente, com que fora tratada. Tal desejo apresentava perigos, mas seguindo a conclusão da Ester de que fala Segdwick (2007), “E se perecer, pereci” (Ester 4:16). No final das contas, o risco era o preço que deveria ser pago para viver a vida que ela sonhara.

“Por um mundo melhor e possível” (VESTIDO..., 2014, 98 min) é a mensagem que aparece nos créditos do filme. Há também uma dedicatória a toda a comunidade LGBTQIA+ e a artistas do transformismo de Cuba. Essas mensagens retomam a ideia de que o momento em que o filme foi produzido representa um período de mudanças para a comunidade LGBTQIA+ do país, iniciada após os anos de 1990. Martinez-Echazábal (2017) observa que é difícil ter dimensão de quanto as reformas em prol dessa comunidade conseguiram promover melhores condições de vida para essa população. Entretanto, a produção de filmes como *Vestido de Novia* e das outras produções cinematográficas que apresentam personagens trans no cinema cubano, produzidos após o ano 2000 (TUERO, 2020), dão visibilidade e promovem a garantia de direitos para esta população.

4 Considerações finais

Ao expor o drama vivido por mulheres transgênero, o projeto de Solaya visa conquistar o apoio público para a defesa dos direitos de mulheres trans e cisgênero e pode ser lido como parte da produção orientada por perspectivas feministas. Embora tenha sido lançado após a retomada da realização das cirurgias de confirmação de gênero e após um período de muitas

mudanças na forma como o governo cubano passou a tratar membros da comunidade LGBTQIA+, sua produção busca a garantia desses direitos.

Algumas das contribuições do filme podem ser identificadas na forma como ele rompe preconceitos que são acionados quando se fala sobre mulheres trans. Sissi e Rosa Elena não estão relacionadas a atividades como a prostituição e, além disso, as duas estão envolvidas em relacionamentos estáveis e monogâmicos. Suas experiências colaboram para a ampliação de repertórios possíveis para mulheres trans, já que o trabalho na prostituição ou relacionamentos instáveis são imagens usadas para marginalizar as mulheres. A mudança de perspectiva apresentada por Solaya também permite observar uma crítica ao projeto do “homem novo” planejado pelo governo socialista cubano. Os antagonistas, Lazaro e Roberto, não só expõem as falhas morais que corromperiam alguns cubanos, envolvidos em roubos e outros crimes, como também destacam que a repressão sexual corroborada pelo projeto socialista colabora com a produção de sujeitos que vivem suas sexualidades em arranjos mediados pelo segredo e pela violência.

Por fim, apesar das muitas questões que podem ser levantadas sobre os usos políticos da reabilitação das dissidências sexuais pelo governo cubano, o trabalho de produção de narrativas sobre mulheres transexuais realizado em *Vestido de Novia* e a atenção ao tratamento oferecido pelo regime castrista à população LGBTQIA+ representam um ponto importante na construção de uma História que reconhece a multiplicidade das expressões de gênero, sobretudo, por dar destaque a mulheres que lutam para ter suas individualidades reconhecidas, a despeito dos discursos que tentam silenciá-las.

Referências

ACOSTA, D. Film-Cuba: I fought for this, but not just to be a housewife. **Inter Press Service**, Havana, 3 set. 2010. Disponível em: <http://www.ipsnews.net/2010/09/film-cuba-i-fought-for-this-but-not-just-to-be-a-housewife/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

AMNESTY INTERNATIONAL. The Sinking of the “13 de Marzo” Tugboat on 13 July 1994, 1997. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20030515130109/http://web.amnesty.org/library/Index/ENGA.MR250131997?open&of=ENG-CUB> . Acesso em: 10 jun. 2021.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DIÉGUEZ, D. C. Vidas amputadas. Sobre Vestido de Novia, la película. **Negra cubana tenía que ser**, 21 dez. 2014. Disponível em: <https://negracubanateniaqueser.com/2014/12/21/vidas-amputadas-sobre-vestido-de-novia-la-pelicula/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

EN EL CUERPO equivocado. Direção: Marilyn Solaya. Havana: Cuban Filme Society, 2010. 1 DVD. (52 min).

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, M. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GUEVARA, E. C. **El socialismo y el hombre en Cuba**. La Habana: Ocean Sur, 2011. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20191016042156/el_socialismo_y_el_hombre_en_cuba.pdf. Acesso em: 10 jun. 2021.

HERNANDEZ-REGUANT, A. Writing the Special Period: an introduction. *In*: HERNANDEZ-REGUANT, A. **Cuba in the Special Period**: culture and ideology in the 1990's. New York: Palmgrave Macmillan, 2009. p. 01-18.

MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, L. Cuba: (im)possibilidade cuir na era da tolerância. **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 39, n. 2, p. 243-255, 2017. <http://dx.doi.org/10.5212/uniletras.v39i2.12644>.

MORANGO e chocolate. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. Havana: Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC), 1994. 1 DVD. (108 min).

PELÚCIO, L. Toda Quebrada na Plástica – corporalidade e construção de gênero entre travestis paulistas. **Campos**, Curitiba, v. 6, n. 1-2, p. 97-122, 2005. <http://dx.doi.org/10.5380/cam.v6i0.4509>.

SANTOS, G. C. A. A representação da crise do Período Especial em Cuba na obra Trilogia suja de Havana. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, São Paulo, n. 17, p. 139-168, 2014. <https://doi.org/10.46752/anphlac.17.2014.2165>.

SCOTT, J. S. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. **Educação e realidade**, Porto Alegre, v. 2, n. 20, p. 71-99, 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>. Acesso em: 10 jun. 2021.

SEGDWICK, E. K. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 1, n. 28, p. 19-54, 2007. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332007000100003>.

SOLAYA, M. Marilyn Solaya: entrevista [28 out. 2015]. Entrevistador: GARCÍA, E. C. **Revista Pueblos – Revista de Información y Debate**. Disponível em: <http://www.revistapueblos.org/blog/2015/10/28/marilyn-solaya-es-una-pelicula-para-los-otros-todas-aquellas-personas-que-se-creen-que-tienen-el-derecho-a-vejar-al-diferente-a->

maltratar-al-diferente-a-abusar-al-diferente-y-a-marginar-a/. Acesso em: 10 jun. 2021.

SOLAYA, M. Marylin Solaya: entrevista [18 nov. 2011]. 13 min 16 s. Cubainformación TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U20s5ICHeQ>. Acesso em: 10 jun. 2021.

TUERO, V. M.; PÉREZ, J. C. G.; ALBA, M. V. Representación social de lo trans* en el cine cubano, en el período de 2000 a 2019. **Revista Sexología y Sociedad**, Havana, v. 26, n. 2, p. 133-145, 2020. Disponível em: <http://revsexologiaysociedad.sld.cu/index.php/sexologiaysociedad/article/view/689>. Acesso em: 10 jun. 2021.

VESTIDO de Novia. Direção: Marilyn Solaya. Havana: Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC), 2014. 1 DVD. (100min).

VICENT, M. La crisis de las balsas. **El país**, La Habana, 06 ago. 1994. Disponível em: https://elpais.com/diario/1994/08/07/internacional/776210415_850215.html. Acesso em: 10 jun. 2021.

Recebido em: 04.07.2021

Aprovado em: 20.03.2022