

A “Guajira Guantanamera”: a biografia social e cinematográfica de uma obra em movimento

"Guajira Guantanamera": The Social and Cinematic Biography of a Work in Motion.

Guilherme Maia

Universidade Federal da Bahia

E-mail: maia.audiovisual@gmail.com



C.V. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5097320953710186>



Orcid: 0000-0003-3250-6551

Glauber Lacerda

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

E-mail: glauber.lacerda@uesb.edu.br



C.V. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0797428878145538>



Orcid: 0000-0002-8764-2959

Recebido em: 11/04/2026

Aprovado em: 03/08/2026

RESUMO

Este artigo analisa a biografia social e cinematográfica da canção "Guajira Guantanamera" em três momentos distintos do cinema cubano. Fundamentado na "Poética do Filme" e em conceitos propostos por Julio Mendívil e Kathleen Vernon, o estudo investiga como as valências da música se transformam conforme o contexto histórico e as estratégias narrativas. A análise abrange o melodrama pré-revolucionário *Y si ella volviera* (Vicente Oroná, 1957), onde a canção atua como um leitmotiv afetivo; o marco revolucionário *Lucía* (Humberto Solás, 1968), no qual assume uma função político-didática sobre igualdade de gênero através de décimas improvisadas; e a comédia *Guantanamera* (Tomaz Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío, 1995), que utiliza a música como narração épica e irônica durante o Período Especial. O trabalho demonstra que a canção opera como uma "obra em movimento", capaz de condensar memórias culturais e disputas simbólicas, reconfigurando-se continuamente entre a tradição e o deslocamento estético. Conclui-se que o poder da canção no audiovisual reside na sua capacidade de mediar a forma fílmica e a historicidade, intervindo nos planos sensorial e político da experiência espectral.

PALAVRAS-CHAVE

Guajira Guantanamera. Cinema cubano. Análise fílmica. Biografias das canções.

ABSTRACT

This article analyzes the social and cinematographic biography of the song "Guajira Guantanamera" across three distinct moments of Cuban cinema. Grounded in the "Poetics of Film" and concepts proposed by Julio Mendívil and Kathleen Vernon, the study investigates how the song's valences transform according to historical context and narrative strategies. The analysis encompasses the pre-revolutionary melodrama *Y si ella volviera* (Vicente Oroná, 1957), where the song acts as an affective leitmotiv; the revolutionary landmark *Lucía* (Humberto Solás, 1968), in which it assumes a politico-didactic function regarding gender equality through improvised décimas; and the comedy *Guantanamera* (Tomaz Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío, 1995), which utilizes the music as an epic and ironic narration during the Special Period. The work demonstrates that the song operates as a "work in motion," capable of condensing cultural memories and symbolic disputes, continuously reconfiguring itself between tradition and aesthetic displacement. It concludes that the power of the song in audiovisual media lies in its ability to mediate filmic form and historicity, intervening in the sensory and political planes of the spectatorial experience.

KEYWORDS

Guajira Guantanamera. Cuban Cinema. Film Analysis. Songs Biographies

Introdução

No título do artigo publicado no primeiro volume do livro *Reconozco la canción* (Piedras & Dufays 2024), a pesquisadora argentina Julia Kratje se pergunta: “¿Qué puede una canción?”. Kratje analisa a função estética e emocional da canção popular "Corazón mágico" no filme argentino *La siesta del tigre* (Maximiliano Schonfeld, 2016) e observa como a música de Dyango transcende o seu contexto original de objeto da cultura de massas para se tornar um motor de desejo e um símbolo de camaradagem entre um grupo de homens. Em uma chave nostálgica, a canção opera na construção de uma comunidade masculina que desafia os estereótipos tradicionais de virilidade. Kratje, demonstra como o cinema independente pode ressignificar elementos musicais considerados *kitsch*, transformando-os em ferramentas poderosas para expressar afetividades. No caso em questão, a canção é vista como uma potencialidade afetiva social e estética capaz de criar ligações profundas entre a experiência de filmagem, os protagonistas e o público.

A pergunta-título de Kratje, em grande medida, permeia a maior parte das atividades de análise dos modos de operação de uma determinada canção em um determinado produto audiovisual que fazemos no Laboratório de Análise Fílmica, grupo de pesquisa do Póscom - UFBA. Nos interessa muito observar o que Pablo Piedras (2021) chamou de “valências” da canção no audiovisual¹, ou seja, o modo como uma canção estabelece ligações expressivas com elementos da linguagem cinematográfica (trama, narrativa, personagens, montagem, posta em cena etc.) e com a instância espectral. Ao longo da nossa prática de análise da canção cinematográfica que, a rigor, tem início em um artigo publicado em 2005 intitulado “Orfeu e Orfeu: a música nas favelas de Marcel Camus e Cacá Diegues”², foi sendo estruturado um repertório crítico e um arcabouço teórico-conceitual que, se ainda não nos dá (ainda bem!) Uma resposta definitiva à pergunta de Kratje, nos conduz a algumas conclusões interessantes, talvez relevantes, sobre o fenômeno.

Como já foi descrito em publicações anteriores³, nossas análises partem de um

¹ "Encontro #01," aula remota do curso Cinema, canção popular, identidades: aproximações Brasil-Argentina, PósCom-UFBA, 10 de novembro de 2021, <https://drive.google.com/drive/folders/1WoDn4o1VeZfGM6TAP-slKDuB5VABJXGb>.

² Acesso em 6 de agosto de 2026. <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1286>.

³ Maia, Guilherme, e outros. 2025. “Rapsódia nordestina: um ensaio sobre a música pré-existente na Trilogia de Salta, de Lucrecia Martel.” *Revista Famecos* 32: e45990.

Maia, Guilherme, e Lucas Ravazzano. 2025. “Do sessentismo à copaganda: Turn! Turn! Turn! como dispositivo de ativação histórica e redenção simbólica em Arquivo Morto.” *Lumina* 19: 133–151. Maia, Guilherme, e Iara Sydenstricker. 2024. “Tropicalia, Cinema Novo y protesta: Nostalgia y utopia en el proyecto de canciones de Bacurau (Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles, 2019).” Em *Reconozco la canción: tramas musicales en los cines posclásicos de América Latina y Europa*, editado por Pablo Piedras e Sophie Dufays, 109–120. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi

conjunto de pressupostos que conformam aquilo que Wilson Gomes chamou de 'Poética do Filme' (Gomes 1996, 2004a, 2004b). Tais pressupostos fincam seus pilares na 'Poética' de Aristóteles e conjugam aspectos do pensamento de Immanuel Kant, Paul Valéry, Luigi Pareyson e Umberto Eco para esculpir um modelo metodológico de natureza imanentista que, embora se alimente de gestos analíticos em direção a questões políticas, sociais, históricas, por exemplo, partem do princípio de que o segredo do acesso hermenêutico a qualquer obra expressiva ganha potência quando a análise, antes de tudo, toma como objeto a obra mesma e os efeitos cognitivos, sensoriais e sentimentais nela engendrados visando à afetação de uma instância espectral. No caso específico dos nossos estudos sobre a canção popular cinematográfica, essa perspectiva é alimentada pelo pensamento de autoras e autores que, nas últimas duas décadas, aproximadamente, vêm se dedicando a investigar as operações estéticas, culturais e políticas das canções em obras audiovisuais, e pelas noções de *biografia social, personalizada e cinematográfica* das canções, tal como proposto pelo musicólogo peruano Julio Mendivil e pela pesquisadora inglesa Kathleen Vernon. É sobre esse horizonte conceitual que falaremos a seguir.

Sobre as biografias sociais e cinematográficas das canções

Imaginemos duas pessoas brasileiras de classe média em uma sala de cinema assistindo, em 2019, ao lançamento de *Bacurau*, dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Suponhamos que a primeira tenha nascido em 1954, possua algum grau de formação musical informal e tenha vivido a juventude atenta a uma paisagem midiática marcada pelo auge da bossa-nova, pela Jovem Guarda, pela "Era dos Festivais", pela gênese da chamada MPB e pela eclosão do Tropicalismo. A outra pessoa é jovem, cerca de 18 anos, sem formação musical e sem especial interesse na canção popular brasileira produzida em meados do século passado.

Após o apagar das luzes da sala e os créditos iniciais, ficamos com uma tela preta e silêncio na trilha sonora. Aos poucos, surgem comunicações em inglês por rádio com forte interferência, sobrepostas a um zumbido eletrônico que cresce progressivamente, acompanhado por efeitos percussivos reverberados associados à estética sonora da ficção científica de baixo orçamento das décadas de 1950 e 1960. Esses efeitos cessam e alguns segundos de silêncio absoluto antecedem a entrada da música que inaugura a sequência de créditos. Esse novo momento sonoro é marcado pela introdução de uma balada romântica

executada em órgão eletrônico. A pessoa nascida em 1954, que conserva na memória a paisagem midiática do final da década de 1960, possivelmente reconhecerá de imediato a introdução da versão original de "Não identificado", composta por Caetano Veloso e interpretada por Gal Costa, uma das canções mais tocadas no Brasil em 1969, quando esse espectador ou espectadora tinha cerca de 15 anos. A partir desse instante de reconhecimento, sua experiência da abertura do filme passa a ser atravessada por lembranças e emoções associadas a um momento específico de sua história social, cultural, política e afetiva.

O filme então apresenta os créditos iniciais sobre imagens de astros movendo-se lentamente no espaço, enquanto ouvimos a voz de Gal Costa. Se supusermos que a segunda pessoa escuta a canção pela primeira vez, torna-se claro que estão em jogo dois processos distintos de recepção. Nesse caso, a pessoa mais jovem poderá estabelecer relações diretas entre as imagens do espaço e palavras da canção como "disco-voador", "espaço sideral" e "objeto não identificado", entre a suavidade dos movimentos na tela, a doçura da voz de Gal Costa e a beleza formal da balada. Já a fruição da primeira pessoa será fortemente afetada também por processos ligados à memória de experiências prévias com a canção, com a intérprete, com o compositor e com a dimensão tropicalista do espírito de uma época.

Essa situação hipotética nos remete a alguns temas que vêm sendo discutidos em bases regulares no âmbito dos estudos contemporâneos sobre a música dos filmes: os efeitos específicos do uso de canções pré-existentes em obras audiovisuais. Autoras e autores como Julie Hubbert (2014), Maria Luísa Ortega (2018), Pablo Piedras & Sophie Dufays (2018), Rick Altman (2001) e Anahid Kassabian (2001), em uníssono, reconhecem na canção pré-existente um forte poder alusivo catalisador de memórias individuais e coletivas, uma força intertextual derivada do reconhecimento da canção e do intérprete que ativa um extracampo capaz de abrir outras dimensões no espaço limitado da diegese (Piedras e Dufays 2018). Para Kassabian (2001), a música instrumental original composta e editada segundo a tradição clássica da música para cinema estadunidense condiciona o que ela chama de *assimilating identifications*. Nesse caso, por meio de um sistema altamente codificado que aprendemos a decifrar ao longo das nossas experiências em salas de cinema e em outras telas, tende a ocorrer uma afetação mais homogeneizada da plateia. Já no caso de filmes com música baseada em compilações de canções ocorreria um processo de *affiliating identifications*, no qual as associações prévias do espectador ou da espectadora com a canção afetam de modo importante o seu engajamento individual com o filme. Neste sentido, Robynn Stilwell e Phil

Powrie (2006, xix, propõem que analisar a música cinematográfica pré-existente é uma espécie de arqueologia de subterrâneos histórica e materialmente vinculados,

que visam trabalhar através das camadas de conotações para alcançar os afetos que se encontram sob as concreções do tempo. Ali jazem as lembranças que nos tocam, aquelas pelas quais ansiamos, aquelas que nos trazem dor; a confusão caótica de utopias e distopias, de origens e futuros imaginados, aos quais a música dá forma e perspectiva, seja ela alta ou baixa. Também aí reside o potencial sísmico⁴ da trilha sonora para perturbar a superfície plácida, para entrar em erupção imprevisivelmente ou criar tremores subterrâneos que ressoam ao longo de um filme(Stilwell; Powrie (2006, xix).⁵

Outros conceitos nos ajudam a entender as muitas valências que uma canção pode ter em um filme. O musicólogo peruano Julio Mendivil, em diálogo com autores da antropologia como Arjun Appadurai e Igor Kopytoff, propõe as noções de biografia social e biografia personalizada das canções. Em *The Social Life of Things* (1986), Appadurai desloca o foco da antropologia econômica para uma perspectiva relacional e semiótica, na qual as coisas atuam como agentes de significação e mediação social. Inspirado em Marx, Mauss e Simmel, ele propõe compreender os objetos como entidades dotadas de trajetórias sociais, capazes de circular, acumular significados e reconfigurar vínculos entre pessoas e grupos. O valor emerge dos regimes de troca, desejo e consumo que orientam essa circulação. O estudo da biografia das mercadorias e de suas transformações de sentido insere-se na virada interpretativa da antropologia e enfatiza a produção relacional do social.

Em diálogo com Appadurai, Igor Kopytoff desenvolve o conceito de biografia cultural dos objetos. Cada coisa apresenta uma trajetória singular de nascimento, circulação, transformação e obsolescência. Sua proposta privilegia uma abordagem etnográfica voltada às reclassificações que um objeto sofre ao transitar entre sistemas simbólicos e regimes de valor. Enquanto Appadurai enfatiza o movimento coletivo das mercadorias, Kopytoff focaliza a singularização de certos objetos, que adquirem estatuto moral, afetivo ou ritual ao se afastarem da lógica mercantil. O valor resulta de processos históricos inscritos nas trajetórias sociais das coisas.

⁴ A expressão "potencial sísmico", proposta por Powrie e Stilwell, designa a capacidade da música pré-existente de introduzir tensões históricas e semânticas que excedem a organização interna do filme.

⁵ No original: "(...) that aims to work through the layers of connotations to reach the affects lying under the concretions of time. There lie the memories which touch us, those we yearn for, those which bring us pain; the chaotic jumble of utopias and dystopias, of imagined origins and futures, to which music gives form and perspective, whether it is high or low. There lies too the seismic potential of the soundtrack to disrupt the placid surface, to erupt unpredictably or create subterranean tremors that resonate throughout a film.

Nota: Todas as traduções deste texto são de nossa autoria, exceto onde indicado ao contrário.

Julio Mendívil transpõe essa matriz teórica para o campo da música. Em *The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones* (2013), parte de sua experiência na prisão durante a ditadura de Fujimori. Ao ouvir diariamente “La vida es un carnaval”, na voz de Celia Cruz, percebeu a transformação de uma canção em suporte de dor e sobrevivência. A partir desse episódio, desloca a análise musicológica para a recepção e o consumo, concebendo a escuta como prática produtiva de sentido. As músicas passam a ser tratadas como bens culturais dotados de trajetórias sociais, cujos significados variam conforme os usos afetivos e sociais.

Para Mendívil (2019, 238), as canções sofrem a ação de uma rede de agentes e acontecimentos que as transformam sob a influência de forças históricas, culturais e sociais presentes nas instâncias da produção, da execução e do consumo. Ele exemplifica esse processo ao mencionar “árias de ópera que se tornam emblemas nacionais, marchas que se tornam tangos, cumbias que se tornam peças de punk rock, canções políticas que acabam em estádios, peças folclóricas que se tornam remixes” (Mendívil 2019, 238, tradução nossa)⁶. As canções resultam das práticas sociais e individuais que lhes atribuem novos sentidos.

A partir dessa base, Mendívil define duas categorias. A biografia social refere-se às transformações coletivas de sentido que uma música sofre ao ser apropriada por grupos em diferentes contextos históricos. Exemplos incluem “Lili Marleen”, que se tornou hino de resistência antifascista, e “Flor de retama”, no Peru, que passou de símbolo da guerra interna a evocação nostálgica da juventude. Mendívil (2013, 28) define as biografias sociais como

as diferentes interpretações e adaptações que podem ser atribuídas a uma canção quando, além de sua condição de mercadoria, ela é inserida em histórias de vida coletivas. Incluo nessa ideia também o que o etnomusicólogo alemão Wilhelm Schepping chamou de “correlação entre uma canção e um público em um momento histórico específico” (1984: 435, tradução minha). Se, como afirma DeNora, a música costuma ser um meio para a criação de um sentimento intersubjetivo com o mundo social circundante (DeNora 2000: 109), então as canções oferecem possíveis leituras sociais.⁷ (Mendívil 2013, 28)

⁶ No original: “(...) arias de ópera que devienen en emblemas nacionales, marchas que se vuelven tangos, cumbias que se convierten en piezas de punk rock, canciones políticas que terminan en los estadiospiezasfolklore hechas remixes”.

⁷ No original: “(...) a las distintas interpretaciones y adaptaciones que pueden ser adjudicadas a una canción cuando, más allá de su condición de mercancía, es insertada en historias de vida colectivas. Incluyo en esta idea además aquello que el etnomusicólogo alemán Wilhelm Schepping ha denominado “correlación entre una canción y un público en un tiempo histórico específico” (1984: 435, la traducción es mía). Si como afirma DeNora, la música suele ser un medio para la creación de un sentimiento intersubjetivo con el mundo social circundante (DeNora 2000: 109), entonces las canciones ofrecen posibles lecturas sociales”.

Já a biografia personalizada diz respeito às apropriações íntimas e subjetivas das canções, que se tornam marcas de memória, afeto e identidade. Em ambos os casos, a música adquire múltiplas “vidas” ao longo de suas recontextualizações, dissolvendo fronteiras entre economia e cultura, produção e consumo. Essa postura epistemológica consiste em afirmar que as canções são seres sociais, cuja vitalidade depende dos usos que lhes conferem novos valores.

Kathleen M. Vernon (2024) leva essas questões para o campo da análise fílmica. Em “Tatuaje: biografía cinematográfica de una canción”, propõe compreender a canção como objeto cultural atravessado por usos e reclassificações sociais. Analisa “Tatuaje”, copla composta em 1941 e associada à voz de Concha Piquer, ao longo de suas transformações históricas. Vernon amplia a noção de biografia social para incluir as vidas fílmicas das canções, entendendo o cinema como espaço de recontextualização de sentidos. Em *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971), a canção opera por contraste com imagens do pós-guerra, produzindo um comentário social. Em *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1983), aparece em performance drag e articula identidade e desejo. Em *Las cosas del querer II* (Jaime Chávarri, 1995), retorna como referência a um passado reinscrito como herança estética. Em cada caso, as canções acumulam camadas de sentido conforme circulam entre contextos históricos, gêneros e públicos. A canção fílmica revela, assim, diferentes articulações entre som, corpo e memória ao longo de suas reconfigurações e um bom exemplo dessa dinâmica é a trajetória social e cinematográfica da “Guajira Gantanamera”.

A biografia social de uma obra em movimento

Em 2026, a canção *Panamera* (Matheus Alk, Riquinho Da Rima, Pg Do Carmo, Lourival No Beat), interpretada por Tony Salles, foi o grande *hit* do carnaval de Salvador. Um folião de 18 anos, nesta ocasião, também teve uma experiência muito distinta de outro nascido em 1954, que, dada a sua formação cultural e política, logo identifica que os versos “Ela é roleira/Só Gosta da Bagaceira” estão conformados na consagrada melodia da “Guajira Guantamera”, mesmo que a lírica e os significados possíveis do pagodão baiano se distancie substancialmente do caráter cronista e dos ideais utópicos de outrora. Trata-se aqui de mais um exemplo de como, ao longo de aproximadamente um século, o tema acumulou uma vasta

biografia social e midiática, tendo letra e estrutura modificadas em diversas ocasiões em que foi executada nos palcos, nas rádios e nos cinemas.

No livro *Joseíto Fernández y la Guajira Guantanamera*, Víctor Pérez-Galdós (2011) traça a trajetória desta que é uma das mais conhecidas canções cubanas. A melodia foi composta no fim da década de 1920, por Joseíto Fernández. A princípio, seria apenas uma melodia que o cantor, junto com sua orquestra, cantava no encerramento das festas, sem uma letra fixa – nem mesmo o refrão era cantado com a mesma letra. A canção pertence ao gênero musical *guajira-son*, que estava em evidência nos anos de sua criação. As *guajiras-sones* são músicas que remetem ao universo rural e, muitas vezes, eram usadas como base para “decimar”, isto é, cantar de improviso a partir de estrutura métrica e de rimas específicas, comum no mundo hispânico, as *décimas*. Como sugere o nome, eram estruturadas em estrofes de dez versos. Guantanamera é o gentílico de Guantánamo, cidade da região oriental de Cuba. Nas primeiras versões, o compositor se referia a outras cidades no estribilho, como Santiago de Cuba, cantando “Santiaguera, divina santiaguera” e, quando dizia respeito a Camaguey, cantava “Camagueiana, divina camagueiana”. Segundo Pérez-Galdós, foi a partir da paixão por uma moça de Guantánamo, cidade do Oriente cubano, que Fernández deu ao refrão a forma que conhecemos hoje. Mesmo depois que se padronizou o coro “Guantanamera / Guajira Guantanamera”, os intérpretes continuaram a improvisar estrofes em *décimas*, seguindo a melodía composta por Fernández.⁸

Nas décadas de 1940 e 1950, a *Guantanamera* ficou muito conhecida no país no programa *El suceso del día* da *Rádio CMQ.*, que fazia dramatizações de crimes acontecidos no país, acompanhadas pela melodia da *Guajira Guantanamera*, em *décimas*, com letra que narra a tragédia em questão. Por conta desse uso, a canção se tornou, naqueles anos, sinônimo de mal agouro para os cubanos. Segundo o intelectual Juan Marinello Vidauterra (apud Pérez-Galdós 2011, 38), “*Por aquellos días nuestro pueblo, tan expedito en la asociación ingeniosa, puso en circulación un decir de humor negro: al conocer la muerte violenta de alguien, exclamaba: “le cantaron la Guantanamera!”*”.

Passado o triunfo da Revolução, em 1963, uma versão gravada por Pete Seeger, num concerto no Carnegie Hall, faria da *Guajira Guantanamera* um grande êxito mundial. O cantor estadunidense conheceu a canção nos EUA através do músico cubano Héctor Angulo. Este, por sua vez, teria aprendido nas aulas que teve com Julián Orbón, compositor catalão

⁸Sobre as *décimas* de outras modalidades de canto popular, consulte-se: Cortázar, Octávio. 1972. *Hablando del punto cubano*. Documentário. Publicado em 28 de janeiro de 2023. Vídeo do YouTube, 22:09. <https://www.youtube.com/watch?v=NP3hQv1azps>.

radicado em Cuba. Orbón modificou a estrutura da obra original. Ao invés de cantar as tradicionais décimas entre um refrão e outro, selecionou algumas estrofes do livro *Versos Sencillos*, de José Martí, considerado, em Cuba como o Herói Nacional, dado o imaginário em torno do personagem que o representa como um homem moralmente correto, de grande capacidade intelectual e o grande patrono das lutas de independência no século XIX. A versão que Angulo apresentou a Seeger, que viria a ser conhecida mundialmente, compilava versos diferentes daquela elaborada por Orbón. Em seguida, a música teria grande êxito comercial com a gravação pelo conjunto vocal *The Sandpipers*. As regravações se multiplicaram ao longo das últimas seis décadas. Segundo levantamento de Pérez-Galdós, a música já foi cantada e tocada por mais de uma centena de intérpretes.

Os versos martinianos, por sua vez, dariam à canção mais sentido nos anos que seguiram à Revolução, tendo em vista que o regime implantado depois de 1959 também renderia culto a José Martí. Entre 1963 e 1967, a versão de Pete Seeger seria ouvida frequentemente no programa de rádio *Canciones de todos los pueblos*, apresentado na CMCA e depois na Rádio Habana Cuba. A atração dedicava seu repertório às chamadas “canciones de protesta”, músicas engajadas que denunciavam os males do imperialismo e exaltavam a solidariedade entre os oprimidos. Segundo o ex-Ministro da Cultura cubano, Armando Hart, citado por Pérez Galdós (2011, 119), Havana sediou em 1978 o Festival Internacional de Juventud y Los Estudiantes e a “Guajira Guantanamera” “[...] resonó como himno sublime en las voces de miles de jóvenes que nos visitaron”. A guajira de Joseíto Fernández, com os versos de José Martí, foi, portanto, incorporada e ressignificada nos produtos midiáticos cubanos após 1959, passando a ser parte do cancionero revolucionário.

Versões da *Guantanamera* estariam presentes, anos mais tarde, em documentários cubanos, como nos musicais *La D'Aidas* (José Limeres. Cuba, 1971 e *Hablando del Punto Cubano* (Octávio Cortázar. Cuba, 1973)⁹, em diversas edições do *Noticiero ICAIC Latinoamericano* cinejornal oficial da Revolução cubana e no filminuto¹⁰ *El error del vampiro* (Juan Padrón. Cuba, 1980), em que um vampiro com sotaque estadunidense morde um bêbado cubano que cantarola e se “contamina” com a melodia da guajira (Sánchez e Moreaux Jardines, 1999). Segundo levantamento que fizemos¹¹, o tema também se faz presente nas séries *La Casa de Papel* (2020), *Ultras* (2020) e *Saturday Night Live* (2019), e

⁹ Neste filme com o próprio Joseíto Fernández performando décimas.

¹⁰ Os *Filminutos* eram curtas-metragens de aproximadamente um minuto produzidos pelo Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), especialmente nas décadas de 1960 e 1970.

¹¹ Utilizamos os sites *TuneFind* e *WhatSong* e outro achados aleatórios durante o período de investigação.

nos longas metragem *Formigas* (Antz. Eric Darnell/Tim Johnson. EUA, 1998, *As Branquelas* (*White Chicks*. Keenan Ivory Wayans. EUA, 2004) e *Nascidos Duas Vezes* (*Venuto al Mondo*. Sèrfio Cetellito. Itália/Espanha, 2012).

Essa canção é, portanto, um bom exemplo de uma biografia social que revela não somente uma mudança no modo como uma determinada canção passa por processos de ressignificação em diferentes contextos históricos. Neste caso, a própria canção sofre transformações importantes na sua estrutura textual e musical ao longo do tempo, como veremos a seguir, analisando a biografia cinematográfica da "Guajira Guantanamera" em três filmes cubanos de momentos distintos da história do país, a partir da segunda metade do século XX.

Três vidas cinematográficas de uma canção

***Y si ella volviera* (Vicente Oroná, 1957)**

Inserido no conjunto de produções cinematográficas realizadas em Cuba no período imediatamente anterior à Revolução de 1959, *Y si ella volviera* emerge de um contexto marcado por limitações estruturais da indústria audiovisual local. O cinema cubano desse período caracteriza-se por uma produção descontínua e por uma inserção periférica nos circuitos industriais, articulando-se de modo dependente tanto em relação aos modelos hollywoodianos quanto ao sistema latino-americano então hegemonizado pela indústria mexicana (Paranaguá, 2003). A presença do cinema mexicano na região, especialmente entre as décadas de 1930 e 1950, estabelece parâmetros narrativos, genéricos e musicais que atravessam as produções cubanas, sobretudo no que diz respeito ao melodrama e às formas de integração entre canção popular e narrativa fílmica. Nesse quadro, o melodrama organiza a circulação dos filmes e estrutura modos de articulação entre música e narrativa (López, 2000), delineando um horizonte que será posteriormente tensionado pela institucionalização promovida pelo ICAIC (Chanan, 2004; Villaça, 2006).

Conhecido também pelo título alternativo *Guantanamera*, o filme acompanha Sonia, professora que se transfere para Caibarién com o objetivo de reencontrar Guillermo, amigo de infância. O reencontro explicita tensões afetivas e morais que se desdobram em um ambiente marcado por formas de opressão simbólica que atravessam tanto as relações interpessoais quanto a configuração do espaço social. O elenco evidencia a lógica transnacional da produção, reunindo atrizes e atores associados ao cinema mexicano e

cubano, o que aponta para a dependência estrutural do cinema cubano em relação à indústria mexicana, tanto no plano da circulação de estrelas quanto no da organização produtiva. A filmagem em locações reais confere ao filme valor documental, registrando paisagens e práticas sociais anteriores às transformações desencadeadas pela Revolução, ao mesmo tempo em que insere essas imagens em um regime narrativo que lhes atribui função dramática. A fotografia de J. Carlos Carbajal e a música de Eduardo González Mantici articulam paisagem e conflito segundo os códigos do melodrama latino-americano, integrando os elementos visuais e sonoros em uma lógica de intensificação afetiva.

Nesse contexto, a "Guajira Guantanamera" comparece na forma difundida por Joseíto Fernández, ainda sem a incorporação sistemática dos versos de José Martí que, apenas na década seguinte, lhe conferiram um estatuto político mais definido. A canção circula como chave afetiva, integrada ao regime melodramático e mobilizada como recurso de identificação. Sua versão instrumental orquestral, recorrente ao longo do filme, assume função de leitmotiv associado à protagonista, reiterando sua presença e contribuindo para a estabilização de sua identidade musical. A música organiza a experiência espectral ao favorecer o reconhecimento e a continuidade, inserindo-se no modelo clássico de uso extradiegético, no qual a canção se subordina à progressão narrativa e evita autonomizar-se como performance. A recorrência do tema atua como elemento de coesão, articulando diferentes momentos do filme e orientando a leitura da trajetória da personagem, ao mesmo tempo em que contribui para a construção de uma unidade sensível que atravessa a narrativa.

Ao mesmo tempo, a presença da "Guantanamera" evidencia a incorporação de um repertório sonoro localizado em uma gramática narrativa transnacional. A canção funciona como marcador cultural integrado ao sistema melodramático, investido de valor afetivo e mobilizado como recurso de identificação que permite ancorar a narrativa em um horizonte cultural reconhecível. Esse uso antecipa processos de ressignificação que se intensificam na década seguinte, quando a circulação da canção passa a articular-se de modo mais direto com discursos de identidade nacional e engajamento político. O filme registra, assim, um momento específico na trajetória da canção, no qual sua função se define pela integração à narrativa e pela produção de efeitos de reconhecimento, sem assumir ainda uma função discursiva explícita. Essa posição permite compreender *Y si ella volviera* como ponto de partida para observar as transformações posteriores da "Guantanamera" no cinema cubano.

***Lucía* (Humberto Solás, 1968)**

Lucía ocupa posição central no cinema cubano, tanto por sua inserção institucional no âmbito do ICAIC quanto por sua repercussão internacional. Dirigido por Humberto Solás, o filme se estrutura como um tríptico que percorre três momentos históricos por meio de três personagens femininas, articulando a história nacional como processo de transformação social (Solás, 1967; Lim, 2020). A crítica internacional reconhece sua relevância no conjunto do cinema ibero-americano (Castillo, 2018; Giroud, 2022), destacando sua capacidade de articular experimentação formal e intervenção política. O terceiro segmento, situado no período pós-revolucionário, apresenta uma camponesa que enfrenta o machismo no contexto da campanha de alfabetização¹², inscrevendo no plano narrativo tensões relacionadas às transformações sociais em curso e às persistências de estruturas anteriores.

A estrutura tripartida mobiliza registros distintos e articula estilos que correspondem aos diferentes períodos históricos representados, inscrevendo no plano formal as transformações sociais e políticas. Nesse arranjo, a figura feminina opera como eixo de articulação entre identidade nacional e processos de emancipação, permitindo que a narrativa articule experiências individuais e processos coletivos. O filme integra o projeto do ICAIC de conceber o cinema como instrumento de formação política, o que se reflete na centralidade dos conflitos sociais e na forma como estes são elaborados no plano estético.

No terceiro segmento, a "Guajira Guantanamera", interpretada por Joseíto Fernández, recupera a tradição da *guajira-son* e organiza-se em décimas, mantendo vínculos com o repentismo. A canção surge em momentos de inflexão narrativa e assume função de comentário sobre a ação. Sua primeira entrada apresenta o contexto da reforma agrária e situa os personagens no novo quadro social, estabelecendo uma relação entre espaço, trabalho e transformação histórica. As entradas subsequentes acompanham o desenvolvimento do conflito entre Lucía e Tomás, articulando descrição e avaliação dos acontecimentos e contribuindo para a construção de uma leitura orientada da narrativa.

Os versos abordam o ciúme e o comportamento de Tomás, como em "*El fantasma de los celos / hace cometer errores / que producen mil Dolores...*", ao mesmo tempo em que explicitam uma dimensão política, como em "*Fue un error de nuestros abuelos, hacer a las mujeres esclavas. Este comportamiento no tiene espacio hoy*". A canção formula um comentário sobre as relações de gênero, deslocando o conflito doméstico para o plano do debate público e inscrevendo a experiência individual no horizonte do projeto

¹² A Campanha Nacional de Alfabetização em Cuba, realizada em 1961, foi uma ampla mobilização promovida pelo governo revolucionário de Fidel Castro com o objetivo de erradicar o analfabetismo no país.

revolucionário. A crítica ao machismo articula-se a uma concepção de transformação social que inclui a redefinição das relações entre homens e mulheres, e a música atua como instância de enunciação que orienta a interpretação da ação ao explicitar essa dimensão.

A recorrência da canção ao longo do segmento organiza a progressão dramática e estabelece uma relação com a tradição de uso radiofônico da "Guantanamera", na qual a música descrevia e comentava acontecimentos. No filme, essa função é ampliada, incorporando uma dimensão política que articula narrativa e discurso. A canção intervém na construção do sentido ao associar os acontecimentos a uma leitura normativa, dirigida à instância espectral, e ao inscrever o conflito em um horizonte coletivo. Sua função ultrapassa a de acompanhamento e assume papel ativo na estruturação do filme, operando como elemento de mediação entre experiência individual e transformação social, ao mesmo tempo em que articula diferentes níveis de significação.

***Guantanamera* (Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío, 1995)**

Lançado em 1995, a obra de Alea e Tabío mobiliza a comédia e o *road movie* para abordar o burocratismo estatal cubano (Del Río, 2018; Novais, 2020). A narrativa acompanha o transporte do corpo de Yoyita de Guantánamo a Havana, estruturando-se como uma sequência de episódios que articulam deslocamento, repetição e variação, configurando uma forma narrativa que enfatiza a descontinuidade e a contingência. O filme dialoga com a tradição crítica do cinema cubano e com a trajetória de Tomás Gutiérrez Alea, situando-se no chamado Período Especial, em um momento de reconfiguração social e econômica marcado por restrições materiais e por transformações nas formas de organização da vida cotidiana, em decorrência do fim do apoio da extinta União Soviética.

Nesse contexto, a "Guajira Guantanamera" assume função distinta daquela observada nos filmes anteriores. A canção comparece como instância narrativa recorrente e organiza a progressão da diegese. Sua estrutura estrofada, baseada na alternância entre refrão e versos variáveis, permite retomar, antecipar e sintetizar acontecimentos, configurando uma forma de narração cantada que articula os diferentes episódios do filme e estabelece conexões entre eles. A música não apenas acompanha a ação, mas participa de sua organização, introduzindo uma instância de mediação que orienta a leitura do espectador.

Os versos constituem uma enunciação exterior à ação, como em "*Yo dicho la vieja cantante / que en Guantánamo nació [...] / a Guantánamo volvió / a un homenaje...*", organizando o relato por meio de repetições e variações que introduzem novas informações

a cada retomada. A lógica cumulativa da canção aproxima sua operação da tradição oral e de formas de narração popular, nas quais a música participa da construção do relato ao mesmo tempo em que o sintetiza. A estrofe “Desde el lejano pasado / ella fue buscar una ilusión [...] / que le trajo conmoción / a un corazón cansado” condensa o percurso da personagem e sintetiza dimensões da narrativa que se desdobram nas imagens, operando como forma de síntese que reorganiza o material narrativo.

A relação com os versos de José Martí permanece como referência reconhecível, mas a seleção e adaptação das estrofes privilegiam o comentário da intriga e a organização da narrativa. A canção enfatiza dimensões subjetivas e acompanha os deslocamentos dos personagens, organizando a experiência espectral em chave episódica. Sua forma adaptável responde a um mundo marcado por descontinuidades, no qual a narrativa se constrói por justaposição de eventos e por articulações contingentes que refletem as condições históricas do Período Especial.

Assim, a “Guantanamera” opera como mediadora narrativa, articulando comentário, síntese e organização da experiência espectral. A canção reinscreve a tradição em um regime de uso situado, no qual sua função se define pelas condições históricas e pelas estratégias narrativas do filme. Sua presença intervém na forma de organização da narrativa, introduzindo uma instância de enunciação que orienta a leitura do espectador e contribui para a construção do sentido, ao mesmo tempo em que estabelece uma relação entre tradição musical e experiência contemporânea.

A análise dos três filmes permite observar a reconfiguração das valências da “Guajira Guantanamera” em função de condições históricas e estratégias narrativas distintas. Em *Y si ella volviera*, a canção estrutura a identificação afetiva e organiza a coesão do melodrama; em *Lucía*, assume função de comentário político e intervém na interpretação da ação; em *Guantanamera*, atua como instância narrativa que organiza e sintetiza a diegese. Essas variações evidenciam que as valências da canção se definem relacionalmente, a partir dos modos de inserção no filme e das condições de circulação que atravessam sua trajetória.

Nesse sentido, a “Guajira Guantanamera” pode ser compreendida como um operador de mediação entre forma fílmica e historicidade. Sua presença no cinema mobiliza camadas de sentido que excedem a diegese imediata, ativando memórias culturais e regimes de valor associados à sua trajetória social. Como sugerem Stilwell e Powrie (2006, p. xix), “a história da peça [...] pode de fato romper a superfície do filme”. Essa capacidade de introduzir outras temporalidades e significações manifesta-se de modos distintos nos três casos analisados,

configurando diferentes regimes de articulação entre música e narrativa. A canção emerge, assim, como objeto histórico em trânsito, cuja presença no filme implica um gesto de reinscrição que articula práticas musicais, formas cinematográficas e contextos históricos na construção da experiência espectral.

Valências da “Guajira Guantanamera”

Este artigo examinou de que modo a “Guajira Guantanamera”, entendida como objeto dotado de biografia social e cinematográfica, reconfigurou suas valências ao atravessar três momentos do cinema cubano. A análise se orientou pela Poética do Filme, pelas formulações de Julio Mendivil sobre as biografias sociais e personalizadas das canções e pela ampliação proposta por Kathleen Vernon para o campo audiovisual. A mesma matriz musical articula funções distintas conforme as condições históricas, os regimes estéticos e as estratégias narrativas. O percurso que vai do uso afetivo e estruturante em *Y si ella volviera*, passa pela inflexão político-didática em *Lucía* e chega à função narradora em *Guantanamera* delineia um arco no qual a canção opera como mediação entre forma fílmica e historicidade.

O percurso analítico contribui para aprofundar a pergunta formulada por Julia Kratje. As valências definem-se a partir das condições de uso, circulação e escuta. A “Guajira Guantanamera” estrutura a identificação de uma personagem, opera como comentário da ação e organiza a narrativa como instância de enunciação. Seu funcionamento decorre da articulação entre forma, história e dispositivos cinematográficos. A canção atua como agente de significação que intervém na experiência espectral.

Essa leitura converge com a reflexão de Phil Powrie e Robynn Stilwell (2006, p. xix, tradução nossa): “A própria coisa que os teóricos anteriores da música no cinema protestaram ou descartaram na música pré-existente no filme é, de fato, a mesma coisa que pode torná-la mais poderosa: a história da peça, com todas as suas conotações acumuladas, pode de fato romper a superfície do filme.”¹³ A noção de ruptura da superfície fílmica orienta a análise dos três casos. Em cada um deles, a “Guajira Guantanamera” introduz camadas de sentido que excedem a diegese e ativam memórias culturais, regimes de valor e disputas simbólicas inscritas em sua biografia social. Esse potencial manifesta-se por modulações específicas como afetação melodramática no período pré-revolucionário, interpelação

¹³ No original: “The very thing that earlier theorists of film music protested about or dismissed in pre-existing music in film is, in fact, the very thing that can make it most powerful: the history of the piece with all its accrued connotations can indeed rupture the surface of the film”.

política no cinema do ICAIC e comentário distanciado no Período Especial. O funcionamento da canção vincula-se à sua capacidade de reativar historicidades no interior da forma fílmica.

Por fim, sugerimos que a "Guajira Guantanamera" pode ser compreendida como obra aberta no plano de sua historicidade e de sua prática performativa, à luz de *Obra Aberta*, de Umberto Eco, especialmente no que diz respeito ao conceito de obra em movimento. A canção configura uma matriz suscetível a sucessivas atualizações textuais, semânticas e contextuais, da improvisação em décimas nas performances de Joseíto Fernández às apropriações políticas, midiáticas e cinematográficas ao longo do século XX, enquanto elementos recorrentes asseguram sua reconhecibilidade. A abertura, no caso, se dá na possibilidade de reconfiguração por intérpretes e contextos de uso.

Referências

Altman, Rick. 2001. "Cinema and Popular Song: The Lost Tradition." In *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, editado por Pamela Robertson Wojcik e Arthur Knight, 19–30. Durham e Londres: Duke University Press.

Appadurai, Arjun, org. 2008. *A Vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Eduff.

Castillo, Luciano. 2018. "Restaurar el cine cubano: una nueva vida para *Lucía*, la obra maestra de Humberto Solás." Programa Ibermedia. Acesso em: 24 mar. 2026.
<https://www.programaibermedia.com>.

Chanan, Michael. *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

Criterion Collection. 2020. "*Lucía* (1968): Film Info & Credits." Nova York. Acesso em: 24 mar. 2026.
<https://www.criterion.com>.

Eco, Umberto. 2015. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva.

Furtado, Leonardo Ayres. 2007. *O cinema popular e dialético de Tomás Gutiérrez Alea*. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Federal de Minas Gerais.

Giroud, Iván. 2011. "El cine cubano: desde sus orígenes hasta la actualidad." In *Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y América*, vol. 3. Madrid: SGAE; Fundación Autor.

Gomes, Wilson. 1996. "Estratégias de produção de encanto: o alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles." *Textos de Cultura e Comunicação* 35: 99–125.

Gomes, Wilson. 2004a. "La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico." *Significação* 21 (1): 85–106.

Maia, Guilherme & Lacerda, Glauber. 2026. "A "Guajira Guantanamera": a biografia social e cinematográfica de uma obra em movimento." *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* Volume 7, 1-20.

Gomes, Wilson. 2004b. "Princípios de poética: com ênfase na poética do cinema." In *Comunicação, representação e práticas sociais*, organizado por M. Pereira, R. Gomes e V. Figueiredo, 93–125. Rio de Janeiro.

Gutiérrez, Virgen. 2019. "Tomás Gutiérrez Alea: paradigma de la cultura cubana." *Argus-a: Artes & Humanidades* 8 (32): 1–46.

Hubbert, Julie. 2014. "The Compilation Soundtrack, from the 1960s to the Present." In *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, editado por David Neumeyer. Nova York: Oxford University Press.

Kassabian, Anahid. 2001. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Nova York e Londres: Routledge.

Kopytoff, Igor. 2008. "A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo." Em *A Vida Social das Coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Organizado por Arjun Appadurai. Niterói: Eduff, 89-124

Lim, Dennis. 2020. "Lucía: In Progress." Criterion Collection. Disponível em: <https://www.criterion.com>. Acesso em: 24/03/2026.

López, Ana M. 2000. "Tears and Desire: Women and Melodrama in the 'Old' Mexican Cinema." Em *Feminism and Film*, organizado por E. Ann Kaplan, 139–153. Oxford: Oxford University Press.

Maia, Guilherme e Ravazzano, Lucas. 2025. "Do sessentismo à copaganda: Turn! Turn! Turn! como dispositivo de ativação histórica e redenção simbólica em Arquivo Morto." In *Lumina*, 19 (3). 133-151.

Maia, Guilherme, Rosângela Fachel, e Diego Haase. 2025. "Rapsódia norteña: Um Ensaio Sobre a Música Pré-Existente Na Trilogia De Salta, De Lucrecia Martel". *Revista FAMECOS* 32 (1):e45990. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2025.1.45990>.

Maia, Guilherme e Sydenstricker, Iara. 2024. "Tropicalia, Cinema Novo y protesta. Nostalgia y utopia en el proyecto de canciones de Bacurau (Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles, 2019)". In *Reconozco la canción. Tramas musicales en los cines posclásicos de América Latina y Europa*, organizado por Pablo Piedras y Sophie Dufays, 109-120. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.

Mendivil, Julio. 2013. "The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones". *El oído pensante* 1 (2). 23-49. Acesso em 24/03/2026 <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/>.

Mendivil, Julio. 2019. "Posfacio: la vida de las canciones." In *Las mil y una vidas de las canciones*, editado por Abel Gilbert e Martín Liut. 237-241. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Novais, Marina de Moraes Faria. 2020. "Fresa y Chocolate e Guantanamera: uma análise sobre a intertextualidade nas obras codirigidas por Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío." *Aletria* 30 (3): 131–152.

Ortega, Maria L. 2018. "Los paisajes afectivos de la canción en el cine español del siglo XXI." In *Conozco la canción: melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*, editado por Pablo Piedras e Sophie Dufays, 65–88. Buenos Aires: Librería.

Paranaguá, Paulo Antonio. 2003. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Pastor, Brígida M. 2008. "Imágenes patriarcalizadas y codificación fílmica en el cine cubano." *Textos de História* 16 (1): 75–91.

Maia, Guilherme & Lacerda, Glauber. 2026. "A "Guajira Guantanamera": a biografia social e cinematográfica de uma obra em movimento." *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* Volume 7, 1-20.

Piedras, Pablo, e Sophie Dufays. 2018. *Conozco la canción: melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*. Buenos Aires: Librería.

Powrie, Phil e Robynn Stilwell. 2006. *Changing Tunes: The Use of Pre-Existing Music in Film*. Londres e Nova York: Routledge.

Sánchez Oliva, Iraída e Moreaux Jardines, Santiago. 1999. *La Guantanamera*. La Habana: Editorial José Martí.

Vernon, Kathleen M. 2024. "Tatuaje: biografia cinematográfica de una canción." In *Reconozco la canción. Tramas musicales en los cines posclásicos de América Latina y Europa*, editado por Pablo Piedra e Sophie Dufays, 21-36. Buenos Aires: Imago Mundi.

Villaça, Mariana Martins. 2006. *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959–1991)*. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo.

Filmografia

Antz. Dirigido por Eric Darnell e Tim Johnson. Estados Unidos, 1998.

As Branquelas (White Chicks). Dirigido por Keenen Ivory Wayans. Estados Unidos, 2004.

Bacurau. Dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Brasil, 2019.

Canciones para después de una guerra. Dirigido por Basilio Martín Patino. Espanha, 1971.

El error del vampiro. Dirigido por Juan Padrón. Cuba, 1980.

Guantanamera. Dirigido por Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío. Cuba, 1995.

Hablando del punto cubano. Dirigido por Octavio Cortázar. Cuba, 1973.

La muerte de Mikel. Dirigido por Imanol Uribe. Espanha, 1983.

La siesta del tigre. Dirigido por Maximiliano Schonfeld. Argentina, 2016.

Las cosas del querer II. Dirigido por Jaime Chávarri. Espanha, 1995.

Lucía. Dirigido por Humberto Solás. Cuba, 1968.

Nascidos duas vezes (Venuto al mondo). Dirigido por Sergio Castellitto. Itália/Espanha, 2012.

Y si ella volviera. Dirigido por Vicente Orón. Cuba, 1957.

DADOS DO AUTOR

Guilherme Maia é mestre em musicologia pela Universidade Dederal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom) da UFBA. É coordenador do Laboratório de Análise Fílmica, grupo de pesquisa do Póscom, e membro da Comisión de Estudios Audiovisuales Brasileños da Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA). Músico e compositor, tem

Maia, Guilherme & Lacerda, Glauber. 2026. "A "Guajira Guantanamera": a biografia social e cinematográfica de uma obra em movimento." *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* Volume 7, 1-20.

canções gravadas por Ney Matogrosso, Alcione e Elba Ramalho, entre outros. Na área do cinema, seu trabalho mais recente foi a direção musical do filme *Café com Canela* (Ary Roza e Glenda Nicácio, 2017). Na docência e na pesquisa, trabalha com questões relacionadas a música e som em produtos audiovisuais. Entre suas publicações estão os livros "Elementos para uma poética da música dos filmes" (Appris, 2015) e as coletâneas "Ouvir o documentário: vozes, música e ruídos" (Edufba, 2015) e "O cinema musical na América Latina: aproximações contemporâneas" (Edufba, 2018).

Glauber Lacerda é Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Atualmente, coordena o projeto de pesquisa "A música no Noticiário ICAIC Latinoamericano (1968-1972)".

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.