ESCUELA DE DOCTORADO
INTERNACIONAL DE LA USC

Francisco
Acioly de Lucena Neto

Tesis doctoral

IMIGRAÇÃO GALEGA: REFLEXÕES SOBRE AS INFLUÊNCIAS ANTROPOLÓGICAS CULTURAIS QUE REMETEM SUBJETIVAMENTE À PRESENÇA GALEGA NO CINEMA BRASILEIRO.

Santiago de Compostela, 2022

Programa de doctorado en Comunicación e Información Contemporánea

TESE DE DOUTORAMENTO

IMIGRAÇÃO GALEGA: REFLEXÕES SOBRE AS INFLUÊNCIAS ANTROPOLÓGICAS CULTURAIS QUE REMETEM SUBJETIVAMENTE À PRESENÇA GALEGA NO CINEMA BRASILEIRO.

Francisco Acioly de Lucena Neto

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL DA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN COMUNICACIÓN E INFORMACIÓN CONTEMPORÁNEA.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2022

DECLARACIÓN DEL AUTOR DE LA TESIS

Inmigración gallega: Reflexiones sobre influencias antropológicas culturales que remiten subjetivamente a la presencia gallega en el cine brasileño.

D. Francisco Acioly de Lucena Neto (Passaporte FP461424)

Presento mi tesis, siguiendo el procedimiento adecuado al Reglamento, y declaro que:

1) La tesis abarca los resultados de la elaboración de mi trabajo.

2) En su caso en la tesis se hace referencia a las colaboraciones que tuvo este trabajo.

3) La tesis es la versión definitiva presentada para su defensa y coincide con la versión enviada en formato electrónico.

4) Confirmo que la tesis no incurre en ningún tipo de plagio de otros autores ni de trabajos presentados por mí para la obtención de otros títulos.

En Santiago de Compostela, 24 de Febrero de 2022.

Asdo. .....

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR DE LA TESIS

Inmigración gallega: Reflexiones sobre influencias antropológicas culturales que remiten subjetivamente a la presencia gallega en el cine brasileño.

D. José Luiz Castro de Paz (USC/España)

INFORMAN:

Que la presente tesis, corresponde con el trabajo realizado por ***D. Francisco Acioly de Lucena Neto****, pasaporte: FP461424,* bajo mi dirección, y autorizo su presentación, considerando que reúne los requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC, y que como director de *ésta no incurre en las causas de abstención establecidas en Ley 40/2015.*

En Santiago de Compostela, 24 de Febrero de 2022.

Asdo. .....

D. José Luiz Castro de Paz (USC/España)

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

A arte não é só talento, mas sobretudo coragem.

(Glauber Rocha, "O Pensamento vivo de Glauber Rocha", p. 45, Glauber Rocha, Cristina Fonseca (org.), Editora Martin Claret, 1987).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AGRADECIMENTOS

Por vezes, realizar uma pesquisa parece ser uma *jornada solitária*, mas, contraditoriamente, talvez seja essa incômoda sensação de isolamento, a condição necessária para caminhar em busca de respostas e descobrir, a cada passo, que essa sempre há de ser uma longa e constante *jornada compartilhada*. Esta parte da tese é dedicada àqueles e àquelas que fazem, fizeram e hão de fazer parte dessa jornada.

Meu primeiro e maior agradecimento é para alguém que está comigo desde começo e cujas alegorias me ensinam, até hoje, as maiores e mais valiosas lições para não se desistir do ser humano e da vida: Deus;

À minha família: minha mãe Sônia Lucena, meu pai Alexandre Lucena (*in memoriam*), aos meus irmãos Fernando Lucena, Alexandre Lucena Filho e Sandra Lucena pela espontaneidade, força e amor envolvidos nesta jornada, a minha esposa Natália Lopes Acioly, que sempre contribuiu com seu amor para minha saúde emocional e aconselhamentos, meu sogro Georvande Lopes, minha sogra Lúcia Maria Carneiro, a avó Maria Francisca Carneiro e ao cunhado Thiago Lopes, minhas cunhadas Keythys Falção, e Jane Lucena, e meus sobrinhos, Ricardo Lucena, Djalma Neto, Bruna Lucena, Arthur Lucena que com sua divina paciência me ajudou com a edição de imagens, Marina Pinheiro, Talita Lucena, Gustavo Lucena e Luca Lucena, minha prima Rose Barros, Manuela Barros e Igor Barros, ao meu avó Waldemir Marques (*in memoriam*), meu tio Emanuelito Gomes (*in memoriam*), minha tia Jandyra Lucena (*in memoriam*), e para minha filha Maria Acioly (*in memoriam*);

Ao Reverendo Sr. Padre Adams, e aos meus irmãos e irmãs da Igreja Católica de Solec em Varsóvia, Sra. Rita, Sr Newton, e as colegas da Universidade de Varsóvia: Paulina Junko, e Paulina Grad, aos professores do Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-Americano da Universidade de Varsóvia: Borxa Logares, Henrique Shinzato, Magdalena Brykczyńska, Renata Diaz-Szmidt, Olga Bagińska-Shinzato, Jerzy Mazurek, e Tamara Sobolska, aos professores da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa de Lisboa: Eduardo Cintra Torres, Marília dos Santos Lopes, Clementina Santos e Inês Espada Vieira, e as amigas da Universidade de Santiago de Compostela, Paulina Cano e Rocio Sosa;

Ao Programa de Doutoramento em Comunicação e Informação Contemporânea da Universidade de Santiago de Compostela, pela acolhida ao meu projeto de pesquisa e, especialmente, ao professor Dr. José Luiz Castro de Paz por ser meu diretor e ter me orientado

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

durante todo esse período, e cuja compreensão e paciência foi de fundamental importância em todas as fases de desenvolvimento dessa tese; ao professor Dr. José Miguel Lopez Tuñez por sempre se encontra disponível e prestativo; a Senhora Yolanda Martínez Rodríguez e todos os funcionários do Departamento de Ciências da Comunicação;

A todos os professores e professoras do Programa de Doutoramento em Comunicação e Informação Contemporânea da Universidade de Santiago de Compostela cujas disciplinas e seminário me fizeram amadurecer, ainda mais, como pesquisador;

Aos amigos Lúcio Ferraz, Amanda Mara, Kássio Morais, Joanna Morais, Márcio Goethel, Elisiane Spancer, Isaac Pinheiro, Raul Cavalcanti, Cristina Almeida Santos, Jorge Almeida Santos, Victor e Joselma, Adriana Kutzmy, Tania Poma, e Adolfo Poma, Pedro e Magdalena, José Manuel e Agnieszka, Kátia Colaço, Luis Colaço, Ana Coutinho Wlizlo, Dennis Calazans, Adilma Silva, Aleksandra Rutyna, Jesus Cruz, Martin Leewatch, Luciane Buonocore e Jerry Lencina, Roberta Queiroga; Gustavo Villar (*in memoriam*);

Aos pesquisadores e amigos, Samuel Figueira-Cardoso, Gustavo Godoy, Emanuel Felipe, Marcel D'Alexandria, Fernanda Ganem, Cristiane Lúcia da Silva, Amanda Damasceno, Bruno Figueira, Franciele Queiroz, Pricila Pfluger, Rafaela Abreu, Ricardo Lorenzoni, Henrique Afonso, Anderson Reis & família;

Aos amigos e conhecidos que foram vitimados pela da pandemia da Covid-19.

Agradeço a todas demais pessoas que fizeram parte da minha vida, e aqueles que de forma direta ou indiretamente fizeram parte deste trabalho de investigação.

A você, leitor, leitora, que ao apreciar esse trabalho de pesquisa contribui para o desenvolvimento científico no campo de investigação em cinema brasileiro sob influências subjetivas da cultura galega no Brasil. Boa leitura!

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RESUMOS: PORTUGUÊS, ESPANHOL, INGLÊS E GALEGO.

RESUMO

O propósito desta investigação tem como objeto do estudo a análise das influências da imigração galega presentes no cinema brasileiro, por intermédio das influências da subjetividade cinematográfica. Realizou-se uma busca sobre o Cinema diante de uma perspectiva dos estudos fílmicos e das linguagens cinematográficas, consideramos também, a relevância temática da investigação e da construção interdisciplinar de como foi realizada a pesquisa, estabelecendo vínculos entre literatura e cinema, considerando também os muitos aspectos das influências promovidos pelos galegos no Brasil em todo o processo de imigração.

Trabalhamos dentro de um espaço cronológico temporal do repertório fílmico pertencentes à investigação que datam de histórias que surgem a partir do ano de 1940 até 2015. Posteriormente são identificadas as principais temáticas de investigação, tendo o elo com o cinema e as literaturas em suas adaptações que aparece como um espelho ficcional de realidades, e atua para demonstrar características inerentes à identidades subjetivas, influenciando o homem moderno-contemporâneo e sendo influenciado na mesma medida. Ainda, dentro desta investigação foi analisada várias concepções cinematográficas e suas referendas vanguardas, suas tendências e percepções dentro do espaço temporal, juntamente com as características das personagens envolvidas nos diversos filmes, tendo como contexto as políticas, os governos, os problemas e os resultados sobre o cinema brasileiro. Por fim, se estabelece o marco atual dos temas de interesse da pesquisa que podem constituir-se em linhas de investigação da área dos estudos fílmicos e suas linguagens. Como resultado documental desta investigação de abordagem qualitativa por meio da análise de conteúdo foi desenvolvido este material investigativo que pode ser um ponto inicial e introdutório no campo dos estudos das influências galegas no cinema brasileiro.

Palavras-Chave: Imigração, Influências, Galícia, Cinema, Subjetividade.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RESUMEN

El propósito de esta investigación es analizar las influencias de la inmigración gallega presentes en el cine brasileño, a través de las influencias de la subjetividad cinematográfica. Se realizó una búsqueda sobre el Cine desde una perspectiva de estudios cinematográficos y sus lenguajes, también se consideró la relevancia temática de la investigación y la construcción interdisciplinar de cómo se realizó la investigación, estableciendo vínculos entre la literatura y el cine, considerando también los múltiples aspectos de las influencias promovidas por gallegos en Brasil a lo largo del proceso migratorio.

Trabajamos dentro de un espacio cronológico temporal del repertorio fílmico perteneciente a la investigación que datan de relatos que aparecen desde el año 1940 al 2015. Posteriormente, se identifican los principales temas de investigación, teniendo el vínculo con el cine y la literatura en sus adaptaciones que aparece como un espejo ficticio de realidades, y actúa para demostrar características inherentes a las identidades subjetivas, influyendo en el hombre moderno-contemporáneo y siendo influenciado en la misma medida. Aún así, dentro de esta investigación se analizaron diversas concepciones cinematográficas y sus referéndums de vanguardia, sus tendencias y percepciones dentro del espacio temporal, así como las características de los personajes involucrados en las distintas películas, teniendo como contexto las políticas, gobiernos, problemas y resultados sobre el cine brasileño. Finalmente, se establece el marco actual de temas de interés investigador, que pueden constituir líneas de investigación en el área de los estudios cinematográficos y sus lenguajes. Como resultado documental de esta investigación con enfoque cualitativo a través del análisis de contenido, se desarrolló este material de investigación, que puede ser un punto de partida e introductorio en el campo de los estudios de las influencias gallegas en el cine brasileño.

Palabras clave: Inmigración, Influencias, Galicia, Cine, Subjetividad.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ABSTRACT

The purpose of this investigation is analyzing the influences of Galician immigration present in Brazilian cinema, through the influences of cinematographic subjectivity. A search was carried out on Cinema from a perspective of film studies and cinematographic languages, we also considered the thematic relevance of the investigation and the interdisciplinary construction of how the research was carried out, establishing links between literature and cinema, also considering the many aspects of the influences promoted by Galicians in Brazil throughout the immigration process.

We work within a temporal chronological space of the filmic repertoire belonging to the investigation that date from stories that appear from the year 1940 to 2015. Subsequently, the main research themes are identified, having the link with cinema and literature in their adaptations that appears as a fictional mirror of realities, and acts to demonstrate characteristics inherent to subjective identities, influencing modern-contemporary man and being influenced in the same measure. Also, within this investigation, several cinematographic conceptions and their avant-garde referenda were analyzed, their trends and perceptions within the temporal space, along with the characteristics of the characters involved in the various films, having as context the policies, governments, problems and results about Brazilian cinema. Finally, the current framework of topics of research interest is established, which may constitute lines of investigation in the area of film studies and its languages. As a documental result of this investigation with a qualitative approach through content analysis, this investigative material was developed, which can be a starting and introductory point in the field of studies of Galician influences on Brazilian cinema.

Keywords: Immigration, Influences, Galicia, Cinema, Subjectivity.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RESUMO EN GALEGO

A finalidade desta investigación ten como obxecto de estudo a análise das influencias da inmigración galega presentes no cinema brasileiro, a través das influencias da subxectividade cinematográfica. Realizouse unha procura sobre o Cine dende a perspectiva dos estudos cinematográficos e das linguaxes cinematográficas, consideramos tamén a relevancia temática da investigación e a construción interdisciplinar de como se levou a cabo a investigación, establecendo vínculos entre literatura e cine, tendo en conta tamén os múltiples aspectos. das influencias promovidas polos galegos no Brasil ao longo do proceso migratorio.

Traballamos dentro dun espazo temporal cronolóxico do repertorio cinematográfico pertencentes á investigación que datan de relatos que aparecen dende o ano 1940 ata 2015. Posteriormente, identifícanse os principais temas de investigación, tendo o vínculo co cine e a literatura nas súas adaptacións que aparece como espello ficticio das realidades, e actúa para demostrar características. inherente ás identidades subxectivas, influíndo no home moderno-contemporáneo e sendo influenciado na mesma medida.

Aínda así, dentro desta investigación analizáronse varias concepcións cinematográficas e os seus referentes vangardistas, as súas tendencias e percepcións no espazo temporal, xunto coas características dos personaxes implicados nas distintas películas, tendo como contexto as políticas, gobernos, problemas e resultados.sobre o cinema brasileiro. Finalmente, establécese o marco actual dos temas de interese para a investigación, que poden constituír liñas de investigación no ámbito dos estudos cinematográficos e das súas linguaxes. Como resultado documental desta investigación cunha aproximación cualitativa a través da análise de contidos, elaborouse este material de investigación que pode ser un punto de partida e de introdución no ámbito dos estudos das influencias galegas no cinema brasileiro.

Dada a diversidade étnica e cultural e o mestizaje presentes nas orixes do pobo brasileiro, que se deben en gran parte ao proceso de colonización e a que o país se converteu, ao longo da súa historia, no destino de persoas de diversos países do mundo en busca de mellores condicións de vida ou oportunidades de avance social e económico, moitas destas influencias fixéronse tan presentes e comúns que xa non se recoñecen as súas orixes.

Unha destas culturas que pasou a formar parte do marco cultural do pobo brasileiro é a galega, que se pode recoñecer nos informes que historicamente establecen a chegada de inmigrantes de Galicia a Brasil. Moitos galegos que chegaron ao Brasil emigraron ao país despois de instalarse primeiro en Portugal, o que permite dicir que xa adoptaran culturalmente

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

as formas de ser e actuar lusitanas que non eran novas para os brasileiros. Entre estes, había quen levaba moito tempo en Portugal, ás veces procedente da 2a ou 3a xeración de galegos do país e que xa se mergullaron de cheo na cultura portuguesa e outros que aínda non saíran por iso. longo.

O feito de que moitas das súas achegas e influencias fosen, co paso do tempo, desatendidos como tales, debido á gran aproximación entre as culturas da Península Ibérica, atribuída a cuestións como a lingua e os costumes, ata o punto de non distinguir influencias galegas de portugués e español. Hai moito en común entre o pobo brasileiro e o galego, que se constata, por exemplo, na historia da represión e das ditaduras que se produciron, aínda que en épocas distintas, para cada unha destas poboacións. A inmigración para estas poboacións era unha forma de establecer un contacto que aglutinaba culturas que xa tiñan moito en común por ser dunha comarca moi próxima ou mesmo compartidas nun mesmo espazo xeográfico. Estas influencias, porén, inciden nas construcións culturais da sociedade brasileira e aparecen en producións e manifestacións artísticas, por exemplo, que se poden ver en obras cinematográficas que son diagnósticos do carácter da nosa sociedade no que respecta aos costumes, comportamentos e formas de posicionamento no o rostro dos acontecementos e realidades que xorden ao longo da historia.

Deste xeito, o cine e a literatura, entre outras manifestacións artísticas, reflicten a sociedade da época retratada e a época da súa produción en todas as caras da súa complexidade. Como unha das manifestacións artísticas máis relevantes da actualidade, o cine achega nas súas producións unha base de material de investigación para ser explorado polas ciencias humanas. O cine, como espello ficticio das realidades, actúa para demostrar características propias da identidade cultural, influíndo e sendo influenciado na mesma medida. Así, cómpre pensar nas producións cinematográficas brasileiras no que teñen da subxectividade que se pode relacionar cos impactos e influencias da inmigración galega sobre a cultura e os costumes que xorden destas producións. Para iso hai que partir dos informes que relacionan a chegada destes inmigrantes a Brasil cun contexto histórico concreto que deu lugar a que estas persoas abandonasen o seu país e a sociedade de orixe en busca de mellores condicións de vida, o que supón problemas económicos e a fuga. de situacións que mesmo supoñen risco de vida e exposición á violencia do goberno ditatorial do xeneral Franco. Por outra banda, tamén é importante analizar o contexto histórico brasileiro nos momentos nos que estes inmigrantes chegaron ao país para comprender en que sociedade e en que contexto político, económico e social foron recibidos estes inmigrantes no Brasil, así como como saber a que rexións foron

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

enviados, que traballos comezaron a realizar e como comezaron a interactuar na sociedade brasileira.

Así mesmo, para o coñecemento contextual e as características que asumiu a produción cinematográfica, é importante abordar como se facían as películas a finais do século XX e principios de século. Como xeito de recoñecer as influencias da inmigración galega no Brasil, cómpre reflexionar sobre estas ocorrencias atendendo ao seu carácter antropolóxico que xorden da cultura e das formas de comunicación que comezan a facerse efectivos. Culturalmente non se poden negar as influencias da chegada dos galegos ao país, que se poden configurar en elementos e usos lingüísticos comúns, así como noutros elementos e manifestacións culturais do conxunto da sociedade brasileira, entre as que se atopan as artes en xeral, as como o cine.

Para comprender como aparecen subxectivamente estas influencias no cinema cómpre avaliar como se produce a produción de significados, analizando os discursos e os medios para facerse percibir na linguaxe cinematográfica.

Tal análise debe basearse na estrutura textual, así como nas formas de produción de significado e expresión na linguaxe audiovisual, que serve para a construción da denuncia e para proxectar esteticamente cada época e cultura vivida. Partindo destas premisas, é posible analizar diferentes obras cinematográficas, segundo as súas características e, contextualmente, segundo o momento no que foron producidas, considerando as influencias da cultura galega no Brasil desde a perspectiva da filosofía occidental contemporánea, a psicanálise, a psicoanálise, a psicoanálisis e a filosofía. e lingüística estrutural.

O filme Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito, é unha narración biográfica sobre a vida do xogador que destacou no panorama deportivo dos anos 40, na dimensión persoal e profesional, achegándose á meteórica carreira do xogador e aos seus problemas persoais. reflectido nos campos. Heleno de Freitas era considerado o príncipe de Río de Janeiro, cando a cidade era un escenario de soños e promesas. Era, ao mesmo tempo, un xenio explosivo e apaixonado nos campos de fútbol, así como un encantador galán nos salóns da sociedade carioca. Este tipo de narración encádrase na vertente de películas producidas contemporáneamente que provocan a reflexión a partir das vivencias dun individuo.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Na película Getúlio reprétanse os momentos que precederon ao suicidio do presidente, así como os feitos que provocaron o desenlace, seguidos das repercusións e unha conxuntura que sinala os motivos polos que Getúlio se tería suicidado. Os feitos históricos preséntanse como un panorama cheo dos acontecementos que levaron ao suicidio de Getúlio Vargas. O filme comeza cun monólogo do propio Getúlio Vargas explicando todo o que fixo en política

ata ese momento. Ademais, a obra dialoga, comunica e tamén aborda todo o proceso de investigación que se desenvolveu en relación ao presidente Getúlio Vargas, e con el, todo o esgotador proceso, tendo a idea dunha aproximación á personalidade do estadista.

Pódese comprobar nos diálogos e relacións entre as películas Getúlio e Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito, como un dos puntos de intersección, que se destacan as características persoais de cada un, dende o enfoque da vida persoal de ambos. En ambas as obras pesan as personalidades dos protagonistas para que dalgún xeito sexan condenados polos seus actos. No caso de Heleno, a enfermidade provocada polo seu comportamento promiscuo. No caso de Getúlio, a súa historia de actuacións, como ditador, considerou violenta. Ambos atópanse sós nun momento dado da súa vida, precisamente cando se atopan ao final da súa vida, despois de estar rodeados de xente, atención e intereses.

O filme Dona Flor e os seus dous maridos conta a historia de Flor, que se viu viúva ao comezo da historia e volve casar, sendo visitada pronto nas situacións máis insólitas polo seu defunto marido. Temos, por unha banda, unha película que presenta un escenario no Brasil no ano 1943, concretamente na cidade de Salvador en Bahía, e dentro da obra contamos coa presenza do personaxe Dona Flor, muller pertencente ao ámbito social. clase da pequena burguesía bahiana, e criada pola súa nai. É unha muller e, polo tanto, segundo o pensamento da época, precisa dun home que a protexa e, polo tanto, vai dun matrimonio a outro, sen moito tempo para pensar en si mesma nin sequera para estar segura diso. ser o mellor que podes facer. Pódese ver nos diálogos e relacións entre as películas Getúlio; Heleno de Freitas, O príncipe maldito; e Dona Flor e Seus Dois Maridos o mesmo ambiente temporal e cinematográfico do goberno de Getúlio Vargas en 1943. A obra Dona Flor e Seus Dois Maridos, en 1976, a través do cineasta Bruno Barreto converteuse nun dos filmes de ficción brasileiros máis importantes.

O filme Heleno de Freitas, o príncipe maldito do cineasta José Henrique Fonseca, pon en valor cuestións culturais e de comportamento da época que tamén se poden atopar noutras obras.

Na película Morte e Vida Severina, a historia conta a traxectoria do "Retirante Severino" que abandona a súa terra natal "Serra da Costela" e, seguindo o curso do río Capibaribe, chegará á cidade de Recife, que representa a gran cidade. capital da rexión nordeste do Brasil, tentando conquistar o dereito á vida ou mesmo desfacerse da morte antes dos 30 anos. Nesta traxectoria, na procura da supervivencia, percorrerá varios cadros da morte no desenvolvemento do poema.

Na película, O Auto da Compadecida, hai unha estrutura capaz de facer percibir o carácter da sociedade que emerxe da representación. A pobreza retratada nos personaxes João

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Grilo e Chicó contrasta coa riqueza dos grandes terratenentes, representada polo personaxe do maior Antônio Moraes. A obra utiliza características do teatro popular, que remiten a rexistros medievais, achegándose á literatura cordel.

A idea é a exaltación da humildade e a sátira dos poderosos e dos relixiosos, nas relacións de poder que se establecen pola explotación dos menos favorecidos coa creación dunha relación de dependencia. Pódese ver, nos diálogos e nas relacións entre as películas Morte e Vida Severina e O Auto da Compadecida, nos sufrimentos da xente do Nordeste que aparecen nos dous filmes, que os une, pero dun xeito diferente.

En Morte e Vida Severina hai unha realidade crúa sen ningún artificio que a suavize, directamente retratada nas escenas e no texto, ademais dos testemuños que caracterizan, de xeito contundente, a natureza das situacións retratadas. No auto está a realidade e as dificultades das persoas representadas de forma crítica e caricaturizada nas figuras de João Grilo e Chicó, así como nos demais personaxes, na composición dos tipos.

O filme O Desafio, gravado pouco despois do golpe militar no Brasil de 1964, narra para ela a historia dunha parella e un romance que comeza o 1 de abril de 1964, unha aventura que a libera por uns intres do insatisfactorio matrimonio; para el, a transgresión ou invasión dos dominios do inimigo, da clase privilexiada que se apropia dos recursos e relega aos pobres só o traballo e a obriga de xerar riqueza. Na película Terra em Transe, o espectador recibe unha visión dos distintos grupos políticos existentes nun país ficticio e da loita polo poder.

O filme contribúe a configurar cuestións importantes para a comprensión dun país e da súa cultura, así como as influencias e confluencias destas na súa construción cultural e nos seus costumes.

Na película O ano no que os meus pais foron de vacacións, o personaxe principal chámase Mauro, é un neno que se afasta dos seus pais nun intento de fuxir da persecución policial derivada do enfrontamento político que emprenderon contra o goberno do réxime. .Militar. Como o punto de vista é o do neno, cómpre cubrir ocos que a percepción do neno deixa abertas.

Pódese ver nos diálogos e nas relacións entre as películas The Challenge; Terra en transo; e O ano que os meus pais foron de vacacións que hai contestación e resistencia nas tres obras, que só se fai dun xeito diferente.

Na película Cabra Marcado para Morrer, o documental dramatizado pretende reconstruír a identidade do pai e líder de João Pedro Teixeira, asasinado, pero Elizabeth Teixeira aparece

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

como figura forte. Esta relación constrúese, tendo a ela como personaxe no sentido máis amplo da palabra, construída ao longo da película.

A película Cinema, Aspirinas, e Urubus é unha película de estrada e ficción que se desenvolve nun camión en 1942 no interior do nordeste de Brasil, e onde un inmigrante alemán, que chegou ao país fuxindo da guerra e viaxando polo nordeste cun un pequeno camión que vende aspirina, establece unha asociación cun home do nordés co que se fai amigo. Pódese ver nos diálogos e relacións entre as películas Cabra Marcado para Morrer; e Cinema, Aspirinas e Urubus, que hai un choque entre a realidade e a ficción, pero tamén hai en común os silencios que marcan as dúas obras polo peso que asumen en cada contexto.

Na película Feliz Ano Velho, a idea principal é a autobiografía do autor Marcelo Rubens Paiva, que sufriu un accidente aos 20 anos, relatando todo o cambio de vida tras un chapuzón nun lago. Na película Central do Brasil, a protagonista Dora é unha profesora xubilada, e polos poucos cartos que recibe da súa xubilación, para complementar os seus ingresos, traballa como redactora de cartas para analfabetos na Estación Central de Trens cidade de Río de Xaneiro.Xaneiro.

A película conta a historia da relación do personaxe Dora co personaxe Joshua que é un neno polo que ten compaixón. Pódese ver nos diálogos e relacións entre os filmes Feliz Ano Velho; e Central do Brasil que hai unha distancia pola narrativa biográfica dun e a ficción do outro. Porén, o que hai que observar é a construción de narracións, se non certas, totalmente posibles que se produzan na vida real. Na película Aquarius, a personaxe principal, Clara, resiste os avances dunha gran construtora para vender o seu piso. Vivindo soa nun edificio onde todos venderon xa as súas propiedades, é vítima de accións deshonestas, crueis, corruptas e de sabotaxe da empresa como forma de presionala para que venda o piso.

Na película O vendedor de pasados, o protagonista vende biografías a persoas que queren asumir unha historia que non é a súa porque non queren, por algún motivo, que coñezan o seu verdadeiro pasado.

As memorias individuais, colectivas e históricas mestúranse e inflúen entre si para deseñar a representación da identidade do grupo. Neste proceso, hai moitos elementos esenciais, como a linguaxe. Porén, non só son os informes escritos e orais os que achegan os contidos das lembranzas, xa que tamén hai memorias visuais, auditivas, olfativas e gustativas. Estes recordos están claramente influenciados pola cultura e os costumes. Na película O Vendor de Passados decatámonos de que o personaxe Vicente merca fotos e antigüidades para reconstruír a vida dos seus clientes; ten un misterio no seu pasado, xa que descoñece as súas orixes porque foi

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

adoptado sen identificación tras o accidente que matou os seus pais; corrixe o pasado de persoas tristes e frustradas, montando novos álbums de nacemento, álbums de voda, producindo vídeos falsos sobre fermosas amizades e viaxes inesquecibles que nunca tiveron os seus clientes. Usa algúns dos seus vídeos falsos para convencer ás mulleres de que sintan pena por el, intentando nunca revelar demasiado do seu pasado, do que nin sequera sabe todo, porque a súa nai adoptiva non revela toda a verdade sobre a súa historia. e o seu pai adoptivo xa morreu.

O protagonista preséntalle á cliente Clara o vídeo ficticio do seu novo pasado, converténdose en cineasta e inventora de personaxes. Esta actividade profesional diferente funciona como metáfora da propia creación artística e cinematográfica. A ditadura militar arxentina e brasileira preséntase na investigación e investigación de Vicente na procura dun pasado para Clara. Achégala á realidade, explícaa as cicatrices que ten e fai o que lle pide cando denuncia un crime que tería cometido.

Na película, Vicente busca o seu propio pasado, tratando de reconstruílo a partir da información que recibe, sen embargo, desconfía da historia que lle conta e insiste nunha verdade que se lle nega ata o final do narrativa. As túas relacións son os amigos da familia ou os clientes cos que entras en contacto. Fai de narrador, porque todo o que acontece e sobre o que se toma conciencia pasa pola súa actuación.

O filme, Hoje eu Quero Voltar Alone, propón reflexionar sobre a homosexualidade entre adolescentes e temas relacionados coa humillación na escola, os problemas relativos á inserción das persoas con necesidades espaciais na educación formal tradicional, os descubrimentos da adolescencia respecto ao amor, e o medo dos pais. ante os retos e desexos destes adolescentes inmaduros no espazo contemporáneo. Pódese ver nos diálogos e relacións entre as películas de Aquarius;

O Vendedor Pasado; e Hoje eu Quero Voltar Alone, que son películas que traballan nos seus contextos con elementos simbólicos da memoria, a sexualidade e a identidade, ademais doutras subvencións de temática cinematográfica. Pero o que une estas obras é a relación entre presente, pasado e futuro, identidades e memoria. Está claro, polo tanto, que o audiovisual é fundamental para favorecer unha mellor comprensión do mundo que nos rodea.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O obxectivo principal deste estudo é analizar as influencias culturais derivadas da inmigración galega en terra brasileira a partir da evidencia nun repertorio formado por producións cinematográficas que representan tales impactos, tendo en conta a perspectiva da filosofía occidental contemporánea, a psicanálise e a lingüística estrutural. imbricacións nas obras cinematográficas e na perspectiva da comunicación e da linguaxe audiovisual nas

narracións presentadas. Como metodoloxía empregada na realización do traballo adoptouse a investigación bibliográfica nas áreas de Estudos Cinematográficos, Comunicación Social, Historia arredor dos universos tratados, da linguaxe empregada nas producións audiovisuais, buscando promover aproximacións entre estes enfoques e operacionalizalos.

A enquisa bibliográfica realizouse en bibliotecas públicas e privadas, así como noutras institucións federais situadas en Brasil, en coleccións virtuais e en Cinematecas brasileiras. A participación en congresos estaba prevista como unha forma de dar a coñecer a investigación en curso, ademais de posibilitar o diálogo con outros investigadores.

A produción cinematográfica pode enfocar o real ou o ficticio, un amplo e rico repertorio para a investigación, que suscitará cuestións sociais e históricas. O cine é unha especie de espello da realidade cuxa proxección na pantalla mostra os camiños colectivos, os significados, os acontecementos que ata entón descoñecían. Así, pódense rescatar cuestións de comprensión e autocoñecemento necesarios para comprender as orixes e influencias sufridas ao longo da historia que construíron a nosa identidade.

Palabras clave: Inmigración. influencias. Galicia. Cine. Subxectividade.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 25

OBJETIVOS 31

HIPÓTESES 32

METODOLOGIA 36

CAPÍTULO I – CONTEXTO HISTÓRICO DAS RELAÇÕES ESTABELECIDAS ENTRE A GALÍCIA E O BRASIL 40

1.1 PANORAMA HISTÓRICO QUE LEVOU À IMIGRAÇÃO DO POVO GALEGO PARA O BRASIL 46

1.2 CONTEXTO HISTÓRICO NO BRASIL QUANDO DA IMIGRAÇÃO GALEGA 52

1.3 A PRODUÇÃO DOS FILMES NO BRASIL NO FINAL DO SÉCULO XX E INÍCIO DO SÉCULO XXI 57

CAPÍTULO II – INFLUÊNCIAS DA IMIGRAÇÃO GALEGA NO BRASIL 62

2.1 INFLUÊNCIAS DA IMIGRAÇÃO GALEGA EM UMA ANÁLISE ANTROPOLÓGICA CULTURAL E DA COMUNICAÇÃO 73

2.2 INFLUÊNCIAS CULTURAIS DA IMIGRAÇÃO GALEGA NO BRASIL 87

2.3 ELEMENTOS E USOS LINGUÍSTICOS EM COMUM PROVENIENTES DA IMIGRAÇÃO GALEGA NO BRASIL 97

CAPÍTULO III – A PRODUÇÃO DE SENTIDOS NA ANÁLISE DE DISCURSOS E A FORMA COMO SE EVIDENCIA NA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA 106

3.1 ANÁLISE DE DISCURSO E ESTRUTURA TEXTUAL 111

3.2 OS MEIOS E OS MODOS DE PRODUZIR SENTIDO E DE EXPRESSAR NA LINGUAGEM AUDIOVISUAL 121

3.3 A LINGUAGEM E A FORMA DE COMUNICAR: AUDIOVISUAL COMO UMA FERRAMENTA PARA A DENÚNCIA, PROJEÇÕES ESTÉTICAS DAS ÉPOCAS, E ELEMENTOS DE CONCEITOS FÍLMICOS 126

3.4 A CULTURA E OS COSTUMES E COMO EMERGEM DAS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS 133

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAPÍTULO IV – ANÁLISE DE PRODUÇÕES CINEMATOGRÁFICAS E AS INFLUÊNCIAS DA CULTURA GALEGA NO BRASIL NA PERSPECTIVA DA FILOSOFIA OCIDENTAL CONTEMPORÂNEA, PSICANÁLISE, E LINGUÍSTICA ESTRUTURAL 137

4.1. Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito 144

4.2 Getúlio 170

4.2.1 Diálogos e Entrelaços nos Filmes Getúlio e Heleno De Freitas, O Príncipe Maldito. 197

4.3 Dona Flôr e Seus Dois Maridos 215

4.3.1. Diálogos e Entrelaços nos Filmes Getúlio; Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito; e Dona Flor e Seus Dois Maridos 240

4.4. Morte e Vida Severina 248

4.5. O Auto da Compadecida 274

4.5.1.Diálogos e Entrelaços nos Filmes Morte e Vida Severina e O Auto da Compadecida 294

4.6. O Desafio 302

4.7. Terra em Transe 319

4.8. O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias 339

4.8.1. Diálogos e Entrelaços nos Filmes O Desafio; Terra em Transe; e O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias. 353

4.9. Cabra Marcado para Morrer 362

4.10. Cinema, Aspirinas, e Urubus 381

4.10.1.Diálogos e Entrelaços nos Filmes Cabra Marcado Para Morrer; e Cinema, Aspirinas, e Urubus 394

4.11. Feliz Ano Velho 401

4.12. Central do Brasil 411

4.12.1.Diálogos e Entrelaços nos Filmes Feliz Ano Velho e Central Do Brasil 423

4.13. Aquarius 427

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.14. O Vendedor de Passados.....438
4.15. Hoje eu Quero Voltar Sozinho.....488
4.15.1.Diálogos e Entrelaços nos Filmes Aquarius; O Vendedor de Passados; e Hoje Eu Quero Voltar Sozinho.....499
4.15.2 Diálogos e Entrelaços Entre as Obras Analisadas Nesta Investigação.....510
4.15.2.1 O cinema novo: os estereótipos sociais na narrativa.....514
4.15.2.2 A Análise do Discurso.....512
4.15.2.3 Semiótica e linguagem.....513
4.15.2.4 Veículo de expressão.....514
4.15.2.5 Linguística gerativista moderna.....515
4.15.2.6 Estados e intermediários.....516
4.15.2.7 Referência deslocada.....517
4.15.2.8 Faculdade da linguagem.....517
4.15.2.9 Palavra e conceito.....519
4.15.2.10 Questões metafísicas acerca do pensamento.....522
4.15.2.11 A língua na sociedade brasileira e no cinema.....523
4.15.2.12 Oprimido e opressor.....525
4.15.2.13 O homem livre.....526
4.15.2.14 Analfabetismo: preconceito linguístico na visão sociológica.....526
4.15.2.15 Preconceito linguístico do português brasileiro.....527
4.15.2.16 Texto e textualidade: a escrita e a norma.....529
RESULTADO DA DISCUSSÃO.....531
CONCLUSÕES.....533
REFERÊNCIAS.....540
ANEXO I - LISTA DE FILMES DO REPERTÓRIO DA INVESTIGAÇÃO.....551
ANEXO II - LISTA DE FIGURAS.....566

USC DE COMPOSTELA

INTRODUÇÃO

A arte desde sempre tem sido uma das formas de expressão do homem em seu convívio social. As sociedades em cada época sempre estabeleceram relações com as manifestações artísticas, que assumiram funções relacionadas às necessidades de cada momento. Dessa forma, o cinema e a literatura, dentre outras manifestações artísticas, espelham a sociedade da época retratada e da época de sua produção em todas as faces de sua complexidade. Como uma das manifestações artísticas mais relevantes da atualidade, o cinema proporciona em suas produções uma base de material de pesquisa a ser explorada pelas ciências humanas. Isso ocorre devido à arte atuar como um meio de representação ou como veículo interpretante de realidades. Assim, o cinema torna possível a investigação e a observação de situações representadas, o que torna perceptível um imaginário social a ser vislumbrado e analisado ao ser observado esse tipo de manifestação artística.

Devido ao seu conteúdo e à linguagem empregada, o audiovisual demonstra ser uma documentação fundamental para estudos que tenham como foco o comportamento, os acontecimentos, a cultura, o imaginário e as realidades vivenciadas em cada sociedade e época. Além disso, ao empregar essa linguagem e esses focos de abordagem, o cinema apresenta-se efetivamente como um dos grandes agentes históricos do mundo, pois, ao ser um veículo de realidades, interfere na História, ao mesmo tempo em que é interferido por ela, que determina os seus enfoques e temas. Dessa forma, é possível encontrar em toda a produção fílmica, seja tendo como enfoque o real ou quer tenha como tema o ficcional, um repertório vasto e rico para a pesquisa, principalmente sócio-histórica. É possível observar nos filmes o que se apresenta aos historiadores e/ou cientistas sociais: vestígios que captam fenômenos da realidade e os reinterpretam à luz da análise científica.

De acordo com Baudrillard (1991), as mídias audiovisuais são um dos meios de comunicação que propiciam da melhor forma as análises de todos os reflexos sociais de nossos tempos. O autor cita como um exemplo maior e bem-sucedido o cinema, devido a produzir uma catarse mútua, tanto de quem assiste, quanto de quem o realiza. Dessa forma, pode-se existir no espelho da realidade que a projeção na tela mostra, assim, cria-se uma responsabilidade simultânea: de um lado a do espectador de exigir ser representado, de outro, dos realizadores de buscarem a representação.

Devido a ser percebida concomitantemente pela visão e audição, a mídia audiovisual torna possível o envolvimento de quem a assiste, pois o espectador tem disponível a recriação de uma realidade imaginada. Dessa forma, aproxima-se o espectador da mídia, o que é proporcionado pela mídia audiovisual, na qual o movimento torna-se um elemento essencial. Nessa mídia, o tempo o espaço são vinculados pelo movimento, responsável pela fusão do som à imagem de forma perfeita.

A mídia audiovisual contagia o público e envolve o espectador devido a sua linguagem afetiva, que promove a aproximação com o público e a identificação com quem a assiste. O audiovisual torna possível uma visão da realidade pelo olhar do outro, proporcionando a realização de uma análise distanciada e crítica, para que não haja a condução a ideias e visões de mundo previamente elaboradas, que podem ter potencial para a reprodução de preconceitos e ideias pré-estabelecidas.

Como espelho das realidades que se apresentam, os filmes constituem-se como fontes a serem selecionadas e analisadas para o seu estudo, que deve ter como apoio a compreensão de que o cinema e as obras cinematográficas têm como base os variados discursos conflitantes, em ideologias que se interagem e se misturam. Devido a isso, é importante, para o estudo da linguagem cinematográfica, observar as ideologias presentes nessas obras de arte, aprofundando a análise dos componentes, da linguagem e dos recursos empregados em um filme.

O cinema, como um espelho ficcional de realidades, atua para demonstrar características inerentes à identidade cultural, influenciando e sendo influenciado na mesma medida. Isso ocorre devido à identidade tratar-se do discurso, ou dos discursos, que uma sociedade produz ao longo de um determinado período sobre si mesma, aquilo que ela mostra de si, sua história, seus mitos e seus heróis. Dessa forma, ao considerar-se que o cinema faz parte dos mecanismos de representação cultural de uma sociedade, de um tempo e de uma realidade específicos, fica claro que, como arte e meio de comunicar, influencia na construção de identidade. Por tratar-se de uma manifestação artística que é produzida para as massas, o cinema carrega consigo ainda mais essa relação com o social.

Tendo logrado sucesso ao longo de sua história, o cinema alcançou uma posição de destaque em todo o mundo, tornando-se a sétima arte entre as outras manifestações artísticas. Assim, tornou-se instrumento de veiculação de ideologias, culturas, costumes e fidedignamente

tem retratado a história e a realidade de inúmeros espaços sociais ao redor do globo terrestre. Dessa forma, as mais diferentes culturas e localidades podem ser aproximadas pelo cinema, um contato muitas vezes inimaginado e que é capaz de promover o entendimento, o conhecimento e a capacidade de reconhecer e, até mesmo, de aceitar outras culturas. Além disso, os filmes servem como meios de demonstração da proximidade estabelecida entre essas culturas. É o que ocorre, por exemplo, entre os cinemas: galego e brasileiro que possuem temáticas, abordagens, discursos, ideologias e manifestações que se aproximam. Devido a isso, é possível realizar estudos sobre os pontos de contato, convergência e divergência entre obras cinematográficas produzidas em ambos os espaços de produção.

O cinema, como uma genuína manifestação artística em seu caráter universal, demonstra como tendência a abordagem de temas mais comuns à realidade humana em geral. Isso ocorre devido à particularização de temas, normalmente, restringir o interesse por uma obra de arte, bem como o seu alcance. No entanto, ao abordar realidades que podem parecer pertinentes a apenas uma cultura, local e tempo, como a ditadura e a opressão, por exemplo, pode-se encontrar ecos e reflexos desses problemas em muitos locais, culturas e momentos históricos diferentes que compartilham dessas mesmas realidades. Além disso, a busca por melhores condições de vida, por fugir aos efeitos da repressão e, mesmo, a fuga de ameaças à própria vida propiciou o contato entre culturas, como a galega e a brasileira. Assim, colocam-se, dessa forma, como um farto e interessante material de estudos a universalidade de temas e as representações de influências que ocorrem nas obras cinematográficas brasileiras, que refletem aspectos universais e as influências propiciadas pelo contato e pelas realidades que abordam.

Com isso, faz-se de extremo interesse abordar as influências culturais e os impactos advindos da imigração galega em solo brasileiro, o que pode ser verificado nos costumes, na história e na construção de identidade profundamente influenciados pela presença e pelo convívio entre culturas, e também pela história em comum e por aspectos de linguagem e influências que possam compartilhar.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Primordialmente, para tanto, buscar-se-á analisar as imbricações nas obras cinematográficas e na ótica da comunicação e da linguagem audiovisual nas narrativas apresentadas, tendo como bases de análise os eixos de cultura e identidade, e os contextos da Galícia e do Brasil sob o ponto de vista dos vários cineastas, e a partir dos entrelaçamentos e conflitos que se estabelecem entre a comunicação e os conteúdos envolvidos nas obras ao

cinema, como na análise do impacto da comunicação e suas articulações na produção artísticas e no texto fílmico.

Para chegar-se à base de pesquisa necessária para uma análise comparativa, o foco de análise a ser adotado é um montante de 15 (quinze) obras, filmes produzidos no Brasil. Faz-se necessária a análise das produções cinematográficas, bem como de seus contextos históricos em todas as suas dimensões sociais, bem como seus conteúdos ficcionais ou não, considerando-se convergências e conflitos identitários, diante do ambiente temporal e criativo em que se enquadram as abordagens.

Como perspectiva investigativa, também se considera importante a análise das estruturas de comunicação, tendo por base a pesquisa bibliográfica e os conceitos teóricos como métodos para realizar as análises, o que tornará possível identificar as articulações entre tais conceitos e os impactos resultantes desses. Essa análise possibilita observar as formas de interação das comunidades galegas no Brasil, bem como sua adaptação, socialização e influências, tendo como base a arte do cinema, bem como as interações comunicativas informais contidas nos roteiros cinematográficos e nas adaptações.

O contexto histórico, no que diz respeito ao período da imigração galega, tanto na Galícia como no Brasil, e quando da produção das obras cinematográficas, é fundamental como premissa para os estudos e observações sobre as transformações pelas quais passam cada sociedade em cada período histórico. Exemplos dessas percepções são os padrões sociais de meados do século XIX, com os conflitos sociais e políticos na Galícia, desde o período Franquista – Guerra Civil Espanhola – até a contemporaneidade, e as questões bilaterais no ventre dessas sociedades.

Como situação que demonstra o caráter das influências do povo galego no Brasil, é importante construir uma reflexão no que diz respeito às histórias construídas e à memória existente entre os galegos e sua inserção e adaptação à nova vida, o que ocorreu através do exílio ou da emigração/imigração. As trocas, influências e implicações da vinda do povo galego para o Brasil promovem uma reflexão sobre a história, a aceitação e o acolhimento desses grupos sociais e sobre o ato de criar, viver e se adaptar às novas condições de vida em um novo país.

As narrativas dos filmes comportam fatos e acontecimentos reais que se misturam a ficcionais. Dessa forma, é possível observar, comparar e analisar realidades situacionais, tendo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

como base a estrutura fílmica de cada obra e os contextos históricos envolvidos no contato entre Galícia e Brasil, destacando-se a socialização, o imaginário e a recepção de novas culturas e realidades, atuantes nos movimentos de socialização e criação social, numa espécie de esquecimento e readaptação.

O cinema, nessa perspectiva e dessa forma, ao adotar um ponto de vista, torna-se capaz de denunciar e expor o trágico e o real, dentro das sociedades, nesse caso, galega e brasileira, de acordo com as mudanças de paradigmas e estereótipos, colocando-se diante da relevância da temática de valorização da identidade das gerações hispano-brasileiras no Brasil. Além disso, é possível encontrar nos filmes recortes de vários períodos. Dentre esses, encontram-se fatos históricos ocorridos que demonstram direta e indiretamente a formação de um elo cultural e de identidade entre a sociedade galega e a brasileira.

Como metodologia utilizada na realização do trabalho, foi adotada pesquisa bibliográfica nas áreas dos Estudos Fílmicos, da Comunicação Social, da História em torno dos universos tratados e da linguagem empregada nas produções audiovisuais, buscando promover aproximações entre essas abordagens e operacionalizá-las. O levantamento bibliográfico ocorreu em bibliotecas públicas e privadas, além de em outras instituições federais situadas no Brasil, em acervos virtuais e em Cinematecas Brasileiras. Foram previstas participações em congressos como forma de divulgar a pesquisa em curso, além de tornar possível o diálogo com outros pesquisadores.

Foram adotados, como prática de análise, alguns métodos de observação em conjunto, uma vez que a diversidade permite alcançar a totalidade dos tipos de abordagem que o conteúdo e a base de análise exigem. Para tanto, foi realizada análise textual, análise de conteúdo e análise poética. A análise textual buscou abordar o filme como um texto, com o objetivo de decompô-lo em sua estrutura. Assim, torna-se possível analisar o filme com base em momentos que indicam a sua autonomia, buscando-se identificar a sua estrutura subjacente. Com esse objetivo, observam-se para isso os códigos de cada filme: os perceptivos, com a capacidade do espectador de reconhecer objetos; os culturais, com a capacidade do espectador de interpretar o que vê, recorrendo a sua cultura; e os códigos específicos, com a capacidade do espectador de interpretar o que vê a partir dos recursos cinematográficos.

Já no que diz respeito à análise de conteúdo, observa-se o filme como um relato, levando-se em conta apenas o tema da obra. Para esse tipo de análise, identifica-se o tema do

filme, resumindo-se a história e o decompondo, tendo-se em vista que a obra está contida em seu tema e que ele a fundamenta em todas as suas nuances e na forma de elaboração de todos os elementos que a constituem.

Quando se trata da análise poética, percebe-se o filme como uma programação/criação de efeitos. Para tanto, enumeram-se os efeitos da experiência fílmica, identificando-se as sensações, os sentimentos que desperta e os sentidos que um filme é capaz de produzir. Com isso, é feito o percurso inverso da criação de determinada obra, pondo-se a descoberto o modo como esse efeito é construído. Ao propor-se esse tipo de análise, considera-se que um filme é composto por um conjunto de ferramentas que empregam como meios de operação sensações que são estimuladas nos órgãos dos sentidos, como a visão e a audição, por exemplo. Tendo-se isso em vista, busca-se identificar as formas como esses meios foram estrategicamente agenciados/organizados para produzirem determinado(s) efeito(s). Nesse tipo de análise, um filme pode ser entendido como uma composição estética quando seus efeitos produzirem sensações ou comunicarem, principalmente, através dos sentidos. Além disso, podem ser vistos como uma composição poética se os efeitos que produzem são, essencialmente, sentimentos e emoções.

Tendo-se em vista que são múltiplos os modos de agrupamento e várias as combinações e pareamentos entre filmes, foram pesquisadas várias vertentes comparatistas, tendo sido aprofundadas as que foram consideradas mais pertinentes ao longo do percurso da pesquisa realizada, das orientações recebidas e das interlocuções entabuladas com outros pesquisadores. Foram adotados como bases de pesquisa filmes, documentários, inventários, coleções, séries históricas, comparação prismática, ponto-contraponto, diagramas, livros, artigos, resenhas.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

OBJETIVOS

O presente estudo tem por objetivo principal analisar as influências culturais advindas da imigração galega em solo brasileiro com base no evidenciado em um repertório constituído de produções cinematográficas que representam tais impactos, considerando-se a perspectiva da filosofia ocidental contemporânea, a psicanálise e a linguística estrutural e as imbricações nas obras cinematográficas e na ótica da comunicação e da linguagem audiovisual nas narrativas apresentadas. Tais influências, destaca-se, podem ser encontradas nos costumes, na história e na construção de identidade, o que foi propiciado pelo contato e pelo convívio entre culturas, bem como pelo que há de aproximação no que se refere à história, a aspectos de linguagem e a influências que possam ter em comum.

No que diz respeito aos objetivos secundários, orientados para e pelo o objetivo principal, o estudo buscou entender como se evidenciam historicamente as relações estabelecidas entre as culturas galega e brasileira, bem como o seu caráter em comum; procurou estabelecer as perspectivas e os fundamentos através dos quais as análises das obras cinematográficas foram realizadas; e analisou os filmes previamente selecionados com base no referencial teórico e nas perspectivas filosófica, psicanalítica, linguística e de como pode ser percebida a linguagem audiovisual.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

HIPÓTESES

Entre o povo brasileiro e o galego existe muito em comum, o que pode ser percebido, por exemplo, na história de repressão e nas ditaduras que ocorreram, mesmo que em momentos diferentes, para cada uma dessas populações. A imigração para essas populações foi a forma de estabelecimento de um contato que aproximou culturas que já tinham muito em comum devido a serem provenientes de uma região muito próxima ou mesmo compartilhadas em um mesmo espaço geográfico. Devido a isso, cabe destacar e explorar esses pontos de contato históricos ou que ocasionaram a imigração, ponto de partida para as concepções aqui analisadas.

Devido ao contato entre as culturas passa a ocorrer uma troca propiciada pela convivência e por muitos traços culturais em comum. Nesse aspecto, tem-se que muito das influências sofridas devido ao contato acabou por se tornar menos visível devido a ser similar culturalmente ao visto na imigração de outras regiões da Espanha, que foi maior do que o originário da Galícia. Assim, o que poderia ser creditado à influência galega acabou sendo creditado à imigração proveniente do restante da Espanha, o que também ocorre devido ao idioma e à região geográfica ocupada pelos galegos na Península Ibérica.

Ambos os povos devido às suas origens têm em comum uma identidade, o que se configura como um dos motivos para os impactos dessa imigração, no que diz respeito às suas influências no meio, não terem sido plenamente sentidos. Assim se configura como necessário realizar um estudo analítico sobre as suas formas de representação, mesmo que não conscientes ou aparentes, o que pretende-se realizar com a análise de suas representações no cinema brasileiro, tendo como base de análise um repertório de filmes produzidos. Para tanto, considerando-se as escolas e fases nas quais o cinema nacional de divide, como segue:

> Diferentes ondas e movimentos cinematográficos refletiram os turbulentos momentos políticos e sociais distintos pelo quais o Brasil passou nesta última centena de anos. O curta-metragem *Os Estranguladores* (1908) é considerado o primeiro filme de ficção do Brasil, o primeiro longa foi *O Crime dos Banhados* (1914) dirigido por Francisco Santos. Em um segundo momento, os filmes hollywoodianos fizeram com que o público brasileiro se acostumasse com a estética padrão do cinema dos EUA, o que foi retido nos filmes brasileiros da época. Em um terceiro momento, concomitantemente com o estabelecimento dos Estúdios Vera Cruz, surgiram as Chanchadas que designavam os filmes cômicos e de baixo orçamento que despontaram a partir da década de 1940, sendo o primeiro gênero cinematográfico de estética autenticamente brasileira que fez sucesso no país. As chanchadas eram baratas e produzidas em larga escala. O humor malicioso e picante, aliado às peças musicais que quase sempre apareciam nos filmes, fizeram com que esse gênero

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> caísse no gosto popular de maneira ímpar. Tratando de problemas do cotidiano do Brasil e fazendo humor com linguagem fácil, as chanchadas eram amadas pelo público e detestadas pela crítica (BERNARDES, 2020:19).

Pretende-se adotar, como base de análises, obras que têm como origem o momento cinematográfico vivenciado no Brasil denominado Cinema Novo, a partir do qual foram produzidas as obras que integram o repertório dos filmes selecionados para tanto, como segue:

> O pós-guerra nos anos 1940, traz o quarto momento para o cinema nacional, que espelha o vivenciado no mundo, o Cinema Novo, para atacar o industrialismo cultural e a alienação das chanchadas. O objetivo era uma arte engajada, antenada às mazelas sociais do país e mais importante, fundamentalmente brasileira. O filme Rio, 40 Graus (1955), de Nelson Pereira dos Santos, é considerado o marco inicial do Cinema Novo, mas o movimento vai ganhar mesmo projeção com *Cinco Vezes Favela* (1962), ambicioso projeto ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE). Considerado um dos maiores cineastas brasileiros, Glauber Rocha dirigiu alguns dos filmes que se tornaram símbolos do Cinema Novo, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967), cunhando o termo "Estética da Fome" para descrever como esse cinema deveria ser: feio, triste, gritado e desesperado. A falta de recursos e valorização das ideias de seus autores fazia com que cada filme do Cinema Novo fosse absolutamente distinto e original a seu modo. O Cinema Novo foi marcado pela emergência do Golpe Militar de 1964, que ao mergulhar o Brasil numa ditadura, torna os ímpetos políticos do movimento ainda mais pronunciados. Muitos dos cineastas do movimento, como Cacá Diegues e Nelson Pereira eram comunistas, filiados ao Partidão (PCB). Os diretores até tentaram fazer um cinema crítico ao regime, especialmente entre os anos de 1964-1968, contudo, a censura da ditadura, que se torna ainda mais brutal a partir de 1969 com o AI-5, levará o movimento a enfraquecer e perder muito de sua força. Destaque dessa época é *Terra em Transe* (1967), alegoria política da Ditadura Militar dirigida por Glauber Rocha e que lançada em Cannes, denunciava ao mundo o que estava acontecendo no Brasil. O filme foi proibido de chegar às salas brasileiras (BERNARDES, 2020:20).

Já o quinto e o sexto momentos do cinema nacional possuem um caráter de distanciamento das realidades: no primeiro, propositalmente escondidas e, no segundo, ignoradas pela falta de investimentos, mas destaque-se que conduziram aos momentos posteriores que foram proporcionados pela reação motivada pelo contexto que os precederam, como pode ser visto, como segue:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> O quinto momento do cinema brasileiro é uma forma de combater os filmes politizados e "subversivos" do Cinema Novo, o Governo Militar cria em 1969 a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). Como a maioria dos setores econômicos durante a ditadura, a indústria cinematográfica vai se reestruturar a partir do Estado. Com massivo investimento do governo, tomaram os cinemas filmes de entretenimento fácil e nenhum conteúdo político. Sob o guarda-chuva da Embrafilme, verdadeiros fenômenos de bilheteria foram lançados nos cinemas. *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), por exemplo, foi o filme com o maior número de ingressos vendidos na história do Brasil até o lançamento de *Tropa de*

> *Elite 2*, em 2010. Também as comédias da trupe dos *Trapalhões*, liderada por Renato Aragão, se consagraram como um grande sucesso de público da época. Desse contexto, emerge um cinema *underground*, com a "estética do lixo" proposta por diretores como José Mojica Marins e Rogério Sganzerla cujo gênero seria fortemente reprimido pela censura da Ditadura, não pelo teor político, mas pelas temáticas violentas e ligadas ao terror; e a pornochanchadas, que aliava um humor pastelão que remetia às chanchadas dos anos 40 ao erotismo e nudez de celebridades da época, escapando à censura por não tocar em questões políticas. O sexto momento do cinema nacional reflete a crise econômica e política do país com a falta de investimentos e de produções cinematográficas no país (BERNARDES, 2020:22).

A retomada do cinema nacional é um farto material para a discussão de realidades e problemas que se avolumaram ao longo das décadas que antecederam esse momento. Devido a isso, constitui-se como uma base de análise variada e rica, pois espelha, nessa constituição diversa, vários temas, contextos, perspectivas e formas de produzir as narrativas fílmicas, como pode ser visto nos exemplos que seguem:

> O sétimo momento do cinema é a retomada com leis de apoio indireto a projetos através de incentivo fiscal, com a produção de *Carlota Joaquina, Princeza do Braz*il (1994) de Carla Camuratti; *O que é isso, companheiro?* (1997) de Bruno Barreto e *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles, ambos indicados ao Oscar de melhor filme estrangeiro; com o retorno dos filmes de temática social. O longa ***Cidade de Deus* (2002)**, de Fernando Meirelles, é considerado o marco final da Retomada. Grande sucesso de público e um fenômeno de crítica, arrebatando indicações de Melhor Roteiro e Direção no Oscar, o filme consolida a noção de que o cinema brasileiro havia entrado numa curva ascendente que seria difícil de interromper (BERNARDES, 2020:23).

A pós-retomada do cinema brasileiro tornou mais diversa as produções, bem como os meios de financiamento, com a tentativa de conciliar as grandes bilheterias com temáticas relevantes, de cunho social e também intimista, até certo ponto. As críticas e as denúncias são feitas de mais diversas formas, tendo sido reconhecido o valor dessas produções, principalmente as independentes, como segue:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> O oitavo momento é a Pós-Retomada vivenciada até os dias de hoje, com filmes comerciais, como *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, e as comédias *Se eu fosse você* (2006) e *Minha mãe é uma peça* (2013); convivendo com a cena independente, com exemplos como Kleber Mendonça Filho de *Aquarius* e *Bacurau*, Anna Muylaert de *Que horas ela volta?*, Karim Ainouz de *Praia do Futuro* e *A vida invisível* e Petra Costa de *Elena* e *Democracia em Vertigem* (BERNARDES, 2020:23).

Dessa forma, surgem como essenciais para o sucesso dessa análise que sejam desenvolvidas as percepções sobre a linguagem audiovisual presente nos filmes, como uma forma de explorar e entender o caráter da influência da imigração galega no Brasil. Tal se configura devido à especificidade da linguagem cinematográfica que une uma diversidade de percepções a um conjunto de formas de expressar que se fazem sentir em uníssono.

Assim, ao se utilizar essa linguagem comunicativa especial que lança mão de uma rica gama de recursos para transmitir ideias e percepções, as obras cinematográficas podem e exploram um rico arcabouço cultural e histórico para a construção de narrativas que unem fatos e acontecimentos em narrativas ficcionais ou verídicas a um trabalho artístico, de forma a que haja o envolvimento do espectador com o que se desenrola em frente aos seus olhos. Dessa forma, mergulha-se na narrativa em uma espécie de catarse, que permite que, mesmo não próximas da realidade de quem assiste, as experiências despertem os sentidos e provoquem o estabelecimento de relações entre o assistido e as realidades de cada um. Nesse contexto, importa refletir sobre a influência da imigração Galega no Brasil sob o ponto de vista dos vários cineastas abordados, mesmo que não ocorram referências intencionais.

Com isso, por menos nítida e perceptível que sejam essas influências, é importante buscá-las a partir dos entrelaçamentos e conflitos que se estabelecem entre a comunicação e os conteúdos envolvidos nas obras ao cinema. Assim, busca-se analisar, no impacto da comunicação ou nas percepções que evocam, de que forma se articulam na produção artística e no texto fílmico, o que se configura como um objeto de análise que deverá apontar para o que se deve reconhecer como a influência galega na cultura, costumes e formas de produzir arte no Brasil.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

METODOLOGIA

O presente trabalho adotou como método de pesquisa a descritiva, desenvolvida através de raciocínio dedutivo, em que são analisadas e compreendidas as condições técnicas e organizacionais do tema pesquisado. Possui uma abordagem de caráter investigativo, contextualizada social e dialeticamente, relacionando dados de vários pesquisadores.

De acordo com Gil (1999), deve-se ver na pesquisa um caráter pragmático, em um processo formal e sistemático de desenvolvimento do método científico, tendo como objetivo fundamental descobrir respostas para problemas mediante o emprego de procedimentos científicos. Para tanto, foi realizada uma revisão bibliográfica, tendo por base material onde o conhecimento necessário foi aplicado, constituindo-se principalmente de livros, artigos de periódicos e também de material disponibilizado por meio eletrônico.

Inicialmente, foi realizada uma revisão bibliográfica sobre as teorias que abordam o tema e os conteúdos do trabalho desenvolvido. Em seguida, foram explorados estudos e autores cujo aprofundamento dos conhecimentos sobre o assunto a ser pesquisado foi considerado o necessário. Foi adotado o método de discussão com os achados, através da pesquisa em obras que analisam e interpretam a temática, incluindo livros, publicações periódicas, artigos e impressos diversos. Para tanto, foi analisada bibliografia nas áreas dos Estudos Fílmicos, da Comunicação Social, da História em torno dos universos tratados, da linguagem empregada nas produções audiovisuais, buscando promover aproximações entre essas abordagens e operacionalizá-las.

Foi realizado levantamento bibliográfico em bibliotecas públicas e privadas, bem como em acervos de instituições federais situadas no Brasil e de Cinematecas Brasileiras, incluindo-se o disponibilizado de forma virtual. Como forma de análises realizadas, e foram adotadas uma diversidade de material de investigação, pois está multiplicidade de abordagens o faz necessário para reunir uma base de análise consistente capaz de produzir resultados significativos. Com esse fim, buscou-se realizar análises: textual, de conteúdo e de forma.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A análise textual teve como objetivo a observação do filme como um texto, desconstituindo-o em sua estrutura em busca de sua estrutura subjacente. A análise de conteúdo teve como objetivo aprofundar a observação dos temas principais e de toda a temática explorada na realização das obras cinematográficas, como aporte para o estabelecimento de relações. Já a análise da forma teve como base a observação dos códigos empregados como recursos na

realização, como um apelo à percepção e à capacidade do espectador de reconhecimento, considerando-se as especificidades e recursos empregados pelo cinema para fazer-se entender e despertar identificação e apelar para os sentidos humanos da visão e da audição.

No que diz respeito ao panorama de imigração galega explorado pelo trabalho, buscou-se retratar, ao longo do tempo, o processo imigratório. Dessa forma, adotou-se, resumidamente, que a imigração galega para os territórios onde hoje se constitui o Brasil não está excluída da própria imigração espanhola, pois a Galícia, desde os primórdios da conquista da América, já era território pertencente à unificada Espanha. Portanto, a partir do século XVI até meados do século XVIII foi constante a circulação de espanhóis, incluindo galegos, nos territórios fronteiriços ao território brasileiro, sendo mais comum encontramos a influência espanhola nos estados do sul e do centro-oeste brasileiros.

Durante a União Ibérica (1580 a 1640), a influência galego-espanhola se tornou maior dentro dos territórios brasileiros, então, pertencentes à coroa da Espanha, tendo uma maior migração para a região sudeste, em especial para a cidade do Rio de Janeiro, e para a Região nordeste, em especial a cidade de Salvador, então a capital da Colônia do Brasil. Essa influência acaba, com o final da União Ibérica, porém muitas famílias permanecem no, então território brasileiro e acabam, assim, se tornando brasileiros, pois existia pouca diferença cultural entre galegos e portugueses, sendo os dois povos descendentes de uma mesma cultura ancestral.

Já a partir de meados do século XIX, até início do século XX, com o Brasil independente e a Espanha sofrendo problemas de ordem econômica existe uma forte imigração contínua de, especialmente, galegos para o Brasil, em especial para as grandes cidades, no nordeste e sudeste brasileiros. Nas primeiras décadas do século XX, acontece o processo de industrialização da Espanha e, com isso, a expulsão dos camponeses de suas terras. Mesmo que a grande maioria se dirija às grandes cidades espanholas, não há empregos suficientes para o maior percentual da população, e, com o desemprego, gera-se uma fome generalizada.

Esse processo fez com que milhares de espanhóis e, dentre eles, galegos migrassem para as américas, sendo que as pessoas com melhores condições econômicas tendiam a migrar para países de língua hispânica, enquanto os camponeses, geralmente miseráveis, vinham desprovidos de tudo e, pagos por companhias financiadas pelos produtores de café brasileiros, acabavam nas plantações do sudeste brasileiro. Sujeitavam-se a essas circunstâncias de uma semiescravidão (pois ficavam devendo e tinham de pagar com trabalho pelos custos da viagem

USC
DE COMPOSTELA

e pela sobrevivência na terra) para fugir da fome, da miséria e da morte para onde essa situação conduziria em seu país de origem.

Durante a Guerra Civil na Espanha (1936 a 1939), as fugas em massa se tornaram constantes, inclusive na Galícia, onde várias cidades foram bombardeadas pelos apoiadores do general Franco, liderados pela força aérea nazista, como, por exemplo, o famoso bombardeio da cidade de Guernica, eternizado pela obra de Pablo Picasso. As fugas aconteciam em direção à fronteira com a França em sua grande maioria através da cadeia de montanhas dos Pirineus, quando os mais abastados ficavam em território francês ou migravam para países hispânicos da América.

Outros tantos fizeram o trajeto em direção ao Brasil, não existindo ainda uma contagem precisa dos milhares de exilados que se tornaram imigrantes forçados e acabaram adotando a terra brasileira como sua. Após a Guerra Civil espanhola, durante a ditadura franquista, devido aos processos de perseguição e aniquilação de opositores, as migrações continuaram em direção à América e continuaram, tendo ocorrido o seu ápice nas décadas de 1940 e 1950 e tendo declinado progressivamente até a década de 1970, quando não se torna mais vantajoso trocar a Espanha por países sul-americanos, como o Brasil.

No que diz respeito aos filmes adotados como corpus para a análise nesse trabalho, foi adotada uma diversidade temporal para dar conta da diversidade dos períodos dentre os quais se distribui a produção cinematográfica nacional no Brasil, bem como dos mais diferentes momentos nos quais podem ser vistas as manifestações culturais e as influências da imigração galega presentes. Dessa forma, foram escolhidos os filmes que seguem:

- *Terra em Transe*, de 1967, pertencente ao Cinema Novo, que tratava os filmes como veículos para a demonstração dos problemas político-sociais do país;
- *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, de 1976, filme marcado pela fuga à censura durante o regime militar no Brasil;
- *Morte e Vida Severina*, de 1976, ainda durante o regime militar, mas uma denúncia da miséria e da tragédia que marcava a vida dos nordestinos;
- *Cabra Marcado para Morrer*, de 1984 e *Feliz Ano Velho*, de 1987, ambos filmes marcados pela crise do cinema nacional com a falta de incentivos e de investimentos na sétima arte*;*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- *Central do Brasil,* de 1998, com reconhecimento internacional e *O Auto da Compadecida,* de 2000, podem ser vistos como filmes de retomada do cinema nacional e o renascimento dos propósitos de retratação da realidade prejudicado pela intervenção do regime militar;
- *Cinema, Aspirinas, e Urubus,* de 2005, *O Ano em que meus Pais Saíram de Férias,* de 2006, *Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito,* de 2011, *Getúlio,* de 2014, *Hoje eu Quero Voltar Sozinho,* de 2014, *O Vendedor de Passados,* de 2015, *Aquarius,* de 2016 *e O Desafio,* de 2019 são obras que pertencem ao momento denominado de pós-retomada no cinema brasileiro, onde há diversidade em todos os aspectos.

Pode-se perceber nessas obras características e peculiaridades da identidade brasileira, que constituem a identidade nacional. A diversidade temática e estilística, mais acentuada na fase contemporânea, reflete a pluralidade étnica e cultural brasileira, além da inquietude intelectual, que impele os diretores à busca de novos conceitos e ideias.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAPÍTULO I – CONTEXTO HISTÓRICO DAS RELAÇÕES ESTABELECIDAS ENTRE A GALÍCIA E O BRASIL

A região da Galícia situa-se a noroeste da Península Ibérica, suas fronteiras são, ao sul, com o norte de Portugal e, a oeste, com o Oceano Atlântico. Na região, fala-se o castelhano, além de ter seu próprio idioma, o galego, que possui uma grande similaridade com a Língua Portuguesa, sendo ambas as línguas oficiais. A Galícia é uma região autônoma da Espanha, tendo como capital Santiago de Compostela, nome muito conhecido pela peregrinação católica que leva seu nome. Outras grandes cidades da região são Vigo e A Coruña, um dos principais portos europeus. A população da região é de pouco menos de três milhões de pessoas, cuja maioria fala galego em seu cotidiano, uma língua próxima do português (SOUZA, 2006).

A região está dividida em quatro províncias, sendo uma das 14 regiões da Espanha. As quatro províncias nas quais se divide a Galícia têm uma organização semelhante à dos Estados brasileiros. As capitais têm o mesmo nome de cada província e são cidades incluídas entre as maiores da região (SOUZA, 2006).

No que diz respeito à população rural, seu trabalho se dá em estruturas minifundiárias que representam mais de 65% do total das propriedades rurais da região. A economia agrária tem como base a agropecuária, destacando-se o cultivo de batata, milho, centeio, legumes e frutas; e na pecuária em que se destacam os rebanhos de bovinos e suínos. Destaca-se também a pesca com a indústria de seus derivados e as atividades portuárias em Vigo e na Coruña, como a construção de navios, uma atividade bastante importante, na qual se destacam Ferrol e Vigo (SOUZA, 2006).

A indústria encontra-se bem desenvolvida na Galícia, sendo significativas as indústrias de tecidos, de automóveis e de alimentos, além de dezenas de fábricas de turbinas eólicas, equipamento indispensável para a produção de energia elétrica com a força do vento. Destaque-se que em torno de um terço da energia elétrica da Espanha é originada dessa forma. Há também, na região, muitos depósitos de carvão, que é utilizado na produção de energia termoelétrica. Com a instalação de uma refinaria de petróleo, na região, foi estimulado o desenvolvimento industrial. Na economia, há uma influência pequena dos serviços que representam pouco menos de um décimo desse setor, mas o setor de turismo tem demonstrado um aumento significativo no século XXI (SOUZA, 2006).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Figura de nº1 - mapa da Espanha em sua localização regional na Europa.



Fonte: http://www.eurotourism.com/es/pt/map.asp

Nesse espaço geográfico, se desenvolveu a cultura galega, cuja história foi profundamente marcada pela emigração que teve início mesmo antes do grande fluxo europeu para as Américas, tendo ocorrido de forma mais acentuada entre 1875 e 1930 e entrado em declínio somente no fim da década de 1970. Dessa forma, credita-se à região competir com a Irlanda pelo primeiro lugar de maior emigração relativa, em que pese cada mil habitantes, no período compreendido entre 1891 e 1915 (BACELAR, 1992).

Figura de nº2 - do mapa da Galícia em sua localização ao mapa da Espanha.



USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fonte: http://www.eurotourism.com/es/pt/map.asp

A eliminação do regime senhorial na Galícia, uma espécie de feudalismo tardio, fez com que houvesse um êxodo para as cidades que já estavam em um processo de evolução industrial, o que promovia um distanciamento muito grande entre as realidades das pessoas do

campo e das da cidade. Essas pessoas, que não conseguiam nem uma colocação no campo, nem nas cidades, pois não conseguiam colocar-se devido a sua pouca instrução e despreparo para o trabalho nas indústrias, acabavam tendo de imigrar para as colônias, onde conseguiam ainda uma ocupação na produção rural, o que as afastava, ao menos em um primeiro momento das cidades.

Figura de nº3 - Mapa da Galícia.



Fonte: http://www.eurotourism.com/es/pt/map.asp

Esses fluxos migratórios tiveram como motivações a busca por trabalho e renda, e porque não também liberdade, o que se destaca como dos elementos cruciais para compreender a realidade política, econômica e social, que se configuram como o contexto da região. De acordo com Pedrayo (1954: 78), "A súa permanencia no tempo deulle a Galicia a configuración dun país de emigración, converteuna en 'unha terra de adeuses".

É apontada uma multiplicidade de razões que levam a esse processo emigratório contínuo. São elas: isolamento geográfico, político e econômico, estrutura social rígida, controlada pelo caciquismo político e pela baixa mobilidade social; atraso econômico, marcado pelo minifúndio, que impedia o cultivo racional dos recursos; falta de acesso à terra e inexistência de proteção oficial à agricultura, atrelados à manutenção de um sistema feudal de exploração das áreas de cultivo (os foros); baixo índice educacional e de conhecimento técnico. Somam-se a isso, situações políticas adversas (VILLARES PAZ, 1996).

A maior parte das pessoas provenientes da Galícia que vinham para o Brasil eram pobres que vieram para trabalhar no campo, nas plantações de café, onde eram confundidas com outras pessoas oriundas de outras regiões da Península Ibérica. Além disso, até que

pudessem estabelecer um convívio com a população brasileira que se concentrava verdadeiramente nas grandes cidades, algum tempo já havia passado desde sua chegada ao país. Isso fez com que os traços dessa cultura e costumes fossem confundidos com o que já se estabelecia como culturalmente brasileiros, mesmo que não o fosse. Além disso, os galegos priorizavam o Brasil para a imigração devido à língua ser muito mais próxima do que o espanhol presente em muitas das outras colônias, o que fez com que se misturassem entre os portugueses já aqui bastante presentes, sem se fazer sentir como oriundos de outra cultura e de outra nacionalidade.

Dados numéricos sobre a imigração Galega no Brasil apontam esse fluxo diluído na imigração de espanhóis que se estabeleceram em sua maioria em Salvador. Foram os imigrantes mais facilmente assimilados pelo brasileiro, pela proximidade da língua, da religião e da cultura. Entre a população imigrante no Brasil, os espanhóis são considerados o terceiro grupo em termos numéricos, superados apenas pelos portugueses e italianos. De acordo com González Martínez (2000), foram eles maioria entre os imigrantes espanhóis que vieram ao Brasil nas primeiras décadas do século XX. No Rio Grande do Sul, a população de espanhóis, nesse período, é estimada em 10 mil indivíduos, composta em sua maioria por galegos (GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 2000).

Devido às constantes disputas territoriais entre portugueses e espanhóis, parte do território que ficou sendo objeto de disputa foi influenciada por ambas as culturas, o que facilita a vinda dessas pessoas para o Brasil e também o apagamento das influências que já não se fazem sentir, pois parecem similares as já exercidas anteriormente pelos portugueses em território brasileiro e concomitantemente também por espanhóis.

Com a união Ibérica de 1580 a 1640, existe uma ocupação do Brasil por famílias de origem espanhola que tratam ou gerenciam negócios, o que também favorece a uma influência que deixa de se fazer sentir ao longo do tempo, sendo no momento da imigração galega bem menos impactante. Os galegos de maior poder aquisitivo normalmente imigravam para países Ibero-americanos, como a Argentina, o México e a Venezuela. Já pessoas oriundas da Galícia com menor poder aquisitivo e menor grau de instrução vinham para o Brasil, pois o trabalho que havia no país era braçal, nas plantações de café em sua maioria.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A Península Ibérica como um todo e, em especial, a Galícia tem sido um paradigma da emigração em massa. Houve uma grande emigração galega para outras partes da Espanha, Portugal, Europa e América do Sul. Ao contrário de outras regiões espanholas (País Basco e

Catalunha) – mais ricas e urbanizadas –, a Galícia manteve-se relativamente fraca, dominada pela agricultura e vilas rurais, que não obtinham o sucesso financeiro esperado. Devido a essas questões, a Galícia passou a fornecer mão de obra para o resto da Espanha. Exemplo disso é o número de pessoas que saíram da região entre 1900 e 1981, atingindo um montante de mais do que 825 000 pessoas (GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 2000).

Muitos galegos vindos para o Brasil imigravam para o país após terem se estabelecido primeiramente em Portugal, o que permite dizer que em muito já haviam adotado culturalmente os modos de ser e de agir lusitanos que não eram novidade para os brasileiros. Dentre esses, havia os que já se encontravam há bastante tempo em Portugal, por vezes, provenientes de 2ª ou 3ª geração de galegos no país e que já tinham submergido totalmente na cultura lusitana e outros que ainda não haviam estado por tanto tempo fora. Isso fez com que, ao chegarem ao Brasil, já tivessem uma grande proximidade com a cultura portuguesa, comum no território brasileiro.

Figura de nº 4 - Mapa do Brasil e os fluxos migratórios em território brasileiro de 1808 até 1945.



ALMEIDA, Regis Rodrigues de. "Migrações internas"; *Brasil Escola*. Disponível em: https://brasilescola.uol.com.br/geografia/migracoes-internas.htm. Acesso em 20 de abril de 2021.

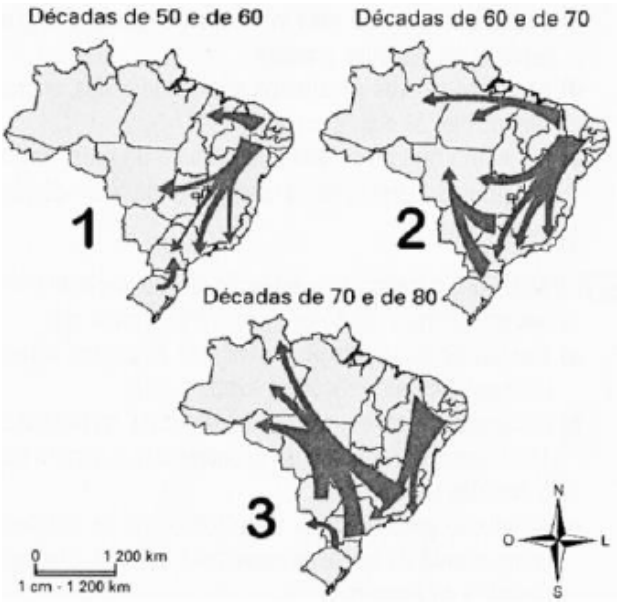
Os primeiros a chegar ao Brasil década de 1880 foram os imigrantes galegos em 1884 e continuaram a chegar em grande quantidade até o final do século XIX. Porém, por possuírem muitas similaridades em termos de cultura com os portugueses, com quem dividiam territórios, com esses foram confundidos. Além disso, muitos preferiam ser vistos como portugueses por que isso poderia lhes facilitar a vida em um país de origem portuguesa, o que também colaborou para a construção de uma invisibilidade.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Entre 1884 e 1959 mais de 680.000 espanhóis vieram para o Brasil, dentre esses, um percentual de galegos que, embora não em um número tão expressivo quantos os andaluzes, também vieram para o Brasil em grande número. No entanto, apesar de expressiva, imigração ficou à sombra da que ocorria de pessoas oriundas dos dois países com que essa população dividia seu território, o que também pode explicar o apagamento de uma identidade relativa a esses imigrantes.

Em outro momento, ocorrido durante o governo Franco houve uma nova onda de emigração da Galícia a outros países. Por motivos diversos, em momentos diferentes da história e para diferentes destinos a população galega abandonou seu país, deixando para trás muito de suas existências para passar a integrar outras populações de outros países, mas, sem deixar para trás sua cultura e seus costumes que impactaram decisivamente os países escolhidos como destino. O Brasil foi um desses países que recebeu essa população e com ela passou a interagir, influenciando e sendo por ela decididamente influenciado culturalmente (GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 2000).

Figura de nº 5 - Mapa do Brasil e os fluxos migratórios em território brasileiro de 1950 até 1980.



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fluxos migratórios no Brasil. Disponível em: <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=53065> Acesso em: 19 de abril de 2021.

1.1. PANORAMA HISTÓRICO QUE LEVOU À IMIGRAÇÃO DO POVO GALEGO PARA O BRASIL

A região da Galícia fica situada a noroeste da Península Ibérica, fazendo fronteira ao sul com o norte de Portugal e a oeste com o Oceano Atlântico. Estima-se que, entre 1749 e 1787, cerca de cinco mil e quatrocentas pessoas, em média, deixaram a Galícia por ano. Calcula-se no período compreendido entre 1787 e 1797 a saída de cerca de 14 mil pessoas anualmente. Houve uma sistematização maior sobre esses dados no que diz respeito à emigração somente no século XIX. Isso se deu como parte de um processo mais amplo de consolidação do Estado Nacional, que tinha como objetivo o controle da sociedade e via o registro de nascimentos, mortes e bens. A pesquisa "Aportaciones al estudio de La emigración gallega, un enfoque comarcal" revela que entre 1836 e 1960 deixaram a Galícia 2.041.603 pessoas (ROEL 1992:87).

Houve diferentes motivos que levaram os galegos a emigrar nos séculos XVIII, XIX e XX. No que diz respeito ao século XVIII, as dificuldades sociais e econômicas da Galícia eram agravadas pela alta densidade demográfica e pela incapacidade de produzir alimentos suficientes para alimentar sua população. Quando se trata do século XX, os motivos foram as crises originadas pela Guerra Civil e Segunda Guerra Mundial, e o retorno da população da zona urbana para a zona rural, causando nesta última um aumento significativo de sua densidade demográfica. Também outro motivo foi a pouca expectativa de uma melhor condição de vida no meio rural da Galícia, devido a uma densidade demográfica bastante alta e à atratividade das Américas que eram vistas como um paraíso de oportunidades e de enriquecimento rápido e fácil. Esses fatores fizeram com que muitos galegos, quase todos camponeses, se aventurassem a procurar novas oportunidades na imigração (SARMIENTO, 2012).

O panorama que se desenhava *na Galícia do século XVII* apontava para uma situação peculiar com relação ao crescimento de sua população, que era mais ou menos equilibrado, ainda que a densidade demográfica fosse elevada, o que ocorria devido às taxas de natalidade e de mortalidade serem ambas altas. Quando principia o século XVIII, devido a algumas iniciativas no campo da saúde que fazem com que a taxa de mortalidade seja reduzida, ocorre quase uma explosão demográfica. Dessa forma, quando se considerava que os recursos econômicos existentes não eram suficientes para manter este contingente adicional da população, a solução inicial indicava a expulsão do excedente através da emigração. Para tanto,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

essa população passou a emigrar para Castela, Andaluzia e Madrid, na Espanha, tendo sido essas as primeiras áreas a receber essas pessoas, logo seguidas de Lisboa e Porto, em Portugal (SARMIENTO, 2012).

Mesmo com a adoção da cultura da batata e do milho, procedente das Américas, não é contido o fluxo migratório que se instala na Galícia, ainda destinado apenas à própria Península Ibérica. Também foram feitas tentativas, no século XVIII, no que diz respeito à indústria, que não conseguiram mudar o panorama econômico da Galícia, mesmo considerando que muitas delas foram bem-sucedidas, sobretudo as realizadas no campo da indústria têxtil, com a cerâmica e com as sardinhas enlatadas. Mesmo empregando mão-de-obra assalariada, fundamento da economia capitalista, a tecnologia tradicional, que ainda era utilizada, atuava como um entrave ao crescimento dessas indústrias (SARMIENTO, 2012).

Encontra-se ainda, no século XVIII, a terra como a força determinante dos sistemas econômico e de estratificação social. Assim, em um polo, estava uma minoria bem situada economicamente, com base na propriedade de terras, e, no outro extremo, uma maioria de camponeses vivendo do trabalho na terra. Devido à polarização do poder econômico, a terra tornou-se a razão de ser dos conflitos que foram registrados na Galícia, neste século. No que diz respeito ao século XIX, foi marcado por transformações profundas, ocorridas na estrutura social, com a queda definitiva do feudalismo e os efeitos da Revolução Francesa sofridos na Europa com os esforços para a implantação do capitalismo. Até a década de 80 desse século, além das capitais das quatro províncias, havia somente Vigo (porto pesqueiro), Santiago de Compostela (cidade de peregrinação, capital intelectual e sede do governo da Galícia) e Ferrol como as aglomerações urbanas mais representativas da Galícia, mantendo-se ainda a cultura agrícola em seus arredores (SARMIENTO, 2012).

No que diz respeito à Espanha no final do século XIX, tratava-se de um país pobre, que entrou de forma tardia no processo de industrialização. Devido a isso, a emigração da população espanhola foi impulsionada por fatores demográficos e por questões decorrentes da manutenção de uma estrutura fundiária arcaica. Isso é comprovado pelo fato de que cerca de 2/3 da população espanhola se ocupava direta ou indiretamente com as atividades agrárias. No entanto, à medida que a população rural aumentava, os investimentos em agricultura diminuíam. Eram adotadas na zona rural, práticas senhoriais – censos, foros, subforos – em minifúndios extremamente pobres, onde uma família não obtinha o seu sustento com o cultivo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

da terra. No Sul, onde predominavam os latifúndios, a terra apenas mudou de proprietários quando houve a desapropriação dos domínios da Igreja Católica (SARMIENTO, 2012).

Ainda outros fatores levaram os espanhóis a abandonarem o país, além da pobreza no campo. As pretensões coloniais espanholas e o recrutamento militar obrigatório também eram fatores que estimulavam os homens jovens a saírem do país, uma vez que era necessário pagar uma alta taxa para se desobrigar do serviço militar, o que os camponeses pobres não conseguiam pagar. Devido à maioria dos camponeses analfabetos não terem qualificação para o trabalho fabril nos centros urbanos espanhóis, restava a esses indivíduos procurar uma nova vida nas Américas.

O desenvolvimento da tecnologia naval e a possibilidade de viagens marítimas fizeram com que, no final do século XIX, um grande contingente de pessoas saísse da Europa em busca de melhores condições de vida nas Américas. No que diz respeito à Espanha, a imensa maioria das pessoas rumava para suas colônias ou ex-colônias, devido aos laços históricos e culturais que mantinham. Por isso, adotavam como destinos preferidos a Argentina e Cuba (SARMIENTO, 2012).

Figura de nº 6 - Gráfico com o mapa da Espanha - Galícia com seta para o mapa do Brasil e outras partes do mundo.



Movimentos migratórios do século XVI ao início do século XX. Disponivel em: < https://www.coladaweb.com/geografia/movimentos-migratorios> Acesso em 20 de abril de 2021.

Devido a isso, entre 1882 e 1930, 3 297 312 de espanhóis saíram de seu país de origem: 1 593 622 foram para a Argentina e 1 118 968 para Cuba. Já para o Brasil, imigraram 567 176 espanhóis no mesmo período. Percebe-se, assim, que, no que diz respeito ao Continente Americano, apenas a Argentina e Cuba receberam mais imigrantes espanhóis que o Brasil no período em questão. Cuba deixa de ser um destino preferencial para os imigrantes espanhóis em meados do século XX, tendo sido substituída pela Venezuela que, ao lado do Brasil e da Argentina, são os únicos países americanos para os quais ainda havia uma migração de espanhóis. A partir da década de 1960, os espanhóis passaram a emigrar cada vez mais para outros países da Europa. Observa-se, no final do século XIX, o esvaziamento da Galícia devido ao fenômeno migratório. Além disso, pode-se observar que entre os anos de 1900 e 1930 há uma progressiva transferência da população do setor primário para os setores secundário e terciário, o que se observa com mais evidência entre as décadas de 20 e de 30. (SARMIENTO, 2012).

A partir da guerra civil espanhola (1936-1939), com a ascensão do regime de Franco, grande parte da população galega que era adepta da República opta pelo exílio e muitos vêm para o Brasil, fugindo da repressão e da ditadura. Essas pessoas têm um grau de instrução maior, diferentemente do que ocorreu em movimentos migratórios anteriores. Após isso, já na década de 1940, há um grande movimento de pessoas que imigram para fugir do jugo ditatorial de Franco, devido à perseguição e ao medo de represálias, sendo essas, em grande número, provenientes da Galícia e não sendo o Brasil o seu único destino.

As Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial provocaram a imigração de cerca de um terço dos galegos que imigraram ao longo do tempo. Muitos haviam fugido da Guerra Civil Espanhola para países, como a França, por exemplo, tomada depois pelo nazismo, o que o fez novamente fugir e, muitos, dessa vez, para o Brasil. Muitos republicanos espanhóis, dentre esses galegos, foram deportados para campos de concentração nazistas, o que também causou fugas para outras do mundo.

No contexto sócio-político galego, a sociedade galega no início do século XX continuou a ser caracterizada pela concentração do poder econômico em sectores minoritários, por um sistema agrícola ainda feudal e por uma emigração crescente que esvaziava o país. Além disso, foram formadas associações agrícolas que realizavam protestos sociais e de grande alcance no interior do país. Um desses protestos foi a Ação Galega. Isso demonstra o descontentamento e a necessidade de ações que não se concretizavam, o que acabou por

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

determinar que essas pessoas procurassem deixar para trás o seu país, muitas vezes, em situações de marginalização e exclusão social.

De acordo com Castro López (1923: 68), os setores com situação econômica favorável àqueles que se dedicavam à emigração clandestina tratavam os compatriotas como um dos fatores responsáveis pela emigração. "Como causas da emigração entre a gente do campo, podemos assinalar a miséria e a pouca honra e dignidade com que foi tratada nessa sociedade tão pouco cristã".

Devido à ditadura franquista vivida pela Espanha, após 1939, quando terminou a guerra civil, até 1975 e morreu o ditador Franco, não ter participado diretamente da segunda grande guerra, a Espanha e, como consequência, a Galícia ficaram à margem dos planos de recuperação europeia, tendo sido isoladas. Devido ao apoio dado pelo ditador aos derrotados, o país entrou em uma política de racionamento e fechou suas fronteiras (FERNÁNDEZ VICENTE, 2005).

O governo tentou reconstruir a economia com os recursos do próprio país, mas o planejamento adotado estava fadado ao fracasso, pois estava em desacordo com os planos mais abrangentes de toda a Europa. As conquistas feitas no campo econômico não tinham estabilidade e o que se constatava eram períodos cíclicos de avanço e recuo. No contexto da Segunda Guerra Mundial, acontece a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) que contribuiu para fortalecer o nazifascismo na Europa. Com a substituição da monarquia da Espanha pelo regime republicano de tendência socialista, levantaram-se falangistas, simpatizantes do nazifascismo, liderados por Francisco Franco contra o novo governo. Esse grupo que lutava contra o socialismo teve o apoio militar e financeiro dos governos italiano e alemão, que aproveitaram a oportunidade para testar novos armamentos e equipamentos militares. Devido a esse apoio, o governo republicano foi vencido e instaurou-se um governo totalitário liderado por Franco (FERNÁNDEZ VICENTE, 2005).

Graças à ajuda ítalo-alemã aos golpistas, ocorreu a vitória contra os socialistas espanhóis, tendo a Espanha sido devastada e morrido milhares de pessoas. A violência dos ataques do ditador foi retratada pelo pintor Pablo Picasso em sua obra. Em "Guernica", a violência dos ataques fascistas e retratada em toda a sua crueldade. A obra retrata a destruição da cidade que lhe dá o nome. O bombardeio ocorreu dia 26 de abril de 1937, uma segunda-feira às 16h40min. Inicialmente foram utilizados Heinkels 3 para bombardear a cidade e metralhar as ruas. Depois dos Heinkels, os Junkers 52 passaram a atacar. Quando a população começou

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a abandonar a cidade, foi metralhada na fuga. Foram lançadas bombas incendiárias (pesando até 450 kg), além de outros explosivos por grupos de aviões a cada vinte minutos, tendo o ataque durado até às 19h45min contra uma população indefesa., o que causou uma destruição total (FERNÁNDEZ VICENTE, 2005).

Com o golpe de estado militar ocorrido na Espanha no dia 17 de julho de 1936, houve uma profunda repercussão internacional. O golpe foi condenado pela esmagadora maioria das nações. Apenas Alemanha e Itália apoiaram desde o início os autores do golpe, uma vez que para a Itália de Mussolini buscava-se o domínio do Mediterrâneo. No que diz respeito à Alemanha, pretendia aproveitar a ocasião para pressionar a Itália a entrar, de uma vez por todas, em seu campo, abandonando a proteção da Áustria. Isso ocorre em 1936, quando é proclamada a existência do "Eixo Roma-Berlim". Assim, os três países encontraram na passividade geral ânimo para novas investidas territoriais, assinando um pacto para combater o comunismo internacional. O fascismo, então, passa a investir na Europa de forma cada vez mais evidente (FERNÁNDEZ VICENTE, 2005).

A Guerra Civil Espanhola teve seu fim no dia 27 de março de 1939, mas inicia-se então a ditadura de Franco que leva muitos espanhóis e galegos a buscarem em outros países, como o Brasil, melhores condições de vida, ao sair de um país controlado por uma ditadura cruel e abalado por uma guerra civil. O fluxo migratório que se dirigiu para o Brasil, e que havia se iniciado por volta de 1880, era de camponeses na sua maioria (FERNÁNDEZ VICENTE, 2005).

É importante destacar sobre a totalidade do processo imigratório que a imigração galega se perdeu em um contexto maior de imigração espanhola, o que em muito explicaria parte da invisibilidade da imigração de pessoas provenientes da Galícia. Como provenientes de culturas com pontos de contato em comum por serem provenientes de uma mesma região ou produtos de um contato muito próximo, essas pessoas acabaram sendo vistas como oriundas de um mesmo lugar. Assim, como os espanhóis eram a maioria, a imigração galega foi com essa confundida, sendo esse um dos motivos de sua invisibilidade.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1.2 CONTEXTO HISTÓRICO NO BRASIL QUANDO DA IMIGRAÇÃO GALEGA

No que diz respeito à sociedade brasileira, durante a Segunda metade do século XIX, a sociedade brasileira passou por mudanças fundamentais nos campos políticos, sociais e consequentemente na forma de ver e entender a nova realidade que estavam vivendo. Durante esse período de tempo, a forma de governo foi alterada, foi instituída a Constituição, o trabalho escravo foi substituído pelo trabalho assalariado e as fazendas de café e outras lavouras brasileiras modernizaram-se. As cidades cresceram e nelas as primeiras indústrias se instalaram (FAUSTO, 2002).

Nesse contexto de mudanças, entre 1850 e 1860 ocorreu um momento de grande crescimento industrial no Brasil, tendo sido inauguradas no Brasil 70 fábricas que produziam chapéus, sabão, tecidos de algodão e cerveja, artigos que até então vinham do exterior. Além disso, foram instituídos 14 bancos, criadas três caixas econômicas, fundadas 20 companhias de navegação a vapor, 23 companhias de seguro, oito estradas de ferro. Também foram criadas, ainda, empresas de mineração, transporte urbano e gás, dentre outras (FAUSTO, 2002).

Devido a esse processo de industrialização, províncias, como São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, passaram a atrair colonos que, prejudicados pelo latifúndio, se deslocavam para a cidade à procura de uma vida melhor, mais confortável financeiramente. Para os grandes fazendeiros, a aproximação da cidade significava que seus filhos poderiam frequentar escolas e faculdades, tomar contato com os jornais e revistas em circulação (FAUSTO, 2002).

Nesse período, ocorrem as primeiras grandes greves, devido aos operários, devido às condições de trabalho bastante precárias, buscarem desenvolver uma ação política independente, de oposição, através das greves. Como condições de trabalho, a jornada podia chegar a 16 horas, além de a mão-de-obra infantil, era utilizado o trabalho feminino sem qualquer regulamentação, nem em termos de condições de trabalho, nem salarial (FAUSTO, 2002).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Essas transformações ocorreram de forma lenta, não tendo atingido todas as regiões do país e nem todas as partes das províncias. Podiam-se descrever regiões do Nordeste, por exemplo, como imensas terras cercadas com trabalhadores escravos, havendo somente

pequenos núcleos urbanos, nos quais os únicos edifícios de destaque eram a igreja e a câmara municipal, em lugares marcados pelo poder dos proprietários de terras (FAUSTO 2002).

Pode-se citar, como exemplo de cidade heterogênea no Brasil da época o Rio de Janeiro, com mansões e palacetes ao lado de bairros miseráveis. Era possível encontrar na rua do Ouvidor, por exemplo, as últimas novidades de Paris, mas também a febre amarela e a varíola atacavam a população pobre. Os salões e os espetáculos de ópera eram frequentados pela classe abastada da sociedade da época, enquanto o desemprego obrigava milhares de pessoas a levarem uma vida incerta de pequenos trabalhos avulsos. Havia uma diferença gigantesca entre o poder econômico das classes abastadas e as condições de vida precárias vivenciadas pela população que vivia nos cortiços, onde a fome e a miséria faziam estragos na população (FAUSTO, 2002).

Essa pobreza extrema que uniu em situações de vida precária uma parte expressiva das populações nas grandes cidades também muito contribuiu para a não percepção das influências da emigração galega no Brasil, pois uniu em uma mesma realidade pessoas oriunda de vários destinos diferentes e uma população pobre originalmente brasileira, que vivia em uma proximidade tal causada pela necessidade, na qual uns ajudavam aos outros em busca de sobreviverem.

Essa realidade aparece em obras como *O Cortiço* de Aluísio Azevedo, onde as pessoas vivem imersas umas nas realidades das outras, devido à proximidade proporcionada pela moradia. As péssimas condições de vida faziam com que as pessoas recorressem umas às outras em busca de ajuda. Essa proximidade, na obra, chega ao ponto da tragédia, pois provoca a destruição do cortiço que não resiste ao fogo ateado pela bruxa. As festas que ocorrem no cortiço demonstram como ocorre a aproximação entre as culturas. A diversidade cultural é reduzida, por outro lado, pela pobreza e pelas dificuldades de sobrevivência enfrentadas por todos os moradores do cortiço, mesmo que fossem muito diferentes as suas origens.

Na construção dos romances, assim como na vida real, os preconceitos, e a visão limitada em relação às pessoas faz com que sejam vistas apenas como grupos e não como indivíduos. Isso ocorre na obra na qual as narrativas dos indivíduos se somam para constituir tipos sociais, como o português ganancioso, os escravos, a mulata, o operário, o malandro e os burgueses, transformando-os em estereótipos. Assim, também ocorria na sociedade da época, quando os imigrantes acabavam sendo vistos como um desses grupos, independentemente, muitas vezes, de sua procedência. Dessa forma, não se distinguiam origens ou dava-se pouca

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

atenção às diferenças culturais ou à procedência de um determinado costume ou influência, o que levava a que não seja creditada uma herança cultural a uma determinada cultura, como a dos galegos, mas a uma totalidade denominada imigrantes, sem que se distinguissem procedências. Com isso, muito do creditado a influências da imigração no país não tem creditada a sua origem.

O Brasil do início do século XX estava em recuperação econômica, adotando um modelo agrário, fortemente sustentado com exportação de café, borracha, algodão e cacau, o que incentivou a vinda de galegos para o país, visto que a maioria dos imigrantes era composta por camponeses em sua maioria. Os Estados Unidos substituíram a Grã-Bretanha como a maior potência econômica do Planeta (FAUSTO, 2002).

Novas possibilidades para estrangeiros se abriram quando, em 1903, devido à incorporação do Acre, antiga província da Bolívia, muitos brasileiros passaram a explorar a borracha. O acordo foi possível devido ao Barão do Rio Branco ter negociado a incorporação do território ao Brasil mediante o pagamento de 2 milhões de libras esterlinas pelo Acre e a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, que daria à Bolívia uma saída para o Oceano Atlântico. Esse acordo tornou necessária a utilização de um grande número de operários, abrindo vagas de trabalho e movimentando de forma direta ou não a economia do país. A construção da estrada foi concluída em 1912. Em 1907, começaram as construções das Linhas Telegráficas Estratégicas Mato Grosso/Amazonas, que levou o novo meio de comunicação ao Mato Grosso e Acre. Esse empreendimento foi chefiado por Cândido Rondon, abrindo-se uma nova frente de trabalho (FAUSTO, 2002).

Durante a imigração, houve imigrantes que tiveram suas passagens subsidiadas pelos plantadores de café brasileiros. No entanto, o que ficava combinado é que tinham de pagar por suas passagens com trabalho. Tratava-se de um tipo de escravidão ocorrida entre 1908 e 1936 que mantinha essas pessoas presas à necessidade desse pagamento, além de a um sistema que as obrigava a comprar em estabelecimentos que pertenciam aos empregadores e que as mantinha reféns da situação. Para esses empregadores, pouco importava a origem dos trabalhadores e essas pessoas ficavam isoladas de um contato social, convivendo predominantemente com seus pares, o que pode ter contribuído também para a sensação de invisibilidade da imigração galega.

Muitos desses imigrantes, ao se dirigirem para as cidades, já haviam sido integrados aos costumes brasileiros, pois estavam isolados em uma estrutura que os obrigava a adotar a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cultura local, a começar pela alimentação que estava restrita aos alimentos disponíveis nos pequenos comércios que ficavam nas terras onde trabalhavam e que eram de propriedade dos donos dessas terras. Não existia espaço, oportunidades ou formas de manter seus costumes mais básicos, como a alimentação, pois, acabavam se tornando reféns de um sistema que os mantinha presos a uma dívida que era quase ou totalmente impagável. Dessa forma, quando finalmente se desvencilhavam da situação e conseguiam partir em busca de melhores condições de vida, já não exerciam com a mesma força e o mesmo impacto a influência que poderia demarcar e caracterizar uma cultura diferente da presente no contexto em que já acontece naturalmente a sua inserção.

A cidade de São Paulo oferecia trabalho o que para muitos se constituía em um grande atrativo, principalmente em se tratando de uma emigração com fortes características de exílio, como a deste grupo de espanhóis. Assim vieram os espanhóis a São Paulo em busca das oportunidades oferecidas pela cidade que se expandia como uma metrópole nesta época. Na verdade era uma emigração que para alguns mais parecia a um exílio, pois necessitavam fugir para preservar a vida, numa tentativa de esquecer o passado, partir para uma mudança, recomeço de vida, que em se tratando de uma emigração masculina, e na maioria dos casos os homens viajavam sós e posteriormente pediam a vinda da família (FURTADO, 2007).

Um sentimento de exílio forçado pelas circunstâncias também levou muitos imigrantes galegos a agirem em relação a suas origens com a mágoa dos que partem contra a sua vontade e deixarem para trás um contexto do qual não se orgulham. Assim, houve os que não fizessem questão de distinguir-se do restante dos imigrantes de outras regiões da Espanha ou de imigrantes de Portugal com quem também eram confundidos.

Chegando a São Paulo, porém, os espanhóis encontraram o governo de Getúlio Vargas, e para muitos as perseguições continuaram existindo, devido a eles se posicionaram contra o regime político vigente. Devido a terem fugido de uma ditadura, esses imigrantes chegaram ao Brasil com conhecimento de causa e com experiência, o que os levou a manifestarem seus descontentamentos, o que na Espanha era reprimido de forma ainda mais violenta do que era feito no Brasil. O que realmente revoltava aos intelectuais era a censura imposta aos clássicos da época, pela imposição do partido nacionalista de Franco (MORAES 1997).

> O Brasil, em especial São Paulo tornara-se para eles o lugar em que era possível exercer ações efetivas de militância política e cultural. Enquanto lá Franco se preocupava em selecionar o que poderia ser lido e estudado pelos jovens, aqui, os também 'futuros espanhóis' deveriam aproveitar a liberdade, dedicar-se a ler estudar e conhecer autores importantes do panorama literário espanhol e outros que mesmo não sendo espanhóis,

> poderiam de alguma forma contribuir para a formação de consciência política (MORAES, 1997: 68).

A ditadura de Getúlio Vargas, apesar de não ter nos galegos um problema e um alvo e não considerar essa etnia como indesejável, o que fez com judeus, ciganos e negros, os vias como possíveis problemas, devido à resistência à ditadura e aos representantes do movimento anarquista que surgiam dentre os imigrantes, que eram vistos como perigosos, cujas ideias poderiam inflamar os ânimos e criar problemas para um governo ditatorial (FAUSTO, 2002).

Dessa forma, por um lado, o trabalho desses imigrantes era visto como essencial para o empresariado da época de todos os setores econômicos; por outro lado, o pensamentos e as ideias trazidas de contextos nos quais o movimento operário estava mais organizado poderia ser uma ameaça e funcionar como um estopim em meio a uma situação de exploração e de falta de qualquer direito trabalhista que, por si só, era explosiva (FURTADO, 2007).

Nesse contexto, muitos imigrantes que já vinham de uma realidade na qual eram taxados de subversivos, apesar de atuarem como uma resistência ao regime ditatorial brasileiro, preferiam não ser reconhecidos como galegos, pois já havia um preconceito em relação à vinda dos galegos para o Brasil que era vista como uma alternativa para pessoas que haviam sido expulsas pelo regime, devido a divergências políticas ou à miséria instaurada.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1.3 A PRODUÇÃO DOS FILMES NO BRASIL NO FINAL DO SÉCULO XX E INÍCIO DO SÉCULO XXI

Os filmes e o cinema como um todo tornaram-se vitais para a reafirmação e o registro da identidade e da cultura de uma sociedade e de uma época. Há filmes que são difundidos não apenas pelo cinema, mas também por meio da televisão e por vários outros meios de reprodução audiovisual. Cria-se, dessa forma, uma conexão entre História e a sétima arte, em que a história passa a ser acessível a todos e os filmes, sejam documentários ou ficções, podem fazer uma interpretação crítica acerca do passado.

Os filmes são, para cada sociedade, uma forma de tornar sua história significativa e de estabelecer uma relação entre os fatos e acontecimentos e seus reflexos que são muito mais perceptíveis em longo prazo. O distanciamento que ocorre entre os eventos e a sua representação fílmica garante que haja o tempo necessário para a análise do contexto, a construção das relações e a compreensão da complexidade, das motivações, dos efeitos e da proporção que ações ou eventos adquirem quando sentidos e percebidos ao longo do tempo.

Por outro lado, a atenuação das fronteiras culturais e as trocas e adoções que ocorrem, de forma lenta mais progressiva, fazem com que as origens dessas não fiquem marcadas, muitas vezes, no cenário da construção cultural. Isso faz com que muitos dos costumes e práticas não sejam reconhecidos em suas origens, o que ocorre em muito com a cultura galega no Brasil. Dessa forma, existe muito o que reconhecer no cenário fílmico brasileiro como oriundo de um contato cultural entre brasileiros e galegos.

Da mesma forma, atua a história na construção e percepção de uma narrativa permeada por essas influências, reconhecidas ou não, para o que em muito contribuem as narrativas desenvolvidas pelo cinema nacional no Brasil. Assim, busca-se, sob forma de ficção histórica ou mesmo de documentário, produzir uma narrativa fílmica da História. Essa produção constitui-se como uma narrativa que é capaz de lograr enorme impacto político, social e cultural. Com isso, a relação existente entre o conhecimento histórico e a forma pela qual a história é representada nesses filmes demonstra-se fundamental para que sejam percebidas as realidades e os entendimentos e possibilidades que delas emergem.

Ao longo de sua história, reconhecidos sua importância e seu compromisso com a realidade e a sua função social, o cinema nacional passou por uma profunda trajetória de mudanças e dificuldades, o que foi causado por instabilidades políticas e culturais que

marcaram diversos momentos de nossa história. Ao considerarmos o momento de produção de filmes impactados pela cultura galega em que pesem acontecimentos históricos e seus impactos na cultura de ambos os países, deve-se enfocar o Cinema Novo e, mais recentemente, a retomada do cinema brasileiro. No que diz respeito ao Cinema Novo, os anos 1960 foram marcados por grandes nomes, como Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Glauber Rocha e Arnaldo Jabor com filmes que buscam uma discussão da realidade econômica, social e cultural do país, características dessa fase do cinema nacional.

Esse movimento teve representatividade em diversos países, como Espanha, Itália e França. No Brasil, ele se tornou uma arma contra o governo. Adotou-se a frase "Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça", como lema dos cineastas da época. Buscava-se, então, realizar filmes com teor social a baixo custo, discutindo-se problemas rurais (primeira metade dos anos 1960) ou problemas políticos (segunda metade dos anos 1960). O Cinema Novo brasileiro destacou o Brasil que passou a ser reconhecido no cenário do cinema mundial, além de ter apontado para a população problemas importantes que até então não tinham grande relevância (ROCHA, 2005).

Como reflexo da importância que o cinema adquire no Brasil, é criado o Festival de Brasília, um dos maiores festivais de cinema do Brasil até os dias atuais. No entanto, em 1969, a ditadura militar brasileira cria a Embrafilme, empresa estatal, com o objetivo de promover, mas também de controlar a indústria cinematográfica. Os filmes continuaram a ser produzidos, porém o teor deles era velado e o conteúdo tinha que ser disfarçado (ROCHA, 2005).

Com o surgimento da Embrafilmes, abre-se espaço em lei para filmes nacionais. Surge então, no início dos anos 1970, o cinema denominado de "Boca do Lixo" que produz filmes de baixo orçamento com algum ou muito apelo erótico. Esses filmes ficaram conhecidos como Pornochanchadas. Diretores de destaque nessa época são Carlos (Cacá) Diegues e Hector Babenco. Nessa época, são estimuladas produções que visam apenas ao entretenimento, sem que suscitem reflexões mais profundas (BERNARDET, 2003).

Em 1976, é lançado com um recorde de bilheteria no Brasil "*Dona Flor e seus Dois Maridos*", sobre uma história de Jorge Amado, adaptada por Bruno Barreto, Eduardo Coutinho e Leopoldo Serran. Teve como diretor Bruno Barreto que, de alguma forma, contesta os padrões de comportamento da sociedade burguesa retratada com todos os seus preconceitos. Isso ocorre, mesmo que não nos mesmos moldes do cinema que segue, e existe uma contestação que diz respeito a preconceitos e padrões comportamentais que eram extremamente valorizados pela

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sociedade da época. Mesmo que a contestação não tenha um viés político, até mesmo para desviar-se da censura, ela tua para questionar o pensamento e o comportamento da época (BERNARDET, 2003).

Em 1985, com o fim da ditadura militar, o cinema no Brasil acompanha a crise financeira do país e enfrenta problemas, pois a Embrafilme deixa de financiar produções fazendo- as decaírem vertiginosamente. As salas passam a receber apenas 1/3 do público. No final da década, devido à obrigatoriedade de exibir curtas metragens no cinema e ao Prêmio Estímulo, surge uma grande quantidade de curtas produzidos principalmente em São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. Destaque nesse contexto, o curta "Ilha das Flores", de Jorge Furtado, que em 1989 vence o Festival de Berlim e é eleito pela crítica europeia um doa 100 mais importantes curtas do século XX (MIRANDA; RAMOS, 2004).

Com o agravamento da crise, acompanhada de privatizações pelo governo Collor, foram extintos a Embrafilme e outros órgãos públicos do cinema. Devido à falta de espectadores, as produções quase não aconteciam mais e o Festival de Brasília teve que ser adiado por falta de concorrentes. Já o Festival de Cinema de Gramado abriu inscrições para filmes internacionais para poder sobreviver. Essa situação foi produzida pela desvalorização e falta de investimentos no cinema nacional anterior, mesmo, à extinção da Embrafilme (MIRANDA; RAMOS, 2004).

Retoma-se a produção nacional, a partir de 1993, através do Programa Banespa de Incentivo à Indústria Cinematográfica e do Prêmio Resgate Cinema Brasileiro, instituído pelo Ministério da Cultura. Com isso, diretores passam a receber financiamentos para a produção, finalização e comercialização dos filmes. Produções de cineastas, como Nelson Pereira dos Santos, Carlos Reichnbach, Sérgio Rezende, Paulo Thiago, Mauro Frias, Sérgio Bianchi surgem, ficando esse período conhecido por Cinema da Retomada (MIRANDA; RAMOS, 2004).

O primeiro filme com verba da Lei Audiovisual é produzido em 1994, pela atriz e diretora Carla Camurati. Já em 1997, o filme *O que é isso Companheiro,* de Bruno Barreto é indicado ao Oscar e no ano seguinte *Central do Brasil*, de Walter Salles, que já havia ganhado Berlim, tem Fernanda Montenegro como indicada a melhor atriz no Oscar. Também se destaca *O Quatrilho* de Fábio Barreto. As três produções retratando realidades brasileiras profundamente tocadas pelos problemas, contexto política, econômico e cultural vigente (MIRANDA; RAMOS, 2004).

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Durante a fase da Retomada, o governo Itamar Franco cria a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, responsável pela regulamentação da Lei do Audiovisual, possibilitando a produção de centenas de filmes nacionais ao longo das últimas décadas. Pode-se citar como um exemplo disso o filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (1994), de Carla Camurati, o primeiro realizado por meio desse recurso (MIRANDA, RAMOS, 2004).

Pode-se e deve-se destacar desse período os filmes, *O Que é Isso, Companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, e *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, ambos indicados ao Oscar de melhor filme estrangeiro – 1998 e 1999, respectivamente, sendo que o último também levou uma indicação na categoria de melhor atriz, para Fernanda Montenegro (a primeira latino-americana, a única brasileira e também a única atriz já indicada ao prêmio por uma atuação em língua portuguesa) (MORAIS, 2018).

O cinema de retomada buscou retratar as realidades brasileiras no que há de mais extremo e terrível. A miséria, a falta de opções e instrução faz com que as realidades sejam as piores possíveis e elas se projetam nas telas. Essa estética e proposta tornaram possível a projeção dos filmes nacionais internacionalmente. As produções continuam em busca de mecanismos para atrair mais espectadores, sem renunciar a uma identidade e de retratar as realidades, costumes e cultura próprios, formados ao longo da história do país, principalmente devido à formação e as influências sofridas (MORAIS, 2018).

Um exemplo do mencionado é o filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, que foi um marco do final da retomada do cinema brasileiro. Conquistou sucesso, tendo sido indicado a quatro Oscars: melhor diretor, melhor roteiro adaptado, melhor direção de fotografia e melhor edição; além de ter recebido o Globo de Ouro, como melhor filme estrangeiro. O cinema contemporâneo demonstrou ser, devido a esse filme, um sucesso de crítica e de público, o que deu um novo fôlego às produções nacionais. O filme retratou a realidade de comunidades mergulhadas em problemas causados pela pobreza, a falta de recursos e a violência causada por essa situação para qual não se apresenta uma saída. Recebeu por seu caráter e pela qualidade técnica envolvida reconhecimento internacional (MORAIS, 2018).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Já no início do XXI, o cinema nacional passa a buscar como objetivo, qualidade. Devido a isso, em 2002, institui-se a Academia Brasileira de Cinema, para reunir realizadores, distribuidores, produtores, exibidores, técnicos, atores e demais profissionais do cinema e do audiovisual. Desde então, o cinema nacional tenta conquistar maior participação no mercado, produzindo cada vez mais filmes com qualidade. Foram lançados filmes de grande

sucesso de público e reconhecimento internacional, como *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles, que teve grande destaque, tendo ficado mundialmente conhecido; *Carandiru*, de Hector Babenco e *Tropa de Elite*, de José Padilha. Ao adquirir projeção internacional, o cinema brasileiro passa a ser mais visto e procurado. É o que ocorre com *Cidade de Deus*, que abriu as portas para produções como *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, e *Tropa de Elite* (2007) de José Padilha, que é um dos maiores fenômenos nacionais, tendo ganhado fama porque foram vendidas cópias piratas para somente depois conquistar o público nos cinemas (MORAIS, 2018).

Dessa forma, pensar a historiografia do cinema brasileiro é, portanto, repensar a história política, econômica, cultural e intelectual do país. Trata-se de refletir sobre a constituição de discursos, hegemonias e costumes que definem o país. Além disso, trata-se de uma forma de retomar momentos históricos que, por algum motivo, não tenham tido sua mais completa forma de expressão, como períodos de ditaduras, por exemplo. No que diz respeito ao Brasil, o cinema também atuou e atua para retratar momentos e eventos que são importantes para a construção da memória e da identidade do país. Assim, utiliza-se o cinema de ficção e os documentários para relatar fatos que, distanciados do seu acontecimento, adquirem uma dimensão de maior fidedignidade.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAPÍTULO II – INFLUÊNCIAS DA IMIGRAÇÃO GALEGA NO BRASIL

Só se pode falar de uma efetiva imigração organizada de espanhóis para o Brasil a partir do final do século XIX. Essa imigração estava inserida no contexto da substituição da mão de obra escrava nas lavouras cafeeiras, fato que motivou a atração de grande número de espanhóis para o Brasil. Além disso, a necessidade de fugir de situações que ameaçavam a sobrevivência da população, devido à violência gerada por um governo ditatorial e sérias dificuldades econômicas fez com que muitos imigrantes galegos se arriscassem na expectativa de encontrar em terras estrangeiras, mais especificamente no Brasil, um lugar onde garantir a sobrevivência e encontrar oportunidades de trabalho e de fugir de um regime que colocava em risco mesmo as suas vidas (SARMIENTO, 2012).

Mesmo com o número considerável de imigrantes vindos para o Brasil, a imigração espanhola é quase sempre ignorada ou tratada com obscuridade pela historiografia brasileira. De maneira geral, quando se fala em imigração no Brasil, destaca-se a imigração italiana, enquanto outros grupos de imigrantes, como os espanhóis, são tratados de forma pouco aprofundada. Porém, no contexto da imigração no Brasil, os espanhóis figuravam como o terceiro maior contingente de imigrantes recebidos pelo Brasil, perdendo apenas para os italianos e os portugueses, e bem à frente dos alemães e japoneses (SOUZA, 2006).

Na região, além de se falar o castelhano, fala-se um idioma próprio, o galego, que tem uma grande similaridade com a Língua Portuguesa. Essa semelhança facilitou a aproximação cultural que tornou mais fácil a imigração para outros países cujo idioma fosse o português, considerando-se que "Os galegos sempre foram conhecidos por sua disposição de migrar para outras regiões da própria Espanha em busca de melhores oportunidades […], quando essa medida não trazia os benefícios financeiros esperados, migravam para países vizinhos" (SOUZA, 2006: 31).

Devido a essa proximidade entre os idiomas e algumas similaridades entre as populações devido à aproximação cultural, a imigração galega foi tratada e considerada como de espanhóis, sem que se distinguissem as etnias. Com isso, muito se credita a uma influência identitária da população da Espanha e muito pouco se reconhece como herança ou contribuição cultural da população da Galícia. A tendência é a de uma natural confusão entre as pessoas oriundas de diferentes etnias, a depender da região da Espanha de onde são provenientes.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A presença dos galegos no Brasil pode ser percebida ainda antes da República Velha, mas foi depois da abolição que a entrada de estrangeiros teve um caráter massivo. De acordo com Sarmiento (2006) sobre a imigração galega:

> […] antes do início da emigraciónmasiva a Brasil (1890), xá había galegos que non só estaban estabelecidos na capital, cos seus negocios, senón que tamén dabantraballo aos compatriotas da mesma aldea ou municipio. Podemos dicir que a pesar de non serenmaioritarios, foron os pioneros e sentaron as bases do que sería a futura emigración galega a Río: espontánea, baseada enlazos de parentesco e dedicada principalmente ao ramo do comercio y hostelería (SARMIENTO, 2006: 42).

Os imigrantes galegos, em um número expressivo entre os espanhóis, são indivíduos com cultura, língua e história própria. Devido a isso, deveria ser possível identificá-los, no entanto, de acordo com Sarmiento (2006), isso não ocorreu devido talvez à relação com a figura do imigrante português na sociedade carioca:

> Non só eran chamados galegos os naturais de Galicia, senóntamén os portugueses que estabanen Brasil. A palabra era empregada dunha forma pexoravitiva para aculmar os portugueses cando se queríainsultalos. Posteriormente, o termo galego acabou estendéndose a todos os estranxeiros, e nalgunhasrexións brasileiras, a palabra define as persoas de pel moi clara e cabelos louros. Así, os verdadeiros galegos, cando non aparecen ocasionalmente en obras sobre a emigración, españolaenxeral, preséntanse camuflados baixo a figura dos portugueses, os emigrantes máis antigos e numerosos, debido a que foron os colonizadores até 1822, cando Brasil acadou a independência (SARMIENTO, 2006: 57).

No estado de São Paulo, durante o período da grande imigração, os espanhóis superaram numericamente inclusive os próprios portugueses, ficando atrás apenas dos italianos. Apesar da enorme importância numérica, alguns historiadores salientam que os espanhóis são um grupo que não possui a visibilidade que deveria ter para a historiografia brasileira. De acordo com Cánovas (2007), a inexistência, a fragmentação e a dispersão das fontes e da documentação são alguns dos fatores responsáveis pela ausência de trabalhos sobre o imigrante espanhol no Brasil.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O que realmente contribuiu para haver uma migração em massa de espanhóis para o Brasil foi o fato de o governo brasileiro subvencionar a passagem de navio. Viajar com a passagem gratuita era muito vantajoso, pois não era fácil bancar uma viagem imigratória. Assim, pode-se concluir que os espanhóis que emigraram para o Brasil estavam entre os mais pobres, aqueles que não tinham condições de comprar uma passagem para ir para a Argentina,

Cuba ou para o Uruguai. Isso se evidencia comparando-se as taxas de analfabetismo entre os espanhóis na Argentina e no Brasil (CÁNOVAS, 2007).

Na Argentina, a porcentagem de imigrantes espanhóis alfabetizados era mais elevada do que no Brasil. Embora o fato de falarem a mesma língua tenha contribuído para uma alfabetização, após chegarem a Argentina, também pode-se concluir que o imigrante espanhol na Argentina tinha mais capital do que aquele no Brasil (CÁNOVAS, 2007).

Os espanhóis não eram os imigrantes preferidos da elite brasileira. Para a elite, a vinda de imigrantes europeus representava um fator de progresso para o país, mas esse ideário era voltado para os anglo-saxões, identificados com o conhecimento, a técnica e a civilização. Os italianos também poderiam ser bem-vindos, desde que na condição de trabalhador braçal capaz de substituir a mão de obra escrava na lavoura. Os espanhóis, por sua vez, estavam distantes da idealização. Em Minas Gerais, o camponês espanhol foi rechaçado para o trabalho com o café, pois era considerado "demasiadamente agressivo e exigente". Jornais da época relatavam a situação de pobreza vivida pelos espanhóis no Rio de Janeiro (CÁNOVAS, 2007).

Para as camadas mais pobres da sociedade brasileira, os espanhóis representavam uma ameaça, uma vez que se submetiam a todo tipo de trabalho, antes destinados aos escravos. Os imigrantes viam na pobreza uma situação momentânea, contanto que não tivessem que voltar para a sua vida de penúria na Espanha. O imigrante espanhol competia, portanto, com a população pobre brasileira, seja por um espaço nas superlotadas habitações coletivas, seja no próprio mercado de trabalho (CÁNOVAS, 2007).

A emigração foi uma opção recorrente propulsionada, sobretudo, pelas redes estabelecidas entre os emigrantes – na Espanha e nos países de destino –, e pelos avanços tecnológicos, tanto aqueles que ocorriam na indústria de transportes, quanto aqueles que aconteciam nos locais de destino que proporcionavam cada vez mais mãos de obra. A perda de plantações inteiras, devido ao excesso de chuva e invernos rigorosos, o tamanho reduzido das propriedades familiares, que dificultava a partilha entre os herdeiros, em casos de heranças, o atraso industrial e econômico, em relação a outras regiões espanholas, e os altos índices populacionais impulsionaram a saída de centenas de galegos de suas terras, décadas antes das grandes emigrações com destino à América. Assim, havia um grande número de imigrantes com baixo grau de instrução e que competiam por posições de trabalho que não exigissem o ensino formal (CÁNOVAS, 2007).

USC
DE COMPOSTELA

Assim, os espanhóis estavam entre os "imigrantes mais pobres" do Brasil e o índice de analfabetismo era altíssimo, superando largamente aquele encontrado entre italianos e portugueses. Eram atraídos para o Brasil muitas vezes por meio de propaganda enganosa feita pelos denominados ganchos, que eram agentes que andavam pela Espanha vendendo uma imagem positiva do Brasil com o intuito de atrair imigrantes (CÁNOVAS, 2007).

No final do século XIX e no início do século XX, as fazendas de café de São Paulo funcionavam com a constante chegada de mão de obra barata oriunda da Itália. Mas, frequentemente, tinha-se que buscar outras fontes de trabalhadores em Portugal e na Espanha, sobretudo após a proibição da migração subsidiada pela Itália, em 1902, em decorrência das péssimas condições de trabalho a que eram submetidos esses italianos. Em 1910, a Espanha fez o mesmo, por meio de uma proibição da migração subsidiada para o Brasil. Porém, tal proibição não teve efeito, pois a migração clandestina via Gibraltar se intensificou, tanto que o ano de 1912 foi um auge da migração espanhola para o Brasil (CÁNOVAS, 2007).

Em seu princípio, a emigração galega para a Península Ibérica, que promoveu um contato mais próximo com a realidade da América do Sul, mais precisamente, do Brasil, teve como caráter ser sazonal, dando conta de demandas momentâneas, como colheitas, retornando, após esses eventos, os trabalhadores para as suas regiões de origem. Porém, isso era possível devido à proximidade entre os países. Já ao iniciar-se a imigração intercontinental, para países como o Brasil, inaugurou-se um novo tipo de emigração de caráter permanente, em sua maioria de homens jovens e solteiros que tinham como atividade (OLIVEIRA, 2001).

O preconceito racial e as concepções que preconizavam a ideia de “branqueamento” da população brasileira oportunizou a vinda de imigrantes europeus para o Brasil. Essas ideias surgiram da intelectualidade brasileira do início do século XX, determinando a política imigratória brasileira durante décadas. Segundo essas concepções, o imigrante europeu cumpriria a função de melhorar, através da mestiçagem, o que se considerava uma população com excessivo grau de influência genética de índios e negros. Dessa forma, imaginava-se que, dentro de três ou quatros gerações, ter-se-ia uma população predominantemente branca. Considerava-se que o imigrante representaria, além de uma força de trabalho, a intervenção necessária para o processo de branqueamento da população brasileira. A ideia, assim, seria fazer preponderar a cultura europeia e fazer submergir a cultura nacional, o que seria possível com a assimilação e interação com os imigrantes (OLIVEIRA, 2001).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Era uma realidade social e cultural, durante a República Velha o surgimento de um problema denominado "quistos sociais". Esse problema teve como origem a antiga política europeia de colonização de terras desocupadas que preconizava uma barreira entre colonizados e colonizadores. Isso promovia uma difícil assimilação dos europeus chegados ao Brasil. Além disso, a maioria era enviada a regiões de difícil acesso e tinham pouco contato com a sociedade brasileira. Um exemplo disso ocorreu com grupos de colonos alemães vindos para o Brasil. Esses grupos mantiveram o uso corrente de sua língua materna, tendo se organizado socialmente de maneira própria.

Havia, assim, nesse contexto, um profundo sentimento de "germanidade" entre os imigrantes alemães formadores de colônia no sul do Brasil. No que diz respeito a essa representatividade, em princípio do século XX, iniciou-se a considerar o que foi denominado, na época, de o "perigo alemão", o que foi causado pelo temor na possibilidade de um fortalecimento do sentimento étnico teuto-brasileira no território nacional. Esse sentimento, temia-se, poderia causar o antagonismo entre grupos étnicos com a possibilidade de conflitos, que poderiam ser, inclusive, armados entre os habitantes do sul e do norte do país (SEYFERTH, 1999).

Para evitar assim, os possíveis conflitos e o surgimento de uma identidade forte incrustada na cultura brasileira, ainda durante a República Velha, as fazendas de café decidiram diversificar as origens dos imigrantes que recebiam que passaram a vir da Itália, de Portugal e Espanha, devido a uma aproximação maior com essas culturas e seus respectivos idiomas. Essa aproximação cultural acreditava-se ser um fator facilitador, tanto para a comunicação, quanto para uma integração maior entre brasileiros e imigrantes. Dessa forma, evitava-se o enquistamento e promovia-se a contribuição dos imigrantes para um processo considerado como o "branqueamento" da população originária e formada no país, composta por índios, negros e por uma mestiçagem na qual se encontram também essas duas etnias (SEYFERTH, 1999).

Assim, a capacidade de assimilação dos imigrantes dentro da sociedade brasileira era vista como importante, bem como potencial de reprodução dessa população, que deveria mesclar-se com os brasileiros, para a promoção do "branqueamento" do povo. A ideia da época era de "aprimoramento racial" ou, até mesmo, da criação de uma "nova raça" no Brasil, pois era uma ideia corrente a de que o povo brasileiro ainda estava em processo de formação (SEYFERTH, 1999).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Assim, ao comprovar o objetivo de assimilação e de uma maior aproximação entre as culturas, identifica-se como um possível motivo para a diluição da cultura que ocorre e que passa a se confundir com influências de origem portuguesa, por exemplo. Uma vez que as culturas são oriundas de territórios adjacentes, entende-se a confusão que se dá. Também pouco se encontra de registros sobre o modo de vida dos imigrantes galegos no Brasil, mesmo em publicações dedicadas à colônia galega no Brasil. É o que se pode ver no texto que segue:

> As matérias desta publicação revelam, por um lado, seu caráter regionalista e surpreendem, por outro, pela total ausência de notícias relativas ao modo de vida dos imigrantes galegos no Rio de Janeiro. As composições jornalísticas predominantes são louvamentos à terra galega, poemas líricos sentimentais e saudosos, panegíricos de personalidades da Galiza – como é o caso dos artigos dedicados a Concepción Arenal e a Manuel Curros Enríquez – e exaltações da identidade que brota da galeguidade (CORBACHO QUINTELA, 2002, p. 43).

Destaca-se que o galego e o espanhol foram os idiomas utilizados para redigir artigos publicados no periódico *Lembranza de Galicia*. No entanto, percebe-se que o idioma mais utilizado foi o espanhol, tendo sido empregado o galego apenas nos textos de caráter literário ou nos relatos pessoais de cunho mais intimista. Isso torna a língua menos prestigiada aos olhos dos leitores que a tem como um recurso, mas não como o idioma principal. Isso pode ter contribuído para o apagamento ou para que não fosse dado o devido crédito à cultura e às contribuições galegas na construção cultural do Brasil (CORBACHO QUINTELA, 2002).

Essa publicação, assim como outras de mesmo cunho da época, procurava mostrar imigrantes bem-sucedidos, o que fazia publicando-se fotos nas quais surgiam com suas melhores roupas. Além disso, esses periódicos eram responsáveis por fazer publicidade dos negócios que essas pessoas administravam. Quase todos os textos eram escritos em língua espanhola, o que fazia com que os imigrantes galegos não tivessem sua procedência e culturas reconhecidas. Esses negócios que, com certeza, promoveram a inserção de muito da cultura galega na sociedade brasileira "eram confeitarias, padarias, hotéis, restaurantes, cafés, fábricas de cerveja, importadoras e armazéns de alimentos em que se destacava o predomínio da iniciativa empresarial galega". Assim, elementos culturais da Galícia foram inseridos no cotidiano e na sociedade brasileira de forma gradual, sendo relacionados à cultura hispânica como um todo e não à etnia galega (CORBACHO QUINTELA, 2002).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Em meio um projeto de "branqueamento" e de facilidade de assimilação cultural, muitos imigrantes espanhóis, paupérrimos, embarcavam para o Brasil enganados, muitas vezes acreditando que estavam indo para a Argentina, que era o principal país receptor de imigrantes da Espanha na época. Aliás, a Argentina sempre foi um problema para a política imigratória brasileira, pois era o destino preferencial de muitos estrangeiros. Assim, muitos imigrantes para lá se deslocavam após chegarem ao Brasil e perceberem que não havia boas perspectivas no País. "Na Argentina não ocorre como no Brasil, onde, além de oferecer graves inconvenientes para a saúde, os naturais têm ódio letal pelos estranhos" escreveu uma autoridade diplomática espanhola, em 1911 (SARMIENTO, 2012:78).

Após a Proclamação da República, o governo brasileiro tinha como meta fazer o trabalho assalariado criar raízes no Brasil. O uso da mão de obra assalariada do imigrante europeu era um meio de se obter isso. Porém, após séculos de escravidão e com uma massa de homens livres pobres e agregados, até o governo brasileiro se demonstrava cético em relação à adoção de novos comportamentos e a uma mudança de mentalidade (SARMIENTO, 2012:78).

Dessa forma, o trabalhador no Brasil era submetido a condições péssimas de trabalho. Muitos imigrantes decepcionados com o Brasil também tinham vergonha de voltar para a Espanha, pois se sentiam humilhados de retornar mais pobres do que saíram. Assim, "de 1887 a 1914", dos espanhóis que abandonaram oficialmente o estado de São Paulo, 65% voltou para a Espanha, enquanto que 30% rumou para a Argentina ou para o Uruguai, 4% para outras regiões brasileiras e 1% foi para os Estados Unidos". Porém, a maioria dos espanhóis não tinha condições financeiras de abandonar o estado, e buscava ajuda no Consulado, candidatando-se a uma vaga de repatriação gratuita (SARMIENTO, 2012:81).

O impacto negativo que os imigrantes tinham com o Brasil se dava imediatamente à chegada à lavoura cafeeira, ao perceberem que eram péssimas as condições de trabalho e que as remunerações eram baixas. Assim, esses imigrantes vagavam de fazenda em fazenda em busca de melhores salários, para poderem retornar à Espanha (o que poucos conseguiram) ou para acumularem capital com o objetivo de comprar um pedaço de terra. Muitos percebiam que era inútil permanecer no campo, e viam na cidade de São Paulo uma alternativa para tentar melhorar de condição, seja trabalhando na indústria como operários, ou na área de serviços (SARMIENTO, 2012).

A cidade de São Paulo foi o destino principal desses imigrantes desiludidos com as péssimas condições no campo. Eram imigrantes de diferentes nacionalidades que mudaram a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

composição étnica da cidade. Entre 1886 e 1890, os estrangeiros compunham apenas 22,1% da população da cidade. Em apenas três anos, os estrangeiros já representavam 54,7% da população de São Paulo. O recenseamento de 1920, de São Paulo, apontou que viviam na cidade pessoas de 33 diferentes nacionalidades. Assim, havia a presença de um grande número de estrangeiros em busca de um trabalho que lhes garantisse uma renda (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2000).

> Segundo os registros dos órgãos governamentais que, no Brasil, controlavam a entrada e saída de imigrantes (fontes oficiais de informações), o perfil do espanhol típico que aqui chegava (imigrante) era adulto jovem, do sexo masculino, oriundo das zonas rurais e costumava viajar desacompanhado, mesmo quando casado. No entanto, deve ser considerado com um certo cuidado o registro de sua origem rural. Há fortes indícios de que, para fazer jus às passagens subvencionadas, os candidatos ao subsídio costumavam declarar-se agricultores, contando com a conivência dos agentes e das companhias de navegação (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2000:s.n.).

O número de desempregados era grande, o que fazia com que houvesse sempre pessoas em busca de um emprego que garantisse sua sobrevivência. Havia muitos estrangeiros desempregados que eram mal-vistos pelas autoridades brasileiras e viviam em situações de precariedade e causavam desconforto na sociedade local, além de serem considerados como uma ameaça à "ordem pública". Devido a esses graves problemas, que determinavam a impossibilidade da garantia de um sustento mínimo, havia muitos imigrantes envolvidos em crimes e delitos, além de viveram da mendicância. Havia, dessa forma, uma tendência ao preconceito e a uma visão limitada da realidade dessas pessoas. Isso pode ser visto nos números que seguem (COELHO, 2002):

> O relatório apresentado pelos Chefes da Polícia ao Presidente da Província salientava que "os espanhóis e os italianos deviam estar sempre sob as vistas da Polícia, pois eram peritos no vício". Só no ano de 1893, dos 368 inquéritos policiais em andamento na cidade de São Paulo, 268 eram por delitos cometidos por imigrantes. Em 1894, 4.487 pessoas foram presas em São Paulo, das quais 1903 eram italianas, 1346 brasileiras, 550 portuguesas e 357 espanholas (COELHO, 2002:56).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Esses preconceitos muito vinculados aos imigrantes acabaram por fazer com que uma parte dos galegos presentes no Brasil não fizesse questão de destacar a sua origem, uma vez que havia situações nas quais poderiam ser vítimas de preconceito devido à imagem, mesmo

que deturpada, que era veiculada das pessoas procedentes, principalmente, do território espanhol.

A imigração proveniente da região da Galícia influenciou no processo de criação da identidade nacional brasileira, o que se deu diante dos diversos fluxos migratórios galegos para o Brasil. Tal absorção cultural e de costumes que ocorreu na sociedade brasileira deu-se com tanta naturalidade que em muitos casos não percebemos a natureza de tais impactos nas relações culturais. Devido a esse sentimento, a imigração galega é algumas vezes classificada como "invisível".

Dessa forma, a forte aproximação linguística entre os países oportunizou fortemente o intercâmbio que aproximou as populações de ambas as localidades, o que traduziu-se nesse apagamento de influências, por vezes, quase como se não houvesse impacto nos processos de troca e assimilação. Devido a essa permanente metamorfose linguística e cultural que se operou graças ao fluxo de imigrações intenso, até a contemporaneidade iremos trabalhar elementos sociológicos e de comunicação presentes na cultura brasileira, que vai do futebol até o carnaval ou na criação de sindicatos, clubes, hospitais, dentre outras instituições.

O imigrante espanhol, ao chegar a Salvador, por exemplo, buscou estabelecer-se através do comércio e logo chamou a atenção dos brasileiros com seu trabalho constante, tendo a supervalorização do trabalho como característica particular. Oliveira (2002) assim explica essa relação entre galegos e a população local:

> Não sei de baiano que haja nascido e vivido nesta cidade do Salvador (...) que não haja conhecido galegos. Ainda meninos ouvíamos falar mal deles e nos diziam que não mereciam confiança nos pesos e contas, elementos básicos do tipo de seu relacionamento com seus fregueses (...) estando, por isso, todos eles, sempre devendo aos galegos pelas compras feitas em suas vendas. Donde o hábito de falar mal dos galegos haver resultado de momentos de dificuldades maiores ou menores sentidas pelos seus devedores para pagar-lhes o devido (OLIVEIRA, 2002:50).

Essa visão pejorativa do imigrante espanhol se desenvolveu a partir das condições subumanas as quais o mesmo se submetia em prol do aumento de seus lucros e dos procedimentos tanto legais quanto ilegais aos quais utilizava em sua busca de ascensão, passando a ser visto como um indivíduo desonesto. A ascensão financeira foi uma conquista do galego, mas a ascensão social foi mais difícil. A desconfiança gerada por seus atos dificultou sua inserção plena na sociedade brasileira e o imigrante espanhol buscou melhorar suas relações

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sociais através de contribuições para o carnaval, propagandas de seus estabelecimentos, anunciando notícias importantes para a comunidade e criando clubes de futebol, por exemplo. Tais atos amenizaram a antipatia do brasileiro com o galego, consequentemente tornando a sociedade mais harmônica. A cultura, e nela a religião, foram fatores importantes para a assimilação cultural dos imigrantes que chegavam ao Brasil.

> O grupo originário da Galícia, em virtude das suas afinidades étnicas, lingüísticas e culturais com os portugueses foi o que mais se enraizou no Rio de Janeiro. Tanto assim, que a expressão "galego" servia para designar os ibéricos de um modo geral. Nessa cidade, a comunidade hispânica aglomerava-se em áreas densamente povoadas, não integradas ao plano de obras de remodelação e saneamento da cidade, iniciado em 1902 pelo Prefeito Pereira Passos. Também essa era a área com maior incidência de habitações coletivas, os populares "cortiços". Os imigrantes espanhóis, portanto, compartilhavam do mesmo padrão de vida dos segmentos menos favorecidos da população carioca (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2000:s.n.).

O Galego é a língua oficial da Galícia que em muito se próxima do português e que passou por um processo de depreciação desde o século XV. Mas percebe-se, atualmente, um esforço dos órgãos oficiais para sua revitalização. Essa aproximação das línguas torna a integração do povo galego uma realidade presente no contexto das imigrações que tornaram os imigrantes reconhecidos como culturalmente brasileiros. Essa percepção fez com que a imigração do povo galego tivesse seus números minimizados devido a sua rápida assimilação no contexto social e cultural brasileiro.

Os espanhóis, dentre os quais se destacam os provenientes da Galícia, em sua maioria, de origem humilde, que chegaram ao Brasil desde o período colonial até hoje, muito cedo deixaram grande parte de seu sentimento de não-pertencentes à cultura local para se fundir ao espaço e à nova realidade por aqui encontrada, sendo logo considerados integrantes da sociedade brasileira nas mais diferentes localidades para onde imigraram. Importa também um dado que demonstra que houve uma inserção profunda na sociedade brasileira com o casamento e formação de famílias entre brasileiros e imigrantes de origem espanhola e, dentre esses, os provenientes da Galícia: “64,7 % dos homens vindos da Espanha casaram-se com brasileiras, e 47,2 % das mulheres casaram-se com brasileiros”. Esse número elevado de casamentos já entre a primeira geração de imigrantes demonstra que dentre as gerações seguintes deve ter ainda aumentado (ARIAS, 2014:12).

Dessa forma, esse contingente passa a fazer parte da sociedade brasileira, sentem-se e são brasileiros, estando "integrados à cultura, à gastronomia e ao estilo de vida do país, mais do que outros estrangeiros". Esse fato, somando-se a outros relativos ao caráter da imigração e do povo galego pode explicar o motivo para as influências dessa imigração não serem reconhecidas e percebidas em meio à construção dos costumes e da cultura do povo brasileiro. Esses imigrantes passaram a sentir-se como brasileiros, o que as uniões e a formação de núcleos familiares pode explicar. Com o passar do tempo, ainda mais os imigrantes passaram a ser vistos como brasileiros, bem como os seus costumes e cultura foram adotados como tal. Nos dias atuais, essas influências já não são sentidas, pois tratam-se de elementos culturais que passaram a integrar o considerado genuinamente brasileiro, o que explicaria a invisibilidade dessa herança cultural (ARIAS, 2014:12).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.1 INFLUÊNCIAS DA IMIGRAÇÃO GALEGA EM UMA ANÁLISE ANTROPOLÓGICA CULTURAL E DA COMUNICAÇÃO

A imigração galega no Brasil causou impactos e mudanças comportamentais e culturais ao longo de todo o processo. Essas mudanças, devido a terem ocorrido de forma gradual e de terem uma natureza de similaridade frente ao contexto no qual foram inseridas, muitas vezes, não são percebidas ou reconhecidas no meio no qual ocorrem. No entanto, há formas de conhecer as realidades e a cultura que foi trazida ao Brasil pelos imigrantes. Isso se faz necessário uma vez que, passado o tempo e devido a essa influência ser vista como produtora de pouco impacto, devido à similaridade das culturas, pode-se não reconhecer as influências que essa cultura exerceu em solo brasileiro.

Durante o período entreguerras foi reduzida a entrada de estrangeiros no país, entretanto aumentou o número de pessoas que saíram do campo ou de regiões inóspitas para se dirigirem às grandes cidades, em busca de oportunidades de trabalho e fugindo da miséria, uma vez que havia o estabelecimento de indústrias. Aumenta a população urbana que passa a ocupar espaços cada vez menores nas periferias das grandes cidades. Dentre essas pessoas, muitos eram imigrantes ou descendentes de imigrantes. Essa aproximação forçada propicia o contato entre culturas e acelera o processo de assimilação que faz com que as influências sejam mais facilmente apagadas.

Nesse contexto, emergem códigos e estratégias de conduta necessárias para que haja um convívio mais próximo. Para tanto, deve haver "aceitação dos códigos e dos valores locais, no contorno de um delimitado espaço de pertencimento, tecendo-se estreitos laços e práticas constitutivas de identidade." Os que antes eram separados por culturas diferentes, tornam-se iguais na convivência e nas condições de vida. Surge, então, "padrões de solidariedade, consenso e acatamento das normas locais, que operam mediante o reconhecimento interpessoal dos vizinhos" (DIAZ, 2009:78).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Sobre a natureza das relações entre as pessoas, Diaz (2009) aponta o que segue, destacando o apagamento de origens ou procedência nas favelas do Rio de Janeiro:

> Muitos, sobretudo as crianças, me saudavam ao chegar; me chamavam seu Francisco, sua forma de dizer señor Francisco. Pouco a pouco, fui acostumando-me a que não me chamava Bernardo, agora eu era seu Francisco. E ninguém me perguntava se era galego ou português. Para eles, bem podia ter sido japonês, que a ninguém importaria. A gente da favela ocupava-se de suas coisas, não das de fora. Na favela também havia ricos e pobres, gente bem vista e mal vista, os que estavam ali desde sempre e os recém-chegados; a favela era um mundo pequeno. Os recém-chegados eram os camponeses do Nordeste, do sertão, como eles o chamavam. Os sertanejos abandonavam seus povoados fugindo da miséria para vir para a opulência do Rio, igual a nós (DIAZ, 2009:79).

Diaz aborda a contribuição da imigração galega para o Brasil em seu caráter de coletividade assimilada, surgindo na resistência ao esquecimento e também na concessão que os imigrantes faziam diante do processo de assimilação: "Todos queremos que nos escutem, é a única coisa que queremos, que nos escutem antes de morrermos. Para que não se esqueçam do que vivemos" (DÍAZ, 2009, p. 405).

Essa ideia de esquecimento e de apagamento de origens e de contribuições surge não apenas de uma possibilidade mas da observação do já ocorrido com outras culturas e também com a consciência de que, devido à necessidade de aceitação e pertencimento, houve o sacrifício do reconhecimento. Muitas pessoas sabiam que não eram reconhecidas em suas origens, mas deixavam que isso acontecesse por medo de preconceitos e de serem mau vistas, uma vez que a presença, anterior ao movimento de imigração para o Brasil, de imigrantes galegos em Portugal gerou um tipo de estigma entre os trabalhadores por lá. Chegando a um Brasil já ocupado majoritariamente por imigrantes portugueses, o trabalhador braçal ou menos remunerado recém-iniciado era apelidado de "galego", o que adquiria um caráter pejorativo devido ao preconceito existente principalmente disseminado entre os portugueses.

Esse ponto de vista pode ser visto no relato de Oliveira (2002) que fala da forma como eram vistos os imigrantes reconhecidos como galegos, no trecho que segue:

> Não sei de baiano que haja nascido e vivido nesta cidade do Salvador (...) que não haja conhecido galegos. Ainda meninos ouvíamos falar mal deles e nos diziam que não mereciam confiança nos pesos e contas, elementos básicos do tipo de seu relacionamento com seus fregueses (...) estando, por isso, todos eles, sempre devendo aos galegos pelas compras feitas em suas vendas. Donde o hábito de falar mal dos galegos haver resultado de momentos de dificuldades maiores ou menores sentidas pelos seus devedores para pagar-lhes o devido (OLIVEIRA, 2002, p. 50).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Essa visão pejorativa do imigrante proveniente da galícia e do espanhol, como um todo, fazia com que essas pessoas não se importassem de serem confundidas com portugueses, o que ocorria, às vezes, devido ao idioma. Essa visão que se constituiu como um preconceito teve como origem a luta pela sobrevivência entre os galegos que se submetiam aos trabalhos mais árduos e pesados, para os quais eram designados, muitas vezes, anteriormente, somente escravos, além de haver uma parcela de imigrantes que se dedicassem a atividades ilegais, como os jogos de azar, por exemplo.

Muitas dessas pessoas obtiveram ascensão financeira, mas não a ascensão social. Para tentar melhorar sua projeção na sociedade, o imigrante espanhol, em particular o galego, buscou melhorar suas relações sociais através de contribuições para o carnaval, para a divulgação de notícias importantes para a comunidade e para a criação de clubes de futebol, por exemplo. A ideia era melhorar a imagem dos galegos junto à sociedade brasileira. No entanto, o que muitos fizeram foi silenciar suas origens em busca de uma aprovação, mesmo que não houvesse qualquer motivo para a reprovação ou condenação.

Nas grandes cidades portuárias os imigrantes galegos também adotavam como opção de trabalho a estiva, reunindo-se em agremiações de estivadores, o que esboça um arquétipo do imigrante galego. No que diz respeito ao Rio de Janeiro, há obras literárias que retratam a forma como muitos galegos se instalavam, eram vistos e se relacionavam com os moradores locais, como *Los números del elefante* de Jorge Díaz, que relata a vinda para o Brasil de dois imigrantes galegos, o que os levou à imigração, o panorama que encontraram aqui e como passaram a se relacionar com tudo e todos a sua volta. Particularmente, os dois imigrantes retratados são pobres que passam a viver entre a pobreza, em contato com o submundo dos jogos e da prostituição da época.

Não se tratam de relatos verídicos, mas, no entanto, acabam por espelhar as realidades de muitos imigrantes galegos, da época e para entender o potencial de invisibilidade que essa influência teria, ao longo do tempo. O autor da obra coloca em seu relato: “E ninguém me perguntava se era galego ou português. Para eles, bem podia ter sido japonês que a ninguém importaria. A gente da favela ocupava-se de suas coisas, não das dos de fora”. Essa invisibilidade e pouca importância dada às origens de pessoas como o personagem da narrativa demonstra que os impactos da presença dessas pessoas pouco eram sentidos ou percebidos. Isso somente ocorria quando formavam núcleos familiares com pessoas da localidade e as culturas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

e costumes entravam em contato ou quando o trabalho e os círculos de convivência se formavam em outras instâncias sociais (DIAZ, 2009:78).

Uma das formas de observar como ocorreu o impacto da cultura galega são os relatos produzidos pelos imigrantes que ficaram registrados em cartas que eram o instrumento de comunicação entre essas pessoas, familiares e conhecidos que ficaram para trás, mas com quem era mantido contato. Muitas vezes, essas pessoas, acabavam também vindo para o Brasil, uma vez que essa comunicação, por vezes, estimulava essa vinda, quando não a saudade e/ou vínculos que existiam entre as pessoas separadas pela imigração.

As realidades, experiências, vivências, costumes e cultura dessas pessoas eram, muitas vezes, impressas nessas cartas que falavam muito sobre seus escritores. Um exemplo disso era a realidade enfrentada pela maioria das mulheres imigrante na época que tinham suas cartas escritas pelos homens que assim o faziam mantendo o controle sobre o que era escrito, mesmo quando escreviam para suas mães ou irmãs, o que indicava que havia um tipo de censura sobre as informações enviadas e recebidas, enquanto, os próprios homens tinham total liberdade de escrever ou receber cartas, cujo conteúdo não precisam revelar, visto que eles mesmos as escreviam. Muitas dessas mulheres não eram alfabetizadas, o que propiciava ainda mais que tivessem de contar com os homens para escrever.

Os assuntos reportados pelos imigrantes homens revelavam as suas preocupações na época e realidades e características da sociedade que se faziam presentes, como a situação em relação a oportunidades de empregos, notícias econômicas. As mulheres já falavam de temas familiares e domésticos, o que incluía trocas de receitas e dicas caseiras para resolução de problemas. As cartas trocadas tornam possível captar olhares pessoais sobre os impactos da imigração tanto no país de destino, quanto no lugar de origem. Podem ser encontradas nessas cartas informações econômicas, sobre mercado de trabalho, situações que se desenrolava, no cotidiano, conversas sobre segredos familiares, orientações para a administração de bens a distância e para a remessa de dinheiro e alimentos. As informações, no entanto, por vezes não poderiam ser comprovadas porque podiam ter dados falaciosos, que tinham como comprovação fotografias forjadas, realizadas com roupas e outros objetos emprestados, por exemplo. Isso ocorria para que parentes e amigos distantes, ainda no país de origem, pensassem que havia ocorrido uma ascensão social e econômica que na verdade não havia acontecido (VILLARES; FERNÁNDEZ, 1996).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

De acordo com Villares e Fernández (1996), existem duas Galícias nos registros memorialísticos, aquela levada na memória dos que emigraram para a América e a Galícia daqueles que não partiram. Isso ocorre devido à própria natureza da emigração, em sua maioria de homens, em uma realidade na qual os pais idosos e as mulheres normalmente ficavam na Galícia e os filhos jovens e adultos e maridos iam para a América. Dessa forma, se estabelecia uma comunicação para o envio de remessas de dinheiro que interligava os dois continentes, um vínculo que alimentava emocionalmente e financeiramente os dois continentes. Buscava-se, muitas vezes, adquirir terras na Galícia e retornar com dinheiro e status, retomando uma vida mais reconhecida diante da sociedade que antes os marginalizava.

Dessa forma, a Galícia, além de ponto de origem, era o destino almejado por muitos emigrantes que cruzavam o oceano em busca de melhores condições de vida. Para muitos, a ideia da vinda para o Brasil e outros países era o enriquecimento e a ideia de criar uma vida próspera na Espanha. No entanto, na prática a realidade se mostrou distinta e mais complexa do que isso, uma vez que laços afetivos, culturais e econômicos foram estabelecidos nos novos destinos e trocas culturais foram realizadas, o que fez com que a maioria se estabelecesse no Brasil, pois já não eram mais reconhecidos como espanhóis por seus pares e haviam criado um vínculo devido às trocas e a terem passado a integrar a sociedade.

A língua foi considerada um atrativo para que fossem definidos os destinos dos imigrantes, seja em relação ao espanhol, seja em relação ao português, com que os galegos já estavam familiarizados devido à proximidade geográfica com seu vizinho Portugal, ou as similitudes morfológicas e sintáticas que o galego compartilha com a língua portuguesa, o que promoveu uma forma de aproximação cultural que em muito mascarou as influências da imigração galega na sociedade brasileira. Além disso, o fato desses imigrantes serem muitas vezes confundidos com portugueses que poderia ser visto como um incômodo, para muitos, era uma vantagem, pois os espanhóis, muitas vezes, eram vistos como potencialmente problemáticos devido a muitos atuarem na reivindicação de direitos e questões trabalhistas, o que também se tratava de um preconceito que, no entanto, era muito disseminado.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

No Brasil, os imigrantes galegos se estabeleceram, principalmente, no Pará, em Pernambuco, na Bahia, em Mato Grosso, no Amazonas, no Rio de Janeiro, no Paraná, em Santa Catarina, no Rio Grande do Sul, em Goiás e em São Paulo. Entre estes destinos, São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia foram os estados mais procurados pelos imigrantes espanhóis no início do século XX. As realidades encontradas em termos de trabalho nesses estados e no Brasil, como

um todo, levaram a esses imigrantes a organizarem-se em busca de direitos trabalhistas mínimos (VILLARES; FERNÁNDEZ, 1996).

Dessa forma, ficam os espanhóis estigmatizados e, dentre eles, os galegos que passam a sofrer preconceito e ações violentas de rejeição. Isso pode ser visto na forma de tratamento e no comportamento da sociedade, conforme Ribeiro (1990) pontua, como segue:

> Não eram raras as explosões de violência nas ruas do Rio de Janeiro, principalmente entre os diversos grupos étnicos. E por vezes os cariocas chegaram a atacar os imigrantes ao grito de "mata galegos", uma expressão que muito rapidamente se popularizou entre a gente do Brasil (RIBEIRO, 1990: 54).

Ocorria de os brasileiros utilizarem a palavra galego para nomear os imigrantes portugueses como uma forma de os insultarem. Isso ocorria porque os próprios portugueses em Portugal assim se referiam para designar os trabalhadores que faziam o trabalho mais pesado e, no entanto, recebiam os salários mais baixos, pois, em sua maioria em provenientes da Galícia. O termo galego era dessa forma, utilizado como um insulto, de acordo com a forma preconceituosa com que os portugueses se referiam aos galegos. Isso estimulou com que os imigrantes oriundos da galícia se sentissem estigmatizados e, por isso, se deixassem confundir sem problema com os portugueses que a eles se colocavam como superiores (RIBEIRO, 1990).

Em *O Cortiço* de Aluísio de Azevedo, romance naturalista de 1890, percebe-se uma alegoria da situação vivenciada pelos galegos no Rio de Janeiro no século XIX. Ribeiro (1990) expõe o que segue:

> Muito embora os personagens da história não sejam galegos, da Galícia, é clara a forma com que há uma relativa hostilidade entre os portugueses e os cariocas. Os galegos que viviam nesse período em condições bem semelhantes aos moradores do cortiço no momento, bem que poderiam ser qualquer um dos personagens habitantes da moradia, percebemos aí, uma invisibilidade do imigrante galego (RIBEIRO, 1990: 56).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Dessa forma, percebe-se que há, na precariedade de vida de muitas dessas pessoas, uma estigmatização que faz com que se propicie o apagamento das marcas e influências culturais que são comuns em toda a convivência entre culturas. A partir do momento em que esses imigrantes provenientes de Portugal e de diversas regiões da Espanha, dentre elas o território da Galícia, acabam por ter em comum as grandes dificuldades que os levam ao

convício com brasileiros nos cortiços, essa proximidade acaba por fazer com que todos os imigrantes pareçam aos olhos dos brasileiros como únicos em termos de identidade. Tornam-se, apenas imigrantes, sem que seja reconhecida a sua origem ou distinguido o seu caráter cultural.

Após um primeiro momento no qual uma grande parte dos imigrantes eram homens que pretendiam voltar ao país de origem, houve uma mobilização no sentido de trazer as famílias que haviam sido deixadas para trás, pois muitos tinham mudado seus planos. Assim, foi feito no Brasil um Plano de Reunião Familiar para trazer ao Brasil as famílias dos imigrantes, o que reforçou a ideia de que já havia um terreno fértil para que esses imigrantes construíssem na nova pátria um espaço para as suas vivências e trocas culturais. Mesmo não sendo visto como um projeto rentável para o governo brasileiro, uma vez que, apesar de haver o discurso humanitário da reunião de pessoas de uma mesma família, não parecia trazer benefícios para o país, pois beneficiava pessoas economicamente inativas e sem preparação profissional, garantia para os empresários brasileiros a permanência da mão de obra que já havia conquistado postos de trabalho no país (VILLARES; FERNÁNDEZ, 1996).

O movimento operário no Brasil foi constituído com a participação ativa de imigrantes, dentre os quais se destacam os espanhóis, no princípio do século XX. Os movimentos de contestação, em especial os de trabalhadores, foram fortemente influenciados pelas experiências e pensamentos de imigrantes, uma vez que esses estavam acostumados com realidades bastante diferentes da presente em solo brasileiro. Vindos de países com histórias de industrialização e desenvolvimento agrário e econômico bem mais antigas do que a brasileira, essas pessoas foram expostas a realidades e a uma estrutura de exploração de trabalho bem antes mesmo de serem estabelecidas relações de trabalho em solo brasileiro. Por isso, tinham uma experiência maior com o conhecimento sobre reivindicações, sobre limites a serem estabelecidos e formas de reivindicar. Isso fazia com que fossem vistas como más influências e ameaças pelos empresários e donos de pequenos negócios, acostumados a explorarem uma mão-de-obra barata e que ignorava qualquer possibilidade de ter direitos e, principalmente, de reivindicá-los (VILLARES; FERNÁNDEZ, 1996).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

No Brasil, as heranças e o pensamento ainda herdado do período escravagista faziam com que muitos acreditassem que o fato de terem uma relação de trabalho e receberem um pagamento já era muito, mesmo que as jornadas de trabalho fossem imensamente exaustivas e que o pagamento não correspondesse em nada ao trabalho realizado. Não havia conhecimento

ou experiências que levassem os trabalhadores a perceber a extensão da exploração perpetrada. Na época, os trabalhadores espanhóis eram trabalhadores em muitas indústrias de vários segmentos, um exemplo disso são as do ramo têxtil. Nesse tipo de empresa era comum o trabalho de mulheres espanholas. Os trabalhadores empregados nesse setor comandaram as maiores greves ocorridas em São Paulo e no Rio de Janeiro. Isso demonstrava a influência e o poder de organização que tinham os imigrantes espanhóis nas greves. Em 1917, a Greve Geral provocou a expulsão de, ao menos, dois trabalhadores que, pretendia-se, servissem de exemplo para que os outros não os seguissem (COELHO, 2002).

No que diz respeito à origem de diversos líderes sindicais, de acordo com Maran (1979),

> [....] os espanhóis tinham uma participação quando considerada a sua proporção na população em geral. Dos 119 líderes, 22 eram espanhóis, dentre 24 italianos e 23 portugueses e o restante brasileiros. Dos 556 organizadores sindicais expulsos do Brasil entre 1907 e 1921, 113 eram espanhóis. Isso é um reflexo das ideias socialistas e anarquistas que, a partir de 1890, conseguiram penetrar de forma considerável algumas regiões espanholas (MARAN, 1979:81).

Os péssimos hábitos de tratamento aos escravos provocaram reflexos no tratamento dado aos trabalhadores vindos de outros países. Ainda havia uma falta de conscientização por parte de quem contratava e muitos se ressentiam da perda de seus escravos. O Brasil ainda tinha muito a aprender sobre o tratamento e os direitos dos trabalhadores, até mesmo no que diz respeito à defesa dos próprios interesses. Devido a isso, havia uma péssima impressão dos trabalhadores que chegavam de outros países, onde a realidade relativa às condições de trabalho era diferente do encontrado no Brasil.

Foram feitos relatos ao Governo Espanhol sobre as condições desumanas nas quais viviam os trabalhadores espanhóis, assim como todos os outros trabalhadores. Devido a isso, foi enviado ao Brasil, pelo governo Espanhol, um funcionário responsável por avaliar as condições em que viviam os espanhóis no país. O relatado foi impactante por revelar o desrespeito aos contratos de trabalho, as condições precárias do trabalho no campo, onde os trabalhadores dormiam no chão e em casas minúsculas, e também relatava que havia constantes e diversos abusos nas relações de trabalho. O responsável pelo levantamento concluiu que 98% dos espanhóis voltariam para a Espanha se pudessem (COELHO, 2002).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

De acordo com Coelho (2002), quando publicado esse relatório, a imprensa espanhola, mais especificamente o jornal *Gaceta de Madrid*, propôs que fosse proibida a emigração espanhola para o Brasil, destacando que leis sobre esse assunto já haviam sido provadas na Itália e na Alemanha, enquanto Portugal, na época, já buscava deixar de mandar imigrantes para o Brasil, direcionando-os para outros países. Diante dos fatos e dos relatos, em 1910, a Espanha decreta uma proibição à livre emigração para o Brasil. Mas, apesar da intenção, o decreto acabou não surtindo efeito, tendo a imigração espanhola atingido seu ápice justamente após o decreto (COELHO, 2002).

No que diz respeito às condições de trabalho que impactaram de forma imensamente negativa os países da Europa, como um todo, os imigrantes eram submetidos a rotinas árduas, com extensas jornadas diárias de atividades, que se iniciavam nas primeiras horas do dia se estendendo às altas horas da noite. Além disso, as moradias não ofereciam as mínimas condições necessárias para a sobrevivência. Um exemplo disso era o grande número de galegos que morava em cortiços espalhados pelas cidades ou que se via na contingência de habitar no próprio estabelecimento comercial onde trabalhava, o que facilitava para os empregadores a exploração do trabalho desse funcionário que estava sempre à disposição (BACELAR, 1994).

De acordo com Bacelar (1994), além de serem prejudicados por péssimas condições de trabalho e moradia, existia um preconceito em relação aos galegos que eram vistos como pouco higiênicos, brutos e desonestos. Também por parte dos imigrantes galegos não havia uma boa imagem dos brasileiros, pois existia preconceito em relação negros, mestiços e pobres. Dessa forma, percebe-se que havia preconceito de ambas as partes, tanto de brasileiros em relação aos imigrantes, quanto dos imigrantes em relação aos brasileiros. Isso fazia com que esses imigrantes galegos se unissem em associações, o que estimulava a aproximação entre essas redes sociais e a formação de uma estrutura solidária para ajuda mútua entre seus participantes. Um exemplo disso é o que é relatado a seguir:

> Como os italianos e portugueses, os espanhóis também criaram caixas de socorro mútuo que prestavam auxílio médico, financeiro e jurídico aos mais necessitados. Ao que tudo indica, algumas dessas entidades beneficentes deram origem às primeiras organizações de trabalhadores. Com uma ativa participação no movimento operário dos maiores centros urbanos, no início do século XX, o trabalhador espanhol, de um modo geral, foi rotulado de "anarquista" (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2000:s.n.).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nesses aspectos, destaca-se a relevância assumida por essas associações que se tornaram essenciais para a sobrevivência das comunidades galegas em solo brasileiro, pois se tornaram espaços para a sociabilização, a manutenção da cultura e lugares ideais para o estabelecimento de relações, tanto fraternas quanto matrimoniais. Essas associações tiveram grande importância para os imigrantes galegos na América, como um todo, como espaços de trocas e de valorização da cultura e de suas origens. Por outro lado, no Brasil, diferentemente de em outros países, esses espaços tiveram como objetivo também o estabelecimento e estreitamento das relações interpessoais entre pessoas que tinham em comum suas origens, mas que acabavam por aproximar-se pela necessidade de identificação e por se sentirem distantes de sua realidade. Conseguiam, assim, estabelecer uma relação com base nos aspectos lúdico, social e assistencial, uma vez que as associações também promoviam cuidados com a saúde e o bem-estar dos mais idosos (BACELAR, 1994).

Devido ao caráter problemático do contexto nos quais muitos imigrantes se encontravam, podem-se dizer presos, as organizações e associações atuavam para congregar e trocar informações entre os imigrantes, em especial os espanhóis que eram, em geral, mal remunerados, tendo jornadas de trabalho de até 16 horas. Além disso, as más condições das moradias, que muitas vezes eram habitações coletivas, conhecidas como cortiços, que sob reviveram ao plano de remodelação e saneamento das cidades, faziam com que buscassem auxílio médico, financeiro e jurídico do que era instituído como Caixas de Socorro Mútuo, que eram disponibilizadas por entidades particulares mantidas por imigrantes mais prósperos. Essas instituições, imagina-se, tenham dado origem às primeiras organizações de trabalhadores (COELHO, 2002).

Diante das condições precárias do trabalho, o imigrante espanhol passou a participar ativamente no movimento operário dos maiores centros urbanos brasileiros, sendo rotulado de anarquista, no início do século XX. Eles se reuniam em associações, como o Centro Cosmopolita (setor de hotelaria) ou a União dos Empregados de Padaria. No entanto, não eram todos os galegos que tomavam parte dessas associações, pois muitos tinham seus primeiros empregos como indicações de patrícios e, quando o imigrante melhorava suas economias, comprava um pequeno negócio, contratando, por sua vez, conterrâneos. Muitos deles eram comerciários e garçons. Em geral, quem conseguia prosperar economicamente não queria confusão. As manifestações em busca de melhores condições de trabalho eram duramente reprimidas pela polícia (COELHO, 2002).

Nesse contexto, alguns movimentos e vertentes de pensamento passaram a interagir e a ocorrer concomitantemente em um ambiente para onde convergiam várias linhas de pensamento e ideologias que encontravam em comum péssimas condições de trabalho e de ida a que eram submetidos todos os trabalhadores, quer fossem brasileiros, quer fossem imigrantes. Dentre essas, há o anarco-sindicalismo, surgido como uma linha do anarquismo que que esteve à frente do primeiro movimento operário brasileiro. Como características desse movimento tem-se a recusava à luta política, a proposição de estratégias de ação no que diz respeito às questões econômicas e ideológicas, aplicando-se como táticas greves, boicote, sabotagem, comícios e as mais diversas formas de manifestações públicas. Essas ideias foram originadas da exclusão social, que ocasionava pobreza e pessoas que acabavam se submetendo ao mercado informal (RODRIGUES, 1995).

Sobre os tipos de organizações onde o anarquismo encontrou seu espaço de manifestação, devido aos problemas oriundos das péssimas condições de trabalho e vida de muitos imigrantes, Sarmiento (2012) fala o que segue:

> A maioria dos galegos fez parte do segundo e terceiro momentos do anarquismo, através de associações como o Centro Cosmopolita (setor da hotelaria) ou a União dos Empregados de Padaria, no Rio de Janeiro. O pequeno comércio, a classe média e as classes operárias começaram a se fortalecer numericamente e tomar consciência da situação de pobreza em que estavam envolvidas (SARMIENTO, 2012:98).

Quando se trata de lideranças, os galegos que ocupavam essas posições nos sindicatos fizeram uma especial contribuições devido aos seus conhecimentos, por terem experiência e a terem um grau de instrução superior ao da maioria da população brasileira, bem como da maioria dos próprios galegos que vieram para o país. Destaque-se que, normalmente, a condição profissional dessas pessoas contrastava com as suas atuações nos sindicatos: cotidianamente eram empregados de hotéis, de pequenos comércios ou operários; mas atuavam muitas vezes como líderes ou dirigentes de associações e sindicatos. Muitos inclusive, devido a atuarem nessas organizações, muitos imigrantes foram deportados. Os imigrantes dominavam os sindicatos mais poderosos e mais influentes do país. Dentre esses, vários galegos (SARMIENTO, 2010).

Esses imigrantes eram considerados um perigo ao que denominavam ordem pública e ao bem das relações de trabalho. Um exemplo desses imigrantes vindos da Galícia é "Antonio Fernández, sapateiro, que chegou ao Brasil no ano de 1912, com a idade de 21 anos. Era

empregado de uma casa de calçados, tendo se estabelecido no Rio de Janeiro". Associou-se à Aliança dos Operários em Calçado e Classes Anexas, tendo ficado conhecido por ser um hábil orador. Passou a exercer a função de delegado dos sapateiros junto à federação das diversas classes, tendo sido designado em mandato conferido por diversas assembleias. Devido a sua atuação em instituições e em eventos de caráter sindical, frente aos trabalhadores, assim como outros imigrantes atuantes nas causas de defesa dos trabalhadores, foi deportado, tendo sido expulso do país por ser considerado como um risco para a manutenção da lei da ordem (MENEZES, 1966:57).

Os trabalhadores estrangeiros, em geral, eram vistos como problemas para os pequenos e grandes empresários brasileiros devido à já instaurada forma de tratamento e de exploração do trabalho que já havia sido instituída no país. Dessa forma, as organizações surgiram como uma forma de reagir e lutar por direitos mínimos para os trabalhadores. Os problemas relativos às péssimas condições oferecidas aos trabalhadores no Brasil, em março de 1902, fizeram com que o governo italiano proibisse a imigração de seus cidadãos para o Brasil, devido aos maus tratos sofridos pelos cidadãos.

O péssimo tratamento e as condições precárias eram oferecidos pelos donos de empresas, nas cidades, e pelos cafeicultores, no interior do país. Essa atuação de diversos governos ao tentar impedir que seus cidadãos viessem para o Brasil demonstra que a forma como os trabalhadores eram tratados nas terras brasileiras realmente demonstrava-se muito abaixo do que se esperava, principalmente quando comparada com o desenvolvimento das relações de trabalho na Europa da época. Não havia qualquer demonstração de interesse ou de iniciativas por parte de empresários e do governo de realizar as mudanças necessárias, mesmo que estabelecido um prazo para que ocorressem, e havia a percepção de que o governo brasileiro em nada se esforçava para frear a intensa exploração a que estavam submetidos os trabalhadores estrangeiros (DULLES, 1977).

Assim, evidencia-se a necessidade da atuação das associações sindicais e outras para conglomerar os trabalhadores de forma que a voz do grupo se fizesse ouvir, pois os indivíduos não tinham poder de atuação e de pressionar pela adoção de medidas menos prejudiciais para os trabalhadores. A grande maioria dos trabalhadores pobres, estrangeiros ou não, carregava consigo o sonho de uma vida melhor, a possibilidade de fugir da pobreza.

Ao chegarem em terras brasileiras, visto que investidas, muitas vezes as economias que tinham, com a esperança de conseguirem mudar as condições de trabalho ofertadas,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

formavam ou passavam a integrar associações voltadas a reivindicar condições dignas de trabalho e melhores pagamentos para os assalariados. Como não encontravam condições mínimas para o trabalho, viam-se na situação de ter de lutar para mudar a situação, visto que não podiam voltar para seus países de origem. Assim, enfrentavam a resistência de empresários e das instâncias governamentais, que passavam a qualificar essas ações e iniciativas de perturbação da ordem e os contestadores de perturbadores. Essas pessoas eram consideradas criminosas, muitas vezes, o que em muito contribuía para a estigmatização dessa população.

O contexto de industrialização, somado ao do estabelecimento de grandes empresas nos países da América do Sul promoveram a necessidade da utilização maior de uma mão-de-obra que ainda não era reconhecida como essencial para o sucesso dos empreendimentos. Além disso, as elites econômicas de países, como o Brasil, estavam acostumadas a explorar o trabalho escravo e consideravam as condições de trabalho dos seus empregados uma concessão. Para esses empresários, um salário, horários de trabalho, mesmo que a jornada fosse exaustiva, e direito a descanso eram já um luxo que eles eram obrigados a conceder. Mais do que isso, para essa classe, era um absurdo que os operários e trabalhadores em geral pretendessem ainda mais.

Nesse contexto, pós-escravidão e de hábitos arraigados nas elites brasileiras, a América do Sul passou a receber importantes fluxos migratórios de espanhóis e italianos, como por exemplo, a Argentina. Dessa forma, outros países, além do Brasil, também foram impactados pelo ativismo anárquico que passaram a ser alvos das leis de residência e defesa social, cujas medidas incluíam a expulsão de qualquer estrangeiro indesejável. O contexto, nesses países, determinava a forma como os imigrantes eram vistos, de acordo com as mudanças políticas, dessa forma, os estrangeiros podiam ser considera dos agentes da modernização e do progresso ou pessoas capazes de perturbar a ordem do país onde estivessem (SARMIENTO, 2010).

O anarquismo e o movimento operário, como um todo, teve sua maior presença em São Paulo, centro de maior industrialização e com uma maior concentração do operariado. Havia uma classe média que girava em torno da burguesia do café, com a maior presença de operários estrangeiros, que tendiam a reivindicar melhores condições de trabalho e influenciavam os trabalhadores brasileiros, anteriormente acomodados diante das situações e relações de trabalho. Nessa situação, nas qual a mobilização do movimento operário começou a surgir como uma ameaça, patrões e Governo tornaram-se os inimigos (SARMIENTO, 2010).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

É provável que a maioria dos galegos tenha se juntado ao segundo e ao terceiro momentos do anarquismo, o que ocorreu em associações como o Centro Cosmopolita, ligado ao setor da hotelaria ou a União dos Empregados de Padaria, ambas do Rio de Janeiro. Com o trabalho dessas associações, que passou a ser visto como uma ameaça, o pequeno comércio, a classe média e as classes operárias começaram a se fortalecer numericamente e tomar consciência da situação de pobreza em que estavam envolvidas. Eram realidades da época o alto custo de vida, a falta de moradia e a violência policial, que ocorriam em grandes cidades (SARMIENTO, 2010).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.2 INFLUÊNCIAS CULTURAIS DA IMIGRAÇÃO GALEGA NO BRASIL

A condição de imigrante se assemelha à condição de estrangeiro no sentido de ambos se sentirem diferenciados da população local, sendo considerado sempre alguém exterior aos costumes locais, o que gera certo estranhamento tanto do imigrante ou estrangeiro, quanto do nativo. O grau de estranhamento em questão dependeria da origem do imigrante e da adaptação do mesmo. No caso dos galegos, havia já uma propensão, talvez devido à língua e suas similaridades, talvez devido a alguns traços culturais semelhantes, frutos da colonização, ao não estranhamento e à facilidade de aceitação de costumes e da cultura que com os imigrantes aportou em solo brasileiro. Foram vários locais do país escolhidos como destino dessa população e cada um lidou de uma forma com o contato que se deu entre as culturas. No entanto, assume-se que existe entre todos os processos, por mais diferenciados que sejam, pontos de contato que se aproximam em termos de assimilação ou de influências culturais (OLIVEIRA, 2001).

As influências culturais e comportamentais herdadas dos imigrantes galegos podem ser vistas na sociedade brasileira até a atualidade, porém muitas das trocas ocorridas não são percebidas e nem reconhecidas como frutos do contato com os imigrantes que chegaram da Galícia ao Brasil como um todo. Sabe-se que houve uma acomodação cultural, o que promoveu, muitas vezes, um apagamento das influências e da herança cultural produzida pelo contato entre as culturas. Além disso, em muito essas influências são creditadas aos portugueses e, principalmente, aos espanhóis em geral, sem dar a essa etnia em particular o seu crédito, o que se deve a muitos fatores, como o preconceito, por exemplo. No entanto, mesmo sob esse apagamento, é possível encontrar marcas da cultura galega.

Houve uma grande chegada de galegos ao território brasileiro no início do século XX, mas no país houve um apagamento dessa presença, ao contrário do que ocorreu na Argentina, onde todos os espanhóis passaram a ser tratados por galegos, independentemente da região de sua procedência. No Brasil ocorria justamente o contrário, todos, incluindo os galegos, eram registrados como espanhóis ou como portugueses, o que ocorria devido a serem procedentes de portos de Portugal.

USC UNIVERSIDADE

Mesmo que não tenha ocorrido em maior ou no mesmo número do que imigrações de outras localidades, os galegos trouxeram a sua cultura e deixaram uma marca no país. A maioria desses imigrantes vinha para o Brasil após terem recebido notícias de parentes, amigos ou conhecidos que já haviam imigrado para o país. A cultura de emigração é muito comum na Galícia e saíam do país as pessoas que estavam mais dotados fisicamente e que tinham certa condição financeira.

A música, enquanto elemento cultural característico, surge como foco de experiências que são compartilhadas e influenciam as culturas entre as quais estabelece contato. Muitas dessas influências, no entanto não são reconhecidas ou tem, ao longo de tempo perdidos seus pontos de contato. Pode-se citar como um exemplo desse contato cultural o trabalho, embora contemporâneo, do músico brasileiro Sérgio Tannus, nascido em Itaperuna, no Brasil, em 1967, compositor, instrumentista e cantor brasileiro de vários gêneros musicais como *rock* progressivo, *blues*, heavy, bossa nova, samba, chorinhos e mais recentemente, música galega. Desde 2006 mudou-se para Santiago de Compostela e tem atuado em conjunto com uma multiplicidade de artistas tendo realizado um trabalho de síntese entre as culturas brasileira e galega. Um dos frutos desse trabalho é o álbum que chamou de *Son Brasilego,* como a marca da mistura das influências sofridas pelo músico. Esse trabalho demonstra o potencial que as culturas têm para se complementarem e atuarem conjuntamente.

O pensamento do músico e a forma como se entrelaçam, ao longo do tempo, as culturas surgem nas suas palavras, em entrevista à Pacheco (2015). Com base no depoimento do músico, é possível perceber como ocorrem as influências e a troca de culturas que, muitas vezes, com o passar do tempo, acabam por não ser mais percebidas, passando a ser vistas como naturalmente presentes e surgidas da cultura e no local onde ocorrem:

> Ser brasilego é sentir-se brasileiro, mas com a alma já com um jeitinho galego. Não cheguei por ali com a intenção de propagar somente a tão conhecida e respeitada música brasileira. Cheguei com o intuito de trocar ideias, aprendizados, escutar coisas novas, buscar novas sonoridades e tentar reproduzir isso na minha música. Forjar em forma de música o elo que liga essa irmandade que poucos sabem que existe. E por esse motivo fui adotado musicalmente e pessoalmente por essas bandas. Hoje, no meu meio e círculo de amizades, a cada dia me sinto mais brasilego (PACHECO, 2015:on-line).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O músico ainda em entrevista à Pacheco (2015) fala sobre como a música atua para promover uma interação profunda ente as culturas brasileira e galega, o que, segundo ele ocorreu de uma forma natural, primeiramente devido ao contato com a cultura no Brasil e, após,

ao aprofundamento das influências em território galego. Pode-se dizer que a experiência do cantor faz o caminho inverso da vivenciada pelos galegos, quando da imigração e, também pode ser comparada com a dos imigrantes "retornados" à Galícia, que, após deixarem no Brasil influências culturais e comportamentais, retornam à pátria levando o impacto das vivências em solo brasileiro. Pode-se dizer que muitos acabaram adotando costumes que se somaram aos que já possuíam ao chegar como imigrantes. O depoimento do artista que segue demonstra o exposto:

> Aparece em forma de total fusão sonora. O Son Brasilego foi justamente o resultado dos seis anos (na época) de convivência com a cultura e com a música galega. Esse convívio me inspirou e levou a colocar instrumentos típicos da música galega em ritmos e canções brasileiras. Todos os artistas que convidei a cantar ou a tocar nesse projeto (e foram 43), em algum momento estiveram no palco ou gravando comigo. Então essa brasileguidade surgiu naturalmente, pouco a pouco e está estampada no som do cd e nos concertos que faço hoje. Baião junto a uma gaita de fole, um samba acompanhado por um violino, um rock pop com um vibrafone e assim por diante (PACHECO, 2015: on-line).

O músico também fala sobre a proximidade entre os idiomas, português falado no Brasil e o galego, que pode em muito justificar a aproximação natural entre as culturas e ainda fazer com que isso, justamente pela naturalidade, seja mais dificilmente detectável. É o que expõe no depoimento que segue:

> A proximidade é maior do que muitos imaginam. A língua galega (me desculpem os portugueses e livros que não dão muito ênfase a esse fato) é a nossa real língua mãe. O português de Portugal e do Brasil são filhos diretos da mesma mãe… que já existia há algumas centenas de anos antes de existir o reino de Portugal. A língua é tão próxima que muitos galegos dizem que entendem melhor os brasileiros do que os portugueses que vivem ali ao lado…e vice versa. Muitos brasileiros também comentam diversas vezes que entendem melhor os galegos e os portugueses do norte, do que o português falado em Lisboa, por exemplo. Creio que a proximidade é enorme, pouco proporcional ao número de pessoas que têm o conhecimento disso. O galego-português deveria ser muito mais divulgado e valorizado do que foi e é até hoje (PACHECO, 2015: on-line).

O artista fala sobre a resistência dentro da própria Espanha em aceitar e reconhecer a cultura galega, mencionando questões políticas e históricas como motivações para isso. Dessa forma, percebe-se que os galegos, ao virem para o Brasil traziam consigo esse estigma de um não reconhecimento que ocorre até a atualidade na região.

> Creio que a cultura galega [...] ganhou mais representatividade e espaço no meio musical da Espanha e do exterior. Mas por questões políticas e históricas, não o suficientemente na Espanha, que ainda guarda muita resistência em aceitar e incentivar distintas línguas e culturas dentro de seu próprio território. [...] Aqui há um movimento de editar livros-discos (que normalmente leva um conto acompanhado de um CD de áudio), que certamente está incentivando as crianças a escutarem mais músicas em galego e, como resultado, a falarem mais a sua língua mãe no dia a dia. Junto a esses livros-discos também existe um incentivo dado por um órgão chamado Política Linguística, que financia os concertos infantis desses projetos – em média 40 num período de três meses – com grupos tocando ao vivo nos colégios e auditórios das pequenas e grandes cidades, para essas crianças. Tenho certeza de que essa iniciativa vai criar ainda mais visibilidade à língua e uma nova geração de falantes de galego (PACHECO, 2015:on-line).

Essa fala demonstra o desprestígio do idioma galego nos dias atuais, que leva instituições e órgãos governamentais, além de o setor cultural a investirem em iniciativas que busquem incentivar o contato com o idioma, principalmente entre crianças, colocando-as em contato com a língua de diferentes formas para que os esforços no sentido de que seja valorizada e utilizada sejam bem-sucedidos. O músico fala também sobre como pode-se somar com o intercâmbio cultural, sem que haja perdas, o que somente ocorre quando há imposição.

> Acredito totalmente que quanto mais se estreitem esses laços, mais alcance teremos para difundir a língua. Mas é claro que, na minha opinião, as melhores iniciativas são aquelas que são feitas com respeito a todos os outros idiomas e culturas. A ideia é agregar e somar… nunca impor e separar. Esse movimento de intercâmbio é importante para chamar a atenção do mundo em geral, mas principalmente dos países da lusofonia, de que é possível juntarmos nossas vozes e forças sem perdermos a nossa própria identidade cultural e linguística. Falta muito ainda para se cumprir, mas acho que estamos no caminho correto. Portugal, Galiza, Brasil, alguns países da África e de todo o mundo lusófono, já estão dando os primeiros passos nessa direção desejando que essa total aproximação se realize em breve (PACHECO, 2015:on-line).

Apesar de tênues muitas vezes, as contribuições da cultura galega à brasileira podem ser percebidas quando se buscam as marcas culturais deixadas por estes imigrantes na sociedade local. Isso pode ocorrer quando se trata de linguagem, literatura, culinária e dos demais âmbitos possíveis nos quais possam ser identificados o caráter e a marca da cultura da Galícia. Um exemplo disso são as comidas e bebidas galegas que passaram a fazer parte da cultura brasileira ou influenciaram a criação de outras.

Uma das bebidas é a denominada queimada, tradicional da Galícia, cujo preparo se faz com aguardente, casca de limão e açúcar, podendo ocorrer outros ingredientes como grãos de

café, passas, vinho tinto e frutas cítricas. Durante sua confecção conjuram-se[1] seres místicos que evocam a mistura de várias tradições mitológicas ao longo da história. Geralmente ela é preparada em reuniões familiares ou de amigos durante as noites de verão, para preservar a beleza de seu preparo, que envolve fogo, como o próprio nome sugere. Essa bebida possui um grau de similaridade com a "caipirinha" brasileira, cuja origem ainda é uma incógnita, podendo ter influenciado, de alguma forma, no seu preparo.

Na culinária, de acordo com Viana (2016), houve muitas trocas devido ao contato intercultural. Mesmo as famílias constituídas entre os imigrantes, até mesmo devido à dificuldade de se reproduzir os mesmos pratos com os ingredientes tradicionais galegos em solo brasileiro, a comunidade galega passou a interagir com os brasileiros e trocar receitas. A autora menciona em sua pesquisa cadernos de receitas onde o espaço é dividido entre os pratos tradicionais da culinária galega e receitas brasileiras. Sobre o caderno de receitas sobre o qual fala a autora expõe: "tive acesso ao caderno de receitas de Dorinha através de sua filha que o guarda com carinho e o utiliza com regularidade. Esta galega nasceu na província de Pontevedra e casou-se com um emigrante galego, também desta região" (VIANA, 2016:86).

Ainda sobre o caderno de receitas e o seu caráter cultural a autora expõe o que segue:

> Segundo relato de sua filha, quando Dorinha se casou ela já sabia cozinhar, mas eram as comidas comuns na Galícia, cujos ingredientes eram caros ou difíceis de serem encontrados em Salvador, mesmo para uma família dona de armazém. Desta forma, ela se matriculou em cursos de culinária brasileira oferecidos por uma senhora nas dependências do Convento da Soledade, próximo a sua casa, e trocava receitas com suas vizinhas e empregadas domésticas. Em seu caderno é possível identificar receitas típicas da Galícia ao lado de receitas brasileiras e baianas. Encontramos "empanaditas", empanadas e empadas dividindo espaço harmoniosamente. Bolo inglês, "bolo amarra marido", bolo de aipim, "bolo de cariman" e a canjica enriquecem a parte dos doces ao lado do brigadeiro, do brigadeiro branco, da bolinha de abacaxi, do quindim e do "Pavê Nestlé", que traz a observação "octimo" ao lado do título. Entre os pratos salgados deparamo-nos com um suflê de verduras (vagem, chuchu, cenoura e batatas), estrogonofe de carne, camarão com

[1]Mochos, corujas, sapos e bruxas. Demônios, trasgos e diabos, espíritos dos enevoados campos, Corvos, salamandras e Bruxas: feitiços das curandeiras, Podres tocos de árvores furados, lar dos vermes e bestas Fogo das Santas Companhas, mau-olhado, negros feitiços, cheiro dos mortos, trovões e raios. Uivar do cão, pregão da morte; focinho do sátiro e pé do coelho. Pecadora língua da má mulher casada com um homem velho. Averno de Satã e Belzebu, fogo dos cadáveres ardentes, corpos mutilados dos indecentes, peidos dos infernais cus, mugido do mar embravecido. Barriga inútil da mulher solteira, falar dos gatos que andam no cio, cabeleira porca da cabra mal parida. Com este fole levantarei as chamas deste fogo que se assemelha ao do Inferno, e fugirão as bruxas a cavalo, montadas em suas vassouras, indo-se banhar na praia das areias gordas. Ouvi, ouvi! os rugidos que dão as que não podem deixar de se queimar na aguardente ficando assim purificadas. E quando este beberagem baixe pelas nossas goelas, ficaremos livres dos males da nossa alma e de feitiço tudo. Forças do ar, terra, mar e fogo, a vós faço esta chamada: se é verdade que tendes mais poder que a humanas pessoas, aqui e agora, fazei que os espíritos dos amigos que estão fora, participem conosco desta Queimada (McMorrigú 2009 : 53).

> creme de leite, pizza, "enrolado a mariquita" (que poderíamos associar ao rocambole), feijão de forno, arroz de forno, macarronada ao forno e callos (VIANA, 2016:87).

A autora relata que houve uma adaptação de algumas receitas com a adoção de ingredientes utilizados no Brasil, mais especificamente, em algumas regiões do país. De acordo com o que expõe, algumas pessoas adotaram novos pratos e novos ingredientes, enquanto houve quem não aprovasse muitas dessas trocas, permanecendo o mais fiel possível à alimentação tradicional trazida da Galícia. De acordo com Viana (2016:87), que colheu o relato mencionado em pesquisa, nas mesma família havia quem gostasse da comida brasileira e havia quem a desaprovasse. A pessoa entrevistada pela autora aponta que seu pai gostava da comida brasileira, ao contrário de sua mãe, que, mesmo não gostando de alguns ingredientes e pratos os utilizava em suas receitas para agradar ao esposo.

> A família de Melissa adicionou ingredientes nacionais à base do cocido galego, como a abóbora, a batata doce, a banana-da-terra, o jiló e o maxixe, mas também preservou traços identitários da cozinha galega, como a presença do grão de bico, ou da adaptação materna do feijão branco. De forma análoga, houve a inserção do pirão do caldo do cozido feito com a farinha de mandioca, que é acompanhamento desconhecido na Galícia (VIANA, 2016:89).

Esse depoimento prova que houve por necessidade, em parte, e por gosto, de outro lado, uma inserção de ingredientes tradicionais na cozinha de algumas localidades brasileiras. Destaque-se que existem muitas influências e variações dependendo de cada região do Brasil e das características culturais de cada local, que são definidas pela história, pela geografia e pelo tipo de colonização ocorrida. Mas o que não varia é o potencial de adaptação de costumes e de assimilação entre culturas, principalmente quando existem pontos de aproximação, como o idioma, por exemplo, quando se assemelham.

Sobre essa adaptação e mistura de ingredientes no preparo de pratos tradicionais, Suárez Albán e Corujeira (1990), falam do caráter eclético do preparo de receitas tradicionalmente galegas, como segue:

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> O cocido, ao contrário do cozido baiano, dispensa condimentos especiais e é do chorizo e das carnes defumadas e salgadas que tira seu sabor característico. Tem no sal que se adiciona ao das carnes previamente dessalgadas seu único complemento de tempero. Dispensa também maior elaboração no seu preparo. É o cozimento em água abundante que faz dele um cozido especial. Mas é um outro cozido o que vai, na maioria das vezes, para a mesa dos galegos baianos. Um cozido eclético, digamos assim – ao preparo e às carnes

> da Galícia somam-se os legumes e hortaliças da Bahia. Abóbora, chuchu, maxixe, jiló, quiabo e a insubstituível banana-da-terra já se incorporaram ao cocido galego (SUÁREZ ALBÁN; CORUJEIRA, 1990:5).

Outro tipo de troca e contato cultural é a instituição de associações que têm por objetivo preservar e difundir a cultura espanhola e galega no Brasil, como um todo. Há entidades, como os centros recreativos e associações, cuja finalidade não se restringe apenas a reunir os imigrantes, pois buscam, além disso, promover atividades de caráter cultural, encontros e festas típicas que rememorem e preservem as suas origens. Pode-se mencionar como um exemplo desse tipo de associações a Casa de Espanha do Rio de Janeiro, cuja fundação ocorreu em 27 de março de 1983, tido como origem a união entre o Centro Espanhol de Rio de Janeiro e a Casa de Galícia. Essas sociedades procuram realizar atividades que preservem o folclore e a cultura galegos através de uma programação que inclui grupos folclóricos que se apresentam em datas comemorativas, como o aniversário do clube ou no mês de outubro nas festividades do "Dia da Hispanidade" (SARMIENTO, 2012).

De acordo com Sarmiento (2018), apesar do apagamento e de não ser reconhecida grande parte da herança cultural dos imigrantes galegos, as maiores contribuições dessa população ocorrem de forma clara nas instituições fundadas. É o que a autora expõe no trecho que segue:

> Os "brasileiros" da Aurora de Porvenir, como são chamados os imigrantes galegos no Brasil, construíram uma importante escola, um patrimônio para a população local, símbolo de um projeto de modernização e de democratização para a época. No seu programa, incluíam-se a laicização da educação, a renovação e a inovação do sistema educativo mediante práticas intuitivas que estimulassem a aprendizagem do aluno (SARMIENTO, 2018:121).

Os problemas que convergiram em uma fragilidade identitária do povo galego em terras estrangeiras devido ao preconceito revelam-se nas relações conflituosas do povo galego com o Estado Espanhol que surgem nas falas de representantes dos imigrantes que se congregavam em associações no Brasil. Essas pessoas, quando reunidas, reforçavam seus laços e o tanto que os distanciava da cultura espanhola. No entanto, quando inseridos no contexto maior da sociedade brasileira, essas diferenças se esmaeciam. Sarmiento (2018) destaca uma dessas falas, como segue:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

> El digno socio Sr. D. Leandro Sánchez después de tantos servicios como ha prestado no solo confeccionando gratis cuantas recetas le presentan con el nombre de la sociedad, ya contribuyendo con socorros pecuniarios para los pobres de nuestra nacionalidad. Para servicio tan desinteresado no veo por nuestra parte otro premio que nuestra eterna gratitud, y aguardemos el día en que el gobierno de S.M, [...] que tiene en este vasto Imperio 20,000 súbditos que si por desgracia tuvieran que abrigarse al poder oficial de su nacionalidad, sería dudosa su suerte (SARMIENTO, 2018:123).

Nesse trecho do citado, a autora relata como ocorria a atuação da Beneficência Espanhola dentro da sociedade carioca, com a finalidade de prestar atendimento e amparar aos imigrantes sem condições econômicas para receber um atendimento hospitalar. Na citação, surgem os nomes de vários sócios, dentre esses, médicos e profissionais da área da saúde, "que contribuíram, de forma gratuita, com a instituição, doando seus serviços e exercendo tarefas, que, segundo os sócios, deveriam ser de responsabilidade do Estado espanhol" (SARMIENTO, 2018:123).

Destaca-se que as evidências da presença galega no Rio de Janeiro têm se tornado cada vez menos visíveis e sido esquecidas pela memória coletiva do povo carioca, o que pode ocorrer inclusive entre seus próprios descendentes. Além disso, com o encerramento do movimento migratório do século XX, tende-se a perder o contato com essa memória completamente. De acordo com Novaes (2014):

> Devido a isso, medidas para a identificação, difusão e preservação da presença destes imigrantes são de caráter de extrema importância e urgência. Prova disto é a perda de algumas evidências básicas como o caso do "abrasileiramento" de nomes e sobrenomes espanhóis e a não preservação do idioma galego ou castelhano entre seus descendentes. Pode-se buscar as marcas culturais deixadas por estes imigrantes na sociedade local como na linguagem, na literatura, na culinária e nos demais âmbitos possíveis em que possam ocorrer (NOVAES, 2014:10).

A Bahia tornou-se um local de destino para muitos imigrantes galegos. Com isso, ao longo do tempo que durou o fluxo imigratório, muitos galegos vieram para o Brasil e se estabeleceram nessa região. Devido a isso, essa população desenvolveu necessidades que buscaram satisfazer entre seus pares. Um exemplo disso é, em 1911, a inauguração em Salvador,do Cassino Espanhol, para possibilitar à comunidade oriunda do país que pudesse encontrar um local onde divertir-se e contraternizar. O espaço transformou-se em Centro Español em 1922. A comunidade galega, no ano de 1933, funda também o Galícia Esporte Clube, onde passaram a promover eventos esportivos e formaram times de futebol. O objetivo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

do clube de futebol foi integrar os galegos junto à sociedade soteropolitana,o que seria possibilitado pelos contatos nos estádios (BRANDÃO, 2005).

Um caráter que se destacou em termos de estética e cultura da comunidade galega é a forma como atuaram para conferir um caráter de beleza e traços marcantes, nas quatro primeiras décadas do século passado, no que diz respeito á decoração de vitrines dos estabelecimentos comerciais.O estilo de constituição da decoração e os elementos utilizados na montagem das vitrines eram considerados belos e chamavam a atenção dos clientese das elites locais, atraindo pessoas e fazendo com que esses estabelecimentos e os imigrantes que neles trabalhavam fossem inseridos com sucesso na sociedade local (BRANDÃO, 2005).

No Rio de Janeiro, a comunidade galega, no ano de 1859, fundou o Hospital Espanhol Os sócios dessa entidade, nessa época, que contava com mais de 200 emigrantes, em sua maioria de origemgalega, agiram com o pioneirismo característico desse grupo de pessoas. Os imigrantes se espalharam pelas freguesias centrais do Rio, atuando ativamente na cidade moderna que já tinha em seu momento de estabelecimento de estruturas sociais, um caréter maior. As necessidades dessa população que precisava de atendimento médico e tratramento para os seus problemas de saúde, fizeram com que os imigrantes com mais posses apostassem, não apenas com vistas a rendimentos, mas principalmente, com a ideia de ajudar seus patrícios. Também era uma necessidade dessa população lugares onde se distrair, estabelecr relações sociais e discutir problemas que preocupavam a sociedade da época. Devido a isso, em 1900, foi fundado o Centro Galego, "lugar de recreação e também de muita discussão política. O Centro funcionou até o ano de I940, quando a ditadura de Getúlio Vargas nacionalizou as instituições estrangeiras, permitindo a continuação apenas daquelas de fins assistencialistas" (SARMIENTO, 2012:221).

A sociedade do começo do século XX, no Brasil, não era formada por uma coletividade intelectual numerosa com aspirações políticas e com uma grande projeção social, mas por camponeses que estavam seadaptando às mudanças de uma nova sociedade. Devido a isso, não havia muitos indivíduos que pudesse financeiramente falando ou que estivessem dispostos a formar associações.Isso não significava que não quisessem participarda sociedade brasileira, e mais ainda da comunidade onde viviam, o que o faziam mesmo em condições adversas. Não havia, como prioridade, inicialmente,o oebjetivo de se reunirem em associações. No entanto, havia a ideia da construção de redes de solidariedade que primeiramente pudessem apoiá-los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nas questões básicas do cotidiano, como o trabalho e a moradia e, consequentemente, segundo sua trajetória profissional, criar uma perspectiva de retorno (NOVAES, 2014).

A ideia de formação de uma rede que desse sustentação aos planos de melhoria econômica de imigrantes galegos foi levada a cabo e foi eficiente para ajudar determinantemente no estabelecimento de um grande número de imigrantes no país. Pode-se considerar um "efeito colateral" positivo dessas iniciativas o aporte econômico em instituições que vieram a colaborar de outras formas para que os imigrantes fossem bem sucedidos no Brasil. Os clubes e aasocialções possibilitaram para muitos, além do oportunidades profissionais e de crescimento financeiro, formarem famílias e constituírem núcleos de amizade e confiança que serviam como uma rede de sustentação e segurança para esses imigrantes. Seguros, dessa forma, foi possível interagir de forma mais igualitária e segura com a sociedade brasileira, como um todo, passando, inclusive, a influenciar o meio onde estavam inseridos.

A culinária estabeleceu um ponto de contato e de influências culturais importante entre imigrantes e o povo brasileiro nas mais diferentes regiões onde pessoas oriundas da Galícia se instalaram. Viana (2016) aborda essas influência e como ocorrem no trecho que segue:

> Ao fixar raízes em um novo destino, o migrante mantém sua própria "bagagem imaterial", mas, também, absorve e utiliza novos aspectos culturais e sociais do local que o acolheu. No entanto, apesar da adaptação e integração no país recém-chegado, ele transmite os ensinamentos e as experiências trazidos de sua terra natal para seus descendentes. Assim, relatos de histórias, músicas, objetos mnêmicos e receitas ajudam a compor o cenário vivenciado antes da migração (VIANA, 2016:94).

A autora ainda destaca que a partir da terceira geração de imigrantes começa-se a perceber uma sensação de pertencimento à cultura local, tornando-se os traços oriundos da cultura galega parte da história de família, que surgem em momentos específicos de encontros familiares ou reminiscências e memórias que são dadas a conhecer de geração para geração. o processo de rememoração é o que mantém vivas as tradições e podem determinar as origens de influências. Nesses momentos, são apresentados "tanto aspectos conscientes quanto inconscientes vividos pelos indivíduos ou relatados pelos seus antepassados através de histórias orais" (VIANA, 2016:96).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sabe-se que, mesmo não reconhecidas, a relação da Galícia com os países de Língua Portuguesa, especialmente com o Brasil, aconteceu ao longo da história, devido a motivos diversos em diferentes momentos do tempo, tendo-se buscado esse reconhecimento, principalmente no que diz respeito às questões culturais.

2.3 ELEMENTOS E USOS LINGUÍSTICOS EM COMUM PROVENIENTES DA IMIGRAÇÃO GALEGA NO BRASIL

Apesar da soberania brasileira, mesmo com problemas políticos e econômicos ao longo de sua história, e a autonomia da Galícia em relação ao estado espanhol, existem circunstâncias históricas relativas a algum tipo de dominação que aproximam as duas culturas em relação aos seus status oficiais anteriores. No que diz respeito ao Brasil, a colonização portuguesa desde princípios do século XVI pode ser vista como um período de dominação. Já no que diz respeito à Galícia, houve a substituição das elites dirigentes locais tendo ocorrido uma submissão a um poder central castelhano, desde finais do século XV. Dessa forma, há em comum a perda de autonomia ou poder político próprio em favor de culturas estranhas e externas que buscaram impor-se. Uma vez que ambas as culturas foram alvos de dominação, inclusive linguística, estando a língua galega até o presente tendo de ser recuperada em meio à imposição do espanhol.

Essa dominação, forçou ambas as populações a uma adaptação. No caso do Brasil, a língua portuguesa assumiu em definitivo o lugar das línguas indígenas diversas faladas no território brasileiro, uma vez que foi imposta a utilização da língua pelo Marquês de Pombal. Anteriormente a isso, a língua geral do Brasil adotou uma coletânea de palavras e expressões compiladas das línguas indígenas pelos padres jesuítas para que houvesse uma facilidade na comunicação entre as diversas tribos e portanto uma facilidade de evangelização da população local.

O padre Anchieta ao vir para o Brasil, em 1553, aos 19 anos, começou a desenvolver a primeira gramática da língua falada originalmente no país. Em 1560, sua *Arte de Grammatica da Lingoa Mais Vsada na Costa do Brasil* já era leitura obrigatória para os jesuítas em solo brasileiro. A impressão do livro ocorreu em 1595, tendo sido adotado pelos jovens padres encarregados da catequese. Anchieta, dessa forma, registrou o tupi por escrito, utilizando-se do idioma na composição de poemas sacros e peças de teatro. A adoção desse idioma se desenvolveu a partir do século XV se tornando generalizada nos séculos XVI e XVII, chegando paulatinamente ao seu fim por determinação da coroa portuguesa representada pelo Ministro Marques do Pombal que torna a língua portuguesa obrigatória em todo o território brasileiro quando então governa Portugal e suas colônias. Essa resolução foi imposta por decreto, em 1758.

Todo o processo de bandeirantismo se deu sob essa língua, inclusive os choques entre "brasileiros" e portugueses que, na língua geral do Brasil, eram chamados de emboabas, levando ao conflito pela posse das jazidas mineiras nas Minas Gerais (pedras preciosas e ouro) na guerra dos emboabas, entre os anos de 1708 e 1709, na qual a coroa portuguesa tomou partido dos portugueses contra os paulistas bandeirantes, separando o território da província de São Paulo e formando o território das Minas Gerais que se reportaria diretamente à coroa e não mais ao governo geral do Brasil. Os bandeirantes paulistas foram os primeiros a descobrir ouro na região e queriam ser os únicos a explorar a riqueza. Porém, com a chegada constante de pessoas vindas de outras regiões brasileiras e também de Portugal, a exclusividade bandeirante não se realizou.

De acordo com Fiorin (2010), considera-se a identidade nacional como um caráter construído recentemente, o que teria ocorrido a partir do fim do século XVIII e início do XIX. O autor aponta que se investiu simbolicamente de forma bem-sucedida na construção das nações nos últimos duzentos anos. Para tanto, foram criadas tradições e elaborados elementos simbólicos e materiais que estabelecessem pontos em comum entre um povo, relacionando-o com seus ancestrais. Dessa forma, surge a língua, como um desses elementos responsáveis por estabelecer um sentimento de unidade e identidade em uma nação. De acordo com Silveira e Gama (2015),

> É importante frisar que a língua é um fator fortemente revelador da identidade, mas que ultrapassa os limites da identidade nacional. Línguas como o inglês, espanhol e o português são, do ponto de vista político, as línguas oficiais de diversos países com histórias e contextos culturais muito distintos. Deste modo, uma mesma língua pode ser um elemento constituinte de diferentes culturas e identidades nacionais (SILVEIRA; GAMA, 2015:98).

Segundo Carvalho (2008), não se pode negar que a língua é um elemento essencial ao buscar-se criar um sentimento que una uma nação. Além disso, atua de forma única para criar uma consciência nacional. Dessa forma, é uma realidade comum a todas as nações que a língua que um povo utiliza está diretamente ligada à construção da identidade de uma nação. Credita-se isso ao fato de o idioma ser um veículo transmissor de informação, além de significar um instrumento de poder. De acordo com o autor, "em muitos momentos na história da humanidade, é possível observar o domínio de um grupo social sobre outros por meio da força bruta e imposição de sua língua" (CARVALHO, 2008:83).

Portanto, a evolução da Língua Portuguesa no Brasil fez com que a mesma passasse por muitas alterações. Isso faz com que haja a defesa, por muitos autores e literários brasileiros, de um idioma genuinamente brasileiro, diferente do português lusitano. De acordo com esta visão, o contato e a mistura do português com outros idiomas no Brasil fez com que a língua falada se transformasse num outro idioma, e não apenas uma variação da língua oralizada em Portugal da mesma forma o galego como língua que estabelece contato, tanto com a língua portuguesa, quanto com o espanhol, acaba por influenciá-las e por ambos os idiomas, também, sendo influenciada.

A similaridade entre as culturas portuguesa e galega é marcante e perceptível. Isso é destacado por muitos estudiosos que não conseguem identificar uma divisão nítida entre os dois povos irmãos. Quando se trata do idioma, por exemplo, "sabe-se que as línguas portuguesa e galega compartilham uma origem comum relativamente recente no galego-português e muitos linguistas ainda consideram o galego e o português contemporâneos como dois dialetos de uma mesma língua" (HERCULANO, 2014).

> Com base em tais semelhanças, as relações culturais entre Portugal e a Galiza têm-se vindo a fortalecer nos últimos anos e este movimento histórico de reaproximação já produz frutos concretos, refletindo-se nomeadamente no reconhecimento por parte da UE do Patrimônio Imaterial Galego-Português e na disseminação de ideias e correntes como o reintegracionismo e o conceito de Portugaliza (HERCULANO, 2014:82).

De acordo com Areán-García (2009:25), sabe-se que remonta ao passado de suas origens o que há em comum entre as línguas portuguesa e galega cujas raízes "remontam ao processo de romanização e reconquista cristã da península Ibérica". Por outro lado, teorias apontam, de forma mais ortodoxa e tradicional, que o galego é um idioma mais antigo que o português, "com uma postura diferente, considerando que o português é uma mistura do galaico-português medieval, miscigenado aos dialetos árabes que se usavam no território português ao sul da Península Ibérica, e portanto, idioma de mesma raiz, mas distinto do galego".

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A evolução do latim coloquial falado na Gallaecia ocidental até o que hoje conhecemos como língua galega ocorreu de forma progressiva, lenta e, portanto, imperceptível. Esta evolução constante não permite marcar um limite cronológico exato em que este latim coloquial

se torna galego, mas no século VIII a língua da igreja e da administração estava tão distante da fala que já se reconhecem dois sistemas diferentes: o latim e o galego (LÓPEZ MUÑOZ, 1989).

Entre os eclesiásticos e letrados, havia uma tendência de preservação das formas cultas do latim, o que interrompeu a evolução realizada na fala dos nobres e camponeses. A tendência se manifesta em formas de palavras antigas, fórmulas religiosas ou de cortesia: se Deus quiser, que ele descanse em paz, que Deus preserve, com licença e outras que se preservam no galego moderno. No entanto, os textos escritos em galego não apareceram até o final do século XII , visto que o latim continuou a ser a língua da cultura, dos documentos legais, da liturgia e do ensino, não apenas na Gallaecia romana, mas em toda a Europa medieval (LÓPEZ MUÑOZ, 1989).

No final do século XII e início do XIII, o galego, como as restantes línguas românicas, começou a ser utilizado na escrita. O documento mais antigo datado é o Notícias de Fiadores, de 1175. O documento literário mais antigo conhecido hoje é a canção satírica *Ora faz ost'o senhor de Navarra* de Johan Soarez de Pávia, escrita por volta de 1200. Os primeiros documentos não literários em galego, *Notícia de Torto* (1211) e o *Testamento de Afonso II de Portugal* datam do início do século XIII (1214) (MARIÑO PAZ, 1999).

Embora em meados do século XII o galego fosse a língua comum de um reino, a Galícia (*vulgaris Gallecie linguae*), com a separação de Portugal e a sua conversão como reino independente, o galego tornou-se a língua de ambos os reinos. Por esse motivo, os linguistas se referem ao galego medieval com galego-português. Durante os séculos seguintes, XIII e XIV, o desenvolvimento histórico-político distinto desses diferentes reinos fez com que a uniformização e a normatização do galego-português falado ocorresse ao sul do rio Minho, enquanto no norte não aconteceu. Após ter se tornado língua oficial por sucessivos reis de Portugal, o galego-português teve sua uniformização comprometida devido à perda do trono para o rei Fernando III de Castela que o usurpou (MARIÑO PAZ, 1999).

As formas escritas em Portugal começaram a homogeneizar-se sob a influência da corte, enquanto as escritas galegas eram influenciadas pelo castelhano. As línguas portuguesa e espanhola contavam com o apoio de instituições que garantiam o estabelecimento de uma norma escrita e a sua proteção. Já o mesmo não acontecia com a Galícia, e por isso na escrita galega existe uma certa anarquia gráfica, que pode ser vista como um polimorfismo para os mesmos sons (MARIÑO PAZ, 1999).

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Por outro lado, em um território vasto surgem pequenas divergências dentro do galego-português. Dentre essas, pode-se citar como exemplo a confusão das sibilantes surdas com as sonoras, variações morfológicas e a introdução de novos elementos derivados da expansão do galego-português para o sul e do deslocamento da capital portuguesa para terras mais meridionais. Com isso, ocorrem inovações linguísticas que não afetaram a Galícia, tendo se consolidado na corte portuguesa, no entanto (MONTEAGUDO ROMERO, 1999).

O estabelecimento no reino da Galícia de uma nobreza estrangeira principalmente castelhana e intransigente com a cultura e a língua; a supressão de grande parte da aristocracia nativa, capaz de defender seus interesses e os do país; a perda de autonomia da Igreja galega; e a crescente política centralista e intervencionista da coroa de Castela que visa à submissão total dos diferentes reinos fazem com que ocorra o fortalecimento do processo de desgalicianização das classes altas da sociedade e impedem a consolidação do galego como língua literária. Isso desprestigia o idioma e torna-se um dos motivos para que os imigrantes galegos acabem por preferir serem confundidos com portugueses ou espanhóis, pois são inferiorizados, desde suas origens, já mesmo devido ao idioma que falam (MONTEAGUDO ROMERO, 1999).

A língua galega, durante três séculos XVI, XVII e XVIII, denominada Idade das Trevas, esteve praticamente ausente dos usos escritos, quando comparada com o espanhol e o português que entram num processo de fixação e codificação. Isso sinaliza o desprestígio da língua galega nesse momento histórico. O processo de castilianização foi intensificado no reinado dos Habsburgos, durante os séculos XVI e XVII, fazendo com que a língua galega fosse desprezada pelas altas esferas sociais e se distanciasse da utilização escrita, da vida cultural e nas demais utilizações formais. Com isso, o galego passa a ser visto como dialeto e perde sua condição de língua (MONTEAGUDO ROMERO, 1999).

Após a Guerra Carlista (1839), o liberalismo foi estabelecido, iniciando assim um processo de centralização e uniformidade territorial. A Galícia deixou de ser um reino com sete províncias estruturadas em freguesias para uma região com quatro províncias e trezentos municípios chefiados por um governador e um autarca, colocados pelo governo central. Com os surgimento de vários movimentos galegos para a defesa da singularidade e personalidade diferenciada da Galícia, já no século XX, que denunciaram a marginalização social do país e procuraram a valorização social da sua arte, costumes e história (FREIXEIRO MATO, 2002).

Nas últimas décadas do século XIX nasceram as primeiras gramáticas e dicionários da língua galega, essenciais para a sua normalização. Além disso, a presença da língua galega nos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

jornais contribui muito para o prestígio da língua. O galego ainda é a língua oral da maioria dos galegos (85% da população), mas a castilianização da classe média nos centros urbanos começou desde meados do século. Com o passar do século, houve uma lenta recuperação da escrita do galego nos usos da escrita, especialmente na literatura e na mídia jornalística, mas a língua escrita por excelência ainda é o espanhol. Com efeito, a língua galega continua a perder prestígio nas camadas populares. No início do século XX, houve uma recuperação do galego como língua literária, cultural e histórica; ao mesmo tempo, uma diminuição no nível de uso oral é evidente (FREIXEIRO MATO, 2002).

Devido ao desprestígio da língua galega, ao longo da história ainda mais aproximou-se do espanhol e do português, o que, de forma natural, já ocorria graças à proximidade e à falta de fronteiras entre as culturas. No entanto, uma vez que a língua, mesmo desprestigiada, era a utilizada pela camada mais pobre da população e essa era a que primordialmente vinha para o Brasil, a sociedade, como um todo, não deixou de ser influenciada pelo idioma, tendo havido as consequentes trocas. Sabe-se também que já havia uma base em comum entre os idiomas galego, português e espanhol (FREIXEIRO MATO, 2002).

Na Galícia, o galego era a língua da oralidade adotada por fazendeiros, marinheiros, tendo sido o campo e o litoral os locais onde a língua sobreviveu até os nossos dias. No entanto, a formalização da língua teve seu impedimento por não ser empregada na escrita, pois quem tinha educação formal e era alfabetizado, em sua maioria das elites, utilizava como língua formal o castelhano. Com isso, mesmo diante da evolução e com o passar do tempo, na medida em que não surgiam novos termos para denominar novos objetos e novidades tecnológicas o galego perdeu ainda mais espaço para o castelhano.

Houve, então um distanciamento natural entre o galego-português falado na Galícia e o galego-português de Portugal: o primeiro deu origem ao galego e o segundo à língua portuguesa. Com isso, enquanto em Portugal o galego-português se tornava uma língua de cultura, criando palavras para as novas realidades, na Galícia, os galegos se dividiam entre a coloquialidade do galego oral e a formalidade do castelhano, o que fez com que o galego oral se tornasse uma mistura entre português e castelhano.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Considera-se natural que grande parte do léxico e das estruturas gramaticais em geral sintáticas, morfológicas e semânticasda língua portuguesa e do galego tenham sido formadas com uma base comum do galego-português proveniente da Idade Média. Foi posterior, dessa forma, a esse momento, a divusão da região galega em duas. “Ao norte do rio Minho, o rei de

Castela e Leão enviou sua filha Dona Urraca, casada com Dom Raimundo de Borgonha como condes de Galícia, em 1090". Já no que diz respeito à região ao sul do rio Minho "foi nomeada Condado Portucalense e entregue à sua outra filha Dona Teresa casada com Dom Henrique de Borgonha, em 1093". Segundo Lorenzo (Lorenzo 1994 : 35-36), essa divisão política marcou definitivamente a fronteira entre Portugal e Galícia. Além disso, de forma menos imediata, ao longo do tempo, determinou a formação de uma fronteira linguística entre o português e o galego.Essa medida marcou o princípio da desagregação do bloco político-cultural galaico (LORENZO, 1994:35-36).

Pode-se destacar como exemplos da momento histórico no qual as duas línguas atuavam como uma só apenas a existência de documentos históricos

> Alguns dos documentos mais antigos conhecidos em galego-português são: *A notícia de fiadores* de Paio Soares Romeu, datadode 1175; e a cantiga de Joam Soares de Paiva, escrito no ano 1196. Também há Notícias de Torto (1211) e o Testamento de Afonso II de Portugal (1214) como prosa de tabelião. Segundo Brea (1983, p. 84-85), durante os séculos XIII e XIV, o galego-português teve grande importância literária na penín- sula Ibérica, exceto na Catalunha, onde se usava o provençal (LORENZO 1994:42).

Destacavam-se nesse contexto uma literatura Medieval, com características em comum na Península Ibérica, devido a questão religiosa que se escondia por trás do teor altamente despido de maiores apelos e de influências da cultura greco-romana. Assim,a língua era utilizada em três tipos de composições: "as cantigas de amigo, as de amor e as de escárnio e maldizer; principal mente as escritas porMartim Codax, Mendinho, Pero Meogo e outros".Oportunamente essas composições foram registradas no *Cancioneiro da Ajuda*, no *Cancioneiro da Vaticana* e no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Como o anteriormente mencionado, no que diz respeito à religiosidade, destacam-se"as *Cantigas de Santa Maria*, escritas em galego-português pelo próprio rei de Castela: Afonso X, *o Sábio"*. Nesse momento histórico a língua galego-portuguesa vivenciou um períodoconsiderado como "a fase de Esplendor Medieval" (LORENZO, 1994:45).

De acordo com Brea (1983:83-84), além de as mudanças sofridas pela língua portuguesa que a diferenciaram da galega, que também sofreu mudanças,também houve a questão geográfica, ou seja, o falar ao norte e ao sul do rio Minho. Porém, mesmo com as mudanças naturais da língua e a separação geográfica, o galego-português seria praticamente o mesmo, considerando-se pequenas variações regionais, se não tivesse ocorrido, a partir do

século XIV, “a separação política e cultural que marcou definitivamente como duas variedades distintaso português e o galego”.

As questões políticas deixaram profundas marcas na distinção que se fez entre os dois idiomas, o que pesou definitivamente, principalmente no que diz respeito as questões culturais, em que se pese preconceitos e o não reconhecimento cultural de minorias ou povosvistos como inferiores ou mais fracos. Assim, de acordo com Saraiva (2005)

> Enquanto o português veio a ser a expressão de um povo em expansão política, territorial, econômica e cultural, o galego, em con- trapartida, se transformou em expressão coloquial de um povo reprimido diante do domínio castelhano, sofrendo influências deste e de outras línguas trazidas pela peregrinação a Santiago de Compostela, tais como o catalão, provençal e francês, dentre outras no seu desenvolvimento (SARAIVA, 2005:89).

As culturas galego e brasileira compartilham muitas manifestações e traços expressos nas artes, por exemplo. A música pode ser vista como uma das artes na qual são manifestados o caráter e as realidades do povo que a produz. No que diz respeito à cultura, com a imigração houve trocas e influências que podem ser notadas, além de similaridades entre as realidades que são expressas e evidenciadas. A imigração pela dificuldade econômica, por exemplo, trata-se de uma realidade de muitas regiões brasileiras e também das pessoas que vieram da Galícia, o que aproxima a relação dos dois povos com a terra e a imigração. Sem dúvida se há algo que mais se assemelha em ambas as culturas é o “desterro”, o “exílio”, a mudança para uma outra terra, uma vez que, no Brasil, há, devido a problemas, como a seca, por exemplo, a necessidade da imigração entre as regiões do país.

Dessa forma, é possível encontrar um tema extremamente comum na música galega e na nordestina, e, portanto pode-se ser dito que é um caráter cultural que perpassa ambas as culturas, a saudade da terra. De acordo com Quinelato (2014),

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> É interessante perceber como culturas que talvez, de início, não têm nada em comum, compartilham esse sentimento tão forte de ligação com a terra natal. Talvez, através de uma pesquisa profunda da música popular galega e brasileira/nordestina, seria possível encontrar outros elementos da identidade desses povos aparentemente tão distantes geograficamente, porém unidos em diversos aspectos sociais e como já analisado aqui culturais. Afinal, primordialmente somos todos seres-humanos (QUINELATO, 2014:11).

Os galegos, no que diz respeito à língua, por um lado, se aproximam dos espanhóis em muitos pontos, como o "ñ", por exemplo; e da língua portuguesa, com "nh" e outras utilizações de linguagem. Assim, é reconhecida a ligação de extrema proximidade entre o galego e o português. Essa relação promoveu o reconhecimento dos imigrantes galegos, com o passar dos tempos, como falantes natos da língua portuguesa, o que fez com que se tornasse mais invisível o caráter de trocas culturais vindas desses imigrantes. A cultura, e nela a religião, foram fatores importantes para a assimilação dos brasileiros perante os imigrantes que chagavam ao Brasil.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAPÍTULO III – A PRODUÇÃO DE SENTIDOS NA ANÁLISE DE DISCURSOS E A FORMA COMO SE EVIDENCIA NA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA

O cinema, como uma das formas de arte menos antigas existentes traz em seu bojo novas perspectivas e novas formas de lidar com a linguagem. Da mesma forma, as expressões e as maneiras de comunicar são diversas, tornando também diversas a forma de analisar e de perceber as nuances e sentidos que se pretende explorar nas produções ou obras produzidas. Dessa forma, cabe analisar, no que diz respeito aos discursos presentes nesses textos, o que pretendem, de que forma se sustentam o que são capazes de satisfazer em termos de objetivos. Como uma arte, o cinema possui recursos, bastante diversos, na verdade, com os quais lidar, que pode explorar para cumprir a sua função de mover e de fazer perceber a quem com as obras tem contato o que se pretende dizer.

Os filmes empregam, como o tal, recursos que não se poderiam imaginar em outras formas de manifestações artísticas e uma multiplicidade de formas de comunicar que está relacionada a essa diversidade de formas de fazê-lo. Dessa forma, o filme pode-se e deve-se ser visto como gênero discursivo, situação em que se estabelece troca ou diálogo entre quem produz e quem recebe o produzido. De acordo com Martin (Martin 1990 : 89), sobre a linguagem cinematográfica, "consiste no sistema de elementos expressivos que compõem um filme; na teoria Semiolinguística, esses elementos fazem parte do conjunto de códigos semiológicos": "textos, imagens em movimento, sons, montagem, enquadramentos e movimentos de câmera", dentre outros.

A construção de uma obra cinematográfica lança mão de recursos que permitem a imersão em um universo e na história, o que viabiliza a sensação de participar da história. A utilização de enquadramento e de cortes potencializam o entendimento sobre o texto e a obra, no entanto, sem deixar de contar com uma subjetividade inerente à arte que conta com a participação do espectador para tornar possível a composição dos sentidos. Sem esquecer também as próprias vivências e experiências pessoais de quem assiste que podem tornar a quem assiste mais ou menos sensível ao que se desenrola nas telas.

Nessa perspectiva, o conjunto de escolhas feitas pelos realizadores de filmes torna cada produção particularmente diferente. São linguagens diferentes que, no entanto, atuam em conjunto e se reconhecem como partes de um todo. Assim, a câmera surge como produtora de sentido atuando com outros elementos que promovem a criação de expressividade, como os enquadramentos, os planos, os ângulos de filmagem, os movimentos de câmera e o som, por exemplo. Todos estes elementos são necessários para a compreensão da linguagem audiovisual.

A visão é o principal sentido explorado pelo cinema para atingir as percepções de quem assiste aos filmes. A linguagem cinematográfica utiliza a sensibilidade visual e as capacidades de percepção humanas como ferramentas para explorar todas as possibilidades do olhar para a tela. Com esse objetivo, utilizam-se os jogos de câmera como forma de tornar mais perceptíveis as realidades sociais. Assim utilizam-se os sentidos e as sensações físicas e mentais que suscitam nas pessoas. Dessa forma, para além da estética, pode-se interpretar, analisar e perceber o cinema través de uma multiplicidade de elementos que explora (BENJAMIN, 1984).

Na pós-modernidade, os filmes representam a concatenação da necessidade de informações simultâneas que a humanidade adquiriu. Cada vez mais as pessoas necessitam de estímulos sensoriais múltiplos e o cinema, principalmente com as tecnologias de interação, telas e projeções tridimensionais, sons que proporcionam a sensação de estar vivenciando a ação, atende a essa necessidade. Dessa forma a sétima arte, ao longo do tempo aproximou-se do homem dando uma resposta a suas necessidades, participando de forma ativa do desenvolvimento das percepções humanas e de novas formas de sensibilidade. Essas percepções, para além do divertimento, em dado momento, tinham de voltar-se para o homem e a sociedade como uma forma de perceber-se, a si e aos outros, e de analisar a realidade que o cerca em toda a sua multiplicidade e complexidade.

A estética do cinema possibilita, dessa forma, que sejam vistas como relevantes obras desde as mais ricas em termos de exploração tecnológica e recursos e investimentos monumentais em termos financeiros, até as mais intimistas, com orçamentos modestos. O que essas obras têm em comum que, mesmo de formas diversas, exploram recursos para despertar a percepção de quem assiste aos filmes. De alguma forma, exploram-se temas universais, questão que preocupam, problemas que de formas diversas ocorrem em todo o mundo, sentimentos e situações de indivíduos que se encontram em situações com os quais quem assiste sente uma grande identificação. Assim há que impactar, mesmo que de forma alegórica, quando

se explora a fantasia ou o universo metafórico ou ainda, de forma simples, a complexidade do universo interior que, apesar de individual, pode refletir sentimentos e sensações de muitos.

O que se encontra é uma visibilidade de experiências culturais e discussões sobre ética e valores que podem variar ao longo do tempo, a depender das realidades vivenciadas em cada época, ou que podem permanecer presentes em todos os momentos da história humana. Dessa forma, discute-se a construção de novas estéticas construídas pelos sujeitos sociais com base em suas realidades, diminuindo-se a importância das visões de poucos para se valorizar as realidades de muitos. Assim, de acordo com Martín-Barbero (1997), o cinema torna possível abordar esteticamente a pluralidade cultural que constitui determinadas culturas:

> E ao fragmentar a aura, especialmente a da obra de arte, eixo daquilo que a elite intelectual, excludentemente, considerou cultura, o cinema torna visível a modernidade de outras experiências culturais não subordinadas a seus cânones e nem agradável a seu gosto (MARTÍN-BARBERO, 1997:15).

Como qualquer das artes, o cinema nasceu elitizado para minorias com temas e motivos culturais próprios das elites, mas, com o passar do tempo e com a necessidade de atingir as massas, além da função social naturalmente assumida pelo cinema, os motivos, temas, enredos e a linguagem foram direcionadas a todos pelo que há de universal mesmo nas histórias e nas temáticas que se voltam para realidades e histórias ocorridas em um local, com um grupo social. Isso torna-se possível e faz sentido na medida em que as experiências ressoam, de alguma forma, para todos os públicos como algo que já ocorreu para a própria pessoa ou em outras épocas na sociedade onde vive. Um exemplo disso, são as histórias que envolvem ditaduras. Por mais que uma história como *O ano em que meus pais saíram de férias* não reflita exatamente o contexto de outras ditaduras ocorridas em várias partes do mundo, sempre há com o que haver identificação ou reconhecimento.

As realidades das mulheres que trabalham como empregadas em casas de pessoas com um poder aquisitivo maior e o largo fosso que separa as classes sociais no Brasil, com todas as questões que são pertinentes, como preconceitos, por exemplo estão presentes no filme *Que horas ela volta*, um exemplo de retrato da elitização do ensino e a necessidade de superar imensas barreiras para que se alcance o ensino superior para as classes menos favorecidas. No filme, a filha da empregada doméstica consegue ser aprovada no vestibular, graças a muito estudo e dedicação da jovem e dos esforços da mãe que trabalha duro para que a filha tenha as

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mínimas chances de aprovação. A jovem é aprovada com muito esforço e dedicação e a superação de grandes dificuldades. Já o filho dos patrões, de classe alta, mesmo com todas as facilidades e o investimento alto dos pais, não passa no vestibular, demonstrando um grande desinteresse e pouquíssima vontade. Mostram-se os extremos das realidades e as reações das pessoas. Acredita-se que a menina não tenha chances de aprovação, contra todas as possibilidades do menino. Isso faz com que, quando ela é aprovada e ele não, inicialmente haja espanto, depois constrangimento. A mãe da jovem fica muito feliz e orgulhosa e conta para a patroa que demonstra não saber como aconteceu de seu filho ser reprovado e a filha da empregada ter sido aprovada. Isso fica claro nas reações.

Torna-se evidente, dessa forma, que já se naturalizou a ideia de a universidade pública no Brasil ter a maioria das suas vagas destinadas às elites econômicas. Isso não ocorre com quase a totalidade das vagas graças ao sistema de quotas. Essa realidade é muito comum no país e por isso se percebe que não é sem muito esforço de ambas, mãe e filha, que ela é aprovada. No entanto, nem isso é reconhecido pelos patrões que acabam tendo de aceitar que seu filho não foi aprovado, o que é feito sem grandes manifestações de contrariedade pela reprovação, a ponto de parecer que se ressentem mais da filha da empregada ter sido aprovada e o próprio filho não.

De acordo Benjamin (1984), como todas as mídias de audiovisual, o cinema têm passado por muitas transformações tecnológicas, que aproximaram de forma democrática o grande público das produções cinematográficas. Essa tendência muitas vezes não foi compartilhada por outras formas de arte. O cinema trouxe para os públicos a catarse proporcionada pelo teatro com um distanciamento que permite enfrentar os próprios fantasmas e defrontar-se com realidades que poderiam, para além do sofrimento e da angústia, tornarem-se insuportáveis.

> O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 1984:174).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ainda segundo Benjamin (1984) o cinema tornou-se a manifestação artística que que mais se ajusta ao homem na pós-modernidade. Isso ocorre devido a responder ao que modernamente se espera em termos de apelos aos sentidos dos indivíduos que se encontra com

uma sensibilidade modificada por novas realidades e inovações que surgem a cada dia. Os modos e meios de fazer-se entender e tratar dos temas e realidades que retrata são mais condizentes com as linguagens adotadas, a estética e a necessidade cada vez maior de informações que se concatenem. Dessa forma, atende aos anseios ao utilizar ferramentas capazes de espelhar as realidades, além de expandiras dimensões do universo sobre o qual tomamos conhecimento. Isso ocorre tanto visualmente, como com outras capacidades sensoriais, tornando mais eficiente a percepção humana.

Em *O Auto da Compadecida* a agilidade com que é contada a história e os cortes que fizeram da montagem uma forma dinâmica de relatar os fatos está de acordo com as novas formas de narrar do cinema pós-moderno. Essa inovação se caracteriza pela rapidez com que as ações se sucedem. O filme inicialmente foi produzido como uma minissérie que foi editada para transformar-se em um longa-metragem. Quem assiste a ambos percebe a diferença da agilidade da narrativa do filme e a retirada de sequências que podem ser vistas como não relacionadas com a história e os personagens principais. Dessa forma, percebe-se o trabalho de montagem e de redução ao básico que é feito no cinema atual com vistas a "fisgar" o espectador e mantê-lo atendo, pois vive-se em uma sociedade cuja perda de foco, de interesse e a dispersão são uma realidade.

Percebe-se, nessa perspectiva, que as narrativas assumiam um caráter de um maior tempo para que se percebessem as implicações dos acontecimentos e as relações entre os fatos. Já na contemporaneidade, as obras têm como foco uma linha narrativa não necessariamente em progressão linear que se concentra em um ponto para onde convergem os fatos, mas que, nem por isso, deixa de fazê-lo com perspectivas e ações simultâneas. Esse ocupar-se de uma variedade de enfoques concomitantemente é uma realidade atual e uma necessidade da sociedade e das pessoas.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.1 ANÁLISE DE DISCURSO E ESTRUTURA TEXTUAL

O discurso, para fins de estudos em Análise do Discurso, ultrapassa as noções de senso comum, tendo sua conceituação relacionada à linguagem principalmente em sua concepção como sistema, enquanto conhecimento, espelho de comportamentos e formas de manifestação artísticas. No que diz respeito à Análise do Discurso de origem francesa, uma vez que que dá conta analisar uma diversidade de formatos discursivos, não se atendo apenas a um, está em conformidade com o propósito de análise de linguagem cinematográfica pretendido. Importa, no entanto, destacar também que, devido a estar relacionada a dimensões diversas da linguagem, a concepção de discurso pode adquirir sentidos distintos do destacado.

Dessa forma, de acordo com Orlandi (1983), atualmente, esse tipo de análise é utilizado para analisar discursos, sejam eles orais ou não. A ideia, nesse caso, tem a ver com não esgotar um discurso, mas, procurar nele os prováveis sentidos que assume ou pode assumir, sempre levando em consideração o sujeito, sua história, a ideologia e o contexto social no qual está inserido. Além disso, procura-se analisar, também todos os tipos de discurso possíveis, tais como os discursos político, pedagógico, científico, literário, o conteúdo que propaga, dentre outros.

No que diz respeito ao cinema, explora-se a imagem em movimento como algo que é bastante exclusivo quando se trata de base discursiva. Não são muitos tipos de discursos que tornam possível explorar as dimensões do verbal e do não-verbal simultaneamente. Dessa forma, materializa-se a linguagem como complexa e múltipla na formas de se provocar o entendimento e de lidar com fenômenos estéticos que a podem valorizar e torná-la arte (ORLANDI, 1997).

Uma forma de trabalhar o entendimento de forma estética é a montagem, que, na pós-modernidade atua para exigir de quem assisti a um filme o entendimento e a reconstrução. Abandonou-se a costumeira linearidade em benefício de se contar histórias com recortes como em um quebra-cabeça, cuja forma de se organizar traz em si uma linguagem que orienta para um objetivo intencional com seleção, cortes e ordenamento pensados. Dessa forma, como segue,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

> [...]"seleciona" no interior da formação discursiva que o domina, isto é, no sistema de enunciados, formas e sequências que nela se encontram em relação de paráfrase – um enunciado, forma ou sequência, e não um outro, que, no entanto, está no campo daquilo que poderia reformulá-lo na formação discursiva considerada (PÊCHEUX; FUCHS, 1997:161).

Para tanto, é preciso entender a multiplicidade de linguagens que devem poder ser reconhecidas como processos cognitivos envolvidos na produção, compreensão e no processamento de textos. Sob esse prisma, a linguagem é vista como um fenômeno mental, uma forma de cognição. Assim, torna-se possível incluir, por exemplo, como linguagens, a representação mental e/ou as crenças que as pessoas têm acerca de aspectos da realidade, bem como o papel da memória humana durante o ato de leitura ou de tradução e, ainda, as questões cognitivas relevantes ao estudo da aquisição. Os estudiosos da linguagem como conhecimento buscam apoio teórico e metodológico em áreas de interface como a psicolinguística e a neurolinguística, bem como em outras áreas de estudo da cognição como a psicologia. Assim, criam-se bases capazes de estabelecer sentidos para as linguagens múltiplas do cinema, por exemplo (BACKTIN, 1992).

A análise de linguagem com base em comportamento está relacionada ao uso da linguagem no que se pode perceber em termos de atividade semiótica de interação e de ação social. Sob essa perspectiva, é possível afirmar que as pessoas sempre fazem alguma coisa com a linguagem, com o discurso. Dessa forma, procura-se interpretar e explicar a língua em uso a partir de sua interligação com práticas, propósitos e estruturas sociais, incluindo ideologia e poder. Sob esse ângulo, a linguagem e a sociedade em seus diferentes contextos são vistas como interdependentes: a linguagem depende do social ao mesmo tempo em que o constrói e o reproduz (BACKTIN, 1992).

De acordo com Burke (2004), o cinema, como arte, traduz pensamento e posições. Esses pensamentos tornam possível ao discurso cinematográfico trabalhar na composição de narrativas e na exposição de fatos, sejam eles fictícios ou verídicos, o que o faz utilizando-se de "uma história filmada, uma história pintada ou escrita, [...] um ato de interpretação" de narrativas de indivíduos, de grupos, de acontecimentos e de momentos históricos cuja relevância determinou destinos para o bem e para o mal (BURKE, 2004:200).

Deve-se considerar, assim, que a linguagem em sua multiplicidade de utilizações e formas de interpretação tem no contexto e nas suas formas de manifestar-se também o viés, segundo o qual, deve e pode ser interpretada. O cinema, nessa perspectiva utiliza-se das

sensações que imagens, sons e perspectivas, com todas as suas nuances podem suscitar para causar impressões. Assim, pode-se ver no cinema uma diversidade textual que proporciona interpretações, visões e sensações que somente a conjugação entre canais de comunicação que se somam quando se assiste a um filme pode causar.

A linguagem como arte se preocupa com o caráter literário dos textos e com os contextos em que se inserem. Dessa forma, o caráter artístico da linguagem cinematográfica está relacionado à profundidade necessária à análise do discurso a ela aplicada. Uma análise da linguagem que leve em consideração um discurso que se pode chamar de cinematográfico deve considerara necessidade de um estudo multidisciplinar, que deve analisar questões culturais, linguísticas, históricas, sociais, dentre outros dados contextuais. Nesse contexto, se inserem as análises de discurso voltadas para o cinema, por exemplo, e a linguagem que utiliza para expressar realidades e contar histórias.

> É importante observar que os textos – associados a contextos a serem igualmente estudados – resultam, na verdade, da interação simultânea entre as quatro dimensões citadas. Assim, essas subdivisões da linguagem devem ser vistas não tanto como delimitações rígidas, mas como parâmetros organizacionais, pedagógicos e metodológicos para enfoques de pesquisas e estudos específicos. (...) A face da linguagem como conhecimento se revela nas crenças; representações da realidade; no modo como as pessoas veem e entendem o mundo, o seu entorno etc. Já a face comportamental se traduz naquilo que as pessoas fazem – ou querem fazer – por meio da linguagem: pedir ou dar informação ou bens e serviços, posicionar-se, persuadir etc. Finalmente, a face do discurso como arte se manifesta em muitas obras da literatura, em alguns textos da indústria da propagandae no cinema, bem como em todas as manifestações artísticas (DELLAGNELO; MEURER, 2008:28).

Dessa forma, está em conformidade com cada contexto em que se insere. São temáticas que se repetem e se interpenetram nas obras, a melancolia, as memórias, o pessimismo, a necessidade de autoafirmação, os conflitos psicológicos, o distanciamento de relacionamentos, as infelicidades. A contemporaneidade exige velocidade e, segundo Foucault (2000), há uma busca incessante pelo poder em quase tudo, o que influencia os indivíduos e faz com que, mais do que aceitem, passem a também respeitar e valorizar o poder. Com isso, adota-se uma Linguagem e uma forma de Comunicação que tenha "Poder e da manipulação".

Para Gramsci (2013), o homem é síntese de relações sociais, ou seja, trava com os outros homens e com a natureza essas relações, na busca constante de sua sobrevivência. Essas relações criam os instrumentos de poder e tornam mais prestigiados os que conseguem alcançar sucesso em suas tentativas de imposição. O poder, dessa forma, trata-se da habilidade de fazer-

se reconhecido por um empoderamento que pode surgir apenas na manipulação, mas que pode tornar-se um instrumento de controle.

De acordo com Lobrot (1977), no que diz respeito à autoridade, impõe uma vontade a outro que tem a sua própria alterada. Essa imposição pode ocorrer pela repressão ou pela coerção. Dessa forma, suprime-se a vontade do outro direcionando-lhe a ação, por meio de ameaças ou recompensas de qualquer tipo. Segundo o autor, a autoridade pode ser vista também pela sua oposição, quando se limita a sua atuação. Como instrumento dessa limitação atua o poder democrático como uma forma de tornar possível o respeito às liberdades fundamentais.

A construção dos discursos pode lidar com essas situações como uma contribuição filosófica que faz pensar e refletir sobre situações e momentos históricos cujo impacto foi extremo e prejudicial por imporem de diversas formas o controle e manipulação como formas de dominação. É sabido que essas situações se repetem e correm o risco de voltarem a ocorrer mesmo que de formas diferentes e que é preciso libertar pelo poder da reflexão. O cinema, dessa forma, pela sua diversidade de modos de se fazer compreender e expressar leva à diversidade de percepções e também à construção de uma lógica que pode beneficiar o entendimento sobre as realidades que se apresentam diferente, mas que evocam situações e problemas já vivenciados com os quais se têm contato, às vezes, somente com o auxílio da ficção cinematográfica.

De acordo com Van Dik (1997), a Análise do Discurso atua em meio a esse contexto, para proporcionar o entendimento sobre o processo de construção de sentidos em situações reais de uso de linguagem. Para que isso seja possível, deve-se investigar de que forma o contexto social e as crenças impactam no uso de linguagem e como nela se manifestam. Assim, a linguagem influencia o contexto social e as crenças, bem como por esses é influenciada. Quando se trata de linguagem cinematográfica, há a análise das linguagens empregadas pelo cinema para expressar-se e há o resultado do que foi produzido que chega até quem assiste como um discurso produzido com uma finalidade e que causa, por assim dizer, um efeito.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

No que diz respeito aos gêneros textuais, são construídos com intencionalidade, e isso não é diferente com o cinema, impacta-se com a linguagem adotada e busca-se conferir características próprias com esse fim. Segundo Bakhtin (1992),

> (...) interagimos por meio de um determinado gênero, o que acontece em uma determinada esfera social, que estende-se para além do contexto da situação e corresponde às estruturas sociais mais amplas que influenciam os textos e podem ser por eles influenciadas. É dentro do contexto cultural que se constroem os gêneros (BAKTHIN, 1992:87).

Não se pode esquecer que os gêneros textuais são caracterizados pelos recursos dos quais lançam mão para se fazerem entender. Por isso, podem utilizar-se da palavra escrita, da fala, além de se fazerem acompanhar por outros recursos semióticos, como imagens, sons, música. Essas composições é que dão origem a gêneros como o cinema, por exemplo. Esses elementos podem ser analisados em conjunto ou individualmente, o que depende de seu propósito e da forma como são utilizados e explorados em cada produção. Por isso, cada análise é única, pois, para um filme em particular, o som pode ser mais determinante em termos de impacto, enquanto, para outro a montagem é essencial para as percepções de quem assiste à obra cinematográfica.

De acordo com Martin (2001), os gêneros são expressões de aspectos da cultura, que pode ser vista como sendo um conjunto de gêneros. Assim, diferentes áreas – ou regiões – da cultura humana desenvolvem diferentes gêneros, que podem, também, ser definidos como atividades semióticas, como atividades de produção de significados – realizadas por meio da linguagem e reconhecidas por sua organização retórica e suas funções. Desde que reconhecidos como múltiplos, os gêneros devem ter respeitadas as necessidades de percepções diferenciadas que a análise de cada um suscita. Uma música, por exemplo, deverá ser analisada de acordo com o seu caráter, como discurso. Já um filme, devido à convergência de linguagens, deverá ter por base a interpretação do todo, mas também deve ser analisado em suas partes constituintes, principalmente no que diz respeito à contexto de produção e de representação.

De acordo com Orlandi (2003), a análise de discurso tem interesse por toda a situação em que há o que interpretar, onde há efeito de sentido que poder ser entendido, que pode inclusive ser múltiplo. Assim, segundo a autora,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> A Análise de Discurso se interessa por homens falando. Assim, por toda situação em que há pessoas falando, conversando, debatendo, dialogando, expondo ideias, portanto palavras sendo ditas, oralmente ou por escrito, ou até mesmo por meio de formas não verbais de linguagem. Em todas essas práticas de linguagem, há discurso, ou seja, efeito de sentido entre interlocutores. Isso se estende às situações em que se lê um livro, assiste-se a um filme ou a um espetáculo teatral (ORLANDI, 2003:15).

Ao assistirmos a um filme, existe uma interação que resulta em percepções sobre os efeitos de sentido expressos no que está se vendo e ouvindo. As linguagens, sejam elas verbais ou não, despertam percepções e o cinema, nessa medida, tem as ferramentas que superam as que outras formas de arte utilizam. Atualmente, com as novas tecnologias inclusive, os efeitos visuais e sonoros, como os efeitos tridimensionais, por exemplo, ainda há mais recursos que podem ser utilizados para fazer perceber sensações e ter percepções que ultrapassam o limite das palavras.

No cinema, um exemplo de tipo de texto que os filmes utiliza são as narrativas pessoais para utilizar experiências de indivíduos como uma forma de denunciar ou de fazer conhecer realidades de grupos. Assim, surge uma função comunicativa para as narrativas pessoais, ou seja, o que as pessoas fazem com esse gênero textual, é, entre outras coisas, recordar e expressar verbalmente eventos ou episódios ocorridos para entreter e fazer conhecer experiências de indivíduos que certamente são compartilhadas por grupos. Dessa forma, essas narrativas a linguagem própria da narrativa pessoal surge como uma forma de compartilhar experiências que, de algum modo, são de muitos.

Com isso, há identificação ou reconhecimento sobre o que experenciaram grupos, como por exemplo, no filme "Que horas ela volta?" temos a experiência da personagem, principal, uma empregada doméstica que representa, na verdade, muitas dessas mulheres que vivenciam a mesma realidade que a vivida pela personagem. As narrativas pessoais – e, na verdade, todos os textos – podem ter outras funções comportamentais além da expressão verbal de eventos, como questões de identidade e relacionamento.

Partindo-se desse pressuposto, pode-se abordar outra questão importante no que diz respeito à análise do discurso que diz respeito à sua neutralidade. De acordo com Fairclough (1989) sobre essa questão:

> O discurso não é neutro, visto que, ao se interligar a estruturas sociais, vincula o comportamento linguístico à ideologia. Há, portanto, um estreito imbricamento entre discurso, formas de poder e ideologia. A Análise Crítica do Discurso empenha-se em expor tal imbricamento e, em especial, aqueles que passam despercebidos – como senso comum.Os analistas críticos do discurso enfatizam a relevância do estudo da relação inerente entre estrutura linguística e estrutura social (FAIRCLOUGH, 1989:63).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

De acordo com o autor, deve-se considerar o discurso como uma prática social, como uma maneira de representação da realidade, uma alternativa de como as pessoas atuarem em

relação ao mundo que as cerca e, principalmente, em relação às outras pessoas. Assim, considera-se o discurso como uma forma de atuação sobre as estruturas sociais, o que prova a sua parcialidade e nega, mesmo, a sua neutralidade. Há julgamento e há posicionamento quando se observa como expectador uma narrativa.

> A estrutura social é uma condição para a existência do discurso, mas é também um efeito de tal existência: por um lado, o discurso é constrangido e formado por relações ao nível da sociedade, por relações específicas a instituições particulares, por sistemas de classificação e por várias normas e convenções, de natureza quer discursiva, quer não-discursiva, de tal forma que os eventos discursivos variam, na sua determinação estrutural, de acordo com o domínio social particular ou enquadramento institucional em que são gerados; mas, por outro lado, o discurso é um princípio estruturador, no sentido em que Foucault usa o termo discurso, i. e., os objectos, os sujeitos e os conceitos são formados discursivamente (GOUVEIA, 2007:97).

De acordo com Bakhtin, o uso de linguagem não é individual, mas social, o significado de uma palavra não é intrínseco a ela, mas dependente do contexto e do falante/escritor. Como relata o próprio Bakhtin (2002:43), "a organização hierarquizada das relações sociais exerce influência poderosa sobre as formas de enunciação". A elitização da linguagem na literatura que exclui pessoas pela dificuldade de entendimento de repertório linguístico foi contornada pelo cinema ao adotar uma multiplicidade de linguagens e suas respectivas leituras para as quais existe um número maior de proficientes. Por outro lado, a possível simplificação da linguagem cinematográfica devido a sua multiplicidade de formas de interação, fez com que muitos adotassem o caminho contrário, indo dos filmes para a leitura de obras literárias que a eles deram origem. Parece que, dessa forma, a leitura, que antes era difícil, é facilitada pelas dimensões de entendimento que o cinema proporciona a quem assiste a um filme.

Uma das suposições da análise crítica do discurso é a de que qualquer texto pode ser analisado criticamente, concebendo a análise textual como a descrição e a interpretação não somente do conteúdo dos textos, mas também de sua forma linguística (textura), o que remete à sua face linguisticamente orientada. Assim, forma e conteúdo não podem ser dissociados, visto tratar-se de "frente e verso de uma mesma moeda". Dessa forma, a linguagem cinematográfica permite dimensões de análise múltiplas, assim como permite dimensões de percepção também diversas. Existem nessas obras forma de expressar e conteúdos expressos. Ao se analisar criticamente uma obra cinematográfica, é preciso observar essas duas dimensões que a compõe.

De acordo com Fairclough (1992), na análise de discurso se investigam as dimensões textual, discursiva e social, o que deve ser feito separadamente, mas com a intenção de estabelecer relações. Assim, deve-se buscar especificar a forma como os significados são linguisticamente construídos. Essa percepção deve proporcionar o entendimento necessário sobre a obra para que seja possível, com base nesse conhecimento, desconstruir distorções e mentiras e promover a mudança social e a emancipação que o conhecimento sobre a verdade e sobre as realidades pode promover. No filme Central do Brasil, por exemplo, a realidade de pobreza, analfabetismo e do abandono de crianças a sua própria sorte é posta, fazendo com que seja suscitada uma reflexão sobre esses graves problemas sociais que ocorriam na época retratada e que ainda ocorrem no país.

De acordo com Foucault (2000), no que diz respeito à análise do discurso, houve uma mudança profunda nas necessidades e características desse tipo de análise quando da passagem de um período no qual prevalecia o discurso verbal, que se estendeu até meados do século XX, para o momento histórico no qual a imagem passa a desempenhar um papel fundamental na construção dos discursos. Isso começa com o cinema mudo e a sua expressividade, o que se vê, por exemplo, nos filmes de Charles Chaplin, que não necessitavam de palavras para expressar. Nessas obras, as imagens atuavam como textos, como formas de representar e discutir o mundo e os problemas que dele emergem. Em *Tempos Modernos*, por exemplo, é feita uma dura crítica ao modo de produção e à exploração do homem pelo homem sem a necessidade de palavras. Apenas as imagens são suficientes para descrever as coisas e lhes dar sentido, suprimindo e integrando, desdobrando e restringindo a realidade ao mesmo tempo.

O cinema, como artefato cultural que é, pode e deve ser explorado como forma de discurso que contribui para a construção de significados sociais. A junção das técnicas de filmagem e montagem com elenco e o processo de produção resultam num conjunto de significações que precisam ser partilhadas por quem o acessa, para que as imagens irradiadas possam produzir sentidos que, muitas vezes, tornam-se determinantes para suas vidas. O gênero cinematográfico instrumentaliza a reprodução dos comportamentos culturais dentro de um conjunto de valores socioculturais e linguísticos, atuando como um artefato cultural de ordem simbólica que contribui para a consolidação do imaginário contemporâneo (Benjamin 1984).

Dessa forma, esses textos, mesmo passado o tempo, permanecem perenes para quem os acessa, pois sempre há a possibilidade de contextualizá-los e de entendê-los de acordo com o tempo em que foram produzidos e percebê-los pelo que há de ainda atual em cada produção.

Como arte que é o cinema é atemporal, universal e caracterizador de realidades humanas, de indivíduos e de grupos sociais.

De acordo com Benjamin (1984), o cinema é "um artefato cultural de dimensão coletiva que, através da reprodutibilidade técnica, facilita imageticamente o processo de alienação sociocultural". O autor aponta que o fato de ser possível a sua reprodução técnica faria perder a originalidade artística da obra cinematográfica. Isso comprometeria o seu caráter de originalidade, que deve ter uma obra de arte. De acordo com as palavras do autor sobre a perda da aura que lhe confere a originalidade:

> A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquiva do homem através da reprodução, também o testemunho se perde [...]. O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura (BENJAMIN, 1984:168).

O autor, no entanto, não considera em suas observações que o trabalho de construção de linguagem realizado pelo cinema já traz em si um caráter artístico. Além disso, com o passar do tempo, a questão sobre alienação a que se dedica o autor pode ser contestada uma vez que as produções cinematográficas passaram a se configurar de uma forma diferente. O que antes poderia ser visto como apenas diversão e passar de tempo, passou a ser encarado como uma forma de contestar, não que isso já não houvesse sido feito antes, o que fez Chaplin, por exemplo, mas passou a ser feito com mais procedência, relevância e dando conta de um número cada vez maior de realidades.

A forma de atuar da linguagem cinematográfica identifica-se com as formas simbólicas de representação, que facilitam a profusão discursiva que se almeja veicular. Dessa forma, a linguagem cinematográfica atua como um instrumento de representação social imaginária que aproxima o distante, a ponto de juntar valores diferentes dentro de um mesmo discurso.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> A forma como o conjunto de representações sociais presente nos roteiros é objetivada na figuração da linguagem cinematográfica transforma o cotidiano em palco de ficção. Essa relação de proximidade entre o cinema e a realidade facilita o trânsito das representações e, por extensão, a maior identificação com o seu dispositivo cultural (FABRIS, 2008:56).

O cinema desde há algumas décadas tem buscado, cada vez mais, produzir uma aproximação entre realidade e ficção, o que o faz de diversas formas, por exemplo, ao

reproduzir imagens do cotidiano e de vivências de pessoas comuns e sua vida em sociedade. Assim, deve-se considerar que há um aprendizado cultural que possibilita expandir os horizontes de análise visual crítica dos filmes cinematográficos. Dessa forma, é possível criticar para que seja chamada a atenção para "as significações culturais produzidas pelos filmes, as relações de poder aos quais estariam articulados e, finalmente, quais as práticas sociais que promovem e produzem" (FABRIS, 2008:62).

> Esta análise visual crítica passa pelo conhecimento da gramática específica que envolve a produção cinematográfica, pelo exame dos efeitos de verdade que são produzidos através dos diálogos e do aparato cenográfico. Passa também pela reflexão sobre o contexto histórico de sua produção, pelo entendimento da diferenciação dos gêneros fílmicos e como estes contribuem para fixar os sentidos que se almeja passar (PIRES; SILVA, 2014:609).

Dessa forma, empreende-se um exercício de desnaturalização desconstituidor do sentido inicial apresentado pelo filme. Assim, torna-se possível surgir os sentidos subjacentes e potenciais existentes no mesmo filme. É preciso, então, realizar o esforço de examinar atentamente, inicialmente, "toda a materialidade do filme para que, a partir dos seus códigos internos, se torne possível compreender como esta materialidade interfere na construção de uma carga de significados e de sentidos" (PIRES; SILVA, 2014:611).

Quando se trata de utilizar o processo de desnaturalização de filmes, surge como uma alternativa para que sejam feitos filmes "cujas temáticas exploram aspectos pouco abordados pelas redes discursivas estabelecidas". Trata-se, por exemplo, de filmes como os produzidos por cineastas brasileiros a partir do final do século XX, com destaque para os feitos a partir dos anos de 1960, "cuja preocupação central tem sido dar visibilidade a grupos sociais que vivem em condições precárias, muitas vezes em condições desumanas, na sociedade brasileira, como Walter Salles em *Central do Brasil*" (PIRES; SILVA, 2014:611).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.2 OS MEIOS E OS MODOS DE PRODUZIR SENTIDO E DE EXPRESSAR NA LINGUAGEM AUDIOVISUAL

De acordo com Chartier (1990:58), na atualidade, os meios de comunicação atuam de forma determinante como formas de apresentar representações que perpassam o social dessa forma, contribuem para a produção de discursos sobre a identidade cultural de indivíduos e de grupos sociais. No que diz respeito a esses meios de reproduzir sentidos, os recursos audiovisuais são os mais comumente consumidos. Isso torna necessária a reflexão sobre os discursos de identidade que dizem respeito a esses meios. Entende-se por reprodução, dessa forma, o que se articula com a vida em sociedade e com as "práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição".

Como modo de produção de sentido, o cinema, assim como outros tipos de arte, lança mão de simbologia na construção de relações metafóricas ou metonímicas, adotando-se uma imagem ou som tomado por outro ou a uma parte de algo sendo tomada pelo todo.

> Um exemplo simples: num filme falado em que o herói, entre outras particularidades diegéticas 7, costuma assobiar os primeiros compassos de determinada melodia – e com a única condição de que o fato tenha sido assinalado ao espectador com suficiente clareza no início do filme – a simples presença desta melodia na faixa sonora (na ausência de qualquer apresentação visual do herói) bastará para evocar claramente o conjunto do personagem num trecho posterior da narração (METZ, 1968:131).

De acordo com Jacques Aumont (1995:63), o cinema, "enquanto produtor de discursos que ajudam a dar visibilidade às representações sociais em torno das identidades culturais nos permite compreender tanto os enfrentamentos quanto as permanências e as mudanças presentes no campo social". Segundo o autor, a obra cinematográfica deve ser vista como uma forma de representar, visual e sonoramente, de forma a produzir sentidos com base na ligação entre vários elementos. Dentre esses elementos estão o "próprio enquadramento; a relação entre o campo e o fora de campo, componentes do espaço fílmico, a articulação interna das cenas, e destas com o filme como um todo, bem como com o trabalho sonoro do filme, que pode contrapor-se ao sentido do que é visto ou verbalizado". Assim, é possível entender o filme, como um produto social, cujos sentidos são estabelecidos com base nas características próprias da técnica cinematográfica.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

A linguagem cinematográfica faz uso de ferramentas como "a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados, os ruídos, o som musical e a escrita, como os créditos, intertítulos, materiais escritos no plano". Além disso, existem bases técnicas que também fornecem meios para estabelecer uma perspectiva discursiva. Isso pode ocorrer com a exploração de mecanismos da visão que podem envolver formas de perceber e entender que fazem uso de "movimento, cor, textura, posição dos corpos ou objetos" (BURKE, 2004).

> [...] a imagem é "frase" pelo seu estatuto assertivo. A imagem é sempre atualizada. Assim é que até as imagens – o que é bastante raro, aliás – que corresponderiam pelo conteúdo a uma palavra, ainda são frases: é um caso particular, particularmente esclarecedor. Um primeiríssimo plano de revólver não significa "revólver" (unidade léxica puramente virtual) –, mas significa no mínimo, e sem falar das conotações, "Eis um revólver". Ele carrega consigo uma espécie de eis (palavra justamente considerada por A. Martinet como puro índice de atualização). Mesmo quando o plano é uma "palavra", ainda é uma palavra-frase, como em algumas línguas (METZ, 1968: 84-5).

De acordo com Dubois (2004:185), para se adaptar a uma nova realidade o tratamento da imagem dado pelo cinema passou por transformações. O que antes era feito em um único plano-sequência fixo, passou a contar com o movimento de câmera durante a tomada. Denominou-se, assim, esse movimento de *travelling*, o que se pode entender como uma forma de fazer com que haja a movimentação do plano. Dessa forma, o cinema pode sinalizar com o movimento a sua aproximação com a vida humana, em um mundo que se move, quase como se a câmera cumprisse a função do olho humano ao perceber os movimentos naturais do cotidiano "de avançar, recuar, subir, descer, deslizar lateralmente, escrutar, acompanhar". Além disso, essa perspectiva, com o movimento realizado pela câmera, destaca o caráter subjetivo das imagens veiculadas.

No que diz respeito a discursos, a identidade nacional surge como uma necessidade e tem sua fundamentação e análise retomadas com força nos anos 1990. Para dar conta das diferenças extremas que ocorrem nas realidades do país, como a contraposição entre "o Brasil urbano e o rural; o moderno e o arcaico, tudo isso perpassado pela questão da religião, seja por movimentos messiânicos ou não, e pela busca arquetípica do pai ou da figura fundadora", além de funcionar como um instrumento de mediação com os discursos do presente, os cineastas dos anos 1990 "foram buscar elementos, estéticos ou de conteúdo, nos filmes dos anos 60". A ideia não era a reprodução do cinema novo, mas buscava-se contextualizar determinadas construções discursivas no momento vivenciado no Brasil (CHARTIER, 1990:56).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A ideia de tratar de identidade soma-se à necessidade de se falar de realidades, pois o contexto político e social vivenciado evoca a representatividade e a força estética do cinema como uma forma de retratar os anos de ditadura e regime militar. O país sai de cerca de 20 anos de um sistema de repressão, violência e crimes cometidos contra as liberdades e direitos civis e precisa contar suas histórias, registrar seus terrores e restituir a verdade em muitas situações nas quais se nega às vítimas e à sociedade como um todo, a responsabilização de culpados e o direito mais básico de saber o que aconteceu verdadeiramente a muitas pessoas vitimadas pelos abusos e pela violência da repressão.

Para além da violência e das vítimas do regime ditatorial, há os anos de atraso econômico e estruturas de poder que "apodreceram" e ruíram ao longo do tempo. Essas relações estabelecidas custam a cair, mesmo após o fim da ditadura. Isso custa ao país um sistema econômico, estruturas políticas e um judiciário que não se demonstram efetivos e estão corroídos por corrupção e uma cultura administrativa que mantêm privilégios para poucos: em detrimento de uma grande massa de uma população sem acesso à saúde, educação e o mínimo necessário para uma vida digna. Além disso, o êxodo rural infla as grandes cidades e tira do campo a produtividade necessária para colocar nas mesas das pessoas comida de qualidade e cujo custo não seja excessivamente alto. Assim, torna-se necessário discutir os problemas que se configuram como de essencial enfrentamento, mas que, muitas vezes, continuam sendo ignorados por políticos e empresários que ainda se mantêm apenas governando e pensando a economia em benefício de poucos.

Dentre os filmes que retomam a discussão sobre a identidade cultural e questões sociais essenciais, dois deles demonstram as possibilidades de alteração de posicionamento do olhar do(s) produtor(es) sobre o que está sendo tratado. Inserem-se em um contexto maior de globalização, mas também tratam de uma forma realista sobre questões de identidade problemas nacionais. Títulos como *Terra Estrangeira* (1995), de Walter Salles e Daniela Thomas, e *Central do Brasil* (1997) dirigido apenas por Salles, tratam ao mesmo tempo de temas universais e realidades nacionais, por isso dois olhares possíveis. Mesmo que não se entendam as circunstâncias específicas que envolvem as situações retratadas, existem temas maiores que dizem respeito à natureza humana que qualquer um, em qualquer parte do mundo pode entender e com os quais podem se identificar.

No que diz respeito à *Terra Estrangeira* (1995), trata-se de personagens que vão para um outro país, onde são estrangeiros, mas fala também do sentimento de ser estrangeiro no

próprio país. Essas ideias transitam entre o universal e o particular e criam as condições necessárias para que todos os que assistam ao filme possam fazer a leitura e entendê-lo. Já em *Central do Brasil* (1997), por sua vez, o personagem vai em busca de um pai arquetípico e nunca encontrado tendo como panorama a realidade dos problemas sociais brasileiros, o que proporciona um problema humano, comum a muitos, a busca pelo pai e a retratação de situações de um contexto mais restrito. Em ambos os filmes o que ocorre "é a falta, é a incompletude de um processo que se quer tornar claro, mas que se percebe como indefinível, insolúvel. O país que se busca nunca está onde se pensa que está; ele é um e, ao mesmo tempo, outro; está e não está ao mesmo tempo" (FORNAZARI, 2006).

> A arte presente no cinema, por sua vez, foi assimilada por uma ordem industrial, na qual valores específicos atribuídos às artes (transcendência, sublimação) foram ora substituídos, ora incorporados por uma lógica produtiva, na qual o lucro passou a ser mais significativo do que o conteúdo dos filmes produzidos. Fruto da aproximação da arte com os avanços tecnológicos, a produção cinematográfica é ao mesmo tempo indústria que requer alto investimento e retorno em longo prazo, e fenômeno estético, cultural e artístico, impregnado de força simbólica em relação à construção e à defesa da identidade cultural nacional (FORNAZARI, 2006:47).

A produção cinematográfica nacional tem relação com as profundas diferenças e desigualdades encontradas entre os países ricos e "a extensa periferia de nações que foram submetidas à exclusão neoliberal". Apesar disso, "o mercado transnacional que tem como base redes informacionais tornou possível uma gama de transformações e situações articuladas que se transformaram em focos de resistência à dominação ideológica contida na mundialização da indústria cultural". A luta, nesse caso, é contra a disseminação cultural e dominação hegemônica de uma cultura sobre outra, o que se busca evitar, uma vez que países que foram originalmente colonizados, como o Brasil, muitos tiveram e ainda têm de lutar contra uma tendência nacional a valoriza o que vem de fora em detrimento à cultura local (BARBERO, 2005:85).

Dessa forma, busca-se incentivar o cinema nacional em busca de valorizar e trazer para a superfície a cultura e o modo de ser do brasileiro como uma forma de tornar apreciável e admirável, o que há muita já se fazia com o cinema norte-americano, por exemplo. A admiração pelas culturas estrangeiras passou a ser vista como proveniente de uma grande exposição à produtos culturais estrangeiros, o que em muito se deve ao fato de não haver produções nacionais em número e em condições que pudessem fazer frente aos filmes importados.

"Uma vez que o Estado criou diretrizes e planos estratégicos para valorizar a cultura nacional por meio da indústria do audiovisual, entendemos que o setor contribui para a defesa da identidade nacional". Isso ocorre em um contexto no qual produções artísticas locais passam a ser "inseridas em uma rede baseada num sistema de padronização global de bens simbólicos". Assim, torna-se importante contribuir para o entendimento de como ocorre o trabalho do cinema no Brasil, como uma forma de colaborar para o desenvolvimento da atividade cinematográfica local, o que pode e deve ser feito através da problematização de suas necessidades, organização de esforços para que se consolide como atividade produtiva que pode ser econômica e socialmente importante (BARBERO, 2005:87).

Assim, passa-se a registrar a história a partir de personagens-chave com suas narrativas pessoais e públicas que se entrelaçam para constituir e refletir-se no que vem a público e no que impacta determinantemente nas vidas de todos. É o caso, por exemplo, do filme *Getúlio*, que narra os últimos dias da vida e do governo de Getúlio Vargas no Brasil. Dessa forma, os dramas pessoais, a convivência familiar e o caráter humano do homem se misturam aos fatos e suas implicações, às relações políticas e de poder e às reações do presidente. O cinema torna possível, através das duas faces de um mesmo personagem/homem vivenciar os dramas do homem e do presidente que se mostram diferentes, mas que convergem para levá-lo à ação drástica do suicídio.

Para além da história verídica, também há a ficção que, se não existe no impacto de ser real, funciona pela proximidade com a realidade que representa. Essas obras ficcionais atuam para denunciar realidades que assim o são por força de circunstâncias que podem e devem ser mudadas. São obras que denunciam a concentração de riquezas do país que leva grandes contingentes de pessoas a viverem às margens de uma sociedade que sustentam com o seu trabalho, além do desinteresse e do descaso de políticos, governos e elites econômicas que se sucedem sem que haja um real comprometimento com a maioria da população pobre do país.

Em *O auto da compadecida* enquanto atua na defesa de João Grilo, a Compadecida destaca os sofrimentos do povo nordestino e como a seca e a precariedade da vida fazem com que sejam verdadeiros sobreviventes em meio à falta de comida e de água em um padecer interminável. Lembra de como esse povo tem de escolher entre permanecer na terra infértil, mas sua com a qual possuem um vínculo profundo e legítimo, ou partir como retirante em condições terríveis para viver, muitas vezes, de forma miserável nas grandes cidades saudoso de suas origens e identidade cultural.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.3 A LINGUAGEM E A FORMA DE COMUNICAR: AUDIOVISUAL COMO UMA FERRAMENTA PARA A DENÚNCIA, PROJEÇÕES ESTÉTICAS DAS ÉPOCAS, E ELEMENTOS DE CONCEITOS FÍLMICOS

No que diz respeito à imagem, há três funções que pode desempenhar em relação à linguagem: o modo simbólico, no qual a imagem desempenha a função de símbolo com a função de refletir valores; o modo epistêmico, no qual a imagem concentra e transmite informações visuais e não visuais sobre o mundo e o modo estético, no qual a imagem tem o poder de agradar e causar sensações específicas, que podem impactar na percepção, na identificação e no nível de prazer que as percepções audiovisuais podem causar (AUMONT, 1995).

As realidades vivenciadas pelos seres humanos dizem respeito à convivência com uma infinidade de imagens concretas ou abstratas, que comportam uma grande quantidade de significados e valores éticos e morais. Essas imagens o influenciam e também promovem a criação de novos significados. Historicamente, essas influências ocorrem desde os primórdios da civilização até a modernidade dos anúncios publicitários.

> Historicamente, a imagem foi usada como símbolo religioso capaz de acessar o campo sagrado, por meio de esculturas de santos e pelos ícones religiosos de hoje. Ela sempre foi usada para informar, educar, influenciar os indivíduos e no que se refere à relação da imagem versus espectador. O tipo de espectador pode variar segundo o enfoque dado a leitura da imagem ou à sua produção, uma vez que a referida leitura e/ou interpretação da imagem ocorre segundo a concepção de mundo de cada espectador (AUMONT, 1995:56).

Em o *Aquarius* vê-se um prédio vazio, habitado por uma única moradora que resiste às investidas de uma grande empresa que quer pôr abaixo o prédio e construir um novo luxuoso e para a ocupação de poucos privilegiados que poderão pagar pelas unidades vendidas. A imagem do prédio vazio e da ocupação de um único apartamento sintetiza a resistência da mulher que se nega a abandonar seu espaço em troca de dinheiro que, para ela, não vale ter de sair do lugar de que gosta e com o qual se identifica. A especulação imobiliária e a pressão que a personagem sofre para que o poder econômico saia vencedor são constantes na história.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A localização do prédio na orla da praia de Boa Viagem em Recife faz com que exista um grande apelo para que venha ser substituído por outro prédio maior com apartamentos que exigirão de seus futuros um altíssimo poder aquisitivo para que possam adquiri-lo. A construtora que pretende lucrar com o empreendimento oferece uma quantia bem acima do que valeriam os apartamento, pois trata-se de um prédio antigo. Isso faz com que consigam convencer a todos os outros moradores, menos a personagem vivida por Sônia Braga que se recusa a vender seu apartamento e é pressionada de todas as formas possíveis.

A imagem da personagem principal é posta em discussão, pois trata-se de uma mulher com 65 anos que, contra as expectativas, age de forma a quebrar os paradigmas estipulados para a idade. Essa concepção é quebrada a todo o momento nas imagens de Clara e na forma como, contrariamente ao que se esperaria, enfrenta o assédio da construtora, de vizinhos e da própria filha, mas não aceita as propostas da construtora. A montagem do filme faz com que a imagem da personagem seja construída através do passado e do presente que são retratados de forma não linear. Assim, o cinema aproveita-se do jogo de perspectivas para dar a conhecer Clara.

Além disso, a perspectiva que é mostrada é a de uma mulher que contraria a posição e todos os outros que cedem diante do poder econômico, quase como se não se achassem merecedores de residir no local onde moram por ser ele belo demais para eles. O filme marca uma posição utilizando-se das imagens da localização do prédio privilegiada como a reforçar a ideia equivocada de que tudo pode ser valorado a partir de um parâmetro financeiro. A ideia é mexer com as percepções e com o entendimento do expectador para que esse forme sua própria opinião. Até onde vai o direito de Clara e onde começam os direitos de seus vizinhos que são usados para pressioná-la?

A leitura da imagem coloca-se, dessa forma, como uma forma de angariar a atenção e convidar o expectador para atuar na construção do entendimento sobre enredo e construção de personagens, motivações e acontecimentos. Um exemplo disso é a situação dos três personagens principais de *Dona flor e seus dois maridos.* A imagem de Flor ao centro com os dois homens, cada um de um lado, aliada ao fato de que caminham com total tranquilidade demonstrando estarem felizes e em paz, demonstra que ela conseguiu alcançar um entendimento sobre a situação que apaziguou seus temores e sua culpa. Ela demonstra ter entendido que os dois homens, o vivo e o morto, são faces distintas do homem que, para ela, seria o ideal. O caráter de Teodoro, sua correção, seu respeito e sua forma de tratá-la com

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

consideração e amor, soma-se à impetuosidade, o poder de atração e de sedução que Vadinho exerce sobre Flor.

A imagem dos três, sem a necessidade de palavras ou de algo mais, demonstra que os conflitos de Flor foram resolvidos e que ela já não sente mais culpa ou medo assumindo, dessa forma, que precisa dos dois para ser feliz. Até esse ponto na história que a finaliza, é evidente o desconforto de Flor e a sua inquietude com a situação que se desenha. As percepções devem levar a quem assiste a perceber os sentimentos de Flor que mudam drasticamente do princípio ao fim da história. Além disso, o caráter diverso de Vadinho e de Teodoro demonstra que Flor, apesar de ser feliz com o primeiro marido, busca alguém diferente dele para casar-se novamente.

Os recursos imagéticos, a que recorre a obra para mostrar os sentimentos de Flor, passam pelas cores e pelas situações que se mostram quase como retratos de ocasiões, como os eventos religiosos, por exemplo, uma procissão para mostrar o contraponto entre, por um lado, a comprovação de que existe uma vida após a morte nas aparições de Vadinho e, por outro lado, a demonstração de que ele, mesmo morto, ainda continua profundamente ligado à vida terrena, a começar pelas aparições sempre em ocasiões nas quais há apelo sexual.

No que diz respeito à imagem, Benjamin (1984:186) aborda a necessidade de se dar mais atenção a novas formas de percepção da realidade na sociedade moderna quando se trata da reprodutibilidade técnica da imagem. O autor apontou que o cinema e o teatro são duas experiências diferentes a serem vivenciadas de formas de se relacionar com a realidade e de perceber e interagir com a imagem: o teatro utiliza-se do campo visual que permite ao espectador utilizar-se do caráter ilusionístico da cena, já no cinema a montagem atua para recriar o ilusionismo como um resultado desse recurso. Sobre essa questão, o autor aponta o que segue:

> A natureza ilusionística do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem. Em outras palavras, no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade pura¨sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmara disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie (BENJAMIN, 1984:186).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A evolução tecnológica, as relações espaços-temporais, a produção de imagens, a cultura de massa e a reprodutibilidade da arte são fatores necessários para que se compreenda

a produção da subjetividade contemporânea. A televisão, o cinema, o teatro e o circo requerem, em primeiro lugar, a atenção visual. A essa visualidade encontra-se associada, de modo intenso, a audição. Juntos, imagem e som encobrem os estímulos percebidos pelos outros sentidos, valorizam a sedução em detrimento da razão. Por isso, os meios audiovisuais são comumente apontados como uma ameaça à civilização da palavra escrita; também se diz que estamos vivendo uma época de ideias visuais na mídia eletrônica. Mas, por outro lado, a Internet dificilmente teria sucesso se não fosse o intenso uso do texto, afinal, mesmo sendo de natureza essencialmente eletrônica e multimídia, trouxe de volta uma ênfase à informação escrita e ao hábito de leitura (BENJAMIN, 1987).

Continuamente surgem novas tecnologias de comunicação e a necessidade de outras mais; vários canais são acionados para a construção das identidades de uma instituição, grupo ou indivíduo. É a capacidade semiótica, a variedade de formas de comunicação e expressão que aponta as distinções entre as culturas. O repertório de articulação de signos indica o modo de pensar, de sentir, de expressar, de compreender e de agir. E tudo isso se amplia com a extensão das possibilidades de linguagem (ECO, 1997).

Destaque-se que a heterogeneidade e a complexidade dos filmes estão relacionadas aos signos que os constituem devido a possuírem diferentes naturezas. Além disso, têm em sua conformação uma multiplicidade de discursos que se interconectam e contribuem para a constituição de seus sentidos. Neste ponto, aliás, o filme em nada difere de outros textos, verbais ou não-verbais, mas a diversidade de seus recursos, no entanto, para se fazer entender o torna um material de análise com mais amplitude de bases a se analisar.

A articulação entre os signos, dessa forma, atua para fazer perceber e sentir as implicações cujos estímulos tornam a mensagem a que se propõe a obra cinematográfica perceptível. Isso ocorre em *Morte e Vida Severina* que tem na confluência entre imagem e música a construção de um entendimento e das percepções que levam o expectador a entender os sentimentos o drama vivenciado pelas pessoas que vivem as realidades da seca, da pobreza. A poesia que a obra tem como base é o fio condutor e base de entendimento e significados. Os signos que constituem a poesia somam-se às imagens, reais e ficcionais, que constituem a obra. Essa mistura entre realidade e ficção torna mais significativa a realidade, a tragédia da miséria, da fome, da luta pela vida e da morte retratadas.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

No que diz respeito ao audiovisual e a sua relação com signos significativos visuais e sonoros, de acordo com Almeida (1994),

> O audiovisual precisa ser compreendido a partir de suas articulações entre signos visuais e sonoros, dentro de suas possibilidades de redundância, complementaridade e contradição. Por isso, as descrições dos documentos, como faz o poeta Haroldo de Campos em suas transcrições poéticas, deveriam traduzir os recursos de linguagem (e para isso é preciso entendê-los), fazendo sobreviver o sentido contido no jogo das formas. Buscas sofisticadas são possíveis através de procedimentos complexos de descrição. As demandas sofisticadas crescerão na medida que houver uma divulgação das possibilidades das obras audiovisuais. Mas, elas só serão possíveis se o tratamento dos AV apresentar a riqueza das relações entre imagem e som (ALMEIDA, 1994:89).

É importante destacar o desenvolvimento da indústria audiovisual brasileira que foi um dos setores que apresentaram um perceptível desenvolvimento nas três últimas décadas. Isso ocorreu especialmente após a "reorganização dos programas governamentais de fomento e financiamento da cultura e dos espetáculos a partir dos últimos anos da década de 1990, quando a Embrafilme foi desativada". De acordo com a Agência Nacional do Cinema, a indústria audiovisual brasileira faturou "27,5 milhões de reais em exibições de obras nacionais em 2013". Na época, foram disponibilizados "cerca de um bilhão de reais, a título de investimento, para as 130 obras audiovisuais produzidas durante o referido período" (AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2014:on-line).

Esses investimentos sinalizam a importância dessa indústria para o desenvolvimento da cultura nacional, uma vez que ela representa um comprometimento com a transposição para as telas de realidades que levam a discutir e a trazer à tona problemas históricos e contextuais da sociedade brasileira e dos indivíduos. Dessas produções, emergem influências culturais, comportamentos e costumes que passam a fazer parte das vidas dos indivíduos e das sociedades, destacando-se a importante função de proporcionar conhecimento e o entendimento sobre realidades que poderiam continuar desconhecidas e longe do entendimento de muitas pessoas que passam a conhecê-la graças à transposição para as telas.

Em *Morte e vida Severina* a linguagem de documentário e as imagens reais impactam pela realidade da época de famílias que abandonam o pouco que tem para fugir da fome. Sabendo-se do contexto envolvido na época, entende-se os impactos dessa imigração e como ela é significativa para essas pessoas que imigram. O contexto, dessa forma, colabora para a construção de sentidos e para o entendimento das implicações envolvidas. A construção poética está na obra a serviço de denunciar e de fazer conhecer a realidade dessas pessoas que não são consideradas. Muitos são tomados apenas como um e muitas vezes somente se fazem conhecer na morte ao ocupar um espaço onde seus enterrados seus despojos. A poesia, a música, o

documentário e a narrativa ficcional se misturam com suas formas de manifestar-se. As metáforas são utilizadas em grande quantidade para retratar. Um exemplo disso é a profissão de rezadeira que atua nos velórios e enterros que passou a ser o sustento de mulheres, principalmente. A miséria e a morte ocorrem em tanta quantidade que essas mulheres deixam de trabalhar pela vida para trabalhar pela morte.

A ideia da arte a serviço do bem comum e das causas em uma articulação entre arte e política tem impacto direto nos discursos e na forma como são construídos. Segundo Tasso (2013), quando se trata de linguagem cinematográfica, há um grande potencial para uma tendência que se faz cada vez mais necessária para a arte na pós-modernidade: trata-se de um caráter de hibridização entre tecnologia, arte e um potencial estético que atua para a construção de um discurso que une o real ao ficcional. Dessa forma, torna-se possível retratar questões políticas e sociais que impactam sobremaneira nas vidas das pessoas.

O Auto da compadecida denuncia também a desvalorização do ser humano, cuja importância é muito pequena. O tratamento dado a João Grilo e Chicó é comparado ao dado ao animal de estimação da patroa, dona da padaria. A exploração do trabalho também é retratada e as condições de vida precárias das pessoas, bem como as relações pautadas no interesse do clero com as elites econômicas locais. Assim como a escolha textual do autor é uma paródia aos autos cuja origem ocorre na Idade Média, a estrutura econômica e social retratada em muito se assemelha com o feudalismo medieval. O homem, nesse contexto, almeja a ventura da vida eterna, pois ela não ocorrerá por certo diante da miséria na qual vive a maioria das pessoas na vida terrena.

A compreensão do discurso cinematográfico tem como base o contato com uma composição composta por imagens, sons, cores. Embora a música, tenha uma base material distinta, atua na estrutura de linguagens e textos, estabelecendo múltiplas relações com as imagens. Dessa forma, atua na construção da narrativa e para o desenvolvimento das percepções, criando climas, sublinhando e delimitando sentidos. Assim, a trilha sonora torna possível a produção de diferentes efeitos de sentido, a partir de uma multiplicidade de elementos. O cinema produz uma polifonia própria, formada pela linguagem audiovisual, com imagens e sons, em um conjunto de vozes que se relacionam e integram uma intencionalidade construída para atingir um determinado objetivo. Isso ocorre de tal forma que possibilita a construção de uma identificação que parte da desconstrução das relações para identificá-las, o

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que apela para sensibilização, por vezes, o choque e a surpresa. Assim, pode-se (re)organizar e chegar à reflexão sobre um dado assunto (TASSO, 2013).

A contextualização das obras integra a base da qual emergem as percepções que sustentam os sentidos do filme. Dessa forma, importa compreender as marcas, como as estruturas significantes das obras. São elas as condições de produção, que envolvem os interlocutores, como o cineasta, o produtor, o distribuidor e os espectadores; o caráter do filme; sua estrutura de exibição/distribuição; o contexto com a sua conjuntura político-ideológica; e a intencionalidade. Essas marcas constituem uma base discursiva que se constitui ao longo do fazer, sem que haja um caráter de pré-determinação.

O tratamento estético dado às imagens ultrapassa o que pode ser considerado esteticamente belo, pois está relacionado a vários tipos de estética diferentes, de acordo com os temas ou enredo explorados. O cinema adota uma diversidade de formatos e estéticas para voltar ao passado, concretizar uma investigação do presente, analisar o que realiza em termos de descobertas e disso tirar lições em busca de construir um novo futuro.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.4 A CULTURA E OS COSTUMES E COMO EMERGEM DAS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS

De acordo com Duarte (2002:67), no que diz respeito à perspectiva do espectador, "o olhar do espectador nunca é neutro, nem vazio de significados". Acontece identificação de quem assiste e pode-se imaginar situações, acontecimentos e características que aproximam o narrado de fatos reais. Isso torna perceptível uma ficção que em muito se relaciona com a vida real. Dessa forma, ocorre uma projeção das próprias experiências do espectador que são aproximadas do que se assiste no filme. Isso ocorre com a identificação de nossas próprias experiências, expectativas e conflitos no filme, o que torna possível vivenciar a trama aproximando-nos dos personagens. Assim, o cinema ocupa o espaço da veracidade. Segundo Pimentel (2011):

> O discurso cinematográfico, por sua vez, necessita da articulação da imagem e do movimento para expressar sua intenção comunicativa de trazer o espectador para o mundo da ficção, de modo que ele possa encontrar aí uma versão capaz de elucidar confrontos com dificuldades e impasses do cotidiano (PIMENTEL, 2011:92).

De acordo com Huyssen (Huyssen 1997 : 247), a arte e a cultura, após a década de 60, tiveram seu caráter transformado deixando de objetivar apenas lazer, para atuar como uma das principais esferas de construção de identidade. Dessa forma, o autor aponta que

> (...) sobretudo nas culturas ou subculturas juvenis, as identidades se adotam provisoriamente e se articulam mediante pautas de vida e complicados códigos subculturais. A atividade cultural em geral não é mais encarada como algo que ofereça descanso e compensação (..) O crescimento e a proliferação da atividade cultural são melhor interpretados como um agente da modernização, representante de uma nova etapa da sociedade de consumo (HUYSSEN, 1997:247).

USC UNIVERSIDADE

A Segunda Guerra Mundial atuou como um marco divisor entre a produção cultural e artística apenas como entretenimento ou prazer estético e a "vocação da cultura e da arte moderna desde o final do século XIX, que é a de se tornarem espaços que trazem à tona problemáticas importantes do mundo contemporâneo, que podem ser tanto de ordem local como

universal". Os temas adotados nas produções audiovisuais abarcam, tanto questões individuais, quanto coletivas (ORTIZ; BUENO, 2001 : 15).

> Com a globalização, as imagens e os conteúdos culturais passam a circular e interagir em escala planetária, transformando o espaço da cultura de massa (compreendida como ampliação do público) e da indústria cultural num domínio da diversidade e da heterogeneidade, mesmo que elas ainda dependam de formatos e padrões para serem veiculadas. No entanto, estes padrões vêm se revelado cada vez mais flexíveis, com um grande potencial para incorporar as inovações (ORTIZ; BUENO, 2001:17).

O audiovisual constitui-se como um importante setor da economia no que diz respeito à cultura. De acordo com Ortiz Ramos e Bueno (2001:157), "a produção audiovisual, vem se descentralizando devido à amplitude da diversidade cultural no atual contexto contemporâneo e às possibilidades surgidas diante das tecnologias da informação e comunicação". A identidade, apesar de ser uma questão complexa, é um elemento condicionante para a formação das características de uma comunidade. Assim, a identidade cultural e comunitária utiliza-se das tecnologias, da informação e da comunicação, como uma dimensão a ser aprofundada, que emerge das práticas sociais.

De acordo com Benjamin (1984), os novos modos de percepção da realidade na sociedade moderna tornam-se possíveis com a reprodutibilidade técnica da imagem. Isso é possível graças às novas tecnologias. Além disso, o século XX ampliou também o leque de possibilidades de novas integrações direcionadas para diferentes objetivos e processos sociais, o que não poderia deixar de incidir sobre a Cultura.

Nesse contexto de uma profusão de imagens e de acesso a informações e tecnologias, O sujeito contemporâneo tornou-se espectador e produtor de suas próprias mensagens. Surgiram novos interesses de produção cultural, a partir do uso da tecnologia do audiovisual em produções de subjetividade, diferentes espaços e temporalidades. Essas produções surgem dos novos meios no espaço doméstico, nas culturas, no cotidiano, na sociedade como um todo. As percepções individuais importam cada vez mais, mas isso não elimina as necessidades e os problemas, nem dos indivíduos, nem dos grupos.

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Devido à globalização, as imagens e os conteúdos culturais passam a circular e interagir em escala planetária, ampliando-se o público e os impactos na indústria cultural "num domínio da diversidade e da heterogeneidade, mesmo que elas ainda dependam de formatos e padrões

para serem veiculadas. No entanto, estes padrões vêm se revelado cada vez mais flexíveis, com um grande potencial para incorporar as inovações". Essas inovações proporcionaram o necessário para produzir eventos culturais que adquiriram como caráter a necessidade de aprofundar seus temas e abordagens (ORTIZ RAMOS; BUENO, 2001).

De acordo com Miége (1999:37) sobre cultura e audiovisual,

> Na França as pesquisas em comunicação se orientaram desde cedo para o estudo das indústrias da cultura e da informação dentro de perspectivas que misturam as aproximações econômicas e sociopolíticas, mesmo as geopolíticas, com a preocupação, apesar das diferenças entre os autores, de ultrapassar visões muito unilaterais como as da Escola de Frankfurt ou as análises do Imperialismo cultural (MIÉGE, 1999:37).

Segundo Duarte (2002), a aproximação com o cinema está relacionada à origem social e familiar. Culturalmente, os filmes podem ser vistos como uma linguagem construída que têm por base valores e significações que importam determinantemente devido a sua riqueza e complexidade. Por tratar-se de uma arte e uma cultura extremamente presente para a sociedade atual, tem como traço fundamental a sua representatividade histórica e social. Além disso, o poder de interatividade do discurso presente nos filmes envolve o espectador que passa a interagir e aproximar o retratado de suas próprias vivências, colocando suas expectativas nos destinos de histórias e personagens. Além disso, a aproximação do cinema com fatos históricos e relatos verídicos faz com que se aprofunde ainda mais o repertório de significações que impactam nos discursos produzidos pelo cinema.

O cinema atua socialmente na construção de significações e experiências pessoais, além de um espaço privilegiado para a análise discursiva. Tornou-se um espaço para que se afirmem culturas, linguagem, comportamentos, questões e problemas sociais e de valores. O cinema pluraliza as formas de entendimento dos saberes que propicia a quem o assiste, carregando em si muito mais do que simples entretenimento. Segundo Foucault (2013), a análise das formações discursivas torna possível entender nas imagens as intenções que se encontram imersas na formas de expressão. As percepções individuais são influenciadas por uma carga ideológica, o que ocorre na interação social, além de com base na heterogeneidade de discursos. Na realização de filmes, as escolhas para a produção dos discursos devem ser entendidas nas perspectivas dos sujeitos e na produção de seus enunciados, o que é essencial para a produção de sentidos.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

A arte cinematográfica não deve ser encarada como a retratação do real, apesar de causar o reconhecimento por parte de quem assiste a uma obra. É importante, por isso, que cada filme seja visto como único, mesmo que trate dos mesmos temas e problemas, uma vez que contextos diferentes fazem obras diferentes. Tais circunstâncias podem interferir determinantemente na produção de uma obra, na forma como circula, no alcance que terá, na recepção que ocorrerá e se haverá assimilação por parte do público.

Dessa forma, para que um filme seja analisado, é preciso considerar as circunstância associadas, desde que principia a sua realização até o momento de sua exibição. Além disso, deve-se considerar as particularidades estéticas e ideológicas presentes na obra com um todo. Também deve-se considerar que filmes, assim como outras obras de artes, apresentam complexidades que podem provocar profundas mudanças nas intenções iniciais de seus idealizadores. Dessa forma, uma obra cinematográfica pode assumir novos aspectos enquanto é filmada ou montada. O que surge, então, não é apenas o que se planeja, mas também os modos que utilizou para atingir seus objetivos, além da diversidade de interpretações do público. Os historiadores, no entanto, podem adotar o cinema como fonte histórica, uma vez que, durante suas pesquisas, realize um diálogo com outras áreas de conhecimento. No Brasil, devido ao apelo e à necessidade de exploração das realidade, os filmes de ficção e documentários utilizam-se de estratégias para abordar temas relacionados ao cotidiano, retratando histórias de vida, sejam reais ou fictícias, em um contexto social de personagens que vivem em periferias dos grandes centros urbanos.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAPÍTULO IV – ANÁLISE DE PRODUÇÕES CINEMATOGRÁFICAS E AS INFLUÊNCIAS DA CULTURA GALEGA NO BRASIL NA PERSPECTIVA DA FILOSOFIA OCIDENTAL CONTEMPORÂNEA, PSICANÁLISE, E LINGUÍSTICA ESTRUTURAL

Neste capítulo serão realizadas as análises dos filmes ora citados, configurando o foco deste construto, trabalhando, em todos os filmes, os elementos dos estudos fílmicos no universo de filmes brasileiros dentro dessa ótica filmística, bem como da comunicação social no espaço das produções cinematográficas, analisando a influência galega no Brasil no que se refere à filosofia ocidental contemporânea, à psicanálise, à linguística estrutural, como também, apolítica, a cultura, a antropológica, a econômica, e a histórica que reflete cada filme. Dessa forma, sempre se relacionará os filmes aos discursos encontrados nos roteiros que identificam relações pós-estruturalistas e pós-modernas.

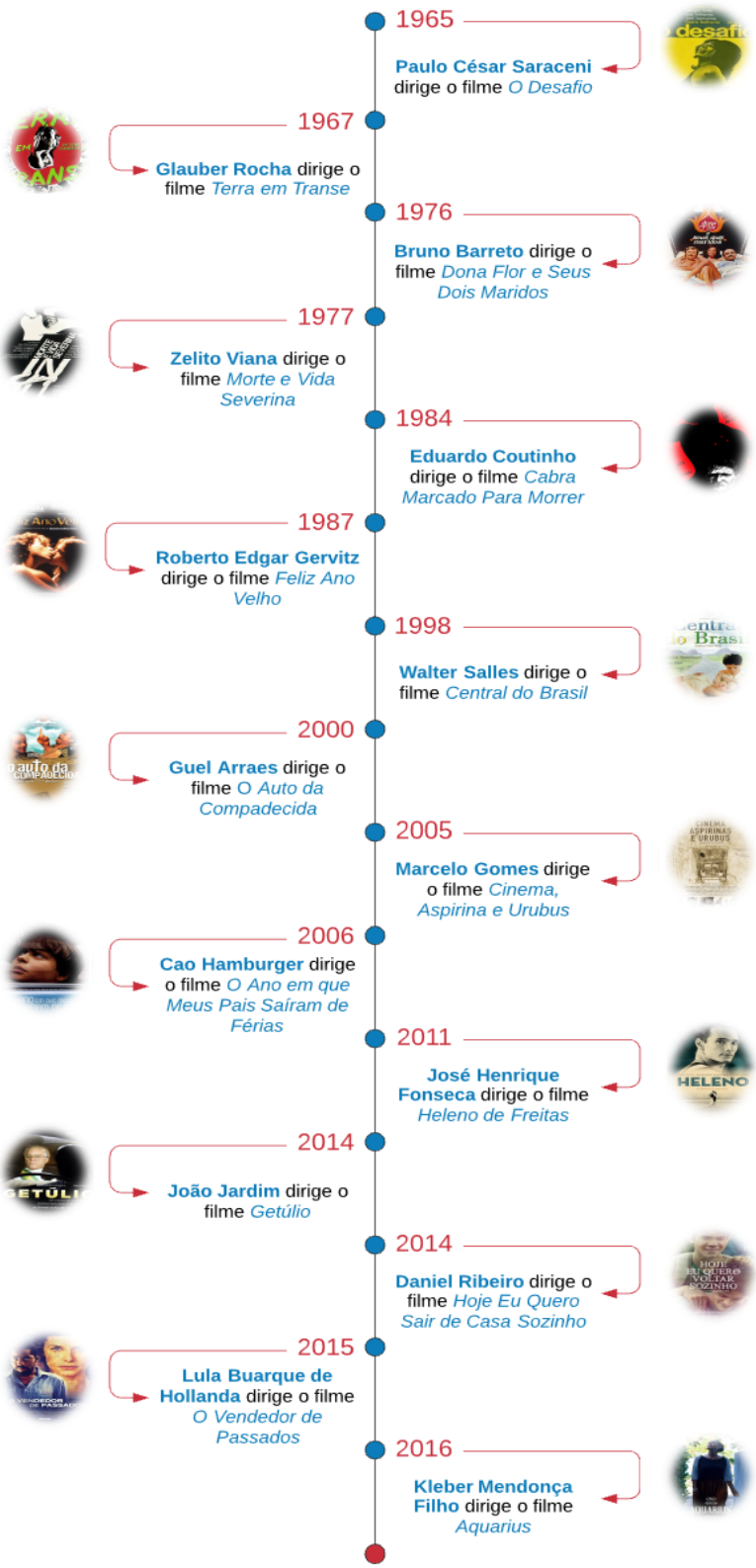
Dentro do universo Espanhol (Galego), se nota que este influenciou no processo de criação da identidade nacional brasileira diante dos diversos fluxos migratórios galegos no Brasil. Assim, os filmes procuram cumprir o papel de memória, recolhimento, presença, resistência, entre outras coisas, e que são de grande importância na construção da ruptura do político, do histórico, da identidade e do sentido da atual sociedade brasileira.

As obras cinematográficas estudadas também deixam a sua marca tanto na análise do contexto dos roteiros, como nas reflexões sobre as influências antropológicas culturais e, no nosso caso, em tudo o que a subjetivamente possa referir-se à presença da imigração espanhola no cinema brasileiro.

Em meados do século XIX, o Brasil era tido como uma terra exótica aos países europeus, o que despertava um interesse de cientistas e estudiosos, os quais visionaram experimentar e relatar tudo sobre o Brasil durante sua estadia no país, pois possuíam o crédito em suas descrições justamente por terem experimentado esta terra de forma inédita.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura de nº 7 - Diagrama cronológico de datas de lançamento dos filmes pertencentes à investigação:



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Descreveram, então, sobre as características físicas dessa gente, como a cor da pele, aspectos sociais, como a conhecida libertinagem dos brasileiros, fatores que foram enaltecidos

nas obras dos naturalistas, bem como a descrição da natureza abundante e exótica do país em questão. Essas obras contribuíram sumariamente na construção da identidade do Brasil da época, tendo, ainda, a fusão das raças que formavam sua a nacionalidade.

Acerca da miscigenação observada, criou-se o imaginário nos estrangeiros de que no Brasil era eminente a capacidade predominante de se adaptar às novas realidades de convívio fácil com o diferente, e que o brasileiro era cordial e receptivo às mais diversas raças, justamente por sua composição social. Tal ideologia acerca dessa cordialidade e adaptação do brasileiro era um tanto errônea, pois a miscigenação era uma realidade, porém o convívio pacífico e cordial entre os indivíduos não estava sempre presente.

No início do século XX, desde a abolição da escravidão no Brasil, buscou-se uma seleção de imigrantes, pois esse imigrante, além de atender as demandas raciais, também atenderia demandas trabalhistas, como a mão de obra braçal escassa no país. Destaca-se que o preconceito já estava imbuído na sociedade brasileira e o negro era marginalizado nessa sociedade, assim como algumas atividades braçais eram consideradas menos dignas que outros trabalhos.

Segundo afirma a autora Lucia Lippi Oliveira "(...) a emigração é uma expressão da liberdade de movimento, mas também é um produto da escassez (...)" (Oliveira, 2001:11). E ainda, as condições de vida não eram favoráveis ao trabalhador na Europa da época o que motivou muitos imigrantes a se deslocarem para outros países buscando melhores condições de vida. Para os imigrantes que vieram para o Brasil essa busca representou um rompimento com a vida anterior e caracterizou uma das razões para a busca da conservação de algumas características culturais remanescentes, bem como do desejo de retornar ao país de origem com ascensão financeira. Tudo dependeria da origem do imigrante e da adaptação do mesmo no país que se deslocou.

Para o governo imperial, o imigrante era tido como uma solução para os problemas demográficos que o Brasil apresentava como a perda parcial das terras brasileiras para outras nações, e, para incentivar sua vinda, fez-se uma propaganda na Europa acerca dos benefícios de se viver nos trópicos, bem como propagou ser os brasileiros um povo cordial e que as terras eram produtivas e abundantes em riquezas.

Eram oriundos de Galícia grande parte dos imigrantes espanhóis que vieram para o Brasil. A Galícia era uma região pobre da Espanha que sofreu uma grande evasão demográfica.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A maioria dos imigrantes espanhóis eram homens em busca de melhores condições de vida, apelidados de 'galegos', e criam que sua emigração seria temporária, pois desejavam seu retorno ao seu país logo que melhorassem suas condições. Contudo, alguns que obtiveram sucesso no Brasil apenas mandaram buscar suas esposas para viverem no Brasil, e outros foram à Espanha, se casaram lá e retornaram ao Brasil com sua família para aqui permanecerem. No entanto, contrariando o desejo do governo, as relações de espanhóis com mulheres brasileiras pouco ocorriam com laços estáveis como o casamento.

Os imigrantes espanhóis chamaram a atenção dos brasileiros ao chegarem ao país, pois se estabeleceram no comércio com um trabalho constante, tendo a supervalorização do trabalho como característica particular. O jornalista Waldir Freitas Oliveira explica essa relação entre galegos e a população local:

> Não sei de baiano que haja nascido e vivido nesta cidade do Salvador (...) que não haja conhecido galegos. Ainda meninos ouvíamos falar mal deles e nos diziam que não mereciam confiança nos pesos e contas, elementos básicos do tipo de seu relacionamento com seus fregueses (...) estando, por isso, todos eles, sempre devendo aos galegos pelas compras feitas em suas vendas. Donde o hábito de falar mal dos galegos haver resultado de momentos de dificuldades maiores ou menores sentidas pelos seus devedores para pagar-lhes o devido (OLIVEIRA, 2002:59).

Devido ao desejo do aumento de seus lucros, os imigrantes espanhóis eram vistos de forma pejorativa graças às condições subumanas as quais se submetiam, o que envolvia procedimentos, tanto legais quanto ilegais, em sua busca de ascensão. Isso fez com que passassem a ser vistos como pessoas desonestas. Assim, sua ascensão financeira foi uma conquista, contudo deixou a desejar o processo de sua ascensão social, pois gerou uma desconfiança por seus atos e a dificuldade de sua inserção plena na sociedade brasileira.

Para resolver a questão, o imigrante espanhol buscou contribuir com o carnaval, com propagandas de seus estabelecimentos, anunciando notícias importantes para a comunidade e criando clubes de futebol. Dessa forma se harmonizou a convivência dos galegos com a sociedade brasileira, amenizando a antipatia do brasileiro com o galego. A autora Lucia Lippi Oliveira, aduz acerca da contribuição do imigrante no Brasil:

> Os imigrantes estiveram na linha de frente da introdução, na cultura brasileira, de dois traços ou comportamentos dos mais relevantes. O primeiro tem a ver com a superação

> da barreira contra o trabalho braçal/manual, herança de quase 400 anos de escravidão. O imigrante que aqui chegou como mão de obra assalariada participou do processo que permitiu convenceras pessoas de que deveriam vender sua força de trabalho, domesticar o tempo ao ritmo da indústria. Por outro lado, o imigrante também acentuou a versão do trabalhador nacional como preguiçoso e incapaz, versão essa partilhada pela elite nacional. A capacidade de trabalho do imigrante e seu sucesso reforçam a crença da suposta preguiça dos brasileiros (OLIVEIRA, 2002:59).

O desenvolvimento do comércio nacional foi outra contribuição importante para o Brasil, o qual permitiu a inserção do país nos preceitos do capitalismo por meio do desenvolvimento econômico. Dessa forma, foi necessária toda a força de trabalho possível para que o país se desenvolvesse o mais rápido possível. Além disso, havia uma busca pessoal e individual por enriquecimento, visto que o país era visto como foco de novas oportunidades. Assim, foi visto, tanto por proprietários de terras e de negócios no país que precisavam empregar, quanto por imigrantes que buscavam uma oportunidade para melhorar condições de vida.

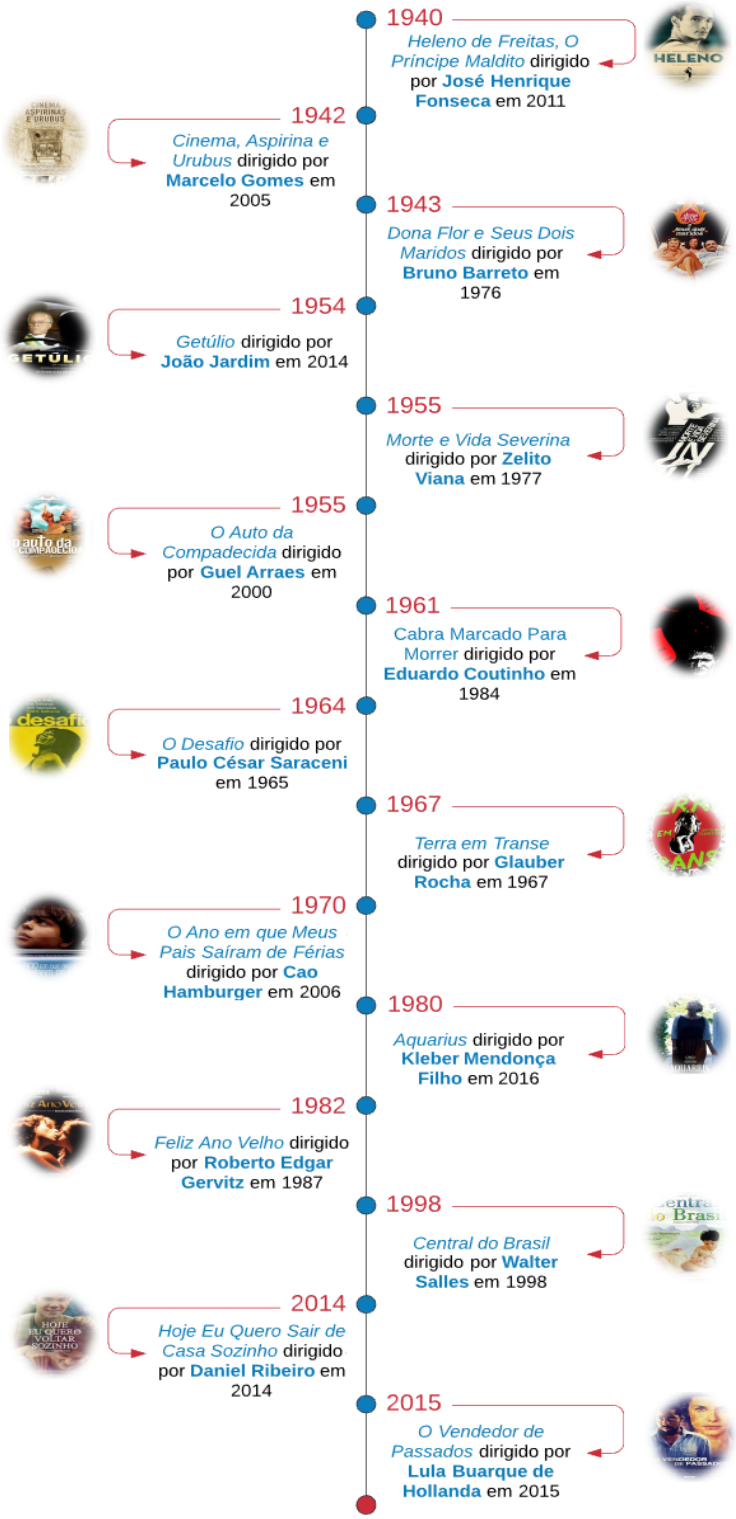
Em relação à linguagem dos dois países, vale ressaltar que ambas, a galega e a lusitana são a mesma língua, oriundas do território galego, com base em dados históricos que remontam ao século V, conforme prospecção histórica defendida pelo sociolinguista brasileiro Marcos Bagno (2011:34-39), que também defende a etiqueta galego ao invés de galego-português para se referir à língua medieval e das cantigas, afirma que o português não procede do latim, senão do galego e afirma que "essa língua portuguesa, já com esse nome, é que veio nas caravelas usadas pelo imperialismo português para invadir e conquistar terras noutros continentes", sustentando que o português do Brasil se encontra entre a "família de línguas derivadas do galego" (BAGNO, 2011:38).

Os autores Monteagudo e Lagares acrescentam três fatores na relação linguística existente entre as línguas faladas hoje na Galícia e no Brasil:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Haveria três pontos essenciais para estabelecer essa filiação genética entre o galego e o português brasileiro: a) a origem comum do galego e do português, no galego medieval; b) a origem do brasileiro no português; c) as rupturas causadas pelos contatos linguísticos; no caso do galego, pelo contato com o castelhano; e no caso do português brasileiro, pelos contatos com línguas indígenas e africanas (MONTEAGUDO, LAGARES, 2017:16).

Figura de nº 8 - Diagrama cronológico temporal do repertório fílmico pertencentes à investigação:



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A aproximação entre línguas e entre culturas ocorridas com a imigração galega para o Brasil propiciou influências culturais várias e tornou possível que houvesse a criação e adaptação de costumes que, ao longo do tempo, já não mais se percebem como oriundos de outra cultura originária. A formação de agremiações, por exemplo, é uma herança cultural que pode ter suas raízes na emigração galega, o que se reflete nos clubes de futebol e convivência cultural e esportiva que congregam pessoas em todo o Brasil. Nesses clubes, foram originados vários costumes e elementos culturais brasileiros.

O cinema, dessa forma, retrata tais costumes e influências em suas obras, como parte das realidades e das histórias, sejam reais ou fictícias promovendo um encontro entre a realidade e a ficção, como um registro de momentos e acontecimentos históricos, comportamentos e vivências, imbricações e experiências. Destacam-se, assim, como obras de arte representativas de épocas e do caráter humano de uma determinada cultura, histórias de pessoas e de grupos que representam as pessoas que compartilharam do mesmo tempo e do mesmo espaço. Além, disso, o cinema através dos filmes preenche lacunas para que se possam encontrar respostas para perguntas e soluções para problemas, bem como, propor questionamentos oportunos para que se possa pensar o passado, o presente e o futuro em momentos e situações nos quais a reflexão constitui-se como essencial. Em tempos de falta de posições críticas, o cinema pode ser uma das alternativas para fazer pensar.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.1. HELENO DE FREITAS, O PRÍNCIPE MALDITO

Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito é um filme produzido no Brasil em 2011, quando estreou no Festival de Toronto, porém foi lançado no país em 2012. Possui o gênero drama biográfico e foi dirigido por José Henrique Fonseca, com roteiro de Felipe Bragança, Fernando Castets e do próprio diretor baseado no livro *Nunca Houve um Homem como Heleno*, de Marcos Eduardo Neves, por sua vez inspirado na vida e carreira do futebolista Heleno de Freitas, ídolo do Botafogo na década de 1940. Foi produzido e protagonizado pelo ator Rodrigo Santoro.

Esse filme ganhou três prêmios, sendo eles: Festival Internacional de Cinema de Cartagena; de Melhor Ator - Rodrigo Santoro no Festival de Cinema de Lima; e de Melhor Ator - Rodrigo Santoro no Prêmio Contigo! de Cinema. Ainda foi indicado seis vezes à premiação: Melhor Filme - José Henrique Fonseca no Festival de Havana; Melhor Atriz - Alinne Moraes; Melhor Fotografia - Walter Carvalho; Melhor Figurino - Valeria Stefani; Melhor Diretor - José Henrique Fonseca; e de Melhor Roteiro - José Henrique Fonseca, Fernando Castets e Felipe Bragança.

A narrativa biográfica passa-se, majoritariamente, no Rio de Janeiro dos anos 40, quando esta era a capital da República Brasileira e a cidade mais populosa do país, período esse que se encerrava como um modelo de sociedade para o restante do Brasil. Essa narrativa se enquadra no tipo de filmes produzidos contemporaneamente que provocam reflexão com base nas vivências de um indivíduo. Busca-se a percepção da assistência para as vivências que são propiciadas pela narrativas, nesse caso biográfica, o que torna o envolvimento maior e evoca a simpatia, a empatia ou mesmo a identificação das pessoas que o assistem.

O jogador de futebol Heleno de Freitas foi considerado o príncipe do Rio de Janeiro, quando a cidade era um cenário de sonhos e promessas. Foi, ao mesmo tempo, um gênio explosivo e apaixonado nos campos de futebol, além de um galã charmoso nos salões da sociedade carioca. O jogador se considerava o maior jogador brasileiro de todos os tempos, contudo, não se relacionava bem com os demais participantes do seu time, e buscava interagir, de forma conturbada, com os mesmos por saber que não era capaz de formar um time sozinho.



Heleno de Freitas jogando Futebol de Praia, com mulheres. *José Henrique Fonseca,* **Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito** *(2011). Min 10:47.*

Tinha um comportamento arredio, era indisciplinado tanto no time quanto na vida social, e tinha uma vida sexual bem movimentada, gozou vividamente de seu sucesso com as mulheres e da fortuna que alcançou, e devido seu desregramento sexual, adquiriu a neurosífilis, e os sintomas dessa doença apareceram tardiamente, o levando à internação psiquiátrica, já no fim da sua carreira. Porém, seu amor pelo esporte e pelo time o fez ser capaz de traduzir seu pior no seu melhor. Ele diria: "Alguém pode achar que o que eu fiz foi impossível, mas não existe impossível para mim. Eu não sou um jogador de futebol, eu sou a própria vontade de jogar, eu sou a garra em forma de gente. Eu sou".

Possuía um ego descomunal, se considerando o melhor de todos e, por isso, não aceitava regras e nem conhecia limites, o que foi minando o que poderia ser uma grande jornada de glória, transformando-a numa trágica história. Heleno justificava tal comportamento com a afirmação de ser um homem que sabe o que gosta e o que quer - gols, cinturinhas e cadilacs.

A mesma intensidade que o acompanhava dentro e fora dos campos também foi regada pelo uso de álcool e drogas (tabaco, éter e comprimidos). Tinha uma personalidade vaidosa, se considerando bonito na sua aparência, usava boas roupas, frequentava as manchetes dos jornais e gostava de ser uma estrela famosa pela qualidade do seu futebol, pela intensidade com a qual se dedicava ao time e por sua febre por gols, mas não se incomodava em ser famoso também no que se referia ao seu temperamento explosivo, por sua indisciplina e pela dificuldade de se relacionar e interagir com a sociedade. Não era modesto, faltava-lhe empatia e sobravam

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

prepotência e arrogância. O Cassino da Urca e o Hotel Copacabana Palace eram o seu mundo requintado de muita bebida e fartura com mulheres e drogas.

Heleno casou-se com uma moça de família, como não poderia deixar de ser naquela época, pois ele poderia estar envolvido com dezenas de mulheres, mas para apresentar à família como namorada tinha que ser uma moça de família tradicional em seus costumes, por isso não ficou com a cantora argentina, com quem manteve um caso por anos, até mesmo após o seu casamento. Esse relacionamento matrimonial foi muito conturbado e lhe rendeu um filho com o qual nunca conviveu.

Acabou internado em um hospício em Barbacena, devido à doença citada, já em estado avançado, e morreu aos 39 anos, louco e paralisado, depois de cinco anos de internação, tendo como único apoio o carinho de um enfermeiro e a visita frequente de seu irmão. Apesar de o protagonista principal ser um jogador de futebol, o filme não tinha o foco nesse esporte, mas sim no ser humano e pela beleza trágica de uma vida egocêntrica de um homem que alcançou fama e fortuna devido a sua beleza e seu talento esportista.

Nascido em São João Nepomuceno, cidade no interior de Minas Gerais, em 1920, Heleno de Freitas era de uma família rica e tradicional da região, bem como religiosa, haja vista que a origem de seu nome se deve à Santa Helena, pois sua mãe teve complicações no parto e havia prometido dedicar o filho a ela. Entretanto, por mais que tenha nascido em berço de ouro, onde nunca lhe faltou nada, nem amor, ele chega com muita arrogância aos campos de futebol. Na fala "Até a imprensa já percebeu que eu jogo sozinho" emitida ao médico do Botafogo fica notória a demonstração de que seu caráter era individualista, com ar soberbo e o super reconhecimento de seu próprio valor, porém, esse tipo de comportamento não eram comuns na cultura brasileira, onde parecia reinar a falsa humildade, pois falar elogiosamente de si não é tão bem-visto, e delatava um gesto de egocentrismo exacerbado.

Tinha um típico estilo brasileiro de jogar futebol ao ser um craque individualista, que é aquele que joga para si e para o público. Esse estilo, muitas vezes, alça quem o adota ao posto de herói, o que era mais valorizado pela imprensa brasileira da época, o que o levou a cair nas 'graças' dos jornalistas nesse tempo. Todavia, ressalta-se que, nessa primeira metade do século 20, o debate sobre qual deveria ser o estilo de futebol adotado pelo Brasil era tema central das crônicas futebolísticas publicadas nos jornais (CALAZANS, 2012).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO COMPOSTELA

Heleno mantinha um *ethos* fortemente amador, que é qualificado pelo autor Neves como sendo "um dos grandes símbolos, se não o maior, da época romântica do futebol brasileiro" (2012:241). Na passagem em que Heleno não é convocado para o Mundial e o Brasil perde o campeonato, se nota sua obsessão pelo futebol e pelo seu desafeto, o técnico Costa, pois, por mais que o futebol brasileiro tenha perdido a competição, justamente por ele não ter sido convocado, ele comemora uma conquista individual e uma vingança pessoal, acima de seu orgulho patriótico. Esse comportamento faz parte do código de pessoalidade e impessoalidade – amadorismo e profissionalismo – que se embaralham na personalidade desse atleta.

Laraia descreve duas formas de mudança cultural demonstrada no filme: "Uma que é interna, resultante da dinâmica do próprio sistema cultural, e uma segunda que é o resultado do contato de um sistema cultural com outro" (2004:96). O que fica evidente na personagem do jogador Heleno é que na primeira forma ele rompe várias convenções sociais da época e antecipa muitos comportamentos contemporâneos, tanto de futebolistas quanto de estrelas de outras esferas culturais. Apresentava-se como um verdadeiro cavalheiro, educado nos melhores colégios de sua cidade, falava outros idiomas, era graduado em Direito, cantava com grande desenvoltura e desde criança tinha uma arguta inteligência. Ademais, sempre exibi um lenço embebido com lança-perfume (ou éter perfumado), que faziam parte do modismo nos bailes de carnaval daquela época. Já na segunda forma, descrita pela referida autora, ele manifesta-se por meio das influências de costumes estrangeiros, como as músicas cantadas por Diamantina, amante de Heleno no filme, em shows no Cassino Atlântico, o que indica essa interpretação.

O filme claramente demonstra que havia um diálogo entre os conflitos psicológicos de Heleno e os debates maiores da sociedade da época, pois o jogador tinha um caráter transgressor que se chocava com uma sociedade ainda tradicional e conservadora. Constantemente cometia atos moralmente repreensíveis, embora fosse uma figura querida pela opinião pública. Assim, entende-se que a cultura molda o indivíduo, que, como Heleno, se torna um produto desse meio social no qual está inserido. Logo, pode-se afirmar que a cultura é mutante, mesmo que, ao mesmo tempo, seja conservadora em alguns de seus aspectos centrais.

USC

O filme explora as dimensões humana e extraordinária de Heleno, como homem e como jogador, respectivamente, destacando-se que em muitos momentos uma dessas dimensões acaba por interferir na outra. Como homem, Heleno poderia e é falível, em seus relacionamentos pessoais, incluindo-se os amorosos e com o filho. Como jogador e ser extraordinário deveria ser perfeito e, até poderia quase sê-lo, não fosse o homem intervir

frequentemente com suas ações descontroladas e irresponsáveis. A ideia é que não se pode separar o homem do jogador e que, em não se podendo, todos os problemas surgem, saúde, preparo físico e equilíbrio psicológico, necessários para o bom desempenho de um atleta.

Muitos preconceitos surgem na trajetória do jogador que causam muitos dos problemas que enfrenta ao longo da vida, a forma como se relaciona com as mulheres e as trata como objetos a serem explorados como brinquedos até que acabe seu interesse por eles é um exemplo disso. Além disso, ele adota um comportamento e parece tornar-se vítima dele mesmo na medida em que parece ver suas decisões e atitudes como irreversíveis, sem que possa adotar um comportamento diverso. Seu caminho, apesar de jovem, parece não deixar alternativa para que mude sua trajetória, como vítima de uma determinação maior, que não pode mudar.

Foi com a expansão colonial que se expandiu as problematizações em torno do conceito de cultura e da Antropologia como ciência, quando as civilizações europeias têm de conviver com o diferente e o exótico, representada pelos povos habitantes do novo mundo descoberto. A cultura era dotada de uma unidade universal, e, com isso, chegou a se pensar nela enquanto demarcadora de distinções entre os povos. Dessa forma, os europeus acreditavam que deviam homogeneizar os colonizados segundo seus valores, supondo que estavam evolucionando as civilizações rumo ao padrão europeu.

Essa concepção de exoticidade e de fuga de valores tradicionais acabou por influenciar, de alguma forma, culturalmente muitos brasileiros que se sentem, principalmente quando alvos de atenção das grandes mídias e destacados internacionalmente, de alguma forma, pressionados a corresponderem a esse estereótipo que os distingue como destituídos do caráter dos provenientes de uma origem mais nobre. Esse mesmo tipo de preconceito que levou emigrantes galegos a formarem e se reunir em agremiações que acabaram por dar origem aos times de futebol nos quais jogadores como Heleno se destacaram.

Com o tempo, essas agremiações também se tornaram disseminadores de preconceitos. Um exemplo disso é o fato de são aceitarem em seus quadros como sócios as mesmas pessoas que, se possuidoras do talento necessários, poderiam facilmente jogar nos times. Nessa situação, não se questionam origens, o que naturalmente é questionado se a mesma pessoa ambicionar alguma posição de destaque em uma dessas associações. Heleno de Freitas, de uma forma excepcional, aliava o fato de ser originário de elites, mas também possuir o talento extraordinário de um jogador de futebol. Normalmente, não se aliavam essas características em

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

uma mesma pessoa. No entanto, o preconceito ocorreu quando o comportamento de Heleno não espelhou a superioridade que a posição social e econômica dele cobrava.

Essa ideia comprova que os preconceitos determinam que pessoas de origem humilde sejam vistas como desprovidas de uma formação moral e comportamental que as impeça de demonstrar um comportamento correto em relação à sociedade e às pessoas com as quais convivem. Por outro lado, também as ideias preconcebidas fazem com que se creia que posição social e poder econômico fazem com que as pessoas tenham os instrumentos sociais que as qualificam moral e eticamente. Publicação de 1920 de Bertolino (2018) cita a revista Sport Ilustrado da década de 1920 para demonstrar o preconceito presente no futebol da época:

> Há em todos os clubs uma classe que sem fazer parte dos quadros sociais, é causa, quase que exclusiva, dos distúrbios verificados nos campos de futebol: a classe dos 'torcedores'. Essa classe constituída em sua maior parte por indivíduos de baixa condição social, sem instrução e sem educação, não podendo, portanto, discernir com critério, a quem nada fica mal, pois a sua própria condição assim o permite. O problema é difícil, mas pode e deve ter solução, do contrário a polícia encarregará de resolvê-lo. [...] Quem se der ao trabalho de fazer uma ligeira análise sobre esses pedidos de inscrição verificará facilmente que quanto menos elevada é a posição social de um bom jogador, quanto mais duvidoso pode ser o seu nível moral. Tanto maior o número de clubs que o inscreveram e com as circunstâncias de que esses clubs são tais que não escolhem elementos de ordem moral para os seus quadros, mas, apenas bons jogadores. É muito melhor e mais bonito apresentar-se em campo um team de rapazes decentes, embora não saibam jogar, porém que tem educação esportiva e representação no meio social, aos que se tem apresentado mal educados (BERTOLINO, 2015:17).

Esse pensamento acompanha e acompanhou a sociedade brasileira ao longo de sua formação até a atualidade, tendo influenciado a forma como eram visto os imigrantes quando no país chegaram. Esses imigrantes, por serem em sua maioria de origem humilde, foram estigmatizados. No entanto, os que conseguiram progredir economicamente, incluindo-se nesse grupo os que formaram as agremiações e tornaram-se empreendedores, tiveram sua imagem ligada a esse sucesso, apesar de ter em as mesmas origens das pessoas que eram vistas negativamente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O termo galegos, nesse sentido, até por ser já utilizado pelos portugueses de forma pejorativa, tornou a origem, por si só, um problema e as pessoas com essa origem, vitimadas pelo preconceito, precisam, inclusive superar a ideia de uma condição inferior com uma considerada superioridade proporcionada pela condição econômica. Dessa forma, pessoas

atingidas por preconceitos acabam tendo que compensar o mau julgamento de quem são vítimas de alguma forma.

Nesse contexto, os times de futebol também reproduzem o preconceito existente na medida em que relacionam o que chamam de má educação com as origens ou condição econômica tanto de sócios, quanto de jogadores. Em um primeiro momento, jogadores de procedência humilde não eram aceitos, principalmente se fossem negros. No entanto, com o surgimento de talentos do esporte entre as classes mais pobres devido à popularização do futebol, alguns clubes passaram a contar com jogadores de classes menos favorecidas, não sem se tornarem alvos de contestação pelas mídias da época. Mas o peso das conquistas desses times fez com que, finalmente, todos os clubes passassem a ter em seus times jogadores de classes humildes e, dentre esses, negros.

Já no que diz respeito às origens dos clubes de futebol no Brasil, a imigração galega exerceu influência, uma vez que algumas das agremiações formadas ou surgiram com esse fim, ou passaram a contar com um time de futebol. É o caso do Galícia Esporte Clube, cuja sede encontra-se em Salvador, Bahia, tendo sido fundado em 1933, por imigrantes galegos. Trata-se de um clube tradicional do estado relacionado historicamente à colônia galega de Salvador, tendo em seu escudo a bandeira da Galiza (brasão branco com uma faixa diagonal azul) e a Cruz de Santiago em vermelho ao centro. O clube tem orgulho de ter sido o primeiro tricampeão baiano de futebol. A composição do uniforme é feita por camisas azuis, calções e meias brancas. A relação do time com as suas origens foi marcada, em 2014, pelo lançamento de um 3º uniforme em homenagem à seleção espanhola com a cor vermelha e lista diagonal amarela. Já ao Brasil o time homenageou com um 4º uniforme em amarelo com lista diagonal verde. Dessa forma, demonstra-se que o clube trabalha com suas raízes galegas, mas se reconhece como brasileiro.

O cinema, nesse contexto, opera para retratar as realidades da cultura com todas as influências e produção conjunta que surgem nas telas. Assim, ocorre no filme *Heleno de Freitas*, o Príncipe Maldito, produzido pelo Diretor José Henrique Fonseca que é filho do escritor brasileiro Rubem Fonseca. A estreia ocorreu no dia 30 de março de 2012. Para os padrões de exibição de filmes nacionais exibidos em salas comerciais no Brasil, o filme sobre o Heleno de Freitas teve uma bilheteria razoável de 100 mil espectadores enquanto esteve em cartaz nos cinemas.

Antecessor de Pelé e Garrincha foi o primeiro grande ídolo do futebol brasileiro, excelente jogador e de comportamento bastante temperamental, era uma exceção nos gramados, uma vez fez parte da alta sociedade carioca, além de ser formado na Faculdade de Direito então sendo advogado de formação. Dessa forma, Heleno foge do estereótipo do jogador brasileiro de origem humilde que comete excessos pela falta de regramento que um universo antes inacessível a sua disposição provoca. No caso do jogador, a falta de limites e o desregramento em relação à vida que leva não podem ter nos preconceitos relativos a sua origem uma explicação. O jogador parecia ter uma índole autodestrutiva, o que deveria ser causado por problemas psicológicos.

Além de jogar pelo Botafogo de Futebol e Regatas, Fluminense Football Club, Club de Regatas Vasco da Gama, América Futebol Clube, todos da cidade do Rio de Janeiro, antiga Capital Federal do Brasil, também jogou no Santos Futebol Clube na cidade de Santos, São Paulo, como também, em Buenos Aires pelo Boca Juniores na Argentina sendo a maior transação financeira da época de jogadores de futebol no Brasil, também jogou na Colômbia pelo Júnior Barranquilla, a qual tinha como torcedor ilustre o escritor colombiano Gabriel García Márquez que era muito fã de Heleno de Freitas. Jogou também na Seleção Brasileira de Futebol.

Quando entrava no gramado toda a torcida se agitava era o ídolo da época as torcidas rivais sempre provocavam a torcida do fluminense em especial vaiava e gritava xingamentos como traidor, afinal Heleno de Freitas começou a jogar no Fluminense Futebool Clube. O filme mostra como o jogador não pode ser enquadrado em alguns dos estereótipos comuns para jogadores de futebol. Trata-se de um problema no qual somente a perspectiva pessoal e com enfoque nas várias dimensões da vida de Heleno pode proporcionar como certos problemas e acontecimentos puderam abalar e contribuir para que o jogador tivesse o destino que teve.

Em certo jogo um amigo seu do Clube dos Cafajestes gritava o insultando de “Gilda” e não demorou muito a torcida do Fluminense Football Club, clube adversário, adotar o apelido, e formar um couro de vozes ao chamar de “Gilda”, deixando Heleno de Freitas furioso, o apelido vinha da personagem linda, milionária, glamorosa e temperamental interpretada pela atriz norte-americana do cinema Rita Hayworth, e que os adjetivos que se encaixavam perfeitamente em Heleno de Freitas no auge da sua carreira. Heleno passa a se enquadrar devido às suas características em um estereótipo diverso do que era creditado aos jogadores de futebol. Isso o incomoda, pelo caráter de que se reveste essa comparação. Nesse caso, ofensiva, por

tratar-se de uma mulher, o que é feito de propósito por quem o apelidou. Destaca-se, no entanto, que o jogador é comparado a uma personagem, não a uma pessoa, o que demonstra a excepcionalidade do seu comportamento. O atleta se destaca no contexto no qual atuava devido mesmo a não corresponder ao estereótipo comum relacionado aos jogadores em termos de origens ou mesmo de comportamento, mas segue ainda um desregramento que muitas vezes é relacionado ao comportamento dos esportistas dessa modalidade, mas que ainda não era uma característica de sua época.

Nasceu no interior do Estado de Minas Gerais, na pequena cidade de São João Nepomuceno, na sua infância e com sua personalidade tímida, foi um menino que, era vidrado por futebol e com sua vontade de tornar-se advogado e jogador de futebol. Filho do Doutor Oscar Freitas um bem-sucedido comerciante da região e de Dona Maria Rita de Freitas conhecida como Dona Mariquita, e como seus cinco irmãos, Heleno de Freitas era de uma classe social de boas condições financeiras para época, o que o distancia da grande maioria dos jogadores de sua época. Proveniente de uma família com cinco irmãos, Heleno deveria ter necessidade de atenção e de destacar-se, o que pode ter colaborado para seus problemas de comportamento. Além disso, na época, não eram conhecidos muitos problemas de ordem psicológica que poderiam ocasionar alguns desvios comportamentais.

Heleno de Freitas sofreu muito com a morte de seu pai em 1931, era acometido por uma forte insônia, e trocava o dia pela noite. Essa perda para um menino de 11 anos pode ter colaborado para os problemas de Heleno que deixa de ter a figura paterna, que muitos filhos consideravam, devido ao preconceito da época, mais dignas de respeito do que as mães. Na cidade do Estado de Minas Gerais chamada de Barbacena, Heleno de Freitas cursou as 1ª e 2ª série do segundo grau no então Colégio Mineiro, e que hoje se encontra a atual Escola Preparatória de Cadetes do Ar.

Em 1933 a família vende todos os seus bens para tentar a vida na Capital do Brasil que nesta época ficava situada na cidade do Rio de Janeiro, nesse período ele com 13 anos de idade, ficou maravilhado com a cidade e com a festa da conquista do bicampeonato de futebol carioca feita pelo time do Botafogo de Futebol e Regatas. Heleno entra na adolescência, período conturbado da vida, sem a presença do pai e em uma ambiente totalmente novo para si, onde muitas regras, antes não necessárias para controlar o comportamento de um adolescente, passam a ser necessárias. Assim, pesa a falta da figura paterna e de um modelo de comportamento no qual espelhar-se.

Ao longo de sua carreira, Heleno constrói uma trajetória de altos e baixos, não devido ao seu mérito como jogador, mas a problemas outros de caráter pessoal e comportamental, em muitos casos de relacionamento, tanto profissional, quando pessoal. O atleta iniciou sua carreira no Botafogo, no entanto, em 7 de outubro de 1939 deixou o Fluminense Football Club para, no mesmo dia, votar ao Botafogo de Futebol e Regatas, assinou o contrato em dezembro de 1939, e Heleno de Freitas realiza seu sonho jogar pelo time que torcia. Na vida profissional Heleno demonstra o mesmo problema percebido na vida pessoal. Assim como tem dificuldades para manter um único relacionamento amoroso, também tem dificuldades para manter-se em um mesmo clube. O jogador não seguia regras e mostrava-se contrário a qualquer tipo de atitude para que fosse chamada a sua atenção sobre seu comportamento. O seu desregramento o leva a ter problemas com técnicos e dirigentes.

No entanto, apesar dessa dificuldade para seguir regras, Heleno de Freitas foi uma pessoa perfeccionista, e obcecada pelo bom futebol, suas maiores qualidades era o toque na bola, além de muita disposição e força física para recuperar jogadas perdidas, em campo era admirado por sua inteligência e visão de jogo. O desafio parecia atraí-lo mais do que o próprio futebol e vencê-lo utilizando-se de estratégias admiráveis, para isso, o impulsionava. De acordo com Nogueira sobre o jogador,

> Ganhava jogos sozinho e sozinho os perdia, quase sempre, vítima da batalha sem trégua que sustentava consigo mesmo. Pobre Heleno: ao artista querendo afirmar inspiração lúdica em conflito com o homem asfixiado por obrigações de um regime – o profissionalismo – para o qual não estava psicologicamente amadurecido. Rebelava-se contra a rotina dos treinos, a concentração, o passe, a ginástica (NOGUEIRA, 1960:36).

Uma característica pessoal do homem Heleno de Freitas estava relacionada com a sua elegância no seio da elite da sociedade carioca, era comum chamar atenção pelos ternos impecáveis com que se trajava, pois andava sempre muito bem-vestido. Heleno de Freitas usava seus ternos feitos pelo mesmo alfaiate do então Presidente da República do Brasil Getúlio Vargas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Heleno de Freitas vivendo no Hotel Copacabana Palace. *José Henrique Fonseca,* **Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito** *(2011). Min 12:10.*

Para alguns jornalistas de sua época, Heleno de Freitas, foi um jogador acima da média, e diferente no seu tempo. Ou melhor, era diferente de tudo que estava naquela época, pois era um jogador de futebol que na época tinha dinheiro, também é diferente dos outros uma vez que quem jogava futebol naquela época era considerado malandro que não queria trabalhar, e o Heleno de Freitas era Doutor Advogado, formado em Direito. Frequentava ambientes luxuosos e refinados, e chegou a viver de forma permanente, residindo no mais importante hotel cinco estrelas do Brasil que é o Copacabana Palace na Praia de Copacabana, cidade do Rio de Janeiro, na época Capital da República Federativa do Brasil.

Heleno de Freitas foi um jogador de futebol que era respeitado por todos, e depois começou a ser mais odiado do que amado, tudo por causa do seu temperamento explosivo, e extremamente competitivo. Por sete temporadas nos anos de 1940 até 1947 nunca conquistou um título de campeão pelo Botafogo de Futebol e Regatas, em compensação foi o principal jogador da equipe sendo artilheiro das temporadas de 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947 sendo o artilheiro do time, e mais ainda, até hoje, na história do Botafogo de Futebol e Regatas, Heleno de Freitas é o único jogador que mais gols fez em uma temporada, no caso da temporada de 1942, o mesmo fez 28 gols, feito este jamais igualado até os dias atuais. Estes 28 gols até hoje na história do Botafogo de Futebol e Regatas nenhum outro jogador sequer chegou a igualar tal marca de gols.

Em 1945 foi convocado pela Seleção Brasileiro para substituir o então craque e ídolo Leônidas da Silva, tal evento esportivo ocorreu no Chile, e Heleno de Freitas tem então a oportunidade de substituí-lo na Seleção Brasileira de Futebol, tornando-se o artilheiro da competição e embora não tenha ganhado a última partida o Brasil não leva a taça devido à pontuação.

Ao voltar de tal excursão ao Botafogo de Futebol e Regatas, Heleno de Freitas continua com um gênio difícil e impaciente com os colegas de time, e no auge de sua popularidade,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

associou-se ao Clube dos Cafajestes, a mais famosa instituição da boemia carioca, composta por jovens ricos e bons de copo, que gostam da boemia e dos dias repletos de atrativos sexuais, mulheres estonteantes, e muitas bebidas alcoólicas. O Clube dos Cafajestes também era composto por homens de alto poder aquisitivo financeiro, mulherengos, e com um bom nível educacional, além disso, brigões.

O jogador Heleno de Freitas fascinava as mulheres de todas as camadas sociais da sua época, era considerado neste período como um galã de filmes, levava uma vida promíscua muito sugerem que o mesmo tenha contraído a doença sífilis neste período da sua vida, e o que o levaria à morte anos depois. Em seu auge de fama e prestigio social, era possuidor de uma vida social ativa, e com muitas mulheres, regado a champanhe francês, melhores whisky e outros tipos de bebidas alcoólicas.

Nesta época conforme é apresentado no filme do Diretor José Henrique Fonseca, Heleno de Freitas adquiriu o péssimo hábito de cheirar lança-perfume (Éter).



Heleno de Freitas adquiriu o péssimo hábito de cheirar lança-perfume. *José Henrique Fonseca,* **Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito** *(2011). Min 25:08.*

O filme mostra um Heleno de Freitas envolvido por uma vida desregrada, egocêntrica, e entorpecida de éter, e a partir daí a cada cena a personagem real começa a ceder cada vez mais aos prazeres da vida, e perdendo muitas vezes o seu hiperfoco nas possíveis conquistas como atleta, e até mesmo na partida de futebol onde era expulso dos jogos constantemente por insultos a jogadores rivais, e até da própria equipe ao ponto também de chegar a agredir o próprio árbitro de futebol, técnico de futebol, cartolas do futebol. O filme revela que o convívio com Heleno se tornava cada vez mais difícil.

USC
UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

O filme também retrata o início do romance de Heleno de Freitas com a jovem socialite Ilma Miranda Corrêa Lisboa. Ele então conhece uma jovem e bela mulher de personalidade forte, que estava dentro do padrão idealizado de "esposa" dentro dos requisitos que Heleno de Freitas considerava ideal para uma mulher.

Encantado com a jovem e bela Ilma Lisboa, começam um relacionamento e no período surgiu o interesse da Equipe de Futebol de Buenos Aires Boca Juniors da Argentina em comprar o passe do jogador Heleno de Freitas do time do Botafogo de Futebol e Regatas. Nessa época, pode-se afirmar que as maiores populações de imigrantes galegos encontravam-se no Brasil na Capital Federal que era a cidade do Rio de Janeiro, e do outro lado em Buenos Aires na Argentina, o futebol sempre foi um elo importante que unia tanto os Galegos ao Brasil como ao processo de criação dos símbolos de identidade nacional proposto pelo Presidente da República desta época Getúlio Vargas.

Percebemos também no filme como na realidade da vida que o Presidente do Botafogo de Futebol e Regatas, juntamente como o seu melhor jogador de futebol da equipe, incorreu em uma tentativa de recuar na negociação proposta pela equipe Porteña, o Boca Juniors da Argentina, tendo sido proposto um valor muito alto a fim de interromper a negociação, mas o Boca Juniors da Argentina mesmo assim aceita e compra o passe do Jogador Heleno de Freitas para duas temporadas.

A equipe do Botafogo de Futebol e Regatas precisava muito deste dinheiro para reequilibrar as finanças. Heleno de Freitas para ajudar o time de coração aceita a transferência, e foi então para Buenos Aires Argentina em 3 de junho de 1948. Os argentinos estavam ansiosos com a chegada do craque, os estádios estavam lotados para vê-lo. Em 8 de julho de 1948 ele se casa com Ilma Lisboa e o casamento foi o acontecimento social do mês no Brasil, reunindo toda a elite da sociedade carioca. O casamento foi apressado para que ele não vivesse sozinho em Buenos Aires, embora tivesse uma dezena de companhias femininas.

O filme também retrata com fidelidade que Heleno de Freitas precisava de um porto seguro e Ilma Lisboa se esforçava para fazê-lo feliz, embora a vida conjugal não fosse o que ela esperava. Heleno de Freitas deixava sua esposa sozinha trancada no hotel para se aventurar nas madrugadas boemias de Buenos Aires, neste momento, tiveram um filho chamado Luiz Eduardo de Freitas que nunca conviveu com o pai, e então, quando o casal completa um ano e dois meses de casamento, eles se separaram pela primeira vez.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Heleno de Freitas deixava o Boca Juniors depois de 17 jogos e sete gols, dois dias depois que voltou para o Brasil, ele vai à sede do Botafogo de Futebol e Regatas querendo voltar para à Equipe do seu amor, mas com a sua ausência o time viria a alcançar o Campeonato daquele ano.

Com o desinteresse do Botafogo de Futebol e Regatas, Heleno de Freitas precisava arrumar um emprego, pois sua situação financeira não era nada boa, em 30 de abril de 1949, mesmo receosa, a Equipe do Club de Regatas Vasco da Gama assina um contrato com Heleno de Freitas. Dessa vez, Heleno de Freitas torna-se Campeão Carioca pelo Club de Regatas Vasco da Gama.

Novamente e para a época algo muito raro, os jornais enfatizavam que Heleno de Freitas era o sonho de consumo da Equipe Colombiana do Atlético Juniors, clube do Barranquilla na Colômbia. E em busca de mais dinheiro, Heleno de Freitas resolve embarcar para a Colômbia, deixando o Club de Regatas Vasco da Gama, após uma grave discussão com o treinador da equipe que também era o da Seleção Brasileira de 1950, campeonato de Copa do Mundo esse disputado no Brasil e ganho pelo Uruguai.

Com sua chegada ao Atlético Juniors de Barranquilla na Colômbia, a torcida estava animada e todos faziam de tudo para alegrá-lo. Barranquilla, por ser um lugar lindo e com belas praias paradisíacas, encanta o jogador Heleno de Freitas que estreia em 18 de março de 1950, mas não abandona a vida boêmia, volta para o Brasil com pouquíssimo dinheiro e fica nervoso de nenhum jornal ter anunciado sua volta, ele já tinha perdido a credibilidade.

Pouco depois de chegar ao Rio de Janeiro, foi até a sede do Botafogo de Futebol e Regatas se oferecendo para treinar de graça. Para se livrar de Heleno de Freitas, o time do Botafogo de Futebol e Regatas disse que ele pertence ao Club de Regatas Vasco da Gama e que não queria confusão com o clube, o que era verdade. Heleno de Freitas vai até ao Club de Regatas Vasco da Gama, mas o treinador é seu inimigo pessoal Flávio Costa e não o deixa entrar em sua equipe.

USC

Neste ínterim, Heleno de Freitas vai até a cidade de Petrópolis no Rio de Janeiro atrás de sua ex-esposa Ilma Lisboa alegando saudades do filho, e ela resolve lhe dar outra chance para o casamento. Heleno de Freitas retorna ao Atlético Juniors e sua ex-esposa Ilma Lisboa vai com ele para a Colômbia, fato também retratado no filme, porém, após 72 horas de convívio com Heleno de Freitas, a sua ex-esposa percebe que ele já não é mais, e nem voltaria a ser, o

homem por quem ela havia se apaixonado. Três semanas depois Ilma Lisboa volta para o Brasil, daí por diante Heleno de Freitas jamais irá procurar o filho Luiz Eduardo de Freitas.

Dois meses depois Heleno de Freitas volta para o Brasil, e começa a dar sinais de que não estava bem. Raul Martins Diretor de Futebol do America Football Club do Rio de Janeiro e fã do futebol de Heleno de Freitas resolve convidá-lo para jogar no America Football Club, os torcedores do America Football Club explodiram de tanta felicidade.

O cineasta José Henrique Fonseca retrata no filme o interesse de Heleno de Freitas em Jogar no Maracanã, uma vez que nunca havia jogado nenhuma partida de futebol neste estádio, considerado por muitos com um templo do futebol internacional. O seu primeiro jogo no Maracanã sendo jogador do America Football Club ocorre no dia 4 de novembro de 1951, porém foi expulso aos 25 minutos de jogo e teve que sair escondido dentro de um carro para não ser linchado pelos torcedores do America Football Club.



Primeiro jogo no Maracanã sendo jogador do America Football Club. No vestiário mostrando as costas com marcas de seringa. *José Henrique Fonseca,* **Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito** *(2011). Min 01:43:30.*

Outro fato real retratado no cinema foi que Rômulo, irmão de Heleno de Freitas, estava no estádio no dia do jogo e percebeu que a família teria que interná-lo em um Hospital Psiquiátrico, mesmo contra sua vontade, dias depois. Oscar outro irmão de Heleno de Freitas foi chamado e obrigou-lhe a assinar o destrato. A família começa a perceber que o caso de Heleno de Freitas já era um caso de doença de ordem psiquiátrica.

Por Heleno de Freitas ser um jogador altamente explosivo, temperamental, tudo levava a crer que os ataques que ele tinha em campo de futebol era apenas um complemento de suas características de jogador agressivo, e enquanto na verdade eram traços da doença psíquica. Caso Heleno de Freitas fosse um jogador tido como uma pessoa normal ficaria mais fácil e evidente para todos que alguma coisa de errado com ele vinha acontecendo. Uma vez que Heleno de Freitas estava sempre a passar dos limites, como ele era um sujeito indomável e parecia que era por um ato de estrelismo, então se tornava muito difícil perceber qualquer

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

problema que se refletisse em seu comportamento. Também, dentro deste contexto, percebeu-se que a medicina nesta época para casos de problemas psiquiátricos e de ordem psiquiátrica era incipiente.

O filme retrata este drama pessoal e familiar de Heleno de Freitas, que foi internado em sua primeira vez em uma clínica no bairro da Tijuca na cidade do Rio de Janeiro. Nesta unidade foi diagnosticado e tratado como maníaco depressivo. Um fato que agrava ainda mais o seu quadro foi que pouco tempo depois de seu internamento, Heleno de Freitas fugiu da clínica, e os seus irmãos atendendo aos pedidos da zelosa mãe permitiram que ele ficasse em casa, mas com a condição de ser monitorado. Quando não estava em casa, podia ser encontrado na sede do clube do Botafogo de Futebol e Regatas pedindo dinheiro aos seus amigos e ex-companheiros de clube para comprar éter ou lança-perfume. Foi em tal período de sua vida que Heleno de Freitas estava completamente dependente do vício de inalar éter.

Logo assim, e diante desta situação, Heleno de Freitas foi levado primeiramente para a cidade de Juiz de Fora no Estado de Minas Gerais onde fica poucas semanas com sua irmã Marina, e depois retornou a sua cidade natal que é São João Nepomuceno também no Estado de Minas Gerais, onde foi morar com o irmão Geraldo, ficando por um ano e meio, e em 1954 foi levado para a capital do Estado de Minas Gerais para a cidade de Belo Horizonte, onde foi submetido a vários exames que diagnosticaram sífilis em seu último estágio "o terciário". A doença já lhe havia tomado o cérebro e com isso não havia mais como contê-la. Por esse motivo, os médicos desaconselharam a sua permanência na casa do irmão Geraldo, solicitando a sua internação em Hospital Psiquiátrico Especializado na cidade de Barbacena no Estado de Minas Gerais.



Cenas do filme quando o Heleno de Freitas fica em silêncio e solidão no final do filme sem querer falar e receber os cuidados enfermeiro. *José Henrique Fonseca,* **Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito** *(2011). Min Min 01:44:40.*



Cuspindo o remédio no enfermeiro. *José Henrique Fonseca,* **Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito** *(2011). Min 01:45:07.*

A cidade de Barbacena no interior de Minas Gerais era pejorativamente chamada de a "cidade dos loucos", mas embora seja a cidade das flores de Barbacena, era vista pela população como a cidade dos loucos pela quantidade de manicômios e sanatório que existiu ali. Pode-se dizer que, nos anos de 1940 até 1950, os manicômios eram depósitos de pessoas que tinham problemas disciplinares e psiquiátricos, com o caso do Heleno de Freitas, também para os que eram alcoólatras e, do mesmo modo, para aqueles que eram segregados do convívio junto à sociedade. Tais pessoas eram jogadas no sanatório.



Heleno de Freitas no Sanatório em Barbacena – Minas Gerais, e sua ex-esposa Sílvia Lisboa. *José Henrique Fonseca,* **Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito** *(2011). Min 30:42.*

O filme também retrata uma excelente ligação do jogador com o Diretor da Clínica Psiquiátrica de Barbacena São Sebastião, sendo o Dr. José Toledo seu amigo de infância e de escola. O filme mostra o carinho e atenção dados a Heleno de Freitas no seu período de internação na Clínica Psiquiatra, apesar do diagnóstico recebido na cidade de Belo Horizonte de que teria apenas dois anos de vida. Heleno teve sua carreira interrompida pela doença aos 34 anos de idade e conseguiu viver por cinco anos graças aos cuidados extremos da junta médica da Clínica Psiquiátrica que o acompanhava e o acolheu.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Foi assim que Heleno de Freitas em sua internação conseguiu sobreviver por cinco anos e veio à óbito aos 39 anos de idade de paralisia geral e progressiva. Embora os médicos tenham tentado de tudo e de todas as formas reverter o seu quadro quanto a sua doença. O contato entre médicos e familiares se dava por meio de cartas e sempre que possível Heleno de Freitas era levado aos treinos do Olympic Club que era o clube tradicional da cidade de Barbacena. Nestas idas aos treinos ficava muito entusiasmado e satisfeito com as partidas.

De todas as mulheres que teve em sua vida, sua grande paixão, Diamantina a cantora do Cassino foi a única a lhe visitar, diferentemente do que é exposto na obra cinematográfica, e mesmo assim, Diamantina em sua única visita, passa pouco tempo e vai embora, tomada de emoção e de uma enorme tristeza diante do quadro do jogador. Já na obra cinematográfica, tal cena ocorre com a visita do ex-companheiro de futebol do Botafogo de Futebol e Regatas e sua ex-esposa Ilma Lisboa.



Visita no sanatório e sua ex-esposa Sílvia Lisboa. *José Henrique Fonseca,* **Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito** *(2011).Min 33:40.*

Com o passar dos anos, sua saúde foi piorando e a doença progredindo. Em setembro de 1959, Heleno de Freitas sofreu com um avassalador emagrecimento, que em consequência provocou atrofia dos músculos, ocasionando uma paralisia que fez com que ficasse apenas deitado, fazendo pouquíssimos movimentos com as mãos. Já no estado terminal da doença, os médicos começavam a preparar a família para sua morte e, em seus últimos dias, esteve mudo, agonizava e as unhas ficaram roxas, em um sinal de que a morte estava próxima, o que ocorreu no dia 8 de novembro de 1959, um domingo como tantos outros em que eram celebradas as conquistas e vitórias gloriosas de Heleno de Freitas.

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

É encerrada a vida curta de um dos maiores jogadores e melhores jogadores de todos os tempos chamado Heleno de Freitas, e apelidado de O Príncipe Maldito por todos os torcedores e impressa brasileira, sendo encontrado morto após quatro anos dez meses e 25 dias de internação em um sanatório Clínica Psiquiátrica de Barbacena. Morreu com 39 anos de paralisia geral progressiva, e foi velado na capela da Casa de Saúde São Sebastião. Seu corpo

encomendado pelo Vigário da Igreja Católica de Barbacena foi enterrado em São João Nepomuceno na segunda-feira no dia 9 de novembro de 1959.



Última cena do filme. *José Henrique Fonseca,* **Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito** *(2011). Min 01:47:35.*

Heleno de Freitas foi o primeiro grande astro midiático do futebol brasileiro, sul-americano, e em sua época de jogador mundial. Heleno de Freitas ainda deixa suas marcas nos anos atuais com recordes até hoje imbatíveis de gols por temporada no campeonato carioca de futebol, e em sua equipe que é o Botafogo de Futebol e Regatas, pois até hoje não existem números iguais aos dele, nem tampouco, um artilheiro com tantos Góis como ele neste clube até os dias atuais. Nos Quadros seguintes há o tempo de atividade profissional do Jogador nos clubes onde atuou.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Quadro 1 – Atividade Profissional de Heleno de Freitas
Fonte: Neves (2006).

Atividade Profissional como Jogador de Futebol			
Ano	Equipes	Partidas	Gols
1940 - 1948	Botafogo de Futebol e Regatas Rio de Janeiro, Brasil	233	204
1948 - 1949	Boca Juniors Buenos Aires, Argentina	17	7
1949	Club de Regatas Vasco da Gama Rio de Janeiro, Brasil	24	19
1949 - 1950	Atlético Juniors de Barranquilla Barranquilla, Colômbia	47	14
1951–1952	Santos Futebol Clube Santos, Brasil	20	18
1953	America Football Club Rio de Janeiro, Brasil	1	0
Total		342	263

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Quadro 2 – Atuação na Seleção Brasileira

Atividade Profissional como Jogador da Seleção Brasileira			
Ano	Seleção Brasileira de Futebol	Partidas	Gols
1944 - 1948	Seleção Brasileira de Futebol	18	15
Total		18	15

Fonte: Neves (2006).

Heleno de Freitas perdeu de participar de 02 (duas) copas do mundo de futebol interrompidas pelas Segunda Guerra Mundial em 1942 e 1946, e também não participou da Copa do Mundo de 1950 no Brasil, por ter brigado com o Técnico da Seleção Brasileira Flávio Costa. Isso explica o baixo número de apresentações pela Seleção Brasileira de Futebol.

Conquistas de Heleno de Freitas como Jogador da Seleção Brasileira de Futebol, sendo um 2º lugar no Campeonato Sul-Americano de 1945 que ocorreu na cidade de Santiago do Chile, Chile, e outro 2º lugar no Campeonato Sul-Americano de 1946 que foi disputado na cidade de Buenos Aires, Argentina. Só obteve um título de Campeão do Campeonato Carioca – Rio de Janeiro pelo Club de Regatas Vasco da Gama no ano de 1949. E no Campeonato Sul-Americano de 1946 que foi disputado na cidade de Buenos Aires na Argentina marcou 6 gols e recebeu o Título de Melhor Marcador da competição.

Foi Artilheiro pelo Campeonato Carioca em 1942 sendo jogador do Botafogo de Futebol e Regatas. Outros Títulos, a Nível Nacional, foi Campeão da Copa Roca de 1945 e da Copa Rio Branco em 1947.

Pelo Botafogo de Futebol e Regatas teve as seguintes conquistas, Campeão do Torneio Início do campeonato Carioca de 1947, Campeonato Carioca de Aspirantes dos anos de 1944 e 1945; Campeão Carioca de Amadores nos anos de 1944, 1943, e 1944. Torneio Internacional na Espanha, Campeão da Copa Burgos em 16 de fevereiro de 1941. Campeão da Taça Prefeito Dr Durval Neves da Rocha em 15 de janeiro de 1942. Campeão do Troféu Intimorato em 21 de Janeiro de 1942.

Pelo Club de Regatas Vasco da Gama foi Campeão Carioca de 1949, título mais importante de sua carreira futebolística. No mesmo ano foi Campeão do Campeonato Carioca de Aspirantes em 1949. Jogou na segunda maior cidade com Imigração Galega no Brasil, na

cidade de Santos em São Paulo. Pelo Santos Futebol Clube, foi Campeão do Quadrangular de Belo Horizonte Minas Geral no ano de 1951. Campeão da Taça de Santos em 1952. Foi Campeão do Torneio da Federação Paulista de Futebol em 1952.

É importante situar o filme Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito dentro do espaço temporal dos anos 1940, e do longo Governo de Getúlio Vargas no Brasil em suas várias fases entre elas do Ditador ao Suicídio: Sonhei e vim, mares de Espanha,Terras estranhas, lendas tamanhas, E eu subi sorrindo esta montanha... Música: Sonhei (Composição e canção de Lenine).

Quando falamos de exílio e imigração de espanhóis no Brasil, não é fácil construir uma ideia singular, e iniciar uma construção de narrativas no que diz respeito a essa imigração, que surge em grande escala no período correspondente à Guerra Civil Espanhola, e ao regime ditatorial do Governo de Francisco Franco.

Por outro lado, a compreensão do termo nacionalismo na expectativa destes imigrantes, é esbarrada no regionalismo deles próprios que é muito evidente. O Galego visualiza em sua pertinência primeiro a Galícia, o Andaluz a Andaluzia, o Catalão a Catalunha e o Madrileno a Madrid, são sentimentos de pertencimentos bem diferentes e regionais, e isso se deu na época do grande exílio e da imigração espanhola no Brasil, com a chegada de alguns republicanos que eram perseguidos politicamente, e muitos outros fugindo da fome e miséria deste período.

Cerca de 750.000 espanhóis chegaram ao Brasil entre os anos de 1930 até 1960. Este número de entradas no Brasil é dado apenas aos que possuíam passaporte, e é sabido que uma boa parte dos espanhóis, não contabilizados, entrou no país sem passaporte ou pelas fronteiras. Já para os galegos à facilidade idiomática era um fator importante para a comunicação e sua sobrevivência. Segundo o antropólogo Roberto DaMatta, é conveniente lembrar as características da formação cultural do Brasil nestes séculos passados sob a perspectiva do exílio e da migração.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Como se constrói uma identidade social? Como um povo se transforma em Brasil? A pergunta, na sua discreta singeleza, permite descobrir algo muito importante. É que no meio de uma multidão de experiências dadas a todos os homens e sociedades, algumas necessárias à própria sobrevivência, como comer, dormir, morrer, reproduzir-se etc...(DAMATTA, 1986:11)

A Guerra Civil de Espanha foi o primeiro conflito da Europa em que os civis se tornaram alvos em massa, através de bombardeamentos em grandes cidades. O fato de Franco continuar a exercer o seu poder ditatorial, o qual foi "conquistado com a ajuda de Hitler e Mussolini, constitui uma afronta exasperante aos opositores do fascismo espalhados pelo mundo. Até porque "Longe de tentar sarar as feridas da luta civil, Franco esforçou-se mais do que ninguém para manter viva a Guerra, de forma que a memória da guerra civil manteve-se viva tanto dentro como fora das fronteiras espanholas", como registrou Alicia Alted no livro *La Voz de los Vencidos*.

A imigração espanhola é um tema ainda pouco discutido na historiografia da imigração no Brasil, considerado o terceiro grupo de imigrantes europeus estabelecidos no país, a entrada desta população tem especificidades e que não sejam erroneamente vistos como imigrantes "invisíveis". Eles vieram em busca de trabalho nas plantações de café, mas ao mesmo tempo, esses espanhóis estão inseridos ao lado da população local, demograficamente, culturalmente, socialmente e economicamente.

A Galícia ocupa um lugar de destaque, com a chegada de milhares de galegos em várias cidades brasileiras. Muitas dessas imigrações também foram dadas por reunificação familiar, que é o processo que diz respeito à imigração de alguns membros da família e amigos, no sentido de se juntarem aos familiares e amigos já instalados no novo país ou na região do novo país, e por consequência, vão receber outros familiares e amigos de seu país de origem, ou aqueles que foram para América do Sul, e assim vão criando comunidades e grupos bem numerosos e fortalecidos.

O Estado do Rio de Janeiro obtém o 1º lugar no número de espanhóis no Brasil, por se tratar da Capital da República Federativa do Brasil, era um local de muitas oportunidades. No filme Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito, é mostrado o glamour e o bem-estar econômico e social em que o Brasil se apresentava nesta época, e seguindo os caminhos da imigração Galega teremos depois São Paulo com a 2ª maior comunidade de Galegos no Brasil. Dá-se destaque também a cidade de Santos em São Paulo, local este que, por incrível que pareça, foi também local de atuação do trabalho de jogador de futebol do Heleno de Freitas quando atuou pelo Santos Futebol Clube levando o clube da baixada santista antes mesmo do aparecimento de Pelé à ter destaque nacional em vitórias de torneios e campeonatos nacionais e regionais, e a Bahia que é a 3ª maior colônia de Galegos no Brasil também podemos dizer que também

tivemos a atuação profissional do jogador Heleno de Freitas em campeonatos e torneios de futebol representando tanto o Botafogo de Futebol e Regatas, como o Santos Futebol Clube.

Sabemos também que na cidade de Salvador na Bahia, neste período do auge da história futebolística do Heleno de Freitas, um dos principais clubes de futebol que se despontava no cenário nacional na época é o Galícia Esporte Clube que foi fundado a 01 de Janeiro de 1933 por imigrantes espanhóis da Galíca, que ostenta no escudo as cores e símbolos da região. O clube foi o primeiro tricampeão do Campeonato Baiano de Futebol e praticamente dominou o cenário futebolístico baiano nos dez primeiros anos de fundação, sendo campeão em 1937, 1941, 1942 e 1943 e vice-campeão em 1935, 1936, 1938, 1939 e 1940.

Embora o fluxo imigratório da população espanhola estivesse em declínio acentuado no final do século XX, muitas comunidades ainda cultuam a ligação com Espanha, e a cultura espanhola, com festivais e eventos anuais. Em junho de 2014, a população hispano-brasileira foi estimada em 15 milhões, cerca de 7% da população do país. Sendo que atualmente 7 milhões são descendentes diretos de Galegos.

O sentido de pátria está ligado a um significado lírico e afetivo, usado para metaforizar uma condição moral posterior da sociedade (a relação pátria / compatriotas). Portanto, tais atitudes estão relacionadas ao amor à terra, a um lugar ou a um grupo a que pertence, como diz o historiador português Fernando Catroga (CATROGA, 2007:1).

A imprensa espanhola, através de seus periódicos incentivava e, fazia uma apologia à emigração e ao exílio, ao mesmo tempo em que se projetavam no imaginário popular as grandes chances de enriquecimento na América. A emigração era incentivada pela intensa propaganda que se fazia na Espanha, pelo trabalho dos *ganchos*, homens responsáveis pelo recrutamento das famílias e, também, pelos subsídios do governo brasileiro que necessitava de mão-de-obra nas lavouras, fábricas e indústrias.

Ou seja, sem os incentivos do governo brasileiro a imigração, no caso da Espanha, não teria as proporções que teve, uma vez que, por afinidade cultural, os espanhóis preferiam países como a Argentina e o Uruguai, por exemplo. É bom ressalta os fatores de expulsão como condicionantes ao ato de emigrar, já que poucos desejaram de forma espontânea, deixar seu país. A trajetória do imigrante espanhol é definida como uma imigração tardia.

De acordo com Souza, os espanhóis que lutaram ao lado do republicanismo passaram a sofrer perseguições políticas do governo franquista que os via como inimigos a serem eliminados. O Governo de Getúlio Vargas no Brasil a partir de 1940 passou, em contrapartida, a restringir a imigração espanhola por acreditar que havia uma ameaça comunista nesses imigrantes que buscavam exílio na América.

A Guerra Civil Espanhola e seus desdobramentos não incidiram apenas no que diz respeito à entrada de espanhóis no país, mas teve reflexos também na permanência ou não desses imigrantes no país. As associações foram alvo de perseguição. Mesmo que os espanhóis tenham sido, em certa medida, um grupo de fácil assimilação cultural e desejável diante do projeto de branqueamento da nação, suas associações foram alvo de repressão, segundo Souza:

> A justificativa para a repressão não passava pela questão da raça e sim pelo ideário político defendido pelos membros de algumas associações, dentre as quais, os centros republicanos, de tendência marcadamente liberal e esquerdista. Além disso, o discurso policial sobre os espanhóis incidia no fato de que alguns deles estariam exercendo influência negativa sobre os trabalhadores brasileiros, induzindo-os à prática revolucionária. (SOUZA, 2006:21).

Os principais grupos de espanhóis com destino ao Brasil partiram da Galícia e da Andaluzia. A Galícia apresentava um crescimento demográfico elevado, possuía um sistema econômico com base na agricultura de subsistência, que em crise não possibilitava a mobilidade social e o acesso à terra.

A mudança para um novo território não impediu que muitos dos imigrantes europeus fundassem associações para manter o vínculo cultural e se inserir na cultura local. Desse modo, as relações sociais e as concepções dos imigrantes e exilados no Brasil, proporcionaram a formação da sua identidade local, por meio da socialização.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

São algumas características do exílio galego no Brasil as ocupações laborais em espaço urbano; uso de leis de incentivo à imigração familiar utilizado pelo governo brasileiro a fim de substituir a mão-de-obra escrava utilizada desde o período colonial; população com baixo nível de conhecimento, e a proposta de branqueamento da população brasileira. Logo, tais propostas

políticas estimularam a imigração espanhola no Brasil, visto que a Espanha estava a passar por inúmeros problemas de desemprego, baixa produtividade agrícola e alta taxa de natalidade, além do medo fascismo do Ditador Francisco Franco e das atrocidades da Guerra Civil na Espanha.

Contudo, a Antropologia não teve esse ideário etnocêntrico para sempre, embora, segundo explica Laraia, teria seguido inicialmente os teóricos como Edward Burnett Tylor (2004, pp.30-52) e Lewis Henry Morgan(1877), que, por sua vez, foram influenciados pelo evolucionismo de Darwin. Nesse tempo se pôde definir o primeiro significado do termo cultura, com a proposta por Tylor: "Cultura, ou civilização [...] é este todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, leis, moral, costumes e quaisquer capacidades e hábitos adquiridos pelo homem, enquanto membro da sociedade" (VELHO; VIVEIROS DE CASTRO, 1980, p.13).

Na década de noventa, a emigração advinda da Galicia teve consequências que adquiriram um peso determinante na evolução econômica, social, política e cultural em âmbito global, e foram essas comunidades de emigrantes galegos que chegaram às Américas e converteram a emigração em um fator onipresente, feito que quase em nenhuma nação da Península Ibérica realizou nos países que emigraram.

As migrações da Galícia interviram, de maneira direta ou indireta, na história econômica, social, cultural e política nos países que se instalaram, desde a evolução das estruturas agrárias até ao desenvolvimento dos distintos movimentos sociais renovadores ou do nacionalismo galego. Os galegos se destacaram nos setores do comércio, construção civil, hotelaria e alimentação, e, sobretudo nos armazéns de secos e molhados. Foi à língua portuguesa que facilitou tal imigração, haja vista o costume dos galegos com o idioma, devido a proximidade com seu vizinho Portugal. Marcos identitários galegos se fazem presentes na sociedade soteropolitana até hoje, tanto nos espaços públicos, quanto nos privados, sendo possível encontrá-los em estabelecimentos comerciais consolidados no Brasil.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.2 GETÚLIO

Cena do filme em que Getúlio está preste a cometer o suicídio e escreve sua carta apresentenado os seus motivos para cometer o suicídio: "Velho e cansado preferir prestar contas ao Senhor não dos crimes que não cometi, mas de poderosos interesses que contrariei, hora porque se oponham aos próprios interesses nacionais, ora por que exploravam o que é novamente aos pobres e assumidos, só Deus sabe das minhas amarguras de sofrimentos que o sangue de um inocente sirva para aplacar a ira dos fariseus, agradecer de perto, ou de longe me trouxeram confronto de sua amizade a resposta do povo virá mais tarde." Getúlio Vargas.



Getúlio escrevendo a carta de suicídio, o fim da carta mostra as seguintes palavras: "O legado da minha morte". *João Jardim,* ***Getúlio*** *(2014). Min 45:25*

O Filme Getúlio traz para os Estudos Fílmicos e de Audiovisual uma tentativa cinematográfica de mostrar o lado obscuro e silencioso dos últimos dias do governo do ex-presidente Getúlio Vargas, uma das figuras mais importantes da política brasileira. Esse contexto em muito se relaciona ao encontrado como motivação para a emigração galega que trouxe um grande contingente de pessoas dessa região para o Brasil. Nessa perspectiva, um povo fugido de uma situação ditatorial pode encontrar, nesse momento histórico brasileiro, um componente para sentirem-se ameaçados de alguma forma. Um dos dados que aproxima as duas ditaduras é a relação que os ditadores tinham com o fascismo de Benito Mussolini, bem como acontecimentos que ligam as ditaduras ao nazismo, o que é sinalizado pelo bombardeio de Guernica, em se tratando de Francisco Franco, e a deportação de Olga Benário Prestes, que estava grávida, por Getúlio Vargas, em pleno regime nazista, por ser alemã judia, o que fez com que fosse morta em um campo de concentração.

Os fatos históricos colocam-se como um panorama preenchido pelos acontecimentos que levam ao suicídio de Getúlio Vargas. O filme começa com um monólogo do próprio Getúlio Vargas explicando tudo que ele fez na política até aquele momento. É bastante superficial, e um pouco conveniente, mas é compreensível, e o público espectador precisa ter conhecimento

sobre o contexto para poder acompanhar a narrativa da história do filme se passa em 1954, o que torna possível a análise discursiva no que diz respeito à época retratada.

A base do roteiro do filme encontra-se situado na história do conhecido atentado ocorrido no dia 05 de agosto de 1954 na Rua Tonelero, no Bairro de Copacabana, na Cidade do Rio de Janeiro, antiga Capital Federal do Governo do Brasil. O atentado, como, todos os acontecimentos relatados no roteiro do filme, gira em torno de uma história que não foi 100% (cem por cento) esclarecida até os dias de hoje.

Supostamente foi um atentado ao ex-deputado e jornalista Carlos Lacerda que era um forte opositor político do Governo do, na época, Presidente Getúlio Vargas. O atentado acabou matando o Major Rubens Florentino e ferindo Carlos Lacerda, tal ocorrido, desencadearam uma série de denúncias, intervenções militares do governo de Getúlio Vargas, que culminaram com o seu suicídio.

O filme, dialoga, comunica e também aborda todo o processo investigativo ocorrido ao Presidente Getúlio Vargas, e com ele, todo o desgastante processo tendo a ideia de uma aproximação com a personalidade. Sabe-se que, por mais factual que pretenda ser a obra cinematográfica, sempre há uma dose de ficção. No caso de Getúlio, essa proximidade com o próprio presidente falecido faz com que ocorram lacunas que precisam ser preenchidas de alguma forma. Mesmo que, tendo como base pesquisas e fundamentação histórica, a produção cinematográfica busca um olhar com mais enfoque no drama pessoal vivenciado.

A obra cinematográfica apresenta como protagonista, e interpretado pelo ator Tony Ramos, um Getúlio Vargas paciente, elegante, e vivendo os efeitos pós-modernos e torturantes de uma personagem diante de uma desilusão crescente. As estruturas políticas do país são, de alguma forma reveladas, o que se demonstra pela atuação de cada um dos poderes durante a crise que se instaura. As mídias também se demonstram importantes na divulgação e na pressão que se estabelece em relação a Getúlio. O presidente demonstra-se encurralado, após tentar ações para a manutenção do seu poder, mas que se revelam improdutivas. No todo, os acontecimentos parecem atropelar Getúlio, isso poderia caracterizar a sua inocência no desenrolar dos acontecimentos, apesar disso, parece não haver uma grande preocupação em provar-se verdade ou mentira, o que pode soar artificial, pois a história aproxima-se de forma tal do seu protagonista que não soa como razoável que não surja em qualquer momento uma revelação sobre a verdade dos fatos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O personagem do Presidente Getúlio Vargas começa o filme com certa vitalidade, e, no decorrer do roteiro ao desenvolvimento da história, vai ficando cansado e abalado pelas acusações. As tentativas de reação de Getúlio vão se escasseando, como se estivessem se esgotando e percebe-se que há um abandono de toda a estrutura do poder a Getúlio, quase como um golpe a sua posição. Fica-se dividido entre ver a situação como o resultado inevitável de acontecimentos pelos quais o presidente, culpado ou não, terá de pagar devido a não poder provar sua inocência ou como o resultante de um plano bem engendrado para que o poder saísse das mãos de Getúlio. A humanização do personagem e da personalidade resulta da aproximação do ponto de vista do protagonista, da fragilidade que, aos poucos, surge e do desfecho.

O ator Tony Ramos, ao interpretar Getúlio Vargas, explora no personagem, algumas reações e características típicas do saudoso ex-presidente, tais como, as expressões do olhar, o olhar que se vê à decepção aos olhos dele. As relações familiares e pessoais do presidente são exploradas também como uma forma de humanização e de demonstração de fragilidades. O início do filme mostra Getúlio, em *off*, narrando sua trajetória e confessando-se como um ditador, torturador, não arrependido, mas amado pelo povo. Narra já ter sido deposto e ter voltado ao poder, tendo resistido às tentativas de deposição e à foi acusações de corrupção, tendo como inimigo o jornalista Carlos Lacerda, que o perseguia com difamações.

A imagem de Getúlio, tendo como ponto focal o seu rosto, mostra um homem envelhecido, de aparência cansada, cuja representação estética o coloca como um líder político muito próximo do esgotamento. Outro item de grandiosidade que compõe o contexto fílmico a ser estudo encontra-se presente no trabalho de maquiagem dos atores desta obra cinematográfica que em muito colabora para a caracterização dos atores para que fiquem muito semelhantes às personalidades retratadas e passem o sentimento presente, como o caso do personagem título que precisa passar todo o peso de um cansaço, da falta de alternativas e da desesperança, o que fica marcado em seu rosto e na sua expressão.

Novamente observamos o ator Tony Ramos ficar realmente parecido com Getúlio Vargas. O restante do elenco se sustenta com a mesma aproximação fisionômica e de características pessoais, aos demais componentes desta história real, também é possível destacar atuação da atriz Drica Moraes que interpreta o papel de Alzira Vargas que é a filha do Presidente Getúlio Vargas, e uma espécie de assessora, sendo uma componente coadjuvante, que sente e participa intensamente as dores e emoções, sofrimentos e decepções ocorridas neste processo

de ataques diretos à honra do seu pai Getúlio Vargas, vivências essas que culminam com o suicídio.

No filme, Alzira Vargas filha do Getúlio Vargas, também conhecida como Dona Alzira, foi pessoa de extrema influência na vida do seu pai, Getúlio Vargas, tal mulher, sempre se comportou na vida de seu pai como uma conselheira, tal postura é possível ser vista, tanto no filme, quanto na obra literária e biográfica referente à trilogia dos livros produzido pelo escritor e jornalista Lira Neto.

Após a dramatização do evento denominado de atentado da Rua Toneleiros, que causa a morte do Major da Aeronáutica, Rubens Vaz, no qual Carlos Lacerda sobrevive com um ferimento a tiro no pé, passando a acusar Getúlio de ser o mandante do que qualifica como um atentado, chamando-o de protetor dos ladrões. A conversa entre Getúlio e sua filha Alzira Vargas e os questionamentos sobre se não seria um golpe eleitoral de Lacerda dá a entender que Getúlio não teria envolvimento no acontecimento. No entanto, a opinião pública sofre influências e Getúlio se mostra tenso e atordoado com o momento político. A trilha sonora escolhida busca reforçar a ideia de drama e pressão.

Utiliza-se como recurso a posição da câmera que é posicionada atrás ou sobre os ombros de Getúlio, como se estivesse oculta, procurando mostrar o não revelado dos últimos dias do presidente. A estética empregada é a do filme documental campo no qual o diretor João Jardim possui uma grande experiência. Getúlio é humanizado também através da relação com sua filha Alzira, com a qual ele parece interagir melhor naquele contexto. O personagem é construído como que fragilizado. Para tanto, em uma cena, demonstra dificuldades para colocar o cadarço no sapato, o que surge como uma fragilidade e dificuldade comum em um idoso. Com essa percepção, Alzira ajuda o pai, mostrando cuidado. Nessa circunstância, Getúlio tem uma das poucas demonstrações de carinho para com seus familiares no filme, o que o faz para Alzira.

O escritor e jornalista, Lira Neto escreveu a biografia de Getúlio: Getúlio – dos anos de formação à conquista do poder (1882-1930); Getúlio – Do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945); e Getúlio – Da volta pela consagração popular ao suicídio (1945-1954), sendo bastante original, uma vez que o mesmo utiliza-se da cartas feitas por Dona Alzira para seu pai Getúlio Vargas, e vice-versa. É percebida a grande influência de sua filha Alzira Vargas sobre os diversos assuntos da política, e principalmente sobre as decisões do seu pai,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

uma vez que Getúlio Vargas ouvia poucas pessoas, e o filme retrata também está impressionante relação de Getúlio Vargas com a sua filha e conselheira Alzira Vargas.

Mostra-se uma atuação de Lacerda que pressiona membros do exército a apoiarem um golpe contra Getúlio, acusando-os de traição, caso se recusem. Dessa forma, a representação de Lacerda é de alguém com muita raiva e determinado. Essa atitude é contratante com a de um Getúlio que sente-se acuado, perdido e traído, estando, por isso, fragilizado. Mostra-se um Getúlio cercado por pessoas que, porém, se sente só. Por isso, alimenta-se mal, come, fuma muito e escolhe a solidão, tendo pouco contato com a esposa, com quem troca poucas palavras. Demonstra profunda tristeza e frustração pela perda de um filho ocorrida alguns anos antes.

Dentro do composto deste elenco de coadjuvantes, o ator Alexandre Borges interpreta o adversário político de Getúlio Vargas, chamado de Carlos Lacerda. É uma interpretação muita assertiva, pois toda a agitação política se dá em decorrência do atentado sofrido pelo mesmo na Rua do Tonelero, e tal episódio, que até para os dias atuais, gera dúvidas quanto à veracidade da ação terrorista, exigiu muito da interpretação do ator ao assumir as características do político e jornalista Carlos Lacerda.

O filme mostra que existe uma divisão entre opositores e apoiadores de Getúlio. Em um evento público, apesar de ser inicialmente vaiado por algumas pessoas, recebe apoio da maioria dos trabalhadores presentes quando vai a uma refinaria. Ao discursar, ataca seus opositores políticos e diz defender a democracia e o respeito ao voto dos trabalhadores. Busca entre os trabalhadores o apoio que não recebe da classe política e até mesmo do seu gabinete. No entanto, o destaque da narrativa é dado aos momentos angustiantes para Getúlio. Mas, guarda-se a angústia maior para o final, quando um dos integrantes de sua guarda confessa ter tentado matar Lacerda, seguindo o acordado com Lutero Vargas, filho de Getúlio, o que daria a ele um grande desgosto.

O jornalista Carlos Lacerda é o dono do Jornal Tribuna da Imprensa, sediado na cidade do Rio de Janeiro que fazia uma pesada oposição ao governo de Getúlio Vargas. Outros jornais, como o Jornal O Globo, sediado na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, faziam umas oposições mais consistentes, segundos relatos de Lira Neto no livro Getúlio: Da volta pela consagração popular ao suicídio (1945-1954), tal autor no transcorrer do livre apresenta a verdadeira face promovida pelos mecanismos de comunicação social e de mídia impressa da

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

época, tal impressa, promoveu a mais forte oposição que um político brasileiro já sofreu em todos os tempos da história política brasileira.

O Jornal Última Hora, sediado na cidade do Rio de Janeiro, foi uma exceção, não contribuindo neste processo de enfraquecimento e nem tão pouco buscando fazer uma oposição a Getúlio Vargas, tinha uma linha editorial, ideologicamente independente, ficando fora deste bombardeio midiático de oposição ao governo Vargas. Além do fato que é visto no filme que existia também contra o governo de Getúlio Vargas uma oposição muito grande, tanto do governo norte-americano, como também da imprensa norte-americana, que o atacava a todo tempo, criava fatos e factoides que promovesse a sua renúncia, em suma, a imprensa norte-americana fez oposição e pressão ao governo do Getúlio Vargas neste momento em que o filme foi narrado.

O enquadramento mostra um senhor fragilizado, só e, acima dele, em destaque, um lustre é enquadrado girando constantemente, em uma metáfora de como ele se sentia naquele momento, sentindo-se sem saída, em um ritmo alucinante. Para enfrentar a angústia, ele utiliza-se de medicação e tem sonhos nos quais está algemado, sendo preso por militares. Além das acusações já feitas, também ele e o filho são acusados de corrupção, o que aumenta a pressão dos opositores e da imprensa que pede a renúncia de Vargas. Junta-se a esse coro, seu vice, que deseja o poder e pede por sua saída. A renúncia é a solução que lhe apresentam os militares que, em sua maioria, assinam um manifesto. Já os poucos, que ainda lhe são fiéis, pedem que ele prenda os rebeldes. Diminuem, cada vez mais, ao longo do filme, a firmeza e a determinação de Getúlio, que lembra da necessidade de respeito à Constituição e proíbe ações repressoras.

Hoje é conhecido que a pessoa do Getúlio Vargas construiu e muito para a base do que é o Brasil moderno de hoje. O filme trata deste assunto, e tem uma peculiaridade ao tratar dos 19 (dezenove) últimos dias de Getúlio Vargas no poder. "Sempre governarei para o povo, e me senti amado por ele, nos últimos meses da minha vida, meu governo foi gravemente acusado de corrupção", fala de Getúlio Vargas no filme.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A obra também explora características de reflexão quanto ao tempo, os problemas da época, as velocidades de articulações políticas, a busca incessante pelo poder de um grupo de militares e políticos que, como urubus, sobrevoam, instigam e caluniam o Presidente Getúlio Vargas, que, como estadista, percebe neles o incessantemente desejo de tomada do poder, o

qual historicamente foi interrompido com o suicídio do Getúlio Vargas, e retomado em 10 anos depois com o golpe militar ocorrido em 31 de março de 1964.

A obra também aponta a dualidade da angustia vivida pelo Getúlio Vargas por meio da solidão do cargo da presidência, e da monotonia dos seus pensamentos, e atos. O sentimento de estar acuado é tão forte quanto o de transparência dos fatos e ética pessoal, diante do caos instalado por tais grupos opositores, e diante da tentativa de golpe, abandono do cargo, e desmoralização diante da opinião pública nacional através dos meios de comunicação. O isolamento proporciona no filme, momentos de introspecções psicológicas, e conflitos, críticas e revelações, que mais uma vez distingue a dramaticidade dos fatos apontados pela obra cinematográfica, e distingue as diversas facetas do ser humano Getúlio Vargas, em várias etapas de sua vida voltada à política.

A carta deixada por Getúlio é evocada em sua escrita nas cenas com a progressão da escrita à máquina mostrada a cada palavra, pela câmera. Em conversa com assessor, Vargas fala sobre sua saudade de São Borja e destaca que não pretende renunciar, pois tudo teria uma hora para ocorrer. Nesse momento, menciona a morte como o algo que pode ocorrer de uma forma repentina, o que evoca a morte do filho ocorrida há 11 anos, pela qual lamenta-se. Após isso, a morte torna-se uma presença constante nas atitudes e expressões de Getúlio, como uma sensação transmitida de falta de alternativa ou final de linha.

Um ponto fraco do filme encontra-se também presente na história do Brasil, que também estão associados aos eventos que antecedem o atentado da Rua do Tonelero que não foram bem explicados até hoje, a obra cinematográfica faz um trabalho excelente em manter o espectador na dúvida, e fazer com que ele tire suas próprias conclusões. Observamos que o cineasta João Jardim deixa uma ideia muito vaga dentro do roteiro ao deixar algumas dúvidas no ar.

Nesse universo de dúvidas, a personagem de Drica Moraes desempenha um papel importante, pois Alzira Vargas se coloca na posição da filha do Getúlio Vargas, mesmo como mulher assumindo certo protagonismo na situação vivenciada, o que, muitas vezes, para a época, era algo desafiador. Alzira Vargas confronta, muitas vezes, a fala do pai Getúlio Vargas, que muito comumente recorre a um "vamos mudar de assunto", sempre que perguntas são associadas as figuras importantes da política brasileira da época sobre as quais poderia pesar a responsabilidade sobre determinadas ações e posicionamentos que não podem ser

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

comprovados. Dessa forma, menciona-se uma possibilidade, não se afirma o que não pode ser comprovado.

Getúlio Vargas governo 15 (quinze) anos de forma ininterrupta. Getúlio assumiu o poder no ano de 1930, no episódio conhecido como "Revolução de 30". Um episódio peculiar na história do Brasil, uma vez que ocorreram as eleições, e nas eleições entre o candidato paulista Júlio Prestes e o candidato gaúcho Getúlio Vargas, sendo que, como Júlio Prestes ganhou, só que o resultado das eleições acabou não sendo respeitado, uma vez que o candidato a vice-presidente João Pessoa da chapa do Getúlio Vargas foi assassinado na cidade de Recife em Pernambuco, o João Pessoa na época era o Presidente do Estado da Paraíba, na época o crime teve uma repercussão de caráter político. João Pessoa morreu, com isso, transformaram aquele crime em um momento político, então Lindolfo Collor na Câmara dos Deputados faz um discurso e termina dizendo que o Presidente Washington Luís que fizeste de João Pessoa, logo tal morte do vice-presidente a Chapa do Getúlio Vargas mudou o caminho da história política do Brasil.

Nesta época, o Presidente do Brasil era o Washington Luiz e o candidato vencedor das eleições foi o Júlio Prestes que não tinha tomado posse ainda. O que ocorreu nesta mesma época foi a Revolução Tenentista, que retirou o atual Presidente da República Washington Luiz do poder do Palácio do Catete, e assim, inicia a era Vargas. Segundo reportagem da Revista Veja para o Portal de Educação da página do site da UOL:

O filme conta com a presença do ator Michel Bercovitch, que faz o papel do ministro Tancredo Neves, que no futuro, em épocas de redemocratização, irá se tornar em 15 de janeiro de 1985, Presidente da República do Brasil, após longo período do golpe militar. O ator Daniel Dantas interpreta o Deputado Afonso Arinos, que foi historicamente outro forte opositor do Getúlio Vargas. O ator Alexandre Nero faz o Coronel Adhemar Scaffa, já o ator Adriano Garib faz o personagem do General Zenóbio da Costa, também um elemento do prelúdio da ditadura militar no Brasil, cuja atuação foi bem intensa promovendo no futuro o golpe militar de 64.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Esses acontecimentos posteriores ao período durante o qual transcorrem as ações do filme são referidos, como o golpe militar de 1964, em insinuações ao longo do filme, bem como nas falas e na carta deixada por Getúlio. A ideia de um golpe em curso é corroborada pelos acontecimentos posteriores, mesmo que não imediatos aos fatos. São lançadas insinuações que não podem deixar de ser dessa forma, uma vez que não há provas do que é insinuado. Por outro

lado, também há o espaço deixado para a perspectiva individual e pelo entendimento e visão própria de cada pessoa. O espaço da subjetividade é construído ao longo da narrativa e os enquadramentos e lacunas preenchidas com closes para a captação das expressões dos personagens contribuem para isso.

A longa Era Vargas que governou de 1930 até 1945, teve um governo provisório de 1930 até 1934, e já que não tinha ocorrido eleição em 1934, foi criada uma nova Constituição, e as eleições foram indiretas. Logo assim, Getúlio é escolhido pelo congresso brasileiro para o mandato presidencial que vai de 1934 até 1938. Só que, quando estava chegando perto das eleições de 1938, e ainda de 1937, exatamente no dia 10 de novembro de 1937, Getúlio Vargas fecha o Congresso Nacional. E foi desta forma que se iniciou a ditadura do Estado Novo no Brasil que iria durar de 1937 até 1945.

Entre os anos de 1937 e 1945, período autoritário, também conhecido como Estado Novo, Getúlio Vargas governou o Brasil como um ditador, e em 1945, Getúlio Vargas é deposto pelos militares, porque possuía intenções de continuar no poder. Assim, convocou eleições, ocorrendo as eleições de 1945, disputa foi entre o Brigadeiro Eduardo Gomes, e o candidato Eurico Gaspar Dutra que vai ganhar as eleições, com o apoio de Getúlio Vargas. Nestas eleições, Getúlio Vargas disputou e foi eleito para a vaga de Senador da República.

Em 1950, ocorreram novas eleições, sendo que Getúlio Vargas, começou a receber cartas de todo o Brasil, que diziam que ele deveria se candidatar a presidente da República nas eleições futuras, assim Getúlio Vargas, começou a perceber que possuía um eleitorado capaz o eleger ao cargo de presidente da República. Foi um governo marcado pelo radicalismo e Getúlio Vargas parte para o nacionalismo, cria a Petrobras, aumento do salário mínimo 100% (cem por cento). Com isso, ocorre a primeira afronta que é contra o empresariado brasileiro, depois, ocorre um estreitamento de relações diplomáticas com os Estados Unidos da América, na época o presidente norte-americano, Dwight D. Eisenhower que solicita ao Brasil apoio em enviar tropas para apoiá-los na Guerra da Coréia e Getúlio Vargas não aceita o pedido, e é assim tido pelo governo norte-americano inimigo político.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Essa construção de inimizades pode em muito ter contribuído para a derrocada de Getúlio. Embora não se tenha certeza sobre os reais acontecimentos da noite fatídica que causaram o suicídio de Getúlio, sabe-se que ele havia desagradado o empresariado brasileiro e o governo dos Estados Unidos. Isso pode ter contribuído para a sua queda, uma vez que o país

implantou uma legislação trabalhista que por muito tempo vigorou de forma inovadora, contrariando os interesses da classe empresarial. O país, infelizmente, possui uma tradição de exploração das classes menos favorecidas, situação da qual muitos empresários nunca quiseram abrir mão. Atualmente, retrocedeu-se inclusive sobremaneira nessas conquistas com a reforma trabalhista que foi aprovada com apoio e campanha de grandes mídias que divulgava ser uma condição sem a qual não haveria crescimento econômico no país.

Culturalmente as mídias brasileira atuam sob a pretensão de imparcialidade. No entanto, sabe-se que tal imparcialidade é uma falácia, pois sempre há interesses envolvidos. No caso das mídias, elas vivem de anunciantes e de investimentos que, muitas vezes, partem de órgãos governamentais. Dessa forma, não há como se falar em imparcialidade. Em países, como os Estados Unidos, por exemplo, as mídias têm um posicionamento assumido em termos de opinião. Cada uma tem em seu editorial a posição que estabelece e as pessoas sabem que pode haver contribuição ou não dessa posição quando assistem a uma reportagem. Isso dificulta que haja manipulação de opinião. Já no Brasil, as posições são escondidas na forma como são expostas as informações. Essa situação é histórica, bem como a dificuldade de posicionamento crítico que vem aumentando, ao longo do tempo, entre a população.

Dessa forma, com a compreensão do comprometimento das mídias brasileiras, o que pode ser comprovado no período de ditadura militar no país, com grupos veiculadores de informações atuando em defesa da manutenção do sistema, coloca-se em suspeição a atuação de Carlos Lacerda que fazia oposição constante de tudo, e em seu Jornal a Tribuna da Impressa, foi criando um clima hostil, e quando Getúlio Vargas, chega ao mês de Agosto, que é tratado no filme de João Jardim, acontece o episódio que vai catalisar o fim de tudo, pois o atentado da Rua Tonelero que aconteceu em 5 de agosto de 1954, tem como protagonistas, o jornalista Carlos Lacerda, inimigo pessoal de Getúlio Vargas. Neste dia, ao chegar ao seu endereço de sua morada e acompanhado de seu guarda-costas o Major da Aeronáutica, Rubens Vaz, o Major foi alvejado a tiros, e veio a morrer, já Carlos Lacerda saiu desta situação com ferimentos leves.



Cena do atentado de Copacabana da Rua Tonelero. *João Jardim,* ***Getúlio*** *(2014). Min 06:00.*

Com a morte do Major Rubens Vaz, o clima contra Getúlio Vargas se torna cada vez mais sombrio, as suspeitas recaem sobre Getúlio Vargas, a impressa começa a formular a suspeita de que o mandante do crime seja Getúlio Vargas, embora a história nunca tenha provado esse crime. Recai sobre o seu assessor Gregório Fortunato, chamado de anjo negro, e o filho de Getúlio Vargas, o médico Lutero Sarmanho Vargas, a responsabilidade sobre a trama que teria levado à concretização do crime.



Cena do atentado de Copacabana da Rua Tonelero, onde Carlos Lacerda na troca de tiros leva um tiro no pé. *João Jardim,* ***Getúlio*** *(2014). Min 06:45.*

O filme mostra que, após a morte do Major Rubens Vaz, tudo ficou muito complicado para que Getúlio Vargas pudesse reverter à situação ocasionada pelo atentado da Rua Tonelero, que o clima era o de golpe militar. Insinua-se que o golpe intentado para a época vem a ocorrer após, em 1964, o que pode ter acontecido devido ao suicídio de Getúlio, pois teria sido algo inesperado com o qual não foi possível lidar, na época. A reação do povo, a quem Getúlio se dirige na carta, demonstra não haver um terreno seguro para a imposição de um governo ditatorial, o que poderia ter feito com que os planos fossem adiados até um momento mais oportuno.

Sabe-se que o país tem uma tradição de ditaduras que se qualificam e caracterizam de acordo com o momento histórico vivido. Não seguem o mesmo modelo ou forma de atuação, porém têm em comum a utilização das mídias para a preparação e viabilização de estratégias que tornam possível e segura a tomada do poder. Não se sabe se esse foi o caso, na época, mas sabe-se o que ocorreu em 1964 e as similaridades que guarda com o previsto por Getúlio em sua carta-testamento. Além disso, não se sabe ao certo como aconteceu o crime que virou o estopim dos acontecimentos que se sucederam, mas sabe-se dos acontecimentos que o sucederam.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O filme também mostra que os militares fizeram um governo paralelo, apelidada de à República do Galeão não aceitando mais as ordens do Presidente Getúlio Vargas. O que ocorrerá é que as Forças Armadas não respeitava o Chefe Supremo das Forças Armadas que é

o Presidente da República. Getúlio Vargas percebe que está cada vez mais isolado, e faz uma reunião, convoca seus ministros no dia 23 de Agosto de 1954.



Cena da reunião com os Ministros. *João Jardim,* ***Getúlio*** *(2014). Min 01:18:00.*

A reunião vara a madrugada, alguns ministros pedem uma saída pacífica, e solicitam a renúncia de Getúlio Vargas, outros falam em resistir e impedir o golpe que estava em curso. Getúlio Vargas afirma sempre para os seus ministros que "não vai ter golpe", e naquele momento já na madrugada, ele se despede de seus ministros, um deles Tancredo Neves diz que já tem uma solução, e Getúlio Vargas diz: "eu estou há tantos anos no poder, e quase nunca me pediram algo para o país, sempre pedem terreno, algo para alguém".

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena do ato de suicídio de Getúlio Vargas. *João Jardim,* ***Getúlio*** *(2014). Min 01:28:20.*

As 08h00 (oito) horas da manhã a solução é escutada com um tiro. Getúlio Vargas dá um tiro no coração. O tiro evidentemente assusta o Palácio, a primeira pessoa a chegar ao quarto presidencial é à sua filha Dona Alzira que viu o pai agonizante, e ali acontece o fim da Era Vargas com a morte de Getúlio Vargas. Que deixa uma carta histórica, além de um bilhete, foi encontrado uma carta testamento ao lado do corpo de Getúlio Vargas. E nela o Presidente faz o pedido, conforme Carta Testamento do Presidente Getúlio Vargas que se encontra sob tutela da Câmara dos Deputados Federais, Assembleia Legislativa do Brasil, sendo:

> Mais uma vez as forças e os interesses contra o povo coordenaram-se e novamente se desencadeiam sobre mim. Não me acusam, insultam; não me combatem, caluniam, e não me dão o direito de defesa. Precisam sufocar a minha voz e impedir a minha ação, para que eu não continue a defender, como sempre defendi, o povo e principalmente os humildes. (...) (Carta Testamento do Presidente Getúlio Vargas que se encontra sob tutela da Câmara dos Deputados Federais, Assembléia Legislativa do Brasil, 1954)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Observando o roteiro da obra cinematográfica, percebemos que o cineasta João Jardim, deixa claro, ou melhor, nítido na exibição deste filme que o golpe militar ocorrido no ano de

1964, poderia perfeitamente ter acontecido dez anos antes em 1954 com a tomada do poder da Presidência de Getúlio Vargas, o suicídio foi inesperado, e o clamor popular foi de dimensões extraordinárias, comparado o volume popular, a chegada dos restos mortais ao Brasil do Imperador Dom Pedro II ocorrido no ano de 1921. O clamor popular com o suicídio de Getúlio Vargas fez postergar por um bom tempo o golpe militar no Brasil que viria a ocorrer em 1964 com a presença em sua grande maioria dos mesmos personagens políticos que foram à época os opositores ao governo do Getúlio Vargas.

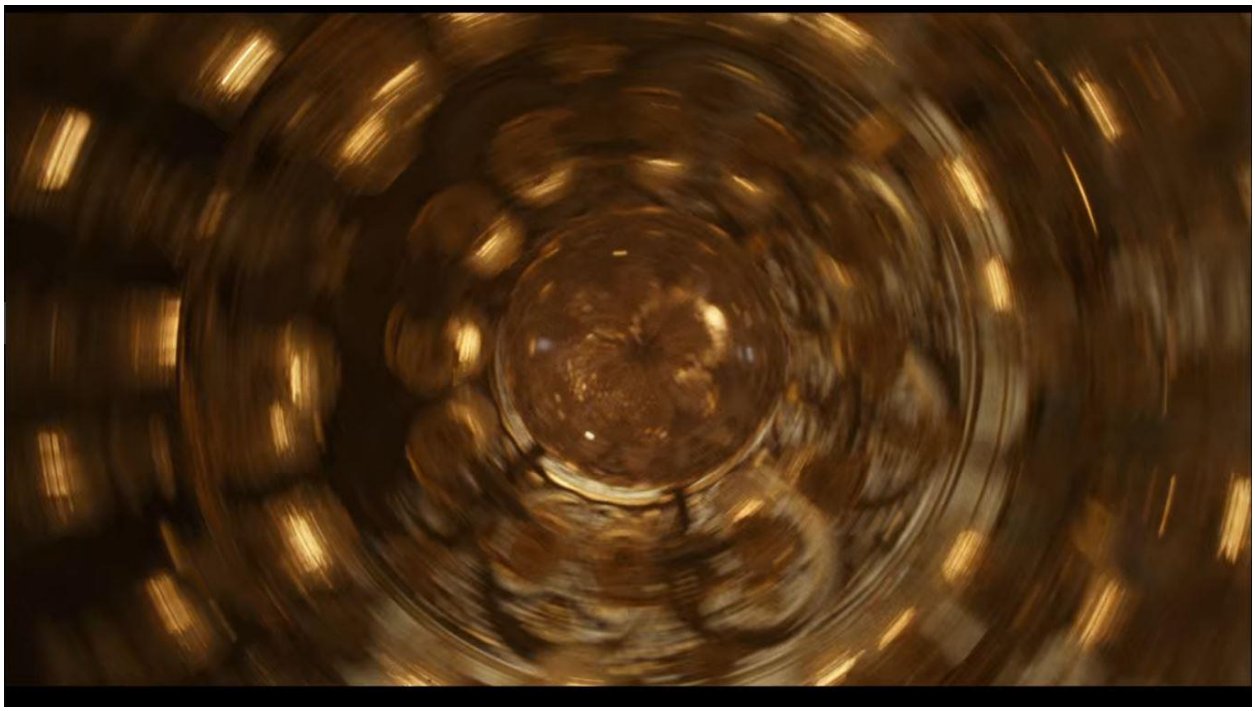
Registre-se, além disso, que o opositor oficial maior a Getúlio, que causou a sua queda, Carlos Lacerda, acaba por atuar em duas tentativas de golpe que ocorrem posteriormente ao suicídio de Getúlio, isso poderia comprovar a sua disposição para cooperar com um golpe para a retirada de Getúlio do poder. Na primeira tentativa, em 1955, se uniu aos militares e à direita para tentar impedir a eleição e a posse do presidente eleito Juscelino Kubitschek e seu vice-presidente, João Goulart. Essa tentativa teve início durante a campanha eleitoral com a utilização de uma notícia supostamente falsa divulgada por opositores no jornal de Lacerda sobre o envolvimento de João Goulart em crime de contrabando de armas da Argentina para o Brasil. Sem sucesso, voltam a tentar intervir após as eleições para a retirada do governo eleito, sem sucesso. Parte do país, mas retorna para fazer oposição ao governo. Já em 1964, trabalha favoravelmente para a efetivação do golpe. Isso pode realmente demonstrar a disposição e a capacidade de Lacerda para o golpe. Acaba, no entanto, devido a ter suas expectativas de que os militares cederiam o governo a um civil, após pacificado e controlado o país, voltando-se contra o governo militar. Após isso, se une aos, antes opositores, João Goulart e Juscelino Kubitschek, é cassado e preso. A morte de Lacerda, apesar de oficialmente constar como Infarte do Miocárdio é posta sobre suspeição, pois ocorreu com pouco intervalo de tempo em relação a de Juscelino e Goulart. Existem suspeitas de que os três possam ter sido assassinados.

Desse modo, percebemos que a ideia do roteiro na construção cinematográfica é apresentar aos espectadores a essência de um filme que busca retratar o lado íntimo, além de relatar no plano dessa ficção os últimos dias de vida de um homem, tendo na obra fílmica a percepção cronológica que se interage e comunica-se com as aflições e superações psicológicas, mas que toca tangencialmente em vários elementos importantes da política brasileira.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O filme tem a direção sólida de João Jardim, que é mais conhecido no Brasil por ser um cineasta com larga experiência em documentários. Percebo um único problema quanto à direção do filme, apenas e exclusivamente, com relação ao estilo do filme. Assim, percebo que em

alguns momentos do filme, tal como "na cena do lustre onde a câmera gira", esse efeito em momentos muito isolados do filme como se fosse mais presente poderia ser vendido como o "estilo de narrativa", mas quando aparece apenas duas ou três vezes numa casa com o restante da narrativa de uma direção competente. Notamos que há pelo menos dois ou três planos sequenciais muito bons no filme, onde o cineasta João Jardim poderia ter cortado mais cedo para facilitar a cena vai fazer um plano do filme ao tentar contar alguns aspectos da vida pessoal do Getúlio Vargas com cenas muito pontuais, e algumas funcionam, outras não. Também reparamos que alguns diálogos do filme não funcionam muito bem, percebo tal atitude quando no filme, quando dois personagens falam sobre um terceiro personagem, algo que normalmente não falariam porque o público precisa saber se a informação que será dita equivale à necessidade da reconstrução de época.



Cena do lustre do Palácio Presidencial do Catete onde a câmera gira. *João Jardim,* ***Getúlio*** *(2014). Min 01:28:30.*

Outra observação que temos é quanto ao excelente trabalho desenvolvido pela direção de fotografia, sendo realizada por Walter Carvalho. Percebemos que Getúlio é um filme muito bem produzido, e ao mesmo tempo, não oferece respostas. Na verdade, o filme não se propõe a fazer isso, apesar de haver a presença constante de sugestões que deixam pela percepção ou entendimento do espectador chegar a suas conclusões. Muitas informações significativas, inclusive sobre como age Lacerda na tentativa e no golpe subsequentes poderiam contribuir

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

para a construção dessa percepção, mas como o filme se concentra apenas naquele momento em particular que antecede o suicídio de Getúlio, não se abre a possibilidade de atuar para uma maior possibilidade de entendimento.

No filme, Getúlio apesar de reconhecer que o momento era critico diante de toda a crise instalada, e suas consequências, o mesmo aguardava a seu favor a simpatia popular que durante todos estes anos de poder, não o deixou de prestigiar. O impacto que os discursos que a oposição tinham sobre o próprio Vargas tornaram-se algo insustentável. A ideia de enfraquecimento da figura parece partir do princípio de que somente um homem enfraquecido pode ser levado ao suicídio. Dessa forma, retrocede-se a um ponto anterior até a motivação e avança-se para mostrar todo o processo desde o princípio com as tentativas de solução do problema sucessivas que fracassam e que causam, cada uma a seu tempo, o processo que culmina com o suicídio.

Para alguns foi um gesto de extrema coragem o gesto do suicídio no sentido do sacrifício máximo, daquilo que pode ser feito, e daquilo que vive o Getúlio Vargas como pessoa e como personagem histórico. O filme, no entanto, o coloca como uma ação extrema de alguém que se vê encurralado e, sem uma alternativa, suicida-se. No entanto, se analisada, a carta deixada pelo presidente, dir-se-ia que ele vê no suicídio a única forma de enfrentar o que ele denomina um golpe em processo. Considerando-se que, caso ele tivesse razão, o fato parece ter desestabilizado o planejamento e evitado que se concretizasse, ao menos do jeito que imaginava o golpe, parece haver no suicídio mais do que uma fuga, pois ele teria, graças à reação do povo à morte de Getúlio, causado a suspensão, ao menos por um tempo, dos planos de um golpe para a destituição do presidente.

Diante deste drama real, essa foi a maneira como Getúlio Vargas resolve encerrar tal crise, e responder àqueles que estão na oposição. Até a oposição se surpreendeu com tal atitude. A atitude de Getúlio, embora não tenha resolvido o problema ou oferecido uma resposta definitiva à questão de quem teria sido o mandante do crime ou, até mesmo, quem realmente o perpetrou, fez com que o país não fosse submetido a um governo ditatorial, ao menos, naquele momento. A ação extrema do presidente desmobilizou as ações em curso, pois o que se esperava era a renúncia de Getúlio, visto que não havia alternativa frente à realidade da falta de apoio e do que pode ser visto como uma traição de seus apoiadores em todas as instâncias do poder no país.

A obra cinematográfica relata o ambiente em que Getúlio Vargas percebe o seu dia-a-dia, e enfrenta aqueles políticos da época, deixando claro que todos na verdade estão querendo os seus privilégios às suas prerrogativas de permanência ou volta ao poder. O filme também retrata a realidade das organizações políticas e dos políticos que as formam no país. As relações de poder que se estabelecem e como são frágeis devido a sua falta de sustentação, muitas vezes ocasionada por interesses escusos. Percebe-se nessas pessoas e instituições uma falta de comprometimento com o povo que representam. O próprio poder é retratado como foco de cobiça tal que incita ao engendramento de ações que objetivam tomá-lo.

No filme, o ator Marcelo Médici, interpreta Lutero Sarmanho Vargas o filho de Getúlio Vargas, e em cena existe um diálogo entre os personagens, é importante para entender a noite, Getúlio Vargas conversava com o seu filho sobre a preocupação filosófica nos últimos anos da vida de estudante e a ânsia de encontrar na ciência ou na filosofia uma forma explicativa da vida e do mundo. Nesta conversa, colocava os vestígios que encontrava nessas preocupações nos livros da biblioteca que estava percorrendo, e nas anotações encontradas nos conceitos que o próprio repetiria em suas anotações aplicado à teoria darwiniana que vencer não é esmagar, ou abater pela força todos os outros obstáculos que encontramos, vencer é adaptar-se como se tivesse dúvida sobre o significado da fórmula expliquei, adaptar-se não é o conformismo, servilismo ou humilhação, adaptar se quer dizer tomar a coloração do ambiente para melhor lutar, e isso o cineasta João Jardim tenta elucidar no filme, permitindo com que o espectador possa entender a lógica da ação política e a crítica.

A ideia do cineasta, com isso, é mostrar as motivações e o pensamento que impulsiona Getúlio através da representação de um diálogo que, segundo a perspectiva dos realizadores do filme, bem poderia ter acontecido de verdade, pois buscam representar na conversa o que moveria o estadista e o levaria a adotar determinadas ações, principalmente chegar ao extremo que pode ser considerado um suicídio. Os autores buscam na ideia da adaptação defendida por Getúlio uma explicação para o que podem considerar uma desistência da luta, como uma fuga. Parece que buscam dizer que Getúlio seria incapaz de qualquer tipo de adaptação na situação que se põe, o que o teria deixado sem ação a ponto de escolher a morte como a única saída.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

No entanto, pode-se ver a questão da adaptação levantada de outra forma, pois, ao ver o suicídio como uma estratégia, como uma forma de levar a uma desmobilização das ações em curso, mesmo que extrema, pode-se considerar uma forma de adaptação, de tornar real uma única alternativa possível de situação na qual não houvesse a possibilidade da concretização do

golpe. Uma vez que sua queda seria certa, Getúlio busca que, ao menos, não representasse a tomada total do poder por seus opositores.

Percebemos que no filme, Getúlio Vargas colecionou inimigos políticos, e muitas vezes por sua postura, e outras por sua formação política que vem de uma participação inicial como membro do Partido Republicano que era um Partido conhecido por uma postura de extremamente disciplina com os seus membros. A fim de entendermos melhor está postura de Getúlio Vargas, junto aos "Imigrantes", vamos antes buscar entender o que significava a disciplina do Partido Republicano e às ordens do Júlio de Castilhos, e posteriormente do Borges de Medeiros. Tal doutrina adotada pelo Partido Republicano deixava claro o positivismo, e por isso foi chamada de Castilhistas, ou seja, feita a interpretação ao que o Júlio de Castilhos fazia dos textos dos principais autores da época.

Nos anos de 1904 até 1907 Getúlio Vargas estudou Direito na Faculdade Livre de Direito de Porto Alegre, e depois de formado resolveu retornar para sua cidade de origem que é São Borja, onde atuou como advogado. Nesta etapa da vida de Getúlio Vargas, o mesmo considerava-se um positivista, uma vez que o positivismo no Brasil teve uma corrente estritamente política, como também, teve outra corrente religiosa.

Para Getúlio Vargas, as questões religiosas para ele nunca foi consideradas de interesse pessoal, ele era um indivíduo sem religião. Naquela época, essa geração que compõe Getúlio Vargas, uma vez que a Igreja Católica sempre foi ligada ao Regime Monárquico, e como ele era um Republicano, ele levou isso muito ao pé da letra. Getúlio Vargas via na sociedade uma relação muito grande com a biologia, e em muitos momentos do filme, ele vai sempre fazer essas referências e comparações, inclusive na ideia de que o homem sozinho como indivíduo, é assim como o animal sozinho, ele sobrevive enquanto ser social. Logo, Getúlio Vargas em vários momentos vai dizer que o interesse social, precede o interesse individual na sociedade. E que o serviu indivíduo é um indivíduo que tem que servir à sociedade.

Os grandes condicionantes na sua formação de Getúlio Vargas como uma personalidade política, seria também o fato de ser alguém da fronteira, cidade natal de Getúlio Vargas é o município de São Borja, no Rio Grande do Sul, faz fronteira o município de Santo Tomé - da província de Corrientes, na Argentina. Não resta a menor dúvida que à fronteira é algo que de certa forma obrigou Vargas a definir em si mesmos os seus termos de identidade nacional.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Como também, diante à época de sua formação pessoal, psicológica e intelectual em São Borja, em se decidir e se colocar como um genuíno brasileiro.

Nesse aspecto, cabe referir à saudade mencionada por Getúlio Vargas de São Borja, como se fizessem falta ao homem idoso as suas origens em um momento de profundas reflexões e da busca por respostas para questões que deve ter se feito ao longo de toda a vida. A sua identidade, dessa forma, muito se vincula, ao menos pelo que se vê no filme, às suas origens que parecem ter ficado distantes. O Getúlio que se encontra naquele momento e naquela situação não seria o mesmo de suas origens, o que o torna saudoso de tempos passados quando ele não estaria naquela situação.

Outra característica que é importante na formação de Getúlio Vargas a fim que possamos compreender melhor o homem em sua formação política e de ideais, percebemos neste composto o seu ingresso a carreira militar, seguida de sua desistência, levando-o a optar depois pela área Civil Jurídica, e constituindo-se profissionalmente na área da advocacia. Dentro desta lógica, percebemos o entendimento que Getúlio Vargas faz à sua época poderiam fazer no sentido da construção da nação, para o mesmo, novamente naquela época, início dos governos Republicanos no Brasil, a carreira militar, poderia levá-lo a carreira política, era praticamente um casamento, percebendo que grande parte dos militares desta época foram políticos, e muitos políticos tiveram uma carreira militar.

Essa proximidade entre a política e os militares em muito proporcionada por políticos terem sido oriundos da carreira militar demonstra-se um problema que surge no filme, pois, em dado momento, talvez não apenas por essa aproximação entre as instituições, há um acordo que pode representar o sucesso de um golpe em prejuízo do povo. Vê-se poucos discordantes desse pacto entre políticos e militares, o que aponta para uma relação pouco saudável entre as instituições.

Getúlio Vargas em seu primeiro momento a essa carreira militar se desilude, pois sua missão estará relacionada à questão do Acre em 1903. Vargas chega praticamente até a Bolívia, e pronto para lutar, a diplomacia brasileira por intermédio do Barão do Rio Branco, impede o conflito armado. E isso faz com que Getúlio Vargas abandone o desejo pela carreira militar, e faça a opção pelo ingresso na Faculdade de Direito. Em São Borja, exerce a profissão em 1909 e se elege Deputado. Sua trajetória política na Assembleia dos Representantes vai de 1909 até 1922.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Na vida de Getúlio, percebe-se que existe um conflito entre a carreira militar frustrada, que colabora para a construção de sua postura, e a sua carreira política. Isso demonstra-se no risco que os militares representam para Getúlio, sendo esses que não se constrangem, em sua maioria, em retirar o apoio ao presidente. O político Getúlio sente-se frustrado novamente ao se deparar com a falta de apoio dos militares que não demonstram o respeito e a consideração que esperava.

Getúlio Vargas por ser um político de formação aos ideais republicanos colocava-se contrário à ideia de imigração. A princípio a nossa população de origem portuguesa, indígena, e negra, para Getúlio Vargas, já eram suficiente, tida como muito boa. Segundo, Vargas, em seus questionamentos políticos, se perguntava, o para que importar imigrantes alemães, espanhóis, e italianos. O mesmo entendia que tais imigrantes iriam ocupar as vagas dos brasileiros, além de proporcionar um choque cultural, choque linguístico, choque de idiomas.

Essas posições de Getúlio e outras ações e comportamentos que adotou ao longo de sua trajetória como presidente fizeram com que houvesse uma predisposição das mídias e de parte da opinião pública de aceitar a ideia de que ele teria encomendado a morte de Carlos Lacerda. No entanto, apesar de se reconhecer em Getúlio o ditador em um momento histórico anterior do Brasil, capaz de cometer ações altamente condenáveis, como a entrega de Olga Benário Prestes aos nazistas, causando a sua morte em um campo de concentração, é preciso desvincular suas ações anteriores dos fatos retratados, sob a pena de uma condenação injusta que aconteça por outros crimes, não por aquele pelo qual é acusado no momento.

Getúlio Vargas foi Ministro da Fazenda do Governo do Presidente da República Washington Luís, nos anos de 1926 até 1927, tornou-se Presidente do Rio Grande do Sul no período de 1927 até 1930. Em 1929 candidatou-se à presidência da República na chapa oposicionista da Aliança Liberal. Foi derrotado, por meio do movimento revolucionário de 1930, assumiu em novembro deste mesmo ano o Governo Provisório (1930-34).

O filme, em recortes de memória, e durante o período do Governo Provisório, Getúlio Vargas lembra-se que deu início à estruturação do novo Estado, com a nomeação política dos interventores para os governos estaduais, a implantação da justiça revolucionária, a criação do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio e a promulgação das primeiras leis trabalhistas no Brasil. Algumas dessas ações de Getúlio, em benefício do povo brasileiro, em muito suscitaram a reprovação e um apelo contrário à continuidade do presidente no governo por

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

empresários contrários à promulgação da legislação trabalhistas. Considerado como um populista ao longo de seus mandatos como presidente, tornou, ao menos, parte dos seus discursos em realidade para as classes populares.

Dentro deste cenário internacional, e em consonância com o período de formação política de Getúlio Vargas, encontramos a princípio, uma Europa em conflito, uma vez que a Primeira Guerra Mundial inicia-se em 28 de julho de 1914 indo até 11 de novembro de 1918. O conflito envolveu as grandes potências, organizadas em duas alianças opostas: os aliados e os Impérios Centrais, a Alemanha e a Áustria-Hungria.

A Guerra Civil Espanhola, que foi um conflito armado ocorrido na Espanha entre 1936 e 1939. O governo ditatorial espanhol do General Francisco Franco que se inicia 1936 em decorrência da ascensão de Francisco Franco ao poder da Espanha. E em consequência a todo este colapso, surge a Segunda Guerra Mundial que durou de 1939 a 1945, envolvendo as grandes potências que se organizaram em duas alianças militares opostas: os Aliados e o Eixo.

Por conseguinte, o Brasil, durante a República Velha começou a receber imigrantes de origem italiana, portuguesa e espanhola, pois eram de culturas próximas e seus idiomas têm a mesma origem do usado no Brasil, o que acreditavam ser um fator facilitador não somente para a comunicação como também para sua integração com os brasileiros, e os imigrantes poderiam contribuir para o "branqueamento" da população negra e mestiça do Brasil.

Com o término da Segunda Guerra Mundial, o processo migratório europeu voltou a crescer, o que acabou promovendo novas mudanças na política brasileira de imigração. E o Estado Novo de Getúlio Vargas persiste com suas políticas nacionalistas tiveram continuidade. A ideia de caldeamento, ou melhor, branqueamento da população brasileira com os imigrantes europeus seguiu com vigor, sempre unido ao pensamento de que esse era um dos caminhos para o progresso do país.

Observando tal conjuntura, é observado que nos anos de 1880 e 1930 chegaram ao Brasil mais de 580 mil emigrantes espanhóis. Tal fato acontece em conjunto com a emigração subvencionada. Apesar de a emigração dirigida ser a de maior peso, a chegada de milhares de galegos que emigraram por conta própria também teve um peso significativo em várias cidades brasileiras, como Santos (São Paulo), Salvador (Bahia) e Rio de Janeiro.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

No Brasil, e neste período, vimos que ocorreu a emigração espontânea que coincidiu com a emigração dirigida, subsidiada pelo governo, diante destes fatos, temos uma grande emigração espontânea galega, e a maior concentração de galegos chegaram ao Brasil se deu no final do século XIX e começo do século XX.

No quadro 3, poderemos observar o seguinte número de espanhóis no Brasil de acordo com os dados extraídos da Revista de Imigração e Colonização, de acordo com o período de 1884 até 1939:

Tabela 1: Ano de chegada e número de espanhóis no Brasil

ANO DE CHEGADA	NÚMERO DE ESPANHÓIS
1884-1893	103 116
1894-1903	102 142
1904-1913	224 672
1914-1923	94 779
1924-1933	52 405
1934-1939	4 604
Total	581 718

Fonte: Revista de Imigração e Colonização, ano V, n.º 3, Setembro de 1944.

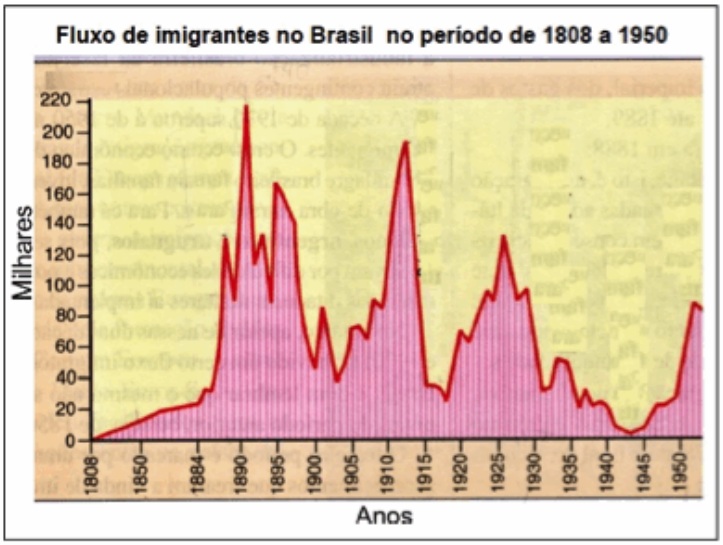
Aproximadamente de 1945 até o momento do golpe militar em 1964, os principais grupos de imigrantes que ingressaram no país continuaram sendo os portugueses, italianos e espanhóis, tendo o mesmo perfil profissional solicitado no período dos anos 1930: agricultores, artesões, técnicos e operários.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Dentro do pensamento que acompanhava os pensadores da época, não era interessante que o imigrante viesse ao Brasil apenas para enriquecer e logo voltar a sua terra natal. Havia a preocupação de que criassem raízes nas terras brasileiras, pois apenas assim se misturariam com o povo brasileiro. No momento em que os estrangeiros são assimilados os riscos de que fossem criados núcleos étnicos, como aconteceram com as colônias alemãs,

polonesas, ucranianas, e russas no sul do país. A ideia era que se integrassem à sociedade por completo, tanto na empregabilidade, como na criação de novas famílias, e se fixando no Brasil. Segundo Seyferth: "Para evitar os enquistamentos, a solução durante o governo de Vargas em sua campanha de nacionalização foi o necessário abrasileiramento sóciocultural, o caldeamento" (Seyferth 1999: 218).

Figura de nº 26 - Gráfico com os números da quantidade de imigrantes de vários países que chegaram legalmente ao Brasil, no intervalo de 1808 até 1950.



Fluxo de Imigrantes no Brasil no período de 1808 a 1950. Disponível em: <www.scipione.com.br/ap/ggb/unidade6_c3_a01.htm>. Acesso em: 20 de abril 2021.

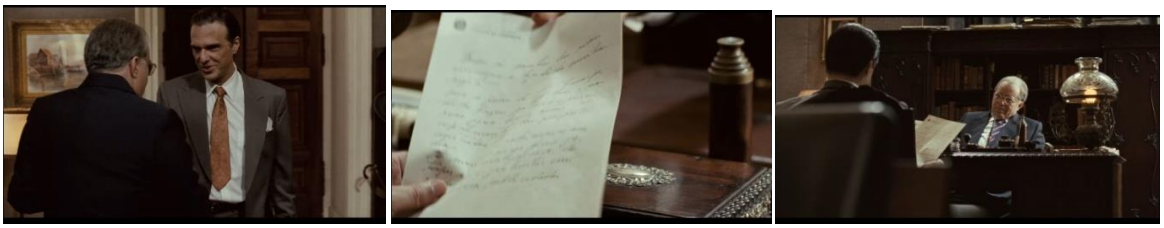
Com uma pesquisa extensa, e com várias citações apresentadas no roteiro dos textos dos personagens, além de um espaço cênico repleto de decorações e artefatos reais, o diretor João Jardim constrói dentro do olhar cinematográfico o universo que cercava Getúlio Vargas nos seus últimos dias de vida. Algumas etapas das filmagens foram gravadas no Palácio do Catete, na cidade do Rio de Janeiro, na antiga morada presidencial, e à mobílias utilizada nas filmagens são as mesmas usadas pelo presidente Getúlio Vargas em sua época, e em vida.

O filme mostra o Presidente Getúlio Vargas assumindo um ar de suspense, drama, em vários momentos de reflexão sobre o sistema político brasileiro do momento. Na sua construção dramática e de suspense, o filme se compõe em um ambiente, inseguro, nebuloso, e escuro. O ator Tony Ramos que interpreta o Presidente Getúlio Vargas, encontra-se, envelhecido e cansado dos jogos políticos, a personagem tenta se distanciar da figura do ditador quem que já fora um dia, apesar de que no enredo do filme, e em nenhuma cena, nunca se arrepender de nenhuma morte ou tortura causada por seus anos de ditadura.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O que se percebe é que o Getúlio que surge no filme em muito se difere do ditador e do estadista controverso e condenado por ações violentas. O homem que é visto não demonstra arrependimentos, mas também parece não se tratar do mesmo que foi capaz de cometer atrocidades. Essas ações, por outro lado, parecem atuar, mesmo que silenciosamente para condenar Getúlio. Dessa forma, pergunta-se por qual ou por quais crimes Getúlio está sendo condenado?

Dentro do que é percebido aos momentos de escuridão no filme, de forma direta e indireta, o personagem Getúlio Vargas, apresenta na trama cinematográfica os fatores que o levam a escrever sua carta de suicídio, e pedir ao jornalista Maciel Filho, redator de seus discursos, que a editasse e datilografasse. Tais cenas são apresentadas no filme e o cansaço do presidente muito bem explorado.



Getúlio entregando a carta e pede ao jornalista Maciel Filho, redator de seus discursos, que a editasse e datilografasse. *João Jardim,* ***Getúlio*** *(2014). Min 46:20*

Além disso, o filme mostra como o suicídio não foi um ato de desespero impulsivo, mas uma saída muito bem pensada, de um homem que não queria sair de cabeça baixa e nem dar a vitória aos seus inimigos. O suicídio realizado por Getúlio Vargas foi um ato político que arruinou os planos de seus opositores e criou uma comoção nacional. Como não há verdade absoluta na história, o que vemos são possíveis interpretações e Getúlio Vargas sendo vítima de uma articulação golpista de retirada à força do poder.

O filme não deixa de lembrar os anos ditatoriais do presidente, mas como esses são trazidos uma e outra vez, apenas em palavras, o que se impõe de verdade na tela são as relações de Getúlio Vargas com sua filha Dona Alzira, cheias de carinho; as declarações do presidente de que não vai combater seus opositores com violência, nem desrespeitar a Constituição mais uma vez, e o discurso final de sua impactante carta de suicídio, um voz em *off* sobre as imagens documentais de uma população extremamente comovida pela sua morte.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena de Getúlio e sua filha Dona Alzira, ela diz que já tem uma solução, e Getúlio Vargas diz: "eu estou há tantos anos no poder, e quase nunca me pediram algo para o país, sempre pedem terreno, algo para alguém". *João Jardim,* ***Getúlio*** *(2014). Min 01:22:00.*

Com estas palavras e as imagens de mulheres chorando e milhares de pessoas caminhando pelas ruas para acompanhar o funeral de Getúlio Vargas, fica difícil não ficar entristecido com as cenas e discurso:

> Meu sacrifício vos manterá unidos e meu nome será a vossa bandeira de luta. Cada gota de meu sangue será uma chama imortal na vossa consciência e manterá a vibração sagrada para a resistência. Ao ódio respondo com perdão. E aos que pensam que me derrotam respondo com a minha vitória. Era escravo do povo e hoje me liberto para a vida eterna. Mas esse povo, de quem fui escravo, não mais será escravo de ninguém. Meu sacrifício ficará para sempre em sua alma e meu sangue terá o preço do seu resgate. Lutei contra a espoliação do Brasil. Lutei contra a espoliação do povo. Tenho lutado de peito aberto. O ódio, as infâmias, a calúnia não abateram meu ânimo. Eu vos dei a minha vida. Agora ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na história (Rio de Janeiro, 23/08/1954 - Cara Testamento de Getúlio Vargas. Disponível em: < https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/plenario/discursos/escrevendohistoria/getulio-vargas/carta-testamento-de-getulio-vargas> Acesso em: 19 de abril de 2021.)



Cena da Leitura da Carta de Suicídio de Getúlio. *João Jardim,* ***Getúlio*** *(2014). Min 01:31:00.*

Getúlio Vargas foi um personagem político controverso, pois foi ditador por 15 anos, mandou prender, torturou, mas, por outro lado, consolidou as Leis Trabalhistas no Brasil, sendo um feito de muita importância para o crescimento jurídico e trabalhista da sociedade, aproximando a nações desenvolvidas, e oportunizando uma melhor qualidade de vida e

condições ao trabalhador brasileiro, também, fechou o congresso, rasgou duas constituições e, deposto, voltou para sua cidade natal São Borja, no interior do Rio Grande do Sul.

Estava politicamente quieto, até o momento em que foi instigado novamente a voltar ao poder. Voltou e foi carregado nos braços do povo. Um facínora, aos olhos dos inimigos, ele foi eleito presidente pela população que, apesar dos pesares, tanto o amava. E assim, governou o Brasil, criou a Petrobrás, colecionou outros tantos de inimigos, e quando a pressão insuportável preferiu o suicídio à renúncia.

Foi assim que o filme Getúlio do diretor João Jardim, chegou aos cinemas de todo o Brasil, no 1º de maio do ano de 2014, Dia Mundial do Trabalho. O enredo do roteiro inicia no dia 5 de agosto de 1954, data do atentado sofrido pelo jornalista Carlos Lacerda, e vai até 24 do mesmo mês de agosto, quando acontece o suicídio. Neste pequeno intervalo de dias, o filme leva para o espectador, os principais personagens que integravam o círculo presidencial e mostra o aumento da tensão, à medida que os políticos e a imprensa oposicionista intensificavam os ataques responsabilizando o Governo Getúlio Vargas pelo crime ocorrido Rua do Tonelero.



Cena com Tancredo Neves e Getúlio Vargas, onde Getúlio recebe a noticia em que o pistoleiro Alcino acusado pelo atentado afirmou que quem mandou matar o Lacerda foi o filho do Presidente, Lutero Vargas. *João Jardim,* ***Getúlio*** *(2014). Min 32:45.*

Os cenários são os corredores do Palácio do Catete. Em sua maior parte, as cenas são escuras. Quase não existem janelas e cortinas abertas. A ideia era mostrar o clima opressivo que tomou conta da sede do governo e o enclausuramento em que Getúlio Vargas se enfiou, voluntariamente, até o fatídico desfecho. A maneira como os personagens foram filmados também ajudou. Quase sempre, a câmera os mostra bem de perto. Dá para ver com nitidez a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

expressão contrita e preocupada de todos eles. A excelente caracterização do figurino com os atores é de grande importância para o estilo de filmagem.

As ações cometidas por Getúlio passíveis de condenação e muito anteriores à condenação, talvez injusta, por ele recebida, sem uma investigação realmente efetiva e sob a pressão das mídias da época, facilitaram para os seus opositores que eles convencessem parte da opinião pública de uma culpabilidade não comprovada do presidente. Busca-se, no filme, aproximar-se do Getúlio daquele momento, distanciando-se do homem que ele foi em outros momentos, inclusive como presidente do país.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.2.1 Diálogos e Entrelaços nos Filmes Getúlio e Heleno De Freitas, O Príncipe Maldito.

Em ambas as obras, as personalidades dos protagonistas pesam para que sejam condenados, de alguma forma, por suas ações. No caso de Heleno, a doença provocada pelo seu comportamento promíscuo. No caso de Getúlio, o seu histórico de ações, como ditador, consideradas violentas. Ambos se encontram sozinhos em dado momento de suas vidas, justamente quando se encontram no fim de suas existências, após terem sido cercados por pessoas, atenções e interesses.

Os diálogos algumas vezes fragmentados representam as fragmentações de pensamentos e que a princípio não contribuem em nada para que haja uma percepção de desenrolar de uma história, pois falam sobre diversos assuntos que não possuem entre si uma necessária relação: sobre si mesmos, o tempo, o lugar, passagens dos momentos vividos pelas personagens em suas vidas, os acontecimentos importantes seguido das lembranças, tudo isso podemos observar nos filmes: Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito e também no filme Getúlio, ambos situados no mesmo espaço temporal de um mesmo Brasil, em uma mesma cidade em que na época era a Capital Federal do Brasil, neste caso, a Cidade do Rio de Janeiro.

Os diálogos em ambas as obras não são a base das percepções e do entendimento, existem recursos que atuam para transmitir e fazer-se entender, como o enquadramento, os closes, por exemplo. Além disso, os diálogos também servem para construir o estabelecimento de relações, recuperar acontecimentos e sinalizar o seu acontecimento ao longo do tempo. Percebe-se que as falas, não necessariamente diálogos, tentam compensar a solidão vista no filme Getúlio, preencher o vazio e ocupar o tempo diante de uma crise institucional em que os antigos aliados desejam a derrocada do poder do Presidente da República Getúlio Vargas.

Nos diálogos do filme Getúlio, observa-se a existência do falar por falar, sem um objetivo claro, e com o andamento do enredo do filme as personagens vão criando um contexto claro e obscuro, o mesmo é visto em partes no filme Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito. Por isso, muitas vezes os personagens protagonistas silenciam. Em ambos os filmes Getúlio e Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito, é muito constante a percepção de que os diálogos entabulados têm por finalidade passar o tempo. Além disso, observa-se que os personagens são conscientes daquilo que fazem.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Um dos trechos em que isso se demonstra é quando, no início do filme Getúlio, o mesmo sentado em uma poltrona em seu escritório começa a pensar em sua vida, história, e no seu suicídio. Já no filme Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito, o mesmo apesar de acometido por sua doença psiquiátrica e o forte avanço da sífilis rebate as imagens a dor das lembranças em seus momentos de internação no sanatório.

De forma a se repetir ao longo das histórias dos filmes, que apesar da ficção cinematográfica, trata-se de histórias de vidas reais, as personagens principais de um lado Getúlio dentro do seu espaço fílmico, e do outro lado Heleno de Freitas em seus devidos filmes, discutem, culpam-se e arrependem-se. Isso ocorre para que se complete um ciclo e que se retorne ao início, com a repetição, quase sempre, das mesmas reflexões, que sofrem interrupções de instante a instante, ficando eternamente incompleto, ao integrarem um mesmo discurso de dor, solidão, ânsia de poder, conquistas, e vazio.

Uma das discussões presentes nas obras fílmicas é sobre a alma humana e suas incertezas em suas vidas, sobre a qual as personagens pensam diferentemente: Getúlio Vargas acredita, enquanto Estadista na efetividade e eternidade do seu nome na História do Brasil, ao ponto de premeditar, levantar hipóteses do que fazer, dentre elas, o suicídio, que se explica apenas pelos silêncios e nas interrogações não respondidas diante do filme.

Sua perseverança em levar a cabo a ideia de suicídio a fim de eliminar qualquer ideia de possibilidade de fracasso de seu Governo e de sua história como homem público, é um dos fatores psicológicos do filme que aponta o que o deixaria o só, demonstra o medo da solidão e a busca por afeto popular; que podem promover a inatividade, a não ação. Isso demonstra que o que lhes resta é uma muito fraca esperança de que possa haver uma suposta salvação, uma vez que, para Getúlio a salvação seria apenas a absolvição popular das blasfêmias por ele envolvidas em seus Governos diante deste longo ciclo de poder.



Cena do atentado de Copacabana da Rua Tonelero, Pistoleiro fugindo. *João Jardim,* ***Getúlio*** *(2014). Min 07:10.*

Integram muitas cenas do filme do Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito suas misérias como homem, atleta de grandioso talento futebolístico, e o homem estudado, preparado para viver na elite social, poliglota e rico, que, mesmo assim, demonstra ser intolerante, impaciente, agressivo, desmedido, desrespeitoso, esfomeado quando o assunto é boemia e vida desregrada e, com o decorrer do enredo do filme, demonstra uma compulsão por jogos de azar, prostituição, álcool e lança perfume (éter) como entorpecente.

Ocorre diante das figuras fílmicas em conflitos psicológicos, observamos nas obras cinematográficas, algumas manifestações do que seria o pensamento e a dúvida, que ocorre através de alguns monólogos verossímeis, com relação ao personagem Getúlio, e por outro lado no filme Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito, percebemos na fase de sua degradação física e psicológica uma linguagem desarticulada, carentes de lógica e coerência, mas recheada de memórias. A incoerência do pensamento do personagem Heleno de Freitas é externada pela desarticulação da linguagem que atua para apontar para a não-linguagem, para o silêncio, e para a dor.



Cenas do filme quando o Heleno de Freitas come pedaços de reportagens em jornais. *José Henrique Fonseca,* **Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito** *(2011). Min 03:57.*

Os personagens partem, em cada obra fílmica de forma autêntica, e particular diante do sentido de cada obra. Paralelamente e diante das personagens que "invadem" as cenas de cada obra, podemos perceber dentro do espaço cinematográfico tonalidades fúnebres aproximadas e que são seguidas por pausas, que podem ser vistas como silêncios, ocupados pelos pensamentos e pela desconexão circular dos dois personagens, no caso Getúlio e Heleno de Freitas em sua infinita espera.

As obras cinematográficas transitam por marasmo de uma espera ou soluções de problemas existências de ordens diversas, e em ambas as obras cinematográficas é percebido que as personagens Getúlio e Heleno de Freitas sofrem de um leque de interferências externas, e dentro destes mundos ficcionais, tais personagens atuam em consonância a uma consciência paralela que os chama à ação, para depois abandoná-los na passividade da espera e da dor.

Em Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito, a personagem de vida social requintada e ativa, em seu período de internação sempre tenta passar o tempo, e ocupar-se jogando e praticando atividades de socialização, sempre fazendo do tempo um silêncio na medida em que não se ocupam de algo significativo. Sequencialmente, aos acontecimentos no filme Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito, observando a obra fílmica, temos novamente na memória o surgimento de um lado introspectivo da personagem a fim de provocar um apagamento das recordações e de fatos passados, sendo um misto de valorização das lembranças, que provoca com isso a dor.

Novamente, intenta-se a ação às cenas cinematográficas do real silêncio de Heleno de Freitas, a uma nova realidade, o que o faz com que diminua a cada vez mais o seu interesse em falar, e se aprisionar ao silêncio. Logo no filme Getúlio, temos no protagonista a ideia de suicídio, que é levada pela personagem, e como também na historiografia real muito a sério, tendo entre as consequências diversas à morte de Getúlio Vargas que não quer mais suportar situação. E, assim, fecha-se o círculo dos seus interesses pessoais e políticos no ato do suicídio.

O Silêncio é a grande presença ao longo do roteiro dos filmes ficcionais que apresentam estas duas histórias reais de vidas, destes dois homens públicos brasileiros, Getúlio Vargas o Presidente da República mais Popular do Brasil, e do outro lado, Heleno de Freitas o primeiro grande ídolo do futebol brasileiro dos anos 40, que marca a inevitável e infinita espera da morte do princípio ao fim dos filmes em seus textos e roteiros. A singularidade do silêncio em cada personagem representa um sistema complexo de pressupostos e de tipos diferentes de pessoas que revelam medos e frustrações que são demonstrados pela sua incapacidade de formular uma resposta para os questionamentos da vida, mantendo-se as incertezas diante do desconhecido.

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Vemos no contexto das obras cinematográficas que tudo conduz ao silêncio. As próprias palavras silenciam através de reverberações do seu próprio sentido e de si mesmas, na tentativa de falar ou traduzir o não sabido ou ignorado. Desde as primeiras cenas do filme Getúlio, é possível perceber a intenção de ancorar o roteiro cinematográfico presente ao Silêncio e na sua composição e presença constante, e já no filme Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito de fato

os seus últimos anos de vida foi composto por um homem que não falava, e vivia em silêncio absoluto. De acordo com Steiner (1988, p. 68).O autor ainda fala sobre o silêncio:

> Falar, assumir a privilegiada singularidade e solidão do homem no silêncio da criação, é perigoso. Falar com força máxima da palavra, assim como o faz o poeta, é sumamente perigoso. Assim, até mesmo para o escritor, talvez mais para ele do que para outros, o silêncio é uma tentação, um refúgio quando Apolo está por perto (STEINER, 1988:68).

Dessa forma, o silêncio surge nas obras cinematográficas Getúlio e Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito, como uma forma de traçar paralelos com tramas que não são postas de forma aberta e que são apresentadas na singularidade de cada personagem, que se apresenta, e que são construídas pela percepção do público em ambas as obras, sem que os próprios autores se comprometam ou por essas personagens anteriormente não ficcionais sejam responsáveis por suas próprias personalidades.

Desse modo, o silêncio assume significados ao longo da história, os mais diversos e profundos do que poderia ocorrer com as palavras cujo sentido têm um universo limitado de significação. De acordo com Pavis (1999) o silêncio é uma presença constante e tem a função de sustentação. Assim, esse Silêncio tem como característica principal atuar como um recurso que torna obrigatório o entendimento de um código e a participação em um jogo, "ou uma condenação a jogar com as palavras sem poder vinculá-las às coisas de outro modo que não o lúdico" (PAVIS,1999:360).

Outra característica do Silêncio que permeia e define a linguagem verbal das obras cinematográficas Getúlio e Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito é a sua importância frente à palavra, com a qual se equipara, sem assumir, diante do elemento verbal, uma função secundária. O Silêncio, assim independe da palavra. Além disso, atua para indicar que o sentido pode sempre ser outro. Permite, também, esconder no discurso o que não pode ser revelado, possibilitando a construção de outros sentidos que as palavras não expressam, além da dor das personagens Getúlio e Heleno de Freitas.

USC
DE COMPOSTELA

Nesse contexto, a palavra atua como o sujeito frente ao qual o Silêncio tem seu reflexo de forma clara. A forma de percepção sobre o Silêncio presta-se à linguagem cinematográfica é composta de angustia e dor nestas obras que estamos observando. E o Silêncio atua na construção e no universo das palavras, além de indicar outros sentidos que são apagados no que é dito, e com isso, é visto em grande parte do drama vivenciado no filme Getúlio quando o

mesmo elabora o seu último texto de discurso para ser lido após o acometimento de seu próprio suicídio.

No filme Getúlio, temos como base a ideia de espera, assim, melhor dizer de uma espera pela pacificação política, de uma espera do reconhecimento político da população brasileira, de uma espera quanto ao feito histórico e do reconhecimento homem como um estadista. A partir da ideia de espera são postas circunstâncias que se sucedem e tornam possível a compreensão dos múltiplos discursos que atravessam a trama cinematográfica.

A ideia dos diálogos dos personagens coadjuvantes do filme Getúlio não tem por base os vínculo de espera como a fala do personagem principal que é Getúlio Vargas, mas o Silêncio como um tipo de discurso que não pode ser expresso pelas palavras e viabiliza o surgimento de expressões. Getúlio utiliza-se muitas vezes neste roteiro do filme do silêncio para criar estratégias e se sobrepõe, como um tipo de discurso, ao diálogo dos falantes; remetendo sempre a outros sentidos. Essa sobreposição deve-se ao fato de que a linguagem verbal se demonstra ineficaz diante do nada a acontecer que se estabelece, e das várias articulações, e percepções quanto à problemática vivida por Getúlio e o seu Governo naqueles últimos nove dias de vida e trabalho.

Devido ao seu caráter das personagens dos filmes Getúlio e Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito, o Silêncio está presente tanto na expressão dos protagonistas, que consegue alcançar o sentido real do que se pretende expressar, devido a uma grande aproximação do verídico; quanto na concretização da ação que é proposta pelos conflitos apresentados nas obras cinematográficas, além de nas sobreposições discursivas e na dramaturgia fílmica dessas personagens em seus espaços fílmicos distintos, sendo então característica da obra, que concede à palavra um caráter diferente do esperado da linguagem verbal, da qual se apropriam os personagens mesmo ignorando a sua função na linguagem**.**

Em *Getúlio*, a palavra possibilita a decomposição do sentido que ela mesma cria, o que ocorre devido ao descompromisso com a fala, uma vez que a usam para passar o tempo em pensamentos e crises de existencialismo, e de ordem psicológica. A subjetividade posta em questão, base constituinte da palavra, provoca-lhe falta de sentido, o que se manifesta na angústia dos personagens.

No filme Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito, percebemos que, a serem adotadas marcas profundas de silenciamento, é criada a percepção sobre uma impossibilidade que faz

com que o Silêncio adquira outros sentidos. Assim, demonstra-se a incapacidade real da palavra e da ação, fazendo-se com que o Silêncio consiga expressar verdadeiramente a ideia de dor e distanciamento absoluto da realidade.



Cena da morte do Príncipe Maldito por todos os torcedores e impressa brasileira. *José Henrique Fonseca,* **Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito** *(2011). Min 04:25.*

No entanto, para os personagens, torna-se impossível assimilar a ideia da espera infindável nas obras cinematográficas. Devido a isso, a negação está sempre presente; tornando-se, então, o Silêncio uma testemunha dos fatos. Uma vez que a palavra atue para negar, o Silêncio realiza uma tarefa oposta ao negar a negação.

O Silêncio sobrepõe-se à composição discursiva, uma vez que a palavra muitas vezes não corresponde necessariamente à intenção da fala, mantendo o pensamento em suspenso ao interpretar-se o que é dito. Isso desarticula a possibilidade de expressão, tornando possível que outros significados acompanhem a palavra, o que atua para construir outros significados no discurso. A negação está presente em paralelo com todo o diálogo da obra, o que é possibilitado pela incerteza da própria condição de espera. Além disso, percebe-se uma grande dúvida nos personagens sobre tudo o que os cerca. Na obra, nega-se o que pode ser visto como ação, pois espera-se sem que se acredite verdadeiramente na chegada dos fatos, pois o mundo só tem sentido diante do mundo anterior que foi criado, vivido e idealizado, e o mundo atual é um

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mundo real repleto de angústia, dor e melancolia, o passado passa a ter um sentido destrutivo, e tais personagens, tanto Getúlio, como Heleno de Freitas passam a ver o passado como algo desnecessário e sem sentido para a vida, restando apenas o silêncio.

Em uma parte dos filmes, *Getúlio* e *Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito*, o permanente estado de espera vivenciado pelos personagens protagonistas das histórias narradas nos longas metragens, faz com que tais personagens transitem entre a consciência, e sobre a real condição de suas vidas, mascaramento da realidade.

O silêncio atua nesse limiar entre o saber e o omitir. Os personagens omitem de forma proposital que têm consciência sobre a ausência das consequências da degradação física e psicológica no caso do Heleno de Freitas, como para com o suicídio em Getúlio. Tal omissão ocorre devido ao medo provocado por essa ausência, como também, pelo obscurantismo, e ignorância diante aos sentimentos humanos. No entanto, pode-se entrever, mesmo nos silêncios, que estão conscientes de agirem dessa forma.

O Silêncio, ao assumir uma condição de testemunha, atua sobre as palavras como um segundo discurso presente nas falas dos personagens que faz com que seja possível a construção de outros sentidos, com base na subjetividade presente nas falas. Evidencia-se na obra um esfacelamento, acentuado pela palavra e pela estrutura lacunar preenchida pelos silêncios, que pode ser relacionado aos sentidos desarticulados presentes nos filmes Getúlio e Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito.

O discurso, tanto no filme Getúlio, quanto no filme Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito, apresenta uma sequência de raciocínio lógico bastante pertinente, pois as expressões viajam facilmente entre os assuntos, permitindo a criação de sentidos que não estão contidos nos diálogos e não são traduzidos por esses. Assim, o que aparece sobreposto às falas dos personagens adquire especial importância na composição de um sentido discursivo claro e direto. Nesse contexto, o Silêncio destaca-se no processo de desarticulação, devido ao pensamento dos personagens ter como base também os vazios importantes de raciocínio ilógico. Dessa forma, o significado fundamental para o entendimento é reconstruído, mesmo que sua coerência esteja apenas na ideia. Nesse contexto, de acordo com Merleau-Ponty (1994), pode-se entender toda palavra como Silêncio; devido à percepção sobre ela não alcançar essencialmente o seu sentido.

O Silêncio, presente nestas obras fílmicas complementa o esfacelamento discursivo com a lógica necessária para estabelecer sentido. Assim, o que aparece sobreposto às palavras torna

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

possível a formação de um outro discurso tornado presente pelo Silêncio. Observamos no filme Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito, que quando se trata de ausência, a palavra, relaciona-se à lembrança. E quando se percebe o silenciamento, sente-se a relação com a lembrança que se torna perceptível também.

Nesse sentido, a ausência torna possível a construção de um trajeto discursivo que permite a percepção do Silêncio. Devido a essa presença, os personagens tanto da obra cinematográfica Getúlio, como em Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito, constantemente, dividir-se entre o tempo vivenciado no presente e o vivido no passado, cujo acesso ocorre pelas lembranças.

Destaca-se que a palavra atua como conteúdo significativo para o Silêncio, mesmo que este não se fundamente na palavra, mas sim nos sentidos sobrepostos à expressão, mas que ajudam a constituí-lo. Outros motivos ocorrem ao longo das histórias, em situações que cooperam para que sejam percebidos, além de significados que extrapolam as falas dos personagens. Ocorrem em outros discursos: o esquecimento de não lembrar, claramente, o lugar da espera; de não lembrar-se repetidas vezes da espera dos fatos e da paciência com o tempo, ou mesmo quem ele seja, ou que o conheciam; sobre detalhes do dia anterior; sobre o lugar onde ou sobre os viajantes que passam pela estrada. Nesse contexto, a ausência constante, mesmo de lembranças, acentua o Silêncio que se sobrepõe e se reveste de significados.

O Silêncio tem seu efeito ampliado com a utilização de elementos e efeitos de cenas, tanto no filme *Getúlio*, como no *filme Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito*, isso no que diz respeito aos próprios personagens, na fragmentação dos diálogos, na ludicidade sugerida pelo jogo de futebol, no espaço restrito e no tempo que não passa. A manifestação do Silêncio tanto no filme Getúlio, como no filme Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito aparecem vinculadas à linguagem verbal da obra, quer seja nos diálogos ou mesmo nas rubricas.

Sabe-se que a palavra que define muitas vezes as cinematografias, no entanto sempre se fazem presentes muitos sentidos adquiridos pelo que não é dito. Nos filmes o silêncio possibilita a percepção desses sentidos, além de tornar possível a construção de novos sentidos ao fundamentar uma nova forma de linguagem. Dessa forma, o Silêncio torna-se essencial na condução de um discurso que se antepõe ou mesmo convive com o que é dito.

Observamos no filme *Getúlio,* diante do clima de tensão, os cenários obscuros no Palácio do Catete, pois Getúlio Vargas e sua família residiram por alguns longos períodos no local, entre os anos de 1930 e 1945. No exercício da Presidência da República, Vargas também

USC
UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

utilizou os palácios Rio Negro em Petrópolis e Palácio Guanabara no Rio de Janeiro para morada. O Palácio Guanabara é utilizado atualmente como sede do Governo do Estado do Rio de Janeiro. Como o filme utilizou os cenários reais das salas palacianas, percebemos que ocorre muitas vezes que o Silêncio não se vincula propriamente à Palavra, além de não depender dela para a sua percepção. Antecede, assim, ao discurso e mesmo ao ruído e à imagem.

Dessa forma, assim como a Palavra relaciona-se ao roteiro , ao *script*, e a escrita dos detalhes dos diálogos da obra fílmica, o Silêncio relaciona-se à construção de um discurso que se sobrepõe ao drama contido no texto escrito e na imagem. Isso faz com que a presença do silêncio possa ser vista como um tipo característico de expressão que produz a sua marca, que se caracteriza pela desconstrução da cena e pelo uso de um mínimo de elementos de cena.

Pode-se perceber o Silêncio na obra cinematográfica Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito como um tipo de complemento de texto e enredo que não pode ser visto de forma concreta, pois apresenta-se como uma espécie de invisibilidade que, no entanto, é construída propositalmente de tal forma que se torne visível nas condições em que se apresenta.

O Silêncio atua como um instrumento significativo para ressignificar a escrita nas obras cinematográficas. Assim, pode-se considerar o silêncio como anteposto ao próprio discurso, como em uma estrutura a ser preenchida na qual se encaixam as peças ocupadas pelas palavras. A mudez de Heleno de Freitas atua para preencher lacunas do que não é dito e as palavras para preencher os vazios que necessitam de base para a sua significação.

Dentro da subjetividade Galega nos filmes em questão, temos nesta mesma época, uma massiva presença Galega no Brasil, e principalmente dentro deste cenário ofuscante e de desenvolvimento sociocultural em plena ebulição, embora que para alguns galegos desta época e dentro deste contexto, o Silêncio perante as políticas de Getúlio Vargas, poderiam ser entendidas como positivas e de prestígio, uma vez que o povo Galego faz parte desta ideia de construção simbólica, material e de miscigenação cultural de Getúlio Vargas para com a formação de povo e identidade brasileira, como também tais fatos podem ser sentidos de outras formas, uma vez que o silêncio advêm também de um universo novo e inesperado, dentro de um contexto social de transformações, mudanças e adaptações socioculturais. De início, já vemos a presença do silêncio na espera por algo que está para acontecer, isso dentro do ponto de vista do imigrante Galego, e dessa forma, imagina-se que, ao se esperar, deseja-se o encontro.

Nessa espera específica, quanto aos elementos de subjetividade Galega diante das obras cinematográficas, percebemos o encontro com o possível. Devido a isso, essa espera infindável

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

e com esperança atua positivamente nas relações pessoais e laborais dos Galegos com a sociedade da época na cidade do Rio de Janeiro, a fim de desencadear soluções práticas aos possíveis conflitos das ações imigratórias que ocorrem.

Importa dizer que não são sabidos os motivos e os ciclos ocorridos neste processo de aproximação e troca cultural, uma vez que as possibilidades são construídas pela percepção que se estabelece com base nas ações, falas e para os Galegos na superação do silenciamento presente em muitos momentos, uma vez que a facilidade e aproximação linguística foram à maior vantagem destes diante desses novos cenários, e perspectivas.

Deve-se considerar, no contexto de imigração brasileira pelos Galegos, as origens da língua oficial brasileira, uma língua portuguesa ainda em construção de matriz galega, podendo-se entender, na escrita original do texto, uma forma de criticar a inércia do povo português frente aos mecanismos de opressões que conduzem o homem a uma busca infinita por uma felicidade.

Nessa espera, surgiria, o elemento étnico Galego como uma esperança, um povo diferente, sintetizado pela figura do homem que as pessoas perguntam se é português, e eles respondem "não" somos Galegos, e é através desta subjetividade que poderíamos estabelecer um sentido para a existência destas diversas populações, especificamente das pessoas que indiretamente encontram-se no contextos destas histórias dos filmes Getúlio e Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito nas quais os personagens atuam em um universo brasileiro bem significativo no qual tais imigrantes vão à se adaptarem e se sentem imensamente inseridos mais adiante na sociedade local.

Essa figura mítica, comum na cultura europeia, vista no sebastianismo português, por exemplo, tende a comprometer a visão e a percepção do homem ao ser encarnada por oportunistas que o fazem com o objetivo de ganho pessoal. Essa tendência é criticada em uso pelos Galegos dentro de suas vivencias nestas novas terras brasileiras, o que se retrata no engajamento e no penhor de todas as esperanças destas personagens invisíveis que definitivamente, buscam por atender a suas expectativas de conquistas pessoais e de formação de raízes com o país adotado, que é o Brasil.

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Percebendo que nas obras cinematográficas, a própria espera pode ser vista, ao serem analisadas as questões humanas, como um silenciar eterno de suas ilusões e expectativas, o que é representado nos personagens das obras, para quem nada mais resta além da espera que é

posta como o único objetivo ou expectativa que ainda lhes resta, tanto para Getúlio como para Heleno de Freitas.

No entanto, a espera que parece libertá-los em um primeiro momento da crueldade da falta de sentido para a existência, torna-se cruel, pois os aprisiona em uma situação em que se acomodam e escolhem, mesmo, não saber o que, verdadeiramente, os espera. Na construção dos silêncios nas obras cinematográficas, os filmes Getúlio e Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito, encontram-se vinculados discursos que expressam problemas do homem: as questões existenciais humanas, como sentido da vida e as limitações humanas; os problemas relacionados ao mundo moderno; as questões relativas aos prazeres da vida e à política, status social.

A composição do apagamento expresso nos silêncios representa inclusive a incapacidade de encontrar e de ver com clareza uma resposta para esses problemas. Além disso, o trabalho de silenciar proposto nas obras e que de fato ocorre na vida real destas pessoas é percebido como possibilidades da multiplicidade de vozes sem um sentido único, a prova é tanto que no filme Getúlio tende para o suicídio e na obra cinematográfica Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito, tende para a loucura.

No silêncio percebemos que as personagens Getúlio e Heleno de Freitas passam a refletir os conflitos do humano e do mundo, e daquilo que não podem ser compreendidos com clareza absoluta em suas vidas. Logo assim, e de modo pormenorizado, o silêncio provoca neles múltiplos sentidos atribuídos à espera da solução, à volta ao passado, à solução dos problemas presentes, nestes personagens o silêncio chega para ao mesmo tempo os construir e destruir.

Há no silêncio uma aproximação temática entre as obras cinematográficas Getúlio e Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito, juntamente com a ideia de interpretação ou visão crítica sobre a filosofia religiosa pelo divino como a única forma de salvação; tirando o homem de si a responsabilidade por tomar atitudes e adotar ações que o conduzam a um melhor destino. Uma vez que ambos as personagens em suas vidas reais não foram pessoas ligadas à religiosidade, ao contrário, possuem uma concepção mais próxima da filosofia como Getúlio Vargas. Quanto ao Heleno de Freitas vindo de uma família cristã compartilhava os sentimentos e ritos simbólicos da religião de forma social.

A ironia surge na obra como proposta possibilitada pela fragmentação perceptível nos silêncios que revelam as marcas de sua presença. A construção da ironia se dá preponderantemente pela criação de sentidos contida nos silêncios que se interpõem às falas e

situações para ampliar-lhes os sentidos e as possibilidades de percepção que carregam. Ao tratar desse tema, Brait (2008) afirma que:

> [...] a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário, que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros (BRAIT, 2008:16).

Os discursos implícitos presentes na obra cinematográfica Getúlio é ameaçado pela possibilidade de um pretenso desmascaramento, isso torna-o mais claro e impossível de ser ignorado pelo expectador uma vez que no filme a grande dor do protagonista Getúlio Vargas é a acusação por parte dos opositores que seu governo é corrupto. Isso se dá o tempo todo nas insinuações das personagens coadjuvantes que representam a oposição, em referências sem que sejam mencionados os momentos nos quais ficam suspensas no pensamento as intenções desejadas.

As falas e as ações tornam possível perceber que o discurso exposto tem por base um outro que é omitido os erros do passado. Nesse contexto, o Silêncio destaca a presença da ironia, que faz com que esse discurso seja apenas referenciado. Assim, a ironia está presente na obra do filme Getúlio por meio de um conjunto de falas, gestos e movimentações que lembram o gestual e as atitudes de um homem Estadista em crise de poder.

As situações ditas como incomodas surgem no roteiro do filme Getúlio como uma forma de "apagamento" do discurso anterior construído em várias épocas do passado, ou até mesmo para confundir e não revelar nitidamente a sua intenção. No entanto, como efeito dessa construção, as cenas demonstram que silenciar somente tudo contribui para que a comunicação não mude, e se torne um elemento de grande importância na construção de sentidos e de percepções apresentados pela obra cinematográfica.

Sob uma aparência de simplicidade no que diz respeito ao panorama desenhado na obra fílmica Getúlio e que parece apresentar objetivos simples e claros; escondem-se dimensões nos silêncios e lacunas nos personagens que esperam e na realidade que se desenha nas ações e na própria espera. Aprofundam-se as sugestões a partir de referências que são adotadas. Uns exemplos presentes na obra são os discursos da filha do Getúlio Vargas a Senhora Dona Alzira Vargas, o seu amor ao pai, sua condição de respeito e serviço as responsabilidades

USC UNIVERSIDADE DE SANTA CRUZ

administrativas e políticas do pai, e dentro desta relação humana e filosófica, sempre aproxima-se em diálogos com o Getúlio o seu ponto de vista pessoal ao momento vivido pelo Getúlio Vargas em seu Governo, levando suavemente ao telespectador uma crítica com referência à culpa que faz parte da condição humana.

Observamos que já no filme Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito, discurso do personagem Heleno é pontuado por uma fragmentação que se sustenta no silêncio para aparentar uma suposta ausência de significado. No entanto, essa fragmentação discursiva, mesmo que aparentemente não provoque efeitos de sentido tem como base o Silêncio – ao omitir o que se busca demonstrar. Busca-se, assim, esconder a intenção planejada para revelar apenas o que é exposto, mas que atua para complementar o sentido do oculto.

Finalmente, os silêncios colaboram na construção da ideia do trágico tanto no filme Getúlio, como na obra cinematográfica Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito. É possível perceber as os efeitos de sentidos que a ideia do trágico busca no Silêncio para a sua construção. Como base nisso, os Diretores João Jardim do filme Getúlio e José Henrique Fonseca do filme Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito engendra um ambiente psicológico onde o Silêncio se antepõe ao discurso. Para tanto, no texto há um constante retorno ao vazio, ao não-existente. Os Diretores destas obras fílmicas colocam como horizonte aos seus personagens a inevitabilidade do final.

De acordo com Machado (2006, p. 24) sobre a tragédia, a Poética de Aristóteles, "(...) inaugura a tradição de uma análise poética ou poetológica da tragédia como parte de um estudo sobre a técnica poética em geral, sem considerar o poema trágico como expressão de uma sabedoria ou visão do mundo que a modernidade chamará de trágica." Dessa forma, a tragédia presente nestas obras fílmicas relaciona-se de maneira significativa a ideia de poema trágico já reconhecidamente presente em Aristóteles.

No contexto de sua escrita, o roteiro do filme Getúlio proposto por João Jardim apresenta a consciência sobre o homem pós-guerra, que se encontra em conflito com o mundo. De acordo com Bornheim (2002:32), o trágico "se refere à consciência do homem diante do transbordamento de sua própria medida, ou seja, da ruptura com um modelo estabelecido por uma coletividade." Assim, o conflito que ocorre nas condições apontadas pelo contexto está relacionado a uma realidade metafísica. Dessa forma, o Silêncio atua na representação de uma maneira de o homem confrontar-se com a sua consciência. Ao silenciar, destaca-se a condição humana, que coloca o homem moderno frente ao sentimento do trágico.

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

A esperança de que Getúlio Vargas no filme tanto deseja para consigo finalmente é vista manifestada de forma contundente ao demonstrar a necessidade de um conforto e de contato com o mundo, mesmo na forma como esse se apresenta, jamais diretamente com os seus opositores. O conflito pré-existe entre os personagens já desde o início, mesmo anteriormente à ação, bem como a consciência sobre um sofrimento, que antecipa o mal, que é o atentado da Rua do Tonelero, no bairro de Copacabana na cidade do Rio de Janeiro. A espera, dessa forma, configura-se como a punição por seus atos que ocorre na espera, e no desconhecer o que esperam e por que devem esperar.

De acordo com Oliveira, " 'tragédia' ou 'trágico', além de construírem-se como um fenômeno teatral, referem-se aos conflitos do homem frente à sua condição" (Oliveira 2006: 121). Dessa forma, no filme Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito o pensamento trágico moderno, o que somente se configura com base nos Silêncios que se evidenciam na construção da consciência trágica que parece ser compartilhada pelo Heleno de Freitas, alguns personagens coadjuvantes do filme como seus amigos e profissionais de clubes, irmãos e familiares ao perceber na personagem o seu declínio psicológico e pelo expectador.

A ação trágica no filme Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito, e também no século XX adquire características que são produto de uma subjetividade racional. De acordo com Luna (2008), trata-se de uma "pós-modernidade" trágica, na qual se evidenciam características da ação trágica presentes no texto aristotélico. Dessa forma, a autora afirma que:

> Parece claro que a "racionalização" do trágico na arte dramática, isto é, sua apreensão em um esquema de relações causais, fundamento estrutural da "ação trágica", só é possível em virtude das categorias de "erro" e responsabilidade. Contudo, muito embora a noção de "erro" ou transgressão sirva para definir uma das principais pilastras estruturais que sustentam a "ação trágica" como categoria dramática no teatro do tempo, o tratamento concedido ao "erro trágico" pode assumir feições as mais diversas, sendo esse um fator importante de diferenciação entre as diversas tradições dramáticas surgidas ao longo dos séculos (LUNA, 2008:30).

No filme Getúlio, apesar de não ficar claro se os personagens devem ou querem ou até mesmo imaginam o trágico fim da carreira política de Getúlio Vargas pelo ato de cometimento de suicídio, até mesmo pelos inimigos políticos e golpistas que o queriam lhe prejudicar, percebemos no filme que está presente um forte desejo, e ao mesmo tempo uma determinação de reconhecer-se, de encontrar significado, de pôr fim à ignorância, o ímpeto mais exaltado

politicamente dos opositores, e na prática adiar os planos de Golpe Político no Brasil para os 10 (dez) anos depois do suicídio do Getúlio Vargas, para 1º de abril de 1964.

Nas cenas do filme percebe-se o trágico no silêncio presente na constatação dessa impossibilidade. Assim, o desejo se esvaia na frustração do nada que permanece. Percebe-se nessa situação, na qual se demonstra a falta de propósito e de significado, algo de profundamente trágico que se relaciona à condição humana. Nessa situação, o personagem Getúlio Vargas, acaba por não encontrar outra saída que não aceitar a própria infelicidade de si mesmos, e cometer o suicido, para segundo o mesmo entrar na história do Brasil.



Cena do filme após Getúlio cometer o suicídio e as multidões se despedem em seu leito de morte. *Min 01:31:40*

Outra presença trágica que se utiliza do silêncio para ser percebida é a morte. O silêncio presente na espera infinda parece atuar como um ritual de despedida fúnebre, e podemos perceber tal sentimento nos filmes Getúlio e Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito. No filme Getúlio, a esperança surge em dados momentos para ser sepultado em outros, como representando um renascer político ou um recomeço que a morte de algo pode propiciar.

Revela-se uma vontade reprimida de pôr fim a um sofrimento. Assim, nega-se e aceita-se a morte como uma forma de ratificar o fio que os une à realidade trágica que enfrentam. Na tragédia grega, a morte representa uma presença poética cuja marca é o pavor. Já no que diz respeito a Getúlio Vargas no filme, nascer significa morrer. E o silêncio surge nesse contexto para marcar uma constante inclinação para morte no que não é dito, que sugere a possibilidade de suicídio, provocando a corrosão das esperanças que permanecem na possibilidade da espera pelo grande Estadista Getúlio Vargas.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Tony Ramos, um Getúlio Vargas paciente, elegante, e vivendo os efeitos pós-modernos e torturantes de uma personagem diante de uma desilusão crescente. *João Jardim,* ***Getúlio*** *(2014). Min 51:00.*

É possível encontrar na espera, na ironia e na ideia do trágico a presença de discursos paralelos potencializados pelo Silêncio. O Silêncio atua nesse contexto como uma forma de apagamento que revela como importante o que antecede o conflito, que se antepõe ao discurso verbal e demonstra-se uma peculiaridade da cinematografia contemporânea. De acordo com Orlandi, "Quando não falamos, não estamos apenas mudos, estamos em silêncio: há o "pensamento", a introspecção, a contemplação etc." (ORLANDI 2007:35).

A volta ao princípio é um gesto repetido pelos personagens nos filme Getúlio, quando Getúlio Vargas fala de sua intenção de retornar para a sua cidade natal que é São Borja no Rio Grande do Sul, como no filme Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito, quando Heleno já adoecido passa pela sua cidade natal que é São João Nepomuceno, em Minas Gerais, e com a gravidade de sua condição de saúde e psíquica o mesmo é internado em uma Clínica Psiquiátrica na cidade de Barbacena, também no Estado de Minas Gerais, em um constante retorno ao ponto inicial.

Para marcar o eterno retorno, os personagens repetem gestos, palavras e intenções em uma constante volta à repetição do vazio final. Assim, tudo os encaminha para o que está determinado de forma substancial: o Silêncio. Nas obras cinematográficas, por meio do filme Getúlio, como também na obra Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito, há elementos essenciais que compõem a dramaturgia, como a organização do espaço, do tempo, das falas e das ações. Com base nisso, são construídas cenas e imagens a partir da relação dos signos verbais e não-verbais.

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

O esvaziamento está presente na linguagem visual no período final da internação da personagem na obra Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito, o que evoca o silêncio pelo empobrecimento da linguagem corporal artística, e do outro lado um enriquecimento dos recursos cinematográficos nas cenas, que encontram no Silêncio a potência para a construção de novos sentidos.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.3. Dona Flor e Seus Dois Maridos

Em especial iremos trabalhar com a adaptação do romance do Jorge Amado Dona Flor e Seus Dois Maridos para a obra cinematográfica na concepção do cineasta Bruno Barreto.

> *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), dirigido por Bruno Barreto (1955), é baseado no romance homônimo de Jorge Amado (1912-2001) e tem o roteiro adaptado por Bruno Barreto, Eduardo Coutinho (1933-2014) e Leopoldo Serran (1942-2008). Distribuído pela Embrafilme, é o terceiro longa-metragem do diretor, e surge de sua vontade de realizar uma comédia irreverente e sensual, em diálogo com as comédias eróticas, populares naquele momento, no Brasil (VEJA, 2021:47).

A obra literária foi lançada no ano de 1966 por Jorge Amado, enquanto o filme criado, dirigido, e lançado no ano de 1976, pelo cineasta Bruno Barreto. Com espaço de apenas 10 anos entre uma obra e outra, adotou-se linguagens diferentes para tratar de formas diversas da história. A estética empregada no filme utiliza-se das imagens e do inusitado das situações para fazer rir. Trata-se de uma comédia que retrata os costumes da época e, da mesma forma, os preconceitos e problemas oriundos das cobranças a que as pessoas estavam sujeitas devido à vida em sociedade.

Os críticos e estudiosos do escritor baiano Jorge Amado chamam este momento de criação da obra Dona Flor e Seus Dois Maridos como a segunda fase da construção do legado criativo e literário do escritor. Nessa fase o autor trata mais de costumes e hábitos da sociedade da época, bem como dos preconceitos e dos problemas que originam. No caso de Dona Flor, existe uma forte crítica à sociedade e aos preconceitos.

Já a primeira fase do autor seria o período ao qual Jorge Amado estaria filiado ao Partido Comunista, e assim temos, nestas fases, na primeira fase um Jorge Amado que abraça o comunismo, e a segunda fase, quando ele rompeu com o Partido Comunista, o motivo seria as denúncias dos crimes de genocídio atribuídos ao Ditador russo Stálin. Assim, o escritor volta-se para problemas de cunho sociais, mais voltados para comportamentos e questões que se evidenciam nas relações pessoais e sociais.

Nas entrelinhas do filme Dona Flor e Seus Dois Maridos percebemos uma obra mais livre e mais sensual. Vemos, tanto na obra literária, como na obra cinematográfica uma pauta

que de certa forma se apresenta importante quanto à superação das personagens, e em particular as mulheres. Na obra, vê-se uma Dona Flor capaz de gerir a sua própria vida, mas, mesmo assim, em um primeiro momento mantendo-se ao lado de um homem que não a respeita, para depois, ligar-se a outro diferente, por esse lado, mas que também não a envolve.

Percebemos neste trabalho quanto à adaptação do romance para o cinema, o excelente diálogo que o escritor Jorge Amado possui com as suas personagens mulheres e tal aspecto o trás bem mais próximas da realidade, do cotidiano, e até mesmo das tragédias da vida. O comportamento das pessoas e da sociedade da época demonstra haver profundos preconceitos que são evidenciados na obra. O comportamento de Vadinho é um exemplo disso. Ele trai Flor e vive como se não lhe devesse respeito ou consideração, o que parece ocorrer devido a, simplesmente, ele ser homem e ela mulher. Ele age como se pudesse fazê-lo e ela como se tivesse de aceitá-lo.



Cena de Vadinho no chão após perder o senso vital. *Bruno Barreto,* ***Dona Flor e seus Dois Maridos*** *(1976). Min 02:25.*

Temos, de um lado, um filme que apresenta um cenário do Brasil no ano de 1943, especificamente na cidade de Salvador na Bahia, e dentro da obra contamos com a presença da personagem Dona Flor, mulher essa pertencente à classe social da pequena burguesia baiana, e criada pela mãe. Trata-se de uma mulher e, portanto, precisa, segundo o pensamento da época, de um homem que a proteja e, por isso, sai de um casamento para outro, sem muito tempo para pensar em sim própria ou mesmo para estar certa de que seria o melhor a fazer.

Em sua vida contada no filme, observamos que a personagem Dona Flor se depara com situações de preconceitos contra o pequeno burguês, abusão, crença em coisas fantásticas, superstição, e que ela se depara com uma situação inusitada ao se casar com um homem que vive, e pensa o inverso do seu mundo, que é o Vadinho um personagem cheio de vícios, um verdadeiro malandro bom vivam, e é neste contexto e condição que Dona Flor se enxerga como mulher que está inserida dentro desta sociedade patriarcal baiana dos anos 40. Vadinho tem uma visão limitada de mundo que restringe sua vida a uma busca incessante por agradar-se a si mesmo. Essa procura eterna por diversão e por aproveitar ao máximo a vida e tudo o que ela pode oferecer-lhe faz com que se esqueça de tudo.



Cena da pobreza da sociedade e o contraste com a cena do cassino. *Bruno Barreto,* ***Dona Flor e seus Dois Maridos*** *(1976). Min 24:30.*

A história ocorre ano de 1943, período este em que se passa a história literária e cinematográfica de Dona Flor e Seus Dois Maridos, que também é o mesmo ano em que o Galícia Esporte Clube torna-se Tri-campeão do Campeonato Baiano de Futebol, correspondendo aos anos de 1941, 1942, e 1943, este clube de futebol representa a presença da comunidade Galega na cidade de Salvador até os dias atuais. O filme retrata comemorações, como o carnaval e eventos religiosos, como no final, no qual os três saem da igreja e voltam para casa caminhando no meio das pessoas que percorrem a rua em quantidade.

USC DE COMPOSTELA

O carnaval retratado na obre tem suas origens em comemorações adotadas em toda a Europa, como o Entrudo em Portugal e as Mascaradas na Itália. Os imigrantes galegos já tinham em sua origens comemoração similar que também foi refletida no carnaval brasileiro. Essa comemoração era denominada *Entroido* na Galícia e também no restante do território espanhol.

Já as procissões, práticas religiosas brasileiras que aparecem no filme, são ritos católicos bastante praticados em países, como Portugal, Espanha e Itália, o que influenciou sobremaneira a religiosidade dos brasileiros que passaram a adotar tais rituais. As cerimônias religiosas católicas aparecem no filme e tem na sua herança a influência da religiosidade de portugueses, espanhóis e galegos. Esses traços de comportamento dos brasileiros e do grupo social em especial enfocado na história estão enraizados nas culturas que participaram ativamente da sua formação. Dessa forma, é possível observar essas influências a partir de obras que as retratam, uma vez que no cotidiano, essas percepções se perdem.

Para tanto, é conveniente relembrar traços da formação cultural do Brasil dos séculos passados na perspectiva de alguns autores que se dedicaram ao tema.

> Como se constrói uma identidade social? Como um povo se transforma em Brasil? A pergunta, na sua discreta singeleza, permite descobrir algo muito importante. É que no meio de uma multidão de experiências dadas a todos os homens e sociedades, algumas necessárias à própria sobrevivência, como comer, dormir, morrer, reproduzir-se etc... (DAMATTA, 1986:11).

Assim, a identidade social dos brasileiros pode ser vista como uma, mas, dadas as dimensões do país, a variedade de influências sofridas e a diversidade de estruturas sociais que são percebidas em todo o Brasil, podem ser diversas também as formas como se expressam essas influências. Por isso, de obras literárias, cinematográficas, bem como de todas as manifestações artísticas ao longo da história e no presente, emergem a demonstração de como as influências das culturas formadoras da identidade brasileira surgem nos costumes e práticas.



Cena de Vadinho vestido de mulher. *Bruno Barreto,* ***Dona Flor e seus Dois Maridos*** *(1976). Min 01:00.*

O presente trabalho visa analisar também os desdobramentos das relações de subjetividade quanto à presença Galega no cinema brasileiro, e entre o viés que serão explorados, e que observamos no filme Dona Flor e Seus Dois Maridos. Nesta obra fílmica será possível observar fortemente está relação sociológica e antropológica do Carnaval com as personagens e até hoje com a cidade de Salvador nesta construção identitária singular desta cidade com as culturas ibéricas e africanas. Tal edificação de etnicidade é vista no filme por meio de um grau de conformidade dos membros de uma coletividade aos padrões culturais do seu grupo, em imagens cinematograficamente simples e que remete a informações profundas, desde uma rinha de briga de galos nas ruas, como neste processo de formação étnica do povo brasileiro que chega ao futebol no Brasil, e que é apresentado em cenas curtas do filme em que as crianças encontram-se jogando uma partida de futebol de rua.



Cena da Ringa de briga de Galos na Rua. *Bruno Barreto,* ***Dona Flor e seus Dois Maridos*** *(1976). Min 42:47.*

Surge, então, o futebol como uma prática que se popularizou, tendo sido trazida ao país por elites, mas se qualificando como uma forma de atividade em grupo sem a necessidade de investimentos financeiros. Lembrando-se que as agremiações, no entanto, muitas tendo como origem grupos de imigrantes, como portugueses e galegos, foram às responsáveis por elitizar, em um primeiro momento a prática do futebol, para depois, contribuir com a sua popularização.

Ao ver o futebol nas telas, no entanto, fica difícil perceber nessa prática alguma ligação com as influências culturais e contribuições de imigrações, especialmente a galega. Pode-se dizer que liga-se diretamente o futebol a sua origem europeia, mas não o seu desenvolvimento e a forma como se disseminou no país à contribuição dada pelas agremiações e clubes formados também por imigrantes que participaram ativamente do processo de disseminação e popularização do esporte.



Cena das crianças jogando futebol na Rua. *Bruno Barreto,* ***Dona Flor e seus Dois Maridos*** *(1976).Min 58:30.*

Observemos também de forma subjetiva a presença da cantora do cabaré do baixo meretrício em que Vadinho era muito querido e frequentador assíduo após noitadas de jogos nos luxuosos cassinos de Salvador, o cabaré é repleto de personagens do povo, e que no filme conta com a presença de uma bela jovem cantora, que canta músicas em castelhano, e o filme tenta mostrar como é intensa a influência da Colônia Espanhola e desta comunidade Galega inserida no cotidiano da cidade de Salvador na Bahia.

Devido ao filme passar-se em Salvador, sabe-se que há a influência cultural galega, o que pode-se ver nos ambientes frequentados pelos personagens de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, especialmente Vadinho. A influência cultural é clara na valorização da culinária, forma com a qual Dona Flor ganha o seu sustento. É possível enxergar na obra que a conquista dos parceiros de Flor ocorre pela gastronomia, por ela ser exímia cozinheira. A gastronomia também atua para denunciar nas relações conjugais o papel que os sujeitos desempenham: a mulher como sedutora, astuta e manipuladora e o homem como seduzido, viril e manipulável.





Cena da Dona Flor na sua Escola de Culinária e Vadinho apalpando as nádegas das alunas. *Bruno Barreto,* ***Dona Flor e seus Dois Maridos*** *(1976). Min 21:05.*

Dessa forma, inscreve-se a obra em um discurso machista, que, nesse caso, ocorre de forma cômica e irônica, desnudando valores ideológicos de nossa sociedade, onde a mulher é geralmente vista como objeto sexual. Nesse contexto, também surge uma Dona Flor capaz de suportar até mesmo os maus humores de Vadinho que chegam ao extremo da violência física. No filme,

Vadinho é parente distante de uma das famílias tradicionais do local, de origem portuguesa e, por isso, ocupa um cargo, apesar de nada importante e mal remunerado, na administração da cidade, sem que tenha que efetivamente trabalhar. Isso demonstra o preconceito em relação às origens das pessoas que existe. Mesmo que Vadinho demonstre um comportamento pouco adequado e inconforme com o que é desejável para a maioria das pessoas, existe uma predisposição para a aceitação geral e uma ideia de que, em se tratando dele, isso teria adquirido um caráter, até certo ponto, de normalidade.

O diretor do filme estimula a percepção sobre estereótipos que em muito foram herdados do processo de formação da sociedade brasileira. Vadinho leva uma vida desregrada, e por isso seu comportamento é subversivo para sociedade puritana da década de 40, quando se passa a história. Ele se casa com Dona Flor, seguindo uma prática desejável, mas suas atitudes não estão de acordo com o esperado para um homem respeitável. Contudo, Flor aceita o comportamento do marido, o que não ocorreria, caso fosse ela a ter os comportamentos inapropriados, de acordo com os padrões da sociedade da época. Dessa forma, percebe-se que existe uma estereotipação do que é esperado em termos de comportamento de homens e mulheres. Mesmo que os exageros de Vadinho, devido aos extremos de comportamento que demonstra, não sejam bem-vistos, ele ainda é respeitado, o que não aconteceria com Flor, se tivesse comportamento apenas similar.



Cena dos cassinos frequentados por Vadinho. *Bruno Barreto,* ***Dona Flor e seus Dois Maridos*** *(1976). Min 17:10.*

Ele é infiel conjugalmente, ficando subentendida a ideia de que tem relacionamentos com outras mulheres. Não há a demonstração de sua parte de um amor romântico por Flor, que recebe em alguns momentos maus tratos. A posição de Vadinho diante da sociedade devido ao seu comportamento desregrado o faz alvo de discriminação devido a se demonstrar diferente, o que o coloca em uma posição de inferioridade, já que desrespeita as normas prevalecentes. No entanto, mesmo assim, não se estranha a sua traição a Flor, o que não se toleraria, caso fosse ela a fazer.

Flor está sempre em busca de agradar o marido, esforço esse que não é reconhecido por ele. Considerando-se o contexto político, histórico e cultural retratado, Dona Flor enquadra-se no estereótipo de mulher, que permanece no lar, cumprindo fielmente com o seu papel de esposa. Existe na relação uma predisposição dela para aceitar os desregramentos de Vadinho, o que pode estar relacionado ao fato de que, socialmente isso é aceitável, de acordo com o estereótipo de papéis desempenhados por homens e mulheres quando se trata de casamento, considerando-se a época retratada na obra.

No episódio no qual Vadinho pede dinheiro à esposa para jogar no cassino, quando recusada a sua solicitação, ele se enfurece e agride Flor, a ofende e rouba-lhe o dinheiro. Nessas circunstâncias, ela é aconselhada pelas amigas a se separar, o que somente ocorre devido à violência e ao extremo do roubo. Aconselhada a separar-se, ela permanece ao lado de Vadinho. Aceita tudo em nome de manter o casamento, mesmo sob o tratamento dado pelo marido, e sua resposta é de conformismo no que diz respeito ao comportamento do homem.

De acordo com Bhabha (1998), sobre as relações que podem se estabelecer entre, convivência, aceitação ou recusa:

> Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso (BHABHA, 1998, p. 21).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nesse aspecto, a ideia de aceitável e inaceitável exposta ao julgamento da sociedade que assiste ao filme da década de 1970, elabora, julga e entende o que vê sob a sua perspectiva, mesmo que leve em consideração que a história se passa em outro momento da história, em outro contexto, sob outro padrão cultural. Esse movimento de entendimento e de aceitação do

que é visto como verossímil concorre para repercutir nas recepções variadas de Dona Flor, que podem ocorrer de formas diversas em várias partes do mundo, tendo na América Latina uma recepção mais facilitada, devido à proximidade cultural, além de em países europeus, como Espanha, devido a essa mesma proximidade cultural.

A culinária em Dona Flor e seus dois maridos reúne a questão de formação da identidade cultural baiana, a sensualidade que emana da união de raças e as pitadas de humor da trama do romance. Os elementos da culinária misturam-se a sua personalidade e aos problemas que emergem do que pode ser visto como um duplo matrimônio, que surge em dado momento e que passa a incomodar Flor que se sente traindo o segundo esposo com Vadinho.

A culinária de Dona Flor demonstra o seu caráter de aproximação com a cozinha da Galícia, cujo clima agradável, a língua muito semelhante ao português, a hospitalidade, o gosto por festas e festejos, além da religião católica em comum, faz com que questões geográficas e de costumes determinem o gosto por pratos, por exemplo, a base de frutos do mar. A comida de que Dona Flor se ocupa duplamente, em casa e profissionalmente adquiri caráter de fenômeno cultural, através do qual são veiculados conteúdos simbólicos, podendo adquirir múltiplos significados de categorização de pessoas, crianças, homens e mulheres; e situações, para festas, velórios e ocasiões especiais.

O filme de Bruno Barreto inicia com os festejos de Carnaval, e o falecimento do Vadinho que é o ex-marido da Dona Flor em pleno domingo de carnaval de 1943, após uma noitada de bebedeira. O mesmo trajando uma fantasia carnavalesca de mulher baiana morre de infarto fulminante, ao acompanhar um desfile de bloco de carnaval. Vadinho está sozinho em meio à multidão. Flor está em casa. Entre os dois há uma distância causada pelas cobranças sociais que os distanciam. Enquanto Vadinho sente-se livre, mesmo estando casado, Flor assume plenamente as obrigações que imagina serem de uma esposa, pelas quais se sente cobrada socialmente.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena do largo do Pelourinho visto de cima. *Bruno Barreto,* ***Dona Flor e seus Dois Maridos*** *(1976). Min 31:15.*

Nas cenas temos Dona Flor, que aos prantos aceita aquela condição de morte. Depois de um tempo de luto, casa-se novamente como um farmacêutico, senhor extremamente conservador que é o Doutor Teodoro um burguês típico e clássico, além de patriarcal, para Dona Flor o marido idealizado. No entanto, esse ideal em muito é influenciado pela cultura e pelo que se considera um marido ideal. Dessa forma, ao confrontar-se com a realidade, percebe que sua ideia de um marido ideal na verdade não está nem em Vadinho nem em Teodoro. Para ela, os dois possuem qualidades que os fazem, em parte, o ideal, o que ela alcança quando consegue ficar com os dois e se livra de ter de conviver com o que havia de pior e Vadinho.

O filme apresenta o dilema de Dona Flor, que começa a ser tentada pelo fantasma do ex-marido o Vadinho, temos neste contexto do roteiro de um lado o vazio sentimental, afetivo, o prazer sexual proporcionado pelo ex-marido, diante da óbvia situação da postura social de Dona Flor sendo uma mulher honesta, rodeada dos valores cristãos e da pequena burguesia que ela resiste até o momento aquela à personagem passa a tê-los os seus dois maridos em sua cama.

Dona Flor passa a ter um marido que na verdade se coaduna com os valores que ela acredita serem corretos, valiosos, representativos, valores estes que ela cultiva dentro do seu íntimo como mulher inserida dentro de uma sociedade patriarcal, e ao mesmo tempo o Vadinho que representa o Brasil que anda nas margens desses valores do pequeno burguês, do Vadinho que é branco de corpo, e miscigenado de alma, que é católico cristão e de exu do candomblé, que representa o Brasil profundo. Esses dois maridos sintetizam o que Flor tem em termos de dualidade, expressando os dois lados de Flor, a mulher em busca de estar de acordo com o que a sociedade considera adequado e a mulher sensual e instintiva que precisa extrapolar os limites do considerado correto pela sociedade para ser feliz.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO



Cena do Terreiro de Candomblé. *Bruno Barreto,* ***Dona Flor e seus Dois Maridos*** *(1976). Min 01:48:08*

O Vadinho que é o Brasil profundo, aquele Brasil que vem da Colônia e que continua perpassando por todas as fases históricas e dos valores morais que o Brasil cultiva. Deste modo, temos o Doutor Teodoro o seu segundo marido, que apesar de conservador, representa o outro Brasil, uma vez que representa no filme um personagem culto, intelectual, e com ideias libertárias. Dessa forma, os dois personagens representam uma síntese do brasileiro, apesar de serem diametralmente opostos.

No filme vemos Dona Flor como uma personagem que a partir do embate com a realidade, supera os seus próprios preconceitos e se torna a mulher que passa a ter dois maridos. Na obra cinematográfica o diretor Bruno Barreto consegue tele transportar a sutileza das mulheres que compõem as obras de Jorge Amado, e a partir desse embate com a realidade, é que percebemos uma Dona Flor no filme que se emancipa ao seu jeito, e a sua maneira própria, como no romance, tal feminismo para acontecer não há um processo de luta, uma vez que esses processos vão tomando aos poucos as vidas das personagens e dos seus destinos. É o caso de Dona Flor assumir para si o que lhe parece ser mais importante, ao invés de assumir para os outros.

Dona Flor surge no imaginário dos brasileiros da mesma forma que as musas de outras culturas assim aparecem nos contextos de ondem emergem, como as loiras fatais na cultura norte-americana. A atriz Sônia Braga que é Flor nas telas surge como a mulher brasileira produto de miscigenação, morena com traços europeus e cabelos negros ondulados, demonstrando ser o produto de uma sociedade formada pela união entre culturas. Representa a mulher moderna, responsável também pelo sustento do lar com o seu trabalho, não deixando, porém, de ser responsável pelos cuidados com a casa, mesclando-se, nessa situação, ideais de emancipação com a permanência da tradição de que seria uma atribuição feminina cuidar da casa e da família.

USC UNIVERSIDADE DE COMUNIDADE

É muito estranho para uma mulher jovem e cheia de vida sexual como Dona Flor, sair e dizer que mantém uma vida sexualmente ativa com o fantasma do seu ex-marido, e não tem como se colocar, ou exercer uma tutela estranha, será que seria um pecado o pensamento o ato sexual com o fantasma do ex-marido? Uma vez que no filme Dona Flor é que pede a Deus, e pelo fato de pecar com o pensamento para todo o efeito ela está pecando também no ato, embora que não existe materialização do ato sexual visto que seu ex-marido está morto.



Cena sensual de Dona Flor recebendo a visita do Vadinho morto em sua cama. *Bruno Barreto,* ***Dona Flor e seus Dois Maridos*** *(1976). Min 01:34:30.*

Algo situado na obra cinematográfica, e explorado levemente no roteiro, encontra-se relacionado ao que se imagina sobre o que é ético para Vadinho, é importante frisar que Vadinho é filho de santo, e por estar ligado ao Candomblé, às regras morais são regras diversas das pregadas pelo Catolicismo. Mais uma vez vemos na obra estes dois Brasis, o do Catolicismo na época como a religião oficial, a que representa o Brasil burguês e patriarcal, e ao lado o Candomblé que representa o Brasil periférico, e profundo de si próprio.

A questão religiosa e o sincretismo presente na obra são um exemplo da cultura brasileira, com a mistura de fés provenientes da cultura dominante, a do colonizador, que se mistura a dos imigrantes, cujas religiões também são aceitas, mesmo porque em sua maioria tratava-se da fé católica, mesma do colonizador português, o que ocorre no que diz respeito aos espanhóis, aos galegos e aos italianos. Nesse caso, muito presentes, principalmente quando se trata de portugueses, espanhóis e galegos na sociedade de Salvador, retratada na obra.



Fachada da casa de Dona Flor e Vadinho em azulejos portugueses. *Bruno Barreto,* ***Dona Flor e seus Dois Maridos*** *(1976). Min 22:20.*

E com isso a obra cinematográfica, apresenta em Dona Flor esse encontro desses dois Brasis, o Brasil oficial, baseado na aparência e naquilo que posso mostrar e representar para a sociedade. E o Brasil das ruas e terreiros, dos bares e esquinas, do cotidiano. Destaca-se, dessa forma, a dualidade sempre presente na obra, do caráter das personagens, passando pelas relações estabelecidas e chegando aos contextos e situações retratados.

Outro dialogo que o cineasta Bruno Barreto nos faz inserir é no viés da sexualidade das personagens, uma vez que Dona Flor, também chamada em alguns momentos na obra pelo seu nome completo de Florípedes Guimarães, professora e proprietária de uma escola de culinária, e ao lado do seu ex-marido o Vadinho, que era chamado de Waldomiro dos Santos Guimarães, era vítima e sofria de extorsão financeira, violência doméstica, e apesar de ter poucos recursos financeiros e ser o arrimo financeiro da casa, vivia a felicidade plena no casamento quanto aos prazeres do amor e principalmente sexuais, uma vez que no seu segundo casamento com o Doutor Teodoro, ou igualmente chamado de Teodoro Madureira, a personagem da Dona Flor possui a segurança financeira, embora que na cama o casamento não é pleno. E com isso vemos que Dona Flor descobre que para se sair desta parte de embate com sua própria realidade material, vai à busca dos prazeres sexuais que tanto gostava, e que o defunto do seu ex-marido Vadinho lhe proporcionava.



Cena da farmácia de Dr. Teodoro. *Bruno Barreto,* ***Dona Flor e seus Dois Maridos*** *(1976). Min 01:03:31.*

Essa dualidade de Flor se reflete em seu nome, quase como se fossem duas mulheres diferentes, Florípedes, a dona de casa exemplar que é a sustentação de sua família, pois mantém o casamento com Vadinho, mesmo com todos os defeitos e sendo vítima de maus tratos pelo marido, o que a sociedade da época esperaria de uma mulher, já que o casamento seria uma união indissolúvel. Também no segundo casamento, apesar de ser bem-tratada e de levar uma vida tranquila e sem os problemas causados por Vadinho, visto que Teodoro é um homem gentil e correto, não é totalmente feliz e, mesmo assim, está disposta a manter o casamento. Destaque-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

se que a sociedade poderia ainda tolerar sua separação de Vadinho, uma vez que teria como motivo o comportamento desse que não escondia o desregramento de sua vida. No entanto, não haveria perdão algum para Flor caso resolvesse separar-se de Teodoro, pois insatisfação sexual feminina jamais seria na época motivo para uma separação.

Por outro lado, há Flor, a mulher que trabalha para se sustentar e se nega a dar dinheiro ao marido para o jogo, sensual e incapaz de se satisfazer com relações sexuais tradicionais e vistas como "corretas" pela sociedade da época. Essa mulher insatisfeita procura soluções para resolver sua insatisfação sexual em lugar de se conformar e permanecer insatisfeita. Pode parecer apenas uma solução para que Florípedes possa manter o casamento, mas trata-se mais de um comportamento avesso às regras e ao conservadorismo da sociedade de Flor.

A vida profissional do cineasta Bruno Barreto, diretor do filme Dona Flor e Seus Dois Maridos, é confundida com a história do cinema brasileiro, o mesmo é filho dos produtores de cinema Lucy e Luiz Carlos Barreto. Bruno Barreto foi altamente influenciado pelo movimento cinematográfico brasileiro do Cinema Novo que ocorreu com maior intensidade nos anos 60 e 70 no Brasil. O Cinema Novo possui três fases bem definidas, a primeira entre os anos de 1960 até 1964. A segunda fase que vai de 1964 até 1968. E a terceira fase de 1968 até aproximadamente o ano de 1972. E dentro deste universo criativo, crítico e questionador, surge o Bruno Barreto que aos 17 anos de idade fez o seu primeiro longa-metragem chamado Tati a Garota. Sendo que aos 21 anos de idade fez a sua terceira obra cinematográfica que foi o Dona Flor e Seus Dois Maridos chegou a levar quase 11 milhões de pessoas aos cinemas do Brasil.

No filme Dona Flor e Seus Dois Maridos, alguns ingredientes cinematográficos, literários, sexual e psicológico, dão força e sustentação a obra fílmica, uma vez que, dentro do contexto cinematográfico, encontra-se a ideia do marido amante do marido. Então explorando o realismo fantástico da obra literária de Jorge Amado, o cineasta Bruno Barreto trabalha o filme dentro das perspectivas variadas dos costumes ibéricos colonialistas, das tradições populares, nas interseções antropológicas e sociológicas de uma cidade camada Salvador na Bahia, composta de fortes influências ibéricas, como também, na forte presença africana, e de mestiçagem e de sincretismo religioso.

O panorama cultural e social da cidade e da época é retratado de forma a ressaltar os personagens postos em destaque, mas não retirados do contexto onde vivem. Assim, existe um constante embate entre personagens e o que se espera deles e como atuam. Isso posiciona-os

como que em um confronto com o meio, mantendo-se o espectador da obra na expectativa de saber somo agirão e como se posicionarão frente às situações e os acontecimentos.

Temos no filme outra curiosidade para a época, o diretor e cineasta Bruno Barreto encomendou a música O que será para o Chico Buarque de Holanda, a fim de alimentar a trilha sonora do filme Dona Flor e Seus Dois Maridos, e se tornou um sucesso tão grande que as pessoas acham que a música já existia, mas ao contrário ao contrário a música foi feita de encomenda para o filme. A música, composta por um dos maiores expoentes da Música Popular Brasileira (MPB), também demonstra-se o produto cultural de uma sociedade miscigenada quando considera-se as influências a que foi exposto o autor para compor a sua obra.

Não podemos ignorar o momento em que o filme chegou ao mercado no ano de 1976, em um momento de alta repressão, e de muita censura, no auge da Ditadura Militar no Brasil, e da censura moral. Momento também este em que porque na época a América Latina toda estava sob o Governo de Regimes Totalitários composto por Ditaduras Militares. Nesse contexto, o filme deveria passar pelo crivo da censura para ser liberado e ir para as telas dos cinemas. Assim, tudo o que poderia ser feito em termos de contestação deveria ser muito bem disfarçado em alegorias, como muito bem já vinham fazendo os artistas de várias modalidades da época. Dessa forma, qualquer esforço interpretativo nesse sentido pode ser considerado mera especulação.

Por outro lado, o filme foi visto como nada engajado politicamente, o que poderia ser explicado como uma forma de garantir a liberação da obra pela ditadura militar, o que ocorreu mesmo o filme tendo sequências que poderiam ser consideradas excessivamente eróticas e sensuais. No entanto, é reconhecida na obra a presença de um teor de crítica ao comportamento da pequena burguesia, a partir do que valorizado e/ou condenado por todos. Existe no filme a retomada de um padrão que buscou-se abandonar devido a ter um caráter de valorização de estereótipos que acabaram por construir a imagem do Brasil e dos brasileiros, principalmente, para outros países. O trabalho que se realiza, nesse sentido, acaba por valorizar uma mistura entre exotismo e folclore, que é relacionada ao país e à sociedade brasileira como um todo.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Na prática, o cineasta Bruno Barreto conta na história de Dona Flor, essa doce professora de culinária e exemplar dona-de-casa baiana, o que é viver o dilema complexo do amor, pois dentro da obra teremos o zelo, carinho, respeito e dedicação de seu segundo marido Teodoro, em paralelo as loucuras e a paixão louca e desenfreada por seu primeiro marido morto que é o

Vadinho. A obra busca dar conta de problemas que funcionam no contexto em que ocorrem, porque, em outras culturas e sociedades, tudo poderia e seria diferente. Mas isso torna o filme uma forma de expor como a sociedade da cidade baiana interage com os seus e como esses se comportam frente às situações retratadas pelo filme.



Cena do casamento de Dona Flor com Teodoro. *Bruno Barreto,* ***Dona Flor e seus Dois Maridos*** *(1976). Min 01:11:00.*

Caso o baiano Jorge Amado não tivesse sido o escritor brasileiro preferido dos críticos literário, seria o predileto no gosto popular e neste sentido percebemos que o universo ficcional da literatura de Jorge Amada se tornou um prato cheio para a dramaturgia e foi sucesso no cinema, como no teatro, e na televisão. A universalidade que se busca na obra surge dos conflitos humanos a que estão sujeitos os seus personagens, mas seus maiores problemas acabam por concentrar-se nos seus embates com a sociedade que, de algum modo e por algum motivo, os repele, sociedade essa que demonstra características próprias do universo retratado pelo autor, que não encontram par fora dessa estrutura.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA



Cena de um cortiço onde Dona Flor vai buscar informações sobre Vadinho com uma senhora Negra com um filho. *Bruno Barreto,* ***Dona Flor e seus Dois Maridos*** *(1976). Min 44:40.*

O cineasta Bruno Barreto retrata, em seus pouco mais de 20 anos de idade e em seu terceiro filme, a obra Dona Flor e Seus Dois Maridos de Jorge Amado, uma composição, por um lado de um universo de personagens fascinantes, e por outro, de uma história absolutamente envolvente.

O filme Dona Flor e Seus Dois Maridos tem inúmeros defeitos e falhas no roteiro e especialmente nos diálogos, na edição e na produção, que em certos momentos oferece ao espectador uma má qualidade técnica, tais como, em algumas cenas que bastante ruins, e na participação de alguns atores coadjuvantes, figurantes que estão realmente mal, embora não seja nossa intenção tratar destes assuntos em nosso estudo fílmico e haja muitos acertos também, sendo um dos principais deles o de traduzir e expor ao universo cinematográfico o riquíssimo mundo de Jorge Amado em imagens, personificando alguns dos inesquecíveis personagens da obra literária, como Vadinho que é interpretado pelo ator José Wilker, Dona Flor por Sônia Braga no auge de sua beleza, e Teodoro por Mauro Mendonça.



USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena da Igreja. *Bruno Barreto,* ***Dona Flor e seus Dois Maridos*** *(1976). Min 27:51.*

Em alguns momentos do filme, ou melhor, nas entrelinhas da obra cinematográfica, fica de certa forma aparente que no final das contas Dona Flor tenta, de forma livre e liberada, mostrar o seu sonho de consumo como mulher de ter um homem de bom caráter para lhe dar segurança financeira e o carinho desejado, e um cafajeste que lhe der prazeres e emoções intensas, e sexuais, e se o mesmo homem pudesse reunir estes polos opostos, tais como, o Teodoro, e o Vadinho, dentro deste contexto, seria um homem ideal.

Observamos na adaptação cinematográfica que a essência da escrita dos livros de Jorge Amado não foi esquecida pelo diretor do filme Bruno Barreto, trazendo consigo algumas críticas sociais, e uma reflexão sobre a questão dos valores morais e a força da mulher. O personagem Flor na obra é a figura da mulher brasileira, produto de miscigenação, trazendo toda a carga de características próprias da cultura e dos costumes que também comportam muito da mistura e das influências que delas resultam.

O filme do mesmo modo apresenta sem mascaras as realidades distintas da sociedade da época em 1943, que para os mais afortunados tinham acesso aos luxuosos cassinos, cabarés, lugares regados a champanhe e grandes orquestras que animavam as noites de jogatinas, estes locais luxuosos frequentados pela alta sociedade baiana, políticos, jogadores inveterados tal como Vadinho o ex-marido morto de Dona Flor, faz o contraste com a questão da pobreza nas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

comunidades, ali interiorizadas e eternizadas nas imagens do diretor Bruno Barreto, nas mazelas sociais.



Cena do filme no Luxuoso Cassino em Salvador. *Bruno Barreto,* ***Dona Flor e seus Dois Maridos*** *(1976). Min 52:55*

Vadinho, no entanto, circula pela diversidade de ambientes, desde os mais ricos até os mais pobres, tendo contato com pessoas dos diversos extratos sociais. Dessa forma, percebe-se que o personagem faz uso de seu nome e de sua aparência para circular entre as elites, comportando-se como eles em desacordo com suas posses, o que o leva ao endividamento. Por outro lado, circula entre a malandragem da cidade nos locais mais pobres, também estando em desacordo com a sua posição social, pois relaciona-se com pessoas que são marginalizadas devido a uma diversidade de motivos.

É percebido na obra cinematográfica que foi valorizado expressões culturais típicas da região, tal como velar o corpo do falecido na sala de estar da casa ao fazê-lo a última homenagem na sua vigília antes do sepultamento, por meio da tradicional reunião de amigos e familiares, sendo imagens de forte teor antropológico e sociológico que não foi deixada para trás pelo cineasta Bruno Barreto na direção do longa-metragem.



Cena do funeral de Vadinho. *Bruno Barreto,* ***Dona Flor e seus Dois Maridos*** *(1976). Min 05:40.*

Esse culto aos mortos faz parte das influências ibéricas sofridas, pois trata-se de costume influenciado pela imigração e pelo processo de colonização, sem perder de vista também as influências africana e indígena, o ritual de velório, seguido pelo sepultamento, que ocorrem dentro de um período de tempo de modo a não exceder muito mais do que 24 horas após a morte.



Cena do enterro de Vadinho. *Bruno Barreto, Dona Flor e seus Dois Maridos (1976). Min 10:13.*

Outro drama exposto na obra fílmica, e de sutileza e importância ímpar, ocorre quando Dona Flor que perde esse marido que o fazia sofrer tanto, mas o qual ela amava tanto, a mesma utiliza-se do seu luto de viuvez como um período de autorreflexão, e de saudades tanto da memória afetiva, como das lembranças sexuais deixadas para trás com a morte do Vadinho. A viuvez e suas reflexões fazem com que Dona Flor amadureça e fortaleça a personagem na obra, e na sublimidade e delicadeza da personagem, a mesma vai aos poucos buscar se recuperar dessa perda do matrimonio inicial, e por ser muito firme na questão do valor da mulher que também para época em uma sociedade patriarcal, ela estava ligada muito aos valores desta sociedade.

Percebemos em Dona Flor uma mulher de fibra, e com convicções e atitudes fortes para o que pensa não se deixando influenciar e sendo progressista em seus pensamentos dentre sua época. Quanto a Vadinho, percebesse um misto entre recato, desejo e apetite sexual, o fogo que ela sente tanto nele, e no meio dessa obra ficcional se materializa pra ela, na aparição de Vadinho que vem de volta do mundo dos mortos exclusivamente para ela. A única coisa que não se explica e se encontra na obra literária e na adaptação fílmica é o racionalizar em Dona Flor o sobrenatural.

De certa forma a obra cinematográfica aproxima um ritual de desobsessão espiritismo em um terreiro de Candomblé, observando algumas nuances do sobrenatural que justifica o contraponto da alma do Vadinho ao amor eterno com Dona Flor, e nestas cenas a questão da

religião afrodescendente presente nas cenas do filme demonstram a forte influência dos mistérios dos orixás nesta consolidação de uma nova relação, fazendo com que o pai de santo não leve a frente todo o processo de que existente de desobsessão espiritismo, deixando livre o espírito do Vadinho, tudo isso, complemento o nosso sincretismo religioso, ao apresentar o Candomblé com o devido respeito à herança dos povos africanos que é fortemente consagrado na cidade de Salvador na Bahia, berço do romance.



Cena dos Orixas e da desobsessão espiritual. *Bruno Barreto,* ***Dona Flor e seus Dois Maridos*** *(1976). Min 01:50:00*

O sincretismo religioso se insere na obra, pois, é nas religiões de matriz afro que Flor procura socorro quando pensa estar a situação fora de seu controle. Enquanto as aparições de Vadinho ocorriam em situações nas quais Flor chamava por ele, ela não acreditava ter um problema, porém, quando Vadinho começa a aparecer em momentos que ela considera inoportunos, ela resolve pedir ajuda porque teme que a sua situação seja, de alguma forma, revelada. Assim, não recorre ao padre ou à igreja católica porque sabe que desacreditariam de seu problema e poderiam achar que ela estivesse maluca ou sendo vítima de possessão. Dessa forma, percebe-se que as pessoas se sentem confortáveis para transitar entre a diversidade de religiões presente.

Outro aspecto apaixonante na obra cinematográfica encontra-se na construção das personagens que antes fazia parte apenas do imaginário dos leitores, falo quanto ao trio composto por Dona Flor, Vadinho e Teodoro, e como esses dois maridos mostram os dois lados do romance vivido pela protagonista Dona Flor.

De certa forma, no filme percebemos que a personagem Dona Flor mostra à todos os espectadores sua precisa exatidão no que lhe tece a necessidade de ser feliz por completo, deixando claro que não necessariamente a valorização da poligamia, ou do extremo de ter dois maridos, mas o exemplo de ser só uma pessoa, uma mulher, e acumular suas qualidades como esposa dedicada, honesta e trabalhadora, e mas também, não deixar de ser a amante, a mulher

que é feliz em ter um bom parceiro, de ser prazerosa, e de sentir prazer sexual, uma vez que na época em 1943 era algo como um tabu social.

Logo então, percebemos que o cineasta Bruno Barreto, também se preocupou em apresentar tais imagens de Dona Flor entre os dois polos, a fim de demonstrar ao público que é possível ter a presença de Dona Flor entre os dois maridos, e o que eles representaram para ela. Assim, percebemos na obra cinematográfica que não é preciso deixar de ter emoções na vida, o fogo de viver, ou se martirizar com os problemas da vida, ou abandonar o apetite sexual por medo do pecado ou dos preconceitos morais, para Dona Flor nada disso é empecilho para sua felicidade.

Dentro deste ambiente cênico, literário e cinematográfico, percebemos a força e grandeza da personagem Dona Flor em viver a liberdade dos seus próprios desejos pessoais, carnais, sentimentais, em extrapolar o que é real, conviver e manter relações sexuais com o fantasma do ex-marido, dentro deste espaço fílmico tudo se torna nítido e fantástico, e assim sendo o diretor do filme Bruno Barreto pode atender a personagem Dona Flor em seus desejos de forma sublime, e mostrar ao expectador que tal personagem não precisou ficar escondida nos tabus de sua época para tocar em assuntos e interesses da liberdade sexual feminina.

Por outro lado, percebe-se a necessidade de tornar lícitas, de acordo com o padrão cultural da época, as relações sexuais de Flor. Mesmo que já casada com outro homem, Flor não deixa de manter relações apenas com os homens com quem casou-se. Isso demonstra que não existe uma liberalidade, mas sim a busca por permanecer com o que já havia conquistado como esposa de Vadinho, o direito ao prazer sexual. Uma vez Vadinho morto, essa busca não deixa de existir e Flor, "dá um jeito" de manter esse prazer, o que tenta fazer inicialmente da forma tradicional, casando-se novamente, para, então descobrir que seus prazeres não poderiam se inscrever em uma perspectiva tradicional. Assim, ela aceita o fato de que precisará estabelecer uma relação, mesmo que imaginária, não tradicional. Isso torna-se tranquilo para ela a partir do momento no qual ela percebe que somente ela pode ver Vadinho e ninguém mais, o que torna as suas fantasias, seus desejos e a presença de Vadinho não seriam condenáveis, uma vez desconhecidos para todos, menos para ela.

Percebemos no filme Dona Flor e Seus Dois Maridos que o cineasta Bruno Barreto além de transitar dentro do espaço da fantasia do escritor Jorge Amado, em suas imagens pode demonstrar com bastante nitidez este trânsito antropológico, religioso e cultural existente no

sincretismo presente na Cidade de Salvador na Bahia. Como o filme foi produzido no ano de 1976, e o livro em 1966, e uma vez que Jorge Amado era praticante das religiões de origem afro-brasileiras a Umbanda e o Candomblé, o mesmo respeito dado aos personagens da Mãe de Santo, e ao Pai de Santo, foi dado ao Padre Católico no filme, e isso é muito importante do ponto de vista que no auge da criação, e exibição do filme, vivíamos difíceis no Brasil, o que prevalecia era a regime da censura, a Ditadura Militar, as perseguições de ordem religiosa, principalmente aos Centros e Terreiros onde se tinha a pratica do culto aos Orixás, Caboclos, Juremas, entre outras entidades das religiões de matriz afro-brasileira. Então para este momento e época, foi muito importante passar a mensagem aos espectadores do filme de que é possível conviver em paz e harmonia, respeitando o próximo, e suas crenças.



Última cena do filme. *Bruno Barreto,* ***Dona Flor e seus Dois Maridos*** *(1976). Min 01:54:00*

Nesta época e até os dias de hoje, temos em Salvador na Bahia, o terceiro maior fluxo de imigração Galega no Brasil. Essa massa migratória participou da constituição da sociedade da cidade, sendo responsável também pela construção dos costumes e da cultura que é vivenciada nas obras, tanto literária, quanto cinematográfica. O catolicismo, os ritos fúnebres, as ideias e costumes rígidos em relação ao sexo e ao que se espera socialmente do comportamento de uma mulher são exemplos das influências da imigração galega. Pode-se dizer que não apenas esse fluxo migratório é responsável por essas influências, pois existem muitas similaridades e proximidades entre a cultura galega e a de seus vizinhos de território, portugueses e espanhóis.

A imigração espanhola é um assunto que ainda possui muitas brechas dentro da historiografia da imigração para o Brasil. Isso pode ser dever ao fato de que o país tem um território dividido, acolhendo, por exemplo, a população galega, o que determina uma dificuldade de determinar culturalmente a influência ou a origem dessa. Considerado o terceiro grupo de imigrantes europeus estabelecidos no Brasil. A imigração espanhola tem

especificidades que devem ser observadas com cuidado devido para que os imigrantes que compõem este elo cultural com o país não sejam vistos como imigrantes "invisíveis".

Deste modo, é necessário determinar como se deu esta inserção, para que não só se compreenda a sua forma prática, mas também os mecanismos por eles utilizados para fazer ocorrer essa inserção e uma das estratégias utilizadas por estes grupos de imigrantes. O que é sabido é que no período de 1815 a 1930, mais de 50 milhões de europeus decidiram migrar de seus países de origem com destino em sua grande maioria ao continente americano.

O fluxo migratório surgiu com as economias latino-americanas nascentes que estavam em processo de crescimento. As causas desse deslocamento respondem a fatores sociais, econômicos e políticos. Um dos destinos escolhidos foi o Brasil e, considerando alguns dados estatísticos dos anos 1880 a 1970, chegaram cerca de 700 mil emigrantes espanhóis. Estima-se que muitos desses imigrantes são de origem galega.

Saindo do período colonial, o Brasil tem um grande número de africanos ex-trabalhadores escravos, modelo adotado pelos colonizadores portugueses, baseado em sequestros e na aquisição de vidas humanas para trabalhos servis e forçados para o resto de suas vidas, que era a prática do antigo modelo da política colonial.

Os maiores grupos de imigrantes no Brasil são portugueses, italianos, espanhóis, alemães, poloneses, árabes, russos, ucranianos, armênios, japoneses, entre outros. Sendo que a Galícia ocupa um lugar de destaque nesse panorama de imigrações. A chegada de milhares de Galegos em várias cidades brasileiras como a cidade de Santos no Estado de São Paulo, na Capital da República Federativa do Brasil que na época era representada pela cidade do Rio de Janeiro no Estado do Rio de Janeiro, e na cidade de Salvador na Bahia. Além de algumas outras cidades como Porto Alegre, Belém, Manaus, Recife e Fortaleza.

O Estado do Rio de Janeiro obtém o primeiro lugar em número de hispano-brasileiros no Brasil, depois São Paulo vem com a segunda maior comunidade espanhola do Brasil, já a Bahia abriga a terceira maior colônia espanhola do Brasil, com mais de hispano-brasileiros residindo na cidade de Salvador, o que influenciou a criação do Hospital Espanhol, Clube Espanhol, da equipe de futebol Galícia Esporte Clube e entre outras a criação da Associação Hispano Cultural- Galega Caballeros de Santiago.

Apesar de a população hispano-brasileira ter entrado em franco declínio no final do século 20, as comunidades no Brasil ainda cultivam o vínculo com a Espanha e a cultura espanhola, com festas e celebrações anuais. Em junho de 2014, a população hispano-brasileira no Brasil era estimada em 15 milhões, cerca de 7% da população atual do Brasil. Uma característica da imigração galega foi a sua forte presença nas capitais e cidades urbanas.

Os clubes de futebol foram os responsáveis pela integração dos Galegos com a sociedade. E o Galícia Esporte Clube foi fundado a 1 de Janeiro de 1933 por imigrantes espanhóis da Galícia, com os quais ostenta no escudo as cores e símbolos da região. O clube foi o primeiro tricampeão do Campeonato Baiano de Futebol e praticamente dominou o cenário futebolístico baiano nos dez primeiros anos de fundação, sendo campeão em 1937, 1941, 1942 e 1943 e vice-campeão em 1935, 1936, 1938, 1939 e 1940. Observamos que o filme de Bruno Barreto, Dona Flor e Seus Dois Maridos, encontram-se situado bem nesta época de tempo e espaço, uma vez que a história do romance literário e sua adaptação cinematográfica ocorrem no ano de 1943.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.3.1. Diálogos e Entrelaços nos Filmes Getúlio; Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito; e Dona Flor e Seus Dois Maridos

No período em que foi decretado o Governo Provisório ainda não era Estado Novo, é quando Carlos Lacerda com receio da perseguição política que Getúlio Vargas faria, foge da Capital Federal que sediada na cidade do Rio de Janeiro e vai para o sítio da família no município de Vassouras no Estado do Rio de Janeiro.

É atrás deste momento histórico que Carlos Lacerda é visitado pelo escritor e simpatizante do regime comunista Jorge Amado e com o seu colega baiano jovem recém-chegado à Capital Federal do Rio de Janeiro o cantor e compositor Dorival Caymmi, e é neste período de visitação político-partidária que Carlos Lacerda, Jorge Amado e Dorival Caymmi fazem uma música chamada de Beijos Pela Noite.

Carlos Frederico Werneck de Lacerda, o conhecido jornalista e político carioca, no período em que foi amigo do escritor baiano Jorge Amado, conheceu, através deste, ao compositor Dorival Caymmi em Vassouras, Rio de Janeiro. A canção foi feita por volta de 1935.

> Beijos Pela Noite (Dorival Caymmi / Jorge Amado / Carlos Lacerda)
> Aqui, o teu corpo nos meus braços,
> Nossos passos pela estrada,
> Nossos beijos pela noite.
> E a lua pelos campos, minha amada,
> Pelos bosques, pelas águas,
> Acompanha o nosso amor.
>
> Hoje, já passado tanto tempo,
> Pela noite escura e triste,
> Pelas frias alamedas,
> A chuva apaga a marca dos teus passos,
> No caminho abandonado, a saudade é o meu luar.
> Aqui, o teu corpo nos meus braços,
> Nossos passos pela estrada,
> Nossos beijos pela noite.
> E a luz pelos campos, minha amada,
> Pelos bosques, pelas águas,
> Acompanha o nosso amor.
>
> Um dia sentirás a mocidade,
> No teu corpo fatigado,
> Da saudade dos caminhos,
> E então, sobre a lembrança dos meus beijos,
> Nosso amor adolescente poderá recomeçar.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Dentro deste mesmo ambiente temporal e cinematográfico do Governo Getúlio Vargas nos anos de 1943 é que temos o romance, Dona Flor e Seus Dois Maridos, que em 1976, por intermédio do cineasta Bruno Barreto tornar-se-á um dos mais importantes filmes ficcionais brasileiro. E ainda dentro deste espaço cinematográfico temos para complemento o filme Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito do cineasta José Henrique Fonseca.

A priori nestes diálogos, vemos que tanto o filme Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito, como o filme Dona Flor e Seus Dois Maridos, os filmes estão entrecruzados dentro do espaço temporal regidos pela Era Vargas. Outro fator de diálogo expressivo nos filmes é que de um lado temos dois boêmios e bons vivam, em Dona Flor e Seus Dois Maridos temos o malandro Vadinho primeiro marido da Dona Flor, que era funcionário fantasma de repartição pública, vivia nos melhores cassinos de luxo da cidade de Salvador, e apaixonado por jogos de azar, bebedeiras e noitadas de festas regadas a bebidas, cabarés e prostitutas, morre muito jovem em plena manhã do domingo de carnaval de 1943.

Paralelamente dentro deste espaço fílmico comparativo, temos o Heleno de Freitas que tal como Vadinho, um homem bem instruído, elegante e que causava boa impressão nas mulheres, deixando-as apaixonadas por sua pessoa, também vive em vida desequilibrada, por meio de muitas festas, bebidas, mulheres, e o seu vício em inalar constantemente Éter, Heleno de Freitas, acaba sua carreira futebolística ainda jovem, e também vem a morrer na flor da sua idade.

Nessa época o Brasil também vivia sua época de ouro, na música, futebol, e recebendo sempre muitos imigrantes, por conta de sua latente economia emergente, como por suas características de um país pacifico, e de boa variabilidade climática. Apesar de todas as atrocidades deixadas pelas guerras mundiais, temos a importante presença da forte chegada dos imigrantes, principalmente dos que vem de Espanha, e mais ainda os Galegos.

Quando falamos de exílio e imigração neste período da Guerra Civil Espanhola, Governo de Francisco Franco não é fácil construir uma ideia singular, e iniciar uma construção de narrativas, quando se trata desta imigração no Brasil. Percebemos também que nesta temática à ciência se faz por análises de documentos históricos, e da história da oralidade, a fim de associar conteúdos e informações de como se deu este fenômeno imigratório Galego para o Brasil.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Além disso, podemos afirmar que vivemos em mundos totalmente diferentes, tanto em épocas como em tecnologias de defesa de fronteiras e de políticas de imigração cada vez mais rígidas quando se trata de impedir fluxos imigratórios em ciclos de crises humanitárias. Por outro lado, a compreensão do termo nacionalismo na expectativa dos imigrantes espanhóis galegos no Brasil requer um exercício de pesquisa bem mais apurado, pois o regionalismo entre os próprios espanhóis é muito evidente, pois o Galego visualiza em sua pertença primeiro a Galícia, o Catalão a Catalunha e o Madrileno a Madrid.

São sentimentos de pertença bem diferentes e regionais e isso se deu na época do grande exílio e imigração espanhola no Brasil, e também é observado na contemporaneidade está falta de homogeneidade de sentimento nacional por parte destes espanhóis de várias regiões da Espanha que escolheram o Brasil para fixar residência.

Outro fator importante que podemos verificar nestes estudos de fluxos imigratórios e de exílio dos povos cuja origem é espanhola encontra-se nas invariabilidades numéricas destes dados que até hoje são estudados e quanto aos números existe apenas uma predição estatística de aproximação. De acordo com o Museu da Imigração em São Paulo no Brasil, mais de 750.000 espanhóis que chegaram ao Brasil entre o fim do século XIX e a década de 1960, pois as fronteiras eram praticamente abertas. Não se sabe exatamente quantos chegaram durante a Guerra Civil Espanhola, mas sabe-se que esse foi um dos maiores picos, juntamente com a Segunda Guerra Mundial. Este número de entradas no Brasil é dado apenas aos que possuíam passaporte, e a grande maioria entravam no país sem passaporte. E para os galegos a facilidade idiomática era um fator importante para a comunicação e sua sobrevivência.

A Guerra Civil de Espanha foi o primeiro conflito da Europa em que os civis se tornaram alvos em massa, através de bombardeamentos em grandes cidades. Para o povo espanhol. Não havia termos comparativos de referência, por mais remotos que fossem, para a mobilização militar, industrial, social e política que a Guerra Civil provocou, até porque, Espanha foi um dos países que não participou na Primeira Guerra Mundial. Mais, como é do conhecimento comum, Espanha também se tornou o local onde outras potências testavam as mais recentes tecnologias de guerra. Para além do mais, no fundo, o conflito revelou o que poderia significar a guerra em solo europeu.

O fato de Franco continuar a exercer o seu poder ditatorial, o qual foi "conquistado com a ajuda de Hitler e Mussolini, constitui uma afronta exasperante aos opositores do fascismo

espalhados pelo mundo. Até porque, longe de tentar sarar as feridas da luta civil, Franco esforçou-se mais do que ninguém para manter viva a Guerra, de forma que a memória da guerra civil manteve-se viva tanto dentro como fora das fronteiras espanholas. O Ditador Getúlio Vargas foi um dos simpatizantes destes regimes totalitários, ao ponto de instalar no Brasil o Estado Novo que teve duração de 10 de novembro de 1937 e vigorou até 31 de janeiro de 1946.

A leitura da Guerra Civil de Espanha é feita muitas vezes sobre uma perspectiva apriorista. Temos, igualmente, que denunciar a existência de duas Espanhas: a Espanha urbana e a Espanha rural e provinciana. A Espanha urbana, apesar de ter registrado um desenvolvimento mais lento que em outros países da Europa, na segunda década do século XX, tinha evoluído muito, sendo que as mudanças econômicas e o desenvolvimento que as acompanhou criaram novos círculos sociais: um setor profissional urbano e trabalhadores da indústria.

O poder político passou, então, para as mãos da esquerda moderada, composta por representantes das camadas mais reformistas da classe operária organizada, os socialistas, e por uma mistura de pequenos burgueses republicanos que esperavam utilizar o poder do Estado para criar uma nova Espanha, destruindo a da propriedade latifundiária e satisfazendo as reivindicações autonômicas dos regionalistas bascos e catalães.

O sentido de pátria está ligado a um significado lírico e afetivo, usado para metaforizar uma condição moral posterior da sociedade (a relação pátria / compatriotas). Portanto, as atitudes de patriotismo estão relacionadas ao amor à terra, a um lugar ou a um grupo a que pertence, como o historiador português Fernando Catroga (2007:1) que relaciona a genealogia da palavra "terra" à obra do poeta grego Homero.

A emigração na Espanha tem características específicas. Além da já referida situação de miséria, os anos finais do século XIX foram tumultuados em consequência da perda de territórios coloniais, como as Filipinas, Porto Rico e Cuba. Nesse período e também no início do século XX, o êxodo aumentou pelo receio de se ter um filho ou parente convocado para a guerra, sendo esse um grande estímulo para a emigração clandestina. Essas questões, por diversas vezes, motivaram a emigração, seja para territórios geograficamente próximos como a Argélia, até 1895, ou para aqueles que ofereciam incentivos e subsídios, como é o caso do Brasil.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A imprensa espanhola, através de seus periódicos incentivava e, de certa forma, fazia uma apologia à emigração e ao exílio, exaltando as melhorias nas condições dos portos de embarque e nas viagens, ao mesmo tempo em que se projetava no imaginário popular as grandes chances de enriquecimento na América. A emigração era incentivada pela intensa propaganda que se fazia na Espanha, pelo trabalho dos *ganchos*, homens responsáveis pelo recrutamento das famílias e, também, pelos subsídios do governo brasileiro que necessitava de mão de obra nas lavouras cafeeiras.

Sejam os fatores expostos acima de expulsão ou atração, milhares de espanhóis escolheram o Brasil como destino para a consolidação de novos meios de sobrevivência. Ou seja, sem os incentivos do governo brasileiro a imigração, no caso da Espanha, não teria as proporções que teve, uma vez que, por afinidade cultural, os espanhóis preferiam países como a Argentina, por exemplo. É bom ressalta os fatores de expulsão como condicionantes ao ato de emigrar, já que poucos desejaram de forma espontânea, deixar seu país.

Após a Segunda Guerra Mundial, estimulados pelo desenvolvimento da economia cafeeira e pelas guerras na Europa. Grande parte desses espanhóis já havia trabalhado no campo, eram os mais rurais entre os imigrantes europeus, não se dando tão bem nos negócios, comércio e indústria, se comparados com os italianos e portugueses.

A trajetória do imigrante espanhol se difere do italiano, uma vez que a imigração espanhola é uma imigração tardia. O imigrante espanhol destinou-se a substituir o imigrante italiano que retornava ao seu país ou que deixou de vir para o Brasil no início do século XX diante da proibição da imigração italiana subsidiada pelo governo brasileiro, a partir do Decreto de 1930, que provocou a queda na entrada de imigrantes italianos no Brasil e o consequente crescimento de imigrantes espanhóis a partir dessa data.

O declínio da imigração espanhola para o Brasil pode estar relacionado ao decreto 3010 de 1938 e também à Guerra Civil Espanhola. De acordo com Souza, os espanhóis que lutaram ao lado do republicanismo passaram a sofrer perseguições políticas do governo franquista que os via como inimigos a serem eliminados. O Governo de Getúlio Vargas do Brasil a partir de 1940 passou, em contrapartida, a restringir a imigração espanhola por acreditar que havia uma ameaça comunista nesses imigrantes que tinham a necessidade de buscar exílio na América.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A Guerra Civil Espanhola e seus desdobramentos não incidiram apenas no que diz respeito à entrada de espanhóis no país, mas teve reflexos também na permanência ou não

desses imigrantes no país. As suas associações foram alvo de perseguição durante a guerra civil, quando em 1937 foi determinado pelo governo o fechamento das associações espanholas do Estado de São Paulo. Mesmo que os espanhóis tenham sido, em certa medida, um grupo de fácil assimilação cultural e desejável diante do projeto de branqueamento da nação, suas associações foram alvo de repressão, segundo Souza:

> A justificativa para a repressão não passava pela questão da raça e sim pelo ideário político defendido pelos membros de algumas associações, dentre as quais, os centros republicanos, de tendência marcadamente liberal e esquerdista. Além disso, o discurso policial sobre os espanhóis incidia no fato de que alguns deles estariam exercendo influência negativa sobre os trabalhadores brasileiros, induzindo-os à prática revolucionária (SOUZA, 2006:21).

Após o fim do governo Vargas, a preocupação em relação ao imigrante passou a ser, mais uma vez, a necessidade de mão-de-obra especializada para o trabalho na indústria. A partir de 1945, os decretos do governo federal passaram a se recair novamente sob a política de imigração. Mais uma vez a imigração faria parte do discurso governamental como solução para o atraso brasileiro, principalmente no que diz respeito ao Brasil Moderno, sedento de industrialização e modernidade, fundamento das políticas econômicas de Dutra, Vargas, Kubistchek, Jânio Quadros - João Goulart.

Há que se considerar, no entanto, que a situação econômica não era tão diferente do primeiro período imigratório: havia fome, desemprego e o autoritarismo de Franco, consolidado na Guerra Civil Espanhola. O período compreendido até a Segunda Guerra Mundial é marcado pela presença maciça de lavradores, apesar de as profissões desempenhas serem diversificadas. Porém, a partir de 1931, o perfil começou a mudar, com a entrada de religiosos, sobretudo no período da Guerra Civil Espanhola. Os principais grupos de espanhóis com destino ao Brasil partiram principalmente da Galícia e da Andaluzia.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A Galícia apresentava um crescimento demográfico elevado, possuía um sistema econômico tradicional, com base na agricultura de subsistência, que em crise não possibilitava a mobilidade social e, por sua vez o acesso à terra. No caso dos galegos, a imigração era

individual, composta de homens que se dirigiram aos grandes centros urbanos. São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador foram alguns lugares de destino dos galegos.

Mas, a maior parte dos imigrantes que chegaram ao Estado de São Paulo para o trabalho nas lavouras de café vieram da região da Andaluzia. Os emigrantes vindos de Andaluzia, em geral, de recursos escassos, pois qualquer crise na agricultura, desde epidemias nas plantações de oliveiras e videiras, até secas ou chuvas provocavam a expulsão dessas famílias. Essa região da Andaluzia Oriental forneceu grandes contingentes de imigrantes para a América e mais especificamente para São Paulo e seu interior.

A mudança para um novo território não impediu que muitos dos imigrantes europeus fundassem associações nas quais pudessem ao mesmo tempo manter um vínculo cultural com a pátria que "abandonaram" e se inserirem na cultura local. O ato de emigrar, ou seja, deixar seu país de origem em busca de melhores condições econômicas e sociais, não implica apenas o deslocamento humano em si, mas também em valores culturais a ele arraigados e que em um novo território podem ser ressignificados ou simplesmente perdidos diante da assimilação de uma nova cultura.

Desse modo, as relações sociais e as concepções dos imigrantes referem-se à sociedade que proporcionou a formação da sua identidade, ou seja, mesmo que com a emigração o indivíduo participe de algum tipo de socialização, esta será idealizada, pois a sua identidade pertence ao seu lugar de origem.

A imigração espanhola é caracterizada como uma imigração tardia, uma vez que chegaram ao país em um período posterior ao dos imigrantes italianos, japoneses, poloneses, alemães, russos, austríacos, ucranianos, suíços, armênios e árabes, considerado um período de menores oportunidades, tendo em conta que as relações de trabalho já haviam sido modificadas em comparação com o início da imigração em massa na Europa. Este grupo étnico tem especificidades que devem ser levadas em conta, para que não tenha um perfil do imigrante europeu. Os espanhóis são vistos como os imigrantes mais inseridos na cultura brasileira e é difícil separar suas ações e experiências das brasileiras. Também é considerado o grupo mais disperso, como consequência das diferenças regionais que existiram na Espanha e persistiram também no Brasil.

No entanto, abordamos nesta investigação da Disciplina de Cultura Espanhola da Universidade Católica Portuguesa de Lisboa, ministrada pela Professora Doutora Inês Espada

Vieira uma observação em especial quanto à importância das colônias de imigrantes espanhóis na formação e transformação social do Brasil.

Propomos uma análise do ponto de vista social, e do aspecto histórico entrelaçado ao sociológico, pois a intenção desta tarefa acadêmica está em conduzir uma apresentação focada na influência imigratória e de exílio das populações espanhola, seja ela galega, ou de qualquer outra região deste país, e o nosso foco de observação ficou instituído dentre o período referente à Grande Guerra Cível da Espanha e no Governo de Francisco Franco.

Temos intenção secundaria apresentada neste trajeto histórico, algumas características das pessoas que imigraram para o Brasil e suas ocupações no espaço rural e urbano, e no uso de leis de incentivo à imigração utilizada pelo governo brasileiro a fim de fazer uma substituição da mão-de-obra escrava utilizada desde o período colonial português, baixo conhecimento tecnológico e cientifico destas demandas migratórias iniciais, e a proposta de branqueamento da população brasileira. E tais propostas políticas estimularam a imigração espanhola no Brasil, visto que a Espanha estava a passar por inúmeros problemas de desemprego, baixa produtividade agrícola e alta taxa de natalidade, além do medo fascismo do Ditador Francisco Franco e das atrocidades da Guerra Civil na Espanha.

Apesar de os filmes *Getúlio, Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito e Dona Flor e os Seus Dois Maridos*, em seus enredos e roteiros não tratem dos contextos de conteúdos de guerras, apresentamos situações de subjetividades da época da grande chegada dos imigrantes Galegos ao Brasil, e nos filmes é visto essa grandioso interesse de torná-los pertencentes ao processo de construção do nacionalismo idealizado por Getúlio Vargas, na miscigenação muito bem demonstrada em Dona Flor e Seus Dois Maridos, e na força do futebol como produto de entretenimento e ligação afetiva das grandes massas e nas grandes cidades do Brasil desde os inícios dos anos 1930, que no filme Heleno de Freitas, o Príncipe Maldito, é possível perceber este encantamento e pertencimento das novas populações de imigrantes que chegaram ao Brasil, e principalmente para com os mais jovens, que automaticamente já se encaixavam, se inteiravam, e interagiam dentro destes movimentos urbanos e socioculturais nestas épocas do Brasil que observamos nestes estudos fílmicos, e principalmente dentro destas subjetividades quanto à presença galega no cinema brasileiro.

4.4. MORTE E VIDA SEVERINA

João Cabral de Melo Neto é o autor do poema publicado em 1955 e que foi adaptado pelo cineasta Zelito Viana em um filme de longa metragem que também foi intitulado Morte e Vida Severina no ano de 1977. O escritor, poeta, e autor de Morte e Vida Severina, João Cabral de Melo Neto, nasceu em Recife, em 9 de janeiro de 1920 , e faleceu no Rio de Janeiro, no dia 9 de outubro de 1999. Foi um poeta e diplomata brasileiro. Faz parte da 3ª parte do Modernismo no Brasil da geração de 1945 de poesia, ao lado de Manoel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade faz o trio mais importante dos poetas brasileiros.

Sua obra poética, que vai de uma tendência surrealista até a poesia popular, porém caracterizada pelo rigor estético, com poemas e marcados pelo uso de rimas toantes, inaugurou uma nova forma de fazer poesia no Brasil. Trabalha com a racionalização das palavras, a intertextualidade, além de ser um poeta muito preocupado com a interpretação pessoal de suas poesias.

Acusado de Comunista em 1952 foi afastado por despacho pelo Presidente da República do Brasil Getúlio Vargas do Ministério das Relações Exteriores e conseguiu retornar ao serviço em 1954 obteve a absolvição na Suprema Corte. É considerado o maior poeta de língua portuguesa por escritores como Mia Couto e Sidrata Ribeiro. Foi agraciado com vários prêmios literários, entre eles o Prêmio Neustadt, tido como o "Nobel Americano", sendo o único brasileiro galardoado com tal distinção.

Quando morreu, em 1999, especulava-se que era um forte candidato ao Prêmio Nobel de Literatura. Irmão do historiador Evaldo Cabral de Melo, primo do poeta Manuel Bandeira, e do sociólogo Gilberto Freyre, João Cabral de Melo Neto foi amigo do pintor Joan Miró e do poeta Joan Brossa.

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

É um Poema dramático, regionalista e modernista que está enquadrado em 18 quadros e cenas. E é dividido por títulos que explica ao leitor a ação que irá surgir. Os 12 primeiros quadros têm a intenção de mostra à peregrinação de Severino, e os últimos 06 quadros a sua chegada a cidade do Recife e o encontro com a vida.

João Cabral de Melo Neto classificou sua obra poética Morte e Vida Severina e outros poemas em voz alta, de subtítulo, auto de natal pernambucano, levando em conta tanto a forma popular dos versos curtos, comuns nos autos medievais Galego-Portuguesas, quanto à circunstância de tratar de um nascimento (natal) e de ambientar-se no sertão.

Tanto o poema João Cabral de Melo Neto como a sua adaptação ao cinema pelo cineasta Zelito Viana aborda temas relacionados às denúncias sociais, tais como: a seca que é uma estiagem e falta de água que ocorre em uma região do semiárido ou polígono da seca no Brasil. Esta região é composta por 1.348 municípios, situados nos Estados de Alagoas, Bahia, Ceará, Minas Gerais, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe, compreendendo grande parte do Nordeste brasileiro geoeconômico.

A Reforma Agrária. Impunidade dos grandes latifundiários por crimes praticados contra a vida humana. Esta obra foi adaptada para o teatro, cinema, televisão, e musical com a participação dos cantores brasileiros Chico Buarque de Holanda, Elba Ramalho, e Tânia Alves. Como também foi transformada em HQ Histórias em Quadrinhos e Animação.

O Auto de Natal era muito forte, e muito presente no Nordeste do Brasil. E é uma história contada como se fosse o nascimento de Jesus Cristo e os presépios, visto que os Autos de Natal são influenciados por presépios. Neste Auto de Natal o autor faz a adaptação da vida sofrida do retirante da seca da região do semiárido do Brasil mostrando a sua viagem em busca da sobrevivência e pela vida.

A história vai contar a trajetória do "retirante Severino" que sai de sua terra natal a "Serra da Costela" e seguindo o percurso do rio Capibaribe vai chegar até a cidade do Recife que representa a grande cidade capital da região Nordeste do Brasil, tentando chegar à vida ou mesmo livrar-se da morte antes dos 30 anos, e nesta trajetória na busca pela sobrevivência ele vai passar por vários quadros de morte no desenvolver do poema.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



***Cena da* 1ª morte que se depara o Severino retirante é com outro Severino.** *Zelito Viana,* **Morte e Vida Severina** *(1977). Min 12:14.*

Por isso que o autor inverte a lógica da frase no título do poema "Morte e Vida Severina", visto que a ordem natural seria a "vida" e a "morte", mas quando observamos a temática, para o protagonista que é o retirante existe a luta pela vida, a sua vida como a de todos deste lugar, será um duelo diário com a "morte" que estará presente na fome e nas péssimas condições climáticas e geográficas do ambiente em que se encontra o protagonista do poema. Daí o nome Severina no título do poema passa a ser um adjetivo de vida severa, difícil e árdua.

Nesse contexto, a morte acaba por desempenhar o papel de acontecimento maior nas vidas dessas pessoas. O retirante faz de sua vida uma eterna partida, tanto para fugir da fome e da morte, quando para morrer. Essa dura realidade acabou por acostumar as pessoas muito mais à morte do que à vida. Isso ocorre, por exemplo, diante do nascimento, quando as mães acostumam-se a não apegar-se muito aos bebês porque sabem que existe uma grande possibilidade de não crescerem, diante da miséria e da seca que agrava ainda mais os problemas causados pela pobreza.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

No texto literário o poeta de João Cabral de Melo Neto apresenta os Severinos deste enredo, que é acompanhado na obra cinematográfica de Zelito Viana, (MELO NETO, 1955:71) :

> Somos muitos Severinos
> iguais em tudo na vida:
> na mesma cabeça grande
> que a custo é que se equilibra,
> no mesmo ventre crescido
> sobre as mesmas pernas finas,
> e iguais também porque o sangue
> que usamos tem pouca tinta.
> E se somos Severinos
> iguais em tudo na vida,
> morremos de morte igual,
> mesma morte Severina:
> que é a morte de que se morre
> de velhice antes dos trinta,
> de emboscada antes dos vinte,
> de fome um pouco por dia.

Observando o poema, existe uma despersonalização do personagem, onde o mesmo se divide em vários "Severinos" e que possuem a mesma sina e a mesma trajetória de vida, estando unidos pelo mesmo destino, no caso, a "morte que precede a vida". O poeta demonstra no poema a dificuldade de distinguir um Severino em meio a uma infinidade de outros que compartilham tantas coisas em comum, devido à dura realidade que se apresenta, que acabam por tornar-se praticamente uma coletividade.




Cena do inicio da caminhada de Severino; Cena que Severino anuncia o início da migração. *Zelito Viana,* **Morte e Vida Severina** *(1977). Min 16:42.*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A obra poética é escrita com estrutura de Literatura de Cordel, e possui uma característica redondilha maior em 7 silabas e uma grande musicalidade do poema imitando a Literatura Oral. O poema pretende a simplicidade mesma das pessoas que retrata em sua forma

poética de narrativa. A ideia é partir do que existe em comum entre todos esses Severinos, que o nascimento e a morte, para se chegar no que pode distingui-los que seria a partida em busca de sobreviver e o alcance de condições de vida que os tornem humanizados o suficiente para que sejam vistos como indivíduos e não como uma coletividade.

No filme, vê-se a atuação dos atores que desempenham os personagens atuando com a ajuda do poema que os orienta e onde são postas as falas. Além disso, o que muito se destaca na obra é a presença de cenas e depoimentos verídicos misturados à atuação dos atores, dando ao filme um caráter documental. A ideia da miséria e da fome está sempre constante ao longo da narrativa. Em 1977, Zelito Viana, que produziu filmes como Terra em transe, de Glauber Rocha, e Cabra marcado para morrer, de Eduardo Coutinho, foi responsável pelo filme que intercalava ficção com realidade. Para realizar esse propósito, foram colhidos depoimentos de sertanejos e imagens de seu cotidiano. Dentre os atores que participaram da produção estão Stênio Garcia e José Dumont.

A obra inicia com a jornada pela vida, saindo o mesmo da sua terra natal, que é a Serra da Costela, existindo uma serie de mortes no decorrer da ficção literária. A 1ª morte que se depara o Severino retirante é com outro Severino que é morto de morte matada, e que como no desenrolar do poema está vinculado às denúncias sociais que compõem a obra, e nesta fase do poema o autor utiliza da estrutura de ladainhas religiosas católica. As denúncias de duros problemas sociais que não são considerados por governantes que deveriam interceder para diminuir os impactos causados pela miséria se avolumam ao longo do poema.

Começando pela 1ª morte que sabe-se vou um assassinato que deixa-se saber foi causado para que algum latifundiário ficasse com a posse de mais um pedaço de terra a ser acrescentado ao seu latifúndio. Destaca-se a falta de valor dada à vida do homem que está morto, uma vez que se expõe não representar nada para o proprietário de terras que o mandou matar para se apossar de algo que, para ele, já possuidor de uma grande extensão de terras, não seria nada. A linguagem empregada para falar da morte e da forma como o homem foi morto. Fala-se também da morte violenta de que foi vítima o morto, referindo-se à bala que o vitimou. Destaca-se a miséria e as condições precárias das poucas terras pelas quais o homem foi morto. Além disso, também chama a atenção o fato de que o homem foi morto e a impunidade e falta de perspectiva de que haja alguma punição pelo assassinato. Os homens se referem ao ocorrido de forma natural, quase como se já estivessem acostumados com o pouco valor dado à vida daquele

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

homem e com o fato de que o assassino, em lugar de ser punido, seja recompensado pelo seu crime.

> E o que havia ele feito,
> irmãos das almas,
> e o que havia ele feito
> contra a tal pássara?
> — Ter uns hectares de terra,
> irmão das almas,
> de pedra e areia lavada
> que cultivava.
> — Mas que roças que ele tinha,
> irmãos das almas,
> que podia ele plantar
> na pedra avara?
> — Nos magros lábios de areia,
> irmão das almas,
> dos intervalos das pedras,
> plantava palha.
> — E era grande sua lavoura,
> irmãos das almas,
> lavoura de muitas covas,
> tão cobiçada?
> — Tinha somente dez quadras,
> irmão das almas,
> todas nos ombros da serra,
> nenhuma várzea.
> — Mas então por que o mataram,
> irmãos das almas,
> mas então por que o mataram
> com espingarda?
> — Queria mais espalhar-se,
> irmão das almas,
> queria voar mais livre
> essa ave-bala.
> — E agora o que passará,
> irmãos das almas,
> o que é que acontecerá
> contra a espingarda?
> — Mais campo tem para soltar,
> irmão das almas,
> tem mais onde fazer voar
> as filhas-bala (Melo Neto 1955: 77)

A 2ª morte Severino em sua caminhada escuta as vozes e segue em direção de uma casa onde várias mulheres rezam e cantam para outro Severino que morre de fome. Essa fome e falta de alternativa, além da opressão de que são vítimas essas pessoas, por quem as explora, surge em um contexto de abandono total, onde não há responsáveis ou responsabilizados e também ações em busca de tornar menos penosa a vida dessas pessoas, com alternativas para que possam sobreviver sem ter que recorrer à partida, deixando para trás o pouco que tem. Também é

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

retratada a expulsão ou morte de pessoas que possuem uma pequena propriedade de onde tiram, não sem muitos esforços o seu sustento.



Cena da 2ª morte "Severino em sua caminhada escuta as vozes e segue em direção de uma casa onde varias mulheres rezam e cantam para outro Severino que morre de fome. *Zelito Viana,* **Morte e Vida Severina** *(1977). Min 30:30.*

Na estrutura do poema observamos a 3ª etapa que aparece o personagem da Rezadeira e que lhe oferece o emprego para rezar para as almas. Nesse trecho, a obra aborda a efemeridade da vida daquelas pessoas, o pouco que vivem e a quantidade de gente que morre, fazendo da morte um ofício para muitos. Na falta de como produzir em benefício e estímulo à vida por pura falta de condições para criar condições de como se viver, essas pessoas acharam na morte uma forma de tentar dela se defender. Tornam-se sobreviventes de um tipo de loteria ou de seleção natural que faz da morte de alguns a forma de outros continuarem a viver. Pode-se dizer que existe nessa situação um quase que alimentar-se da morte alheia insistindo-se em viver, em manter-se à tona em uma situação em que a maioria perece sem que, ao menos, tenham tido as mínimas chances de sobreviver.

— Pois se o compadre soubesse
rezar ou mesmo cantar,
trabalhávamos a meias,
que a freguesia bem dá.
— Agora se me permite
minha vez de perguntar:
como a senhora, comadre,
pode manter o seu lar?
— Vou explicar rapidamente,
logo compreenderá:
como aqui a morte é tanta,
vivo de a morte ajudar.
— E ainda se me permite
que lhe volte a perguntar:
é aqui uma profissão
trabalho tão singular?
— É, sim, uma profissão,
e a melhor de quantas há:
sou de toda a região
rezadora titular.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

— E ainda se me permite
mais outra vez indagar:
é boa essa profissão
em que a comadre ora está?
— De um raio de muitas léguas
vem gente aqui me chamar;
a verdade é que não pude
queixar-me ainda de azar.
— E se pela última vez
me permite perguntar:
não existe outro trabalho
para mim neste lugar?
— Como aqui a morte é tanta,
só é possível trabalhar
nessas profissões que fazem
da morte ofício ou bazar.
Imagine que outra gente
de profissão similar,
farmacêuticos, coveiros,
doutor de anel no anular,
remando contra a corrente
da gente que baixa ao mar,
retirantes às avessas,
sobem do mar para cá.
Só os roçados da morte
compensam aqui cultivar [...] (Melo Neto 1955: 84)


USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cena da Personagem da Rezadeira e que lhe oferece o emprego para rezar para as almas. *Zelito Viana,* **Morte e Vida Severina** *(1977). Min 30:50.*

Na 4ª passagem desta jornada o Severino encontra uma terra fértil, macia, sendo um momento feliz para o retirante, sendo que ele observa mais um velório de outro Severino em uma região já próxima ao seu destino que é chegar a cidade do Recife, e novamente o autor aponta para mais uma denúncia social com relação à luta pela reforma agrária. Esse tipo de denúncia é uma constante na obra, pois a desvalorização do ser humano e a naturalização da miséria e da morte relacionada às condições precárias de vida e à expropriação e ao assassinato buscam confrontar quem lê ou assiste com o choque dessas realidades com o objetivo de tornar as pessoas mais sensíveis a esses problemas que, por mais distantes delas que estivessem, eram uma realidade que precisava ser denunciada. Engana-se Severino que pensa ter chegado a um lugar no qual as pessoas não morrem cedo e têm chance de bem viver. No entanto, acaba tendo de se confrontar com a realidade ao ver a morte novamente de outro Severino explorado e destituído de qualquer posse, tendo apenas como direito os palmos de terra nos quais é enterrado.



Cena das senhoras rezando as **ladainhas religiosas católica para o defunto.** *Zelito Viana,* **Morte e Vida Severina** *(1977). Min 32:45.*

As terras que acaba de ver, produtivas e cobertas por uma plantação de cana tem em seus donos a ferocidade necessárias para conquistá-las e mantê-las às custas do trabalho duro de pessoas exploradas a quem não é dado direito algum, a não ser o de morrerem sem ter nada de seu a quem legar. Severino engana-se ao chegar e ilude-se com a ideia de que poderá ter ali um pedaço de terra fértil onde plantar e fazê-la produzir. No entanto, desperta-se para a tristeza da situação ao presenciar o enterro de um dos trabalhadores tão anônimo como os severinos que já havia visto serem enterrados. Severino vê nesse homem enterrado a mesma miséria, a mesma ausência de direito à vida e a mesma falta de humanidade no tratamento que já presenciara anteriormente no sertão de onde saíra. Vê nos homens a construção de uma riqueza para os outros enquanto para si mesmos não resta nada além da miséria e da morte.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Essa cova em que estás,
com palmos medida,
é a conta menor
que tiraste em vida. [...]
[...] — Não é cova grande,
é cova medida,
é a terra que querias
ver dividida.
[...] Viverás, e para sempre
na terra que aqui aforas:
e terás enfim tua roça.
— Aí ficarás para sempre,
livre do sol e da chuva,
criando tuas saúvas.
— Agora trabalharás
só para ti, não a meias,
como antes em terra alheia.
— Trabalharás uma terra
da qual, além de senhor,
serás homem de eito e trator.
— Trabalhando nessa terra,
tu sozinho tudo empreitas:
serás semente, adubo, colheita.[...]
[...] Despido vieste no caixão,
despido também se enterra o grão.
— De tanto te despiu a privação
que escapou de teu peito a viração.
— Tanta coisa despiste em vida
que fugiu de teu peito a brisa.
— E agora, se abre o chão e te abriga,
lençol que não tiveste em vida [...] (Melo Neto 1955: 88)



Cena 4ª passagem desta jornada o Severino encontra uma terra fértil, macia, sendo um momento feliz para o retirante. *Zelito Viana,* **Morte e Vida Severina** *(1977). Min 35:36.*

Severino fica decepcionada por não perceber diferenças entre a miséria, a fome e a morte que presenciava no Agreste e os locais por onde passa onde a terra parece mais rica e ser capaz de produzir abundância. Mesmo nesses locais, encontra a miséria para os que trabalham duramente na terra e os ganhos e posses para os que as possuem, sem que tivessem trabalhado para que essas se fizessem produtivas. No caminho para o Recife, encontra a mesma miséria e desolação de sua terra e isso o deixa desanimado, pois, à primeira vista, pensa ter encontrado

situação diferente. No entanto, mesmo não se tratando de terras áridas e improdutivas, ainda encontra miséria, morte, exploração e injustiça. Ele destaca o pouco valor da vida e a fragilidade que se configura da mesma forma em todos os lugares por onde passa.

> Nunca esperei muita coisa,
> digo a Vossas Senhorias.
> O que me fez retirar
> não foi a grande cobiça;
> o que apenas busquei
> foi defender minha vida
> da tal velhice que chega
> antes de se inteirar trinta;
> se na serra vivi vinte,
> se alcancei lá tal medida,
> o que pensei, retirando,
> foi estendê-la um pouco ainda.
> Mas não senti diferença
> entre o Agreste e a Caatinga,
> e entre a Caatinga e aqui a Mata
> a diferença é a mais mínima.
> Está apenas em que a terra
> é por aqui mais macia;
> está apenas no pavio,
> ou melhor, na lamparina:
> pois é igual o querosene
> que em toda parte ilumina,
> e quer nesta terra gorda,
> quer na serra, de caliça,
> a vida arde sempre com
> a mesma chama mortiça. [...] (Melo Neto 1955: 89)

Logo o personagem chega ao final do seu "Rosário" chegando à cidade do Recife e imaginando não ouvir falar mais de morte, e ao descansar surgem a conversas dos "coveiros" que conversam sobre os seus trabalhos, pois um trabalha em um cemitério de pessoas ricas da cidade que é o cemitério de Santo Amaro e trabalha muito pouco, e o outro coveiro reclama que está trabalhando muito no cemitério de Casa Amarela onde é lotado, por conta que são encaminhados muitos corpos de retirantes e indigentes, e o mesmo afirma em seu discurso que "os retirantes vem em busca de água e encontram a terra seca da morte". Essa ideia confirma as suspeitas de Severino, uma vez que percebe-se na pobreza a relação com a morte, que a miséria aproxima o homem da morte onde quer que ele esteja. Isso o faz perceber de forma mais clara a relação da ganância com a morte dos severinos que não conseguem fugir da sina da miséria.



Cena denúncia social com relação à luta pela reforma agrária. *Zelito Viana,* **Morte e Vida Severina** *(1977). Min 38:34.*

A realidade da miséria que ocorre nas grandes cidades para onde os severinos são empurrados tentando fugir da morte certa no sertão faz Severino perder a fé na vida. As falas dos coveiros abalam a sua confiança já combalida devido ao que encontrara no caminho, eles falam da realidade com a qual os retirantes acabam se confrontando ao chegar às grandes cidades. Eles não entendem a realidade vivenciada por esses retirantes e que ela é mais cruel, apesar de tudo, do que a vivida nas cidades. Reconhecem, no entanto, que há nessa atitude a tentativa de sobreviver, mas destacam a impossibilidade disso ao encerrar os versos determinando que a opção pela jornada os faz apenas escolher uma nova forma de morte.

— É a gente retirante
que vem do Sertão de longe.
— Desenrolam todo o barbante
e chegam aqui na jante.
— E que então, ao chegar,
não têm mais o que esperar.
— Não podem continuar
pois têm pela frente o mar.
— Não têm onde trabalhar
e muito menos onde morar.
— E da maneira em que está
não vão ter onde se enterrar.
— Eu também, antigamente,
fui do subúrbio dos indigentes,
e uma coisa notei
que jamais entenderei:
essa gente do Sertão
que desce para o litoral, sem razão,
fica vivendo no meio da lama,
comendo os siris que apanha;
pois bem: quando sua morte chega,
temos de enterrá-los em terra seca.
— Na verdade, seria mais rápido
e também muito mais barato
que os sacudissem de qualquer ponte
dentro do rio e da morte.[...]
— E esse povo lá de riba
de Pernambuco, da Paraíba,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que vem buscar no Recife
poder morrer de velhice,
encontra só, aqui chegando,
cemitérios esperando.
— Não é viagem o que fazem,
vindo por essas caatingas, vargens;
aí está o seu erro:
vêm é seguindo seu próprio enterro. (Melo Neto 1955: 93)



Cena que ele observa mais um velório de outro Severino em uma região já próxima ao seu destino que é chegar a cidade do Recife. *Zelito Viana,* **Morte e Vida Severina** *(1977). Min 54:15.*

Agora Severino após escutar esta conversa dos coveiros e após chegar da longa jornada ao seu destino final que é a cidade do Recife ele decidi em morrer. Essa decisão tira dos seus ombros o peso de lutar pela própria vida, pois sente-se impotente diante de uma inevitabilidade da morte. Sabendo-a como certa, pensa em evitar os sofrimentos que podem vir a colocar-se entre o momento vivido e o final derradeiro. Pesa também a sensação de impotência e a revolta diante de uma realidade que, apesar de injusta, parece imutável: em qualquer lugar, haveria morte, explorados e exploradores, gente com direito e gente sem direito à vida.

E chegando, aprendo que,
nessa viagem que eu fazia,
sem saber desde o Sertão,
meu próprio enterro eu seguia.
Só que devo ter chegado
adiantado de uns dias;
o enterro espera na porta:
o morto ainda está com vida.
A solução é apressar
a morte a que se decida
e pedir a este rio,
que vem também lá de cima,
que me faça aquele enterro
que o coveiro descrevia: [...] (Melo Neto 1955: 94)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

É quando ele conhece o Mestre José de Carpina, que no desenvolver do poema trata-se de São José Carpinteiro pai de Jesus Cristo, e que nasceu em uma cidade chamada Nazaré da Mata. Logo, Severino pergunta para o Mestre José qual o sentido da vida? E o Mestre o aconselha a viver. E na hora do desespero de Severino no poema, existe a parte do "Nascimento de uma criança" que é o momento especial da vida, e no Auto Natalino a representação do nascimento do menino Jesus em um lugar pobre e simples. E pela primeira vez no poema a vida que nasce. A valorização dessa vida, mesmo em meio à pobreza e às dificuldades que a criança, futuro homem, enfrentará, faz com que Severino escute de Mestre José que a vida é o principal, o que fica configurado pelo nascimento que ocorre e é comunicado exatamente no momento em que Severino pergunta ao mestre sobre a possibilidade do suicídio.



Cena do Rio Capibaribe. *Zelito Viana,* **Morte e Vida Severina** *(1977). Min 01:11:22.*

Observamos também a lembrança aos "Reis Magos" com os presentes em uma representação de presépio. Para a criança pobre e recém-nascida os vizinhos oferecem presentes simples para valorizar a vida e o amor natalino. Mas o que se percebe como o presente maior e o que pode contribuir para mudar o estado de espírito de Severino é a forma como os vizinhos valorizam o nascimento e a vida da criança que nasce. Isso desperta em Severino a esperança de que a vida possa ser mais importante e possa ser valorizada por aquelas pessoas.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena que Severino quando ele conhece o Mestre José de Carpina, que no desenvolver do poema trata-se de São José Carpinteiro pai de Jesus Cristo, e que nasceu em uma cidade chamada Nazaré da Mata. *Zelito Viana,* **Morte e Vida Severina** *(1977). Min 1:09:20.*

As ciganas: A 1ª cigana vê na criança um péssimo futuro, e uma visão bem pessimista de realidade na pobreza. A 2ª cigana observa um futuro melhor e mais positivo para aquela vida, sendo um momento lírico, poético e positivo. Vê-se nas ciganas a representação das possibilidades que se abrem a frente da criança que pode sim ter em sua vida qualquer um dos dois destinos. Dessa forma, pode-se dizer que tanto a pobreza e a infelicidade, quanto a felicidade e a prosperidade podem estar no futuro daquela criança. No entanto, vê-se que, somente pelo fato de que exista uma possibilidade de vida e de um futuro bom e poético, passa a existir para Severino também uma possibilidade de vida, contrária ao pensamento e à ideia de que a morte seria inevitável. Fica em aberto a reação de Severino diante do que se coloca, mas deixa-se inferida a ideia de que a vida de todos tem valor.



Cena A 1ª cigana vê na criança um péssimo futuro. *Zelito Viana,* **Morte e Vida Severina** *(1977). Min 01:15:25.*

Assim, o Poema faz uma grande pergunta: porque vale a pena viver? E Zelito Viana também em seu filme deixa presente está provocação do João Cabral de Melo, (Melo Neto 1955: 112) :

> Severino, retirante,
> deixe agora que lhe diga:
> eu não sei bem a resposta
> da pergunta que fazia,
> se não vale mais saltar
> fora da ponte e da vida;
> nem conheço essa resposta,
> se quer mesmo que lhe diga.
> É difícil defender,
> só com palavras, a vida,
> ainda mais quando ela é
> esta que vê, severina
> mas se responder não pude
> à pergunta que fazia,
> ela, a vida, a respondeu
> com sua presença viva.
>
> E não há melhor resposta
> que o espetáculo da vida:
> vê-la desfiar seu fio,
> que também se chama vida,
> ver a fábrica que ela mesma,
> teimosamente, se fabrica,
> vê-la brotar como há pouco
> em nova vida explodida;
> mesmo quando é assim pequena
> a explosão, como a ocorrida;
> mesmo quando é a explosão
> como a de há pouco, franzina;
> mesmo quando é a explosão
> de uma vida severina.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A resposta vem com o texto, apesar das mortes, vale à pena viver a vida, apesar de ser uma vida "Severina", o enredo da história começa com várias mortes e termina com a vida, em um sentido contrário ao que normalmente ocorre: começa-se com a vida, sintetizada no nascimento e vai-se ao longo da existência em direção à morte. Já na história, parte-se da morte

para se chegar à vida, simbolizada pelo nascimento. O sentido inicial da história, quando se opta por começar pela morte, escolhe-se a destruição. Esses sentimentos muito relacionados às ações humanas que conduzem homens para a morte acabam por se destituir de qualquer caráter construtivo, para se constituir como vinculados a um sentimento de falta de alternativa ou outro caminho que não o que conduza à aniquilação.

A obra cinematográfica do cineasta Zelito Viana acompanha a trajetória em seu roteiro da obra literária, e o roteiro do filme trabalha com a mesma lógica linguística e estética do poema, quando o retirante Severino decide fugir da seca do Sertão em busca de um futuro melhor em Recife que é a capital do Estado de Pernambuco. Constrói-se, dessa forma, uma estrutura que dê a ideia da completa impossibilidade de Severino de continuar no sertão, o que se dá pela estética empregada para construir uma ideia de morte. Essa ideia de inevitabilidade da ação de partir aproxima-se do ocorrido com muitos dos imigrantes que vieram ao Brasil ao longo da história, muitos fugindo também da miséria e da possibilidade de morte, diante da ação de ditadores e de problemas econômicos que inviabilizam a vida.

Severino inicia uma longa caminhada partindo do Sertão Pernambucano em direção a cidade do Recife, e em seu caminho o mesmo segue o curso do Rio Capibaribe, nessa jornada ele se depara o tempo todo com figuras que simbolizam a morte que parece acompanhá-lo o tempo todo durante sua jornada. Ele segue tentando, mesmo assim, fugir a uma sina que parece acompanhá-lo e que surge nas vozes das pessoas que encontra ao longo do caminho. A esperança vai sendo transferida de um ponto para o outro a medida em que Severino é confrontado com realidades que não parecem muito diferentes daquela da qual está tentando fugir.

A história tanto do poema como do filme, é narrada através de quadros, ou cenas, sendo 18 (dezoito) no total, que são divididos por títulos que explicam ao leitor, e em cenas para o entendimento dos espectadores do filme. As 12 (doze) primeiras cenas mostram a determinação de Severino, e as 06 (seis) últimas cenas a sua chegada a cidade do Recife e o encontro com a vida. Misturam-se à ficção recortes de depoimentos que trazem a história para a realidade das pessoas que realmente vivenciaram ou vivenciavam em algum momento de suas vidas os mesmos dramas pelos quais Severino passou.

O roteiro do filme de Zelito Viana utiliza-se da estrutura poética da obra literária Morte e Vida Severina que é um poema que possui uma linguagem fluida, permeada de lirismo claro

e predominantemente em redondilha maior, sendo uma unidade regional que se faz presente na estrutura do texto através do uso de elementos repetitivos que o assemelham a uma prece católica de ladainha. O texto possui um ritmo e uma musicalidade que permitem a fluidez que percebe-se.

Tanto no poema como na obra cinematográfica a história é narrada em primeira pessoa por Severino, e é composta de monólogos e diálogos dele com os outros personagens. Além de diálogos que ele testemunha ao longo do caminho. Severino é um personagem representativo, por isso um nome e a forma de apresentá-lo. Ele concentra em si mesmo o contingente de retirantes e de vítimas de toda a sorte de tipos de mortes de que foram vítimas a infinidade de severinos que nascem e morrem todos os dias no sertão nordestino e que, na época, nasciam e morriam em quantidade ainda maior. Severino demonstra ter em comum com todos os outros que possuem a sua mesma condição o nascer e o morrer sob o mesmo augúrio.

Observamos também que o título Morte e Vida Severina é uma representação estrutural da própria trajetória do Severino que deixa a morte para encontrar a vida. O título passa a assumir uma função de adjetivo, ao que não dizer morte e vida difícil. Isso corrobora com a própria função alegórica do personagem Severino que representa toda a população de retirantes. O título Morte e Vida Severina demonstra que Severino deixa a morte para encontrar a vida, mas não deixa de sinalizar que essa vida não será fácil, pois, tanto a vida, como a morte são designadas pela dificuldade que é representada pela palavra adotada como adjetivo "severina".

O uso de alegorias é um recurso muito comum dos Autos de Natal, e a partir daqui podemos analisar também o subtítulo desta obra literária que teve sua adaptação ao cinema, porque assim ela possui como subtítulo "O Auto de Natal Pernambucano", e, dentre desta tradição secular ibérica Galego-Portuguesa fortemente presente no nordeste brasileiro, que é feita tal obra de João Cabral de Melo Neto. Utiliza-se a realidade da miséria, da exploração e da morte presente no nordeste brasileiro para construir-se um auto que pretende, no entanto, acabar com uma mensagem de esperança, característica desse tipo de texto. No entanto, mesmo sob a esperança de que se reveste Severino, diante de tudo o que já presenciara e dos sofrimentos, mortes e destinos inevitavelmente traçados, permanece o sentimento de falta de sentido.

USC UNIVERSIDADE SANTA CECÍLIA



Cena que se iniciam as louvações, as luas, as glorificações pelo nascimento do novo menino, e para o nascimento da esperança. *Zelito Viana,* **Morte e Vida Severina** *(1977). Min 01:13:20*

A subjetividade Galega que é vista tanto na obra literária como na cinematográfica presentes fortemente na cultura nordestina nos Autos de Natal aparece de forma bem apreciável durante tanto a leitura do poema, como nas últimas cenas do filme de Zelito Viana, podemos perceber uma situação bastante familiar uma história que nos parece muito comum, Morte e Vida Severina nada mais é do que uma representação do nascimento de Jesus Cristo, José Mestre Carpina, embora que Carpina representa uma cidade da Zona da Mata Norte de Pernambuco, embora podemos dizer que o José Mestre Carpina significa São José carpinteiro pai adotivo de Jesus Cristo.

Nas 12 (doze) cenas da obra literária que foi adaptada na produção da obra cinematográfica, teve sua raiz linguística e sua estrutura textual adequada ao roteiro do filme. Esse número é bastante representativo para a fé católica: trata-se do número de apóstolos; o número de tribos de Israel (o que o faz também importante para os judeus); durante a noite eram cantados doze salmos; são mencionadas 12 virtudes referentes ao espírito santo; as 12 portas de Jerusalém, com a presença de 12 anjos, um em cada porta.

Em uma destas passagens de Severino que vem andando no sentido da cidade do Recife, passando por Nazaré da Mata, nada mais é do que uma representação de São José o padrasto de Jesus Cristo que segundo a tradição cristã era um carpinteiro que vivia na cidade de Nazaré na antiga Galileia. A ideia da obra é a representação de um auto de Natal. Nesse caso, o auto de Natal também abarca o sofrimento e a morte que podem estar relacionados a Jesus. Assim, se iniciaria o auto pela paixão de Jesus, terminando-se com o seu nascimento. Dessa forma, aproximar-se-ia o auto de Natal com a Páscoa. Assim, o padecimento de Jesus, simbolizado pelo sofrimento e morte dos severinos, seria seguido do seu nascimento, em um processo inverso, o que poderia sinalizar o renascimento que se daria em ciclos,

Os Autos Medievais Galego-Portuguesa de caráter apolíneo tiveram sempre o objetivo de moralização do homem, e é nesse subgênero que João Cabral de Melo Neto vai escrever sua

obra Morte e Vida. Constrói-se a ideia de uma moral que vai além da já conhecida e compartilhada pela humanidade, com base na realidade da miséria, da exploração e da seca no nordeste brasileiro. Assim, moraliza-se a partir da percepção de que há uma realidade a ser mudada, de que existe uma tragédia em curso para a qual não é dada a devida atenção e de que as pessoas têm o seu valor indevidamente calculado pelo dinheiro ou pela possibilidade de proverem algum benefício para quem as julga. O ato de moralizar, dessa forma, não é tão claro, apesar de haver na mensagem final a aparência de uma moralização. No entanto, se tomarmos a lição de que a vida precisa ser preservada como o princípio moralizador, teremos de pensar no aprofundamento da questão, o que levaria às questões mais profundas anteriormente mencionadas.

Tanto na obra literária quanto na cinematográfica nada de superficial, tanto nas palavras e frases escolhidas para o poema, como no cinema, as imagens, as cenas, os diálogos, as passagens, e os cortes. Tanto na escolha do título da obra literária percebemos que João Cabral explica ao seu jeito o porquê é considerado o engenheiro das palavras ao alterar a ordem biológica de vida e morte para morte e vida, e antecipar a própria estrutura do texto como foi utilizado também na obra cinematográfica de Zelito Viana ao apresentar uma sequência das cenas, transformando o substantivo próprio severino em um adjetivo.

João Cabral de Melo Neto e Zelito Viana em sua adaptação do poema no filme nos apresentam a vida árida, dura, e severa do Sertão, e dos retirantes, transformando Severino retirante em um adjetivo coletivo. Esse recurso, ao mesmo tempo que tira de Severino o peso de uma decisão individual, visto que seu destino é partilhado por muitos, também faz pesar sobre a ideia de que existe uma sina para a qual todos os Severinos estão destinados, o que se comprova depois não ser totalmente verdadeiro quando se coloca em suas mãos a possibilidade de tirar ou não a própria vida. Essa possibilidade já carrega em si a comprovação de que nem todos os severinos terão o mesmo destino, uma vez que os outros não puderam escolher entre morrer e continuar vivendo. Pode-se dizer que, no final, esse possivelmente é um recurso que o autor utiliza justamente para provar que é possível ver os severinos como indivíduos desde que sejam encarados em uma perspectiva humanista,

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Percebemos também que ao incluir o subtítulo Auto de Natal Pernambucano o poeta nos apresenta ainda a estrutura literária medieval galego-portuguesa que será utilizada do mesmo modo na obra cinematográfica, assim como o universo vocabular e a imagem dos sertões de Pernambuco. Observamos tanto na poesia como no filme o universo temático que se desta

principalmente nestas obras encontram-se na meta poesia, nos temas sociais e na presença dos objetos a materialidade da sua poesia, como na adaptação ao cinema no uso das imagens, e das paisagens do Sertão, como do Recife em Pernambuco. O realizador cinematográfico Zelito Viana em sua obra lançada no ano de 1977 dará corpo e alma ao poema de João Cabral de Melo Neto que foi publicado em 1955.

A obra Morte e Vida Severina foi escrito entre 1954 em 1955 por encomenda a pedido de Maria Clara Machado a conhecida autora de Pluft o Fantasminha e outras histórias infantis, a solicitação de um Auto de Natal para ser representado pelo grupo de Teatro Tablado da cidade do Rio de Janeiro. Ao transpor a estrutura de auto para a realidade brasileira, como o feito também por Ariano Suassuna em *O Auto da Compadecida*, utiliza-se uma base estrutural a, sem a necessidade de uma total fidelidade a sua forma, para tratar de um tema com intenção de transmitir um ensinamento.

E logo a genialidade do escritor e poeta João Cabral de Melo Neto é despertado ao tema que ao escrever o poema coloca todo o seu estilo literário mudando de foca e eixo tanto os públicos, como a linha temática ora trabalhada por Maria Clara Machado, e como isso apresentando uma das maiores obras literárias da literatura brasileira em formato de poema medieval galego-portuguesa, com isso João Cabral de Melo Neto apresenta as características da obra, assim como a sua grande popularidade uma vez que foi encenada diversas vezes.

Em 1956 o poema ganha a publicação no livro chamado Duas Águas, e o livro é dividido em duas partes, na primeira parte João Cabral de Melo Neto nos apresenta poemas para serem refletidos, para ser pensados, analisados digeridos. A segunda parte é apresentada como poemas para serem ditos em voz alta. E é nessa parte que inicia Morte e Vida Severina. A obra transposta para o cinema ainda conta com a veracidade dos depoimentos e do caráter documental para demonstrar que a tragédia daquelas vidas não é mera ficção, mas o resultado de exploração, inexistência de políticas públicas, manifestações de impunidade e falta de consciência coletiva. Assim, o filme foi transformado em um manifesto para que se reflita sobre a necessidade de ações a serem adotadas e sobre como, ao longo dos anos, houve omissão e conivência.

USC UNIVERSIDADE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O cantor e músico brasileiro, Chico Buarque de Hollanda, também compôs as músicas que vieram a integrar em um musical teatral, e obra teatral foi apresentada quando da inauguração do Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e apresentado pelo

grupo de teatro TUCA (Teatro da Universidade Católica) no ano de 1965 em pleno período da Ditadura Militar no Brasil. O músico, ao longo do tempo, demonstrou um comprometimento político em relação às realidades econômicas, políticas e sociais que se evidenciaram no país. Nessa obra, a música produz um apelo adicional ao que já existe no texto por si só.

Daí o texto foi adaptado para o cinema pelo cineasta Zelito Viana, e, além disso, outras adaptações foram realizadas para Televisão, e também para histórias de quadrinhos (banda desenhada) e cinema de animação. Outras adaptações diferem da obra analisada principalmente no que diz respeito ao caráter documental que essa adquiri quando insere depoimentos verídicos em meio à narrativa ficcional, o que outras montagens ou adaptações não fazem. Essa ação buscou aproximar o filme da realidade, demonstrando que os severinos são reais e que vivenciam experiências semelhantes ou, até mesmo, iguais as vivenciadas na obra.

A obra Morte e Vida Severina é um poema que se transforma em peça de teatro, embora que sua escrita foi realizada em formato de poema, por isso também é chamado de poema dramático. Logo, os Autos de Natal surgiram durante a idade média, embora tenham sido ensinados no renascimento de cunho religioso pedagógico e popular. Os Autos tinham como finalidade demonstrar uma lição sobre a vida, tal como o Auto da Barca do Inferno do autor medieval português Gil Vicente, ou vinculados a vida dos Santos, como Auto de São Lourenço composto pelo Padre José de Anchieta, e o Auto da Compadecida, obra do escritor Ariano Suassuna, e outros temas como a Sagrada Família, a Anunciação do Anjo Gabriel e o nascimento de Jesus também fazem parte dos temas presentes nos Autos de Natal.

O universo vocabular utilizado no poema, como na obra cinematográfica, vem do imaginário da cultura popular de Pernambuco, e especialmente da literatura de cordel. Segundo a Academia Brasileira de Letras, a literatura de cordel surge no Brasil através da chegada e permanências na época dos povos conquistadores oriundos da península ibérica, isso por volta do século XVI (dezesseis) no Nordeste do Brasil, como uma manifestação artística que une as influências ibéricas, representadas pelas histórias com estrutura de auto, aliada a um caráter de epopeia; à cultura brasileira por meio da linguagem e do conteúdo das histórias que espelham o comportamento e as características locais.

No princípio esta literatura chega pelas mãos dos portugueses para os portos da cidade de São Salvador da baía de Todos os Santos, que hoje é chamada de Salvador, e que antes foi a primeira capital do Brasil. Tal literatura medieval irradia para as demais cidades do nordeste do

Brasil, mantendo as tradições dos versos em sextilhas, oitavas e outros formatos, e em alguns poetas contemporâneos reuniram a poesia do cordel a música regional é o caso do cordel. E tal formato de poesia medieval neste espaço referente ao nordeste do Brasil recebeu sangue novo, e elementos deveras salutares. Com isso, ocorre a popularização dos Autos de Natal, e Literatura de Cordel no Nordeste do Brasil.

Compreender o porquê de chamar João Cabral de Melo Neto de um engenheiro das palavras está presente na construção metódica, precisa, cirúrgica de cada poema, e especialmente deste poema tão conhecido e popular tão popularizado que é Morte e Vida Severina, tanto pelas suas diversas versões no teatro, no cinema, na animação. Tanto no poema como o filme Morte e Vida Severina o roteiro da história perpassa por todo um contexto de fuga de um retirante, o protagonista Severino vai passar por vários lugarejos e cidades até a sua chegada à Recife que é a capital do Estado de Pernambuco. A cada cidade uma conta do Rosário, e o Rio Capibaribe como guia.

Em um cenário de cidades abandonadas, e o próprio rio seco, Severino se pergunta se parando o rio também não para a própria vida. Mais uma vez vamos ter aqui a presença da via-crúcis da paixão de Cristo, as pausas, as paradas, além das quedas ao mesmo tempo. A vida, as derrotas, os momentos de tristeza e de perdas, as reflexões de Severino sobre a morte que parece estar presente durante toda sua trajetória, até que ele ouve um canto que parece de uma procissão, e mais uma vez a religiosidade apresenta-se como um farol a iluminar a trilha do sertanejo.

Nesta crise de existencialismo de Severino retirante, ele se depara com um velório, a presença da cultura nordestina, mais uma vez, apresentada por Zelito Viana no filme e escrita por João Cabral de Melo Neto, com o surgimento da herança colonial dos povos ibéricos com as ladainhas e os cânticos católicos para encomendar a alma dos mortos. Zelito Viana em seu filme expõe aos espectadores, o dilema de Severino que repensa bastante se deve seguir o seu caminho seguindo o curso do Rio Capibaribe, ou se deve permanecer ali no seu Sertão. E em seu caminho por onde passa, só há lugar para os trabalhos da morte.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Severino que foi interpretado no filme do cineasta Zelito Viana Morte e Vida Severina pelo ator José Dumont, em sua trajetória de retirante, observa que em sua caminhada só surge e lhe é oferecido serviços e personagens ligados à morte, são coveiros, benzedeiras e comendador de almas. Tanto no poema como no filme Severino torna a caminhar, e segue a sua

jornada chegando a zona da mata pernambucana, nesta região ele ver terras cultivadas, água de em abundância, água em cacimbas, e começa a pensar que talvez não precisa chegar até o seu destino que é a cidade do Recife, acostumado a plantar no chão de terra seca, e vendo as terras cultivadas, terra macia, rica e agricultável, e água em fartura.

Contudo, no enredo destes roteiros, tanto no cinema como no poema, Severino percebe é a presença de uma vida estranha, e tendo uma área tão agricultável existir ausência de trabalhadores. Na verdade o que existe são grandes latifúndios nesta região da Zona da Mata pernambucana, em que o poder político e financeiro é que dita as regras e a lei deste lugar, onde o que resta ao trabalhador é um único pedaço de chão para lhe servir de cova, ou senão uma vida servil e miserável.

A jornada de Severino vai se alongando, e o seu cansaço também, mas tanto no Agreste e como na Zona da Mata a morte continua a lhe perseguir. Então, o melancólico Severino resolve seguir o mais rápido possível ao Recife, para finalizar o seu Rosário e sua jornada. Ao chegar à cidade do Recife, Severino encosta-se ao muro do um cemitério, e ouve as conversas dos coveiros, e a morte que deveria igualar a todos também é diferente para ricos e pobres neste lugar. Um coveiro fala do cemitério de Santo Amaro que é cheio de pompa, e que é feito para os ricos, pela circunstância o mesmo coveiro revela que quando trabalhava receberá muitas gorjetas pagas no momento dos sepultamentos.

Já o outro coveiro fala do cemitério do bairro de Casa Amarela, que é o cemitério dos pobres, e compara como numa estação de trem não para, e que os pobres morrem em grande quantidade, e Severino ainda houve de um dos coveiros o comentário de que não entendi essa gente que vem lá do Sertão, lá do Agreste, e que vem seguindo o próprio enterro, porque no Recife que é a capital não encontram emprego, comida, e acabam sendo enterrados como indigentes, o melhor seria que estas pessoas se jogasse no Rio Capibaribe, porque o rio serviria de caixão e mortalha, neste momento Severino está abatido e a esperança quase no fim.

O personagem Severino reflete sobre a conversa dos coveiros, encontra-se abatido, desanimado, e pensa mesmo em se jogar no rio da vida para a morte. Mas o que ele encontrou em sua jornada até o Recife foi apenas à morte, e se jogar no rio seria um enterro rápido, simples e barato como disse o coveiro.

Severino encontra seu José Mestre Carpina, mestre carpinteiro, com quem dividi suas reflexões, em um diálogo bastante interessante, Severino quer saber sobre as condições do Rio

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Capibaribe, e se é raso ou fundo, e se a água tem possui é suficiente para cobrir o corpo de um homem. Mestre Carpina responde Severino com uma metáfora da vida, o rio da vida, as águas da vida.



Cena que leva lembrança aos "Reis Magos" com os presentes em uma representação de presépio. Para a criança pobre e recém-nascida os vizinhos oferecem presentes simples para valorizar a vida e o amor natalino. *Zelito Viana,* **Morte e Vida Severina** *(1977). Min 01:14:12.*

José Mestre Carpina propõe a vida ao personagem Severino, mas não mostra efetivamente qual foi a decisão tomada pelo personagem, mas pelo próprio título, onde temos a morte recebendo a vida, podemos pressupor a resistência da vida uma mensagem de esperança, mesmo em uma vida Severina, morte e vida Severina.

Antes que Mestre Carpina possa responder é chamado por uma das mulheres do mocambo, pois o seu filho havia nascido, e a partir daí, toda a cena do presépio é montada, e chegam os visitantes, os vizinhos trazendo várias frutas, objetos do lugar e do seu trabalho para ofertar ao menino que acaba de nascer. Iniciam-se as louvações, as luas, as glorificações pelo nascimento do novo menino, e para o nascimento da esperança.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena A 2ª cigana observa um futuro melhor. *Zelito Viana,* **Morte e Vida Severina** *(1977). Min 01:16:16.*

A oportunidade é uma esperança para todos, e mais uma vez, tanto João Cabral Melo Note no poema quanto Zelito Viana no filme, vai trabalhar com os avessos. Num ambiente tão pobre e sofrido, os vizinhos cantam a beleza do nascimento, o belo do menino, possui sangue novo confronta à anemia infecciosa da miséria, e para dizer que a própria vida responde as questões dos porquês de Severino. Mesmo quando a vida é uma vida pouca, uma vida Severina, ainda assim é vida.

Tanto no poema de João Cabral de Melo Neto, como na adaptação ao cinema pelo filme do cineasta Zelito Viana, logo se tem nas obras a divulgação das questões sociais, e sem ser panfletário de religiosidade, como também, sem ser religioso. De um lado o poema trabalha cirurgicamente com a palavra, com a língua na luta contra a morte, e o filme de Zelito Viana apresenta a vitória da vida diante a morte, a vida Severina no auto de Natal Pernambucano de João Cabral de Melo Neto.



Última cena, sermão Mestre José de Carpina, sobre a vida severina. *Zelito Viana,* **Morte e Vida Severina** *(1977). Min 01:21:19.*

4.5. O AUTO DA COMPADECIDA

O Auto da Compadecida é um romance do escritor Ariano Suassuna escrito no ano de 1955, e adaptado ao cinema brasileiro pelo cineasta Guel Arraes, o seu lançamento nos cinemas brasileiros ocorreu no dia 10 de setembro de 2000. O escritor Ariano Suassuna foi considerado um dos grandes autores brasileiro, nasceu no Estado da Paraíba, e por questões políticas e com o assassinato do seu pai, sua família foi transferida para a cidade do Recife, capital do Estado de Pernambuco.

Ariano Suassuna passou toda a sua infância na pequena cidade sertaneja do Estado da Paraíba, chamada Taperoá. Na juventude foi para cidade do Recife onde se graduou em Direito, no decorrer de sua vida, se dedicou ao teatro, onde se tornou um dos maiores dramaturgos do teatro moderno brasileiro, como também, criou um movimento cultural chamado Movimento Armorial que tinha a intenção de criar uma arte erudita utilizando-se de elementos da cultura popular do Nordeste Brasileiro.

Ariano Suassuna ao fundar o Movimento Armorial que é o movimento de pesquisa, valorização, difusão, e divulgação da arte popular brasileira, em especial a arte nordestina. O livro foi escrito, e sua primeira adaptação feita ao teatro no ano de 1955. A divisão da peça teatral ocorre em três atos, que é tratado como se fosse o capítulo de um romance.

O Auto da Compadecida tanto nas entrelinhas do romance e da peça, quanto nas cenas do filme transita ao combate do mundanismo, o autor Ariano Suassuna na criação de seus personagens percebemos que o personagem João Grilo é alter ego do personagem Chicó, e vice-versa, pois João Grilo e Chicó que são com os oprimidos, os pobres, e que representam cada um deles, uma atitude diante da exploração. O João Grilo a esperteza, e o Chicó a covardia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena do Padre na Igreja negociando com o Chicó e João Grilo a benção da cadela de Dora. *Guel Arraes,* **O Auto da Compadecida** *(2000). Min 24:25.*

Tanto na obra literária quanto em sua adaptação cinematográfica pelo cineasta Guel Arraes, é percebido que João Grilo e Chicó em suas aventuras promovem a invenção de causos, e neste enredo sempre existirá a presença da dupla de sujeitos com comportamentos sempre direcionados à sobrevivência, usando artimanhas de esperteza, sendo medrosos e mentirosos, e que muitas vezes na adequação da obra literária ao cinema, percebemos que os personagens João Grilo e Chicó até parecem ser uma dupla circense de palhaços. A presença de um serve para justificar e tornar possível a existência do outro. São complementares em seus papéis e em seus caráteres e também retratam o povo simples e explorado que adotam comportamentos como os deles para sobreviver.

Os personagens que transitam no enredo da obra Auto da Compadecido temos João Grilo e Chicó que representam os oprimidos, o Padeiro Eurico e a mulher do Padeiro chamada Dora representam os burgueses que exploram o trabalho do João Grilo e Chicó, Dora que é a mulher do Padeiro representa uma mulher adúltera e infiel ao marido e tem um caso amoroso com o personagem Vicentão, embora que assedia também João Grilo, o Bispo e o Padre João representam a igreja corrompida. Os fies e os membros da igreja que não sabem a maneira correta, e pura de agir, tem na representação do Major Antônio Morais o coronelismo que foi durante muito tempo o poder político e oligárquico existente no Nordeste do Brasil. No texto tanto literário, como na adaptação cinematográfica, o desenrolar da história contará com fraudes, mentiras, e causos empreendida no filme pelo cineasta Guel Arraes.



Cena do Padeiro Eurico e a mulher do Padeirochamada Dora. *Guel Arraes,* **O Auto da Compadecida** *(2000). Min 06:47.*

A construção dos personagens da obra tem na realidade um modelo no qual se basear, utilizando-se de tipos representativos para fazer entender o que representam. Em alguns casos,

caracteriza-se um personagem com a reunião de mais de um tipo para não haver uma grande quantidade de personagens e de ações na trama. Eurico e Dora, por exemplo, reúnem os exploradores de uma mão de obra barata que trabalha sem ter em contrapartida nem as condições básicas de sustento. Além disso, constituem-se como um casal que mantém um casamento que envolve traição, mesmo mantendo-se as aparências de uma união conjugal tradicional diante da comunidade. O comportamento de Dora demonstra um descomprometimento em relação ao casamento, além de haver claros maus tratos aos empregados.



Cena do Padre negociando com Chicó e João Grilo, Padeiro Eurico e a mulher Dora, o enterro da cachorra em Latim.*Guel Arraes,* **O Auto da Compadecida** *(2000). Min 35:11.*

Dentro deste enredo cinematográfico, teremos personagens como Rosinha que é a filha do major Antônio Morais, o Cabo 70 que é a autoridade policial do vilarejo, o Cangaceiro Severino de Aracaju que representa o banditismo, a violência, que se alastrou por quase todo o território do Sertão Nordestino Brasileiro, e na complementação do Auto, teremos a presença do Diabo, Jesus Cristo, e Nossa Senhora Virgem Maria. Rosinha, mesmo vindo de uma tradicional família, rebela-se contra a intenção de seu pai de casá-la, mesmo que contra a sua vontade e demonstra ter a sabedoria e a perspicácia que o texto aponta apenas no pobre João Grilo, que serve-se dela para a sua sobrevivência.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena do cangaceiro Severino de Aracaju. *Guel Arraes,* **O Auto da Compadecida** *(2000). Min 37:00.*

O Cabo 70 demonstra-se muito mais comprometido com conquistar a filha do major do que com o desempenho de suas funções na cidade. Além dele, também está interessado em conquistar a moça Vicentão que transfere seu interesse romântico de Dora para Rosinha. Não fica claro se o interesse de ambos está relacionado à posição do pai da moça e o dinheiro da família ou se dirige a ela propriamente. É fato que ocorre de forma repentina, com ambos se declarando apaixonados pela moça. Além disso, Chicó também apaixona-se pela moça, pode-se dizer que, nesse caso, de forma genuína, pois, em princípio, quando descobre de quem se trata já está apaixonado.



Cena do cabo 70. *Guel Arraes,* **O Auto da Compadecida** *(2000). Min 01:09:35.*

Já o personagem Severino de Aracajú é um homem embrutecido pela vida, mas que demonstra-se religioso, o que pode ser visto como um contrassenso já que mata sem remorsos. No entanto, fica-se sabendo de sua admiração e crença em Padre Cícero, considerado um santo por seus admiradores, mesmo sem ter sido canonizado, o que não pode ser visto totalmente como estranho, uma vez que trata-se de uma figura controversa devido ao seu envolvimento com a política e o coronelismo. A intervenção da compadecida vem a salvá-lo no final devido aos motivos que o levaram ao cangaço, tendo sido vítima de violência quando criança, em uma situação na qual viu os próprios pais serem mortos.

No filme, O Auto da Compadecida o diretor e cineasta Guel Arraes cria elementos artísticos e cênicos em sua adaptação cinematográfica, que abrange os personagens e o cenário imaginário da cidadezinha de Taperoá no Sertão Nordestino, está construção surge da habilidade criativa do Guel Arraes de interpretar e sublocar características que são típicas de outros textos e peças teatrais de Ariano Suassuna para o filme. Assim, tem-se uma estrutura capaz de fazer perceber o caráter da sociedade que emerge da representatividade. A pobreza retratada nos personagens João Grilo e Chicó contrasta com a riqueza dos grandes proprietários de terras, representados pelo personagem do Major Antônio Moraes. A obra utiliza-se de características do teatro popular, que remetem aos autos medievais, aproximando-se da literatura de cordel. A ideia é a exaltação da humildade e a sátira dos poderosos e dos religiosos,

nas relações de poder que são estabelecidas pela exploração dos menos favorecidos com a criação de uma relação de dependência.



Cena de Major Antônio Morais sendo enganado pela filha Rosinha, João Grilo e Chicó. *Guel Arraes,* **O Auto da Compadecida** *(2000). Min 01:29:30.*

Percebemos que tanto na obra literária, quanto na peça teatral, como no filme produzido pelo cineasta Guel Arraes, a obra será narrada pelo palhaço, e a história será iniciada quando Chicó e João Grilo tentam persuadir o padre João da Igreja de Taperoá a benzer o cachorro de sua patroa, a mulher do padeiro que é chamada Dora. Essa narrativa envolve Dora, Eurico, Chico e João Grilo em uma situação que demonstra-se, aos olhos de João Grilo como potencialmente lucrativa. Já nesse início, o personagem demonstra a sua habilidade em lidar com as situações mais adversas e revertê-las a seu favor, mesmo angariando, nessas situações, parcos benefícios. Assim, ele atiça a cobiça, inicialmente do padre, tentando também pressioná-lo com a figura do major Antônio Moraes para que dê a bênção na cadela morta de sua patroa. Também existe uma aproximação com o mundo circense na forma como os personagens atuam. Na obra cinematográfica existem traços da obra dramática na forma como os personagens se portam, os gestos são amplos e no destaque dado às falas.

No enredo do filme acontecem peripécias dos personagens João Grilo e Chicó, nas primeiras cenas surge o do enterro da cadela que pertence a Dora que é a esposa do padeiro Eurico, e o João Grilo procura convencer o Padre de enterrar em latim o animal, e nesta primeira confusão que os personagens João Grilo e Chicó se metem quanto ao enterro da cadela, os mesmo afirmam que a cachorra pertence ao Major Antônio Morais, como também informam ao padre e ao Bispo, que acaba por envolver-se na situação, que a cadela teria deixado um testamento para a igreja, sendo que no testamento da cachorra ficava a doação de 03 (três) contos de réis para paróquia, e 06 (seis) contos de réis para diocese, para serem divididos entre o Padre João, e para o Bispo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



O Bispo. *Guel Arraes,* **O Auto da Compadecida** *(2000). Min. 42:25.*

Quando analisada a obra "O Auto da Compadecida", tem-se percepções sobre uma sociedade brasileira específica, em um recorte de tempo e de espaço, cuja base se situa em costumes e na religiosidade de um grupo social, com crenças, preconceitos e uma estrutura social característicos. No entanto, existem na obra temas universais, como a pobreza, a busca por melhores condições de vida, na luta cotidiana dos personagens, João Grilo e Chicó, que precisam romper com as barreiras impostas por este mundo na busca do desenvolvimento.

Inicialmente, como o padre João se nega a benzer e o cachorro morre, o padeiro Eurico e sua esposa Dora exigem que o padre faça o enterro do animal. João Grilo diz ao padre João que o cachorro tinha um testamento, e que lhe deixara os contos de réis, caso rezassem o enterro em latim. Após isso, quando o bispo descobre, João Grilo inventa que, na verdade, seis contos iriam para a arquidiocese, e apenas quatro para paróquia de Taperoá, para que o bispo não arrumasse problemas. Isso parece colocar a situação em perspectiva e coopera para que haja a aceitação do bispo.

Depois ocorre a segunda confusão novamente elaborada pelos personagens João Grilo e Chicó, que desenvolvem na trama do filma um conto de um gato que defeca dinheiro, sendo mais um momento de malandragem destes personagens para tentarem sobreviver diante das dificuldades da vida no Sertão Nordestino. Depois de toda a confusão sobre o enterro do cachorro, João Grilo arma com Chicó para também tirarem vantagem da situação. Manda Chicó enfiar moedas em um gato. Como havia perdido seu animal de estimação, e também era

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

interesseira, João Grilo resolve vender o gato que defeca dinheiro para a mulher do padeiro a senhora Dora, o gato no qual Chicó tinha colocado moedas.

Quando o padeiro descobre, volta à igreja para brigar com João Grilo. Neste momento, estão reunidos todos na igreja, pois João Grilo estava entregando o dinheiro prometido ao padre João, e ao Bispo. E a terceira confusão é quando da invasão dos cangaceiros na cidade de Taperoá, com a cena da gaita que ressuscita os mortos, e com isso João Grilo e Chicó enganam o cangaceiro Severino de Aracaju.

Ouvem-se tiros e uma gritaria do lado de fora, era o cangaceiro Severino de Aracaju que entra na igreja, roubou o dinheiro e mata o Bispo, o Padre João, o padeiro Eurico e Dora sua mulher. Na hora de matar João Grilo, este lhe dá de presente uma gaita abençoada por Padrinho Padre Cícero do Juazeiro do Norte do Estado do Ceará que teria o poder de ressuscitar as pessoas. O cangaceiro Severino de Aracaju acredita no poder do Padrinho Padre Cícero, logo, João Grilo dá uma facada em Chicó, e estoura a bexiga com sangue.

Na sequência das cenas, Chicó cai e João Grilo toca a gaita enquanto o amigo levanta dançando no ritmo da música. O cangaceiro Severino de Aracaju, então, ordena a seu capanga que lhe dê um tiro e depois toque a gaita para que ele possa ir encontrar com Padre Cícero e depois voltar. O capanga obedece, atira, mas quando toca a gaita nada acontece. Chicó e João Grilo se atracam com o capanga e este leva uma facada. Quando os dois estão fugindo com o dinheiro que pegam do defunto o Cangaceiro Severino de Aracaju, o capanga reage e mata João Grilo.

No céu, todos se encontram para o juízo final. O diabo e Jesus apresentam as acusações e defesas. João Grilo então chama Nossa Senhora Virgem Maria para interceder por eles. É o que ela faz. O Padre João, o Bispo, o padeiro Eurico e sua mulher Dora são mandados para o purgatório. O Cangaceiro Severino de Aracaju e o seu capanga são absolvidos e enviados ao paraíso. João Grilo simplesmente retorna a seu corpo. Quando João Grilo retorna ao seu corpo, vê Chicó lhe enterrando, levanta e dá um susto no amigo. Depois de conseguir fazer Chicó acreditar que está vivo, os dois se animam e fazem planos para o dinheiro do enterro. Até que Chicó se lembra da promessa que fez a Nossa Senhora Virgem Maria, que daria todo dinheiro caso João Grilo sobrevivesse. Depois de uma discussão, decidem entregar todo o dinheiro à Igreja.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

O filme sai do cenário da pequena praça da cidade de Taperoá, e vai para o outro plano é o plano do julgamento celeste, diante destas cenas o diabo tenta condenar todos ao inferno, e o João Grilo pede ajuda para Nossa Senhora Virgem Maria pedindo que a compadecida se compadeça daqueles pecadores e interceda junto a Jesus Cristo que no filme é chamado de Manuel, e assim vão ocorrendo os julgamentos, donde cada personagem terá sua condenação na história, sendo que o padeiro Eurico, e Dora que é esposa do padeiro, o bispo, e o padre João seguem para o purgatório, o cangaceiro e Severino de Aracaju são absolvidos por serem considerados vítimas da seca no Sertão Nordestino e vão para o paraíso, ninguém é condenado ao inferno beleza havia compadecida

Tanto na obra literária quanto em sua adaptação ao cinema, teremos uma cena que ira remeter ao trecho em que Chicó para poder se casar com Rosinha, filha do Major Antônio Moraes, assume o compromisso de oferecer um dote, que deverá ser entregue imediatamente após a celebração do casamento. Como Chicó não dispunha do valor, João Grilo e Rosinha têm a ideia de pagar o dote com a porca cheia de moedas, dinheiro que sua bisavó lhe deixara. O que os três não pensaram é que o dinheiro poderia estar desvalorizado, como de fato estava.

E a Chicó não restaria outra opção senão a de pagar o trato que fizera como Antonio Moraes entregando-lhe uma tira de couro de seu corpo como quitação da dívida. Novamente, a astúcia é posta a trabalho dos menos favorecidos, e Rosinha questiona o contrato, dizendo que o couro só poderia ser retirado se nenhuma gota de sangue fosse derramada. Como o Major Antonio Moraes não encontrou forma para executar a dívida, o negócio deu-se por extinto com a deserdação de Rosinha. Esse trecho da obra muito se assemelha com uma passagem da obra O mercador de Veneza, de William Shakespeare.

No filme existe uma valorização da cultura nordestina do Brasil, e da literatura medieval galego-portuguesa chamada de literatura de cordel, tanto o autor Ariano Suassuna, como cineasta Guel Arraes em suas obras buscam a valorização destes elementos linguísticos, como de sua estética visual. É como se as histórias e causos de João Grilo e Chicó fossem retiradas da literatura de cordel, ocasionando uma amálgama entre os personagens e suas várias histórias pertencentes às tradições nordestina dos cordéis, sendo muito visível nesta adaptação cinematográfica.

Tais reflexões ajudam a tornar o texto mais engraçado, e mais ágil. Outra coisa importante é a sátira com a moralidade católica que o autor Ariano Suassuna introduz em sua

obra, e que é valorizada na adaptação ao cinema por Guel Arraes. Ariano Suassuna faz suas críticas aos maus membros da igreja católica, é uma sátira moralizante que remete a Gil Vicente que é considerado o patrono do teatro Português.

Na adaptação cinematográfica, é observado que o cineasta Guel Arraes aproveita todo o contexto social na interpretação dos personagens João Grilo, que é encenado pelo ator Matheus Natchergaele, como um sertanejo pobre e mentiroso, e do Chicó interpretado pelo ator Selton Mello, como o mais covarde dos homens. E é através das manifestações simbólicas, que o caráter de reificar os sujeitos fictícios dentro deste espaço cênico e cinematográfico torna os personagens simples em heróis populares. Na realidade, a ficção expõe a condição real de vida e denuncia o sujeito enquanto objeto de manipulação, cujas crenças, no contexto em que o Auto se insere, o autor Ariano Suassuna em sua obra literária vivifica as práticas dos ritos e da memorização oral, da cultural oral, da cultura de cordel, e demais elementos socioculturais nesse espaço criativo onde foi idealizado O Auto da Compadecida.

Observando as características psicológicas, e a identidade das personagens no contexto apresentada pelo cineasta Guel Arraes, teremos: João Grilo e Chicó que são os personagens cuja narrativa faz o receptor visualizar as disparidades entre os sujeitos sociais. A todo o momento suas histórias levam o receptor a perceber a abundância de uns e a miséria de outros. Ainda, a esperteza abundante em João Grilo falta a Chicó, cujo maior atributo é a ingenuidade.

Quanto à sátira a Igreja Católica, teremos como representantes do clero da história, O Bispo representa a corrupção e como esta se alastra nas organizações sociais. O Padre João e o Bispo ilustram a hierarquia, a organização política da Igreja Católica, aclaram os interesses mundanos que se concretizam com a exploração da crença ideologia religiosa. Esses três personagens são evocados para elucidar a contraposição dos interesses humanos à condição divina. Há um confronto entre a Instituição e a ideologia religiosa, a descrença no homem e a crença no ser divino, justo.

O personagem Antônio Moraes, representante do coronelismo, do poder de mando e desmando que está acima do ordenamento jurídico. Esse sujeito é aquele que subjuga os menos favorecidos, os alienados à sua própria condição existencial. O Padeiro Eugenio e Dora sua esposa. São legítimos representantes da pequena burguesia, totalmente desprovidos de escrúpulos, exploram seus empregados na tentativa de acumular rapidamente riqueza. Eles

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ilustram também como a condição social lhes permite barganhar com outros sujeitos, como os representantes da Igreja, na tentativa de favorecimento mútuo.

A Mulher do Padeiro Dora representa uma realidade velada na sociedade machista da década de cinquenta, a da mulher adúltera. A figura do cangaceiro, Severino do Aracaju, o capitão do bando de cangaceiros, representante 45 do poder paralelo, extremamente violento e ignorante, mas que, ao final, se revela como vítima das desigualdades sociais.



Cena do caso amoroso de Dora (mulher do Padeiro) com Vicentão. *Guel Arraes,* **O Auto da Compadecida** *(2000). Min 52:40.*

O Cangaceiro, fiel ajudante de Severino, capaz de matar e morrer para viver. Como seu Capitão também expõe a ignorância e a violência, aflorada com a responsabilidade que lhe coube na trama, de executar o Padre, o Bispo, o Padeiro e sua Mulher. Cabe a ele, ainda, executar seu líder que, enganado por João Grilo, acredita que verá Padre Cícero e será ressuscitado pela flauta mágica. O Cangaceiro também será o carrasco de João Grilo.



***Cena do Bando do cangaceiro Severino de Aracaju atacando a cidade*.** *Guel Arraes,* **O Auto da Compadecida** *(2000). Min 01:02:50.*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Quanto ao Diabo, também chamado de Encourado ou Sete-pele, Coisa ruim por João Grilo, este remete ao conto popular, em que veste roupas de couro como os boiadeiros e por isso suporta o sol infernal da caatinga nordestina. A Compadecida ilustra a heróina, nesse caso, a representação é transferida à figura feminina, às mulheres agricultoras nordestinas que lutam para manter os seus e a si mesmas vivas, numa terra sem perspectivas. Por essa condição, a

Concebida conhece os seus, conhece as mazelas que os cercam e se mune de argumentos para galgar a absolvição não sumária dos réus. Desse modo, ela busca amenizar as penas. A Compadecida representa a esperança de se obter justiça.

Nosso Senhor Jesus Cristo, denominado Emanuel, o juiz que representa a própria justiça, aquela acima das vontades e dos interesses individuais, a retidão que dirá o direito das partes pautado na imparcialidade. O Emanuel negro é uma provocação à educação religiosa europeia que estereotipou Jesus, impondo a idealização europeia do Cristo aos latinos americanos. Em um segundo plano, a exposição do Emanuel negro remete às questões raciais, à discriminação velada do negro.



Cena onde o cangaceiro Severino de Aracaju é salvo. *Guel Arraes,* **O Auto da Compadecida** *(2000). Min 2:20:40.*

Observando o roteiro do filme produzido por Guel Arraes, vemos também um enredo para o roteiro tragicômico, onde as mazelas sociais puderam ser despojadas, sem que atritos políticos pudessem ocorrer. Em sua obra literária O Auto da Compadecida, Ariano Suassuna atenta para a representação dos símbolos e seus constituintes no imaginário da coletividade, característica muito sólida da cultura nordestina brasileira que no processo de colonização foi muito influenciada pela cultura ibérica medieval galego-portuguesa.

E este olhar nos remete ao reconhecimento de uma identidade coletiva que assegura a perpetuação de uma cultura popular e o resgate da memória nacional sustentada pela representação dos símbolos regionais e/ou universais, presentes na história e nas personagens que compõem o contexto da sociedade desta obra, mensagem essa que reforça o discurso simbólico da disjunção social de uma sociedade de classes rígida e imóvel composta pelo poder clerical, pelo poder oligárquico, político e econômico, e o poder policial, restando aos humildes e miseráveis à obrigação da obediência e o respeito às regras impostas na tentativa da sobrevivência.

Assim, percebemos muito na obra fílmica a preocupação de Guel Arraes em criar um ambiente cinematográfico próprio para discutir a justiça/injustiça. Uma vez que em sua obra literária Ariano Suassuna deixa bem nítida sua arena dialética que não é neutra, e encontra espaço intertextual na bíblia sagrada, onde é travado os julgamentos. Os personagens serão avaliados como criminosos e/ou injustiçados socialmente. O contexto da obra é o Nordeste, tendo sido retratado o povo pobre e que luta pela sua sobrevivência. Demonstra-se os costumes e a cultura do povo, o que aparece na linguagem com vocábulos próprios dos nordestinos, no formato de literatura de cordel, destacando-se as características físicas e a religiosidade exacerbada nessa região do Brasil.

Essa religiosidade surge ao longo e com o desenrolar da história, tendo o seu ponto culminante no julgamento das personagens após as suas mortes. Ocorre, então, um momento no qual são postas à prova as crenças e as várias tradições do povo, representado pelos personagens. A vida após a morte faz com que tenham que lidar com as novas perspectivas apresentadas. Inicia-se com a necessidade de se encarar preconceitos e ideias preestabelecidas, o que já ocorre quando se deparam com um Jesus Cristo negro. O tribunal que se forma, com Jesus como juiz, o diabo como advogado de acusação e Nossa Senhora como advogada de defesa, é uma sátira dos tribunais brasileiros, mas também remete à ideia de que as pessoas, segundo os ensinamentos religiosos católicos, serão julgadas após a morte para que se saiba de seus merecimentos e se defina onde passarão a eternidade. Esse tipo de situação também era muito retratada nos autos medievais e na literatura originária desses, como *O Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente, dramaturgo português.







USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cena do Diabo, Jesus Cristo, e Nossa Senhora Virgem Maria. *Guel Arraes,* **O Auto da Compadecida** *(2000). Min 02:07:15.*

Na adaptação ao filme O Auto da Compadecida, o cineasta Guel Arraes trabalha a questão do julgamento associado ao que é divulgado e discutido tanto na bíblia quanto no senso comum sobre o juízo final, e neste julgamento serão confrontadas a vida das personagens e as normas terrenas em comparação com as divinas. Para Guel Arraes em seu filme o jogo dialético sobre o fato social é muito bem explorado, e com muito humor, mas sem deixar de passar a mensagem de criticidade, tal como, na obra literária, uma vez que na obra O Auto da Compadecida Ariano Suassuna trata o sagrado e a moral rebatendo com o pensamento racional, cético e liberal de uma sociedade ficcional e imaginária da pequena cidade de Taperoá, um grande espelho nítido para com as injustiças, misérias, fome e sofrimentos ocorridos no decorrer dos longos anos de história das populações no nordeste do Brasil.



Cena na qual o Padre João, o Bispo, o padeiro Eurico e sua mulher Dora são mandados para o purgatório. *Guel Arraes,* **O Auto da Compadecida** *(2000). Min 2:21:45.*

Fazendo contraponto entre a denúncia social presente na obra literária, e o espaço temporal que separa o texto escrito em 1955 por Ariano Suassuna e sua adaptação ao cinema por Guel Arraes no ano de 2000, temos uma distância de 45 anos durante os quais uma grande parcela da população brasileira ainda encontra-se alheia ou excluída da realidade de desenvolvimento e progresso nacional. E dentro deste cenário de problemas sociais divulgados por autor Ariano Suassuna nas entrelinhas de sua obra, é que Guel Arraes trata de maneira sutil

e delicada denunciar as condições de vida e da realidade de muitas populações que habitam os sertões do nordeste do Brasil.

> É um fato social toda a maneira de fazer, fixada ou não, suscetível de exercer sobre indivíduo uma coação exterior ou ainda que seja é geral no conjunto de uma dada sociedade tendo ao mesmo tempo, uma existência própria, independente das suas manifestações individuais (DURKHEIM, 1983: 92-93).



Cena do Diabo, Jesus Cristo, e Nossa Senhora Virgem Maria. *Guel Arraes,* **O Auto da Compadecida** *(2000). Min 02:13:15.*

Esse pensamento de Durkheim vem ao encontro da proposta que o cineasta Guel Arraes fez em sua obra cinematográfica. A todo o momento, o cineasta faz seus questionamentos quanto à sociedade, e como a mesma encontra-se alheia à sua própria realidade. Em algumas cenas e momentos do filme os personagens Chicó e João Grilo levantam críticas sobre a consciência social e estas críticas lançadas no roteiro do filme permitem subjugar as personagens como sujeitos que sobrevivem a condições desumanas de vida. Isso provoca no público que assiste ao filme, além do humor característico da obra, uma análise crítica sobre o contexto social e a vida dos personagens, conforme aponta Durkheim:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> [...] as consciências particulares, unindo-se, agindo e reagindo umas sobre as outras, fundindo-se, dão origem a uma realidade nova que é a consciência da sociedade. [...] Uma coletividade tem as suas formas específicas de pensar e de sentir, às quais os seus membros se sujeitam, mas que diferem daquelas que eles praticariam se fossem abandonados a si mesmos. Jamais o indivíduo, por si só, poderia ter constituído o que quer que fosse que se assemelhasse à ideia dos deuses, aos mitos e aos dogmas das religiões, ideia do dever e da disciplina moral etc. (DURKHEIM, 1975:117).

Para Durkheim, toda e qualquer forma de interação ou manifestação social, individual ou coletiva, que consiga exercer coerção sobre os sujeitos, seja consciente ou inconscientemente, consiste em um fato social. Assim, teríamos, a todo o momento nas obras: literária e cinematográfica um jogo entre dialética e fato social. Tanto na literatura como no cinema, o personagem de Severino de Aracaju e seu bando de cangaceiros, representavam a existência do poder paralelo e das milícias que provocava e desafiava a ordem pública, e nesta época tal movimento formado por bandidos é representado pelo cangaço.

O personagem Severino de Aracaju é a tentativa de resgatar a memória do cangaceiro que foi o mais famoso de todo Sertão do Nordeste do Brasil, com o nome de Virgulino Ferreira da Silva, vulgarmente chamado de Lampião, o "Rei do Cangaço", e seu grupo. Esse grupo armado era extremamente violento, e temido pelos populares e pela própria polícia.



Cena onde João Grilo escapa de ir para Inferno. *Guel Arraes,* **O Auto da Compadecida** *(2000). Min 2:24:35.*

O cangaço ainda é um tema bastante estudado no Brasil, por isso existem afirmações diversas sobre o surgimento destes grupos, o que podemos perceber é que o povo, ao mesmo tempo em que aclamava os cangaceiros, temia-os, uma vez que suas intervenções, ações, e diligências em vilarejos e cidades no Sertão do nordeste brasileiro eram conduzidas com muita violência, brutalidade, saques e mortes. Por outro lado, existem relatos da memória da oralidade presente na cultura nordestina de que, algumas vezes os cangaceiros, por intermédio dos líderes

de bando, agiam como um verdadeiro *Robin Hood* (herói mítico inglês), que era um fora-da-lei e que roubava dos ricos para dar aos pobres.



João Grilo reencarna e assusta Chicó. *Guel Arraes,* **O Auto da Compadecida** *(2000). Min 2:26:35.*

Sabe-se também que o cangaço servia inclusive aos coronéis, executando ordens de homens como a do Major Antônio Moraes que também se consideram sujeitos intocáveis pela lei. Muito se questiona se essa característica mercenária, na realidade, não foi atribuída para esconder outra faceta dos cangaceiros; a de justiceiros sociais.

O Auto da Compadecida permitiu tanto ao autor Ariano Suassuna, como para o cineasta e diretor de cinema Guel Arraes realizar críticas acentuadas sobre a realidade cruel do povo nordestino. Suas críticas efetivam-se, também, pelo viés cristão, em paralelo a intertextualidade com a bíblia sagrada católica cristã. Como pudemos ressalvar, tanto na ficção literária, quanto como na cinematográfica, os enredos da ficção se comportam em seu discurso na abordagem de verdades e nas denúncias sociais, amparadas pelo emprego do cômico, da ironia e da carnavalização no discurso, seguindo a linha do texto sob influência da literatura galego-portuguesa medieval ainda fortemente enraizada na cultura nordestina do Brasil.

O autor Ariano Suassuna em sua obra *O Auto da Compadecida* cria um contexto poético também sob as influências trovadorescas galego-portuguesa, pois o uso da sátira e do escárnio são elementos que compõe suas denúncias sociais. Verificamos que na adaptação cinematográfica da obra *O Auto da Compadecida*, o cineasta Guel Arraes apresenta a seu público a possibilidade de transpor o problema virtualizado para o mundo real quando permite à arte contar, mostrar, que a ficção descreve sob outro prisma os fatos da vida real. O texto bíblico é o facilitador desse intercâmbio, ao travar um jogo de comparação entre a justiça terrena e a justiça divina.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O filme tem seu início já demonstrando a marca de uma profunda religiosidade quando os personagens Chicó e João Grilo anunciam o filme sobre a paixão de Jesus Cristo que irá passar. Já surge a esperteza de João Grilo quando intercede para ajudar Chicó a ser contratado pelo padeiro e poder trabalhar com ele. O padeiro já deixa claro que há muito a trabalhar e pouco a receber, o que revela a exploração a que são sujeitos o povo que faz qualquer coisa para conseguir sobreviver nas piores condições. Enquanto isso, a esposa do padeiro, enquanto os empregados comem um alimento inferior, alimenta seu animal de estimação com comida de primeira. Isso fica claro quando o animal adoece ao comer a comida de Chicó e João Grilo.

As histórias contadas por Chicó têm origem nas situações vivenciadas pelos personagens. Com a doença do animal, o padre é solicitado para que benza o animal para evitar a sua morte. No entanto, ele se nega até que João Grilo minta sobre o dono do animalzinho, dizendo tratar-se do Major Antônio Moraes, que , por sua vez procura o padre para que abençoe a sua filha que está por chegar à cidade e está adoentada. Assim, se estabelece uma confusão que visa provocar o riso ao mesmo tempo que promove uma crítica à subserviência da igreja aos ricos e poderosos. O padre é capaz de passar por cima dos dogmas e das regras estabelecidas pela igreja quando se trata de dinheiro e de conquistar a consideração dos poderosos.



Casamento de Chicó com* Rosinha *filha do Major Antônio Morais. *Guel Arraes,* **O Auto da Compadecida** *(2000). Min 2:33:20.*

Ao se deparar com a realidade de que o animal que deverá enterrar, em lugar de abençoar, pois o animal já morrera, não é do major, mas da esposa do padeiro, o padre passa a se negar a realizar a cerimônia, mesmo sob as ameaças de que o padeiro deixe de colaborar com os pobres da cidade. No entanto, quando João Grilo inventa um pretenso testamento deixado pelo animal que teria legado à igreja um determinado valor em dinheiro o padre muda o comportamento, esquece o ordenamento da igreja e faz o sepultamento do bichinho de estimação de acordo com os rituais dados aos humanos.

USC
UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Um costume que aparece durante o ritual de enterro da cachorrinha é o das carpideiras que normalmente são mulheres, mas que, nesse caso, tem a função desempenhada por João Grilo e Chicó que choram a morte do animal para contentar Dora. A ideia das carpideiras está presente em muitas culturas ao redor do mundo já desde há séculos. No que diz respeito à cultura brasileira, trata-se de uma herança trazida pelo colonizador e reforçada pelos imigrantes, uma vez tratar-se de um costume comum na Europa.

Na descrição do céu feita por Chicó, após ele e João Grilo terem encenado uma facada e a morte da personagem, quando esse volta, descreve o que viu fortemente influenciado pela cultura, por suas crenças e pelo culto católico. Ao analisar o relato do personagem, verifica-se que se utiliza de dois tipos de conhecimento: o popular e o religioso ou teológico. Esses conhecimentos são refletidos no que o personagem considerada ser aceitável para fazer com quem escutasse seu relato acreditasse que realmente teria morrido e chegado ao céu, de onde teria retorno ao som da gaita tocada por João Grilo.

A defesa de Nossa Senhora a João parte da ideia de que os pobres e desemparados, como ele, precisam recorrer a expedientes como a perspicácia e, até mesmo, enganação das pessoas, para sobreviver. A Nossa Senhora do filme relata o sofrimento do povo nordestino, que necessita abandonar as suas terras para terem mínimas chances de sobreviver. O texto da santa remete à vida difícil e a luta pela sobrevivência dos nordestinos. Diante de Jesus, que assume a função de juiz, e do demônio, que coloca-se no papel de acusação, Nossa Senhora defende, em um tribunal situado entre "o céu e o inferno", João Grilo, que pede ajuda a ela no momento em que se aflige diante do demônio, além de Dora, Eurico, o Padre João e o Bispo. Em um discurso emocionante, a mãe de Jesus resume a vida difícil da população sintetizada na figura de João Grilo, que simboliza o sofrimento do nordestino frente às consequências da seca no sertão. Segue trecho dessa fala:

> João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades numa terra seca e pobre como a nossa. Pelejou pela vida desde menino, passou, sem sentir, pela infância. Acostumou-se a pouco pão e muito suor. Na seca comia macambira, bebia o suco do xique-xique, passava fome. Quando não podia mais, rezava. Quando a reza não dava jeito, ia se juntar a um grupo de retirantes que ia tentar sobreviver no litoral. Humilhado. Derrotado. Cheio de saudade. E logo que tinha notícia da chuva, pegava o caminho de volta, animava-se de novo, como se a esperança fosse uma planta que crescesse com a chuva. E quando revia sua terra, dava graças a Deus por ser um sertanejo pobre, mas corajoso e cheio de fé. Peço-lhe, muito simplesmente, que não o condene (REFERÊNCIA)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

As imagens que acompanham a narração mostram pessoas reais em um contexto de sofrimento, o que fica evidente nas expressões faciais, nos rostos e nas posturas. Quando justapostas imagens e narração, tornam-se mais impactantes, pois a narrativa complementa a percepção dada pelas imagens. Assim, evocam-se as origens e a realidade de João Grilo e Chicó.

A natureza dos personagens e como são impactados pela cultura e pela religiosidade presente, apesar das dificuldades e também devido a elas, uma vez que são influenciados por esse sentimento religioso, determinam suas ações. É o que acontece, por exemplo, quando acabam doando todo o dinheiro que conseguiram angariar às obras da igreja, deixando-o como donativo na caixa de coleta em frente à imagem de Nossa Senhora, para quem Chicó teria feito uma promessa para que João Grilo não morresse. Depois de muito discutirem, João grilo e Chicó entregam o dinheiro, mesmo contrariados, com medo de que pudessem ser punidos por não pagarem a promessa.

O modo de agir das personagens, mesmo com todas as ações que subvertem a ordem está muito relacionado com a necessidade de uma vida eterna que possa compensar as agruras da vida terrena, para a qual precisam conquistar merecimento. Assim, vivem divididos entre o medo do que os aguarda após a morte e a necessidade de acreditar que existe uma vida ou destino melhor para as pessoas a depender apenas de sua boa conduta, segundo a qual serão julgados todos em pé de igualdade: pobres e ricos.

A seca, que sempre castigou o agreste e o sertão do nordeste brasileiro, obriga milhares de pessoas a migrarem para outras regiões em busca de melhores condições de vida. Essa necessidade tem feito, ao longo da história, um grande número de pessoas abandonarem seus lares para migrar para outras regiões de um mesmo país, ou mesmo, para outros países, próximos ou distantes. O Brasil, apesar de ser um país, devido às suas dimensões, bastante diverso, ao longo de todo o seu território, guarda nessa diversidade oportunidades que foram bastante exploradas ao longo do tempo. Por isso, existe um fluxo migratório que ocorre sempre, mesmo que em um número reduzido atualmente, não devido a uma melhora nas condições de vidas dessas pessoas, mas à diminuição da população que nessas regiões ainda vive.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



***Última cena, Jesus Cristo abençoando* João Grilo, Chico e Rosinha.** *Guel Arraes,* **O Auto da Compadecida** *(2000). Min 02:35:34.*

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.5.1. Diálogos e Entrelaços nos Filmes Morte e Vida Severina e O Auto da Compadecida

Ao estabelecer uma relação entre as obras cinematográficas, *Morte e Vida Severina*, que foi produzida pelo cineasta Zelito Viana no ano de 1977 e *O Auto da Compadecida* lançado pelo diretor cinematográfico Guel Arraes no ano de 2000, percebe-se nos sofrimentos do povo nordestino que surgem nos dois filmes, o que os aproxima, mas de forma diversa. Em *Morte e Vida Severina* tem-se a realidade crua sem qualquer artifício para que seja amenizada, de forma direta retratada nas cenas e no texto, além de nos depoimentos que caracterizam, de forma contundente, a natureza das situações retratadas. Já no auto existe a realidade e as dificuldades das pessoas representadas de forma crítica e caricaturizadas nas figuras de João Grilo e Chicó, bem como nos outros personagens, na composição dos tipos.

Nesta comparação temática, buscamos analisar os aspectos de construção das obras, dentro do contexto das influências da cultura popular nordestina. O auto é marcado pela construção que remete aos autos medievais e à literatura de cordel. Já *Morte e Vida Severina* dialoga com as epopeias oriundas da antiguidade greco-romana. No entanto, ambas as obras são influenciadas por modelos literários historicamente e culturalmente privilegiados, mas acrescentam a essa base o seu caráter que exalta a cultura local e cumpre um papel de denunciar realidades que têm em sua origem a exploração e os preconceitos que mantêm muitas pessoas nas em condições de pobreza, o que se evidencia na total falta de condições de sobrevivência em *Morte e Vida Severina*.

Uma constante, no entanto, nas duas obras, é a denúncia da exploração e do pouco valor dado à vida dessas pessoas que morrem de fome, devido à miséria e assassinadas em troca de um pequeno pedaço de terra que muito pouco produz. A naturalização da morte e da exploração de que são vítimas pessoas que não têm condições de opor resistência em um meio opressor é vista em ambas as obras. A saída, no entanto, encontrada pelos personagens em ambas envolve partir. Em Morte e Vida Severina, a saída é partir para procurar as mínimas condições de sobrevivência que imagina-se existir em local mais adequado. No auto, o que se vê são os três personagens na estrada, uma vez que perdem as condições de manter um sustento mínimo. Rosinha, como o observado por Chicó, quando diz, "deste o golpe do baú ao contrário" ao casar-se com ele, determina que as relações familiares sejam cortadas, tendo sido expulsa pelo pai que não aceita o seu casamento com alguém pobre.

USC
UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Percebemos também outros pontos de intersecção entre as obras, uma vez que os autores João Cabral de Melo Neto, criou sua obra poética *Morte e Vida Severina* em 1954 e teve sua primeira publicação no ano de 1955. Já Ariano Suassuna escreveu em 1955 e publicou sua obra *O Auto da Compadecida* no ano de 1956. Os autores são contemporâneos da mesma época e viveram parte de suas vidas na cidade do Recife, capital do Estado de Pernambuco no Brasil.

As obras literárias no que concerne a literatura como fonte de conhecimento de um povo, que se manifesta através da criação artística, expressando sua consciência do nacional e do popular, de seus valores e de suas tradições, o que forma a sua identidade. Dessa forma, destaca-se que a identidade cultural pode ser vista em um tipo de identificação que encontra sua expressão na coletividade, uma vez que os grupos sociais partilham as mesmas atitudes, das mesmas manifestações, dos mesmos costumes e das mesmas referências históricas. Dessa forma, de acordo com Hall (2001:8), "a identidade cultural é tudo aquilo que se identifica com os aspectos das nossas identidades e que nos relaciona às culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais".

Nas duas obras, vê-se essa base em comum, na construção étnica, produto de miscigenação, incluindo-se a influência de colonizadores e imigrantes; linguística, em uma expressão profundamente influenciada pela cultura e pelos costumes de cada região que surge no decorrer das histórias e na voz dos personagens representativos principalmente das classes menos favorecidas para quem é dada voz em ambas as obras; e na expressão da religiosidade que é profundamente influenciada pelo cristianismo, ao qual se somam influências de outras matrizes religiosas, nas obras pouco evidentes, mas que se sabe presentes nas crenças periféricas que se somam ao sentimento religioso.

Percebemos que nas obras cinematográficas, os cineastas Zelito Viana e Guel Arraes, trabalham em sintonia destas adaptações a fim de espelhar de forma mais próxima da realidade em que foi criada pelos autores João Cabral de Melo Neto e Ariano Suassuna em suas respectivas obras. Uma dessas realidades diz respeito às relações de poder que surgem nas obras, que ocorrem como diferentes tipos de poder que ocorrem em diversos meios. Nas obras de Suassuna e Melo Neto, podem ser vistas essas relações de poder nas atitudes dos coronéis, donos de terra, que detêm o poder econômico que utilizam para desempenhar um papel de dominação em relação às instituições, à sociedade como um todo e aos indivíduos. O poder da Igreja é representado, no auto, pelo padre e pelo bispo, que, por sua vez, dobram-se ao poder econômico representado pelo Major. Já, em *Morte e Vida Severina*, o poder surge nos donos de

terras que o aplicam na exploração das pessoas e, mesmo, ao matarem para tomar posse das poucas e improdutivas terras.

Tal apresentação artística e cinematográfica da vida e da morte, presente na obra *Morte e Vida Severina,* podem ser identificados também na obra *O Auto da Compadecida*, numa perspectiva diferente. Em Morte e Vida Severina, a vida e a morte são tratadas pelo autor de uma maneira mais realista, apresentando o protagonista num espaço hostil a sobrevivência, em um processo de desumanização das pessoas. Já em *O Auto da Compadecida*, a vida e a morte são temas tratados através do fantástico, numa ótica cômica, colocando-se os personagens diante de suas imperfeições enquanto seres humanos.

Ainda com relação à peça *Auto da Compadecida*, nota-se que há a construção do herói em seu texto. Percebe-se na forma de viver e de agir desses personagens a atitude típica do guerreiro, estando suas trajetórias repletas de lutas, sofrimentos e, também, de derrotas. O autor criou personagens que são humildes e que precisam, dentro de suas possibilidades, lutar pela sobrevivência em situações totalmente adversas. Nisso reside o seu potencial heroico. Além disso, os personagens são estereotipados para representar grupos, não sendo apresentados características que particularizem os personagens, pois isso os afastaria da necessidade de representarem tipos e grupos sociais, o que ocorre em ambas as obras.

Os temas presentes em *Morte e vida severina e O Auto da Compadecida* demonstram as marcas de uma construção da identidade cultural do nordeste, cujas mudanças são constantes. Nas obras escritas observamos a forte influência da cultura nordestina do Brasil pela literatura galego-portuguesa e pela literatura de cordel, e desta forma vimos que as adaptações cinematográficas também seguem a mesma linha de valorização da cultura popular, que teve como origem as influências originais das heranças ibéricas implantadas pelos colonizadores e perpetuadas por todos estes anos. Percebe-se no compromisso com questões políticas e sociais influências da Espanha e do clima existencial do período entre guerras como uma forma de retomar os elementos da tradição como afirmação de nacionalidade. As realidades vivenciadas em ambas as obras surgem como o material de construção artística. Nas obras surge um discurso que perpassava aspectos da cultura popular da Espanha com implicações políticas e ideológicas.

Procurou-se observar a relação dos fatores externos e internos na construção das obras estudadas, como também a capacidade de recriação e reinvenção da realidade e da própria ficção na medida em que as obras foram inspiradas em outras fontes literárias, e suas adaptações

ao cinema foram também construções e recriações ficcionais destas obras. No que diz respeito ao texto *Morte e Vida Severina*, trata-se da realidade do nordeste, retratando-se uma população que respira um ar cheio de sofrimento em uma região sofrida e abandonada. No que diz respeito ao *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, são encontradas as condições socioculturais e históricas da opressão e da exploração de pessoas que não têm o básico para sobreviver. Para tanto, utiliza-se o burlesco do nordestino, concebendo-se a experiência de vida no Sertão, onde a desgraça e a fome obrigam-no a enfrentar os obstáculos utilizando-se de comicidade e por vezes, ridicularizando a própria realidade.

A obra literária de João Cabral de Melo Neto, *Morte e Vida Severina*, apresenta como subtítulo "auto de Natal Pernambucano", enquanto a obra cinematográfica de Zelito Vianna ficou apenas o título Morte e Vida Severina. Para Pavis, os autos são:

> Pecas religiosas alegóricas representadas na Espanha ou em Portugal por ocasião de Corpus Christi e que tratam de problemas morais e teológicos (o sacramento da eucaristia). O espetáculo era apresentado sobre carroças, e mesclava farsas e danças a história santa e atraia o publico popular. Elas se mantiveram durante toda a Idade Média, conheceram seu apogeu no Século de Ouro, até sua proibição, em 1765. Tiveram grande influencia sobre dramaturgos Portugueses (Gil Vicente) ou espanhóis (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderon, etc.) (PAVIS, 1999:31).

Mediante o conceito de auto (sacramental) definido por Pavis, considera-se Morte e Vida Severina como texto poético dramático, que metaforicamente representa um conteúdo temático religioso, relatando a difícil trajetória de Severino um retirante do Sertão Nordestino que foge da seca em busca da sobrevivência, e que culmina com o nascimento de uma criança, que na obra serve de alegoria para o tema universalmente rememorado, em dezembro, na celebração do Natal. Se o protagonista de Morte e Vida Severina esta na condição de retirante por consequência da seca, os personagens da historia do cristianismo migraram, em condições semelhantes, para escapar da perseguição de Herodes, foto este relatado na bíblia.

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

O Auto da Compadecida foi escrito com base em romances e histórias da tradição popular do nordeste brasileiro que sofrem influências da literatura medieval galego-portuguesa. Assim, a obra literária e cinematográfica procura recuperar e reproduzir mecanismos narrativos da comédia medieval e renascentista da Europa Ibérica, e da comédia popular do Nordeste. Percebe-se, aqui, a importância desse tipo de literatura através do seu caráter tradicional e

coletivo, no qual a fidelidade a tradição de um povo e tão importante quanto à originalidade individual em que o autor se utiliza dos fatores externos na construção da obra.

Os autores, Ariano Suassuana na criação do texto original, e Guel Arraes em sua adaptação ao cinema, apropriam-se da cultura e da tradição popular para recriá-las através das suas respectivas artes. Promove-se um entendimento de que a grande massa populacional da região Nordeste vive em situação de vulnerabilidade, dependendo do poder que a oprime. Assim, apresenta-se o nordestino como um ser explorado, vítima de discriminação. Também na obra Morte e Vida Severina apresentam-se pessoas que têm dificuldades de manifestar qualquer sentimento, mesmo diante de forças avassaladoras que fazem com que sejam relegados a uma condição de vida miserável. Nas vozes que se expressam na obra, configura-se a representação da identidade cultural nordestina.

De acordo com Bordini (1988), sobre a criação literária,

> A linguagem literária extrai dos processos histórico-político-sociais, nela representados, uma visão típica da existência humana, não importando apenas o fato sobre o qual se escreve. Mas também a forma do homem pensar e sentir esse fato, identificando-o como outros homens de tempos e lugares diversos. A partir dessa visão de literatura, temos o conceito de que a criação literária, isto e, a criação artística e ficcional, parte da visão que o autor apreende da realidade histórica, política e social a sua volta. (BORDINI, 1988: 14).

Pelo aspecto temático da obra, compreende-se, nesse posicionamento critico a ênfase ao que é externo a obra, aqui entendido como fator sociocultural que a inspirou ou que influenciou o autor no ato de sua criação. Em sua colocação Bordini (1988) fala sobre a relação da literatura com o mundo que se concretiza a sua volta:

> A obra literária pode ser entendida como uma tomada de consciência do mundo concreto que se caracteriza pelo sentido humano dado a esse mundo pelo autor. Assim, não é um mero reflexo na mente, que se traduz em palavras, mas o resultado de uma interação ao mesmo tempo receptiva e criadora. E nessa atmosfera de recepção que texto e contexto, externo e interno, realidade e ficção se unem para uma interpretação que se pretenda Integra ou que busque a integralidade da análise (BORDINI, 1988: 14).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Na obra O Auto da Compadecida, notamos a diversificação de elementos simbólicos regionalistas na criação do texto escrito da obra original dada por Ariano Suassuna, como também na adaptação do roteiro cinematográfico no filme de Guel Arraes, nas obras observa-

se a utilização de elementos da cultura popular como mitos e lendas presentes no processo de criação criativa das obras.

E assim, dentro deste espaço imaginário da junção da obra de Ariano Suassuna, e do filme de Guel Arraes que é percebido a força da utilização da literatura popular, inspirando-se nos folhetos de cordel e no amplo conhecimento da poesia popular nordestina. Quando se trata do olhar sob a obra Morte e Vida Severina, percebemos tanto em João Cabral de Melo Neto na desenvoltura do seu poema, como na obra cinematográfica produzida por Zelito Viana, o entusiasmo dos elementos pertencentes a cultura popular do nordeste do Brasil.

Os autores em ambas as obras utilizam-se de expressões que se tratam de variantes ligadas à oralidade e à realidade cultural da região Nordeste. Pode-se perceber, dessa forma, que são utilizadas e valorizadas as variantes da língua que são empregadas por pessoas com pouca instrução formal, uma vez que se tratam de expressões informais que fazem parte da comunicação quotidiana dessas pessoas.

As obras literárias e cinematográficas: Morte e Vida Severina e O Auto da Compadecida, são textos que, que possui uma grande valorização pela criação criativa e de grande rigor e prazer estético, apresentam uma forte inclinação à função social, tanto da literatura como do cinema como instrumentos de denuncia quanto à realidade dos fatos, com isso percebemos que todas as obras enfatizam diversas questões socioculturais, retratando aspectos da vida do homem pobre nordestino.

A obra de João Cabral de Melo Neto, Morte e Vida Severina e sua adaptação ao cinema por Zelito Viana não foge ao tom da seriedade da temática, enfatizando o caráter trágico que constitui a sina de Severino, não só do retirante, mas também dos outros personagens que fazem parte da história literária e do roteiro cinematográfico, tanto o poeta como o cineasta levam aos receptadores desta história as malditas condições de miséria da grande maioria dos personagens que compõe essa obra.

O personagem Severino, o retirante, representa a coletivização do sofrimento do homem em meio à realidade social do imigrante, no sentido sertão/litoral, em consequência da impotência do nordestino diante dos problemas acarretados não só pela falta de chuva, mas também pelo descaso das políticas públicas para minimizar as diferenças sociais. Já em O Auto da Compadecida, tem-se o personagem Severino de Aracaju, que demonstra a violência e a pouca valorização que é dada à vida humana, tendo os pais de Severino sido assassinados

quando ele era ainda uma criança. Isso é dado a conhecer quando Nossa Senhora defende Severino, após sua morte, durante o julgamento que pretende decidir os destinos dos personagens mortos. Tem-se as duas pontas da vida de Severino, a infância e avida adulta na criminalidade, que acaba por provocar a sua morte.

A temática apresentada no poema dramático de João Cabral de Melo Neto transcende os limites de espaço quando as cenas que se apresentam durante a trajetória do personagem Severino são apresentadas, sua sofrida busca pela sobrevivência ao sair do sertão em sentido ao litoral, não oferece muita diferença para a condição do homem comum que luta pela sobrevivência.

A segunda obra O Auto da Compadecida de autoria de Ariano Suassuna apresenta em tom de comicidade as peripécias de João Grilo e Chicó que procura subverter as ordens sociais e religiosas para sobreviver em uma vida simples e também miserável no Sertão do Nordeste Brasileiro. Na obra O Auto da Compadecida, percebemos que tanto o autor Ariano Suassuna, como o cineasta Guel Arraes faz a opção pelo cômico ao tratar de um assunto sério. O homem sertanejo e tipificado, na figura de João Grilo, como um ser capaz de articular diante das vicissitudes, estratégias de sobrevivência para superar as dificuldades circunstanciais. Assim, com o propósito de explorar a função social que Ariano Suassuna e Guel Arraes em suas obras, apresentam uma comédia que provoca reflexões, invertendo a ordem social estabelecida.

Diante desta perspectiva das influencias ibéricas na colonização da região Nordeste do Brasil, da literatura de cordel, e da literatura medieval galego-portuguesa que tanto faz parte até os dias atuais do cotidiano das pessoas que habitam o sertão nordestino no Brasil, temos a princípio duas grandes obras literárias que por intermédio de seus autores colocam suas obras com pretensões de renovação literária nos anos de 1955 e 1956. João Cabral de Melo Neto e Ariano Suassuna ergueram-se revolucionariamente a favor de temas regionais, sem deixar que suas obras fossem fechadas no espaço e estáticas no tempo.

Ambos os autores partiram de suas vivências para construir textos e interagir com outros autores e culturas. Pode-se perceber a influência de seus repertórios de leitura, do qual faz parte grandes autores como Cervantes e de outros que produziram obras clássicas ao longo da história da literatura. Além disso, tiveram em seus momentos de produção a chance de compartilhar a cena cultural com escritores espanhóis, como Antônio Machado, Manuel Machado e Frederico García Lorca. Suassuna e Melo Neto, diante das influências sofridas, estabeleceram

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

intercâmbios com a produção cultural da Península Ibérica, tendo demonstrado tais influências nas obras produzidas. Sabe-se que as obras espelham a cultura e os costumes vigentes entre a sociedade retratada. Dessa forma, além dos conteúdos e da forma adotados sob o impacto cultural da Península Ibérica pelos autores e de sua forma de ver e espelhar a cultura sob todas as suas influências, também surge na obra a representação da cultura que já traz em sua forma as trocas culturais possibilitadas pela colonização e pelas ondas de imigração advindas do contexto ibérico.

Dessa forma, os autores estabeleceram diálogos com o popular e com o erudito ibérico, conectando-se com essa região. Essas relações aparecem como sinais que surgem nos elementos literários utilizados por ambos que estão inscritos nos discursos identitários. Nesse sentido, as obras propõem o estabelecimento de uma relação com a Península Ibérica, cuja cultura foi incorporada devido a haver uma grande identificação. Ocorrem associações que são constituídas de uma forma que pode-se perceber sinais de uma cultura influente e influenciada ao mesmo tempo.

A partir do enfoque regionalista e do ponto de vista da cultura popular nordestina, os cineastas Zelito Viana e Guel Arraes em suas obras procuraram fortalecer ainda mais e promover uma valorização destas obras escritas, a fim de fortalecer tanto a literatura nacional, como a cinematografia brasileira, combatendo a mentalidade colonial do ser brasileiro. Nas obras, são destacadas principalmente as relações que se estabelecem entre as pessoas na vida social nordestina e a forma como se conectam ou seja, as características que apontam para a identidade deste povo, demonstrando-se o o modo de sentir e de pensar dessa gente.

Desta forma, os escritores João Cabral de Melo Neto e Ariano Suassuna, como os cineastas Zelito Viana e Guel Arraes assimilaram as renovações estéticas vindas do exterior, sem perder de vista a cor local, na construção de imagens regionais, que não prescindem da essência dos sentimentos humanos, autenticamente universais. As obras, como provenientes da literatura produzida no nordeste, são influenciadas por correntes da cultura tradicional que foram trazidas pelos ibéricos.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O Brasil, cujo povo tem como marca a miscigenação, tem também um nordeste com uma cultura é híbrida, tendo se formado com base na mistura de outras culturas com a brasileira.

4.6. O DESAFIO

O filme do cineasta Paulo César Saraceni foi gravado logo após o golpe militar de 1964 no Brasil. Que fala sobre a história de um casal e um romance que começa a partir do 01 de abril de 1964. A data já demonstra o emblemático da situação, uma vez que a relação, para ela é um aventura que a liberta por alguns momentos do casamento insatisfatório, dando uma resposta aos apelos de sua consciência culpada pela posição social que ocupa; para ele é a transgressão ou a invasão dos domínios do inimigo, da classe privilegiada que se apropria dos recursos e relega aos pobres apenas o trabalho e a obrigação de gerar riquezas.



Cena do carro seguindo para a casa da Praia. *Paulo César Saraceni,* ***O Desafio*** *(1965). Min 05:30.*

O Desafio foi um filme que ficou na censura por mais de meses e que demorou muito para ser liberado, e com orçamento muito baixo, e sendo um filme que foi gravado em 14 (quatorze) dias. A consciência de classe do personagem principal rivaliza com a sua capacidade de transformar a sua ambição da escrita de um livro em uma realidade. Esse tornando-se , para ele mais um projeto sem futuro.

O filme foi à primeira tentativa de combate ao período de Ditadura Militar no Brasil. Foi um filme que sobreviveu através de suas cópias, pois após a liberação pela censura, ocorreu uma enchente decorrente de fortes chuvas na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1965, e o filme foi recuperado e reconstruído através do uso das cópias. A perspectiva presente na obra é a de um observador que, ao mesmo tempo, está mergulhado nos acontecimentos que o circundam. Concentra-se na relação entre os personagens a tensão e a alegoria das relações que se estabelecem entre burguesia e proletariado. Ele acaba por ser, para ela, uma distração necessária para que consiga se manter em um casamento pobre em termos de sentimentos e vazio.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA



Cena da Casa de Praia. *Paulo César Saraceni,* ***O Desafio*** *(1965). Min 11:04.*

A obra cinematográfica de Paulo César Saraceni, O Desafio, é um filme que não trabalha com profundidade, ou com encenação dramática com profundidade, ou que limpa o cenário, que na verdade é um filme que pressiona os personagens contra a parede, e com o uso de muitos elementos de reflexões, e com isso cria-se uma sensação de evidenciar os elementos existenciais aos aspectos políticos da época, de temas e tabus vividos dentro do contexto daquele momento no ambiente social de 1965. Os conflitos presentes na obra partem do protagonista em relação ao meio e a sua dificuldade de se expressar e realizar o seu projeto de escrita de um livro e desse com a mulher com quem tem um caso, tanto no plano do relacionamento, uma vez que esse é bastante complicado, quanto no plano das ideias, pois ambos defendem posições totalmente opostas em relação à consciência de classes.

O realismo cinematográfico foi um dos artifícios de criação usa no filme O Desafio por Paulo César Saraceni, uma vez que os elementos narrativos e estéticos da obra cinematográfica se encontram e geram uma comunicação de imagem e linguagem, sem procurar interferir no cenário que ele institui, e não interferir na percepção dos espectadores sobre o drama dos personagens, dentro de uma dimensão existencial, histórica, decadentista. Esse contexto determina um pessimismo que domina a obra e faz-se valer em todos os níveis de relações

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

estabelecidas pelo protagonista. Um exemplo disso é o relacionamento amoroso que, devido a sua natureza, já demonstra-se sem futuro desde o princípio, uma vez que existe não irá passar de uma relação casual devido às diferenças de pensamento e de classe que separam o protagonista da mulher com quem se relaciona. Essa é casada com um homem que representa a dominação econômica das classes altas no país e dele não se separará porque seu pensamento é voltado para as facilidades da vida das elites.



Cena de Ada em sua casa. *Paulo César Saraceni,* ***O Desafio*** *(1965). Min 18:20.*

Na época da pré-estreia do filme em 1965 a crítica não conseguiu entender o filme, e achavam que o filme O Desafio não eram um filme engajado na denúncia política. E o tempo desfez este dano a obra cinematográfica dando espaço de privilegio real ao filme que foi a primeira iniciativa cinematográfica do país no combate ao período do golpe e ditadura militar no Brasil. No entanto, havia um posicionamento que se fazia presente de forma alegórica nas relações estabelecidas pelo protagonista, principalmente no relacionamento amoroso que se demonstrou um embate entre classes sociais com o protagonista sendo uma peça de resistência.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O posicionamento do cineasta Paulo César Saraceni no filme O Desafio é o de combate político e ideológico ao golpe militar ocorrido no ano de 1964, sendo uma resposta mais ampla dos rumos do conjunto dos cineastas que trabalham com cinema no Brasil nos anos 60 com a questão de abordagem com a história e com o futuro do Brasil diante este período de intervenção político-militar. O filme aborda o embate que está por trás do golpe militar e que ainda permanece presente na sociedade brasileira, o de classes sociais. Essa dominação que encontra-se presente na trama é que verdadeiramente causou o golpe militar no país, pois as classes dominantes pretendiam manter o controle do país e temiam perdê-lo devido aos avanços que as leis trabalhistas representaram. Havia o temor de que uma classe trabalhadora com mais espaço e educação pudesse desenvolver um pensamento crítico capaz de ameaçar a dominação das elites, o que não pensavam ser possível brevemente, mas que, para um futuro próximo, poderia ser uma realidade.

Dessa forma, as políticas trabalhistas do governo de Getúlio Vargas e que encontraram eco no pensamento de João Goulart e Leonel Brizola representavam uma ameaça para as elites que, exageradamente, viam nos avanços um grave problema, incluindo-se como uma ameaça a possibilidade de uma reforma agrária, da qual tinham um verdadeiro pavor. Esse pensamento, muito influenciado pelas ideias vigentes nos Estados Unidos da época de luta contra o que consideravam uma ameaça comunista, fez ecoar no *Brasil* e em outros países da América Latina a necessidade de debelar completamente essa ameaça, o que gerou acontecimentos em cadeia com golpes que eclodiram em vários países sul-americanos.

No filme O Desafio o cineasta Paulo César Saraceni trabalha com a ideia de valorização das qualidades do Brasil, e que é possível realizar a transformação social no país, apesar que na época o Brasil possuía uma vida extremamente preconceituosa com relação ao racismo, e miserável financeira, com uma população que vivia em condições muito mais difícil para sobrevivência desta população. Então diante destes fatos o seu posicionamento direto, objetivo e claro dentro do espaço cênico e cinematográfico foi uma das suas intenções diante do processo criativo e de dimensão do seu filme. A ideia de discutir as diferenças sociais e a dominação de que as classes mais pobres no país são vítimas estaria na raiz do problema que se constituía a tomada do poder no país pelos militares.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

O filme O Desafio acabou de entrar na história do cinema brasileiro como sendo a primeira resposta ao golpe militar de 1964 com muita consciência sobre este golpe junto à sociedade brasileira, mesmo que isso não apareça na história de forma direta, mas tratando-se

de se trabalhar no que seria a base do problema. A permanência das classes mais pobres na pobreza extrema faz com que as classes dominantes mantenham uma relação de dependência com quem delas depende para sobreviver. Assim, o filme na relação amorosa estabelecida discute essa dependência na medida em que demonstra haver um condescendência por parte da mulher que concede ao protagonista alguns momentos de sua presença, assim como as elites econômicas concedem um mínimo para que as pessoas possam sobreviver, mas não o bastante para que fiquem fortalecidas o suficiente para se rebelarem.

O cineasta Paulo César Saraceni trabalha com alguns eixos no filme, e entre estes eixos o cineasta consegue articular o seu estilo cinematográfico e a relação com as problemáticas políticas existentes no Brasil, sendo um filme que tem esse interesse de conscientização popular por meio de elementos cinematográficos e pela cultura de massa. Assim, mostram-se as elites como o grande problema do país, em uma situação que se mantém, mesmo que mudando-se seus protagonistas. Demonstra-se a intenção dessas elites de manter o povo com "as mãos estendidas" enquanto concedem um mínimo para que sobrevivam.

Quanto à obra cinematográfica de Paulo César Saraceni, O Desafio, abre a possibilidade do cinema brasileiro em se colocar diante de questões que parte da população brasileira questiona e busca mudanças, dos temas nacionais, e da busca de mudanças, e de melhoramentos de composto social que visa denunciar e dar inicia a uma engrenada no Cinema Novo do Brasil na ótica urbana, dentro deste espaço de uma nova sociedade urbana, com transformações sociais tipicamente urbanas. As grandes cidades para onde convergem todas as esperanças são mostradas como o local onde morrem as esperanças de muitos que abandonam suas cidades de origem em busca de sobreviver, mas com esperanças de conquistarem um lugar ao sol. Essa desilusão aparece no protagonista que têm várias de suas expectativas frustradas ao longo da obra.

O filme segue como resposta imediata ao golpe militar de 1964 no Brasil, e por felicidade a cinemática brasileira, os eixos de discussão e formação de modelos de construções narrativas, como das articulações do tempo cinematográfico foram significativos o suficiente para validar a importância da obra cinematográfica O Desafio, e com isso fazer germinar neste período e época novos cineastas nos anos 60, que diante de tais discussões, e provocações deixadas por Paulo César Saraceni em seu filme, passam também a interagir diante das mesmas causas, e na resistência político-cultural e ideológica ao golpe militar no Brasil. A ideia é ampliar o campo de atuação dessa resistência, partindo do esclarecimento e da contestação, que

são a base para qualquer resistência. O filme tenta fazer ver pela experiência do protagonista as suas frustrações, seus anseios, suas expectativas e como tenta miná-las por não acreditar que possam se concretizar.

O filme propõe de imediato ao receptor uma carga de texto e roteiro denso e denunciativo, um contexto de época e social muito forte, e por assim dizer dentro de um espaço cênico e cinematográfico direto, objetivo e claro diante o direcionamento das mensagens, temos um filme que consegue ser explícito e com suas próprias convicções de linguagens e roteiro. Um dos principais embates do protagonista Marcelo é para não se deixar vencer pelo pessimismo que pode afetar o seu frágil e contraditório otimismo da vontade. Ao mesmo tempo em que ele luta contra o que não está ao seu alcance, em enfrentamentos com outros personagens, principalmente com Ada e com o seu colega e jornalista Nestor. Esses personagens possibilitam a inserção da ideia de resistência e também a necessidade de não deixar de defender as ideias que, por vezes, parecem frágeis e incapazes de se manter.

Percebemos também que tanto no plano e no contra plano do filme percebemos está proposta que o cineasta Paulo César Saraceni no seu filme O Desafio faz de ruptura aos interesses políticos e sociais do Brasil em 1964, qual a sua visão e no enredo do roteiro, vemos também que os diálogos são diretos quanto ao ponto de vista do cineasta, principalmente relacionados ao golpe militar de 1964. A ideia que perpassa p filme é de resistência nas atitudes dos personagens.

Observamos também no filme que o cineasta Paulo César Saraceni cria no filme a ideia de separação de dois mundos, porque de um lado temos um romance extraconjugal de uma socialite e um assalariado, do Brasil rico com o Brasil pobre, dos ideais de interesse da classe burguesa com os verdadeiros interesses da classe trabalhadora operária, e do descaso e desinteresse desta rica burguesia brasileira aos problemas estruturais e políticos da nação. Assim, põe-se a descoberto o jogo de interesses que se coloca como pano de fundo da dominação política da nação.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

É percebido no filme que os personagens mesmo mantendo relações de aproximações, nas cenas e nos diálogos ocorrem divisões de pontos de vistas, e percepções bem significativas quanto ao posicionamento destes personagens diante aos fatos, inclusive até mesmo diante dos seus interesses pessoais e de desejo, é como se os personagens não se entreolhassem, e que em paralelos de narrativas ocorressem as construções das narrativas e das cenas. O título do filme

parece sugerir que se trata da realidade do protagonista, mas o desafio maior é o que surge diante do país com a ditadura.

O personagem Marcelo no filme é o que observa a situação que o Brasil encontra-se passando, e com muita descrença com os paradoxos da sociedade da época. O filme acredita na força da música popular brasileira, e o personagem Marcelo que se encontra desconectado com os fatores políticos e sociais no Brasil. Logo, o personagem Marcelo ver nas músicas o canto das verdades não ditas nos jornais. O romance conflituoso entre Marcelo e Ada tem como pano de fundo o contexto no qual o governo civil-militar adotava as primeiras medidas de exceção. A relação entre Marcelo e Ada, até o golpe de 1964, parecem de desenrolar de uma forma tranquila, porém, logo após o golpe, surgem com mais força as diferenças e as contradições que colocam ambos em posições extremamente opostas no panorama que se desenha.

E nesta relação amorosa extraconjugal que comporta a personagem Ada, é visto nas entrelinhas do filme que o cineasta Paulo César Saraceni realiza em cenas como é grande o abismo sócio-financeiro entre os personagens Ada e Marcelo, mostrando como é difícil entre os personagens está relação de interesses comuns. O dois se desentendem constantemente, e passam a ter preocupações totalmente diversas. Ela está preocupada com o seu caso amoroso escondido com Marcelo, enquanto que Marcelo está preocupado com o momento em que o Brasil estava passando.



Cena de Marcelo e Ada um relacionamento extraconjugal. *Paulo César Saraceni,* ***O Desafio*** *(1965). Min 17:00.*

Os encontros destes personagens ocorrem em pontos nulos, em marcos zeros, em locais que não são de usos comuns, totalmente diferentes dos vividos em cenas em seus cotidianos, e isso nos remete que novamente o cineasta Paulo César Saraceni deixa claro que os mundos são diferentes e inalcançáveis, e por isso que tal relação não é frutuosa e desconexa. Ada, em nenhum momento do filme consegue compreender a mudança de atitude de Marcelo, isso porque não consegue apreender a verdadeira dimensão do que ocorre no país. Ao decorrer de

toda a narrativa, Ada acredita que o problema é com ela, com a relação, extraconjugal dos dois, enquanto Marcelo, tendo conhecimento sobre a nova realidade posta à sua frente, só consegue se preocupar com o momento político, vendo nisso a infinidade de problemas que são gerados para a sociedade como um todo.



Cena de Ada com Mário o seu marido e o filho a dormir. *Paulo César Saraceni,* ***O Desafio*** *(1965). Min 29:50.*

Percebemos no filme que os personagens Marcelo e Ada, no momento de maior proximidade ocorrem em cenas em que os personagens estão em seus encontros secretos a passar um final de semana na casa de praia da Ada, e visitam uma casa em escombros, e é nestas cenas desta casa em ruínas que tinha sido uma pensão de um antigo poeta que em bancarrota financeira decide queimar o imóvel. E nesta casa os personagens se mostram distantes em seus ideais de mundo e vida, e o sentimento de Marcelo muito mais pungente a se aproximar das causas sociais e políticas que estão em sentido contrário ao imaginado pela personagem Ada.

USC
DE COMPOSTELA



Cena da Casa em ruínas. *Paulo César Saraceni,* ***O Desafio*** *(1965).Min 48:40.*

Após este encontro dentro desta casa em ruínas a personagem Ada tem uma tomada de consciência em sua vida, e com relação a este romance extraconjugal que está a viver, e neste momento que a personagem Ada tem para pensar, e com isso ela escreve uma carta vendo uma impossibilidade de continuidade da relação. A consciência do abismo que separa os dois é dada nesse momento e ela prefere abrir mão da relação que buscar entender esse outro mundo. Na verdade, assume-se definitivamente que ela jamais deixaria sua posição privilegiada para ficar com Marcelo.



Cena de Ada com Mário o seu marido na sala da casa. *Paulo César Saraceni,* ***O Desafio*** *(1965). Min 32:50.*

O que contribui em sua decisão é a observação da personagem Ada diante do estado das coisas e sua posição social, sendo uma melhor rica, de família industrial, e de uma camada social mais bem favorecida no campo das oportunidades de vida com conforto, e de outro lado uma família, tendo marido e filho, e é neste jogo de sensações que a personagem Ada ao visitar em cena a sua fábrica percebe com nitidez as realidades bem opostas dos mundos diferentes entre a classe operária e a classe burguesa. O filme já inicia com as diferentes percepções e posicionamentos dos dois personagens, que veem nos acontecimentos causas e consequências

diferentes. Para Ada, o golpe de 1964 tratava-se de uma "revolução", achando que existe um grande exagero de Marcelo em relação à gravidade do momento.



Cena da Fábrica. *Paulo César Saraceni,* ***O Desafio*** *(1965). Min 01:11:20.*

Uma vez que o personagem Marcelo em diálogos com a personagem Ada deixa sempre muito claro suas colocações em dizer minha classe social é diferente da sua classe social, e quando se depara com a cena da visita a fábrica, a personagem Ada toma consciência de que está relação extraconjugal é algo fadado ao insucesso. Mesmo após ele mencionar como exemplo da gravidade da situação o ocorrido com um locutor, Ada continua alheia e acreditando que tudo o que o Marcelo fala, está relacionado com o relacionamento entre os dois, achando que o problema é com ela. Assim, demonstra-se individualista como uma representação do modo de vida burguês egoísta e reducionista.

Outra cena muito forte no filme é quando ocorre à saída dos operários da fábrica, que mostra o olhar dos operários em observação a dona da fábrica, todos passam por ela, observando-a, e respondendo-lhe com o olhar, e neste momento que Ada tem realmente a

certeza de que existe um abismo social muito latente, tanto nos ideais de permanência e continuidade de poder, como nos benefícios de fazer parte da burguesia, e nestes momentos existem tais cenas que facilitam a tomada de consciência da personagem Ada no filme.



Cena dos Trabalhadores largando para o horário de almoço na fábrica. *Paulo César Saraceni,* ***O Desafio*** *(1965). Min 01:15:01.*

Na cena dos personagens no píer, pode-se perceber de forma nítida essa tendência de Ada para o individualismo. Enquanto no rádio fala-se de cassação de políticos e restrição de liberdades, Ada demonstra estar totalmente alheia aos acontecimentos, creditando a Marcelo um exagero e uma consequente falta de comprometimento com a relação entre os dois:

> Rádio – atenção ouvintes para esta nota, Rio [de Janeiro]. O alto comando militar da revolução com base no ato institucional, já tem preparada a lista de cassação dos direitos políticos de homens públicos, bem como de deputados federais e estaduais [...] Ada – [a fala da Ada se sobrepõe à notícia da rádio] eu não te entendo Marcelo, eu acho que você está dando muita importância para o problema político e não está pensando em nós. Eu vejo você procurando se defender do sentimento que tem por mim (O DESAFIO, 1965).

O personagem Marcelo na cena da escadaria percebe que existe um amanhã, e que a realidade é a miséria que ele consegue ver e que se encontra encarnada no Brasil, enquanto todos dormem. É nesta escadaria que o mundo do Marcelo se revela e que lhe provoca para o desafio inicial, e que encarar a realidade do golpe militar de 1964, e de certa forma se preparar para tudo que possa acontecer. Nesse contexto geral e objetivo, encontra-se a subjetividade dos personagens que se perdem em meio a uma realidade compartilhada por muitos, principalmente quando considerado o personagem Marcelo. As relações de poder estabelecidas no plano profissional e social são toleradas, mas há que se impor uma certa resistência, mesmo que não aberta. No entanto, quando coloca-se no relacionamento pessoal essa ideia não é tolerada ou suportável. Ada, mesmo sem entender, percebe isso e tenta reagir com as suas constantes cobranças a Marcelo. Ela mesma vai perceber, apesar disso, que não há como sustentar a relação.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena do Personagem Marcelo na Redação do Jornal que trabalha. *Paulo César Saraceni,* ***O Desafio*** *(1965). Min. 24:37.*

É importante que em um filme que trabalha com a tomada de consciência do público receptor, e o filme O Desafio de Paulo César Saraceni consegue deixar uma mensagem contra o golpe militar de 1964 no Brasil, enfim a construção dinâmica e de resposta que o filme proporciona para com a sociedade é muito importante, apesar de que muitos críticos na época esperar que o filme fosse mais ativo quanto à visão política, embora que essa ideia de discurso claro, com uma discussão sobre o fato ocorrido, e dando uma resposta imediata ao golpe militar.

A figura idealizada e a figura real, a sociedade idealizada, e a sociedade real, nas sugestões que o cineasta Paulo César Saraceni está passando no filme, vem para mostrar a insatisfação popular, o que é mais importante dentro da visão que o cineasta tem sobre o pensamento de Jean Paul Sartre e que o Paulo César Saraceni coloca em seu filme que é o fato de não escolher um ideal político, cultural, artístico, e sim de escolher um ponto de partida, mostrando que existe um incomodo dentro do contexto social e da arte.

Então dentro deste espaço de construção criativa, envolvida em uma sociedade que estava sendo ferida por órgãos que instituía a censura sobre qualquer arte, então havia por trás da arte cinematográfica o vínculo do protesto, com muito cuidado para não vincular a obra por inteiro e a de não esgotar o tema, o assunto, e o ponto de resposta neste conjunto de resposta diante das reflexões do problema maior que é a posição da arte diante desta situação de golpe militar, e das vidas das pessoas em sociedade.

USC UNIVERSIDADE

O filme também trabalha muito na ideia de uma câmera na mão, e uma ideia na cabeça, e dando uma coerência diante do fio lógico que era construído dentro desta realidade e do realismo no cinema brasileiro. O que é importante é que esse filme amplia a visão do receptor diante do desafio para que o espectador possa analisar e pensar o nosso processo artístico

cinematográfico, com rigor racionalista, e com resultados significativos de denuncias e de estética artística e cinematográfica.

As condições técnicas são poucas, porque o filme não teve condições financeiras para fazer o filme, foi uma produção econômica, e que mesmo assim, o cineasta Paulo César Saraceni prossegue a ideia de lançar a crítica, a denúncia, mostrando outros elementos de linguagens e conseguindo manter a perspectiva em aberto da criticidade e coragem contra o período do golpe militar.



Cena do Show de Zé Keti , e Maria Betânia. *Paulo César Saraceni,* ***O Desafio*** *(1965). Min 38:50.*

Podemos pensar a ideia do Brasil de outra maneira dentro do que foi imaginado e ressaltado dentro do filme de Paulo César Saraceni, porque enquanto o personagem Marcelo é a dúvida, a personagem Ada é um ser de fato dividido. Um momento de alegria desta personagem é quando diz em conversa ao Marcelo que ela era feliz quando se sente feliz com o passado, e que olha para o passado vendo outro Brasil, que não é um Brasil urbano, moderno e industrial, e quando ela é confrontada a ver este novo Brasil, ela de fato é a personagem Ada entra em crise, e tem uma rejeição radical, e de fato ela não conhece os rumos do Brasil, e ela se sente bem no velho mundo, no velho Brasil, e o Marcelo apresenta pra Ada outro mundo que ela não gosta, e com relação ao marido da Ada que ela também não gosta desta situação de mudança e modernidade, que a fábrica representa.



Cena dos encontros de Ada e o amante Marcelo. *Paulo César Saraceni,* ***O Desafio*** *(1965). Min 43:30.*

Dentro deste mundo operário a personagem Ada de fato fica imobilizada, e não consegue ver o Brasil com as necessidades de mudanças e evolução que o país encontrava-se precisando, com isso a personagem Ada ecoa uma posição de divisão de dois brasis, e de plena dúvida. E a Ada possui suas dúvidas sobre este novo Brasil moderno que ela rejeitou.



Cena de Ada andando sozinha em seu carro pelo centro da cidade. *Paulo César Saraceni,* ***O Desafio*** *(1965). Min 01:04:23.*

Há um momento na história em que Ada recorda-se de momentos passados, do início do romance, como os dois se conheceram e de quando Marcelo a levara para conhecer uma pensão que havia sido incendiada e que estava abandonada. Ela recorda-se de Marcelo lendo algumas poesias de Jorge de Lima encontradas no quarto mais destruído e queimado da casa:

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Também há as naus que não chegam
> mesmo sem ter naufragado
> não porque nunca tivessem
> quem as guiasse no mar
> ou não tivessem velame
> ou leme ou âncora ou vento
> ou porque se embebedassem

ou rotas se despregassem,
mas simplesmente porque
já estavam podres no tronco
da árvore de que as tiraram (LIMA, 1967:174)

Utiliza-se de uma alegoria para, mencionando o momento histórico de ocupação do colonizador, fazer uma referência à violência e à forma como as ações da ditadura já estão, em seu projeto, contaminadas pela certeza de sua falência. A destruição causada pelo fogo na situação em que se encontram também faz pensar nos projetos não concretizados de Marcelo, principalmente o que diz respeito à escrita que parecem já ter em sua origem o destino determinado. Também a relação dos dois pode ser evocada pelo poema, pois está fadada ao insucesso desde o início, tendo ficado ainda mais evidente esse caráter de inviabilidade quando se instaura o golpe. Os personagens sinalizam no diálogo que segue como estão distantes na relação, mesmo estando um diante do outro:

Ada, senta aqui. Ada olha para mim. Sente minha a presença como eu estou sentindo a tua, nós estamos aqui e existimos, só a realidade é importante. Se nós ficarmos falando do passado tomamos uma posição contra o presente e a realidade, mesmo essa agora que tem tudo contra a gente, precisa ser vivida porque ela existe, negála porque ela nos faz sofrer seria uma covardia, nosso problema não pode ser sublimado, nem podemos nos enganar dizendo que ela não existe, que não é tão grave assim, que nós estamos exagerando. É real!
Ada – ontem eu fui falar com o Mário [seu marido] sobre nós, e não sei, é difícil falar com ele, [Marcelo não estava prestando atenção na Ada, estava ficando impaciente] e telefonei para você, queria ficar contigo
Marcelo – eu saí, fui ajudar o Cesar a se exilar na embaixada do Chile
Ada – Eu sei que vou conseguir falar com ele [Mário seu marido]. Eu só não sei como começar [...]
Marcelo – [sobrepõe a fala da Ada] Eu tenho de fazer alguma coisa Ada, eu tenho de fazer alguma coisa
Ada – Eu vou ficar com você, você vai escrever o livro, vai denunciar isto
Marcelo – que livro Ada? O que pode adiantar um livro, uma ação individual?
Ada – você quer fazer mais agora, nessa situação?
Marcelo – Eu não tenho nada a dizer de mim mesmo, a ideia do livro era mentira,
uma fuga, queria me alienar para não ver o que está acontecendo (O DESAFIO, 1965).

Assim, fica clara a distância que a situação coloca entre os personagens, pois eles demonstram preocupações muito diferentes. Marcelo preocupa-se com o que está acontecendo a sua volta, já Ada com a relação e os problemas que surgem no relacionamento. Ela menciona pretender separar-se para ficar com ele, mas a ideia nunca passa apenas de uma possibilidade, já que admite não conseguir falar ao esposo sobre a relação. Ela cobra, mesmo não conseguindo dar um fim ao casamento para ficar com ele, que esteja disponível. Já Marcelo demonstra que sua preocupação não está no relacionamento, mas sim em tentar fazer algo para reagir ao que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

está acontecendo. Parece ver nos acontecimentos uma oportunidade, talvez última de se provar útil e demonstrar uma capacidade que não acredita ter. Assim, o projeto anterior de escrever um livro é deixado de lado, pois surge algo maior que pode demonstrar que ele possui algum valor.

O filme de Paulo César Saraceni O Desafio é uma obra que tem uma ideia de Brasil de conceituada, de força, e de evolução, os diálogos e narrativas levam o receptor a ideia do cineasta em construir um novo país com bases no urbanismo, desenvolvimento sem saudosismo, e deixando nas entrelinhas desta obra sua oposição aos regimes totalitários e ao golpe militar de 1964.

A narrativa desenrola-se a partir da crise de Marcelo, que se manifesta nas várias dimensões de sua vida: na pessoal afetiva e existencial; e na profissional. Diante do golpe, seus projetos são suspensos, não podendo prosseguir devido à tragédia coletiva que se abatera sobre o país. Ele sente-se paralisado diante dos acontecimentos que se sucedem após o golpe militar, uma vez que ele tem amigos mortos, presos, exilados e fugindo da perseguição. Instaura-se, assim, um profundo desencanto, uma vez que o país vinha e um crescente de conquistas sociais e políticas, como a legislação trabalhista, e cai em uma total falta de perspectivas políticas, que impossibilita qualquer transformação da realidade social. Marcelo assume o peso da derrota, que muitas pessoas passaram a compartilhar, além da perplexidade diante da interrupção abrupta da construção de um projeto de sociedade mais justa, em um país mais humano.



Cena de Marcelo no Bar. *Paulo César Saraceni,* ***O Desafio*** *(1965). Min 01:16:15.*

O choque de realidade que Ada toma, ao chegar à fábrica com a intenção de pedir a separação de seu esposo, torna mais evidente a distância enorme que separa a vida das classes

sociais privilegiadas da vivida pela grande maioria das pessoas que não têm condições mínimas de sobrevivência. A fábrica é a realidade da exploração a que está sujeita a grande maioria da sociedade brasileira, diante da qual ela retrocede em suas intenções e desiste da separação.

Então a relação entre dos personagens Marcelo e Ada, demonstra esta percepção que o cineasta Paulo César Saraceni tem sobre as várias formar de resistência, e dentro deste aspecto cinematográfico o mesmo consegue visualizar e mover todo o filme, para que essa obra possa realmente ser um ato de resistência, tanto pelo filme como pelo movimento artístico e cultural do Cinema Novo no Brasil na década dos anos 60.

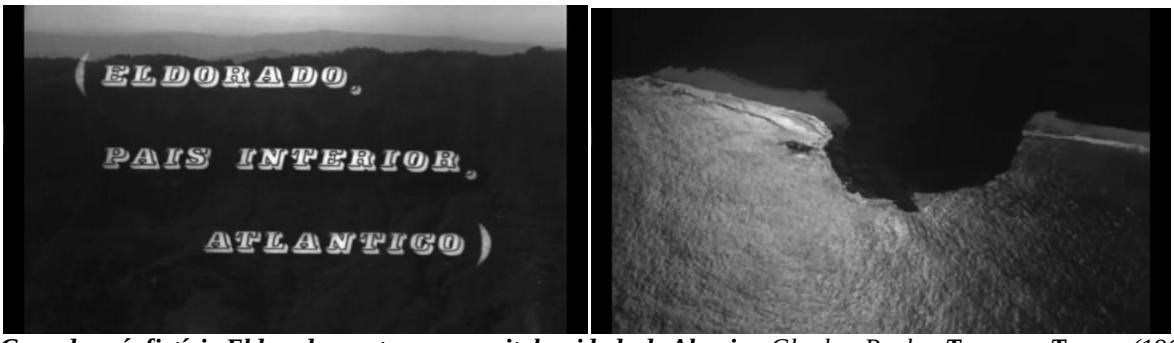


Cena de Marcelo e a rua com a Escadaria. *Paulo César Saraceni,* ***O Desafio*** *(1965). Min 01:35:34.*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.7. TERRA EM TRANSE

O filme Terra em Transe do cineasta Glauber Rocha é uma obra que garante pensarmos nas crises políticas, nos elementos de instabilidade dos governos na América Latina, e de Regimes Totalitaristas. É um filme do cinema novo e que trata de um país fictício chamado Eldorado que tem por capital a cidade de Alecrim. A forma como trata-se das questões políticas e de recepção social fazem com que permaneça atual ao longo do tempo.



Cena do país fictício Eldorado que tem por capital a cidade de Alecrim. *Glauber Rocha,* ***Terra em Transe*** *(1967). Min 01:30.*

O filme traz ao público espectador uma visão sobre os grupos políticos distintos existentes neste país e a luta pelo poder. Contribui para configurar questões de importância para o entendimento de um país e sua cultura, bem como das influências e das confluências dessas em sua construção cultural e de costumes. Dessa forma, pretende-se entender não apenas o momento vivenciado, mas também a identidade que parte da memória para que possam ser reconhecidas. Não se trata de uma visão agradável das classes política e empresariais e da mídia brasileira, mas torna-se extremamente pertinente principalmente diante do vivenciado nos últimos anos no país. Assim, tem-se no apontado por Diehl (2002):

> Nesse sentido, memória e identidade assumem posições estruturais na sustentação do debate. Tempo, espaço e movimento passam a compor expectativas essencialmente existenciais, especialmente nos quadros de re-simbolização e revalorização dos sentidos e funções culturais. Portanto, parece-nos que uma das chaves de compreensão da situação das perspectivas historiográficas é o estudo da memória e da identidade (DIEHL, 2002:112).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A narrativa do filme chama atenção de uma percepção quanto a possível ruptura de uma crise política e de um conflito que se torna inevitável. E de acordo com a movimentação dos personagens no filme é que vão ocorrendo desfechos diferentes destas narrativas. Existe uma busca por abordar os problemas de forma figurativa para burlar a censura que exercia uma forte pressão, principalmente, com temáticas que envolvessem política. Assim, aborda-se o que

pretensamente seria absurdo para que possa-se falar sobre política, sem, contudo, sofrer a penalização do governo militar no poder.



Cena de Paulo Martins convocando a Revolução Armada. *Glauber Rocha,* ***Terra em Transe*** *(1967). Min 04:20.*

A preocupação da censura com o cinema demonstra o poder que as obras cinematográficas têm de colocar nas telas, de forma que não se pode evitar, as realidades que configuram as sociedades e com as quais às vezes é preciso se confrontar. A política é desnudada nos jogos de poder que surgem. À medida que as expectativas se frustram devido á falta de comprometimento de quem se elege em cumprir os compromissos assumidos junto a seus apoiadores e mudar a realidade de injustiças na qual a maioria do povo está mergulhada, cada vez mais se percebe a reflexão a que o filme se propõe.

USC
UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

É nos diálogos e nos monólogos dos personagens ocorrem a uma série de questões centrais, muito típica do período de realização e lançamento do filme em 1967, como instabilidades políticas nacionais muito ligadas ao contexto da Guerra Fria, e alguns elementos quanto à dinâmica de estabilidade da crise, tal como a dinâmica de mudanças de regimes políticos. O filme recupera politicamente o que foi a da história do Brasil, buscando através de

alegorias que podem parecer incríveis, mas que refletem as realidades vivenciadas na disputa de poder e no comportamento de muitos que são capazes de qualquer coisa para mantê-lo.

Percebemos que cineasta Glauber Rocha de certa forma estereotipada alguns personagens que são importantes para que possamos entender as dinâmicas de política. Alguns personagens do país fictício Eldorado chamam a atenção por suas tendências, movimentos e ideologias, aproximando o país de Eldorado à história republicana brasileira. Essa característica do político se mantém em praticamente toda a história e o filme é uma nova tática de tratar questões sociais e de conscientizar as pessoas do papel que as mesmas tinham dentro da sociedade, não somente olhando e deixando a história acontecer, mas participando e reivindicando por melhores condições sociais, frente a esses políticos que buscam manter seu poder, em detrimento das necessidades da população.



Capital, cidade de Alecrim. *Glauber Rocha,* ***Terra em Transe*** *(1967). Min. 17:47.*

Eldorado representa o subdesenvolvimento da América Latina, além de se constituir em um território da fome, miséria e pobreza de um povo colonizado e controlado. Eldorado é um país imaginário, criado pelo cineasta Glauber Rocha, e que se encontra localizado em uma Zona Tropical do Continente Americano, dotado de uma rica vegetação, com uma exuberante floresta de Mata Atlântica, e com um clima tropical, quente, úmido, tendo aspectos semelhantes às nações latino-americanas, e com o Brasil. O cineasta utiliza-se do para realizar uma crítica à situação de vida pela qual o povo brasileiro passava em plena ditadura militar, sem poder reivindicar qualquer coisa, nem mesmo o direito às liberdades individuais e coletivas. De acordo com Hemm (2007),

> Com sua obra cinematográfica, Glauber Rocha denuncia as reais condições de vida do povo brasileiro assumindo uma posição dialógica entre história real e ficção a modo de refletir um espelho da sociedade brasileira da época e, com o compromisso de atuar para a transformação dessa sociedade. O cinema está na linha de frente da reflexão, na busca de uma identidade autêntica não só do cinema, como do país e do homem brasileiro, à procura de sua revolução (HEMM, 2007:07).

O filme na sequência inicial, onde a câmera faz uma tomada do mar até a costa litorânea do território de Eldorado, em narração complementar as imagens, temos a voz do personagem Paulo Martins, que faz a apresentada panorâmica deste lindo mar e desta vasta costa litorânea. Para Paulo Martins, Eldorado é um país onde a fome gera o delírio e a beleza natural não compensa a miséria cultural, como nos informa a poesia do personagem central da trama, o poeta e jornalista Paulo Martins.

> Paulo Martins: Quando a beleza é superada pela realidade.
>
> Quando perdermos nossa pureza nestes jardins de males tropicais.
>
> Quando no meio de tantos anêmicos, respiramos o mesmo bafo de vermes em tantos poros animais.

O filme apesar de ter sua exibição ter ocorrido no ano de 1967, a percepção da obra cinematográfica ainda continua atual, frente aos problemas e às ordens de movimentações políticas brasileira. Glauber Rocha atua como um crítico da sociedade e da política brasileira de seu tempo tendo produzido uma obra representativa do que ele desaprovava, refletido na luta pelo poder, a ação populista dos governantes desvinculada de uma preocupação genuína com os problemas sociais. Além disso, ele faz aparecer nas telas o que considera muito sério que é a falta de organização social na reivindicação dos direitos, o que é um grave problema porque facilita para os oportunistas em busca de poder e dinheiro, conquistarem posições privilegiadas nas estruturas de governo, de onde não deveriam nem, ao menos, aproximar-se. Sobre seus sentimentos no que diz respeito ao que retrata no filme, Rocha (1981) destaca o que segue:

> Eu detestava todas as coisas apresentadas em Terra em Transe, filmei com certa repulsão. Lembro-me do que dizia ao montador: estou enojado porque não acho que haja um único plano bonito neste filme. Todos os planos são feios, porque se trata de pessoas prejudiciais, de uma paisagem podre, de um falso barroco. O roteiro me impedia de chegar à espécie de fascinação plástica que se encontra em Deus e o Diabo. Às vezes, pode ser que eu tenha tentado escapar a este ambiente, mas o perigo consistia em atribuir valores aos elementos alienados (ROCHA, 1981:90-91).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O cineasta se vale do ambiente, das pessoas e das ações para estabelecer uma crítica, e, apesar de registrar em suas câmeras o que considerava errado e repulsivo, considerava que a realidade precisava ser mostrada. Assim, constrói um retrato alegórico da degradação de um mundo que precisava ser destituído para que surgisse um lugar de reparação, onde houvesse mais honestidade e direitos respeitados para a população. Via na sociedade a necessidade de que lutasse por melhorias, para conquistar direito a ter governantes que cedessem espaço para as massas, para as suas reivindicações, de acordo com suas necessidades. A conscientização é o objetivo maior do filme, sendo a arma que o cineasta tinha para enfrentar os problemas sociais e a ditadura instaurada no Brasil. Nas palavras do próprio Glauber Rocha (1981), sobre o filme:

> Terra em Transe é um filme sobre o que existe de grotesco, horroroso e pobre na América Latina. Não é filme de personagens positivos, não é um filme de heróis perfeitos, que trata do conflito, da miséria, da podridão do subdesenvolvido. 7 Podridão mental, cultural, decadência que está presente tanto na direita quanto na esquerda. Porque nosso subdesenvolvimento, além das febres ideológicas, é de civilização, provocado por uma opressão econômica enorme. Então, não podemos ter heróis positivos e definidos, não podemos adotar palavras de beleza, palavras ideais. Temos que afrontar nossa realidade com profunda dor, como um estudo da dor. Não existe nada de positivo na América Latina a não ser a dor, a miséria, isto é, o positivo é justamente o que se considera negativo. Porque é a partir daí que se pode construir uma civilização que tem um caminho enorme a seguir. Essa é minha opinião sobre o filme (ROCHA, 1981:140).

Uma vez que a televisão não cumpria sua função de fazer ver as realidades, o cinema passa a assumir esse papel, mesmo trabalhando com ficção. Os autores, dessa forma, usam alegorias e o ficcional contando com a capacidade do público de estabelecer relações e de ler nas entrelinhas muito dos conteúdos que pretendiam fazer entender. É o que acontece com Terra em Transe, pois o incrível e exagerado pode ser visto como totalmente possível e real se posto em confronto com a realidade vivida no Brasil da época. Além disso, quando analisada as escolhas de Glauber Rocha, percebe-se que existem muitas similaridades com a atual situação vivenciada no país, sobretudo as confusões da esquerda que desmontou frente às concessões que fez ao assumir o poder e deixar-se envolver pelo oportunismo de um grupo de políticos de carreira que ainda hoje estão pulando de cadeira em cadeira para colocar-se em defesa de quem estiver no governo e puder beneficiá-los de alguma forma.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Logo assim, o filme apresenta o líder local de habitação popular que possui vínculos oligárquicos que é o personagem Filipe Vieira interpretado pelo ator José Lewgoy que aparece logo no começo do filme, em seguida, temos o personagem Porfírio Diaz que é interpretado pelo ator Paulo Autran uma espécie de personagem de orientação conservadora e líder nacional.

Teremos o personagem Júlio Fuentes interpretado pelo ator Paulo Gracindo que representa o empresário nacional com vínculos um capital estrangeiro. O personagem Paulo Martins representado pelo ator Jardel Filho representa um profissional liberal, intelectual de classe média, jornalista, poeta que é aliado aos personagens distintos, e políticos diversos em diferentes contextos do roteiro do filme. O personagem Paulo Martins quer falar de outras questões do povo.



Cena de Felipe viera e Paulo Martins bebendo antes do comício na Favela. *Glauber Rocha,* ***Terra em Transe*** *(1967). Min 21:55.*

Temos também O Povo que é um personagem que atravessa a Trama daqueles personagens individualizados que são representantes de uma elite política, econômica e intelectual que agem no espaço institucional, mas esse povo aparece de maneira muito difusa, aparecendo muitas vezes como objeto do discurso daqueles personagens que disputam o apoio do Povo, em que disputa o direito de falarem, e ele aparece como indígenas, nas manifestações carnavalescas desaparece em outras cenas.

O cineasta Glauber Rocha ao mesmo tempo em que no filme constrói um momento de descoberta do Brasil posiciona aparentemente esse povo à margem da trama que se desenrola entre esses personagens principais, como se incapazes de atuar determinantemente para mudar

a ordem das coisas, por mais erradas e prejudiciais que sejam. Esse povo torna-se massa de manobra nas mãos de quem é suficientemente desonesto e sem caráter para manipular verdades e mentir em benefício próprio e em prejuízo da maioria das pessoas que confiam e depositam suas esperanças em quem apenas as utiliza para chegar ao topo.



Cena do inicio do filme com o personagem com cara de espanto do Filipe Vieira sendo pressionado. *Glauber Rocha,* ***Terra em Transe*** *(1967). Min. 06:40.*

O aparece no filme quando tem um comício, o povo aparece de um jeito mais ativo, e chama atenção para uma cena em que o personagem Homem do Povo interpretado pelo ator Flávio Migliaccio se esforça para sair da multidão para se projetar como alguém capaz de falar em nome próprio de se colocar em autonomia, esse personagem que representa as lideranças populares. Dessa forma, demonstra-se que é preciso destacar-se da massa para adquirir uma razoabilidade capaz de produzir algum efeito no meio. Assim, as massas são mostradas como não autônomas, mas manipuláveis, por vezes agindo, até mesmo, contrariamente aos próprios interesses.



Cena do comício na Favela.*Glauber Rocha,* ***Terra em Transe*** *(1967). Min 22:37.*

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Na cena do filme em que o jornalista Paulo Martins encontra-se em fuga em um automóvel, o mesmo como poeta, recita em versos suas reflexões no trecho do filme.



Cena de Paulo Martins dirigindo o carro em fuga. *Glauber Rocha,* ***Terra em Transe*** *(1967). Min 06:55.*

> Paulo Martins: A minha loucura é minha consciência,
>
> minha consciência está aqui,
>
> no momento da verdade,
>
> na hora da decisão,
>
> na luta, mesmo na certeza da morte.
>
> Não precisamos de heróis!
>
> Precisamos resistir, resistir!
>
> E eu preciso cantar!
>
> Eu preciso cantar! (ROCHA, 1981:146).

O conteúdo do texto é uma forma de convocar para a ação e para a resistência, o que muitos não perceberam, devido às ideias terem como possibilidade diversos contextos de utilização. Ao longo do tempo do período ditatorial, a repressão adquiriu diferentes caráteres e tornou-se mais opressora ao longo do tempo, tendo sido menos opressiva nos últimos tempos. Com isso, acirrou também o controle sobre as produções culturais, o que se configurou no cinema, também, tendo ficado cada vez mais difícil burlar a censura. Sobre o assunto, Almeida (2009) aponta que

> Tendo em vista o caráter repressor das ditaduras militares do Brasil e Argentina não apenas no campo político, mas também no campo cultural, não é de se estranhar que a produção cinematográfica destes países durante os regimes autoritários concentrava suas temáticas em diversos assuntos, exceto aqueles que feriam a autoridade do regime ou que suscitassem questionamentos ao poder estabelecido (ALMEIDA, 2009:136).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Assim, busca-se a realização de uma crítica contundente que é expressa de forma alegórica, a partir da representação das realidades em situações que delas se aproximam, como o romance que sinaliza a grande distância que existe entre as classes sociais no Brasil e o entendimento sobre o panorama político que se instaura no país sob o ponto de vista dessas mesmas classes representadas pelos casais.



Cena da morte do popular na Favela. *Glauber Rocha,* ***Terra em Transe*** *(1967). Min 30:22.*

O filme, dirigido por Glauber Rocha, começou a gerar polêmica antes mesmo de chegar aos cinemas. Para participar do festival de Cannes, onde foi exibido pela primeira vez, o filme precisou da autorização do governo militar, que só foi dada depois de uma grande pressão dos intelectuais, junto com a imprensa nacional e estrangeira, e de manobras políticas dos produtores do filme, que, dez dias antes, havia sido interditado por uma comissão de censores oriundos do governo militar que o acusava de ser mal montado, primitivo e de contar uma história sem sentido.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO



Cena da favela e da viúva. *Glauber Rocha,* ***Terra em Transe*** *(1967). Min 32:15***.**

A obra cinematográfica Terra em Transe é lançada no ano de 1967, quando o Ato Institucional de número 5, também conhecido como AI-5 ainda não vigorava, e os militares ainda se preocupavam em manter uma aparência de legalidade do regime. Por isso, não houve um nível de exigência da censura tão grande como começou a ocorrer algum tempo depois, quando obras muito menos críticas foram proibidas.

Os censores do filme alegavam que o filme produzia uma propaganda subliminar ao marxista, e valorizava o lesbianismo. E no decreto da censura que foi exposto, informava que o filme era de baixa qualidade, então tinha que ser proibido, não podia ter certificado de boa qualidade. Nessa época, a censura ainda utilizava uma faixada de controle de qualidade para justificar as ações avaliativas e que podiam levar à proibição de uma obra.

No entanto, para evitar o desgaste de um mal estar diplomático, o filme acabou sendo liberado para ser exibido no Festival de Cannes em 1967 e, consequentemente, para ser exibido nas salas de cinema do Brasil, mesmo tendo um conteúdo extremamente subversivo. Mas, apesar do sucesso no festival, onde ganhou o Prêmio da Crítica Internacional e Espanhola por ter sido o filme que mais contribuiu com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica naquele ano, no Brasil, Terra em Transe sofreu críticas de gregos e troianos, ou seja, tanto da direita quanto da esquerda brasileira, e o debate que se seguiu a sua estréia refletiu ironicamente as mesmas controvérsias vividas pelas personagens do filme. Isso em muito se deveu ao fato de que a direita esperava já do diretor uma obra engajada com os interesses da população mais pobre e condenou por antecedência o filme; já a esquerda, esperava que se o filme fosse realmente comprometido com as causas importantes naquele momento, não seria liberado pela censura, além disso, muitos não reconheceram na crítica construída a partir das alegorias presentes no filme uma forma de construir uma política mais de acordo com as realidades e disposta a abandonar o velho modelo de alianças formadas a partir de interesses escusos. Pode-

se dizer que houve um julgamento superficial, tanto da direita, quanto da esquerda, em relação ao filme.

O filme Terra em Transe conta a história de Eldorado, um país fictício, metáfora da América Latina, que nos é apresentado através do olhar do ator Paulo Martins que em seu personagem Paulo Martins é poeta, burguês, e jornalista, aspirante a revolucionário que rompe sua relação com o líder nacional e conservador Porfírio Diaz, para se dedicar a um projeto político mais progressista ao lado do populista Felipe Vieira.



Cena de Paulo Martins discutindo com Felipe Vieira na cobertura da casa do político. *Glauber Rocha,* ***Terra em Transe*** *(1967). Min 34:18.*

Após conseguir eleger Felipe Vieira como governador da província de Alecrim, que é a capital do país fictício Eldorado, as contradições do processo político se tornam evidentes e os conflitos de classe se acirram. As concessões feitas para se manter o poder e as relações estabelecidas e pactuadas contrariando posições e pensamentos postos durante campanhas eleitorais fazem, do que se espera ser uma mudança, uma grande decepção. Além disso, quando um partido ou um líder assume o poder, aproxima-se e cerca o governo uma quantidade enorme de oportunistas que buscam alguma forma de se beneficiar da situação, aproveitando-se da necessidade de construir meios e modos de se governa.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena da festa no bordel. *Glauber Rocha,* ***Terra em Transe*** *(1967). Min 43:06.*

Porfírio Diaz que transita de líder nacional até promover o golpe e se tornar o ditador de Eldorado, algumas cenas percebemos que o personagem se encontra associado à simbologia cristã. Em suas aparições observamos que sua figura permanece coligada aos símbolos sagrados, como o crucifixo, com a imagem de Cristo pregado na cruz, conhecida por toda a comunidade cristã, sempre recordando aos eleitores seu posicionamento conservador, em cena do filme o Porfírio surge soberano, em carro aberto, segurando na mão direita um crucifixo e na esquerda uma bandeira negra apoiada em seu braço. O ditador possui elementos de linguagens, além disso, é astuto, tem agilidade na manutenção do controle, e do poder.



Cena do personagem Porfírio Diaz a cruz e a espada e bandeira negra representando os políticos da ala dos conservadores. *Glauber Rocha,* ***Terra em Transe*** *(1967). Min 01:39:39.*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Percebemos que o cineasta Glauber Rocha projeta em sua obra cinematográfica Terra em Transe uma relação composta de interesse e força proposto pelos conquistadores, cabendo a Porfírio Diaz a tarefa de instrumentalização dos símbolos sagrados, e da representação da continuidade étnica no poder. Assim, surge no filme um outro problema enfrentado pelo Brasil até a atualidade que é o populismo. De acordo com Ramos (2006:06) "Terra em transe, de 1967, satiriza o líder populista e as massas imbecis que se deixam enganar. Nada a esperar dessas massas idiotizadas, mas do intelectual que sai atirando de metralhadora". O Brasil estava mergulhado em um contexto de inúmeras transformações políticas, com a necessidade urgente de melhorias sociais, tendo se sucedido no poder alguns presidentes que não se preocupavam com a maior parte da população.



Cena de Paulo Martins, lutando por seus ideais. *Glauber Rocha,* ***Terra em Transe*** *(1967). Min 01:37:28.*

O personagem Porfírio carrega consigo a postura totalitária do ditador, associada as forças conservadoras, empenhadas na tarefa de manter o status quo, através de recursos financeiros espúrios, traições, subornos, e habilidade de negociação e estratégica para manutenção do controle do jogo político. Essa postura desqualificadora compromete não apenas o indivíduo, mas o sistema e isso incomoda na medida em que mudam-se os cargos em ter pessoas que permanecem em uma ciranda apenas mudando de cadeira.

Diante da eminência de uma possível vitória do personagem Felipe Vieira para o cargo da Presidência da República de Eldorado, o líder nacional e ditador Porfírio Diaz organiza um Golpe de Estado para garantir seus interesses, assim como os interesses de seus aliados em Eldorado, segue abaixo trecho de diálogos do filme, assim para Glauber Rocha:

> Sob esta terra não havia os traumas do golpe de abril: sobre esta terra havia um trauma muito maior, o trauma dos cinco séculos gerados pela fome, uma fome maior que mina, além dos corpos, o próprio sentido da existência (ROCHA, 1981:140).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Dos personagens do filme Terra em Transe, Paulo Martins é o único que propõe a revolução por intermédio das armas, e com interesse de romper com a ordem que vigora desde a chegada dos colonizadores. O personagem Paulo Martins e os seus delírios correspondem à forma do transe, uma estética que intenciona a descontinuidade, proposta por Glauber Rocha no filme. A ideia proposta dessa forma é a do rompimento total para se construir uma estrutura de poder inteiramente nova sem os resquícios dos conluios e dos jogos de poder que comprometem a governabilidade do país.



Cena do Povo. *Glauber Rocha,* ***Terra em Transe*** *(1967). Min 01:15:20.*

Para o personagem Paulo Martins é necessário fazer história, mas diferente do modo encaminhado por Porfirio Diaz, que em um golpe toma o poder do país Eldorado, conforme Paulo Martins o caminho se faz necessário para a revolução: "Vamos dar um golpe, virar a mesa, fazer história". O personagem Paulo Martins por ser jornalista, poeta, um homem letrado, é percebido também que o mesmo busca representar a sua voz a sua classe social, a sua profissão , e aos seus anseios de mudança, assim vimos no filme inúmeras as passagens que o personagem apela para a ruptura:

a)Romper de vez, deixar o vagão correr solto;

b)Não se muda a história com lágrimas;

c)Precisamos resistir, resistir!

d)um dia sacudiremos tudo;

e)se você quer o poder tem que experimentar a luta;

f)se lutasse provaria muita coisa (Rocha 1985:163).

No momento derradeiro, o personagem Felipe Vieira decide não resistir ao golpe com medo do derramamento de sangue, porém o personagem Paulo Martins insiste na resistência armada como a melhor via de ação, abaixo trecho de diálogos no filme. A ideia de não se entregar passa pela forma como o personagem vê a ilegalidade do golpe como a injustiça que conduz a maioria das pessoas para a pobreza: "Felipe Vieira: Nossa aventura terminou! Paulo Martins: Aventura? Você chama nosso trabalho de aventura?" (Rocha 1985:165).



Cena das eleições em Eldorado, diferente reação dos candidatos, Felipe Viera nas ruas e Porfírio Diaz preocupado com a propaganda contra ele feita por Paulo Martins. *Glauber Rocha,* ***Terra em Transe*** *(1967). Min 01:29:00.*

Inconformado, ele se lança sozinho contra as forças repressoras, tornando-se um mártir de uma causa perdida. Não aceita ser vencido pela injustiça e por tudo contra o qual lutou. Mesmo diante da possibilidade da morte, ele não desiste de resistir, pois na verdade o golpe surge como uma oportunidade de reencontrar-se com o contestador em busca de uma nova ordem social que era e que havia deixado de ser ao chegar ao poder: "Paulo Martins: Não é mais possível essa festa de medalhas, este feliz aparato de glórias, esta esperança dourada nos planaltos" (Rocha 1985:168).

Quanto ao filme Terra em Transe, o filme obteve na época uma repercussão primeira quanto a interdição da censura ao filme, e depois da participação vitoriosa do filme no Festival Internacional de Cannes, com isso, o filme provocou curiosidade dos cinéfilos, e da

intelectualidade brasileira, que num primeiro momento foi em massa aos cinemas para ver o que havia causado tanto rebuliço na França, e nos órgãos de censura do país.

Para a população pertencente aos ideais conservadores no Brasil, o incômodo foi óbvio, e, a fim de provocar a defesa da resistência armada diante do golpe de Estado de 1964, por meio da crítica da exploração do povo pela burguesia e das perversões das classes dominantes, sendo conteúdos existentes no filme que serviram de argumentos que serviu para fazer com que a direita política do Brasil se voltasse contra o filme.

Uma parte da população que se via representada pelos agentes progressistas da política e da cultura, por outro lado, se dividiram: alguns reconheceram o valor dos questionamentos propostos por Glauber Rocha, uma vez que o governo do Regime Militar, reprime a população quando esta exige seus direitos. Por outro lado, o medo que as pessoas tinham e era estimulado pela direita de que a extrema esquerda adotasse no país as ideias comunistas levou parte da população a ver nos questionamentos e na contestação um perigo e uma atitude prejudicial ao país. Havia quem tivesse medo da reforma agrária sem ter nenhuma propriedade que pudesse minimamente ser ameaçada.

Assim, do mesmo jeito que a polêmica ajudou o filme Terra em Transe a ser liberado pela censura, a má repercussão após seu lançamento fez com que o filme fosse retirado de cartaz rapidamente, já que a maioria das pessoas ficava, por um motivo ou por outro, extremamente incomodada com o filme. A discussão centrava-se em como se fazia política no país e em como o modelo de governo se prestava a acolher oportunistas e corruptos que ocupavam espaços em definitivo, permanecendo no poder sob qualquer fosse a administração que assumisse o poder.

Pelo formato do Cinema Novo, e pela diretriz desta obra cinematográfica de Glauber Rocha oferecer múltiplas interpretações, o filme Terra em Transe dividiu a intelectualidade brasileira que não conseguiu chegar a um acordo nem sobre o significado do filme, nem sobre o teor de sua proposta estética, acusada de ser confusa a ponto de ser inteligível. Por outro lado, o filme incomoda pela sua compatibilidade com a realidade da política brasileira da época e atual.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Para o cineasta Glauber Rocha, o seu filme Terra em Transe enquanto construção de um pensamento, sua prática é orientada por uma ética revolucionária. Mas esse resultado a que almeja não engessa seu método, ao contrário, justamente por acreditar na possibilidade de um filme ser um produto revolucionário, sua forma não se exaure: “Não existe diferença entre a

ideia e a forma: a linguagem é o resultado e o produto dialético das contradições" (Rocha 2004: 300).

O filme do cineasta Glauber Rocha dispara contra seus críticos que por incrível que pareça são intelectuais, escritores, artistas e cineastas que justificam uma péssima qualidade da obra artística em nome da intenção política progressista. Havia um grande medo naquela situação que obras como Terra em Transe enfraquecessem a esquerda no país porque, naquele momento, era essencial que fosse fortalecida a resistência contra o golpe que havia retirado o direito à livre expressão e encaminhava-se para um processo de recrudescimento ainda maior da violência e das ações de limitação das liberdades. Conforme Glauber Rocha: "Procuro aprofundar a análise dialética da história, deixo que os atores liberem suas energias, essa liberação das energias dos atores promete um produto estético diferente e coincide automaticamente com a liberação das estruturas audiovisuais" (Rocha 2004: 301).

Para Glauber Rocha os preconceitos culturais colonialistas do cinema americano e europeu, era forte e latente no Brasil, e advinha de uma elite preconceituosa tanto de direita como os de uma esquerda acadêmica, conservadora, a que reagiu contra o filme de forma neurótica, e não entendia que a obra cinematográfica Terra em Transe, buscava uma ruptura a mais radical possível com esse tipo de influências cinematográficas. Uma vez combatido esse tipo de influência, também buscava combater o tipo que levara o país a ser dominado por uma ditadura.

Dessa forma, para Glauber, apenas uma cultura da fome poderia corroer as próprias estruturas e se reinventar de dentro pra fora, sendo esta fome, no sentido literal, material e psicológico, a maior originalidade do Cinema Novo em relação aos outros cinemas da época.

> Eisenstein tinha um pensamento político também em relação à montagem. A sua montagem é dialética e sintética, e isso cria a poesia ou a estética; chegar à síntese é um trabalho de pesquisa e intuição, como para a física demonstrar se torna ciência, lei. Com a arte você demonstra através da forma, mas em cada forma artística existe uma contradição, você intui mas não exaure, o que difere da fórmula matemática. A arte deixa sempre uma porta aberta para você, para uma interpretação diferente. (ROCHA, 2004:303)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Muitas vezes, o filme Terra em Transe, afirma as colocações propostas pelo cineasta, pois para Glauber Rocha a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência, e isso é expresso no Cinema Novo através da miséria de seus temas e da crueza e anemia técnica de suas imagens e sons.

Se começamos a ver as coisas claras, somente a violência das mãos. No entanto, esta violência não era gratuita ou primitiva, porque ela tinha o sentido revolucionário de impor sua existência ao colonizador, assim como revelar ao público colonizado sua própria existência. Porém, o público brasileiro, ao ser confrontado com a própria fome, através da estética de Terra em Transe, sentiu vergonha e, ao invés de se reconhecer, condenou o filme, não suportando as imagens de sua própria miséria.

Mas, finalmente, qual é a mensagem que a estética de Terra em Transe esconde e revela na visão do cineasta Glauber Rocha com algumas obras do Cinema Novo não ofereceu ao público espectador soluções prontas para as questões levantadas no filme, pelo contrário, a própria narrativa questiona o papel social da arte e seus limites na ação política. Suscita-se o pensamento crítico diante das estruturas políticas que são retratadas na obra.

Assim, apesar de não apresentar soluções, Terra em Transe, faz com que o cineasta Glauber Rocha aponte a falência utópica do projeto revolucionário latino americano, servindo de certa forma como um prelúdio morte de Che Guevara, dos longos anos de silêncio político que estavam por vir e da passividade da sociedade civil diante do autoritarismo que começava a se impor naquele momento a todo o continente.

A história do filme, também pode ser vista com o olhar do janguismo, uma vez que João Goulart, dito popularmente como Jango, foi Presidente do Brasil no período de 1961 até 1964 quando foi deposto do cargo da Presidência da República pelo Golpe Militar de 1964. O filme Terra em Transe conta uma história de um país da América Latina, chamado Eldorado, com isso Glauber Rocha em seu filme mostrando o óbvio que era: a colonização, a luta de classes, o racismo, o subdesenvolvimento, o marginalismo, desmistificando o povo, desidealizando o proletariado. Sendo bom lembrar que o Presidente João Goulart foi deposto do seu cargo de Presidente pelos militares, e os argumentos desta elite política e financeira estavam em desencontro com o perfil progressista pelo qual era conhecido. Os conflitos entre o governo que se colocava como ao lado do povo e que, segundo os militares, poderia estar se aproximando perigosamente de governos ideologicamente comunistas e os golpistas que o depõe fica

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

diminuído, mas não esquecido, pois o que se discute é a possibilidade de que algo assim aconteça.

Percebemos que o filme Terra em Transe em sua exibição em 1967 oferece para um país em crise como o Brasil uma feroz interrogação e muito desencanto. O filme Terra em Transe não é bem um grande filme político. É um filme sobre a agonia da política e do povo desgovernado. Não se mostra um caminho a seguir, nem soluções para o problema., mas mostra-se a partir dos absurdos retratados o que não pode acontecer e que, no entanto, ocorre. Para Glauber Rocha:

> Este povo não pode acreditar em nenhum partido. Este povo cuja tristeza apodreceu o sangue precisa da morte mais do que se pode supor. O sangue que em seu irmão estimula a dor. O sentimento do nada que faz nascer o amor. A morte enquanto fé e não como temor (ROCHA, 1985:172).

Quanto ao golpe político promovido por Porfirio Diaz no país fictício chamado Eldorado, tal atitude simbólica e autoritária representa no filme o transe político desta pequena nação, sendo ainda uma pequena República, e que em seu histórico vem sofrendo desde o período colonial até os dias exposto no filme com golpes e as tensões políticas ocasionadas pela manutenção do poder. Alegoricamente, o filme encena o golpe militar ocorrido no país, dessa forma, há uma preocupação em demonstrar o que levou à situação, envolvendo nas situações que culminaram com o golpe ambos os lados, esquerda e direita.



USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena de Porfírio Diaz em seu castelo (Palácio do Governo) comemorando a vitória. *Glauber Rocha,* ***Terra em Transe*** *(1967). Min 01:42:20.*

O cineasta Glauber Rocha em sua obra cinematográfica expõe a dificuldade de racionalização das estruturas políticas das nações subdesenvolvidas, bem como, da ausência de um movimento histórico capaz de dar efetividade à revolução política e social nos termos modernos. Movimento este, cerceado pelo poder colonizador que procura sempre se refazer ao operar os rituais sacramentais e manipular o povo. Terra em Transe traz verdades que incomodam, e seus personagens são espelhos de nossas fragilidades, irracionalidade, incoerência, e injustiça.



Última cena, Cena de Paulo Martins morrendo. *Glauber Rocha,* ***Terra em Transe*** *(1967). Min 01:43:54.*

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.8. O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS

É um filme que traz uma perspectiva infantil sobre um momento histórico no Brasil, em que nesta ocasião o Brasil encontrava-se governado pela Ditadura Militar que teve a posse no poder desde o dia 1 de abril de 1964. De acordo com Reis (2010), o filme adota como perspectiva e escolhe como foco narrativo uma criança, com isso toma por base o microcosmo vivenciado por um indivíduo, profundamente afetado pelo estado de exceção instaurado pela ditadura, para chegar ao macrocosmo da coletividade, em um país onde impera a truculência e o cerceamento dos direitos individuais, o que é ignorado por uns e revolta outros.



Cena do personagem Mauro jogando Futebol de Botões ainda na sua casa em Belo Horizonte e seu pai Daniel solicitando que Mauro guarde os botões. *Cao Hamburger,* ***O ano em que meus pais saíram de férias*** *(2006). Min 02:56*

O ano que o filme remete é o de 1970. O principal personagem do filme chama-se Mauro, que é um menino, e que fica afastado dos seus pais em função da tentativa dos próprios pais em escapar da perseguição policial que decorria do enfrentamento político que os pais de Mauro empreendiam contra o governo do Regime Militar. Como o ponto de vista é o da criança, é preciso preencher lacunas que a percepção infantil deixa em aberto. No entanto, esse trabalho não se constituiu como uma tarefa difícil, pois o contexto e as informações dadas são suficientes para depreender o necessário para formar a narrativa.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena o Mauro e Shlomo caminham pelas ruas do bairro. *Cao Hamburger,* ***O ano em que meus pais saíram de férias*** *(2006). Min 01:03:12.*

O filme do cineasta Cao Hamburger possui uma excelente história, e é observado no personagem Mauro, que é um menino que encara o contexto da Ditadura sem entender muito bem no sentido global, mais de forma sensitiva, pois percebia que estava ocorrendo algo de complicado e diferente para o momento, com isso, e dentro desta perspectiva da criança, e sob o aspecto histórico em fluxo. O agravamento da situação é demonstrado pelos acontecimentos que se sucedem e que demonstram a fragilidade da situação vivenciada. Um menino que precisa da ajuda de um estranho em um momento de aflição, no qual todos os mais próximos estão envolvidos com problemas que inviabilizam o seu acolhimento.



Cena do Rabino Samuel. *Cao Hamburger,* ***O ano em que meus pais saíram de férias*** *(2006). Min 15:40.*

Dentro de uma ótica global, podemos dizer que esse filme diz respeito a ditadura militar brasileira. Porque o filme se contextualiza na década de 70, precisamente no ano de 1970, quando o golpe militar completa seus 06 (seis) anos de vigência no país. Mas também, quando o Brasil começa a se prepara para disputar a Copa do Mundo de Futebol em 1970 no México, e que depois resultará no tricampeonato mundial de futebol ganho pelo Brasil. Essa relação que se estabelece com o que ocorre no país e com a imagem que busca-se projetar para além de suas fronteiras demonstra o surreal dessa situação. Enquanto pessoas são presas, torturadas e mortas, a seleção brasileira parece querer demonstrar que nada acontece nos campos. Na verdade, não muito diante do que se vê na atualidade. Enquanto a pandemia vitima, no momento, quase quinhentas mil pessoas, com um total de perto de 3000 pessoas mortas por dia no Brasil, a seleção brasileira disputa torneios e o futebol corre nos campos, com o impedimento de público, mas com o país como sede de um campeonato internacional com várias pessoas infectadas em várias delegações, tendo outros países se recusado, de forma consciente a sediar o evento, Argentina, Colômbia e Chile.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena polícia no período da ditadura. *Cao Hamburger,* ***O ano em que meus pais saíram de férias*** *(2006). Min 01:17:32.*

É o período que simboliza a grandeza do futebol brasileiro, e o momento que Pelé é considerado o rei do futebol mundial, e neste período existia uma grande euforia em que a população acreditava em que o Brasil iria dar certo, sendo um país rico e próspero, e os governos de regime militar faziam a publicidade destes elementos de confiança, patriotismo, e nacionalismo, criando uma máquina de propaganda para sufocar as ações e os pensamentos contrário ao cerceamento da liberdade e à manutenção da grande maioria da população na pobreza e sem condições básicas.



USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cena Mauro indo para o Bar assistir o jogo da seleção brasileira de 1970. *Cao Hamburger,* ***O ano em que meus pais saíram de férias*** *(2006). Min 01:26:25.*

Além disso, buscava-se esconder os mecanismos de repressão que faziam uso de violência, realizando prisões ilegais, tortura e assassinatos. Para isso, utilizavam-se as mídias da época, com especial destaque para emissoras de televisão que apoiavam os militares, inclusive abertamente, com programas como *A Semana do Presidente* de 1981, durante o governo do General Figueiredo, durante a ditadura militar, que havia dado a concessão de canal de televisão à emissora que produziu o programa, a 1996, já durante o governo civil de Fernando Henrique Cardoso.

Outros aspectos no filme, e do mesmo modo, tem o olhar peculiar do personagem do Mauro que é uma criança, dentro deste espaço cênico e das problemáticas ocasionadas pela estrutura de governo ditatorial no Brasil neste período, dentre estas observações, o personagem percebe o silêncio das ruas, o receio das pessoas do seu novo endereço, a rotina das pessoas do bairro, tudo é categoricamente observado pelo Mauro em seu mundo de idéias, como as pichações nos muros, os conteúdos de assuntos que não eram permitidos serem tocados, e principalmente nos limites impostos para brincadeiras. E o filme de Cao Hamburger mostra de uma maneira limpa dentro do ambiente de vida, e lembranças de uma criança, e de como é que foi e aconteceu realmente estes momentos no cotidiano do personagem Mauro dentro deste período.



Cena esperando no corredor do prédio do avó. *Cao Hamburger,* ***O ano em que meus pais saíram de férias*** *(2006). Min 10:05.*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O filme O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias em uma das suas relações com o período ditatorial no Brasil, é a relação do olhar infantil do personagem Mauro diante do seu cotidiano, levando consigo suas alegrias, tristezas, frustrações, fugas, sonhos, e esperança. Então o filme relata tudo isso dentro de uma perspectiva cotidiana de uma criança, e principalmente de uma perspectiva cotidiana infantil. Sobretudo pelo olhar de uma criança que ver tudo isso acontecendo em sua vida. A ditadura surge em imagens sugestivas, como quando o menino presencia a ação da cavalaria que reprime de forma violenta o movimento estudantil ou nas pichações contra o regime repressor. Em meio a esse panorama, surge Mauro que se demonstra, como o é, apenas uma criança.



Cena o Mauro na Sinagoga. *Cao Hamburger,* ***O ano em que meus pais saíram de férias*** *(2006). Min 01:14:32.*

Neste ponto de vista do olhar de Mauro, percebemos que ele sabe que tudo não está bem, e que ele encontra-se a viver uma nova vida no Bairro do Bom Retiro, que é um bairro de Judeus, e que o seu avô em vida residia, faz com que o Mauro ache tudo estranho, fique sempre imaginado o retorno de seus pais, aos poucos tenta buscar uma aproximação cultural com os seus amigos e parentes que possuem sua identidade judaica. O menino busca estabelecer uma identidade, pois se sente afastado da sua e de uma perspectiva de retomá-la quanto mais o tempo passa. Ele sente pelo que observa ao seu redor e conhece de seus pais que algo definitivo, que não pode ser mudado ou apagado, aconteceu em sua vida e que precisará construir uma nova forma de viver a partir de então.

Abrangemos, além disso, a esperança vazia que Mauro possui quanto o passar dos dias, e o reencontro com os seus pais. Embora que o Mauro não se deixa levar por este desespero, e como criança, o personagem Mauro ao mesmo tempo brinca com outras crianças da sua nova rua, e se envolve com as outras crianças criando um novo modo de pertencimento ao grupo e junto aquela comunidade, o que demonstra como percebe o que acontece a sua volta e sente como definitiva à mudança. Trata-se de um menino que tenta manter-se como tal em meio a

um contexto difícil até mesmo para adultos. As suas ações também são uma forma de resistência diante de tudo o que ocorre a sua volta.



Cena da turma de amigos que compõem a equipe de futebol do Mauro. *Cao Hamburger,* ***O ano em que meus pais saíram de férias*** *(2006). Min 46:37.*

Com isso percebemos que Mauro consegue viver dentro deste ambiente vigiado, e de governo perseguidor, e dentro de sua estrutura de entendimento, inocente ou sensitivamente cria um modo próprio de brincar com isso. Os acontecimentos e o contexto que envolve a situação constroem uma necessidade e uma forma de ser e agir que precisa parecer natural e normal para que se possa lidar com as situações. O menino acaba experimentando o que se pode chamar de um exílio invertido, tendo sido recebido por uma comunidade judaica formada em sua maioria por pessoas que tiveram em suas origens e no motivo para seus núcleos familiares terem vindo para o Brasil a Segunda Guerra Mundial e o nazismo. No momento do exílio forçado de Mauro, são essas pessoas que o acolhem e que fazem de sua comunidade um local a recebê-lo.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O filme de Cao Hamburger, mostra a instrumentalização do futebol como uma maneira de apaziguar as tensões políticas, fazendo com que a população daquela época seja manejada no desvio do olhar para o mundo espetaculoso do futebol, para a magia e alegria do futebol,

para o brilho da seleção brasileira de futebol, e para o talento, encanto, e grandiosidade daqueles jogadores de futebol, e sendo assim, o Regime Militar em relação indireta proporciona e distribui atos de tortura, perseguições políticas, e mortes dentro deste espaço de nacionalismo, alegria e confraternização.



Cena de Mauro e o álbum de figurinhas com a foto dos jogadores da Copa do Mundo de Futebol – México 1970. *Cao Hamburger,* ***O ano em que meus pais saíram de férias*** *(2006). Min 01:14:01.*

Então de um lado tenhamos a massificação e idealização da identidade cultural proporcionada pelo futebol, e por contra ponto, temos por parte o Governo Militar em sua intensificação da violência de Estado, do terrorismo de Estado, e nas relações sociais e cotidianas ocorridas na sociedade brasileira no ano de 1970. E o cineasta Cao Hamburger, faz esta provocação diante do olhar de uma criança em seu momento, e em suas percepções. Esse olhar inocente e despreparado para o caráter de parcialidade de que se revestem os olhares dos adultos naquela situação tenta oferecer a quem assiste o filme os fatos e as consequências desses, sem que haja a interferência do que pode ser considerado tendencioso.

O filme vai para outro caminho, dentro do olhar do cineasta, e seguindo a necessidade de contar uma a história do período da ditadura no Brasil, entrelaçada a outros aspectos desta conjuntura social no contexto fílmico, uma vez que tal obra cinematográfica não aborda em grande dimensão de conteúdo fílmico a repressão militar promovida em grande escala nesta época, as cenas de violências, perseguição, e tortura são veiculadas em poucos momentos do enredo do filme.



Cena de Mauro sendo goleiro, jogando com os amigos. *Cao Hamburger,* ***O ano em que meus pais saíram de férias*** *(2006). Min 01:10:00*

O cineasta Cao Hamburger neste novo olhar cinematográfico sobre este período ditatorial do governo brasileiro explora no seu filme o lado humano das personagens envolvidas na trama da história que ocorre com o personagem Mauro, e do cotidiano destas personagens em suas vidas dentro deste ambiente cinematográfico. Percebemos que o cineasta tenta mostrar que as pessoas apesar de toda proibição, vão à busca de diversão, tentam se reunir e participar do convívio social, religioso, esportivo, estudantil. Logicamente, este momento as pessoas em seu receio individual e coletivo, tentam no ambiente social e de acordo com as suas convicções demonstra os seus pontos de vista, sua criticidade sobre estes momentos tão duros da historia política brasileira. Recupera-se assim a memória pela perspectiva, não dos torturados ou presos ou mesmo mortos, mas de quem sofreu os efeitos diretos das violências perpetradas pelo regime, sem ter praticado qualquer ação que pudesse, mesmo que absurdamente, justificá-lo.

E o filme vai à contramão desta percepção, o cineasta Cao Hamburger preferiu focar na vida comum dos seus personagens, de pessoas comuns das pessoas que viviam no bairro do Bom Retiro em São Paulo na década de 70. E de uma forma muito sutil e usando bastante da metáfora o cineasta Cao Hamburger vai nos mostrando que a vida cotidiana é ela que forma a história, é o cotidiano que faz a gestação dos fatos históricos, é o dia-a-dia que constrói e nos mostra o quanto estamos inseridos nisso.



Cena da viagem de Mauro **querendo não ficar na casa do avô que o mesmo nem o conhece.** *Cao Hamburger,* ***O ano em que meus pais saíram de férias*** *(2006). Min. 06:25.*

Assim, busca-se a perspectiva dos que presenciaram e vivenciaram o reflexo das ações e do regime. Percebe-se, atualmente, cada vez mais, a necessidade das discussões suscitadas por obras como essa, pois muito se tem discutido no país, devido à defesa que ocorre de uma parcela da sociedade do que teria seria o ideal para o país. Dessa forma, mostrar o quanto afetou a todos o golpe militar e o regime que a ele se seguiu, coloca em perspectiva as opiniões em nada fundamentadas que defendem a instituição desse tipo de governo.

Embora Cao Hamburguer escolha contar em seu filme um fato violento de perseguição política, tortura, morte e violência gerada pelo Estado aos pais do personagem Mauro, o lado

obscuro da nossa política no período do Regime Militar, o cineasta tenta mostra sempre o olhar da criança, no caso do Mauro que é um menino de 11 anos de idade, e como muitos brasileiros à época é inocente aos acontecimentos, e não sabe o que se passa no Brasil. Mesmo assim, sua percepção é capaz de captar os sentimentos e sensações, principalmente quando atingem a marca do absurdo, contra as quais acaba tendo de lutar.



Cena de Mauro, Shlomo e Ítalo. *Cao Hamburger,* ***O ano em que meus pais saíram de férias*** *(2006). Min 01:04:03.*

Observamos também que Mauro em sua inocência de menino, não sabe do que se passa ao seu redor, sobre o contexto político e histórico que está inserido em sua vida no Brasil. E Mauro fica se relacionando com o que é de realidade que é a Copa do Mundo de 1970. De início ele fica muito empolgado e se envolvendo com os jogos do Brasil na Copa do Mundo do México, como isso fosse o seu real de fato. Mas a ausência de seus pais que acaba por se estender, bem como a forma como tudo ocorreu, fazem com que ele perceba nos acontecimentos que existe algo de muito sério e definitivo em curso.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO



Cena Mauro abraça Shlomo. *Cao Hamburger,* ***O ano em que meus pais saíram de férias*** *(2006). Min 01:29:47.*

Cao Hamburguer em sua obra cinematográfica cria uma gangorra de sentimentos, pois dentro da euforia do personagem Mauro diante das vitórias da Seleção Brasileira de Futebol na Copa do Mundo do México em 1970, o cineasta intercala com a perda da esperança do personagem Mauro em encontrar os seus pais, a cada jogo o protagonista da história se lembra da promessa que seu pai o fez que voltaria de férias no início da Capa do Mundo de Futebol, e a angustia aumenta a cada jogo do Brasil, pois este menino percebe juntamente com os jogos a passagem do tempo, e de sua espera, e enquanto isso, a sua esperança desta criança aos poucos vai desaparecendo. Essa relação que o cineasta constrói pode ter como fundamento o sentimento de que distrair-se com um jogo de futebol não fará com que os problemas sejam resolvidos e que, ao final do evento, tudo terá de ser encarado, sem o subterfúgio do esporte para diminuir o peso dos problemas.

Diante deste espaço que o filme oferece ao personagem Mauro, ele percebe que algo de errado está acontecendo e que os seus pais na verdade não saíram de férias, e que não estão voltando para buscá-lo, e que tem algo de errado naquilo tudo. A morte do avô e a ausência dos pais durante o velório e o enterro já demonstra o tipo de problema com o qual o menino terá de lidar. As perguntas que surgem e que ele nem mesmo tem coragem de articular fazem com que aumente sua angústia e que ele aguce seu olhar sobre o que está ocorrendo a sua volta.



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena do avó de Mauro Sr Mótel trabalhando na barbearia, passa mal e morre.*Cao Hamburger,* ***O ano em que meus pais saíram de férias*** *(2006). Min 13:22.*

O filme vai tocar sutilmente nos assuntos que se refere às liberdades pessoais que foram cerceadas, de um período de silêncio, e que existe muito que se dizer. Até mesmo no contexto fílmico o cineasta Cao Hamburger em seu filme deixa tudo em aberto e se posiciona dentro do espaço do silêncio, e este silêncio, ocorre desde o título do filme O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias, fica claro que os pais não saíram de férias, fica claro que existe uma realidade outra, a que o personagem Mauro não tem acesso, tendo-se muito ainda o que se revelar. Uma vez que o ponto de vista não é o das pessoas pessoalmente envolvidas nos conflitos ou vítimas de violências, o autor pode abrir mão dos recursos que a maioria dos cineastas que abordaram a ditadura utilizou para retratar as arbitrariedades da ditadura, tendo sido utilizadas cenas de tortura e de profundo sofrimento, com todas as cores dos crimes perpetrados.

O discurso e a narrativa de Cao Hamburger procuram tratar do passado, como um ser ativo do presente, sendo uma surpresa, para o cineasta em seu filme, percebemos que ao contar está narrativa, vimos que o passado se faz presente na história social e política brasileira. Conhecer o que se passou nesta época, lembrar o que se passou, não é um fardo, mas é a condição principal da nossa liberdade. O cineasta propõe-se abordar o passado para impedir que volte a ocorrer o que antes era considerado impensável no país. Uma vez que se presencia e vivencia algo assim, passa-se a sentir como se fosse completamente possível voltar a acontecer.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena de Mauro jogando futebol de botões. *Cao Hamburger,* ***O ano em que meus pais saíram de férias*** *(2006). Min 01:12:40.*

E acessar este passado por meio do olhar de uma criança de 11 anos, foi um excelente caminho criativo que o cineasta Cao Hamburger, pois a ditadura militar no Brasil é um fato que não deve ser apagado, e tampouco esquecido. Cada vez mais fica clara a necessidade de se manter viva essa memória, principalmente quando ações criminosas e violentas começam a ser valorizadas e vistas como atos heroicos, dignos de condecoração. Passa-se a sentir que acontecimentos que se gostaria ficassem enterrados e superados na história de uma país ameaçam podem ameaçar o presente e o futuro de uma nação. Assim, percebe-se nessas obras que a iniciativa de fazer lembrar é essencial para evitar que falsas perspectivas e versões equivocadas ou propositadamente distorcidas da realidade possam ser disseminadas como verdades.



Cena o Mauro no apartamento do Shlomo esperando os pais chegar das férias, e olhando pela janela. *Cao Hamburger,* ***O ano em que meus pais saíram de férias*** *(2006). Min 51:41.*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Este filme ele pode ser bem compreendido como uma metáfora, uma representação da nação brasileira, que é uma nação plural, formada pelo encontro de diversas etnias, e de diversas culturas, que vieram de várias partes do mundo, e vão se firmando neste país, e fazendo deste país chamado Brasil, uma nação. O acolhimento da comunidade judaica, nessa perspectiva

demonstra bem esse caráter do povo brasileiro em sua diversidade e pluralidade cultural que, com o passar do tempo, passa a fazer parte da identidade da nação.



Cena o Mauro pensa que é o fusca do seu pai (Daniel) chegando para lhe buscar. *Cao Hamburger,* ***O ano em que meus pais saíram de férias*** *(2006). Min 01:11:11.*

O Brasil é um país em construção, um país muito recente, comparado a outras nações, e o filme do cineasta Cao Hamburger vai mostrar este fato do Brasil ser um país multicultural. No filme quando em cenas observamos crianças, jovens, e pessoas idosas, chegadas ao Brasil por várias circunstâncias, tais como, os africanos sequestrados pelo colonizador, e inserido ao país, os próprios portugueses, galegos, espanhóis, italianos, poloneses, franceses, holandeses, alemães, japoneses, coreanos, gregos, árabes, judeus de várias nacionalidades, e entre muitos outros povos genuinamente nacionais, como: os fulni-ôs, tupiniquins, xavantes, pankararus, pataxós, tupis, guaranis, tupinambás, entre outros povos indígenas, que juntos, em comum em um único foco que foi o de se constituir como nação, e no filme, o fato de todas estas pessoas tornassem torcedores da Seleção Brasileira na Copa do Mundo.





Cena de Edgar (Mauro gostaria de ser goleiro) e sonha ser como Edgar, goleiro da equipe de futebol de várzea formada por judeus que viviam no bairro do Bom Retiro em São Paulo. *Cao Hamburger,* ***O ano em que meus pais saíram de férias*** *(2006). Min 01:06:20.*

O filme aguça a nossa curiosidade em querer saber e entender sobre tudo aquilo que ainda não foi dito, e do mesmo modo saber o que está por trás destas narrativas, neste período ditatorial brasileiro promovido pelo governo do Regime Militar no Brasil. Assim, pode-se fazer perceber que existe muito mais por trás do que é sugerido pelo ponto de vista do menino. A ideia é que as pessoas busquem as informações de fontes confiáveis para que não fique apenas na perspectiva do cineasta. Pretende-se que haja uma verossimilhança na obra que a ingenuidade e imparcialidade da visão do menino tornam possível, aliando-se a isso a facilidade de se verificar como verídicas as informações contextuais vistas na obra.



Cena Mirian mãe de Mauro aguardando o táxi para ir ao exílio político no Chile. *Cao Hamburger,* ***O ano em que meus pais saíram de férias*** *(2006). Min 01:35:55.*

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.8.1. Diálogos e Entrelaços nos Filmes O Desafio; Terra em Transe; e O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias.

Dentro deste estudo, iremos fazer uma análise entrelaçando duas obras do Cinema Novo sendo o filme O Desafio do cineasta Paulo César Saraceni exibido no ano de 1965, Terra em Transe de Glauber Rocha divulgado em 1967, e o filme de Cao Hamburger O Ano em que meus pais saíram de férias que teve o seu lançamento no ano de 2006, os filmes estão relacionados com o tema da ditadura militar no Brasil, e com isso podemos dividir entre aqueles que foram produzidos durante a ditadura como os filmes: O Desafio e Terra em Transe. Como o filme realizado posteriormente ao período autoritário que é O Ano em que meus pais saíram de férias.

Sobre o filme O Desafio do cineasta Paulo César Saraceni, temos uma obra que abordou as frustrações geradas pelo golpe militar de 1964. O filme Terra em Transe de Glauber Rocha leva ao espectador um País fictício da América Latina, chamado Eldorado, que é palco de uma convulsão interna desencadeada pela luta em busca do poder que termina em um golpe político de manutenção dos interesses da elite. O ótica de um golpe ou de uma estrutura política corroída em suas bases está presente nas três obras.

O filme de Cao Hamburger, O Ano em que meus pais saíram de férias, leva ao receptor do filme uma nova proposta de narrativa dentro de uma perspectiva diferente da maioria dos filmes que trabalha o tema do período da Ditadura Militar no Brasil, neste filme o protagonista tem o nome de Mauro e é um menino de 11 anos, que é afetado pelos rumos dos acontecimentos daquela época, mas por ingenuidade e por ser uma criança, o mesmo não consegue entender as mudanças ocorridas no país durante o ano de 1970, e promovidas pelo governo militar, em seu mundo de criança surge a magia da Copa do Mundo de Futebol ocorrida no México que torna a Seleção de Futebol Brasileira tricampeão mundial.

O protagonista do filme O Ano em que meus pais saíram de férias, é o menino Mauro, filho de militantes progressistas que pensam diferentemente da linha dura estabelecida no Brasil no período do Regime Militar iniciada em 1964, para os militares os pais do Mauro são guerrilheiros comunistas e contraventores que precisam ser perseguidos, torturados e, se possível, mortos uma vez que neste período de ditadura militar a violência proporcionada pelo

Estado era também representada pelos interesses políticos tanto dos militares com a sua continuidade no poder em aliança com a elite brasileira.

Os pais personagem Mauro, Daniel e Míriam são perseguidos políticos, com isso, e de maneira repentina ao descobrir que estão sendo investigados e perseguidos pelo militares em sua cidade de origem que é Belo Horizonte no Estado brasileiro de Minas Gerais, seguem com destino ao Estado de São Paulo, precisamente ao bairro do Bom Retiro na capital de São Paulo, deixado o Mauro na frente do Edifício em que vivia o avô. O avô de Mauro o senhor Mótel é o barbeiro do bairro, que falece no dia em que Mauro chega ao seu apartamento até mesmo sem saber que o seu neto o esperava, faleceu trabalhando como barbeiro e atendendo um cliente. Mauro então passa a ser cuidado pelo vizinho de prédio, o judeu Shlomo.

Em seu filme o cineasta Cao Hamburger trabalha com a Idea da denúncia em sua abordagem ao período da ditadura militar, embora de maneira leve, e sutil aborda poucas cenas que exibe momentos de torturas, e de atrocidades cometidas no período, o filme segue no olhar do pequeno Mauro de 11 anos com relação às coisas que acontecem ao seu redor. A ideia é conquistar quem assiste pela ideia de complementação de sentidos.

O filme em sua linha narrativa consegue um equilíbrio de não ser sensacionalista, mas ao mesmo tempo apresentar de maneira clara e objetiva imagens que desvendam o autoritarismo imposto as pessoas naquela época de 1970, juntamente com o medo e o silêncio. A ingenuidade e o ponto de vista infantil do menino se contrapõem à crueza e ao realismo presentes nas duas outras obras. Pode-se perceber, no entanto, nas três uma busca por respostas que não se esgotam no final de cada obra.

O filme O Ano em que meus pais saíram de férias, também apresenta em suas cenas aspectos de tolerância religiosa, uma vez que o personagem Mauro que filho de judeus, não foi criado como judeu como em muitos casos no Brasil, não é circuncidado, e nas cenas em que a Seleção Brasileira de Futebol faz o gols em outras seleções na Copa do Mundo do México me 1970, o personagem Mauro faz o sinal da Cruz pertencente a simbologia da Igreja Católica Apostólica Romana. E mesmo assim, ele é acolhido e abraçado pela comunidade judaica pertencente aos seus pais. Essa ideia se contrapõe à intolerância e à intransigência de um regime limitar, demonstrando-se o quanto isso pode impactar e fazer pior a convivência entre as pessoas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cao Hamburger em sua obra cinematográfica não dispensa a idéia de apresentar imagens relacionadas diretamente à ditadura, em algumas cenas do filme o personagem Mauro presencia ações truculentas efetivadas pela cavalaria militar, ação está de repressão aos estudantes que pertencem ao grêmio estudantil de uma escola. Outra cena bem interessante também observada pelo personagem Mauro encontra-se associada ao jovem personagem comunista Ítalo que em uma de suas ações de resistência e enfrentamento ao regime ditatorial da época, faz uma pichação em uma parede com a seguinte frase: abaixo a ditadura. No entanto, o que predomina na obra é o fazer entender sem mostrar o que representou a ditadura militar em termos de restrição de liberdades e de repressão violenta para a sociedade como um todo e para os indivíduos e suas famílias impactadas diretamente por essa violência.

O outro lado do filme é composto por cenas típicas de um cotidiano comum. E logo temos o personagem Mauro se enturmando e brincando com as crianças da rua, e o Rabino Samuel se preocupa e mobiliza sua comunidade judaica para ajudar a criança, neste momento que é difícil e que exige muito jeito, por se tratar de um lado humano que é o de conviver com uma criança que não foi educada nas tradições judaicas, e que encontra acolhida pelos moradores do edifício em que vivia o seu avô, e ainda por mais que seja difícil, tem na busca do paradeiro dos seus pais que são considerados comunistas e foragidos da justiça.

Uma visão sobre a sociedade da época e sobre como se davam as relações entre as pessoas que faziam parte das pequenas comunidades, como na obra, demonstra uma certa dose de alheamento ao que ocorre fora desse círculo que atua como uma bolha de forma a proteger quem dele faz parte. No entanto, nem mesmo essa redoma demonstra-se capaz de proteger as pessoas. A violência externa acaba por invadir esse espaço já na morte do barbeiro que fica abalado quando toma conhecimento do que está acontecendo com sua família e morre enquanto espera pelo neto.

Esse alheamento também poder ser percebido nas outras duas obras em núcleos sociais que são influenciados grandemente pelas mídias e que passam a acreditar em verdades que podem ser vistas como mais cômodas. Em *O Desafio,* assim como em O Ano em que meus Pais saíram de Férias, são mostradas cenas dos instrumentos de repressão na imagem do exército utilizando-se de cavalos para reprimir manifestações. A angústia do protagonista em *O desafio* se equipara com as inquietações de Mauro que pressente que sua vida não voltará a ser como antes, na espera interminável pela volta dos pais.

O filme também mostra a paixão da personagem que é a menina Hanna ao personagem do menino Mauro. A Hanna é uma espécie de amiga, namorada, mãe, e que sabendo da situação do Mauro lhe faz companhia, e busca ocupar o seu tempo com brincadeiras, com a intenção de que ele não sofra ao ficar pensando e angustiado com a volta dos seus pais que saíram de férias e que na realidade estão desaparecidos. Já o judeu Shlomo o educa as suas tradições judaica, e trabalha no Mauro lhe fazendo uma mudança comportamental, organizacional, e de temperamento psicológico, acreditamos que por experiência pessoal vivida pelo próprio judeu Shlomo, e com isso, o menino Mauro se torna um rapaz responsável e independente.

A produção do filme O Ano em que meus pais saíram d e férias se preocupou na reconstituição histórica de 1970, e o filme tem todo um esforço cinematográfico em mostrar coisas da época, como no figurino às roupas dos personagens, e no cenário, instrumentos da época como: máquina de escrever, navalha, o carro popular da época que é o fusquinha, os hábitos das crianças da época em fazer coleção de figurinhas dos jogadores das seleções de futebol que participaram da mundial em um álbum da copa de 1970, também é possível ver no filme imagens documentais dos jogos da copa, que ilustra as cenas dos jogos e a interação dos personagens ao evento esportivo mundial.

O cineasta Cao Hamburger ao colocar características adjacentes ao personagem Mauro tal como ele ser filho de militantes políticos esquerdistas, e que para o governo da época eram comunistas e contraventores, faz com que o personagem Mauro sofra as consequências das atitudes e predileções políticas que seus pais acolheram como luta e resistência, e as consequências mostradas no filme são duras o suficiente ao ponto do personagem Mauro perder o convívio do seu pai o Daniel que foi torturado até a morte, e de acompanhar a mãe também torturada em um exílio para o Chile, indo morar fora do seu país.

Então o cineasta ao completar este drama político social promovido pelo sistema proposto pelo Regime Militar, da vez ao tema do exílio que foi muito comum como uma atitude de sobrevivência. O filme aborda este caso, pois nesta época de terror, muitas pessoas viveram está experiência, tais como políticos progressistas, funcionários públicos, jornalistas, escritores, cineastas, professores, advogados, médicos, enfim muitas pessoas para não serem torturados e mortos escolheram tal opção dolorosa de largar o país, abandonar os laços familiares e de amizade, e fugir, sabemos que muitas crianças viveram essa experiência na infância, e o personagem Mauro é o elemento representativo no filme deste grupo de pessoas que em sua meninice foram exiladas. Para Peter Burke, em seu artigo História como memória social, o

mesmo faz uma relação dos meios de comunicação que contribuem na transmissão da memória: "Imagens, sejam pictóricas ou fotográficas, paradas ou em movimento. As imagens ajudam na retenção e transmissão de memórias" (BURKE, 2000: 20)

O filme O Desafio do cineasta Paulo César Saraceni inaugura o que o cinema brasileiro classifica como a segunda fase do Cinema Novo, pois o seu lançamento em 1965 proporcionou a sociedade o primeiro filme que surge dentro do momento político referente ao golpe militar de 01 de abril de 1964. A primeira fase do Cinema Novo ocorreu antes do golpe militar de 1964, e é representado pelos filmes, o do cineasta Glauber Rocha, com o título: Deus e o Diabo na Terra do Sol que foi exibido no ano de 1963, o segundo título foi Vidas Secas do cineasta Nelson Pereira dos Santos, sendo uma adaptação cinematográfica baseada no romance de Graciliano Ramos Vidas Secas que também foi exibido em 1963.

No filme O Desafio, temos na época o debate crítico acerca da atuação do posicionamento das pessoas que se colocavam próximas ao pensamento progressista, ou melhor, dizer a esquerda politicamente do golpe de 1964. Segundo Monica Brincalepe Campo: "O Desafio participou diretamente do debate que ocorreu após o golpe de Estado de 1964 e foi a primeira obra do Cinema Novo a questionar a postura das esquerdas, inaugurando o filão da temática "autocrítica" no espaço político urbano" (CAMPO, 2011: 241).

O Desafio faz a provocação quanto ao papel da elite intelectual brasileira, e quais os projetos que essa esquerda intelectualizada estava a fim de participar, o que se sabia de fato era que essa classe não tinha vínculos com as massas, e o filme também aborda o esgotamento dos pactos políticos representado pelo antigo modelo populista. Assim como também Terra em Transe mostra na esquerda brasileira o mesmo fechar-se para perspectivas que são essenciais quando se chega ao poder. Contesta-se como as ideologias poderiam se tornar realidade em situações práticas do cotidiano do poder, quando quem ocupa a cadeira presidencial e quem o assessora parecem distanciar-se da realidade.

O filme O Desafio amplia o diálogo com o público através dos seus principais personagens, que é o Marcelo e a Ada. O personagem Marcelo é um jovem jornalista, que se concentra em seus ideais de caminhos e descaminhos, e nas suas incertezas acerca do poderá acontecer após o golpe de 1964, o mesmo consegue enxergar no contexto da narrativa fílmica um cenário totalmente desfavorável para as intenções de mudanças e este cenário de incertezas cria neste personagem características psicológicas de silêncio, angustia, e principalmente o de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

não saber determinadamente o que virá após este vazio democrático. De acordo com Monica Brincalepe Campo:

> O Desafio foi a primeira obra cinematográfica a absorver e trabalhar esteticamente o impacto de um mundo em ruínas. O filme é a análise de um momento e de sua dinâmica interna, que deduz a historicidade do real. Expressa uma noção de história que conduz a um tempo determinado – o momento imediatamente posterior ao golpe. Não ofereceu respostas aos impasses criados pela ruptura política (CAMPO, 2011: 244).

Neste filme o cineasta Paulo César Saraceni em sua narrativa fílmica e nos diálogo as diferenças entre os anseios e desejos das classes sociais após o golpe de 1964. Tudo é incerto e indefinido, e de um lado o povo como massa de manobra, do outro lado uma elite oportunista aliada ao novo modelo de governabilidade e poder. E no meio desta situação político-social, temos um romance e relacionamento extraconjugal entre um trabalhador, personagem Marcelo, e uma burguesa Ada. De maneira criativa, o filme O Desafio coloca nos créditos do personagem Marcelo a representação simbólica de toda a esquerda daquela época de 1965. E dentro do seu íntimo ao expor seus questionamentos e suas atitudes, o mesmo se baseava na luta contra a perda das perspectivas democráticas no Brasil, e diante aos fatos que ocasionaram o golpe militar, o mesmo se posicionava com a possível falência do processo revolucionário, e da passividade da elite intelectual sobre o seu posicionamento perante o golpe de 1964.

No filme, a burguesa Ada, trai o seu marido que é um homem rico, um industrial, com um jovem jornalista chamado Marcelo. Neste relacionamento extraconjugal tudo está bem, até o momento em que ocorre o Golpe Militar de 01 de abril de 1964. Os encontros destes personagens ocorriam às escondidas, uma vez que Ada era casada, e mantinha segredo desta sua relação. Estes encontros tinham por finalidade alimentar de prazeres o seu romance com o jovem Marcelo. Assim, e diante dos acontecimentos, como logo após o golpe, as contradições inerentes aos respectivos posicionamentos antagônicos destas duas classes sociais representadas por Marcelo, a classe operária, e por Ada, pela classe burguesa, proporcionando a impossibilidade da viabilidade e continuidade do romance. O declínio da relação é percebido em trechos do filme como este:

> Ada – para onde vamos?
> Marcelo – não sei, aonde é que você quer ir?
> Ada – acho que hoje não é um dia bom para estarmos juntos

> Marcelo – por que? O dia está tão bonito
> Ada – não é o dia, é você (O DESAFIO, 1965).

Percebemos que no filme O Desafio, o cineasta Paulo César Saraceni, por meio do personagem Marcelo, busca em seu roteiro alertar a sociedade desta época que o golpe mais adiante representará a violência, o descaso com o povo, as atrocidades, e principalmente que seria um elo entre os interesses desta elite burguesa nacional e tendo no governo militar um instrumento regulador e cerceador dos direitos civis, políticos e trabalhistas. Podemos observar conforme trechos de diálogos entre os personagens Marcelo e Ada.

> Ada – por que sem perspectiva? E a revista? E o livro?
> Marcelo – me contaram que um locutor de um rádio, com quinze anos de casa, foi reclamar o pagamento atrasado e acabou sendo posto na rua. Ele levou o caso à justiça, mas a rádio alegou que se tratava de um elemento subversivo, estava levantando os colegas para fazerem greve, os colegas ficaram com medo de desmentir a rádio e o sujeito acabou mesmo na rua sem nenhuma indenização
> Ada – mas que absurdo
> Marcelo – primeiro a gente acha absurdo, depois acha normal e acaba entrando na ordem natural das coisas
> Ada – mas não é possível
> Marcelo – é o medo tomando conta de tudo, tomando conta de todos
> Ada – você está se referindo a mim também? (O DESAFIO, 1965).

O personagem Marcelo representa o trabalhador, e na narrativa fílmica o personagem do mesmo jeito que tem os pés no chão quanto ao seu lugar na sociedade de 1965, o mesmo após o golpe entrar em crise psicológica, pois para ele o passado entra em contradição com o presente e o futuro passa a ser uma incógnita, principalmente pelos desafios que virá pela frente. Diante desta desordem provocada pelo golpe na vida de Marcelo, e diante do desenrolar do contexto e roteiro do filme é que teremos o personagem Marcelo cada vez mais de um lado, intensos em suas ideias e buscando saber qual o seu curso diante uma possível resistência, e do outro lado um ser humano decisivos com relação ao que não quer para si.

O fim do romance entre o casal Marcelo e Ada proporciona uma nítida observação às bases estruturais da sociedade brasileira de 1964, uma vez que os personagens possuem origens sociais distintas, e refletem de maneira direta suas posições, saindo a observação do ficcional para o mundo real. E por estes motivos, o romance vem ao fim, no filme tal processo de separação acaba se tornando claro e límpido, pois neste contexto histórico e social referente ao golpe de 1964, teremos o rompimento dos interesses de classes bem definidos, proporcionando a incompatibilidade de classes e interesses.

O cineasta Paulo César Saraceni deixa o filme em aberto para a interpretação e diálogo, mostrando as incertezas e descaminhos que ainda viria por acontecer mais adiante com o endurecimento do Regime Militar uma vez que esse filme foi a primeira resposta cinematográfica brasileira após o golpe de 1964. O cineasta utiliza-se do filme para mostrar o que, até então, poderia ser tratado em termos do golpe militar e dos primeiros atos de repressão que se seguiram.

O cineasta Glauber Rocha em seu terceiro filme com o título: Terra em Transe exibido no período do Regime militar em 1967 é uma obra cinematográfica trata da arte e da política no Brasil, desmistificando as elites, a política de cunho populista e o golpe. Segundo Ramos:

> O país onde se ambienta a ficção é Eldorado, uma ilha tropical. Sua capital (Eldorado) liga-se a uma única província no interior chamada "Alecrim". A estória "se desenvolve entre as idas e vindas dos personagens de Eldorado a Alecrim" (86). O filme é narrado em flashback a partir da morte de Paulo Martins (Jardel Filho), que rememora em delírio sua existência passada. Poeta e militante político, Paulo hesita entre as força políticas de Eldorado que disputam seu apoio. De um lado, Porfírio Dias (Paulo Autran), o líder de direita com o qual Paulo esteve ligado na juventude. De outro, Felipe Vieira (José Lewgoy), líder populista com tonalidades esquerdistas ao qual Paulo é atraído por Sara, militante comunista. Após a decepção com Vieira (governador de Alecrim), Paulo retorna a Eldorado, onde se entrega a uma vida devassa e aos "prazeres da carne". Chamado de volta ao universo político para fazer um pacto com Julio Fuentes (dono do império de comunicações), Paulo trai Dias ao preparar um documentário que ridiculariza sua pessoa. Fuentes acaba, no entanto, unindo-se a Dias, fracassando a experiência populista de Vieira, a quem Paulo se ligou pela segunda vez. Numa tentativa de fulga, Paulo é morto pela guarda, depois de longa agonia como motivo para detonar a narrativa" (RAMOS, 1987: 360)

No ano de 1965, o cineasta Glauber Rocha assina o manifesto "Uma estética da fome", para ele o cinema como arte deve se distanciar das intenções mercantilistas. E pensando assim Glauber Rocha constrói uma das mais importantes obras cinematográficas do cinema brasileiro que é Terra em Transe.

O filme Terra em Transe é um longa-metragem de difícil compreensão, e mesmo assim buscamos ainda procurar entender está obra em seus diversos ângulos e significados. O filme Terra em Transe representa a maior contribuição deixada por Glauber Rocha ao cinema político brasileiro, embora que não é um filme de afirmações, e direcionamentos, e sim, um filme que ajuda a entender a política, seus jogos de poder, e sua ambição.

Podemos afirmar que o filme Terra em Transe em seus diversos personagens faz uma provocação ao golpe militar de 1964, a política praticada no Brasil à época, constrói um eixo de pensamento fictício ligado ao mundo real, faz pensar o cinema em sua estética, em sociedade e como arte, além de promover suas interseções e confundir os diversos públicos, que no ano de sua exibição 1967 no Brasil, poucos conseguiram compreender a mensagem do óbvio proposto por Glauber Rocha. Por isso, que o filme Terra em Transe, representa para o cinema brasileiro, um marco não só na história do Cinema Novo, mas um caminho para o nosso entendimento do Brasil.

O fundo político e genial da grandiosa obra de Glauber Rocha em seus paralelos entre os mundos da ficção e realidade, é tão sensível e ao mesmo tempo tão direto que ao colocar a posição da elite de Eldorado diante do golpe de 1964 no Brasil, o cineasta faz este momento de transição a fim de apresentar os dois, líderes políticos burgueses, ligados, de alguma forma, as empresas estrangeiras imperialistas, como a fictícia Explint. Glauber Rocha faz esse jogo de ideias ao golpe e junto a Explint, que representaria o imperialismo. Conforme Vasconcelos:

> Curiosamente, não aparece em Terra em Transe nenhum gringo que represente o imperialismo. O diabo colonizador. O Deus colonizado. O imperialismo não é um personagem, e sim, um nome, uma sigla: Explint Exportaciones. A Explint arma e desarma todas em Eldorado, conforme é dito pelo tirano quanto pelo dono da mídia." (VASCONCELLOS, 2001: 76)

Assim, podemos afirmar que Glauber Rocha em seu filme Terra em Transe, o mesmo consegue questionar de forma criativa os rumos do Brasil após o Golpe Militar de 1964, e com isso chamar a atenção da crítica cinematográfica mundial, e apresentando para aos intelectuais progressistas de esquerda no Brasil, uma realidade robusta de argumentos, e clara em seu formato, e confusa em suas compreensões.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.9. CABRA MARCADO PARA MORRER

O documentário *Cabra Marcado para Morrer* é especificamente um dos melhores trabalhos de um dos maiores documentaristas de todo mundo, o brasileiro, Eduardo Coutinho. O documentário dramatizado tem como objetivo reconstruir a identidade de pai e de líder de João Pedro Teixeira, mas é Elizabeth Teixeira quem aparece como a figura forte. Essa relação é construída, tendo-a como personagem no sentido amplo da palavra, construída ao longo do filme. O filme principia quando Elizabeth está desaparecida, indo à equipe ao seu encontro na Paraíba. Dessa forma, constrói-se uma personagem de suma importância na obra.



Cena da família do sindicalista rural João Pedro Teixeira. *Eduardo Coutinho,* **Cabra Marcado para Morrer** *(1984). Min 03:30*

O filme surge por meio de uma pesquisa em 1964 na época do golpe militar, o Diretor Eduardo Coutinho havia iniciado um trabalho sobre as ligas camponesas no interior de Pernambuco, esse trabalho resultou na captação de uma série de imagens e depoimentos, e o trabalho teve que ser interrompido justamente por conta do golpe militar. O autor aborda o trabalho nas organizações de camponeses que parte da exploração da mão de obra de homens e mulheres que trabalham apenas para ter o básico para não morrer de fome. Relata-se no filme que, após a sua primeira reunião com os camponeses, João Pedro já é procurado pela polícia e, tendo sido avisado antes, foge tendo de passar um tempo afastado para não ser preso. Depois de oito meses afastado, retorna para retomar seu trabalho e ser constantemente preso pela polícia e solto pelos advogados contratados pela família. Diante da resistência e insistência de João Pedro de continuar seu trabalho junto aos trabalhadores rurais, acaba sendo assassinado em 1962.

A morte de João Pedro, assim como tantas outras ao longo da história do Brasil, deve-se à defesa da manutenção do poder pelas elites econômicas do país. Todos que de alguma forma ameaçassem essas elites eram eliminados. A ideia era eliminar qualquer resistência ou possibilidade de conscientização dos agricultores sobre os seus direitos. Já, então, em vigor os avanços da legislação trabalhista no país deveriam ter chegado a essas pessoas, o que ainda não havia ocorrido. Por isso, a ignorância e o dinheiro que comprava a conivência das instituições mantinham um regime de exploração e maus tratos a essas pessoas incrivelmente excludente e que era mantido a todo o custo pelos grandes proprietários de terras que beneficiavam-se disso. Com o golpe militar no Brasil, as coisas ainda ficaram piores e muitos mais morreram ao longo das décadas de destituição de direitos e privação de liberdades.



Cena das atividades do sindicato, apos a morte de João Pedro Teixeira. *Eduardo Coutinho,* **Cabra Marcado para Morrer** *(1984). Min 05:01.*

O recomeço do trabalho vem ocorrer vinte anos depois em 1984, o documentarista Eduardo Coutinho resolve retornar aquela história inacabada sobre as lutas sociais das ligas camponesas no Nordeste do Brasil, e principalmente procurar aquelas pelas pessoas que faziam parte daquele movimento, além de apontar a falta de punição aos assassinos de João Pedro que foram soltos, após o golpe militar e o mandante que assumiu uma vaga em cadeira legislativa tendo, para isso, sido desocupada voluntariamente por outros quatro seus antecessores para que pudesse se beneficiar de imunidade parlamentar.

Logo, o componente fílmico, terminou funcionando em dois níveis, pois de um lado ocorreu no documentário o documento histórico da época original 1964, período da implantação da Ditadura Militar no Brasil, e depois as conseqüências de todo este processo, reiniciando o projeto em 1984 procurando saber como estavam aquelas pessoas, que o Eduardo Coutinho acompanhou em seu documentário. O documentário, também, relata as consequências de todas

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

estas movimentações decorrentes do golpe militar de 1964 no Brasil, as perseguições políticas e ideológicas, social, e os efeitos repressivos ocorridos em uma família em particular.



Cena das matérias de jornais falando da criação do sindicato no interior da Paraíba. *Eduardo Coutinho,* **Cabra Marcado para Morrer** *(1984). Min. 05:28.*

Na verdade, o filme Cabra Marcado para Morrer começou a ser gravado com uma quase ficção, e daí foi interrompido por conta do golpe militar de 1964, e em decorrência da censura. O filme retorna suas gravações após vinte anos, mas voltou a ser gravado com outra característica. No processo criativo, o Diretor Eduardo Coutinho resolveu fazer um filme sobre a história do João Pedro Teixeira o líder camponês que tinha sido assassinado com apenas 44 anos de idade no Estado da Paraíba, o filme seguiria o modelo do cinema neorrealista da época que usava atores amadores, não profissionais. Então, o cineasta Eduardo Coutinho pegou para o seu elenco, camponeses para fazer o papel dos camponeses, e convidou a viúva do João Pedro Teixeira para fazer o papel dela própria que essa personagem se chama Elizabeth Teixeira.

O filme foi interrompido, e depois o cineasta Eduardo Coutinho, retoma, mas para recuperar a história dessas pessoas que estavam participando daquele filme, e neste instante já como um documentário, o que o distanciamento temporal permite realizar por ser possível analisar os encaminhamentos dados aos acontecimentos mostrados primeiro documentário. Seria interessante demonstrar que, caso o cineasta e documentarista realizasse uma atualização dos fatos, teria de documentar que o governo trabalhista que assume o país de 2003 até 2016, acaba por dar posse ao neto do assassino de João Pedro Teixeira como Ministro das Cidades no governo de Dilma Roussef. Isso demonstra o que surge na obra *Terra em Transe* em termos de concessão feita ao poder.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena da fotografia dos personagens do inicio do projeto do filme. *Eduardo Coutinho,* **Cabra Marcado para Morrer** *(1984). Min 06:32.*

Imagine tal situação ocorrida de forma real no documentário Cabra Marcada para Morrer, temos o Eduardo Coutinho iniciando sua carreira de cineasta, e o mesmo possuía uma história para contar, o elenco e as locações, e começa a realizar as filmagens, mas de repente, tudo é interrompido por circunstâncias que estão fora do seu controle, os movimentos políticos no Brasil, e o golpe militar de 1964 o obriga a abandonar o filme, e isso acontece. Uma vez, e tendo como objetivo enfocar uma obra polêmica e politicamente perigosa visto lidar com a morte de uma pessoa assassinada com mandantes poderosos e que certamente seriam beneficiados pela proteção do novo governo, o que se configura como uma realidade.

E assim, após 17 (dezessete) anos que se passam o cineasta Eduardo Coutinho depois de tanto tempo de espera, e dentro do contexto da redemocratização no Brasil, o documentarista Eduardo Coutinho retoma o seu projeto, e finalmente completar a sua tão sonhada obra. Somente após o início do que se considera como a reabertura política o trabalho é retomado, pois antes seria extremamente perigoso contestar e lidar com informações que comprometeriam e poderiam pressionar pela punição de mandantes de crimes.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



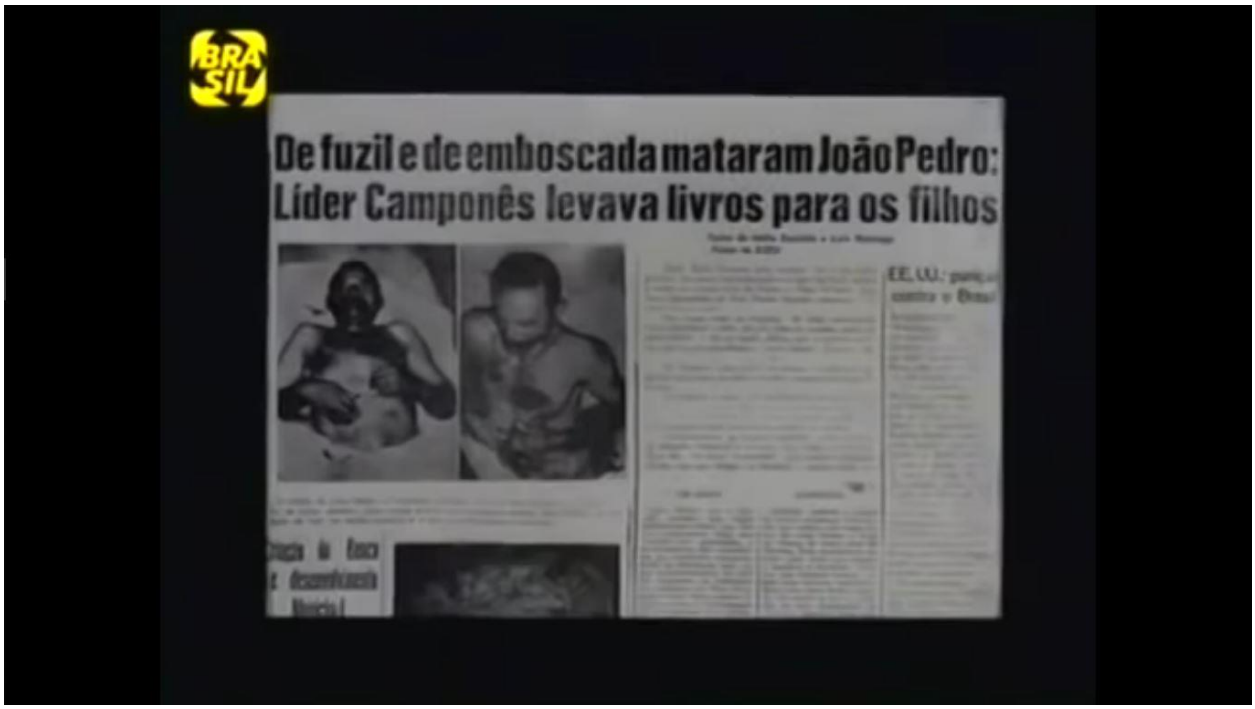
Cena de Elizabeth interpretando ainda no projeto do filme. *Eduardo Coutinho,* **Cabra Marcado para Morrer** *(1984). Min. 07:27*

E para surpresa de toda a critica cinematográfica o documentário Cabra Marcado para Morrer se torna um dos longas metragens mais celebrados da história do cinema brasileiro. Diante deste roteiro de um grande Drama da ficção, embora essa é a história real vivida por Eduardo Coutinho considerado o maior documentarista brasileiro de todos os tempos e um dos maiores do cinema mundial, pois o filme que levou 20 (vinte) anos para ficar pronto é a grande obra prima deste cineasta. O autor inspirou-se em uma poesia de Ferreira Gullar para dar nome ao filme.

Após 17 (dezessete) anos de espera o cineasta Eduardo Coutinho retorna ao povoado de Engenho da Galileia, pertencente ao município de Sapé, interior do Estado da Paraíba, nordeste do Brasil, para completar o filme. Seria realizado como um filme ficcional se não tivesse sido interrompido pela ditadura, pretendendo-se utilizar como atores os próprios familiares e amigos de João Pedro. No entanto, na véspera do Golpe Militar, o exército invadiu as locações. Tempos depois, o cineasta recupera e dá andamento a sua obra, atualizando-a.

Eduardo Coutinho inteirou-se da morte do líder dos trabalhadores rurais e decidiu que queria fazer um filme que dramatizasse os acontecimentos, só que a ideia dele era meio inusitada, e em vez de contratar atores, ele quis que os papéis fossem interpretados pelas pessoas que realmente viveram essa história, incluindo Elizabeth Teixeira a viúva de João Pedro que interpretaria ela mesma, e foi assim que começaram as filmagens do documentário Cabra Marcado para Morrer.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO



***Cena da morte do sindicalista rural João Pedro Teixeira*.** *Eduardo Coutinho,* **Cabra Marcado para Morrer** *(1984). Min 48:57.*

O problema é que pouco tempo depois das filmagens aconteceu o golpe militar de 1964 e não demorou, para o Exército do Estado da Paraíba descobrisse o acontecimento das filmagens do filme de Eduardo Coutinho, e foi assim que as Forças Armadas pertencentes ao Exército Brasileiro acusaram a equipe de Coutinho de ser um grupo de comunistas que estavam criando filmes de guerrilha para suscitar a insurreição Popular. Não deu outra, o Exército confiscou aparelhos e materiais já filmados, e prenderam alguns membros da equipe, enquanto outros membros incluindo o cineasta Eduardo Coutinho conseguiram viajar para a cidade do Rio de janeiro a tempo de escapar dos militares.

Diante de toda essa problemática, a mensagem tinha sido bem clara para o jovem cineasta Eduardo Coutinho, que percebeu que esse não era o momento propício para contar a história que ele queria, e foi assim que ele e sua equipe deixaram o projeto do filme Cabra Marcado para Morrer aguardar melhores dias, propondo-se a retomá-lo mesmo como uma forma de não deixar no esquecimento os crimes perpetrados contra o movimento trabalhista pouco antes e durante todo o processo de ditadura militar.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO



Cena das convenções sindicais, detalhe nos chapeis, a vestimenta típica entre os camponeses. *Eduardo Coutinho,* **Cabra Marcado para Morrer** *(1984). Min 37:36.*

Ao chegar nos anos 80, e com a abertura política no Brasil, que foi o período em que os regimes militares de governo no Brasil , as ditaduras militares, começaram a fazer uma gradual transição para devolver a democracia ao Brasil, e acabar com o Regime Militar, sendo assim, Eduardo Coutinho percebeu que se tinha um momento para ele retomar o seu antigo projeto cinematográfico, mesmo que impossível a punição dos culpados naquele momento.

Eduardo Coutinho vendo que o momento tinha chegado para que o mesmo pudesse concluir o seu antigo projeto, também percebeu que o tempo tinha passado, e todos do elenco tinham envelhecido, e possivelmente, algumas destas pessoas tinham seguido outros rumos na vida, e por isso não dava para simplesmente continuar de onde o projeto fílmico que tinha parado, assim optou pelo documentário como forma de continuar a abordagem do tema sem que, no entanto, tivesse o compromisso de continuar exatamente o mesmo filme iniciado anteriormente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Logo, a solução que o cineasta Eduardo Coutinho encontrou então foi de mudar totalmente a abordagem, e abandonou a ideia de fazer um filme dramatizado para fazer um documentário com uma maior liberdade de abordar a verdade dos fatos e um distanciamento interessante dos fatos que tornou possível uma investigação mais assertiva sobre situações e fatos que envolveram os acontecimentos antes e após a morte do líder rural.

E tal jeito de fazer documentário, foi um elo de mudança no cinema brasileiro, uma vez que Eduardo Coutinho em seu filme não se contentou em somente entrevistar as pessoas para falarem do assassinato de sindicalista rural João Pedro Teixeira, o diretor Eduardo Coutinho também quis que as pessoas vivessem a experiência que elas tiveram anos antes às cenas na década de 60, e o filme ganha em documento, memória, e identidade.



Cena das reuniões sindicais. *Eduardo Coutinho,* **Cabra Marcado para Morrer** *(1984). Min 37:00.*

Tudo era importante no trabalho de Eduardo Coutinho para resgatar e relatar aquela realidade, desde o período de Estado de Exceção nos Governos Militares, como também da brutalidade, e, mas dos esforços que essas pessoas empenharam para eternizar a vida. Realizado ao longo de um período tão extenso, esse filme ata as duas pontas de uma história que se ramifica em muitas outras.

De um lado a obra de João Pedro Teixeira por si só já renderia um filme de grande impacto social. Só que o cineasta Eduardo Coutinho quis fazer ainda mais, ele dedicou fazer em uma grande parte do documentário a busca por Elizabeth Teixeira que tinha fugido dos militares para viver em segredo em outra cidade pertencente a outro Estado do Brasil, desta vez no Estado do Rio Grande do Norte, deixando a família para trás, o desespero era tão grande que até ela mesmo teve a necessidade de mudar de nome e identidade, com a finalidade de fugir da perseguição dos governos de regime militar no Brasil nesta época, e como também, é percebido o medo de que toda a perseguição pudesse voltar novamente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO



Cena de Elizabeth em seu trabalho de professora infantil, e participando da entrevista desta vez foragida no interior do Estado do Rio Grande do Norte. *Eduardo Coutinho,* **Cabra Marcado para Morrer** *(1984). Min 26:46.*

O que acontece no documentário de Eduardo Coutinho é a história de uma mulher que muito lutou, muito sofreu, e que agora sonha em se reencontrar com os filhos que ela nunca mais viu. Significa que o filme Cabra Marcado para Morrer deu voz e relato sobre um assassinato, e a tragédia vivida por tal família.

> Sem roteiro, o imprevisto surge ao longo das filmagens, o que na tela pode ser reconhecido e admirado, evidenciando não só a forma como esse filme foi realizado, mas como são feitos todos os filmes documentários. Na montagem, as chamadas impurezas são retiradas e, até Cabra Marcado, poucos filmes haviam ousado mostrar um microfone ou duas tomadas feitas para a mesma sequência (DOREA, 2009:175).

Sobre a filmagem interrompida o documentário renascer para revelar as dezenas de vidas que foram arruinados por um regime repressivo de governo ditatorial, e o mais incrível é que o cineasta Eduardo Coutinho em sua obra utiliza-se de linhas narrativas, e técnicas documentais diferentes. Quanto ao documentário para as memórias sobre o filme interrompido, o mesmo usa-se o formato tradicional de narração com imagens de arquivo, e no momento do filme que o Eduardo Coutinho trabalha com as memórias sobre as batalhas dos Camponeses, o mesmo utiliza-se da entrevista intimista. E para as buscas pelos familiares de Elizabeth Teixeira, o cineasta Eduardo Coutinho emprega uma abordagem de reportagem televisiva, baseada na espontaneidade do encontro. E é assim que o filme Cabra Marcado para Morrer se tornou uma obra de denúncia, provocativa, complexa, e riquíssima, possuindo uma combinação de várias narrativas que se complementam, e isso sempre relatado com o olhar humanizado de Eduardo Coutinho.

USC DE COMPOSTELA

O filme também irá trabalhar com a utilização da metanarrativa, porque mais do que narrar um assassinato, e suas repercussões, esse também é um documentário sobre o próprio cinema brasileiro, que representa muito bem os dois momentos históricos do filme, primeiro

com o filme que seria realizado nos anos 60, e o documentário lançado 20 (vinte) anos depois. Essa é uma obra que busca ter uma identidade própria ao se aprofundar nas experiências dos camponeses nordestinos.

O cineasta Eduardo Coutinho quis dar voz aos oprimidos, e mostrar a realidade de miséria, e de injustiça que dominava a vida de tantos brasileiros, pessoas simples e humildes, que nunca tinha suas histórias contadas em uma tela de cinema. E esses eram justamente os ideais que nortearam o Cinema Novo, que tanto falou de realidades sociais esquecidas pelo Brasil, e em conta apresentava técnicas cinematográficas inventivas e experimentais.

> Coutinho criou uma nova forma de fazer filmes, e muitos dos recursos que utilizou em Cabra Marcado para indicar as formas de produção da verdade, quebrando o efeito de real em seus filmes, são hoje a forma corrente de se produzir filmes documentários. É importante reconhecer sua trajetória alicerçada em outros exemplos e em um ambiente favorável, mas é também fundamental refletir sobre as suas inovações pelo elogio à sua obra e para que elas não se tornem, em outros filmes, mais um mecanismo de produção do ilusionismo (DOREA, 2009:178).

Percebemos a importância de falar da reabertura política dos anos 80 com fim do período da Ditadura Militar, com este fato o país podia voltar a ter a sua liberdade, e isso é visto na própria história do filme Cabra Marcado para Morrer, quando temos nas entrevistas com a Elizabeth Teixeira o sentimento de alivio agora que o regime estava no fim, é percebido no filme que ela também perde o medo de se esconder, e falar, e volta a assumir sua identidade original, e embarcou numa nova jornada para se reconectar com todos os familiares com os quais ela não teve mais contato.

E o próprio filme do cineasta Eduardo Coutinho passa pela mesma jornada, agora que a ditadura se aproximava do fim, o cinema brasileiro, podia voltar a respirar mais tranquilamente, e deixar para trás o pavor da censura e da repressão. Exatamente como a Elizabeth Teixeira é por isso que Coutinho consegue retomar o seu antigo sonho, e fazer um relato tão sincero sobre as cicatrizes deixadas pelo autoritarismo, e isso foi é importantíssimo para o nosso cinema, porque o documentário Cabra Marcado para Morrer se sedimentou como um dos Pioneiros de uma nova tradição do cinema o dos filmes que nunca vamos deixar esquecer que trata dos horrores da ditadura militar no Brasil.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO



Cena da Elizabeth trabalhando com aulas de reforço escolar no interior do Rio Grande do Norte. *Eduardo Coutinho,* **Cabra Marcado para Morrer** *(1984). Min 01:47:40.*

O documentário de Eduardo Coutinho continua a nos impressionar, e é justamente porque ele nunca se contentou em ser somente um tipo de filme, numa primeira etapa da obra filmada nos anos 60, Cabra Marcado para Morrer é sim um importante registro de um acontecimento, um caso criminal que poderia rapidamente ter caído no esquecimento, mas graças a esse filme, a memória dessas pessoas foi honrada, e as suas vozes foram ampliadas, e as suas trajetórias foram alteradas para sempre. Podemos dizer que mais do que isso, o documentário Cabra Marcado para Morrer é também, um documento histórico monumental sobre o nosso cinema, pois ao levar 20 (vinte) anos para ser completada, essa obra se diferenciou de todas as outras, pois esse filme é fruto de duas eras distintas do nosso país.

> Quando, no início do filme, um narrador em off nos conta sobre a invasão do exército e enumera os equipamentos apreendidos, vemos três diferentes filmagens de uma mesma sequência do Cabra/64. Qual o sentido das repetições? Conscientemente ou não, ao mostrar as várias tomadas feitas para uma só sequência – repetições de planos com pequenas diferenças, como a inclusão de uma criança no colo ou a ausência de um companheiro no canto esquerdo da tela – um filme pretende expor o fato de que aquelas cenas foram construídas, que tiveram que ser refeitas para saírem com um determinado desenho esperado por alguém, geralmente o diretor (DOREA, 2009:179).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

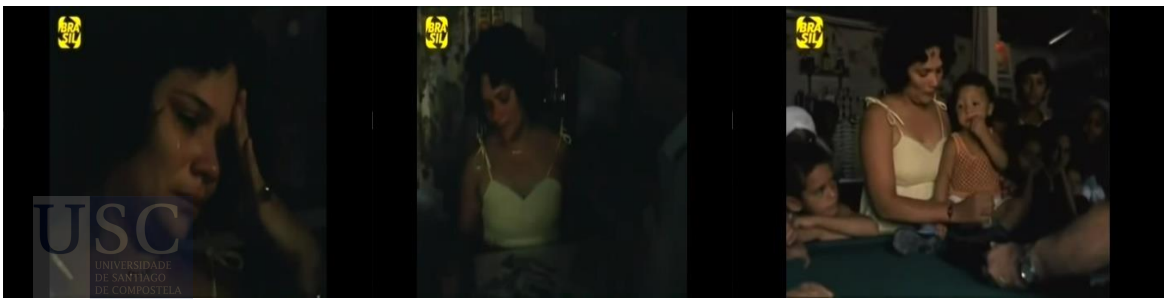
Esse é um documentário que captou a essência do que era fazer cinema no Brasil, tanto nos anos 60, e quanto nos anos 80. Tal documentário é uma confluência temporal e artística executada com uma maestria que até hoje segue inigualada em nossa filmografia brasileira, e ainda tem todo o legado deixado por esse filme, seja a forma como ele abriu novos caminhos para o futuro de outros documentários, e do cinema brasileiro, ou seja, na maneira como

Eduardo Coutinho revolucionou a forma de fazer documentários com o seu intimismo, e sua atenção as histórias de gente comum.

E pelo simples fato deste documentário ter sido o ponto de partida de uma das mais brilhantes filmografias realizada pelo cineasta Eduardo Coutinho, com o passar das décadas o filme nasceu de um doloroso e lento processo, e ainda bem que Eduardo Coutinho não desistiu de contar essa história do nosso cinema brasileiro. O cineasta percebeu ao longo do tempo que permaneciam os motivos para se contar a história, uma vez que viu perpetuar-se no poder os mesmos mecanismos de injustiças e impunidade que levaram à morte um número expressivo de pessoas ao longo da história nas últimas seis décadas, de João Pedro Teixeira, passando por Chico Mendes e por Dorothy Stang e chegando, mais recentemente, a Marielle Franco.

Porém, a manifestação do Silêncio no documentário: Cabra Marcado para Morrer não aparece vinculada à linguagem verbal da obra, quer seja nos diálogos ou mesmo nas rubricas. Sabe-se que a palavra que define muitas vezes o roteiro do contar da história do filme, no entanto percebemos no documentário que se fazem presentes muitos sentidos adquiridos pelo o que não é dito.

Em Cabra Marcado para Morrer o Silêncio possibilita a percepção desses sentidos, além de tornar possível a construção de novos sentidos ao fundamentar uma nova forma de linguagem. Dessa forma, o Silêncio torna-se essencial na condução de um discurso que se antepõe ou mesmo convive com o que é dito. Pode-se perceber o Silêncio na obra como um tipo de texto que não pode ser visto de forma concreta, pois apresenta-se como uma espécie de invisibilidade que, no entanto, é construída propositalmente de tal forma que se torne visível nas condições em que se apresenta.



Cena da filha de Elizabeth no Rio de Janeiro. *Eduardo Coutinho,* **Cabra Marcado para Morrer** *(1984). Min 01:35:32.*

Ocorre muitas vezes que o Silêncio não se vincula propriamente à Palavra, além de não depender dela para a sua percepção. Antecede, assim, ao discurso e mesmo ao ruído e à imagem. Dessa forma, assim como a Palavra relaciona-se à dramaturgia das realidades vividas pelos personagens na obra, e principalmente por Elizabeth Teixeira, o Silêncio relaciona-se à construção de um discurso que se sobrepõe ao drama contido no decorrer de sua história de vida, e a imagem do filme revela todo o sofrimento. Isso faz com que a presença do Silêncio possa ser vista como um tipo característico de expressão que produz a sua marca, que se caracteriza pela desconstrução da cena e pelo uso de um mínimo de elementos de cena.

O Silêncio atua como um instrumento significativo para ressignificar a imagem, a fala, e a obra. Assim, pode-se considerar o Silêncio como anteposto ao próprio discurso, como em uma estrutura a ser preenchida na qual se encaixam as peças ocupadas pelas palavras. A mudez atua para preencher lacunas do que não é dito e as palavras para preencher os vazios que necessitam de base para a sua significação.

De início, já vemos a presença do Silêncio na espera por algo que se perdeu no tempo, e que nada ficou para restabelecer tudo aquilo que foi perdido com o tempo, em um cenário de dor, morte, afastamento familiar, e luta por sobrevivência e é em Cabra Marcado para Morrer que o documentário passa a acontecer nas vidas destas pessoas com um outro olhar.



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cena dos filhos de Elizabeth adultos, a família dissolvida e fragmentada. *Eduardo Coutinho,* **Cabra Marcado para Morrer** *(1984). Min 01:43:06*

Dessa forma, imagina-se que, ao se esperar, deseja-se o encontro. Nessa espera específica, Elizabeth Teixeira depende do encontro com os filhos, que pela circiustância da vida ficaram espelhados pela vida e a própria sorte. Devido a isso, essa espera infindável e sem esperança atua para desencadear o conflito no centro das ações que ocorrem. Importa dizer que são sabidos os motivos da espera e que as possibilidades são construídas pela percepção que se estabelece com base nas ações, falas e nos silenciamento presente em muitos momentos, além da dor de uma mãe.



Cena do filho de Elizabeth que foi para Cuba estudar medicina. *Eduardo Coutinho,* **Cabra Marcado para Morrer** *(1984). 01:39:57.*

No documentário Cabra Marcado para Morrer, percebemos que para o cineasta Eduardo Coutinho que no filme o presente também está a ideia de ação e não-ação que se intercala e conduz ao vazio da não concretização de nada, onde nada do que é dito pode vir a ser, como os ideais expostos por Elizabeth Teixeira, que se contrapõe ao parasitismo da evolução social no nordeste do Brasil provocada pelo período ditatorial. Com base nesses elementos torna-se possível a percepção do Silêncio. No Silêncio busca-se a salvação, e um significado para a existência.

USC DE COMPOSTELA

O tempo na história de vida de Elizabeth Teixeira pode ser visto como uma expressão do Silêncio, uma vez que não exerce nítida influência sobre o lugar e não o altera perceptivelmente. Além disso, demonstra medo, sentimento de perseguição por parte do regime militar, e para a sua sobrevivência, percebeu que Elizabeth Teixeira age dentro do espaço da neutralidade quanto à definição de sua situação de foragida política, pois sua invisibilidade por anos e anos tornar-se relevante para sua própria sobrevivência frente aos acontecimentos do regime de ditadura no Brasil.

Dessa forma, observamos a real e triste história da senhora Elizabeth Teixeira tanto na passagem de um dia para o outro, por exemplo, ocorre de uma forma confusa, que não fornece uma orientação clara, sendo fornecidas informações e orientações imprecisas e vagas, em situações em que não ocorre o que se percebe como um tempo padrão convencional.

Nessa visão de tempo, os marcadores temporais, como o amanhecer e o anoitecer, por exemplo, ocorrem como uma possibilidade, sem que seja indicada com antecedência a exatidão de seu acontecimento. Esse tempo é marcado por um ignorar de horas, de forma vaga e imprecisa. Dessa forma, entende-se o porquê de haver significação nas lembranças ou na existência de Elizabeth Teixeira. Esse tempo, tornado vazio e sem efeito, destaca a presença do Silêncio que o absorve.

A imaterialidade do Silêncio no documentário Cabra Marcado para Morrer é desafiadora, pois percebe o tempo que não se define como a passagem comumente vista. O Silêncio permite a formação de uma imagem do tempo que se esvai em seu próprio sentido; deixando de possuir um sentido em si mesmo, para ter seu significado relacionado a outros estados de acontecimentos. Esse tempo permanece quase invariável e contrário às leis da natureza; não sendo o tempo convencional que se aproxima da realidade. Assim, esse tempo tem em seu caráter a denúncia, a luta, a apresentação da brutalidade e violência, promovida pelo sistema governamental e ditatorial imposto à tais famílias humildes, e sem situar-se em seu estado, seja no presente, no passado ou no futuro, e como Elizabeth Teixeira coloca que tudo encontra-se do mesmo jeito e com o passar dos anos nada mudou, e o povo continua a lutar por dignidade.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Em certo momento do filme, percebemos que Elizabeth Teixeira, sente que o tempo atua para fazer com que ela sinta-se excluída e confusa. Além disso, o Silêncio colabora para que ela sinta um não pertencimento, como uma condenação a vivenciar em os mistérios do universo, esquecidos de um tempo real. A ausência de lembranças atua para que o tempo surja finito e

silencie. Dessa forma, a ideia de não passagem e o esquecimento conduzem ao silenciamento, que é superado nos últimos dias de entrevistas do cineasta Eduardo Coutinho para com a Elizabeth Teixeira aproximando-a da realidade do momento, e ajudando-a a se desvencilhar das amarras do medo.

O Silêncio atua para potencializar a ideia de tempo que não se relaciona com o tempo tido como real para o ser humano. Ao percebê-lo, concebe-se outra realidade que ilude de forma vaga, ao ser vista como uma representação da realidade. A constituição do tempo tem como base a subjetividade dos silêncios e a construção que a partir disso se torna possível. Assim, percebe-se o tempo de forma desconexa, como inalcançável e indefinível. Considera-se a sua existência como uma presença silenciosa que surge em momentos como a passagem do dia para a noite, que não marca nenhuma passagem significativa.

O espaço fílmico de Cabra Marcado para Morrer, em decorrência da dura vida de Elizabeth Teixeira atua para construir entre as presenças e suas sombras, o tempo e o lugar um sentido de complementaridade. O espaço da espera surge como o centro do nada, uma vez que se encontra em meio ao caos que tem como característica o vazio. Para todo o lugar para onde se olhe não há lugar nenhum, o que pode sintetizar a construção de um espaço considerado como metafísico. Essa ideia é comprovada na fala de Elizabeth Teixeira.

Elizabeth Teixeira utiliza-se do Silêncio na construção de espaços que possam ser vistos como reais, e, que possam ser habitáveis e que por isso possam ser vistos como verossímeis. Esse tipo de espaço tem como principal característica a impossibilidade de uma localização geográfica. As concepções de real e ficcional se fundem a partir do Silêncio e das construções que propicia. Elizabeth Teixeira no filme faz referências aos lugares onde viveu, como tivesse sempre em plena fuga, tanto de sua outra existência, que para sobreviver teve que estar fadada a uma eterna espera pela democracia, e com isso, a possibilidade de rever os familiares e filhos que não pode criar.

De acordo com essa ideia, o espaço ocupado por Elizabeth Teixeira em sua eterna espera por democracia, justiça e liberdade não pode ser caracterizado como o inferno. No entanto, pode ser visto como um tipo de sala de espera para o Purgatório ou como um tipo de Limbo. É um espaço metafísico descrito tendo como base de referência o que seria uma estrada no campo, cujo objetivo de existência e destino para onde conduz são desconhecidos. Apesar de sua vida

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

presente se confundir com todos os acontecimentos do passado, é percebido que o ambiente externo ainda é feito de confortos que promove tensão e a sensação de enclausuramento.

Cria-se um ambiente de tensão devido à ideia do eterno retorno à espera e pela sensação de estagnação causada devido às repetições dos acontecimentos trágicos e ações, que se faz plenamente interferir na condição da sua existência humana e social. É percebido no filme que o espaço de Elizabeth Teixeira é construído com uma atmosfera crepuscular, que torna as mudanças imperceptíveis por estar sempre no limiar de uma mudança. O Silêncio subscrito nos espaços atua para reforçar as condições do não-ser e do não saber. De acordo com Berrettini (1997:61), o "Cenário, pois, significando o homem preso ao passado, à irreversibilidade do tempo, à inexorável marcha da vida; passado que, quando foi presente, tão pouco o satisfez".

O espaço fílmico e o tempo na obra documental de Eduardo Coutinho, Cabra Marcado para Morrer são marcados pelo encontro entre o visível, presente nas locações tanto no que foi filmado nos anos 60, como na retomado do projeto depois de 17 (dezessete) nos anos 80, como nos objetos, nas paisagens, nas locações de filmagens, nas casas humildes de pouca infraestrutura, e na indumentária das pessoas que de certa forma participaram direta e indiretamente deste documentário; e o não visível, nas sensações, intenções e na não-ação. Assim, elementos e conflitos ocupam no enredo um lugar de estranhamento devido à verossimilhança dos conflitos sociais e das ações devastadoras ocorridas nas vidas privadas de cada componente deste documentário, tanto do realizador do filme, o Eduardo Coutinho e sua equipe, como com as pessoas que participam do documentário, e que foram brutalmente marcadas por este período ditatorial no Brasil. Os silêncios atuam novamente no espaço-tempo para possibilitar a subjetividade da significação, que se constrói entre as cenas do documentário.

As personagens do documentário: Cabra Marcado para Morrer utilizam-se das suas próprias falas e sentimentos como uma forma de confortar-se na situação de espera e de aceitação do caos social onde se encontram de certa forma ligados, amarrados, conectados à sua própria raiz que é a terra em que nasceram, viveram, e criaram laços afetivos, e familiares. Esta ligação é quase como um autoconvencimento, como uma forma de superar a própria infelicidade da existência.

Importa dizer que o Silêncio é a estrutura básica na qual se organizam as falas das personagens do documentário para dar lugar ao discurso que habita o que há de imaterial na linguagem. O que não é dito adquire potência no Silêncio, que não pode ser substituído por um

inesgotável discurso verbal sem significação. De acordo com Ryngaert "Lembrando-nos que o Silêncio é a norma e que nenhuma palavra é espontânea" (RYNGAERT, 1996:113).

Dessa forma, o que não é dito, mas sugerido se concretiza na predominância do Silêncio. De acordo com Pavis (1999), o Silêncio que se constitui como base para as sugestões e encaminhamentos para o preenchimento de lacunas de entendimentos. Assim, percebemos no documentário, Cabra Marcado para Morrer que as personagens utilizam-se das falas para preencher as lacunas onde o Silêncio deixa entrever a suspensão da realidade. O falar acaba por reforçar os problemas existenciais humanos destas pessoas, dos seus vilarejos, das ações nas ligas camponesas na época dos anos 60, como na retomada do filme nos anos 80, frente à indiferença do mundo.

O Silêncio atua para instaurar o caos cuja presença poderia revelar o verdadeiro sentido da vida justamente pela sua inexistência. Assim, as personagens sentem-se desconfortáveis ao silenciar e por isso falam dentro do espaço da autoridade dos que foram lesados pelo sistema opressor, por seus ideais, e principalmente pelos seus sonhos.



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cena de pobreza da casa de Elizabeth no Rio Grande do Norte. *Eduardo Coutinho,* **Cabra Marcado para Morrer** *(1984). Min 01:54:12.*

Dessa forma, vimos que no documentário Cabra Marcado para Morrer, o Silêncio potencializa a fala que atua para reforçar os efeitos do discurso, além de possibilitar a fundamentação de novos sentidos. A linguagem sofre um processo de dissociação no qual as

palavras atuam para esconder o que verdadeiramente é enunciado. A ideia de não calar, de não deixar tudo pelo Silêncio faz com que os personagens falem, mesmo diante da dificuldade de encontrar-se com a palavra, de entendê-la, de utilizá-la significativamente e da sensação de confusão que por vezes é causada pelo Silêncio. Falar possibilita, então, retornar ao início, fazendo uso das afirmações que repetem para reforçar as formas de atenuar os efeitos da consciência sobre a sua real condição de uma espera infinda, e por isso o filme de Eduardo Coutinho conseguiu ter tanta amplitude, sendo um auto falante para aquelas pessoas humildes que estavam à margem da sociedade, levando no filme todos os abusos, e formas de violências e segregação, ao abandono político e social de uma pequena população que na verdade representam muitas em todo o Brasil.

O silencio atua nas pausas do pensamento que se misturam às falas como uma "extensão" do discurso verbal. Atuam como momentos nos quais também os sentidos se configuram e tornam-se perceptíveis. Para os personagens, seria um momento para o Silêncio que se faz necessário para a reflexão, seu significado não pode ser compreendido quando observado na estrutura de um diálogo.

A ação, assim como as falas, assume uma função fundamental na construção de sentidos na obra, uma vez que atua em conjunto com os silêncios da não ação. Há um revezar de enfoque e de relevância, quando a palavra atua como fundamento, a ação não ocorre. De acordo com Ryngaert (1996: 103), "a fala é ação: o próprio fato de falar constitui a ação". Por outro lado, na obra, falar faz com que a ação seja estagnada e silencie.

Assim, pode-se considerar, até certo ponto, o falar uma ação, o que faz com que a própria ação seja suspensa quando ocorrem as falas, e ampliada, amplificada, pulverizada, espalhada, dissolvida, divulgada para as pessoas que são envolvidas nas mensagens dadas pelo documentário Cabra Marcado para Morrer através das falas das personagens que se encontram inseridas por completo, tanto em suas vidas marcadas, como nos seus futuros de vida que foram de certa forma desarticulada, sequestrada, invadida, e destruída.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A obra cinematográfica do Eduardo Coutinho, Cabra Marcado para Morrer consegue de forma documental e com o seu próprio jeito de fazer o filme da voz ao Silêncio de todas as personagens que tiveram suas vidas envolvidas e entrelaçadas nesta história de luta por direitos sociais, trabalhistas, e sindicais, pelo direito à dignidade, pelo direito à terra e ao trabalho, por seus ideais, sonhos, e futuro, por tudo aqui que foi destruído, separado, sequestrado,

abandonado, rotulado, segregado. Daí, percebemos a grandeza desta obra cinematográfica para o cinema brasileiro.

4.10. CINEMA, ASPIRINAS, E URUBUS

Dirigido pelo cineasta Marcelo Gomes, o filme foi lançado em 2005, tendo como título Cinema, Aspirinas e Urubus, como o próprio nome sugere a longa metragem tem isso tudo, pois possui cinema, aspirinas e urubus, é um filme de estrada e ficção que se passa em uma camioneta nos anos de 1942 no interior do nordeste do Brasil, e tem um alemão que viaja pelo interior do nordeste com um pequeno caminhão vendendo aspirinas.



***Cena inicial da claridade do sertão em quanto o personagem alemão* Johann *conduz a caminhonete*.** *Marcelo Gomes,* **Cinema, Aspirinas e Urubus** *(2005). Min 01:55.*

O alemão é um representante propagandista da Aspirina, e atrai as pessoas quando ao chegar às pequenas comunidades e vilarejos do sertão nordestino com o seu pequeno caminhão, pois o mesmo monta na carroceria desse caminhão uma estrutura com um projetor de 16 (dezesseis) milímetros para exibir filmes turísticos, mostrando as belezas existentes nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, além de outros lugares do mundo, e inserido nisso um comercial (anúncio, reclame, propaganda) da medicação chamada aspirina, e que está sendo vendido como um remédio milagroso.

O filme Cinema, Aspirinas e Urubus, busca dialogar a partir de duas vertentes. Sendo a primeira quanto à realidade de abandono do povo do interior e do sertão do nordeste brasileiro

na década de 40, e que é mostrado no filme. O encontro de Johann e Ranulpho ocorre como uma manifestação de algo insólito, mas perfeitamente plausível. A ideia parece encantar justamente pelo que há de oscilante entre o insólito e o plausível, produzido pelo inusitado do encontro de um alemão instruído e um sertanejo esperto, tendo em comum o fatp de serem aventureiros. A partir do momento em que Ranulpho pede carona a Johann, instaura-se entre os dois uma espécie de estranhamento, principalmente para Ranulpho, que a inicialmente não entende muito bem as palavras de Johann.



***Através do rádio no carro o personagem alemão* Johann escuta as *notícias da segunda guerra mundial*.** *Marcelo Gomes,* **Cinema, Aspirinas e Urubus** *(2005). Min. 05:20.*

Já como uma segunda vertente aparece como pano de fundo no filme a repercussão e efeitos da Segunda Guerra Mundial no Brasil. O personagem o alemão chamado Johann cujo espírito pacifista o teria afastado do III Reich e que sofre a perseguição por saber que não é uma pessoa mais bem vista por ser alemão, e tenta de certa forma livrar a própria pele naquele momento difícil.

No filme também é valorizado a amizade que se estabelece entre o alemão e o seu parceiro de viagem o Ranulpho. A ambientação no sertão da Paraíba simboliza o conflito entre o moderno e o arcaico, que tem nos dois personagens centrais a sua manifestação. Quando se trata de Johann dirige um caminhão enquanto ouve canções e notícias no rádio, projeta filmes em vilarejos e vende aspirinas; Ranulpho é o matuto do sertão, que só tem a roupa que veste e as pernas para caminhar pelos caminhos do agreste, em busca de uma vida melhor. Ambos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fazem caminhos inversos: Johann vai do mar ao sertão, Ranulpho busca sair do sertão em direção ao mar; Johann mergulha no mundo primitivo, Ranulpho se encanta com os prodígios da civilização.

A obra cinematográfica tenta repassar ao telespectador a história ficcional de um alemão chamado de Johann que chegou ao Brasil, e conforme seu depoimento no filme passou a viver na Capital Federal que a época ficará na cidade do Rio de Janeiro. Fazendo uma observação da cronologia da história ficcional que ocorre nos anos de 1942, temos como Presidente do Brasil o Getúlio Vargas.

No filme o alemão Johann surgi como uma pessoa comum que fugiu dos horrores da Segunda Guerra mundial, e escolheu o Brasil como refúgio e local seguro para viver. Nesse sentido, percebe-se que, mesmo nas dificuldades da vida que se desenha no panorama brasileiro, com todas as agruras com que é preciso conviver para se conseguir o necessário para o sustento, ainda existem horrores, como as guerras, que rivalizam para pior com a realidade brasileira.

Com o agravamento do conflito europeu e que tomou dimensões maiores com a chegada de países como o Japão, e Estados Unidos da América, um dos protagonistas da ficção o alemão Johann escolhe o nordeste do Brasil como local de trabalho, como uma forma de não haver possibilidade de o país cair sob o domínio dos nazistas. Para isso, é capaz de passar a viver um estilo de vida e em um ambiente totalmente diverso do que tinha em seu país.

O filme também conta a história do Ranulpho, que é um brasileiro oriundo do Estado da Paraíba no nordeste do Brasil, que também se assemelhando ao alemão Johann é um fugindo, não da Segunda Guerra Mundial em si, mas da seca que atinge varias municípios nordestino, e tenta chegar ao Rio de Janeiro para buscar trabalho. O abandono de seu lugar de origem em busca de sobrevivência e a fuga de horrores são pontos em comum entre os dois: um fugindo da guerra e de ter de matar e/ou morrer; o outro fugindo da fome causada pela seca e pela pobreza.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tal é, aparentemente, o caso da história contada em Cinema, aspirinas e urubus. Fundamentalmente, é um filme sobre uma amizade, que tem como cenário o sertão da Paraíba no ano de 1942. Ao contrário dos filmes de Glauber, de Nelson Pereira e de Ruy Guerra, em que os personagens se enraízam em conflitos políticos e sociais (o jagunço, o cangaceiro; o

retirante, que foge da seca; os soldados e os famintos) os protagonistas são pessoas desenraizadas, são viajantes, portanto, espécies de outsiders. Johann Hohefels (Peter Ketnath) é um jovem alemão que foge da guerra promovida por seu país na Europa e vem tentar a sorte no Brasil como vendedor ambulante da Bayer; assim, ele percorre os vilarejos pobres do sertão, projetando filmes de publicidade para vender aspirinas. Não sabemos exatamente o que motivou sua vinda ao Brasil, especificamente, muito menos ao Nordeste, mas sabemos que seu espírito pacifista o teria afastado do III Reich.



***Ranulpho de carona na caminhonete do Johann*.** *Marcelo Gomes,* **Cinema, Aspirinas e Urubus** *(2005). Min 11:05.*

Ranulpho Gomes (João Miguel), por seu turno, é uma espécie de andarilho, que passou algum tempo no Recife, onde malograra ao tentar a sorte e que vaga pelo sertão à procura de trabalho (certamente, de trabalhos passageiros, que o permitiriam continuar viajando). Ele nasceu em um pequeno vilarejo, assolado pela seca e pela pobreza extrema. O encontro de Johann e Ranulpho surge, portanto, para o espectador, como algo de insólito, mas perfeitamente plausível. O encanto do relato está justamente nesse caráter oscilante entre o insólito e o plausível, que surge do encontro de um alemão instruído e um sertanejo esperto, ambos aventureiros. A partir do momento em que Ranulpho pede carona a Johann, começa entre os dois um regime de estranhamento, sobretudo para Ranulpho, que a princípio não entende muito bem as palavras de Johann.

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

A obra apresenta o nordeste do Brasil na década de 1940, e o sertão como um lugar, hostil e seco, uma área na qual as pessoas que vivem neste lugar possuem uma vida muito difícil por vários fatores, como a fome, a seca e o abandono de desenvolvimento local e social, um verdadeiro bolsão de pobreza e miséria. Essas regiões devido ao abandono de seus governantes e à falta de investimentos da administração federal têm um expectativa de vida baixíssima,

mesmo em relação a outras regiões do Brasil. Devido a isso, a maior parte da população acaba tendo de migrar e passa a fazer parte das periferias de grandes cidades, disputando por um casebre em zonas periféricas que oferecem às pessoas péssimas condições de vida.

Percebemos que o roteiro desta longa metragem tenta apontar um paralelo quanto algumas temáticas que são até hoje esquecidas ou camufladas neste terrível esquecimento propositivo, tais como, a existência de campos de concentração no Brasil no período da Segunda Guerra Mundial, a frustração do alemão Johann que foge da Sociedade Industrial Alemã, a frustração do jovem homem Ranulpho que vem do nordeste do Brasil, e se aventura em um mundo desconhecido, com a intenção de fugir da fome e da seca, embora que o filme incorpora e dialoga com outros elementos, como a luz, o silêncio do sertão nordestino, a dor dos olhos das pessoas que passam pelo filme, e é assim que o sertão dialoga com os espectadores e passa a ser também um personagem do filme.



***Cena Johann e Ranulpho indo almoçar em uma casa humilde*.** *Marcelo Gomes,* **Cinema, Aspirinas e Urubus** *(2005). Min 24:20.*

O cineasta Marcelo Gomes, em sua obra Cinema, Aspirinas e Urubus tenta reproduzir a visão do alemão Johann, pois a primeira cena começa com uma imagem bem estourada e de muita luz incandescente, e apesar da distância dos países Alemanha e Brasil, o sertão brasileiro, lembra a Alemanha no período de inverno. No entanto, trata-se de realidades muito diversas e, por isso mesmo, talvez tenha optado por um país que não o fizesse lembrar de que teve de abandonar o seu país, sendo, por isso, considerado um traidor por não querer matar ou morrer.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena de Johann e Ranulpho chegando nas cidades e montando o palco para exibição de filmes da aspirina.*Marcelo Gomes,* **Cinema, Aspirinas e Urubus** *(2005). Min 16:32.*

Uma das temáticas tratadas no filme vem de uma amizade improvável de duas pessoas, Johann e Ranulpho, que poderiam nunca ter se conhecido, mas que acabam encontrando alguma semelhança em suas vidas tão diferentes. O inusitado dessa amizade acrescenta ao filme um elemento de interesse e que chama atenção pelo choque de culturas e de costumes que da situação surge.

A cerca do filme Cinema, Aspirinas e Urubus, é possível trabalhar eixos de diálogos entre o momento de Guerra, uma vez que estamos vivenciando o período da segunda guerra mundial na obra cinematográfica, como também, o cineasta Marcelo Gomes expõe o valor do trabalho e da esperança. Observamos um Sertão muito forte do ponto de vista dos que vivem e tentam sobreviver neste lugar, e Marcelo Gomes vem para mostrar que apesar da guerra ser um assunto universal, ela reverberou e ricocheteou no sertão do Brasil.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena de *exibição de filmes da aspirina*. *Marcelo Gomes,* **Cinema, Aspirinas e Urubus** *(2005). Min 16:32***.** *Marcelo Gomes,* **Cinema, Aspirinas e Urubus** *(2005). Min. 18:00.*

Então temos cenas de retirantes nordestinos seguindo em uma longa viagem de trem, ao qual o alemão Johann ira se submeter em sua programada fuga para as áreas de exploração de seringais no Estado do Amazonas e na região amazônica em geral, uma vez que nesta época alguns países envolvidos na guerra estavam precisando da borracha do Brasil.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena do flagelo e pobreza da população do sertão que aguarda o trem, cena marcada também pela presença de urubus no local. *Marcelo Gomes,* **Cinema, Aspirinas e Urubus** *(2005). Min 01:28:36*

O filme aborda indiretamente alguns momentos do mundo, por sua vez e através das ondas do rádio que chegam as notícias no caminhão do alemão Johann, assim é percebido que a segunda guerra surge para reconfigurar todas as relações geopolíticas do mundo, e no Brasil, em particular naquela época a estávamos vivenciando o Estado Novo como era chamado está terceira fase do governo de Getúlio Vargas que vai de 1937 até 1945 tendo o fim do governo com o próprio suicídio do Presidente da República do Brasil.

Outro fato interessante é a subjetividade da imigração galega já presente no sertão nordestino do Brasil, uma vez que um dos protagonistas do filme o alemão Johann, é sempre questionado quanto a sua origem, e em todas às vezes os interlocutores, os classificam primeiramente como galego, e depois é que o personagem Johann informa que é alemão. Com isso, fica nítido no caso se percebemos como foi forte este imigração galega nos sertões do Brasil, e como para aquele povo, a sua percepção era tão direcionada, seguindo as seguintes lógicas para chamá-lo de galego, falava um português com alguma diferença de sotaque, era alto, branco e com cabelos loiros, figura muito típica dos primeiros imigrantes galegos que se situaram no nordeste do Brasil.

O filme tem muitos Paralelos distintos desta nossa realidade atual, situada em um mundo globalizado, e estes paralelos não vai apenas ao encontro de dois personagens de duas culturas bem diferentes que se encontram no sertão do nordeste do Brasil em 1942, e sim, todo um processo de comunhão e troca existente nesta amizade, pois o filme oferece ao espectador tal percepção de que vida é composta pela comunhão e a ajuda dos seres humanos, e principalmente nos momentos mais difíceis.



Cena Johann e Ranulpho dando carona para uma senhora. *Marcelo Gomes,* **Cinema, Aspirinas e Urubus** *(2005). Min 27:40.*

O filme Cinema, Aspirinas e Urubus na verdade é curioso, por ter uma linguagem próxima ao documental, deixa claro o esforço de tentar levar ao espectador um olhar complexo de uma época pouco documentada. Percebemos também que a longa metragem sendo uma produção cinematográfica não tem como interesse singular a denúncia das políticas sociais, e sim, o que observamos na película é o recado do cineasta Marcelo Gomes em apontar no filme as nossas carências de políticas nos anos 40, no período em que o Brasil foi governado por Getúlio Vargas.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



***Cena Johann e Ranulpho dando carona para uma garota que viaja sozinha para o Recife*.** *Marcelo Gomes,* **Cinema, Aspirinas e Urubus** *(2005). Min 30:20.*

O Brasil em janeiro de 1942 entra na segunda guerra mundial, consolidando um com os Estados Unidos da América, e Getúlio Vargas declara o rompimento das relações diplomáticas brasileiras com os países membros do Eixo, composto por Alemanha, Itália e Japão. É sabido que alguns campos de concentração foram abertos e ativados no Brasil neste período de guerra, e que muitas fabricas, indústrias, estabelecimentos comerciais, inclusive até clubes de futebol, tiveram suas portas fechadas e seus nomes foram modificados. Ocorrendo perseguição política, e administrativa a tais empreendimentos, e gerando muito desgaste social.



***Cena Johann e Ranulpho no cabaré*.** *Marcelo Gomes,* **Cinema, Aspirinas e Urubus** *(2005). Min 01:05:50.*

Na obra cinematográfica o personagem alemão Johann recebe as notícias pelas ondas do rádio, através do repórter Esso que é uma espécie de programa de notícias diária que possuía o patrocínio cultural da empresa petrolífera multinacional norte-americana Esso. O alemão Johann que era funcionário da empresa alemã Bayer durante algumas as cenas do filme recebe um comunicado para se apresentar ao campo de concentração no Estado de São Paulo.

O filme aponta a situação de abandono e flagelo da população do Nordeste do Brasil na época do governo Getulista, e no período da Segunda Guerra Mundial. Existem cenas no filme que a população segue uma longa viagem até a cidade de Fortaleza em vagões de trem à sua própria sorte. E o governo brasileiro demonstrando dar uma satisfação ao mercado estrangeiro de produção de borracha, permite o recrutamento de pessoas no Nordeste do Brasil para a realização das frentes de trabalho nos Estados que compõem a Amazônia Legal Brasileira de onde era explorado o látex das árvores chamadas seringueiras. Logo tivemos populações oriundas de outro ecossistema do sertão nordestino, acostumadas com outro tipo de clima, vegetação, doenças e manejo animal, transplantadas para uma região de floresta amazônica com todo um ecossistema diferente em fauna e flora, e com a forte presença da malária e outras doenças amazônicas.



Cena da entrada do Johann no vagão do trem em destino para Amazônia, amigo Ranulpho fica na estação. *Marcelo Gomes,* **Cinema, Aspirinas e Urubus** *(2005). Min 01:33:36.*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O filme transita por questionamentos sobre a migração nordestina de frente de trabalho. Uma vez que sempre é solicitada nos momentos que envolvem grandiosos projetos de desenvolvimento urbano no Brasil, e por ter uma característica singular composta pela oferta de baixo valor salarial da mão de obra, poucas condições humanas de trabalho, e falta de compromisso governamental histórico com tais populações oriundas da região nordeste do Brasil.



Cena Johann e Ranulpho indo para pegar o trem em destino para Amazônia. *Marcelo Gomes,* **Cinema, Aspirinas e Urubus** *(2005). Min 01:27:18.*

Cronologicamente, o roteiro da história ficcional no filme se passa no ao de 1942, e a denúncia é dada por meio de recrutamento e manejo do trabalhador nordestino para as áreas de interesse governamental, no filme temos os chamados Soldados da Borracha. Embora que este modelo é replicado em quase toda à história contemporânea do Brasil, nas frentes de trabalho para a nova edificação da cidade de São Paulo e Rio de Janeiro, e cidades adjacentes, com grande volume populacional de trabalhadores em sua grande maioria oriundos do nordeste para o trabalho braçal nos anos 50 até os anos 90, e na nova edificação da Capital Federal do Brasil, construção da cidade de Brasília, sendo o novo Distrito Federal nos anos de 50 e nos anos 60.



Cena que Johann e Ranulpho pintam a caminhoneta. *Marcelo Gomes,* **Cinema, Aspirinas e Urubus** *(2005). 01:18:00.*

O filme tenta mostrar outros caminhos de diálogos com o telespectador em paralelo com a história das personagens. A obra aponta um nordeste geograficamente estratégico para o processo de defesa do Brasil na segunda guerra mundial. Um sertão nordestino que compõe mão de obra em abundância, de baixa qualificação e disposta a mudanças em prol da sobrevivência. Além de amor, dor, fome, resistência, e luta por dignas condições de vida para a população do nordeste do Brasil.



***Ultima Cena Ranulpho dirigindo a caminhoneta em destino para o Rio de Janeiro*.** *Marcelo Gomes,* **Cinema, Aspirinas e Urubus** *(2005). Min 01:34:20.*

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.10.1.Diálogos e Entrelaços nos Filmes Cabra Marcado Para Morrer; e Cinema, Aspirinas, e Urubus

O Silêncio novamente surge como uma forma de estabelecer um diálogo com os personagens na obra cinematográfica Cinema, Aspirinas e Urubus do cineasta Marcelo Gomes, e de constituir a história com o preenchimento de lacunas. Aquilo que incomoda os personagens Johann e Ranulpho, o algo que provoca descontentamento fica implícito, não é exposto na fala dos personagens. O silenciar, nesse caso, e sugerir pela presença dos demonstrativos que se diferenciam pela paisagem do sertão, que se amplia as possibilidades e faz com que sejam muito mais diversificados os motivos pelos quais os personagens nordestinos se dizem novamente "cheios ou fartos" do abandono político, e social do Governo Federal, que desta vez é de responsabilidade do Getúlio Vargas.

No filme Cinema, Aspirinas e Urubus percebemos que o cineasta Marcelo Gomes faz uma provocação quanto ao ato de repetir ações, atitudes, e manifestações que demonstram sentimentos, uma vez que tais comportamentos são empregados como formas de demonstrar o cansaço dos personagens diante da vida. Ranulpho ressente-se de um quotidiano que se repete, de situações que o frustra, como pedir repetidamente à Johann um trabalho em sua camioneta que representa o remédio Aspirina, sem que lhe seja entregue a possibilidade de um contrato de trabalho.

O espaço fílmico da obra cinematográfica Cinema, Aspirinas e Urubus até pode para alguns se constituírem pobres em elementos que marcam a obra, e cujo roteiro é vista como um vasto sertão. Embora a ideia é a busca da concisão máxima, o que abre espaço para os silêncios que marcam presença nos espaços vazios regidos por um princípio de subtração de elementos rumo à máxima concisão.

Busca-se compor um espaço no qual as ausências falam por si sós e também atuam para dar aos objetos presentes um caráter de permanência e sobrevivência, fazendo parecer que tiveram esse destino por algum motivo. Esses objetos assumem uma importância maior quando consideramos que existiam outros que foram descartados. Assim, a sua presença no filme já demonstra que são singulares e relevantes. A escassez ou ausência contam também um pouco da história dos personagens.

Percebemos que na obra cinematográfica Cinema, Aspirinas e Urubus, o cineasta Marcelo Gomes, trabalha com a ideia do contexto que da segunda guerra mundial, e com seus graves problemas ocorridos no Brasil, além de abordar situações problemáticas nas esferas socioeconômicas que caracteriza a obra e o nordeste brasileiro à época. De acordo com Worton (1994), a obra engaja-se em uma partida cuja promessa nunca se concretiza. Tem-se a impressão de que os personagens atuam em prol do futuro, porém, quando não construído um passado, inexiste um presente e um futuro. Na ausência de um verdadeiro passado, os personagens inventam trajetórias com base em narrativas criadas.

De acordo com Adorno (2001:140), a ideia de uma espera infinita e o próprio esperar levam ao tédio como uma expressão do que se pode denominar uma "eternidade negativa" agravada pela sensação de que não existe uma saída. Nessas circunstâncias, o tédio atua para transformar a vida em uma maldição, drama vivenciado pelos personagens da obra. Assim, devem lutar lutam desesperadamente que um tempo improdutivo passe. E tal fato é percebido em alguns momentos da obra do documentarista Eduardo Coutinho em Cabra Marcado para Morrer, onde temos por parte do sofrimento vivido pela senhora Elisabeth Teixeira, que em seus depoimentos a mesma, emprega uma síntese linguística entre as frases, agregando-as através de relações que a lógica e a busca por sentido tornam possíveis.

De acordo com Adorno (2001:137), o Silêncio cria o ambiente onde as palavras dispersas possibilitam a constituição do sentido. Atua assim de forma determinante na formação do universo sintático da obra. Daí, percebemos que é possível aplicar este sentido do Silêncio ao documentário Cabra Marcado para Morrer, tendo em alguns conteúdos deste filme, o uso de uma linguagem documental que leva ao espectador de forma sensível informações diante dos graves fatos reais ocorridos nas vidas destas pessoas inseridas neste documentário. E nestas entrevistas, vimos que trata-se ainda da perda do teor semântico das palavras, que ainda se constituem como a relação entre o som emitido e o conteúdo que pretendia fazer emergir através de uma referenciação. Essa desvalorização da palavra ocorreria de forma paralela com o mesmo processo sofrido pelos indivíduos na sociedade industrial. Dessa forma, a linguagem tende a perder seu significado, transformando-se em uma aglomeração de elementos que servem a um esquema de troca abstrata.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Na obra fílmica Cinema, Aspirinas e Urubus é percebido que os diálogos entre as personagens do filme de uma certa forma explora o processo degenerativo da linguagem, utilizando-o para marcara concepção de absurdo relacionada ao mundo. Os diálogos são

marcados pela construção de estereótipos e a exploração de defeitos linguísticos, e podemos ver nos diálogos de Johann e Ranulpho. De acordo com Adorno (2001:138), são utilizadas "frases insolentes, conexões pseudo-lógicas e palavras petrificadas que aparecem como sinais de comodidade – como o eco desolado do mundo propagandístico". Nesse contexto, são utilizadas novas formas representar uma realidade devastada pela valorização da semicultura e por ser produzida em demasia a representação semiótica que se utiliza dos aparatos midiáticos.

Ainda de acordo com o autor, esse processo de criação poética que utiliza-se do empobrecimento da objetividade linguística torna possível, por exemplo, gravar coisas sem sentido ditas em uma festa, mostrando-as, após isso, para quem as disse com o intuito de confrontá-las com suas próprias palavras, que descontextualizadas podem causar estranhamento e constrangimento. Além disso, outro efeito esperado para essa situação é o rir de si mesmo. Na obra, o estranhamento é planejado para que o espectador compactue com as escolhas dos personagens em termos de linguagem e que entende as suas implicações. Utiliza-se essa linguagem extremamente vinculada ao seu contexto como uma forma de constituição de sentido, da qual quem assiste pode e deve participar.

Nas obras cinematográficas, Cinema, Aspirinas, e Urubus de Marcelo Gomes, e no documentário Cabra Marcado para Morrer de Eduardo Coutinho, percebemos que o nada se sobressai nas obras, e que está em consonância com o Silêncio que sentencia os personagens ao tédio e ao vazio de uma existência condenada e sem propósito.

Em alguns momentos as obras cinematográficas Cinema, Aspirinas, e Urubus e Cabra Marcado para Morrer encontra-se nessa situação um niilismo que faz com que a humanidade demonstre uma eterna insatisfação contra si mesma, onde a espera pelo fim surge como a única alternativa em uma vida na qual a letargia domina devido à sensação da inutilidade e da impossibilidade de que algo seja feito. Assim, atua o Silêncio para demonstrar esse eterno nada a fazer. A esse tédio imenso junta-se a ideia de que ter um mínimo interesse por transformar o estar das coisas acarretará um aborrecimento desnecessário que somente poderá agravar ainda mais o tédio. A morte antecipa-se a si mesma na condenação e na certeza de que não há saída e deve-se apenas esperar pela sua concretização, enquanto se contempla o próprio definhar.

A linguagem com seus não dizeres e seu caráter de desagregação revelam a fraude que se esconde nos diálogos entre as pessoas. Há a presença de contradições lógicas, o que pode ser encontrado, por exemplo, nas conversas entre Johann e Ranulpho, característicos da falta de

nexo construída propositalmente pelo cineasta Marcelo Gomes em seu roteiro cinematográfico, que sinalizam para o abismo nas comunicações que ocorrem entre as pessoas uma caricatura de indivíduos que demonstram ter um raciocínio lógico.

A ideia do absurdo presente no processo comunicativo, defendida por Marcelo Gomes no seu filme Cinema, Aspirinas, e Urubus, observamos que teve como base o realismo contestado pelo autor. Essa concepção sobre linguagem tem como base o princípio de razão suficiente, que torna necessária a pressuposição, oriunda da lógica presente nas formas sintáticas, de uma determinada natureza das conclusões e de conceitos estáveis. Assim, com base em pressupostos, e, nesse caso, o Silêncio das lacunas é essencial, tudo o que é entendido torna-se o que deve ser e não outra coisa possível. E isso pode ser visto tanto na desesperada fuga de Johann em um trem que segue para a cidade de Fortaleza no Ceará com destino para a Amazônia, levando em seus vagões seres humanos, nordestinos, para trabalharem no extrato da seiva nos seringais amazônicos, como no interesse de Ranulpho em possuir um caminhão para melhorar a situação de sua vida pobre e sem perspectivas.

Para que seja possível pressupor, é necessária a percepção deque o comunicar em palavras entre pessoas tem como motivação, em parte, o inconsciente pré-lógico, além de algum tipo de interesse. Ao se entender os sujeitos com base no seu mero estado de autoconservação, essa busca exclui "àquela objetividade ilusoriamente manifesta em suas formas lógicas": "a ratio da comunicação verbal é sempre também uma racionalização" (ADORNO, 2001:140).

Dessa forma, a razão surge do próprio interesse de autoconservação, o que ocorre por meio de um aspecto compulsório de sua manifestação objetiva. A racionalização inconsciente desse próprio fenômeno tendo por base o impulso de sobrevivência acaba por trazer um nível de incoerência à tona. Essa incoerência centra-se na incompatibilidade entre a fachada racional, criação do indivíduo, e o que há de invariável no irracional vindo do impulso que a anima. O cineasta Marcelo Gomes marca essa contradição e a utiliza como um de seus princípios artísticos nas características dos personagens Johann e Ranulpho. O silenciar atua para romper esse véu ilusório do rigor racional, pois evidenciam nas lacunas as contradições próprias da irracionalidade.

No documentário de Eduardo Coutinho, Cabra Marcado para Morrer, essa construção torna-se imprevisível devido à constante necessidade de explicitação ou de reafirmação do que é posto ao destinatário. Além disso, os personagens demonstram uma dificuldade de captação

imediata de sentido, o que sugere um aprofundamento da atenção e do interesse dos espectadores quanto ao filme. Pois percebemos que no documentário as palavras ganham força, logo depois de serem ditas. Isso demonstra o grande poder das palavras, e da convicção de quem as fala, como sua grande carga de significado.

Assim as pausas e os silêncios adquirem força e significado, pois são eles que possibilitam construir significados devido à presença de lógica, de sentido e de veracidade que podem ser percebidos nas falas. O Silêncio possibilita a quem assisti o documentário de Eduardo Coutinho Cabra Marcado para Morrer confrontar o que é dito com outras falas, com situações expostas e com um contexto que indica ser verossímil ou não o que é dito.

O tédio no personagem Ranulpho é uma presença constante nos diálogos, atuando quase como um personagem, cujas falas não existem, mas que podem ser consideradas como os silêncios expressos nas pausas. Dessa forma, os silêncios representariam um texto em paralelo, e o silenciar atuaria como uma consciência, tanto para os personagens que refletiriam no dito por ele, já para os espectadores do filme Cinema, Aspirinas, e Urubus o que ocorre é a oportunidade de confrontar o que é dito com o que o contexto, a capacidade de observação e a lógica indicam.

A falta de objetos e de objetivos é expressa por meio de repetições vocabulares. No entanto, assim como as repetições podem atuar para reforçar ou lançar luz sobre determinados pontos sobre os quais pretende-se dar destaque, a cada repetição, as palavras podem ser distorcidas em seu sentido anterior.

De acordo com Svendsen (2006:106), para nossa observação no que diz respeito ao significado no filme Cinema, Aspirinas, e Urubus de Marcelo Gomes, "todo significado consiste em cópias cada vez mais pálidas de significados mais antigos". Isso nos leva a crer que os sentidos já preexistem e que "vivemos nas palavras, criados por palavras, as palavras dos outros. As palavras nunca são nossas". Dessa forma, pode ser apenas uma tentativa de salvar o conceito de cada palavra, devido a um fracasso já certo. As possibilidades de mudança de sentido e de cambialidade entre as palavras podem resultar de nossa impotência diante da realidade vocabular.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Logo, devido às distorções sofridas pelas palavras pelo seu uso nos diálogos entre Ranulpho com o Johann no roteiro do filme, como também nos diálogos de Johann com Ranulpho, tais diálogos podem adquirir o caráter de um criptograma que, apesar de já

entendido, precisa ser repetidamente interpretado, pois os personagens representam mundos tão desiguais, e realidades de vidas mais ainda diferentes.

Observamos o documentário de Eduardo Coutinho Cabra Marcado para Morrer, e de acordo com Menke (2005), a obra tem em seus diálogos elementos que extrapolam a transmissão de significados. A manipulação dos significados ocorre, por exemplo, quando Elizabeth Teixeira em suas narrativas diz respeito aos seus sentidos, como também aos sofrimentos vividos em sua vida dentro do seu próprio exílio. Ao fornecer as deixas de que a entrevista e o cineasta Eduardo Coutinho tanto necessita, uma vez que as palavras são vistas como material linguístico, dada a sua sonoridade. Propositalmente, o documentário de Eduardo Coutinho esvazia o seu potencial comunicativo. Assim, a palavra é empregada no diálogo como um signo esvaziado pelo uso completo dos sentidos, além de em alguns momentos ser tratada como um material bruto.

A forma como os diálogos são organizados tornaria impossível a dissolução do vínculo entre Elizabeth Teixeira, sua vida privada e política. Além disso, deixaria clara a impossibilidade de qualquer mudança ou inversão de papéis. Ao se restringir o conflito à dimensão linguística, torna-se necessária uma solução para o conflito, no entanto, essa possibilidade não é descartada junto ao processo de redemocratização do Brasil nos anos 80, e bem pontuado pelo cineasta Eduardo Coutinho.

Novamente, o não falar torna-se uma necessidade de sobrevivência, isso no período ditatorial, processo esse que é vista na imprecisão das falas, cujo sentido pode variar ao longo das repetições. Destaca-se também nesse cenário despojado do documentário, as cenas que foram filmadas nos anos 60, e com isso, ocorre juntamente com o elenco um permanente processo de euforia e memória.

A humilhação é uma realidade constante, além da consciência sobre um fim que nunca chega e sobre uma agonia que se arrasta. Os Diálogos, nesse contexto, representam comunicação, fraternidade ou a busca por um horizonte menos sombrio. Mas os silêncios representam o lado ainda pior da obscuridade e da frustração.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

A preocupação com a significação é expressa pelos personagens no documentário Cabra Marcado para Morrer e os silêncios colaboram na construção dos sentidos. As falas atuam como uma espécie de tormento para os personagens, talvez pela incapacidade das palavras de refletir

toda a realidade que os cerca. Além de possuírem potencial para destruir ilusões, desmascarar inverdades e fazer ver situações e perspectivas que se prefere ignorar.

As questões existenciais trabalhadas na obra de Eduardo Coutinho, Cabra Marcado para Morrer, aproximam-se do Silêncio para tornar a interpretação das situações e os rumos dados à história subjetivos o suficiente para que haja uma particularidade nas interpretações e na formação de opinião.

Importa destacar que se necessita, no entanto, de uma perspectiva bastante peculiar sobre humor para perceber a graça em diálogos como o de Johann e Ranulpho, no qual falam sobre a morte, sarcasmo e a ironia são presenças constantes. Esse rir da própria desgraça caracteriza a obra que silencia, no entanto, os caminhos e os acontecimentos de uma vida toda de cada personagem que os levaram até aquele momento representado pelo filme Cinema, Aspirinas e Urubus. Esse silenciar de existências faz com que seja necessário a quem assiste estabelecer relações entre os personagens e as situações vivenciadas e seus correspondentes na vida real, o que cada um o faz particularmente. Essa construção faz parte do envolver-se com a história e com a representação que ocorre diante dos olhos de quem a assiste.

Assim, o silenciar, novamente assume uma grande importância nas tramas cinematográficas que possibilita para cada um estabelecer as conexões que lhe são mais pertinentes. Tanto na obra de Marcelo Gomes Cinema, Aspirinas, e Urubus, como no documentário de Eduardo Coutinho, Cabra Marcado para Morrer, tais filmes em suas falas abrem para interpretações, deixando na lacuna de entendimento o Silêncio necessário para a construção de perspectivas. Ao dizer mais, podem-se imaginar várias referências. O que nos chega é a sua história, mas isso não impede de haver duplo sentido na expressão empregada. O Silêncio da expressão lacunar passa a produzir os seus sentidos.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.11. FELIZ ANO VELHO

O filme do cineasta Roberto Gervitz é uma adaptação do romance de Marcelo Rubens Paiva com o mesmo nome Feliz Ano Velho. A obra literária foi lançada em 1982, enquanto a cinematográfica teve sua exibição em 1987. O filme tem uma temática mais urbana, tentando pegar o Brasil que estava se modernizando, o filme se encontra situado dentro da relação de espaço e tempo no inicio dos anos 80, ainda no período de governo de regime militar embora que já no final deste ditatorial no Brasil.

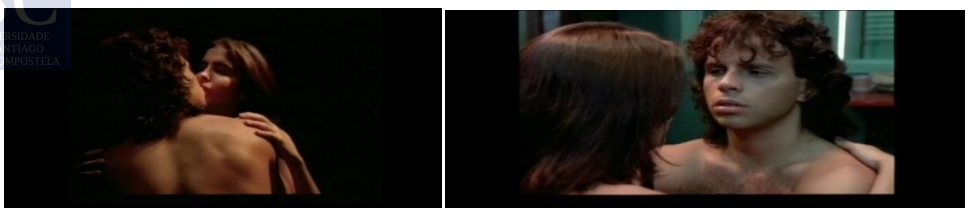


Cena de Mario em sua casa no interior se preparando fazer a faculdade na Capital. *Roberto Edgar Gervitz,* ***Feliz ano velho*** *(1987). Min 21:42.*

O livro Feliz Ano Velho, de Marcelo Rubens Paiva, publicado em 1982, traz de forma bem nítida esta situação, pois é possível resgatar fatos históricos e políticos a partir das colocações memorialistas do autor, que como narrador, usa do seu testemunho para compor sua obra literária. Inerente a isso, resgatar pelo viés daquele que protagonizou os fatos ou que deles foi testemunha tem sido uma vertente altamente explorada pela Literatura em geral e, também pela produção brasileira.

No caso da obra de Marcelo Rubens Paiva, Feliz Ano Velho, é possível inferir sobre discussões de tom memorialístico e autobiográfico. No entanto, não restam dúvidas, hoje, de que os relatos do autor se constituíram e se constituem como importante material para compreensão do passado e, mais importante ainda, como reflexão política e social da nossa contemporaneidade em âmbito nacional.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena de Mario Namorando sem ter ainda se acidentado. *Roberto Edgar Gervitz,* ***Feliz ano velho*** *(1987). Min 39:05.*

Na obra Feliz Ano Velho, o autor retrata o processo de recuperação de um acidente que o deixou tetraplégico no final do ano de 1979. Com a mudança radical de vida, Marcelo relata em seu testemunho as histórias e momentos que presenciou durante a recuperação, tanto quanto as que viveram no decorrer de sua vida. Embora o acidente pareça o principal assunto, outras tantas memórias são trazidas à tona, revisitadas pelo autor e expostas sob sua ótica.

Sobre a adaptação da obra, para a criação do roteiro do filme, construído por Gervitz, Paiva diz:

> Um Marcelo, que talvez seja eu, debruçou-se numa máquina de escrever para falar de sua aldeia. Inventou Feliz Ano Velho. Tentou resgatar sua memória num jogo honesto onde nem suas fraquezas foram reprimidas. Um Mário, que talvez seja eu, aparece na grande tela do cinema vivendo a angústia de começar de novo e de crescer, crescer, sempre crescer. É um filme diferente do livro. E como filme, foi além do previsível. Ousou, inventou outros personagens, criou novas cenas, novos símbolos. Optou por recontar a história e não simplesmente reproduzi-la. E isso é arte. Obrigado, Roberto, é um grande filme. (PAIVA, 1988:20).

Tanto a obra literária como a obra cinematográfica Feliz Ano Velho trabalha com a ideia principal que é a autobiografia do autor Marcelo Rubens Paiva que sofreu um acidente aos 20 anos de idade, relatando toda mudança de vida após um mergulho em um lago. O acidente provoca a fraturado da quinta vértebra cervical e comprimido a medula, o mesmo ficou tetraplégico.



Cena do acidente de Mario. *Roberto Edgar Gervitz,* ***Feliz ano velho*** *(1987). Min 01:31:36.*

No longa-metragem, existiram importantes alterações em relação à narrativa que deu origem ao roteiro, no romance o nome do personagem principal é Marcelo, já no filme, este personagem chama-se Mário. Diferentemente da obra literária, na ficção cinematográfica, as cenas que remetem o acidente e as relações de amores, e de amizades são carregados de drama. Como toda adaptação de um livro para um longa-metragem gera opiniões divergentes, esse filme também não escapou dessa percepção.



Cena de Mario na faculdade de Comunicação Social. *Roberto Edgar Gervitz,* ***Feliz ano velho*** *(1987). Min. 35:40.*

Para alguns públicos, o filme demonstrou muita seriedade, devido à forma como a história ter sido contado como Mário se sentindo um estranho dentro de seu próprio corpo, e retirando um pouco a espontaneidade que há no livro ao rememorar momentos. A obra cinematográfica busca focar mais o drama de viver com a tetraplegia, e tenta deixar também a mensagem para os espectadores possa pensar que há possibilidade de uma vida normal, apesar das limitações, mas, apesar de tudo, o filme ainda traduz um lado sombrio e preconceituoso da deficiência no olhar da sociedade.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O personagem chamado Mário é o protagonista da história, em sua juventude é torna-se estudante universitário do curso de Comunicação Social, além de músico, vive em uma república universitária dividindo o espaço físico e as contas com alguns amigos. Sua história pessoal de vida em ambas as obras é de um rapaz de classe média, o personagem Mário vive um drama

pessoal, pois o seu pai um ex-Deputado em vida fora perseguido pelo Regime Militar que o acusava de ser subversivo, e de ter ideias comunistas, e que não se alinhava a realidade da época. Em seguida, os militares conseguem realizar a prisão do seu pai no ano de 1971, seu pai foi torturado e morto, sendo que o se cadáver jamais foi encontrado, o pai do personagem Mário desapareceu na ditadura militar como muitas outras pessoas.



Cena do dia da festas que ocorreu o acidente. *Roberto Edgar Gervitz,* ***Feliz ano velho*** *(1987). 01:28:34.*

O filme do cineasta Roberto Gervitz leva ao espectador uma narração de fatos repetidos que se configura como um mosaico de acontecimentos, com o interesse de reconstruir a vida do narrador-personagem Mário, nesta luta para salvar a memória e evitar o esquecimento.

Na obra cinematográfica existe uma preocupação em trabalhar a memória do momento e época, como dos personagens em suas histórias de vida, então a dificuldade de transpor-se tais acontecimentos ocorre em virtude do apagamento, fruto de artimanhas da própria memória. Então percebemos que o cineasta Roberto Gervitz utiliza em seu roteiro a mesma fórmula memorialística do romance, com esse recurso na construção do roteiro, o cineasta possui um mecanismo de resistência ao esquecimento.



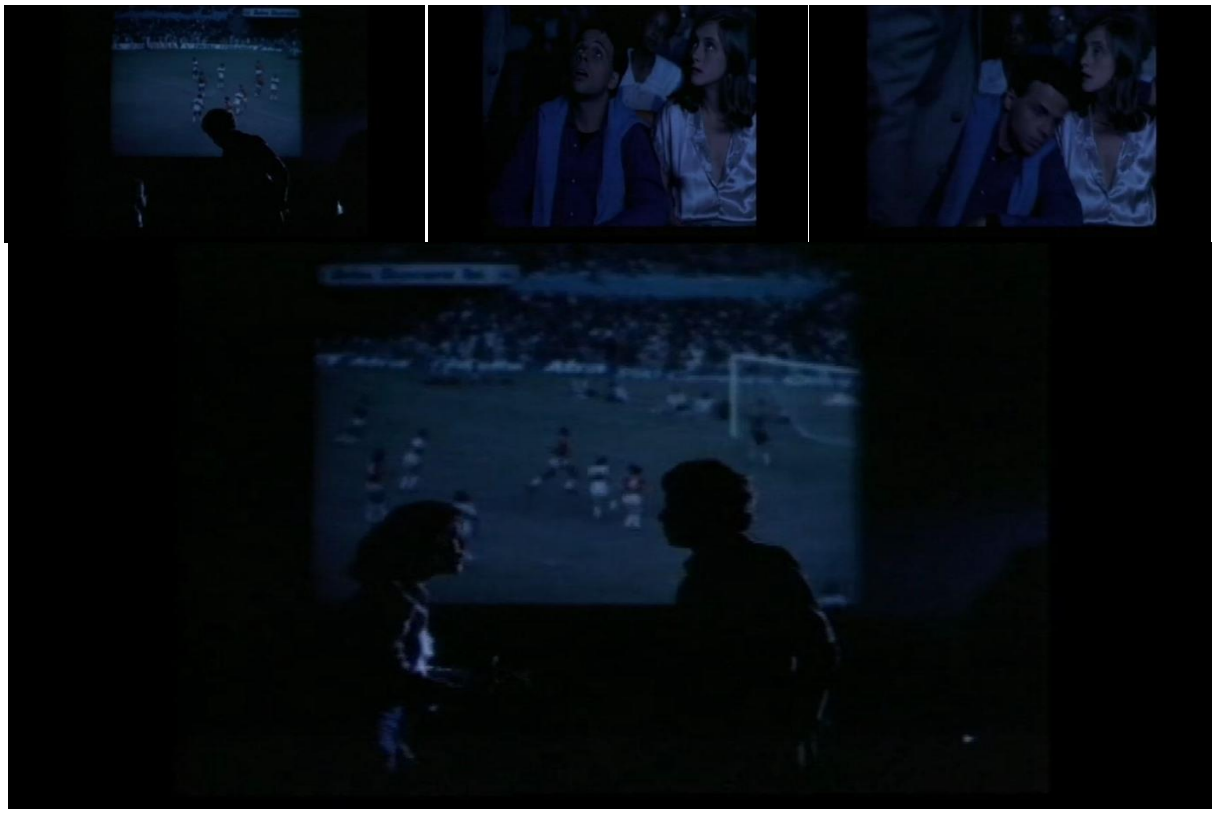
Cena de tocando com a banda de amigos. *Roberto Edgar Gervitz,* ***Feliz ano velho*** *(1987). Min 01:29:15.*

No entanto, com o sumiço do ex-deputado federal Rubens Paiva, o seu pai, um ferrenho opositor do regime ditatorial, e que o personagem Mário ressente-se, e revolta-se. A sua angustia, dor e revolta transpõe o seu comportamento e passa a ser parte de sua personalidade. A lamentação nos diálogos e monólogos do filme nos permite deduzir o sofrimento do personagem Mário, em sofrimento com a perda da figura do seu pai que era sua principal referência de homem em sua vida. Conforme Paiva:

> Meu pai me ensinou a andar a cavalo.
> Meu pai me ensinou a nadar.
> Me incentivou a ser moleque de rua.
> Me ensinou a guiar avião (tinha um na firma dele e, depois de decolar, eu pegava no manche e ia mirando até São Paulo).
> Mas meu pai não pôde me ensinar mais (Paiva 1982: 60).

Com a perda da presença física e da companhia de seu pai, o personagem Mário, passa ater muita indignação com o sistema político-social brasileiro, uma vez que todo este sofrimento foi proporcionado pelo Regime Militar, e sob tamanha perspectiva de realidade e de violência estatal contra a vida, o mesmo tinha o seu pai como sua principal referencia, e vem o governo militar e tira a vida do seu pai, o personagem se revolta contra tamanha injustiça proporcionada por tal sistema de governo.

USC UNIVERSIDADE DE COMOSTELA



Cena das dificuldades de pessoas com paraplegia, discussão no cinema por conta de mal entendido após pedirem para ele trocar de lugar. *Roberto Edgar Gervitz,* ***Feliz ano velho*** *(1987). Min. 49:12.*

O cineasta Roberto Gervitz se utiliza em sua adaptação que baseada na obra literária para reforçar o roteiro do filme e compor questionamentos sobre os abusos incumbidos ao regime militar durante sua vigência no Brasil. E através destes diálogos e cenas que Roberto Gervitz depara no filme a dramática realidade vivida no passado destes personagens, acompanhada da triste sensação de impotência diante dos tristes fatos ocorridos na vida pessoal do personagem Mário. Segundo Paiva:

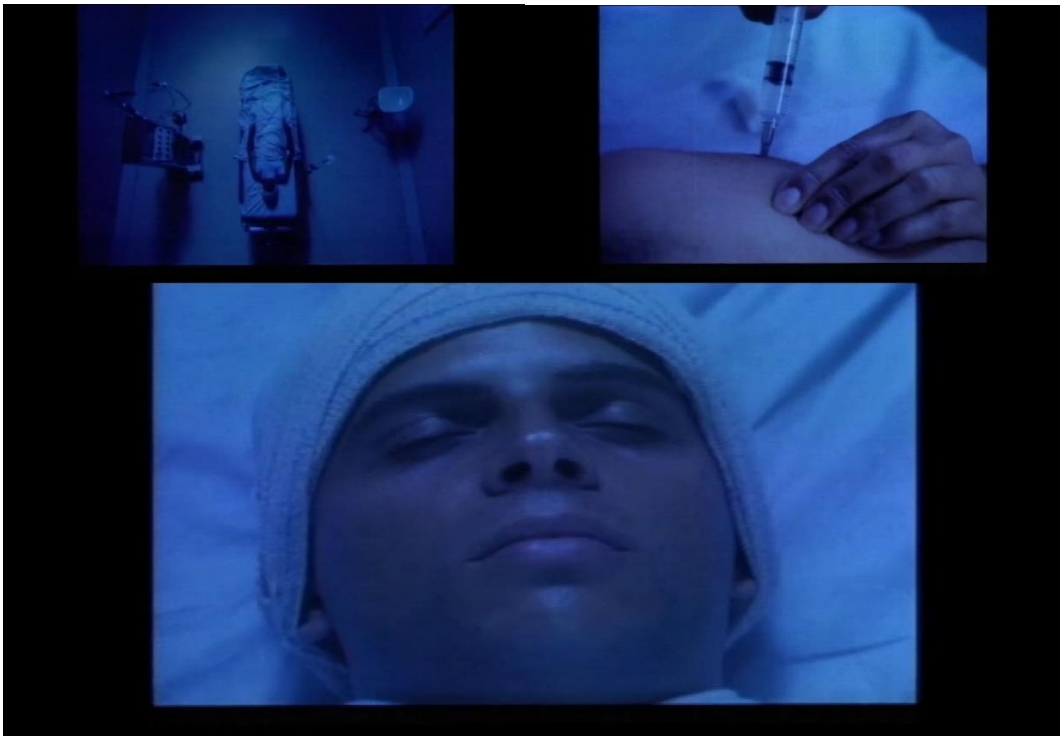
> Rubens Paiva não foi o único "desaparecido". Há centenas de famílias na mesma situação: filhos que não sabem se são órfãos, mulheres que não sabem se são viúvas. Provavelmente, o homem que me ensinou a nadar está enterrado como indigente em algum cemitério do Rio. O que posso fazer? (Paiva 1982: 65).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O filme Feliz Ano Velho em sua adaptação cinematográfica mostra a cena recorrente ao salto na lagoa, que vitimou o personagem Mário, e na sequência das cenas temos o personagem preso a uma cama de hospital e, depois, à cadeira de rodas. Percebemos também que o

personagem Mário na narração dessas cenas no filme, relembra destes momentos neste ato de relato, sempre num tom de arrependimento quanto ao trágico fato que ocorreu em sua vida.

O cineasta Roberto Gervitz alimentou o seu drama cinematográfico, com as passagens do personagem Mário em suas várias reflexões, como também sobre as tragédias vividas por este personagem em sua vida. O cineasta apresenta ao público diálogos a cerca do momento político social do país. O filme trabalha está dualidade em falar do Brasil como um país que corre contra o tempo para se modernizar, acompanhar as tendências de desenvolvimento mundial, e de se reorganiza politicamente, e do outro lado em mostrar ao telespectador a luta para superar as limitações impostas pelo acidente que o personagem Mário tem em sua vida.



Primeiros dias de Mario no Hospital. *Roberto Gervitz,* ***Feliz ano velho*** *(1987). Min 40:35.*

Assim o filme vai se desenvolvendo em suas narrativas diante aos dois eixos centrais e temáticos do filme Feliz Ano Velho. O cineasta Roberto Gervitz busca focar no tema da reabilitação, das técnicas usadas por médicos, fisioterapeutas e terapeutas, e a nova discussão sobre a temática da inclusão social para as pessoas portadoras de deficiências físicas e necessidades especiais, que para época nos anos 80 no Brasil, era algo de muito novo, e essa coesão à narrativa garante ao filme poder falar de temas importantes até os dias de hoje, além de nos diálogos combater a paralisia do sistema militar deflagrada pelo golpe de 1964, e ainda no poder e ditando o formato de modo de vida das pessoas no Brasil.

USC DE COMPOSTELA

O filme do cineasta Roberto Gervitz aproxima ao espectador a ideia de como era a vivência dos jovens durante os anos de totalitarismo e ditadura no Brasil, quais eram as suas diversões, recreações culturais, convívios sociais e dentro da universidade, o filme apresenta em suas cenas um pouco do cotidiano de vida do personagem Mário como desta juventude nos anos 80.



Cena dos amigos da casa de estudante. *Roberto Edgar Gervitz,* ***Feliz ano velho*** *(1987). Min 39:50.*

O longa-metragem de forma corrente em sua narrativa fílmica vai dialogando com os fatos da vida pessoal do personagem Marcelo, com sua tragédia pessoal, e com sua indignação perante o regime de exceção e o ressentimento em relação à perda do pai, elegendo, como responsável pelo drama familiar, o regime ditatorial.

O romance e o filme Feliz Ano Velho são obras peculiares e que possuem grande importância nos vários aspectos da linguagem escrita e cinematográfica no Brasil. O filme e a literatura são instrumentos práticos que a sociedade brasileira utilizou para refletir os problemas sociais e políticos no período do Regime Militar. O filme reflete junto ao espectador o começo da conturbada transição política no Brasil, no processo de redemocratização dos anos 80, este período despertou nas pessoas um misto de euforia e dúvida.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO



Cena da rebeldia do colega que faz o tratamento e sua namorada modelo. *Roberto Edgar Gervitz,* ***Feliz ano velho*** *(1987). Min. 45:00.*

Na obra cinematográfica Feliz Ano Velho, o cineasta extrapola em seu roteiro reflexões acerca da história do Brasil e de seus possíveis desdobramentos, a obra também se constitui em um filme de denúncia, colaborando com a memória coletiva da sociedade brasileira sobre a temática dos anos de governo ditatorial militar no Brasil, tal obra cinematográfica retrata o momento de transição política e administrativa no país.

A composição e lançamento das obras literárias e cinematográficas acontecem em um período crucial para o Brasil que são os anos de 1980. Tanto o autor do romance Marcelo Rubens Paiva, como o cineasta Roberto Gervitz buscam ter uma postura comprometida com a construção do novo momento democrático proposto para o Brasil, no caso, a redemocratização, e a criação da Nova República, com uma nova Constituição Federal. Embora que, o filme não abandona as reflexões acerca do passado recente do país, e o filme entra como um instrumento de resistência e denúncia social aos desmandos e atrocidades ocorridas no Regime Militar.



Cena da recuperação de Mario e do seu cuidador / enfermeiro, Mario já consegue mover cadeira de rodas sozinho. *Roberto Edgar Gervitz,* ***Feliz ano velho*** *(1987). Min 55:30.*

O filme de Roberto Gervitz não brota da criação dos personagens, mas da composição que o sujeito do personagem se torna. Os elementos fílmicos que fazem parte desta obra têm

uma maior constituição em seu contexto histórico, como também, o filme, apresenta-se com uma figura de linguagem social, vinculado a determinados contextos, e comunidades que foram vitimas do Regime Militar.



Cena dos reabilitados reunidos e conversando em uma quadra*.** *Roberto Edgar Gervitz,* ***Feliz ano velho *(1987). Min 43:40.*

O filme Feliz Ano Velho em algumas cenas e diálogos trata do processo de renovação política e principalmente da redemocratização, a sociedade não aguenta o ciclo dos governos militares, e tal questionamento nos parece servir muito bem para analisar a produção cinematográfica do Brasil nos anos 80, da qual o livro e o filme são inseridos. Neste período as pessoas vão às ruas reivindicar o direito do voto direto e o direito de exercer o voto nas eleições este movimento foi chamado de Diretas Já.

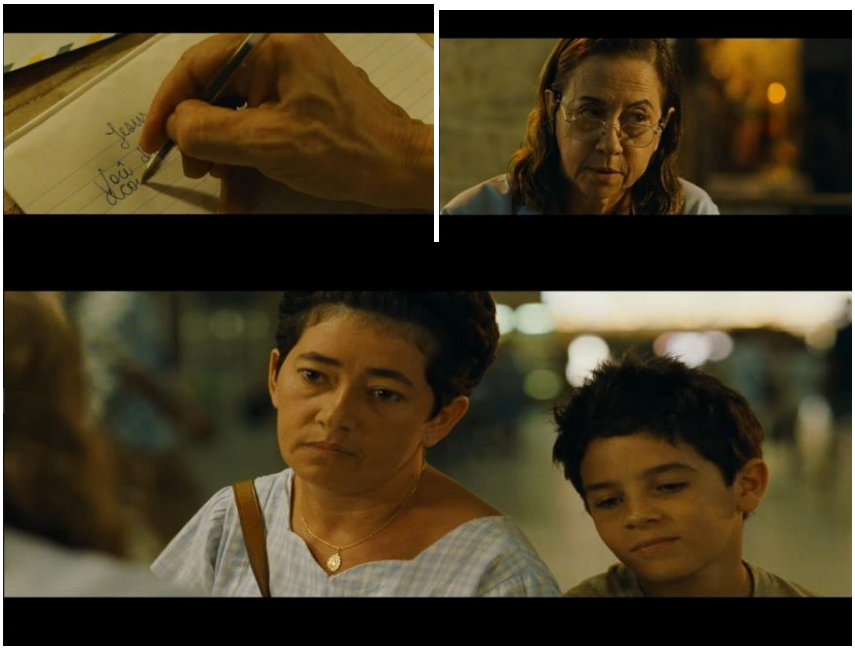


USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ultima cena, comemorando a passagem paro o ano novo. *Roberto Edgar Gervitz,* ***Feliz ano velho*** *(1987). Min 01:45:41*

4.12. CENTRAL DO BRASIL

O fi1me do cineasta Walter Salles Central do Brasil teve seu lançamento no ano de 1998, sendo sua obra cinematográfica de maior destaque e premiação. O roteiro do filme foi desenvolvido por João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein. Central do Brasil, o filme de Walter Salles, foi uma dessas narrativas que me incitou a retomar a questão da constituição da subjetividade, pelo sentimento de comunidade de vida e de discurso que Dora, a professora aposentada, escrevedora de cartas, despertou na mulher professora, brasileira, que sou, marcada, como ela, pelas dificuldades do exercício e permanência numa profissão que, contraditoriamente, assalta e recompõe, a cada dia, o humano em nós.



Cena da personagem Dora escrevendo uma carta para a mãe do Josué. *Walter Salles,* ***Central do Brasil*** *(1998). Min. 01:52*.

A obra cinematográfica Central do Brasil é bastante respeitado pela crítica brasileira e profissionais que estão inseridos no universo do cinema e audiovisual brasileiro como marco do movimento da retomada do cinema nacional, que estava praticamente extinto no começo dos anos 90. Nos corredores da Central do Brasil, Dora comercializa uma habilidade técnica, cujo domínio detém, graças à escolarização a que teve acesso: ela sabe escrever e se apresenta como escrevedora de cartas àqueles que ainda permanecem despossuídos da escrita ao final do milênio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena da população saindo e chegando à Estação Central do Brasil. *Walter Salles,* ***Central do Brasil*** *(1998). Min 03:15.*

Tal obra do cineasta Walter Salles representou para época o retorno ao caminho da recuperação da autoestima das produções cinematográficas no Brasil. Além disso, este longa-metragem foi bastante repercutido internacionalmente, projetando novamente o cinema brasileiro na vitrine internacional de boas produções cinematográficas. Nessa transação, Dora e seus clientes constituem-se reciprocamente, como escrevedora e analfabetos – duas faces de uma mesma e única moeda, em um único e mesmo mercado de trocas materiais e simbólicas. Articulados numa mesma trama, ela e eles compõem o direito e o avesso de uma mesma e única prática cultural, a escrita, e de uma única e mesma instituição social, a escola.

> Como ocorreu com o Cinema Novo, o novo movimento carregava o peso simbólico de ser um espelho da sociedade, porta-voz das suas expectativas. Diferentemente da geração cinemanovista, no entanto, o grupo da Retomada rechaçou a ideia comunitária, o discurso político, os excessos estéticos, a vaidade exacerbada (STRECKER, 2010:72).

Central do Brasil é um drama, no contexto fílmico teremos uma história onde a protagonista Dora é uma professora aposentada, e por conta do pouco dinheiro que recebe de sua aposentadoria, para complementar sua renda trabalha como escritora de cartas para pessoas que são analfabetos na Estação Central de Trens da cidade do Rio de Janeiro. O filme conta a história da relação da personagem Dora, com o personagem Josué que é uma criança pela qual ela tem compaixão.

USC
DEPARTAMENTO DE COMPOSTELA



Cenas da mãe do Josué sofrendo um acidente, peão do Josué cai no chão e ele se separa da mãe no momento do acidente. *Walter Salles,* ***Central do Brasil*** *(1998). Min 11:51.*

O personagem Josué é uma criança de nove anos de idade, e sua mãe era cliente da personagem Dora, e no desenrolar da história, logo ao sair da Estação de Trem a mãe do menino Josué morre por acidente de trânsito de atropelamento. E o menino Josué fica sozinho. O personagem Josué fica abandonado perambulando pela a Estação de Trem, embora que ele conhece a personagem Dora e sabe que ela tem uma carta que sua mãe em vida solicitou que escrevesse com o endereço do seu pai no Nordeste do Brasil.



Cenas do Josué vivendo e perambulando na estação Central do Brasil. *Walter Salles,* ***Central do Brasil*** *(1998). Min. 15:27.*

A personagem Dora após o acidente fatal com a mãe do Josué reluta em cuidar do menino, mas se junta a ele em uma viagem pelo interior do Nordeste do Brasil em busca do pai que Josué nunca conheceu.

> Nos dois casos, os personagens fogem de um futuro irrealizável e se voltam a um passado desconhecido. A falta de raízes e a crise de identidade são fios que comporão o tecido virtuoso de um novo recomeço. É na ética, na estrutura moral, e na inocência – original ou redescoberta – que está a saída (STRECKER, 2010:71).

No filme Central do Brasil, os personagens: Dora e Josué vão à viagem em busca da necessidade de abandonar o espaço urbano, a personagem Dora em autoanálise de sua vida e sem esperanças, aceita a ideia da fuga para o interior do Brasil tanto para ajudar o menino Josué, como em busca das suas raízes.



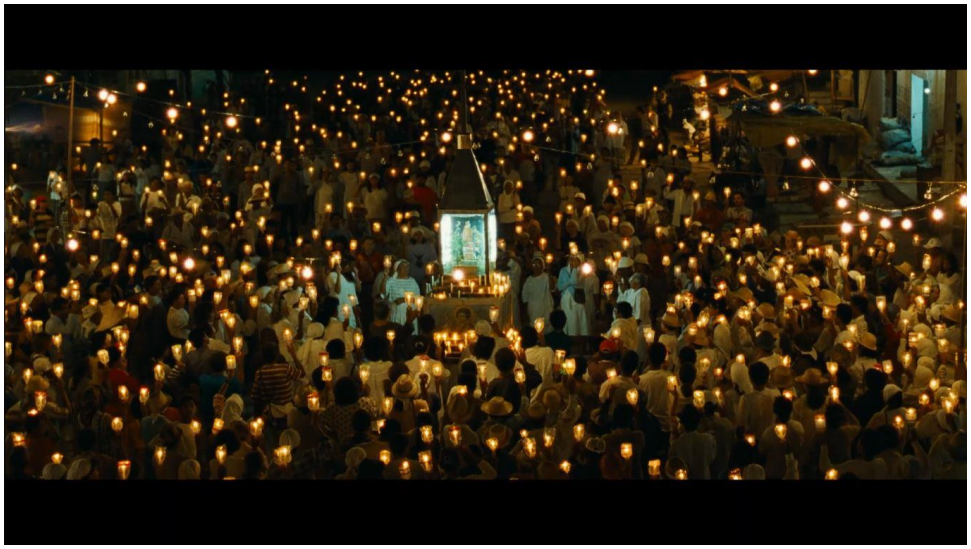
Cenas do inicio da viagem de ônibus de Dora a procura dos familiares de Josué. *Walter Salles,* ***Central do Brasil*** *(1998). Min38:34.*

Central do Brasil é um filme sobre família e sobre redenção ao mesmo tempo. O filme tem uma mensagem religiosa fortíssima o que afinal de contas a personagem Dora está buscando é a sua redenção dos seus pecados, e uma segunda chance. A personagem Dora o faz está tentativa dentro do espaço desta aventura com a intenção de arriscar encontrar literalmente Jesus nos dois sentidos, uma vez que o personagem Jesus também é o pai do Josué em sua viagem quase que pessoal ao sertão pernambucano do Nordeste do Brasil.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Esta viagem os protagonistas terão muitos percalços, e alguns outros personagens vão cruzaram o caminho de Dora e Josué. Além da fé religiosa dos protagonistas, teremos outros personagens representando a forte fé religiosa dos brasileiros, sendo eles, o personagem do caminhoneiro César que é um homem evangélico, e do senhor que é dono do mercadinho que também é evangélico, além de uma cena que aparece uma enorme procissão de santos católicos,

e Dora pede informação ao personagem que é um romeiro. Logo então no meio deste caminho os personagens encontram esse simbolismo religioso, e essa questão da fé, a força da fé para vencer as dificuldades, a seca, a fome, e que está muito presente no filme Central do Brasil.



Cena da romaria e procissão dos santos na cidade do desencontro. *Walter Salles,* ***Central do Brasil*** *(1998). Min 01:11:14*

A religiosidade é uma constante no filme. O cineasta Walter Salles explora em algumas cenas as imagens sacras na parede da casa da personagem Dora no início da narrativa fílmica, no filme também teremos a cena de uma grande procissão católica, com muitos romeiro, sendo uma grande festa religiosa em uma cidade chamada Bom Jesus dos Milagres, na realidade o cineasta tenta apresentar ao público espectador situações ambíguas e contrastante entre os sentimentos de fé e desilusão.

O filme mostra o apartamento da personagem Dora em tons amarelados e que causam certa impressão ao espectador de desconforto, e de ser muito quente, além de se localizar ao lado do percurso da linha férrea dos trens urbanos do Rio de Janeiro, ocasionando ruídos intermináveis em todos os horários do dia. Então a vida da personagem Dora é composta de todo este composto de baixa renda financeira, habitação ruim, e pequenos golpes armados para ganhar mais dos seus clientes, não comprando os selos para as correspondências, não as enviando por total, e em muitas vezes rasgando-as, e usufruindo por completo do dinheiro dos seus clientes que são pessoas humildes e analfabetas para poder com este dinheiro pagar suas contas. No mercado da sobrevivência, a escrita vira instrumento de trabalho para a Dora professora e para Dora escrevedora. Do escrever, ela, que é duas (e mais outras tantas) em uma, retira sua sobrevida.



Cena da personagem Dora escrevendo cartas na estação de trem Central do Brasil. *Walter Salles,* ***Central do Brasil*** *(1998). Min 02:35.*

Os personagens vão para a estrada, e neste caso a estrada no filme vai simbolizar a metáfora de uma nova vida que se inicia, pois a personagem Dora vive em um mundo que é o Rio de Janeiro que representa o espaço urbano e da violência. E o sertão nordestino simbolicamente traz a esperança e o recomeço para o contexto da história. No entanto, as situações de deslocamento que os personagens passam a viver, e que funciona como uma espécie de ponto de partida para as transformações que estão por vir. Logo, é percebido que a personagem Dora em sua jornada de viagem tem uma sensação de liberdade, sendo mais leve com a vida, e mais aberta em resolver os problemas e continuar a viagem.

Walter Salles em seu filme mostra também a fé do homem interiorano do Brasil, e entre as cenas temos um caminhão com algumas pessoas que na verdade são retirantes, seres humanos, humildes que fogem da seca, de seus lares, da sua região que é o sertão, com os seus semblantes de sofrimento de uma vida repleta de trabalho duro, deixando as marcas da vida no olhar, e na pele desgastado da luta, do sol, e da realidade da dureza da vida nesta região que é tão pobre no Brasil, e que é bastante esquecida pelos diversos governos.

No filme a temática do encontro também é explorada, e se apresenta como elemento fundamental para auxiliar os personagens e suas travessias de vida. A personagem Dora personifica em alguns momentos do filme a solidão e o desencontro. O menino Josué o desamparo, e a fragilidade da vida. Os dois personagens seguem o seu curso de viagem, que em alguns momentos sofrendo rupturas e afastamentos, contudo a história ensina a termos fé e coragem, e não desistir dos desejos com ajuda e compaixão.

A obra cinematográfica de Walter Salles apresenta a personagem Dora e sua ambiguidade de personalidade, pois de um lado teremos um ser humano que engana os

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

analfabetos cobrando para escrever suas cartas e depois quando está em sua casa e em companhia da personagem Irene que é sua amiga, abre as cartas e faz deboche e comentários esdrúxulos sobre os conteúdos que lá estão inseridos, engaveta algumas cartas e outras são desprezadas, enquanto o dinheiro dos seus clientes fica para si. E por outro lado, temos uma mulher que por mais endurecido que esteja o seu coração, consegue sentir compaixão e amor pelo menino Josué.

Outra personagem do filme é o Pedrão, que é amigo da Dora e segurança da Estação Central de Trens, uma espécie de segurança ou miliciano. Pedrão é o protagonista de uma das cenas mais chocantes do filme. Em uma cena que um garoto miserável comete um pequeno delito que é o fato de roubar um vendedor ambulante na estação, o personagem Pedrão que trabalha dando suporte e segurança para os comerciantes e vendedores ambulantes da Estação Central de Trens, pega o menor infrator, leva-o até os trilhos do trem, e o que se ouve é o sonido de um tiro de revolver, e na continuação da cena o silêncio.

A cenas mostra a representação do miliciano a serviço daqueles que pseudo acreditam que estão comprando segurança e na verdade estão financiando bandidos armados, para metaforicamente oferecer segurança, e, além disso, o filme mostra o descaso das autoridades policiais no Brasil, e principalmente o descaso pela vida humana, associada a injustiça social, corrupção e criminalidade, presentes no submundo da Estação Central de Trens do Rio de Janeiro.

A personagem Dora vê no menino Josué uma fonte de dinheiro para melhorar suas finanças e pagar suas dívidas, e assim leva a criança para o miliciano e bandido personagem Pedrão que também trabalha para uma quadrilha de tráfico de crianças. Logo após tal situação, sua amiga Irene sabendo do fato, aconselha Dora e provoca na mesma uma crise de consciência, levando-a a resgatar o menino, e fugir com a fim de localizar seus parentes no nordeste do Brasil. Com isso, observamos que a estrada e a viagem no filme têm o propósito da fuga para que não seja encontrada pelo miliciano e bandido Pedrão, mas também como a oportunidade de um recomeça de vida, do amor ao próximo, e do fazer o bem.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena do Josué sendo vendido para os traficantes de crianças. *Walter Salles,* ***Central do Brasil*** *(1998). Min 28:07.*

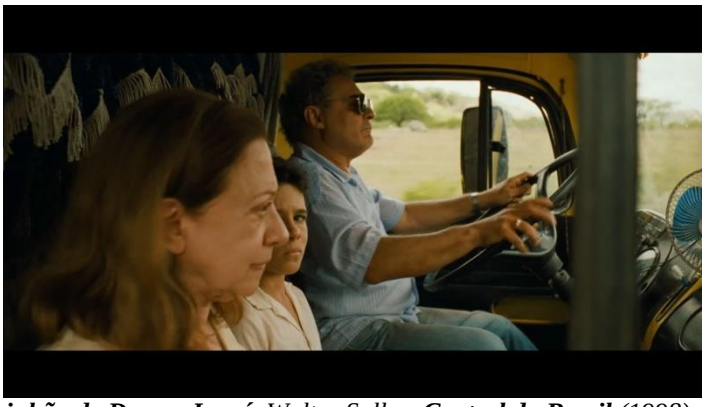
Com a viagem, percebemos a mudança psicológica no decorrer das cenas da personagem Dora, que de áspera, dura e de postura forte, e firme. Sua reflexão se faz diante das passagens do sertão em sua viagem, iniciando aí um processo de sensibilização da personagem Dora, e fazendo-a enxergar o mundo de outra maneira, e com outras perspectivas, humanizando-se com o decorrer da viagem.



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cena do Josué sendo recuperado dos traficantes. *Walter Salles,* ***Central do Brasil*** *(1998). Min 32:43.*

No decorrer da história no filme Dora se apaixona pelo caminhoneiro César, e por ainda está em uma fase de autodescoberta, a mesma declara os seus sentimentos ao caminhoneiro.



Cena da carona de caminhão de Dora e Josué. *Walter Salles,* ***Central do Brasil*** *(1998). Min 48:05.*

Uma das cenas do filme que mostra este lado feminino de Dora, em sua transformação é quando ela vai até o banheiro e passa batom nos lábios. A forma como a personagem Dora se declarou ao caminhoneiro César, provocou uma reação de talvez constrangimento, que o personagem César, sai às escondidas, como se estivesse fugindo, e os abandona no posto. Mais uma vez os temas da solidão e da desilusão são evidenciados na personagem Dora.



Cena do caminhoneiro fugindo. *Walter Salles,* ***Central do Brasil*** *(1998). Min 58:36.*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

É o caminho inverso do longo e forte processo migratório continuo que é ao certo modo muito comum no Brasil, em que os retirantes do Nordeste se deslocam para os grandes centros urbanos e para as grandes cidades do Sudeste do país, em busca da sobrevivência, fuga da

fome, miséria, em busca de uma vida melhor. Segundo Strecker: A viagem deles exprime o abandono do espaço urbano degenerado, uma fuga para o interior, para o campo. Ao deixar o Brasil industrializado, fracassado pela violência e pelo afeto desaparecido, os personagens tentam retornar ao passado mítico do interior e do Nordeste (STRECKER 2010: 75).

Seguindo a sua viagem os personagens Dora e Josué continuam sua aventura desta vez a bordo de um caminhão de retirantes, um dos símbolos do sertão nordestino. Os personagens Dora e Josué chegam ao endereço que estava indicado na carta que a mãe de Josué a personagem Ana ditou para que sua carta chegasse ao destinatário, sendo que Jesus, o pai de Josué, não morava mais em tal endereço, o mesmo em busca de oportunidade e trabalho seguiu para uma outra cidade. Logo, a desilusão e desesperança provocada por este novo desencontro provocam no pequeno Josué desilusão em encontrar o seu pai nesta que é a sua única oportunidade.



Cena do caminhão pau de arará. *Walter Salles,* ***Central do Brasil*** *(1998). Min 01:01:17.*

O sentimento é que a busca teria sido em vão, com isso os personagens decidem retornar para a cidade do Rio de Janeiro. E no momento em que Dora está fazendo a solicitação para comprar sua passagem de volta, os personagens são surpreendidos por Isaías que os recebe em sua casa e afirma ser fi1ho de Jesus, no caso, irmão do menino Josué. Também é apresentado o outro irmão de Josué, em seguida, entrega uma carta de seu pai para que Dora leia. O conteúdo da carta deixa explícitas as relações de parentesco entre os três irmãos. Durante a madrugada, Dora vai embora, deixando Josué dormindo na companhia dos parentes. O fi1me termina com a protagonista Dora escrevendo uma carta para Josué demonstrando fragilidade e doçura.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena Dora escrevendo a Carta para Josué. *Walter Salles,* ***Central do Brasil*** *(1998). Min 01:43:04.*

O filme Central do Brasil do diretor Walter Salles traz o preconceito estereotipado em personagens, situações e diálogos rápidos. O filme conta a história de Dora a escritora de cartas da Centra do Brasil – movimentada estação. Seus clientes, analfabeto, são estereótipos vivos em nossa sociedade. Ana surge com o filho em busca de uma carta para o pai do menino. Morre atropelada na estação e o garoto passa a viver na Centra do Brasil. Dora se vê na obrigação de levar o garoto ao encontro do pai, no Sertão nordestino. A personagem Dora não apresenta o mínimo respeito pelos seus clientes. Ela traz o estereótipo do opressor, retratado por Freire (1987) na pedagogia do oprimido.

Em determinada cena, Dora chama um cliente de desgraçado porque ele a fez escrever a mesma carta para dez mulheres – agressividade. A dependência que o analfabeto acaba sendo submisso em relação ao letrado. Fica à mercê do que o outro irá fazer- Dora altera as coisas que os clientes ditam, como se estivesse corrigindo, parece mesmo demonstrar quem está no controle, no governo "sou dotada da ferramenta posso fazer o que quiser, o outro depende de mim então não é nada". Não entrega, joga as cartas no lixo, chama-as de lixo- total desprezo, desrespeito desdenho pela condição necessidade do outro, mesmo sendo paga para aquilo não dá o devido destino às cartas. Discrimina os clientes, demonstra-se moralista, como quem tem o direito de julgar a vida deles (critica a cliente Ana por viver com um bêbado que bate nela).



Cena da chegada na Casa dos familiares de Josué no sertão. *Walter Salles,* ***Central do Brasil*** *(1998). Min 01:30:48.*

Dora se sente no direito de decidir a vida de seus clientes, determinar o que é certo ou errado, bom ou ruim para os mesmos. Como se estivesse acima de tudo, de todas as coisas comporta-se como um deus que pode conduzir para onde a vida das pessoas serão encaminhadas. Em dado momento, Irene compara a gaveta onde as cartas estão ao "purgatório", ela decide para onde vão os sonhos, anseios, pedidos, reclamações, agradecimentos das pessoas e tem uma profissão que tem prestigio importância, como se tivesse superioridade diante dos que atende.



Cena de Dora retornando de sua aventura para algum lugar no ônibus de volta. *Walter Salles,* ***Central do Brasil*** *(1998). Min 01:42:48*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.12.1.Diálogos e Entrelaços nos Filmes Feliz Ano Velho e Central Do Brasil

Feliz Ano Velho, que é uma adaptação cinematográfica do romance de Marcelo Rubens Paiva pelo cineasta Roberto Gervitz, e dentro desta narrativa teremos um personagem que no filme chama-se Mário que teve a infelicidade de quebrar a vértebra de sua coluna em um acidente. Imóvel numa cama, Mário, o personagem protagonista do filme, dá asas às memórias, lembranças e à imaginação. Sua recuperação é lenta e dolorosa, e em algumas cenas do filme o personagem diante do seu conflito pessoal chega a pensar em suicídio.

O personagem Mário, na obra cinematográfica e dentro do contexto da narrativa se faz ser envolvente, e cheio de ternura, bem-humorado, e sedutor. Diante das cenas do filme *Feliz Ano Velho,* percebemos o quanto o filme nos auxilia favorecendo o entendimento dos fatos, nos ajudando a compreender o percurso de sua experiência de vida, por intermédio de uma obra autobiográfica confessional, ao qual o personagem narrar e reflete os momentos bons e difíceis, as experiências de vida antes e após o acidente.

Logo, observamos que o filme trabalha com a reconstrução das experiências passadas na vida do personagem protagonista, chegando a ser tortuosa, sendo uma fissura no silêncio, pois implica em olhar as experiências para além da dimensão esperada, previsível, irreversível. E diante deste dilema crucial na vida do personagem Mário, o mesmo chama atenção para as experiências enquanto lugar de prática, e de composição, e recomposição do íntimo dos seres humanos, como também, no surgimento de novos arranjos identitários que surgem mediante ao processo de novas experiências, promovendo assim vivências, e é no filme de Roberto Gervitz que percebemos este circuito de verdade nas narrativas e diálogos que é compartilhado e associado a linguagem cinematográfica que mostra ao expectador as marcas da trajetória de vida do personagem Márcio.

O cineasta Roberto Gervitz trabalha em sua obra propondo o reconhecimento de que a linguagem cinematográfica que não é simplesmente uma ferramenta discursiva de transparência para com o real, ela deve ser encarada no sentido de um recurso promotor da ressignificação das vivências, definindo novas roupagens para as experiências que marcam os sujeitos. O fato do protagonista ser um jovem de 20 anos, pertencente à classe média alta brasileira, estudante universitário, filho de um ex-Deputado Federal cassado pelo Regime Político que subiu ao poder em 1964, associado com o universo cultural que ganhava contornos cada vez mais

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

contundentes na década de 1980, aliado a todo um *boom* em torno da sociedade de consumo no Brasil, incorporado aos interesses de um cotidiano consumista de uma classe média conservadora, enfim, é este tipo de universo com o qual grande parte da juventude se identificou em *Feliz Ano Velho,* transformando o livro numa verdadeira referência cultural para uma geração capaz de enfrentar os grandes desafios.

O filme *Feliz Ano Velho* possui uma linguagem que remete a geração que despontava no cenário da década de 1980 no Brasil. Estes jovens eram apontados como alienados e despreparados politicamente, na verdade esses jovens desejavam a democracia no país, o fim da Ditadura Militar , um projeto de modernização da economia, da arquitetura e da cultura brasileira, ainda que esse projeto não fosse algo compartilhado de forma deliberada por seus protagonistas, filhos da metrópole, filhos do seu tempo e, ainda vivendo dentro de um espaço composto de medo, totalitarismo, o silêncio e censura.

Um outra provocação que o filme de Roberto Gervitz faz ao expectador é a de reconhecer nas experiências do passado, aspectos em torno da constatação da existência de realidades, que não se transformam de maneira abrupta, e nem sem estruturas de mediação, inclusive, redimensionando o olhar contemporâneo, expresso e voltado não para a passagem entre um antes e um depois, mas sim, articulada à ideia de um presente que possa englobar ao mesmo tempo sobrevivências e antecipações, abrindo mão de uma perspectiva mais incisiva em termos de uma leitura da diversidade temporal componente de uma mesma paisagem histórica.

Compor um padrão interpretativo, para *Feliz Ano Velho*, nos levou a reconhecer a presença de uma condição renovada em termos da contribuição da cultura jovem da época dos anos 80 no Brasil, o filme tem como característica o sentido do seu distanciamento frente a proposta de uma narrativa exata, completa e objetiva, e muito mais próxima de uma narrativa representativa, na sua particularidade, de uma maneira de ser num momento da história, composto de memória, dor, e ressignificação.

Já para o filme de Walter Salles, o Central do Brasil, de 1998, foi realizado em um país que ainda buscava resgatar seu cinema. Uma vez que o Presidente da República Fernando Collor submeteu a produção cinematográfica no Brasil as leis de mercado, ocorrendo um esvaziamento da produção nacional, extinguindo a Embrafilmes, entre outros órgãos do aparelho estatal que tinham como função subsidiar e promover a produção cinematográfica brasileira.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O roteiro do filme *Central do Brasil* passa a priorizar o elemento da travessia, também presente nos relatos populares como forma de representação de uma trajetória pessoal à procura de um destino calcado pelo desejo de encontro com as suas origens identitárias. Assim, a travessia se apresenta estruturada como uma narrativa que não recorre a uma composição explicitamente metadiscursiva, pois estamos diante de uma narrativa inserida na mais clássica lição aristotélica, na qual início, meio e fim são ordenados por intermédio de ações verossimilmente representadas, para que se possa permitir a experiência humana do reconhecimento da sua origem e finalidade.

As primeiras cenas do filme, locadas na estação de trens, apresentam um dos elementos de travessia que marca as sequências de encontros e desencontros entre a personagem Dora e o personagem Josué. O final da travessia não poderia ser outro: o labirinto. Na verdade, Dora e o menino se deparam frente a um complexo emaranhado de Ruas que em nada se distinguem devido a uma uniforme e monótona paisagem de habitações pré-fabricadas. Outra vez sem-saída e sem escolha, o cerco parecia estar montado de forma que inexistisse solução de ruptura daquela labiríntica estrutura de cimento no fim do mundo.

O acaso, artifício que derruba os labirintos, acabaria revelando ao menino o seu verdadeiro irmão, pois Dora havia decidido perguntar para um rapaz sobre o endereço do pai de Josué: este pai seria comum para os dois - os seus destinos começavam a se entrelaçar. Isso, como se pretendeu explicar, constituía o último estágio de uma narrativa linear no que se refere à chegada ao ponto culminante de uma travessia na qual as personagens sofreram modificações profundas no seu imaginário interior. Depois de cruzar as muitas estradas, Josué tinha se transformado em outro Josué; Dora tinha descoberto outra Dora.

Trata-se da construção de uma retórica da referência social que não se quer preocupada em relação aos personagens Dora, e Josué, que estão situados numa periferia social, pois a nação pode ser resultado da transformação de um conjunto de fragmentos da realidade cotidiana. E a jornada de Dora a torna uma mulher mais afável, gentil, doce e responsável por encaminhar Josué ao destino que se propuseram. Eles avançam até o final do filme, quando ela levará o menino ao encontro de suas origens e, por fim, ao encontro dela mesma.

Eles chegam à casa do pai de Josué, mas ele não está, apenas os seus dois irmãos. O pai havia ido para o Rio de Janeiro em busca da mulher. Neste terceiro e último ato assistimos ao clímax da obra, momento emocionante em que cabe a Dora, a única letrada entre eles, ler a

carta que o pai havia deixado, caso a mãe de Josué retornasse. Os irmãos se unem, Josué encontra acolhida neste lar e, agora, a sua peregrinação com Dora se completou, pois ela, finalmente, o conduziu até sua família.

Também o ciclo de Dora se conclui na narrativa. Ela, que havia se aproximado de tal forma de Josué a ponto de manifestar sua intenção de adotar o menino, compreende que ele deve ficar com os irmãos. Ela precisa seguir sua vida, voltar para a estrada e encontrar o seu rumo. E Dora se abre para um novo jeito de olhar o mundo, um tanto mais humano, mais sensível. Uma Dora que se comove enquanto escreve uma carta para Josué. Pela primeira vez e somente nesta cena, que é escolhida como epílogo, ela é a remetente, a que expõe seus sentimentos.

E a fonte que gerou *Central do Brasil* foi a mesma que irrigou uma narrativa sobre memória, lembranças, ausência e o reencontro, afinal Dora chora ao lembrar de um pai que ela repudiava, mas sua incursão com Josué fez com que ela recordasse com ternura da infância. Dora parte deixando Josué, que havia perdido a mãe, mas ela também possibilita que ele se junte às suas origens, morando com os irmãos. Ela dá um destino a Josué e vai embora reavendo a sua memória afetiva, reencontrando-se consigo mesma.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.13. AQUARIUS

Kleber Mendonça Filho em seu filme Aquarius vai trabalhando as narrativas que compõe o roteiro utilizando os elementos de reflexão quanto à exploração, poder, espaço urbano e memória. O cineasta Kleber Mendonça Filho em sua obra Aquarius apresenta ao público uma construção de filme que se remete aos espaços. A protagonista Clara é a inusitada habitante de um antigo prédio chamado Aquarius que fica na orla da praia de Boa Viagem situada na cidade do Recife, e a personagem Clara é a única que continua a habitar o edifício.



Cena praia de Boa Viagem em Recife nos anos 1960. *Kleber Mendonça Filho,* ***Aquarius****(2016). Min. 02:34.*

O espaço do edifício vai sendo individualmente vendido para a construtora Bonfim que pretende realizar no local onde se encontra o edifício Aquarius realizar um empreendimento imobiliário com a construção no formato de torres residenciais. A personagem Clara é uma jornalista aposentada, viúva, e mãe de três filhos e é a única moradora desta habitação que não quer vender o seu apartamento para a construtora Bonfim.

O filme segue mostrando o diálogo do prédio Aquarius com a personagem Clara, uma vez que essa relação de memória se dará diante de toda a sua trajetória de vida vivendo no mesmo edifício, e no mesmo bairro da praia da Boa Viagem, e no filme esta relação de passado com presente é muito nítida. No início do filme percebemos a provocação do cineasta Kleber Mendonça Filho em relacionar à narrativa, a música, e as imagens de fotografias que remetem ao passado. Está espécie de síntese sobre as reflexões e fruição da narrativa que compõe o

roteiro do filme, ilustrando o tema do filme e o significado do conflito entre a personagem Clara e a construtora Bonfim.



Cena de Clara indo para reunião em busca de justiça. *Kleber Mendonça Filho,* ***Aquarius*** *(2016). Min 02:16:00.*

A personagem Clara em sua trajetória de vida passa por um difícil tratamento contra o câncer que lhe deixará uma extirpação cirúrgica da mama esquerda, que o deixou uma cicatriz densa no seu corpo. Simbolicamente, teremos a memória traz marcas, e estes sinais são essenciais para estabelecermos nossas identidades como seres sociais, geradores de pertencimento.

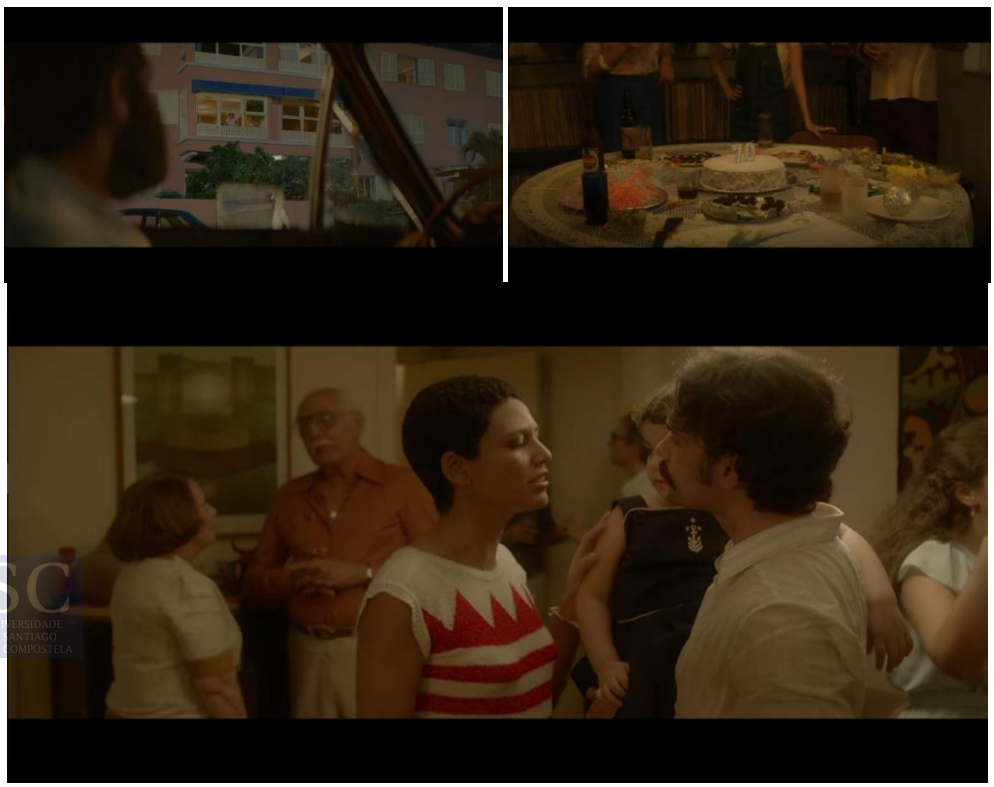


Cena de Clara em seu apartamento o Edificio Aquarius atual. *Kleber Mendonça Filho,* ***Aquarius*** *(2016). Min 17:45.*

O filme trabalha com está ideia da lembrança associada com a memória, e mesclado ao simbólico, e ao composto que compreende o perfil psicológico da personagem protagonista. Clara é uma mulher plural em seus múltiplos papéis assumidos ao longo de sua vida, como isso, o cineasta Kleber Mendonça Filho a constrói com várias identidades: jornalista, mãe, filha, avó, cidadã que luta pelo direito de ficar na sua residência, senhora sexagenária, amiga, cunhada, escritora etc.

O filme do cineasta Kleber Mendonça Filho, Aquarius, conta a história de uma jornalista aposentada chamada Clara que por conta da especulação imobiliária na cidade do Recife tenta defender o seu apartamento onde passou a vida toda dos interesses da construtora Bonfim em quer transformá-lo em um grande empreendimento.

Nesse filme podemos ver muitos detalhes significantes, e que ajuda na narrativa, como a própria escolha dos nomes das personagens. Temos a protagonista que se chama Clara é a única luz que sobrou no prédio que vive, e a construtora que pretende dar um fim de certa forma a vida dela é a Bonfim o que também já quer dizer muito, até o nome do próprio edifício que é basicamente um museu de memórias que existe há muito tempo, e que ela não consegue viver sem um aquário para um peixe e o que isso significa a morte.



Cenas do Edifício Aquarius nos anos 1980 e do aniversário. *Kleber Mendonça Filho,* ***Aquarius*** *(2016). Min 06:11.*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Kleber Mendonça Filho é um dos cineastas mais detalhista que temos em nosso país. O diretor faz algo que poucos cineastas brasileiros têm coragem de fazer, que é a falta de uma resolução explicada. Kleber Mendonça Filho em seus filmes oferece o tempo para o espectador entender, raciocinar, e sentir o que os personagens estão sentindo, e de fazer uma troca levando o espectador a um nível de sensação próximo ao que os personagens estão sentindo em cena.



Cenas de Clara tomando Banho na praia de Boa Viagem. *Kleber Mendonça Filho,* ***Aquarius*** *(2016). Min 22:05.*

O filme Aquarius mostra que de certa forma a expansão imobiliária da cidade, também, atropela e desumaniza aqueles que seguem um padrão antigo. E a personagem Clara demonstra exatamente isso, em seu uma pessoa transitando neste mundo tecnológico, e estar vivo é resistir.

O filme em um de seu viés questiona sobre os padrões que são impostos pela sociedade, governo, basicamente, por tudo que nos possam influenciar, e diante dos fatos que garantem o andar desta história, percebemos que em certos momentos a personagem Clara se sente invadida, revoltada, tudo por conta das tentativas de quebra dos seus padrões de vida, do seu cotidiano, e das suas rotinas. No filme Aquarius a personagem Clara não tem outra opção e parte para a luta em defesa do seu apartamento que é uma caixa de memórias da sua vida.

USC DE COMPOSTELA



Cena recebendo a visita da construtora Bonfim. *Kleber Mendonça Filho,* ***Aquarius*** *(2016). Min 28:30.*

O filme apresenta algumas cenas bem metafóricas, e sempre de forma zelosa e cuidadosa por parte do cineasta Kleber Mendonça Filho. Percebemos tal trato, tanto com o filme, como com o espectador, quando na cena a personagem Clara contrata um garoto de programas (*lover boy*) para satisfazer o seu desejo sexual, nesse primeiro enquadramento a personagem apenas que ver o rosto do rapaz, o espectador não tem acesso ao rosto do garoto de programa, porque não importa, e com esse enquadramento o cineasta quer dizer que o garoto de programa é apenas para a personagem Clara um objeto sexual.



Cena de Clara recebendo em sua casa o Garoto de Programa. *Kleber Mendonça Filho,* ***Aquarius*** *(2016). Min 01:20:03.*

Clara fala sobre a compra de um disco para a repórter que a entrevista. Perguntada sobre mídias digitais, ela relata ter comprado o disco que mostra, de John Lenon, em um sebo em Porto Alegre, durante uma viagem e revela ter encontrado no LP o recorte de uma reportagem que ela mostra à repórter e à fotógrafa, destacando a relevância da reportagem que teria sido feita poucas semanas antes da morte do artista, na qual ele faz planos para o futuro. Esse recorte, dentro da narrativa principal que ocorre, demonstra a fragilidade da existência humana, mas também aponta como contraponto a resistência da personagem que não desiste, bem como demonstra um nível de consciência de Clara frente a essa não desistência de manter seu apartamento, mesmo sob pressão.



Cena de Clara ouvindo os seus discos e músicas. *Kleber Mendonça Filho,* ***Aquarius*** *(2016). Min. 50:27.*

Trata-se de uma mulher que se demonstra resistente e forte frente a uma incorporadora com poder econômico e influência decidida a comprar todos os imóveis do prédio onde Clara mora, tendo sido ela a única a não vender. Apesar de ser ameaçada, até mesmo por pessoas que conhecia, como vizinhos, devido a não querer vender seu apartamento, Clara resiste, mas sofre uma grande pressão, o que revela a força do poder econômico representando por uma empresa que acredita poder ser apossar do imóvel, demonstrando estar acostumada a ter sucesso sempre em suas ações. A posse dos imóveis é demarcada pela presença de logotipos da empresa nas portas dos apartamentos, menos no de Clara.



Cena do Edifício Aquarius sendo desocupado pelos outros moradores. *Kleber Mendonça Filho,* ***Aquarius*** *(2016). Min. 33:27*

Outra metáfora no filme seria o próprio cabelo da personagem Clara que é uma mulher que sobreviveu a um câncer, e o seu cabelo longo e lindo mostra o quanto é forte, e o quanto ela é uma vencedora. A personagem da Clara, o que podemos perceber em outras cenas é um composto de detalhe extraordinário, um bom desempenho e atuação da atriz Sônia Braga.

USC UNIVERSIDADE SANTIAGO

Percebemos que em algumas cenas são simples, e sem um significado para o espectador, e sim para a protagonista Clara. Deste modo conseguimos sentir o que a personagem Clara sente na ficção, Aquarius é um filme lindo que fala sobre padrões, invasão que vivemos hoje em dia, sendo um longa-metragem sobre a memória e o espaço fílmico criativo.

Outro aspecto que o filme Aquarius chama bastante atenção encontra-se associado à relação de apego e de desapego com o edifício Aquarius, uma vez que a problemática enquanto crítica a um sistema de consumo e de produção das construções e da urbanização nos espaços que são disputados em grandes cidades para criação e comercialização de novos imóveis de alto padrão.

O outro lado que o filme vem oferecer ao espectador é a proposta da discussão sobre o mecanismo deste sistema de produção, que parte da premissa inicial da destruição acompanhada pela intencionalidade mercantilista, e desejo de consumo, e por outro lado, apagamento de memórias. O que chama atenção é que a personagem Clara não participa da ideia que parece ser justa dentro do sistema de consumo desenfreado que é o do desapego, sendo assim, a personagem tenta por meio de seus sentimentos de e pertencimento defender-se das ameaças mercantilistas do poder das grandes incorporadores do mercado da construção civil.



Cena dos anos 1980 Carro Chevet nas áreas da Praia de Boa Viagem. *Kleber Mendonça Filho,* ***Aquarius*** *(2016). Min 02:35.*

A personagem Clara mostra para o espectador os vínculos que não podem e nem devem ser apagados, muito menos comprado. Já do outro lado, teremos toda uma estratégia da construtora Bonfim para defender o que não pode ser comprado. O filme tenta passar para os expectadores diante das cenas toda uma série de questionamentos sobre memória, a memória afetiva, a memorial quanto aos locais e fatos, a memória deixadas pelos objetos, todos os elementos que circunda a personagem Clara carregam as histórias fazem acontecer o apego das pessoas à memória.

USC
UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

O filme mostra a personagem Clara como uma mulher forte, e segura com os seus pensamentos, que em sua personalidade é uma mulher que não aceita imposições e diante do enredo do filme vai ao confronto, mesmo que sozinha, em uma luta desigual enfrenta sem medo

todo o poder econômico e político desta grande construtora. A personagem Clara carrega consigo um espaço repleto de imagens reflexivas que lhe caem como uma segunda pele, e com isso ele se veste de sentidos, emoções, experiências, vivencias, o seu apartamento representa todas estas camadas pele e de experiências, ou seja, a materialidade invocada pela memória das vivências que o edifício Aquarius representa na vida de Clara possui um sentido de ressignificação de tudo aquilo que se foi vivido, uma oportunidade diária de conviver com suas memórias e de estar conectada com a sua vida.



Cena de Clara tendo discusão com o neto do Dono da Construtora Bonfim. *Kleber Mendonça Filho,* ***Aquarius*** *(2016). Min 01:49:56.*

E é assim que Kleber Mendonça Filho aproxima a memória, ao trazer fotos antigas da orla do Recife e a sua relação com o espaço, a cidade e os moradores. No percorrer desta ficção temos na engenhosa habilidade do cineasta em utilizar antigas imagens para realizar revisitações sobre o espaço, apresentar perspectivas distintas nas possibilidades de interpretação do filme.

No filme existem alguns momentos de tensão nos diálogos entre Clara e os proprietários da construtora Bonfim, que são o seu Geraldo o dono da incorporadora, e o seu neto Diego, estes personagem representam a continuidade do poder, o velho e o novo, o poder financeiro e a continuidade das ações que o velho e o novo exercem interferindo nas vidas das pessoas. O jovem Diego, que representa a renovação na construtora Bonfim que está à frente do empreendimento, e uma das tentativas de convencer a personagem Clara a fim de aceitar suas propostas, ele muda o nome do projeto do empreendimento que inicialmente chamava-se Atlantic Plaza Residence, passa a ser chamado de Novo Aquarius.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO



Cena de Clara tendo problema com invasão de cupins no Edifício Aquarius. *Kleber Mendonça Filho,* ***Aquarius*** *(2016). Min 02:12:50.*

A personagem Clara coloca em questão o sentido de preservação da identidade pensado por Diego, um sentido que se esvazia apenas no nome, mas sem a manutenção da memória. E dentro desta lógica de mercado que o personagem Diego representa, o mesmo trabalha com a ideia de que sem memória, não há afeto, não há estabelecimento de uma relação com o espaço e, portanto, não há motivos para permanências e, assim, novos prédios são erguidos, submetidos a lógicas econômicas.



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cena casa de cupins inserida no edifício *Aquarius.* *Kleber Mendonça Filho,* ***Aquarius*** *(2016). Min 02:17:50.*

O filme constrói uma relação entre reflexões sobre o poder financeiro influenciando diretamente na vida e bem estar das personagens, quem tem dinheiro possui o privilégio da permanência no espaço urbano, e a regalia na exploração da força de trabalho, pois no filme algumas personagens são empregadas domésticas, amigas, e conselheiras das patroas, e vivem na periferia da zona sul do Recife em comunidades que se situam a margem do desenvolvimento, e na realidade existem famílias que tem nestas empregadas domésticas, anos e anos de exploração econômica e servidão.



Cena de Clara na festa da empregada domestica no Pina (Brasília Teimosa). *Kleber Mendonça Filho,* ***Aquarius*** *(2016). Min 01:28:24.*

Percebemos que no filme Aquarius, Kleber Mendonça Filho utiliza a fotógrafa como eixo de articulação da historicidade, uma vez que no filme a fotografia sempre está sendo vinculada e ligando-se temporalmente aos fatos e aos episódios comuns da vida da personagem Clara, isso nas recordações da família, do bairro de Boa Viagem, das capas dos discos de vinil, dos pôsteres, e coincidindo com a narrativa do filme.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Durante um todo o momento do filme a construtora Bonfim faz de tudo para a personagem Clara desocupe o seu imóvel, promovendo ocupações ilegais, festas, promovendo o caos nos edifício Aquarius, sendo que a narrativa do filme termina com imagens de cupins demolição, que foram retirados de apartamentos do Aquarius, e essas casas de cupins foram

instaladas por ex-funcionários da construtora Bonfim que receberam ordens para colocar ninhos de cupins no prédio, e assim fazê-lo ruir, uma vez que a praga de cupins fará o trabalho lento, gradual, e ininterrupto quanto à destruição silenciosa do edifício Aquarius.



Cena de Clara se desentendendo com os filhos que querem que ela venda o apto.*Kleber Mendonça Filho,* ***Aquarius*** *(2016). Min 01:03:10.*

Logo, Kleber Mendonça Filho em sua obra cinematográfica Aquarius, conduz suas provocações e questionamentos os espectadores, partindo e transitando os diálogos e impasses nas cenas do filme, tanto panorama econômico e especulativo da construtora Bonfim, como do ponto de vista simbólico da personagem Clara, com isso, o utiliza-se do roteiro para trabalhar junto às cenas do filme as revisitações afetivas dos espaços psicológicos e físicos, que envolve a vida da protagonista, que circula em um universo composto de identidade e memória, sendo elementos vitais para condução de sua vida.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.14. O VENDEDOR DE PASSADOS

O romance *O Vendedor de Passados* e o filme com o mesmo título possuem pontos que os aproximam e outros que os distanciam. É importante destacar, inicialmente, o caráter individual de cada obra, para após serem comparados os personagens, fundamentais para a construção de cada história. O objetivo dessas comparações é demonstrar circulações temáticas de ordem identitária e de memória na literatura e cinema pós-coloniais.

Na obra literária, *O Vendedor de Passados*, destaca-se a narração feita por uma osga, espécie de lagartixa, Eulálio, que demonstra um caráter e percepções muito próximas das humanas, o que é explicado por ter tido existências humanas em vidas anteriores. Nesse aspecto, destaca-se que faz parte do imaginário de algumas culturas africanas a possibilidade de voltar à vida na forma de um animal, o que torna o artifício da lagartixa como narradora verossímil dentro da obra.

Essa narração desprovida de julgamentos, apenas aguçada em suas percepções é limitada por um lado, pois está muito ligada a sua visão e conhecimento sobre as situações e pessoas sobre as quais realiza os relatos; e privilegiada por outro, devido a ser imparcial por não possuir o conhecimento sobre informações que, de outra forma, interfeririam nas situações e fatos narrados, tornando-os livres de julgamento. Por outro lado, mesmo a inocência e a falta de conhecimento, torna possível que sejam sugeridas informações que levam o leitor a preencher lacunas e chegar a suas conclusões**.** Trata-se de um narrador em primeira pessoa de fatos ocorridos no presente ou em um passado próximo e também, em partes, uma narração memorialística, que comporta consciência sobre os acontecimentos. Pode-se questionar a imparcialidade de tal narrador, mas apenas nos trechos que dizem respeito a suas sensações e história. No que diz respeito ao que presencia, não haveria motivos para parcialidade.

O autor busca estimular reflexões que aguçam a curiosidade do leitor. Um exemplo disso é o título que torna a memória uma mercadoria, o que pode levar a questões sobre a sua legitimidade na narrativa. Aguça-se a curiosidade e a busca do interlocutor por uma fundamentação para a história, que comporte coerência com a qual ele percebe no mundo, em sua realidade. A percepção do leitor busca o centro da trama e em torno de quem ela está ligada. A trama principal é interligada por sonhos que, na verdade, acabam por integrar-se à trama. Dessa forma, a divagação torna-se uma característica do texto.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A lembrança, então, não é um elemento de saudosismo, mas acima de tudo de discussões e reflexões em que o passado e o presente são configurados de maneira que o sujeito estabeleça parâmetros de avaliação, que perpassam por uma análise crítica dos acontecimentos e uma constante reelaboração dos mesmos. Quando focaliza os assuntos que dizem respeito à relação entre identidade e memória, o romance *O Vendedor de Passados* passa a questionar o conceito de memória, considerando até que ponto as memórias dos indivíduos são imaginadas ou verídicas. Isso ocorre em muitas situações em que somente fica na memória o que é conveniente, além de haver a reelaboração do passado com base no presente.



Cenas de Vicente Garrido na feira livre comprando cartas*.** *Lula Buarque de Hollanda,* ***O Vendedor de passados *(2015). Min 07:40.*

Na obra, é perceptível que a construção das memórias ocorre com base no compartilhado por muitas memórias, como o mencionado anteriormente sobre as ideias de Halbwachs (2007). Além disso, demonstra que a construção de uma identidade é um processo contínuo. Dessa forma, a memória constitui-se como identidade, no entanto é relativa, podendo ser arquivada no inconsciente, o que faz com que não seja entendida e que possa enganar. A memória, sendo única, é uma fábula individual. Ela é para ser questionada. Ela existe para ser embelezada. E que os detalhes que a fazem são representativos do espírito da época. "Não é a penas com relação com o que veio como legado de fora, mas ao que havia dentro, que essa memória se transversaliza" (PADILHA, 2004:70).

As atividades de Félix Ventura que exerce uma profissão não convencional, criada devido à necessidade de muitas pessoas, no contexto de uma Luanda contemporânea adquirem um status que em um outro lugar poderiam não ter. Nesse contexto, passa-se a questionar essa necessidade e o que levaria uma atividade como essa a obter êxito. A relação que se estabelece entre os clientes e o passado comprado destaca a necessidade que as pessoas têm de uma história

constituída em bases fabulares. Além disso, a narrativa chama atenção para os sutis limites entre ficção e realidade.

O romance *O Vendedor de Passados* evidencia algumas características dos deslocamentos do indivíduo na sociedade pós-moderna, na fragmentação dos sujeitos e seus questionamentos acerca dos padrões que visavam enquadrar os indivíduos em conceitos pré-estabelecidos. Através de personagens conflituosas e atípicas como a osga, por exemplo, suscita algumas reflexões sobre o tradicionalismo, sendo desconstruída a concepção da memória enquanto mero resgate. Vindo a ser, então, um importante recurso de reinvenção em que por meio da narrativa conduz o leitor a questionar criticamente a maneira pela qual a história da sociedade é construída, bem como o próprio indivíduo enquanto produtor incessante de ressignificações atua neste processo (SANTANA, 2009:8).



Cena de Clara querendo comprar um passado e visitando pela primeira vez o escritório. *Lula Buarque de Hollanda,* ***O Vendedor de passados*** *(2015). Min. 05:12.*

Nesse contexto, a lembrança perde o caráter de elemento de saudosismo, passa a estimular discussões e reflexões nas quais o passado e o presente assumem configurações que permitem ao sujeito estabelecer parâmetros de avaliação, o que leva a uma análise crítica dos acontecimentos e a uma forma de reelaborá-los. De acordo com Hutcheon:

> O passado cuja presença defendemos não é uma idade de ouro que deva ser recuperada" afirma Portoghesi (1983: 26). Suas formas estéticas e suas formações sociais são problematizadas pela reflexão crítica. (...) é sempre uma reelaboração crítica, nunca um retorno nostálgico. É ai que está o papel predominante da ironia no pós-modernismo (HITCHEON, 1991:20-21).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Essa proposição ocorre em ambas as obras, uma vez que se recupera de forma crítica momentos históricos sobre os quais pesa a vergonha e o terror de acontecimentos funestos, criminosos e cruéis. A volta ao passado atua para reforçar sentimentos negativos e trazer a tona perspectivas que, de algum modo ou por algum motivo, foram ignorados a seus tempos. Não há o rememorar para despertar boas lembranças e imagens confortadoras. Assim, a memória atua como uma forma de restituição ou de pagamento por alguma culpa.

A fragmentação surge na obra na constituição de passados para pessoas que substituem os seus pela ficção criada, fragmentando as suas histórias. As histórias que se entrelaçam também resultam em fragmentos com os quais temos contatos apenas em partes. São fragmentos de narrativas que podem ou não ser recompostos pela percepção crítica do leitor e pelo fio da narrativa.

Já no filme, o contexto histórico vivenciado são as ditaduras militares na América Latina, especialmente no Brasil e na Argentina; a personagem Clara é uma forma de abordar essa realidade. O filme *O Vendedor de Passados* de Lula Buarque de Hollanda foi construído como um suspense. A história tem como fio condutor a relação do protagonista com uma cliente misteriosa, além da necessidade de conhecer o próprio passado e da construção da própria identidade. Na adaptação feita para o filme existem outras motivações para que haja o interesse pela compra de um passado, diferentemente do que acontece no livro. Por consequência, há diferença de realidades e de constituição histórica e política, mesmo que ambos os países tenham vivenciado a realidade da colonização.

Tem-se, então, na narrativa fílmica, uma sucessão de imagens e vídeos de pessoas anônimas, o que conduz a leitura desse primeiro momento para o papel da memória. Afinal, o que são um aglomerado de fotos e de vídeos afastados de seus referentes, das pessoas que os protagonizam? O material de trabalho de Vicente Garrido, o protagonista, é um aglomerado de imagens e vídeos e, a partir deles, ele pode ficcionalizá-los, forjar novas memórias, de modo que o papel da primeira memória, o motivo do retrato, é apagado (PRADO, 2016:16).

Há um personagem cuja importância adquire destaque em ambas as narrativas: no romance, é o cliente de Félix Ventura que recebe o nome de José Buchmann e lhe pede um novo passado em Angola. Liga-se a essa aparição o personagem Ângela Lúcia, que em um primeiro momento não aparenta a ele estar relacionada. Surge como uma mulher que se relaciona com Félix, no entanto, demonstra desempenhar um papel fundamental na trama que tem como foco o estrangeiro, José Buchman. No que diz respeito ao filme, adaptou-se sendo

suprimido o personagem do estrangeiro que seria o cliente de Vicente. Em decorrência, antecipou-se a presença da personagem feminina com a qual Vicente se relaciona. Na adaptação para o cinema, os personagens Ângela Lúcia e José Buchmann são unidos na figura de Clara, a cliente misteriosa, que somente é identificada pelo nome fictício dado por Vicente.

Os personagens presentes no romance e no filme, e que são criadores e manipuladores de passados, sendo eles: Félix Ventura, Vicente Garrido e Osga. No romance, o protagonista é Félix Ventura que tem como profissão construir passados fictícios, em geral para pessoas que têm uma posição social satisfatória, mas a quem falta uma boa genealogia que justifique tal posição. Trata-se de um negro albino, que leva meninas aos sábados para a casa, onde tem relações com elas; vende passados para pessoas que desejam uma história mais notável ou simplesmente diferente das que possuem, por algum motivo; cria árvores genealógicas para seus clientes, sendo perfeccionista em seus detalhes, nas pesquisas e busca por objetos que as comprovem, o que faz de diferentes formas. É metódico em seus hábitos e busca a realização de um presente para si tendo como base os livros que fizeram parte de sua história. Trata-se de um homem que tem suas origens apagadas, sua herança negra é esquecida e ignorada. A clientela de Félix é formada pela nova burguesia angolana:

> (...) toda uma classe, a nova burguesia. Eram empresários, ministros, fazendeiros, generais, gente, com o futuro assegurado. Falta a essas pessoas um bom passado, ancestrais ilustres, objetos e registros que comprovem essas memórias, ou um nome que demonstre nobreza e cultura. É vendido um passado novo muito diferente da origem real das pessoas, com base nesse passado é construída uma árvore genealógica. São produzidas fotografias de avôs e bisavôs, cavalheiros adequados que pertençam ao tempo antigo. Os empresários, os ministros, gostariam de ter como tias aquelas senhoras, prosseguiu, apontando os retratos nas paredes – velhas donas de panos, legítimas –, gostariam de ter um avô com o porte ilustre de um Machado de Assis, de um Cruz e Sousa, de um Alexandre Dumas, e ele vende-lhes esse sonho singelo (AGUALUSA, 2004:47).

O apego de Félix às palavras antigas demonstra a sua apreciação pelo passado e também seu respeito, o que poderia ser visto como um contrassenso, pois poderia sinalizar que ao vender falsos passados ele não valorizaria a história. No entanto, ele demonstra ver o passado como importante e por isso se dispõe a ofertá-lo a quem não tem uma história considerada como digna de orgulho. Percebe-se certo gosto de Félix por criar essas histórias quando faz a narrativa das origens de José Buchmann para ele, acrescentando detalhes e situações ao perceber que o

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cliente embarca na história que inventa e demonstra um profundo interesse pelos rumos que a narrativa toma, bem como pelo destino dado aos seus pretensos antepassados.

O protagonista e Eulálio apreciam palavras antigas, o que aponta para a atividade de Félix de construir passados, com uma riqueza de detalhes que demonstra o seu gosto pelo passado, um passado sobre o qual ele mesmo não tem muito conhecimento quando se toma a sua existência como base. O apego ao passado também é demonstrado na postura do professor Gaspar que ensinava um vocabulário antigo a seus alunos, proporcionando- lhes um conhecimento raro e compartilhado por eles.

A atividade de Félix é um tipo de trabalho, que, ao ser terminado é entregue ao cliente. O quadro que aponta para Ângela Lúcia como sendo de seu bisavô era de um abolicionista e reformador social estadunidense, o que é percebido por ela, admitindo ele ser um reflexo de seu trabalho adotar algo de ficcional para si. No entanto, destaca ser verdade, salvo algum detalhe cuja invenção seja inconsciente, o restante de sua narrativa sobre seu passado. Félix encanta-se por Ângela e pela forma como reage diferentemente das outras mulheres que, de alguma forma, demonstram-lhe algum tipo de rejeição. Esse encantamento faz ver nela apenas a luz. No entanto, como o dito por Eulálio, para que haja luz, é preciso que haja sombras.

Félix colhe material na realidade dos fatos para tornar verídicas as histórias de seus clientes, o faz juntando recortes de jornal organizando-as por ordem alfabética ou de acordo com a pessoa a quem a notícia se refere. Há um comprometimento com, além da veracidade dos fatos, fornecer passados que não possam ser contestados ou cuja veracidade possa ser questionada.

O protagonista relata seu passado familiar à Ângela após ela perguntar sobre o retrato exposto que seria de seu bisavô. Seu relato dá conta de um passado bastante realista, uma vez que refere ao enriquecimento de seu antepassado ter sido possível devido ao tráfico de escravos que realizava para o Brasil. Fala também de um passado vivido no país por seu antepassado que retornou a Angola apenas já com uma idade avançada, trazendo duas filhas meninas, de cuja paternidade se suspeitava, até que tivesse engravidado uma criada, tendo com ela tido mais um filho.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O albino conta a Ângela sobre seus sonhos com Eulálio, o mesmo sonho tido pelo próprio narrador, com uma descrição sua igual a dos seus próprios sonhos. Logo, Félix e o narrador são aproximados e demonstram uma disposição para crenças que, no entanto, são negadas por ambos. Há uma contradição nessa negação quando o narrador descreve a presença

de inúmeros "espanta-espíritos", que descreve como "Um barco (cheio de vozes) subindo um rio" (Agualusa 2004: 47). Esses objetos adquiridos por Félix durante suas viagens demonstrariam não ser tão profunda a sua descrença.

Apesar da atração que sente, Félix demonstra não confiar em Ângela Lúcia quando, ao ser questionado por ela sobre a inveracidade da história de Buchmann, afirma tratar-se de uma verdade, utilizando como argumento que justamente por parecer inverossímil trata-se de uma verdade, o que surge de forma irônica em relação à manipulação de verdades e mentiras feitas na história. Ela credita tratar-se, como de fato o é, de uma de suas criações, o que ele nega.

Percebe-se uma identificação entre Félix e Eulálio, e a descrição do protagonista o aproxima da lagartixa no tom da pele e na aversão ao sol. É o que se vê em "pele seca e áspera, cor-de-rosa" (Agualusa 2004: 6). Ao longo da história, há a referência a duplos, além de o aparecimento de algumas situações em que são perceptíveis. Eulálio apresenta- se como um duplo de Félix, como se fosse sua imagem no espelho. Os dois personagens compartilham sonhos. Temos conhecimento sobre o sonho de Eulálio em seus relatos. Logo após, Félix relata a Ângela Lúcia ter sonhado com a osga e aponta para Eulálio na parede. Os dois sonharam ao mesmo tempo e se encontraram nos sonhos.

Novamente Félix e Eulálio compartilham um sonho, encontram-se como homens. Félix fala sobre a sua amargura por não ter cor, pois sente-se como se não tivesse alma ou vida. A forma humana de Eulálio responde que nunca vira ninguém com tanta vida. Félix descobre tratar-se de Eulálio quando pergunta o seu nome; ao que ele responde que não tem nome, pois é a osga. Diante da incredulidade de Félix que não acredita que ele possa ser uma osga, coloca-se o questionamento sobre o que é a realidade. Eulálio questiona se ele realmente chama-se de fato Félix Ventura. Surge, então, a questão de identidade que se impõe nos dois personagens. Ambos representam identidades fragmentadas e perdidas em meio ao desejo pelo esquecimento, acompanhado pela necessidade de outra identidade. A questão do duplo comprova- se quando Félix diz a Ângela Lúcia aquilo que Eulálio estava pensando, como se os dois personagens fossem um só:

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> E o nome? Afinal o muadiê disse-te quem é?. Ninguém é um nome! – Pensei comforça. - Ninguém é um nome! – RespondeuFélix. A resposta apanhou Ângela Lúcia de surpresa. Félix também. Vi-o olhar para a mulher como para um abismo. Ela teve um sorriso doce. Descansou a mão direita no braço esquerdo do albino. Segredou-lhe algo ao ouvido e este relaxou. Não–, confirmou num sopro:–Não sei quem é. Mas se sou eu quem o sonho posso dar-lhe o nome que quiser, não achas?, vou chamá-lo

> Eulálio, porque tem o verbo fácil. Eulálio?! Pareceu-me bem. Serei pois Eulálio (AGUALUSA, 2004: 89).

A osga, denominada por Félix de Eulálio, vive nas paredes da casa do protagonista e, à medida que presencia a rotina que se estabelece, surgem flashes de sua vida passada como humano. Não dorme à noite, mas sim durante o dia. Tem conhecimento sobre tudo o que acontece na casa e descreve sua relação com ela utilizando analogias. A sua condição faz com que tenha medo de sair da casa e busca na sua pretérita vida humana, os vestígios de outra reencarnação, a fim de compreender suas emoções e reconhecer as referências literárias e a sua aguçada percepção. Viveu quase um século na pele de homem sem se sentir inteiramente humano e se lamentados quinze anos com a alma presa ao corpo de lagartixa. Em meio aos sentimentos e percepções humanas, são apresentados os problemas de um animal, como a fuga de predadores, por exemplo, e os desconfortos do calor. O passado é posto pelo narrador como a única coisa imutável: "A única coisa que em mim não muda é o meu passado: a memória do meu passado humano. O passado costuma ser estável. Está sempre lá, belo ou terrível, e lá ficará para sempre" (AGUALUSA, 2004:27).

Logo, contrapõe-se ao trabalho que Félix se propõe a fazer: criar novos passados para seus clientes para que possam deixar para trás atividades e origens das quais não se orgulham e, muito ao contrário, querem esconder. Assim, a memória surge como o caminho para a reconstituição do passado. Com o seu sacrifício se sacrifica também a verdade (RICOEUR, 1994).

Nos sonhos de Eulálio, o narrador em suas memórias humanas, há a presença materna que o aconselha a preferir os livros em lugar da realidade, devido ao peso que essa possui: "Nos livros está tudo o que existe, muitas vezes em cores mais autênticas, e sem a dor verídica de tudo que realmente existe. Entre a vida e os livros, meu filho, escolha os livros" (AGUALUSA, 2004:58).

O narrador compara sua relação com a casa com o conforto e segurança proporcionados pelo contato entre uma mãe e seu filho bebê. A casa é tratada como um personagem e é personalizada pelo narrador; para Eulálio é como uma mãe que o protege e mantém a realidade externa e presente, bem como seus perigos, longe dele; para Félix, é o refúgio, onde se encontra a sua própria história e também o espaço onde produz histórias ou narrativas para seus clientes. O personagem Eulálio que é a Osga e o narrador no romance tem

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

percepções humanas, o que é demonstrado pela sua forma de interagir com Félix, a consciência sobre suas limitações, como a fala por exemplo, e sobre a sua única possibilidade de manifestação: o riso. Isso demonstra a sua percepção sobre ser um animal e nessa condição sente medo dos perigos que sair da casa ou ir a determinados lugares, onde há a possibilidade de perigos, como os morcegos, representam.

Os sonhos de Eulálio apontam para o seu passado como ser humano. Eulálio questiona-se se não ter amado tão profundamente como deveria nenhuma mulher em sua encarnação anterior não o teria feito, como um castigo, reencarnar como uma lagartixa. O inconformismo do narrador em ter voltado como uma lagartixa aparece no texto, o que ele justifica com a falta de não se sentir humano, apesar de admitir que mesmo como homem na antiga encarnação não o sentia.

Os sonhos de Eulálio o aproximam ainda mais de uma consciência humana sobre si mesmo, pois se sustentam em motivações e sentimentos, como a falta de amor: "O pior pecado é não amar". Eulálio reflete o sentimento de Félix que percebe nas próprias atitudes uma falta de humanidade que o aproximariam do animal que vê nas paredes de sua casa. De alguma forma, ele busca humanizá-lo, chamando-lhe por um nome, o que poderia significar que, apesar dos seus atos, ainda consegue perceber em si mesmo uma parte humanizada. Assim, Eulálio poderia ser a consciência de Félix que desperta em momentos e faz considerações sobre as ações e a história do personagem (AGUALUSA, 2004:32).

Devido à forma como evita ou lida com as mulheres, percebe os motivos de ter reencarnado como uma lagartixa. Ele admite como sua a responsabilidade por afastar as pessoas e, principalmente, as mulheres, visto que o mesmo julga-se ser um humano encarnado num corpo de um animal. Existe nesse ponto um aproximar-se entre Eulálio e Félix que tratam as mulheres da mesma forma, o que pode indicar mesmo tratar-se de uma fragmentação de uma mesma personalidade, o que demonstraria um complexo edipiano presente no comportamento

Ao sonhar, Eulálio revisita a sua existência humana e narra experiências de certo modo frustrantes, ainda que verossímeis. De acordo com Pollack, "A memória é seletiva", o que ocorre devido a nem tudo permanecer gravado. Além disso, "a memória é um fenômeno construído. (...) O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização" (POLLAK, 1992:204).

Félix fala sobre a sua infância a Eulálio que o inveja, apesar de reconhecer que pode tratar-se de uma mentira. Ao relatar sua infância na existência anterior, Eulálio até certo ponto

explica o motivo de sua inveja, pois define suas experiências mais gratificantes como sendo relacionadas aos livros e à ficção, pois quando confrontadas com a realidade seriam de longe melhores, devido ao caráter da realidade. Nas palavras da mãe de Eulálio, "A realidade fere, mesmo quando, por instantes, nos parece um sonho" (AGUALUSA, 2004:58).

Eulálio revela traumas pessoais, em sua primeira experiência sexual, que mais adiante torna-se um problema, visto que passa a ter aversão ao contato sexual com as mulheres. É o que se evidencia quando Eulálio remonta à idade de dezoito anos e vive a primeira experiência amorosa com Dagmar, a prostituta/amante de seu pai. Ao senti-la, vê o pai. Ao tocá-la, ouve a gargalhada do pai. E conclui não ter amado nunca, muito embora outras e várias mulheres tenham feito parte de sua vida. Tais lembranças, difíceis de serem evocadas, referem- se exclusivamente ao sujeito, constituindo seu bem exclusivo, e, se são manifestadas, é porque lhe escaparam (HALBWACHS, 2007: 67).

Eulálio morre ao final da história como uma promessa de que poderá ter uma outra chance de voltar como uma pessoa. Sua morte demonstra uma mudança em relação a sua vida anterior, pois ocorre de uma forma que demonstra coragem e combatividade ao lutar contra um escorpião matando-o também. No final do romance, Félix o encontra morto juntamente com o lacrau, os dois morrem em combate, como uma alusão aos angolanos que lutam e morrem por Angola.

Eulálio conduz a narrativa do início a quase o final, com a sua morte, quando é assumida por Félix no momento em que diz estar principiando a redação de um diário. O narrador acompanha Félix na fabricação de falsos passados para empresários, políticos, generais que o procuram e desejam um novo passado para legitimá-lo no lugar daquele que querem, por algum motivo, esquecer.

Com base nos sonhos que vivencia, o próprio narrador volta ao seu passado humano e avalia a sua condição em um presente não-humano. Além disso, informa o leitor sobre a história angolana no que diz respeito ao seu ponto de vista. "A lembrança é, em larga medida, uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparado por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de imagem de outrora manifestou-se já bem alterada", de acordo com Halbwachs (2007:89).

USC
UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

No que diz respeito a Eulálio e a sua consciência, sua condição representa o aprisionamento da alma de homem encarcerada no corpo de uma osga. Vemos também questionamentos paralelos quanto ao embargo da linguagem e da cultura africana e ao confisco

da liberdade dos cidadãos que estão naquele momento da trama ficcional em Luanda, cuja presença na história literária representa um novo lugar, uma nova pátria, um verdadeiro rebuliço no mundo. Quanto ao exercício da criação dos passados, Eulálio também se questiona sobre as características desse trabalho que é desenvolvido por Félix Ventura, pois não apenas se extrai a matéria principal na construção dos novos passados, mas, também, mente-se e valoriza-se todos os sentidos que são por si próprios apurados.

Diante dessa construção de novos passados, surgem elementos identitários, além de todo um processo de reeducação do imaginário, a fim de evitar uma aproximação com os modelos paralelos existentes, na opção pelo modelo social anteriormente adotado pelo antigo colonizador. A questão sobre o que leva alguém a querer enterrar o seu próprio passado comprando outro para si que ocorre com a leitura do romance de Agualusa permanece no filme de Lula Buarque de Hollanda. No entanto, devido às diferenças entre as duas obras, a resposta tende a não ser a mesma. Uma dessas diferenças é o protagonista que no filme trata-se de Vicente Garrido, negro, brasileiro, residente no Rio de Janeiro contemporâneo.

Vicente também tem por profissão vender passados, mas o faz de maneira diferente e por razões diversas. A maioria dos clientes busca comprar um passado nesse contexto devido à necessidade de aceitação social. Consequentemente, essa aceitação não ocorre por motivos políticos como no romance, e sim para suprir o desejo de elegância social, quanto à origem pessoal, falhas de condutas pessoais do passado, e ajustes quanto a inserção dos desejos destas personagens no universo de suas vidas privadas diante do contexto sociocultural. São exemplos de clientes de Garrido: a mulher que nasceu homem e que não se identificava com o seu passado, o ex-gordo e a esposa de médico, de passado não tão elegante.

Vicente compra fotos e antiguidades para reconstituir a vida de seus clientes; tem em seu passado o mistério, pois não conhece suas origens por ter sido adotado sem identificação após o acidente que vitimou seus pais; ele corrige os passados de pessoas tristes e frustradas, montando novos álbuns de nascimento, de casamento, produzindo falsos vídeos sobre belas amizades e viagens inesquecíveis que seus clientes nunca tiveram. Utiliza alguns dos seus vídeos falsos para convencer mulheres a terem pena de si, procurando nunca revelar muito do seu passado, sobre o qual nem ele mesmo sabe tudo, pois sua mãe adotiva não revela toda a verdade sobre a sua história e seu pai adotivo já está morto.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cenas de Clara sendo fotografada por Vicente Garrido. *Lula Buarque de Hollanda,* ***O Vendedor de passados*** *(2015). Min 18:29.*

O protagonista apresenta à cliente Clara o vídeo fictício de seu novo passado, tornando-se cineasta e inventor de personagens. Essa diferente atividade profissional funciona como uma metáfora da própria criação artística e cinematográfica. A ditadura militar argentina e brasileira é apresentada nas pesquisas e na investigação de Vicente em busca de um passado para Clara. Ele a aproxima de uma realidade, explica as cicatrizes que ela possui e faz o que ela pede ao relatar um crime que ela teria cometido.

No filme, Vicente está em busca de seu próprio passado, tentando reconstruí-lo com base nas informações que recebe, no entanto, ele desconfia da história que o contam e insiste em uma verdade que lhe é negada até o fim da narrativa. Suas relações são amigos de família ou os clientes com os quais entra em contato. Atua como o narrador, pois tudo o que ocorre e sobre o qual toma-se conhecimento passa por sua atuação. Desde o princípio da narrativa, as imagens dos clientes com os quais temos o primeiro contato e todos os acontecimentos que se sucedem têm por base a presença de Vicente.

Encanta-se por Clara e também pelo misterioso passado que ela não deixa entrever. Cria para ela uma possibilidade de verdade com base no que infere nos contatos que estabelece com ela. Demonstra a necessidade de preencher as lacunas do que não conhece sobre ela, o que o faz e demonstra acreditar na sua história que parece mesmo verídica, o que é reforçado pelo comportamento de Clara diante de seus amigos, que atua para tornar verdadeira a narrativa criada, contando-lhes em detalhes partes relevantes da sua história criada por Vicente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A atitude de Clara ao publicar em um livro a história de Vicente em todos os seus detalhes como verdadeira o deixa perplexo, pois uma exposição como a que a história é submetida não é comum entre os clientes, mesmo os que utilizam a história como forma de

aceitação social, o que é a maioria. Por esse motivo, causa-lhe um problema, pois denuncia a sua forma de criação, que utiliza pessoas reais para tornar as histórias mais verídicas.



Cena de Vicente na Agencia de Publicidade. *Lula Buarque de Hollanda,* ***O Vendedor de passados*** *(2015). Min 14:47.*

Vicente abre sua vida para Clara ao levá-la para conhecer seus amigos e clientes, pois seu amigo de longa data é casado com uma de suas clientes, bem como dona Célia, colecionadora de fotos antigas, com quem costuma pegar material para a composição de seu trabalho. Apesar de inventar para outras mulheres mentiras sobre as suas origens, acaba por contar a Clara a verdade, o que demonstra a sua disposição. No entanto, decepciona-se diante dos acontecimentos e, mesmo ao confrontá-la, acaba não conseguindo entender a verdade. Apesar disso, finalmente consegue descobrir a verdade sobre suas origens e o porquê de terem sido escondidas. Os personagens presentes no romance e no filme que atuam como compradores de novas identidades, sendo eles: José Buchmann, O Ministro, Homem sem passado, Clara, Dr. Jairo, Ernani, Stela e Luana

Tanto no romance quanto no filme, os autores trabalham algumas óticas ficcionais que relacionam-se com a comercialização e consumo do passado. O passado torna-se um objeto de consumo, sendo uma mercadoria que encontra-se a disposição de quem o deseja compar. Diante

da magnitude das obras, Agualusa e Lula Buarque de Hollanda, apresentam algumas destas personagens que quererem mudar suas histórias passadas, por algum motivo de ordem pessoal ou social, e é assim que percebemos como agem os compradores das novas identidades nas obras.



Cena de Vicente e Clara em uma imensa paisagem no Rio de Janeiro. *Lula Buarque de Hollanda,* ***O Vendedor de passados*** *(2015). Min 32:25.*

Para José Buchmann que procura por um novo passado, à medida que vai sendo criado por Félix Ventura, o encontro com algumas situações surpreendem com a possibilidade da coincidência como absurdo. Cria-se uma suposta mãe, Eva Muller, aquarelista que vive nos Estados Unidos e sua morte, na Cidade do Cabo, sendo sua suposta vida recheada com fatos criados de forma a torná-los verídicos. Antes de ser Buchmann, o homem era Pedro Gouveia, preso político, fotógrafo de guerras; durante a narrativa, percebe-se que Buchmann parecia ter um propósito muito específico com sua nova identidade, o que envolve questões familiares e até vingança. O narrador o coloca como um estrangeiro e acredita tratar-se de um brasileiro, devido a forma como se expressa ou o tipo de sotaque de língua portuguesa que emprega. A proposta que faz a Félix vai além da criação de um novo passado. Ele quer documentos que lhe propiciem uma nova identidade, o que Félix nega-se a fazer a princípio.

A atitude impositiva e o dinheiro que entrega a Félix, como em confiança de que o que solicitou seria feito acabam levando Félix a fazê-lo. Ao ouvir o relato sobre o seu passado feito por Félix, demonstra disposição para acreditar nos fatos relatados. Começa a frequentar a casa de Félix e sob a observação de Eulálio, o narrador, passa por uma grande mudança, tanto na aparência, quanto no comportamento, o que se demonstra ocorrer devido a parecer convencido de ser o personagem criado por Félix. Buchmann demonstra uma atitude contraditória ao referir

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

a uma profunda nostalgia em relação ao passado e demonstra que acredita ser uma necessidade de todos a construção de um "bom passado" (AGUALUSA, 2004:61).

No romance, vemos o desejo psicológico de Pedro Gouveia em mudar a sua identidade por completo, cabendo o serviço a Félix que promove a criação do personagem José Buchmann. Conforme Stacul:

> Tudo em José Buchmann é criação de Félix Ventura: seu nome, sua idade, data de nascimento, naturalidade e genealogia. Buchmann é todo inventado, todo ficcional. Como nada se sabia do estrangeiro, ele passou a não existir. A nova identidade torna-se a única verdade absoluta em sua vida, comprovada por documentos, fotografias e toda uma memória "inventada" (STACUL, 2010: 268).

O narrador utiliza José Buchmann para ilustrar a ideia de que se pode construir uma ilusão para fazer com que as pessoas acreditem em algo que nunca aconteceu ou que não é como parece. É o que ocorre no episódio dos rapazes que roubavam frutas e, ao imitarem com perfeição pombas, poderiam ter seus movimentos confundidos em meio aos galhos da árvore com os pássaros. Percebe-se uma comparação a esse episódio quanto às profundas mudanças ocorridas na aparência de José Buchmann desde que para ele começou a ser construído um passado.

Durante sonho do narrador, esse conversa em sua forma humana da encarnação anterior com Félix e falam sobre o fenômeno ocorrido da transformação do estrangeiro em José Buchmann que se deu aos poucos diante de seus olhos. Félix fala de seu trabalho como uma construção literária e coloca na voz de um escritor a afirmação de que toda a literatura é uma mentira, o que aproximaria a construção de passados que realizada produção literária. O narrador demonstra sua consciência sobre a literatura como um produto ficcional, uma criação.

Há a presença de humor quando o autor faz um trocadilho com um ditado popular durante relato feito ao cliente José Buchmann relativo a sua mãe. Nesse ponto, sua pretensa mãe é encontrada por um conhecido, após ter partido de Angola e não ter retornado, em Nova Iorque. As informações sobre a sua mãe teriam sido dadas por esse homem, Bezerra, que, suscita questionamentos por parte do cliente. Diante das perguntas sobre sua criação e consciente da escolha de seu cliente, que deseja detalhes nos quais acreditar, Félix diz que o homem havia morrido, ao que o narrador complementa com "Ficaram em silêncio, os dois, pensando na morte do Bezerra" (AGUALUSA, 2004:31).

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

O personagem José Buchmann age como se a história criada por Félix fosse verdade, é o que demonstra quando se diz disposto a sair em busca da mãe inventada para si por Félix, o que o faz como se de fato se tratasse de sua mãe. A sua necessidade de acreditar naquele passado inventado poderia ser indício do tão terrível que teria sido a sua vida de verdade. Percebe-se em Buchmann mais do que utilizar esse passado como uma forma de apresentar-se melhor diante dos outros, a necessidade de utilizá-lo para satisfazer uma carência sua por uma história melhor. Buchmann se auto-afirmava como estrangeiro, mudava seu sotaque, sua roupa, etc. Ele oferece uma grande quantia de dinheiro para que Félix criasse para ele uma nova identidade presente com documentos novos:

Para Felix Ventura impõe-se a dúvida de fabricar ou não um passado para o estrangeiro que o procurou em sua casa. A soma em dinheiro que o estrangeiro deixou na mesa do alfarrabista é bastante alta para que não seja levada em conta. Félix hesita, não sabe se opta por ser honesto ou se assume a posição de falsário. Nesse contexto, penso que Agualusa aponta para o que se esconde atrás de algumas máscaras da sociedade emergente de Angola; ou melhor, ele expande esta noção a outras sociedades, em outras nações espalhadas pelo mundo (SILVA, 2015: 241).

A mentira é posta em alguns momentos da história quase como uma instituição. É o que ocorre no sonho de Eulálio em que conversa e joga xadrez com Buchmann, que defende a mentira e o seu uso como uma necessidade, que é adotado na maioria das sociedades, sem os quais muitas instituições não sobreviveriam. Cita como exemplo o modelo de uma ilha do Pacífico na qual a mentira é adotada como um de seus pilares, narrando situações em que foi utilizada com proveito de todos e também que teve efeito inteiramente oposto ao esperado.

A revelação de que Buchmann é na verdade Pedro Gouveia, torturado por agentes do governo por se tratar de um opositor ao regime ocorre no final da história, sendo feita por Edmundo que se revela o torturador. As motivações de Edmundo para a compra de um passado se revelam diferentes da maioria dos clientes da elite angolana que procuram por Félix para adquirir um passado do qual possam se orgulhar e limpar as manchas de ações que possam ter sido feitas para alcançar uma situação privilegiada na sociedade. Passa-se a conhecer Marta Martinho, esposa de Pedro Gouveia torturada ainda grávida e morta após o nascimento de Ângela Lúcia pelas mãos dos torturadores. Descobre-se então que Ângela é filha de Pedro Gouveia e que foi torturada ainda bebê, o que explica as cicatrizes em suas costas. Marta Martinho, mulher de Pedro Gouveia, simboliza uma Angola invadida e oprimida por aqueles

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que não tiveram respeito por sua dignidade e singularidade cultural. Na história, Marta é uma mulher negra, nascida em Angola que foi torturada e morta por discordar do governo oficial, não tendo a chance de tornar seu discurso legítimo dentro da própria nação, tendo lhe sido roubadas a filha e a própria vida.

O personagem José Buchmann/Pedro Gouveia não se demonstra capaz de matar Edmundo, mesmo sendo instigado por ele e estando armado e em perseguição ao torturador. As revelações e a sua incapacidade de matar Edmundo afastam-no de Félix após o acontecimento. Após ser exposto diante de Ângela e de Félix, o passado que havia sido comprado perde a sua função uma vez que se torna impossível continuar a vivenciar a mentira como uma realidade possível diante da tragédia e do terror que são revelados. Não há um detalhamento sobre o que ocorre depois, as informações são lacunares, quase que para serem inferidas pelo leitor.

O personagem do Ministro, no romance, apresenta-se como mais um fruto dos anos difíceis de guerra vividos por Angola, e nesta figura aparece uma crítica ao pseudo- homem público, e suas pretensões quanto à compra do seu passado. Neste caso, vemos na obra que Félix oferece a este cliente um serviço muito especial que vai alem de um simples dossiê, e de um antepassado que o satisfaça, o vendedor de passados proporciona a essa pessoa notável, que pertencente a elite da sociedade angolana, um livro de memórias e uma biografia forjada.

O Ministro é um dos clientes de Félix que entra em sua casa agindo de uma forma pouco educada e descortês ao pedir algo para beber, quase como se estivesse na própria casa ou em um bar. Não se fala o seu nome, sendo tratado apenas como Ministro. Seu comportamento demonstra também, como o de outros clientes, ter assumido a história inventada por Félix como sua. Chega ao ponto de indignar-se por ter sido o nome de seu inventado antepassado retirado de um liceu. Passa, então a planejar a devolução das glórias e do reconhecimento ao homem, envolvendo Félix nos planejamentos. Dessa forma, passa o homem a ser merecedor de um reconhecimento por tornar-se um antepassado ficcional de um político. Temos a referência por Buchmann da necessidade em particular, em especial para os governantes, de um novo passado. Nas palavras dele: “Acredito que sim, tão carentes de um bom passado andamos nós todos, e em particular aqueles que por essa triste pátria nos desgovernam, governando-se” (AGUALUSA, 2004:61).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Félix escreve um livro para o Ministro, tornando a sua história cada vez mais verídica ao escrever para ele um pretenso livro de memórias. O trabalho de Félix é unir a realidade à

ficção de modo que fique convincente, o que faz misturando fatos reais a elementos ficcionais. O título da obra soa como uma ironia ao se autoproclamar como uma verdade: "A Vida Verdadeira de um Combatente" (AGUALUSA, 2004:76).

Félix explora, por conseguinte, o fato de que existe uma tendência natural nas pessoas de preencherem as lacunas da memória com recordações alheias e fatos que mesmo não ocorreram:

> É como o Castelo de São Jorge, em Lisboa, conheces? Tem ameias, mas as ameias são falsas. Antônio de Oliveira Salazar ordenou que acrescentassem as ameias ao castelo para que este ficasse mais verídico. Um castelo sem ameias parecia-lhe um erro, eu sei lá, algo até vagamente monstruoso, como um camelo sem bossas. O que hoje há de falso no Castelo de São Jorge é que o torna verossímil. Vários octogenários lisboetas com quem conversei estão convencidos de que sempre viram ameias no castelo. Tem alguma graça isto, não achas? Se fosse autêntico ninguém acreditaria nele (AGUALUSA, 2004:76).

A história do ministro demonstra o quão distante está a ficção criada da realidade dos fatos. Apesar de haver a presença de alguns detalhes que ligam a verdade à criação ficcional, a realidade dos fatos principais está totalmente em desacordo com a versão fictícia. Nesse caso, o ministro é posto como alguém extremamente engajado e comprometido com a luta pela libertação nacional, o que na verdade jamais ocorreu, sendo ele apenas comprometido com causas pessoais e tendo sobrevivido de enganar mulheres já traídas pelos próprios cônjuges. Demonstra também uma crítica à hipocrisia que leva a sociedade a acolher qualquer mentira bem inventada e fechar os olhos para os passados verossímeis quando lhes interessa. Além disso, trata dos preconceitos ainda reinantes que tornam muito mais possíveis as mentiras por se tratar do passado de um Ministro e não de uma pessoa simples sem uma posição de destaque na sociedade.

O Homem sem passado acordou e descobriu que tinham feito-lhe uma operação plástica, ninguém mais o reconheceu e ninguém acreditava em sua história, mesmo seus amigos mais próximos. Depois de tentar sem sucesso convencer as pessoas de quem era, desistiu. Após um período de profunda infelicidade, percebeu que poderia aproveitar a oportunidade para ser livre, sem responsabilidades, ódios, rancores ou intrigas. Para isso procurou por Félix com o propósito de comprar um passado humilde, sem luxos e ambições. Para o vendedor de passados, era uma tarefa diferente do trabalho costumeiro, já que seu cliente não desejava um passado

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

com feitos heróicos ou familiares socialmente importantes. Além disso, diferenciou-se dos outros clientes de Félix por seu passado ter sido tirado dele, sem que tivesse controle sobre isso. O apagamento do seu passado e a remuneração que recebeu para isso levam a crer que teve como função realizar algo bastante comprometedor, realizando atividades ilícitas para pessoas com poder suficiente para lhe garantir a incredulidade até mesmo dos amigos e sustento para o resto da vida. Uma vez que não podia mais ser quem era antes, queria poder ter um passado, mesmo que ficcional, o que lhe garantiria um futuro.



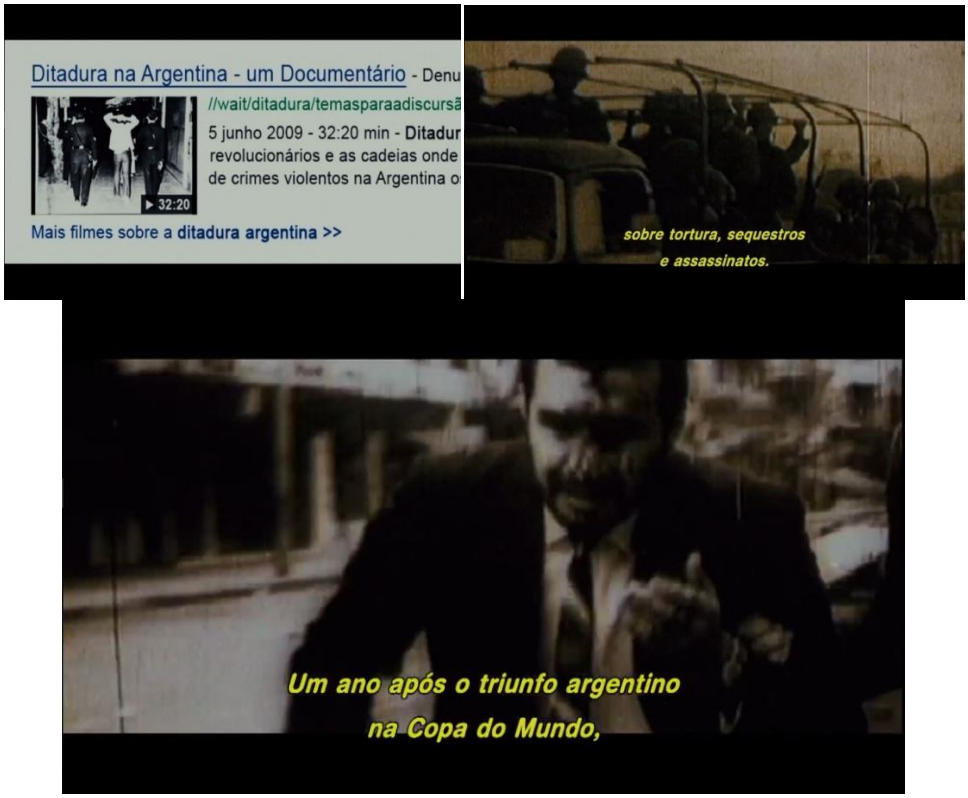
Cena na festa do amigo. *Lula Buarque de Hollanda,* ***O Vendedor de passados*** *(2015). Min 24:52.*

As personagens: Alba, Aurora, Lúcia/ Dagmar / Estela, assumem vários nomes ao longo do dia: ao amanhecer, nomes que lembram a claridade do dia, como Lúcia, que vem de luz; à tarde, a lembrança do mar, Dagmar; à noite, a proximidade com elementos que ficam mais visíveis nesse momento do dia, como as estrelas em Estela.

Tais personagens, com nomes tão variados: Alba, Aurora, Lúcia/ Dagmar / Estela é representado pela prostituta para quem o pai de Eulálio o manda em sua encarnação humana anterior para que perca a sua virgindade. Ela representa para Eulálio o trauma que resulta em sua misoginia, pois ele conclui que seu pai também utilizava os seus serviços, o que se torna um tormento quando se coloca diante dela e passa a imaginá-la com seu pai. A relação que estabelece entre a sua primeira relação sexual com aquela mulher e o mesmo ato praticado repetidamente por seu pai também com ela faz com que tenha repulsa pelo contato e pela relação sexual com a prostituta, o que acaba se estendendo às outras mulheres. Ao relatar que tinha relações de amizade com mulheres em sua vida humana, se deduz que o problema é restrito às questões sexuais. No entanto, o próprio Eulálio admite que talvez seu problema tenha sido nunca ter amado, o que coloca de uma forma inespecífica.

No filme, a personagem Clara surge como uma cliente para Vicente, sem solicitar um perfil específico; pede que ele coloque um crime em seu passado; seu corpo possui cicatrizes

que Vicente deduz serem de tortura. Assim como Ângela, é reticente sobre o seu passado, sobre o qual não fala. Também possui um nome que lembra luz, apesar de oferecer apenas a Vicente seu lado sombrio. Assume a história que Vicente cria para ela como se fosse sua, em uma postura bastante semelhante a de Buchmann/Pedro. Tanto a assimila e se apropria dela que a publica como suas memórias. Nesse ponto, assemelha-se ao Ministro que pede a Félix que escreva as suas memórias e as publica como se tivessem sido escritas por ele mesmo. Não demonstra ter se envolvido com Vicente, envolvimento que se percebe nele, o que é perceptível quando ele abre a própria vida para ela, o que não ocorre em contrapartida.



Cena da Ditadura Argentina. *Lula Buarque de Hollanda,* ***O Vendedor de passados*** *(2015). Min. 34:00.*

No filme, o personagem Ernani procura Vicente como cliente em busca de um passado, que ira se basear na criação de um relacionamento com uma ex-mulher fictícia a fim de possibilitar um relacionamento que nunca teve antes. Trata-se de um homem de meia idade ainda virgem, com uma mãe opressora. Percebe-se tratar-se de alguém com poder econômico e com muitos problemas psicológicos, o que se explica quando Vicente descobre por outro cliente e amigo que a mãe de Ernani era vítima de abuso por parte do marido. O cliente havia sido obeso, o que deixara de ser depois de cirurgia e tratamento, o que se imagina tenha impactado negativamente também para que tivesse dificuldades de relacionar-se com mulheres. Coloca na falta de um relacionamento anterior toda a sua dificuldade em conseguir relacionar-se com

mulheres. Isso faz com que acredite que a invenção de um relacionamento anterior possibilitará conquistar mulheres, colocando todas as suas expectativas nisso.

Vicente demonstra temer que a invenção de um passado com um relacionamento fictício possa não ter o efeito que Ernani espera, pois percebe que seus problemas, que são maiores, é que causam a sua solidão. Mesmo assim, faz o que lhe é pedido e constrói um relacionamento com fotos, informações e toda a estrutura necessária para torná-lo convincente, mesmo sem acreditar que apenas ter tido uma esposa não fará com que consiga estabelecer relacionamentos. No entanto, contrariando a descrença de Vicente, Ernani consegue uma noiva, o que credita à credibilidade que o fato de ter tido um relacionamento anterior, mesmo que sem sucesso, traz. Levando a crer que o fato de ter a condição que ele considerava necessária para alcançar o seu objetivo fez com que, mesmo que não fosse o ponto determinante para o seu insucesso anterior, adquirisse a confiança necessária para conseguir aproximar-se e estabelecer um relacionamento.



Cena do jantar de Vicente e Clara no apartamento do Dr Jairo (homossexual não assumido) e sua mulher fictícia (uma ex-garota de programa). *Lula Buarque de Hollanda,* ***O Vendedor de passados*** *(2015). Min 40:35.*

Quanto aos personagens Dr. Jairo e Stela que são noivos, temos a seguinte construção no roteiro da obra cinematográfica. Ele é um médico que conhece Vicente desde criança e é seu amigo. Trata-se de um cirurgião plástico que foi amigo do pai adotivo do protagonista, mantendo ainda uma relação de grande proximidade com Vicente. É ele que fala a Vicente sobre o médico argentino seu amigo que é utilizado na história de Clara como o torturador morto por ela, após seu pai adotivo ter revelado a ela as circunstâncias e quem a torturou. Devido a isso, Dr. Jairo, que sabe do ofício de Vicente, cobra dele o fato de ele ter utilizado seu amigo na história, uma vez que esse foi comprometido pelas memórias publicadas por Clara, tendo sido colocado na obra como um torturador. Dr. Jairo fala sobre Ernani com Vicente, o que demonstra ter sido ele a indicar o trabalho de Vicente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Já a personagem Stela torna-se cliente de Vicente por ter sido prostituta e querer livrar-se do passado do qual se envergonha, pois para ser a esposa de um médico e passar a pertencer à classe social a que ele pertence ela deve apagar o seu passado e assumir uma nova história. Porta-se de forma discreta e adequada e demonstra uma gratidão profunda por Vicente ter podido livrá-la do que seria um passado vergonhoso. Também demonstra gratidão a Jairo, pois claramente tem uma origem humilde e teve uma história sofrida e difícil que não teria o mesmo fim caso não fosse pelo casamento.

Demonstra-se nesse ponto que o que realmente importa para a sociedade a qual pertencem não é ser, mas parecer. Dessa forma, basta ter uma história e algumas provas convincentes para apagar o que se considera vergonhoso em um passado, o que é propiciado pelo dinheiro apenas, sem o qual continua-se com o mesma história e destino condenáveis. Não importa, dessa forma, quem é Stela, mas quem ela diz ser ou a máscara que ela assume. No filme, a criação de máscaras serve para encobrir, na maioria das vezes, um passado no que diz respeito a relacionamentos, convício e aceitação social. Já no livro, encobrem-se crimes e enterram-se verdades que comprometem caráter e valores.

Outra personagem do filme é a Luana, que também é outra cliente de Vicente que busca aceitação e reconhecimento da sociedade. Trata-se de uma mulher que assim se torna após uma operação de redesignação sexual e busca obter um passado condizente com sua nova condição. Demonstra a necessidade de ser aceita por uma sociedade que, de outra forma, a discriminaria. Tenta, dessa forma, evitar o julgamento e a vergonha a que provavelmente seria submetida com um nome e uma história como homem. Diante destes fatos, Vicente realiza um trabalho bem especifico em reconstruir o passado desta pessoa conforme sua opção de gênero, criando um dossiê e um vídeo que conta toda a trajetória desde os primeiros anos de vida até a idade adulta quando a mesma conhece seu grande amor.

A fragmentação das personagens, tanto na obra literária quanto na cinematográfica, diz respeito ao caráter fragmentar debatido nas narrativas ficcionais contemporâneas. Isso ocorre comparativamente nas obras, como uma forma de revelar intenções e de disfarçar, em dados momento, e revelar, em outros, uma identidade periférica que busca, ao mesmo tempo distanciar- se do passado, do sofrimento e de uma realidade camuflada. Logo, teremos uma personagem Eva Muller que é criada por Félix Ventura para ser a mãe do José Buchmann no romance, como também, a personagem criada por Agualusa, Ângela Lúcia, que é como tantas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pessoas que foram vítimas das torturas ocorridas em Angola no período pós-independência e guerra cível.

Já os personagens Sônia, Davi e Heitor, estão presentes na obra cinematográfica e vivem no cotidiano da vida de Vicente Garrido, sendo que Sônia e Heitor são os seus pais adotivos que nunca se sentiram à vontade para lhe contar a sua verdadeira história, no ato do seu surgimento para a vida deles. Enquanto Davi é seu amigo, parceiro no negócio de elaboração de passados, sendo sempre contratado por Vicente para criação de vídeos testemunhais das histórias criadas pelo Garrido.

Esses personagens demonstram sempre algo a esconder, em uma atitude de que podem revelar a qualquer momento serem ou terem feito algo que demonstraria um caráter bem diverso do que demonstram ter. Essa ideia está relacionada à concepção de fragmentação relativa à contemporaneidade que demonstra a possibilidade dos personagens serem mais do que aparentam, ou diferentes do que aparentam, como se mudassem em momentos diferentes de suas vidas e se tornassem, da mesma forma, pessoas diferentes.

A personagem Ângela Lúcia é uma mulher que gosta de fotografar nuvens e torna- se o interesse romântico de Félix. Considerada por Félix como uma mulher diferente e acima das demais, a declara como iluminada, como o seu nome. No entanto, o narrador a define como uma mulher comum que se destaca ao se exaltar, o que a deixa mais bela. Ela se diz uma colecionadora de luzes. A luz que está relacionada ao seu nome e ao seu gosto por colecionar o efeito que a luminosidade tem sobre as paisagens e como atua em diversos tipos de situações contrasta com a obscuridade do trabalho de Félix e do passado de muitos de seus clientes. A admiração de Félix aparece quando o narrador refere a sua chegada em uma situação em que é conduzida pelo albino como se fosse "um troféu" (AGUALUSA, 2004: 34).

O passado de Ângela é revelado com alguma relutância que ela demonstra ser apenas um sentimento de não ter muito o que contar, nada que a destacasse, nem para o bem, nem para o mal. Diz ter nascido em Luanda, tido uma infância simples e feliz ao lado dos pais, pessoas excelentes, com uma ótima relação. Pouco fala de si, o que o faz apenas quando inquerida. Tem cicatrizes no corpo, sobre as quais não fala. Ao ser confrontada com a verdade sobre o seu passado e ver o torturado Buchmann ser desafiado por seu torturador, reage e acaba por matá-lo. A própria Ângela sente-se desafiada por Edmundo que diz que é necessário um homem para matar um homem. As histórias dos três se revela e se entrelaça e Ângela descobre ser filha de Buchmann.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

É perceptível uma tensão que se estabelece entre Ângela Lúcia e José Buchmann que se revela no comportamento. Ambos negam conhecer-se, mas pode-se perceber que se cria uma situação de desconforto. Ângela não ri diante da piada de José, que recupera a antiga forma de falar, anterior à construção de sua nova personalidade. Ao ser inquerido sobre seu passado, José recorre à Félix que surpreende ao não o ajudar construindo naquele momento uma história com os lugares no exterior por onde havia passado, em lugar disso, assume uma posição de inquisição, assim como Ângela. Fica a possibilidade de um passado a assombrá-los unindo-os, mas o próprio narrador não o pode assumi-lo como verdade, deixa assim como uma sugestão. Buchmann chama a atenção de Eulálio para o excesso de coincidência na chegada dele mesmo e de Ângela, dois fotógrafos que viveram por um longo tempo fora do país e que resolveram no mesmo momento retornar ao país.

Após as revelações, quando Ângela Lúcia descobre que Pedro/Buchmann é seu paie toma conhecimento sobre os detalhes de sua tortura e a morte de sua mãe, Ângela mata Edmundo interrompendo o sofrimento a que ela e seu pai estão expostos devido às lembranças e aos fatos com os quais estão sendo obrigados a se confrontar. Demonstra determinação ao afirmar-se mesmo diante de um passado que tentaram interromper, apesar das torturas na cadeia, quando ainda era um bebê. A profissão escolhida demonstra que seguiu os passos do pai, mesmo que inconscientemente, apesar de preferir captar a luz em lugar da escuridão. É possível que a representação dos personagens busque destacar a importância de testemunhar a beleza e o horror que perpassam a vida dos seres humanos, o que representa o povo angolano em tempos de paz e de guerras.

No romance, Félix introduz na história fictícia de Buchmann como sua mãe a personagem Eva Muller. Trata-se de um personagem criado com base em uma pessoa real, uma artista plástica que realmente havia existido. No entanto, todas as informações adicionais sobre elas são criadas por Félix, que fica surpreso e preocupado quando Buchmann parte em busca de procurar pela mulher que teria sido sua mãe na história que compra. Após uma viagem e a busca por indícios da mulher que teria terminado sua vida nos Estados Unidos, Buchmann teria encontrado uma sepultura com seu nome. A atitude do cliente faz com que Félix em um primeiro momento acrescente novos dados à história para satisfazê-lo, após isso apenas aceita que ele continue o seu processo de criação ao buscar pelo registro do que teria acontecido com Eva Muller.

No filme, Sônia é a mãe adotiva de Vicente que esconde deles informações sobre sua infância que ela imagina que podem causar sofrimento e que podem fazer com que ele se sinta mal. O fato de Vicente ter sido encontrado em um lixão faz com que suas origens aos olhos da sociedade pudessem ser mal-vistas. Isso seria uma ironia, uma vez que a ocupação profissional de Vicente é justamente vender histórias e passados para seus clientes que querem se tornar, por algum motivo, mais aceitáveis aos olhos da sociedade ou alcançar sucesso em algo. Diante da insistência de Vicente, Sônia revela o seu passado e fala sobre as circunstâncias em que o adotaram e decidiram manter o mais triste de sua história em segredo.

Heitor é o pai adotivo de Vicente que já faleceu, mas com o qual ele tem contato através de imagens que ele assiste. Ele era um jornalista que fez a reportagem no dia em que Vicente fora encontrado no lixão por um catador. As imagens de Heitor atuando profissionalmente são vistas por Vicente, o que demonstra a sua busca por manter o contato com esse detalhe de seu passado. De acordo com Barthes (2003), a imagem é fundamental para a construção ou para a reconstrução da imagem de quem não está mais presente. Assim, a manutenção do contato valida a presença de quem não está mais próximo.

Já Davi é o amigo de Vicente que encontra com ele durante uma festa e que revela o seu comportamento naquela situação específica. Ele propicia a Vicente demonstrar um comportamento diferente do usual, o que demonstra que as pessoas atuam muito de acordo com os contextos que frequentam. O Vicente que interage com o seu amigo na festa não é o mesmo que leva Clara na casa de Jairo para jantar.

Vemos nessa personagem a referência a acontecimentos do ano de 1992[7]. Esses acontecimentos dizem respeito aos massacres ocorridos em Huambo, cidade natal do autor. Na história, a casa de Esperança é invadida por uma tropa de maltas arruaceiras. Familiares da personagem foram espancados e depois fuzilados no quintal. Esperança não é morta devido à falta de munição. Após isso, passa a crer que é imune à morte.

A esperança do povo africano se personifica na imagem da mãe negra, ao mesmo tempo carinhosa e lutadora. A personagem da Velha Esperança é a representação da própria pátria africana e sua esperança sempre viva, seu espírito lutador que não se perde – mesmo em meio a todo o sofrimento que marcou a história e marca a atual sociedade africana. É a presença maternal que acolhe a todos, dá-lhes força e proteção (STACUL, 2010:271).

USC
DE COMPOSTELA

Ao tornar possível a imortalidade da Velha Esperança, o autor destaca o caráter lutador e esperançoso como uma característica do povo africano, sempre colocado de frente com os horrores da guerra. Adota-se simbolicamente a ideia de que a mesma esperança que sustenta o povo torna possível que a própria identidade africana permaneça viva.

> A Velha Esperança, essa, acha que são os muros que fazem os ladrões [...] Ela nunca leu livro nenhum, mal sabe ler. Todavia, venho aprendendo muita coisa sobre a vida, no geral, ou sobre a vida neste país, que é a vida em estado de embriaguez, ouvindo-a a falar sozinha, ora num murmúrio doce, como quem canta, ora em voz alta, como quem ralha, enquanto arruma a casa. A Velha Esperança está convencida de que não morrerá nunca. [...] Não me parece impossível. Na minha opinião é a coluna que sustenta esta casa (AGUALUSA 2004: 11-12).

Esperança fala sozinha como quem não quer esquecer-se da própria história. Isso demonstra a importância do que aconteceu para ela. Não parece haver qualquer expectativa sobre o que ocorrerá em sua vida, mas apenas a certeza sobre o passado que a conduziu até aquele momento. Isso explicaria o motivo pelo qual ela apega-se a memória e faz questão de não esquecê-la, diferentemente de muitos que a cercam que, em lugar de vítimas, são os algozes. A personagem busca o direito a um relato que parece não caber mais na realidade que a circunda. Da mesma forma, vemos em Levi (2010), nos relatos relativos às atrocidades dos campos de concentração nazistas a sensação de que é preciso falar para tentar apaziguar o sofrimento guardado no silêncio.

É um sonho dentro de outro sonho, plural nos particulares, único na substância. Estou à mesa com a família, ou com amigos, ou no trabalho, ou no campo verdejante: um ambiente, afinal, plácido e livre, aparentemente desprovido de tensão e sofrimento; mas mesmo assim, sinto uma angústia sutil e profunda, a sensação definida de uma ameaça me domina. E, de fato, continuando o sonho, pouco a pouco ou brutalmente, todas as vezes de forma diferente, tudo desmorona e se desfaz ao meu redor, o cenário, as paredes, as pessoas, e a angústia se torna mais intensa e mais precisa. Tudo agora tornou se um caos: estou só no centro de um nada turvo e cinzento (LEVI, 2010:212-213).

No contexto da história, também há a casa que representa a preservação da história escrita e oral, bem como o refúgio e a segurança. Trata-se de uma referência à Mãe África que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tem em comum com a casa, o abrigo e a preservação dos ensinamentos que são importantes para a história da humanidade. O conhecimento e a sabedoria são ilustrados nos personagens Félix, dono da casa, que é fruto de uma educação formal e de uma sabedoria adquirida nos livros; e a velha Esperança, empregada da casa, que sintetiza os conhecimentos adquiridos pelas vivências e experiências. Na aproximação com a África, a casa configura-se como um espaço em que se acumula o tempo, como uma fonte de conhecimentos que não se esgota, tendo em sua própria memória e na biblioteca que abriga uma fonte de saberes, histórias e memórias.

De acordo com Bachelard (2000), o espaço íntimo é subjetivado pelas imagens arquetipais ou, os "espaços de posse", "espaços defendidos contra forças adversas", "espaços amados", ou ainda "espaços louvados". O autor situa a imagem poética num espaço formado por transubjetividade, que toca profundamente a sensibilidade de diversas consciências: "Só a fenomenologia — isto é, a consideração do início da imagem numa consciência individual — pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem". Assim, a casa assume papéis e significados diferentes para quem transita no espaço: Félix, Esperança e Eulálio (BACHELARD, 2000:3).

Edmundo Barata dos Reis é levado por Buchmann, que o descobre vivendo miseravelmente em um bueiro, à casa de Félix. Refere-se a si mesmo como um ex-agente e como ex-gente, visto ter perdido a dignidade e viver de forma miserável em condições praticamente subumanas. Trata-se de um ex-agente do Ministério da Segurança do Estado. Inicialmente Félix sente-se desconfortável diante dele, mas ao se reconhecerem como tendo sido alunos do professor que os ensinara a riqueza de um vocabulário invulgar, passa a tratá-lo como a um amigo. No entanto, ao ser reconhecido por Buchmann como um torturador e assassino passa a fugir e refugia-se na casa de Félix, onde encontra Ângela, vítima de suas torturas ainda recém-nascida.

Ao defrontar-se com Buchmann, assume sua verdadeira face relatando de forma fria, desrespeitosa e imoral como torturou sua mulher grávida e seu bebê. A forma como narra as atrocidades ocorridas e os detalhes dos fatos narrados despertam o desespero em Buchmann e o ódio em Ângela. A forma como se refere a Buchmann, humilhando-o e o acusando de não ser o homem que poderia matá-lo, acaba por desafiar Ângela que o mata com a arma de Buchmann. A pretensa aparência de fragilidade de Edmundo cai por terra e ele se revela resistente, tanto à agressão de Buchmann, quanto às acusações que são feitas, confessando de forma agressiva o que fez, sem que houvesse qualquer sinal de arrependimento.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Com base nesse personagem, Agualusa denuncia a ausência de valores morais e éticos, promovendo a desmistificação dos falsos heróis de Angola. Edmundo Barata dos Reis representa e lembra as arbitrariedades e as atrocidades praticadas por aqueles que se colocaram acima de todos no poder em nome de uma pretensa ideologia para justificar seus crimes.

No filme, Dona Célia coleciona álbuns de fotos de outras pessoas, atuando como a guardiã das memórias que estão guardadas nos álbuns. Vicente leva Clara até a casa que é um espaço dedicado à memória sob a responsabilidade de Dona Célia. Vicente pega um álbum e mostra algumas fotos a Clara fazendo um relato com as pessoas retratadas. Narra a união e a vida de um casal, incluindo fatos tocantes e incríveis na narrativa. Ela é envolvida, assim como que a ouve, pois a história emociona. O que justificaria o espaço destinado à preservação da memória, praticamente um templo que é mantido por Dona Célia. No entanto, após o final da visita, Vicente confessa ter sido o relato totalmente ficcional e acaba por contar o pouco que sabia sobre o casal, cuja história era na realidade comum e sem os atrativos e detalhes emocionantes que ele acrescentou à história. Logo demonstra que o extraordinário não fez falta para que aquelas pessoas vivessem e tivessem vidas produtivas e felizes.



Cenas de Vicente Garrido visitando a casa de Dona Célia que coleciona e vende álbuns de fotografia de família e casamentos. *Lula Buarque de Hollanda,* ***O Vendedor de passados*** *(2015). Min. 29:55*

Como Célia é uma personagem da obra cinematográfica, observamos a preocupação de Lula Buarque de Hollanda em ter uma figura que simbolize a memória e que reproduza para o telespectador um cuidado em relação ao passado, a fim de preservá-lo e não manipulá-lo.

No presente trabalho, estamos analisando o romance e sua adaptação ao cinema, fundamentando a nossa opinião através das teorias sobre esta temática literária Agualusiana. Percebemos diante deste estudo o interesse do cineasta Lula Buarque de Hollanda, em propor uma adaptação cinematográfica composta da necessidade em fazer uma leitura criativa do texto-fonte ficcional e de captar o espírito da obra, exigindo da adaptação outros conteúdos que o diferencie dos problemas apresentados no romance e que os aproxime das problemáticas históricas, de memória e identidade sócio-culturais brasileiras no espaço da contemporaneidade.

Sendo assim, também percebemos na adaptação uma variedade de temáticas inseridas no roteiro cinematográfico, e relevante ao tema inicial de vender passados que no processo comparativo das obras ocorre uma divisão de opiniões entre as poucas críticas literárias e cinematográficas existentes. Diante das obras, percebemos a importância da problemática Agualusiana inserida na adaptação, e a destreza artística e criativa de Lula Buarque de Hollanda em não ser fiel ao texto original, gerando entre os públicos das obras, sendo aqueles leitores e espectadores, uma espécie de comparação entre as personagens, além de correlações entre as controvérsias e as discórdias que envolvem os protagonistas nas distintas obras.

As relações entre literatura e história tornam-se evidentes, pois a criação ficcional pode ser utilizada como uma ferramenta que possibilita que as características memorialísticas singulares de determinada população sejam recuperadas, além de em determinados aspectos, poderem ser recriadas.

Os tempos pós-colonias, nos quais ocorre a construção da literatura angolana, têm por base um equilíbrio entre as dimensões do nacional e do universal, além de transitar entre as esferas da especificidade angolana e da universalidade das questões equacionadas. De acordo com Inocência Mata:

> Num tempo distópico, atravessado pelo desencanto e pela perda da inocência, o tempo pós- colonial, Memória e História são agora matrizes do novo discurso da identidade cuja topologia passa também pela revitalização de um passado e o questionamento de um passado mítico, construído sobre uma mística do heróico e do épico, em que radica o discurso nacionalista (MATA, 1999:253).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Dessa forma, a escrita em Angola, assim como no período colonial, ainda segue construindo identidades históricas, tendo por base imagens construídas a partir da memória. Para tanto, torna-se essencial a construção de identidades, o que ocorre na África, nos tempos pós-colonias. Essa necessidade surge devido à crise que se abate sobre uma população perdida entre um passado que não reconhece como seu e um presente que os próprios africanos acabam por inventar.

Assim, encontra-se no romance de Agualusa a ideia da nova pátria presente na construção de algumas das personagens. Pode-se perceber nessas personalidades ficcionais a concepção de uma nova pátria como algo quase incerto. Além disso, há um certo grau de desinteresse, falta de desejos e de anseios da população angolana, parecendo até em certos momentos um elemento irônico. Observa-se uma visão peregrina dessas figuras dramáticas que procuram por uma solução de interesse pessoal, visto que, de certomodo, essas pessoas desconhecem o caminho que trilhará está nova pátria, mas percebem que há um trajeto a percorrer e a importância da aquisição de um novo passado para a validação do presente. O autor adota um toque de sutileza e ironia nessa composição.

Tanto para Félix Ventura, quanto para Vicente Garrido a construção e a venda de passados para seus clientes é apresentada pelos personagens como a melhor das soluções, além de ser posto como o único caminho a ser seguido, tratando-se de um aspecto imperioso é também impreterível. Para Agualusa e Lula Buarque de Hollanda, ambos em seus respectivos espaços criativos, essa entrega ocorre sem concessões de qualquer ordem, o que ocorre por interesses variados, em sua maioria para a satisfação pessoal e sob influências midiáticas. A literatura, nesse contexto, assume a função de retomar o passado submetido ao esquecimento e à dominação.

Agualusa, em *O Vendedor de Passados*, utiliza-se da ferramenta literária e em alguns momentos de um caráter poético historiográfico, para propor, de cunho artístico e literário, um preenchimento de lacunas deixadas por períodos existentes, nas lutas das guerras de independência e civil em Angola, a fim de tornar legítima a memória de uma população relegada ao esquecimento. O autor utiliza-se desse recurso para rememorar e atuar no tracejado da formação da identidade do país.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

No contexto de reafirmação de uma identidade nacional, as escolas recebem uma publicação com a nova história do país, destacando-se o ponto de vista do ex-colonizado; cria-se um hino nacional em que se destaca a recusa à dominação e o desejo por liberdade; escritores

e poetas são envolvidos em um projeto artístico com o objetivo de dar destaque e valorizar o homem angolano e sua cultura. Destaca-se também que, após o processo de independência, o governo que assume é socialista, no contexto da Guerra Fria que acaba por dividir o país, o que culmina em uma Guerra Civil.

Já no que diz respeito ao Brasil, a sua independência foi praticamente uma concessão dos portugueses, tendo assumido o país, em um governo monárquico, Dom Pedro I, um português. Nesse contexto, foram utilizados acordos ou mesmo violência para neutralizar as tentativas de contestação feitas por luta armada ou discussões políticas. Tem- se como característica do povo brasileiro a capacidade de adaptação, caráter que é compartilhado pelo povo português.

A exploração do trabalho está na origem de ambos os países, tendo sido explorados pelo colonizador português que, apesar de assumir uma predisposição para o comando, demonstra uma certa disposição para cumprir ordens. Consequentemente é explicitada a flexibilidade do povo português no que diz respeito a algumas questões sobre política, além de uma facilidade para seguir formas ditatoriais de poder. Dessa forma, assume-se uma posição passiva frente a uma entidade que cumpre a função que deveria ser da coletividade. Dessa forma, entende-se que talvez haja a influência dessa postura em um determinado nível de alienação perceptível no povo brasileiro, o que é comprovado pelos comentários generalizantes relativos à política e aos políticos e pela tendência a acreditar em salvadores que irão resolver todos os problemas da nação, tendo como exemplo a crença que uma parte da população ainda mantém sobre as forças armadas.



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cena de Clara em sua nova vida como escritora. *Lula Buarque de Hollanda,* ***O Vendedor de passados*** *(2015). Min 55:40.*

Em *O Vendedor de Passados,* Agualusa transcreve em sua arte limites entre a realidade e a ficção e questiona a relatividade das verdades e a possibilidade de construção da memória. De acordo com Mata:

> A criatividade e a inventividade lingüísticas são características de literaturas que se querem afirmar diferentes da do colonizador, que se inscrevem na mesma língua, de certa maneira corporizando as aspirações colectivas e estilizando uma tendência natural do dinamismo de uma língua quando é transportada pra outros espaços, falada por outras gentes, para expressar realidades outras (MATA, 1998:263).

Diante das interpretações dos autores de ambas as obras e da relação que estabelecem com as suas personagens, vemos que algumas dessas personagens escolhem caminhos contrários a tudo e a todos, pois não querem estar relacionados a nada, a não ser à sua dolorosa liberdade individual, seus novos valores, e aos seus feitos e conquistas. Assumem, para isso, o risco de que os efeitos desses não sejam nada agradáveis, principalmente para eles que querem a todo custo um novo passado e para as pessoas do seu convívio. A sua liberdade contraria a opinião comum, o que torna necessário um "branqueamento" ou mesmo uma limpeza das mazelas do passado que foram adquiridas no decorrer das vidas dessas personagens.

A narrativa expressa resistência e busca por autenticidade para que não haja uma história construída com base na memória do outro. Isso demonstra a necessidade de que o angolano tenha suas próprias lembranças. Deve-se construir uma memória feita dos traços que identificam o povo como único, deixando de estar de acordo com o discurso do colonizador. Critica-se o discurso que pretende encontrar semelhanças com o outro, que significa o esquecimento da própria história por acreditar ser a história do outro mais interessante e relevante do que a sua.

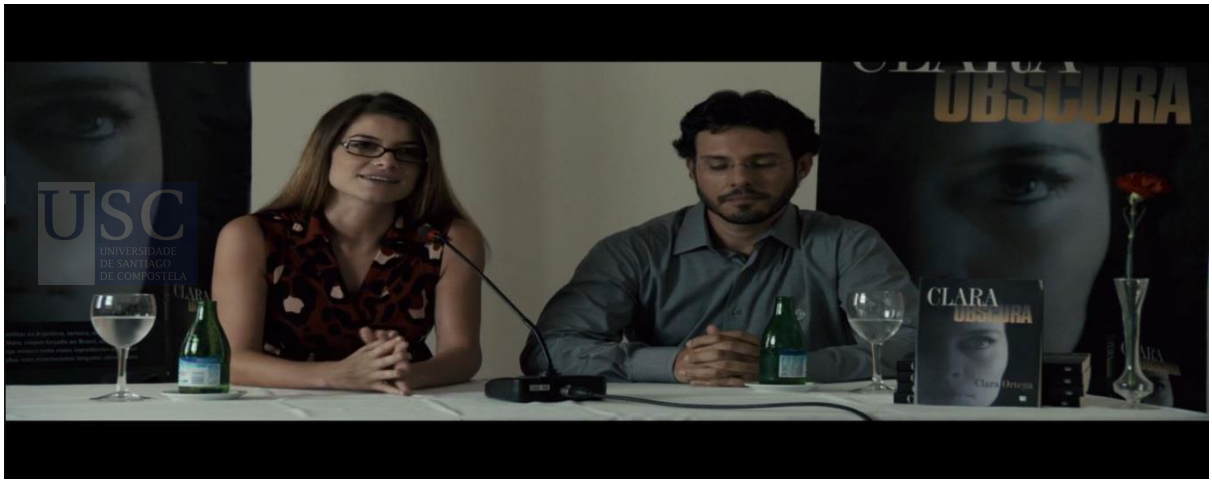
Ainda de acordo com o autor, esses elementos integram o novo imaginário social, além de terem como espaço de representação as mídias e como forma de expressão o desejo de consumo expresso pela sociedade em geral. Essa necessidade de consumo é explorada pelas mídias que dela se apropriam para transformá-las em mercadorias e negociá-las. Essa ideia de mercantilização de elementos imaginários aparece nas obras na compra e venda de passados.

É possível perceber na adaptação da obra para o cinema a existência de fortes laços da universalidade psicológica do pós-modernismo nas personagens e da lusofonia, no entrelaçar das obras, e como instrumentos de ligação dos contextos sociais e culturais. As dificuldades de estabelecimento de uma relação duradoura dos protagonistas é um exemplo disso, que pode ser visto nos relacionamentos superficiais tanto de Félix, quanto de Vicente, que inclusive mente para suas parceiras sobre suas origens, divertindo-se com a sua situação.

No filme, o espectador é confrontado pela realidade das ações, como as atividades de falsificação e de construção de passados e as interações interpessoais que constituem a trama. A abordagem da obra literária busca aproximar o contexto pós-moderno da influência lusófona. Isso é feito através da construção das memórias e identidades, o que é promovido interligando-se o espaço literário com o ambiente cinematográfico.

Ao olharmos tanto para Felix Ventura como para Vicente Garrido, ambos partem de uma perspectiva com base na metáfora do nomadismo, pois apresentam a resistência do homem contemporâneo em reduzir-se a um só lar, a uma só profissão e, até mesmo nesses casos da obra literária e cinematografica, em personagens de uma só identidade.

Dessa forma, movimentando-se pela internet, deslocando-se livremente de um local para outro, vendo o mundo como a sua casa, o nômade expressa uma nova procura e um novo desejo de liberdade. Neste sentido, não são apenas necessidades econômicas, mas, antes um verdadeiro desejo de se evadir, um "impulso de migração" que incita o indivíduo a mudar de lugar, de hábitos, de amigos para realizar a sua multifacetada personalidade. O confronto com a diversidade permite-lhes viver e fomentar a multiplicidade presente em cada ser. O passaporte é, cada vez mais, o seu documento de identidade. É visto esse desejo em muitos dos personagens, tanto do livro como do filme.



Cenas de Clara lançando o livro. *Lula Buarque de Hollanda,* ***O Vendedor de passados*** *(2015). Min 01:03:55.*

O filme aponta para além dos dramas sociais, para uma série de histórias e dramas pessoais que se encontram dentro das narrativas. Exemplos disso são a mulher que nasceu homem e que não se identificava com o passado; o ex-gordo que idealiza como padrão de beleza para a conquista de uma mulher a imagem da sua mãe, em seu conflito existencial; a esposa de médico que era uma garota de programa, prostituta de luxo; o médico bem- sucedido que não aceita sua própria condição homossexual e quer ter a aparência ideal para sociedade, comprando um passado e um casamento.

Assim, o retorno ao esquecimento vai revelando personagens, suas vidas, angústias e segredos. Ao passo em que há uma anulação, há também um novo descobrimento, uma relação intrínseca entre as personagens vai aparecendo, e também observamos que a obra literária é ponto fixo da ideia de memória, como elo de fundamental importância no desenrolar da trama ficcional.

Qualquer ato cultural terá sempre mediações e implicações mediáticas e digitais. As mídias eletrônicas, como computador e telemóvel, que definem cada momento do aqui e agora, são os decisivos mentores, não só de uma mudança nas rotinas e práticas diárias, mas principalmente na percepção e na imaginação do dia-a-dia, exercício que, se tornou um trabalho mental constante. A transformação digital irá, sobremaneira, transformar a experiência do estar fora, mantendo permanente e ininterrupto o contato verbal e visual com os que ficaram em casa. "Com o advento do navio a vapor, o automóvel, o avião, a câmera, o computador e o telefone, nós entramos todos juntos em uma nova condição de vizinhança mesmo com aqueles mais distantes de nós". Com efeito, este incessante contato verbal e visual, através dos diferentes fluxos e canais de comunicação, estabelece uma permanente e duradoura relação dialogante (APPADURAI, 1996:29).

Na sociedade atual, encontram-se muito peregrinos que, sem terem tomado eles próprios a opção de o ser, percorrem um mundo que lhes é, muitas vezes, adverso e muito pouco acolhedor. É possível ver esses peregrinos de vida em busca de novos passados fortemente presentes no livro e no filme, sendo que cada um com as suas características psicológicas próprias e individuais. No longa-metragem, os motivos para aquisição de um passado dentro do contexto da obra, estão na intenção da aceitação social, e o viés político é visto por um outro olhar diferente da perspectiva da obra literária. Por um lado, os motivos estão relacionados à

vaidade social, estética e comportamento. Por outro lado, há aos interesses da sociedade, quanto à identidade e ao *status quo* e poder.

Ainda de acordo com o autor, tais elementos constituem o novo imaginário social e são configurados neste imaginário sendo apresentados pela mídia e pelo desejo de consumo social atual. Então a mídia se apropria deste imaginário social para torná-lo mercadorias e negociá-las. Percebe-se que as personagens estão envolvidas no roteiro do filme, além de nos dramas sociais, pois existe a necessidade de eliminar tudo que foi de bom ou ruim no passado e de construir uma nova história de vida pautada no agora. Zygmunt Bauman em entrevista à revista brasileira "Isto É", em Setembro de 2010, cujo título é *Vivemos tempos líquidos: Nada é para durar*, matéria assinada pela jornalista Adriana Prado, coloca a sua percepção a tais fatos comuns nas obras. Segundo o autor, "Ocupamos um mundo pautado pelo agora, que promete satisfações e ridiculariza todos os atrasos e esforços a longo prazo".

Um dos dramas que se encontra entrelaçado no romance trata-se da problemática da personagem José Buchmann, que presencia toda a etapa da descolonização e com ela a era da Guerra Civil, que só chegaria definitivamente ao fim em 2002. É sabido que, com a saída do poder político e administrativo português, instalou-se em Angola um momento de indefinição e vácuo socioeconômico muito grande. Os que saíram do país de Angola levaram consigo, bens e dinheiro. Também saiu, com toda está instabilidade política e de segurança nacional, grande parte da mão de obra especializada, profissionais liberais, professores, intelectuais que de uma certa forma tinham seus pontos de vistas ideológicos diferentes. Muitas das empresas também fecharam as portas, ficando apenas muitos dos investimentos em pedras preciosas, diamantes e petróleo.

Os "retornados" foram aqueles que deixaram Angola com a Independência, milhares e milhares de portugueses que retornam não só para Lisboa, mas também para outros lugares como o Brasil e a África do Sul. No entanto, muitos desses "retornados" nasceram e viveram em Angola. Em matéria não assinada do Jornal Público, esse contexto que vimos de forma indireta no romance é muito bem apresentada por Agualusa em sua personagem José Buchmann:

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> [...] não só muitos deles não eram retornados, pela prosaica razão de que tinham nascido e vivido sempre em África, como surgem muitos meses antes de a palavra "retornado" ter conseguido chegar às primeiras páginas dos jornais portugueses. Desde Junho de 1974 que encontramos notícias sobre a fuga dos colonos, dos brancos, dos africanistas,

> dos europeus, dos ultramarinos, dos residentes e dos metropolitanos. Enfim, de pessoas brancas, pretas, mestiças, indianas... que residiam em Angola, Moçambique, Guiné e Cabo Verde. Nenhum destes termos é verdadeiramente apropriado para descrever o que eles de facto eram, mas a desadequação dos sinónimos foi breve, pois dentro de poucos meses eles deixaram de ser definidos em função dessa África onde foram colonos, brancos, africanistas, europeus, ultramarinos, residentes ou metropolitanos para passarem a ser definidos em função da própria fuga. Então passarão a ser desalojados, regressados, repatriados, fugitivos, deslocados ou refugiados. Finalmente, em meados de 1975, tornar-se-ão retornados (PÚBLICO ONLINE, 2015).

José Buchmann seria uma espécie de "não retornado", aquele que se recusa voltar para Lisboa, ou até ir viver no Brasil. O termo "retornado" é controverso, pois trata-se ainda de uma questão muito dolorida do ponto de vista destas populações que se encontram presentes no cenário do neocolonialista. Muitos desses se sentiam muito mais angolanos que portugueses, e por isso buscavam em Félix Ventura uma construção de passado que os premiassem com a identidade angolana em alto grau de verossimilidade.

Quanto ao olhar dos autores e suas personagens nas obras, sendo elas literária ou cinematográfica, observamos a necessidade de ressaltar as perspectivas fundamentais da própria modernidade, para então estabelecer um sentido que se pode falar de uma posterioridade na pós-modernidade. Segundo Bauman (1999), esse projeto moderno confluía para a modernidade sólida, recusado receptáculo para o questionamento e a eliminação da ambivalência. A ciência e a técnica exigem o papel de atores principais na classificação do social, através do ideal de Estado-Nação. O empolgado desenvolvimento industrial tendia para horizontes de globalização. Por vezes, e com alguma ironia, a história repete-se sujeita a um ciclo de êxtase. Logo, o indivíduo passa a ser tomar um agente individual na tarefa de atribuição de sentido à vida. E estaria ai, segundo Bauman, "a condição para avaliar a própria chance de transcendência de outro modo negada, a garantia de uma vida com sentido e gratificante, em vez de uma vida vazia e sem sentido" (BAUMAN, 1999: 42).

Tomando as observações no romance e no filme *O Vendedor de Passados* percebe-se que ambas as histórias inserem no contexto um novo paradigma cultural, resultante da experiência da crise e da dissolução de valores, bloqueia-se a solidez da ordem, ultrapassada por uma lógica de caos policiadora do cotidiano social. Em muitos instantes, percebe-se as personagens das obras transitando dentro destes espaços, tanto de acordo com os ressentimentos e desejos psicológicos, como na construção desses passados por Félix Ventura e Vicente Garrido.

Percebe-se que nas obras, tanto no romance de Agualusa, quanto no filme de Lula Buarque de Hollanda, ambos trabalham no espaço da contemporaneidade e do universalismo, visto que, se o pós-moderno não renega o efêmero, o descontínuo e o caótico, ele mesmo aceita algo do que poderá ser apontado como o ideal de modernidade. Nessas obras, os personagens necessitam de fragmentos de mudança, nem que sejam falsas. Devido a essas personagens serem bem-sucedidas social e financeiramente, conseguem uma legitimação pela diversificação de referências quanto aos seus passados, parecendo ter os requisitos próprios de uma construção imaginária. Ao mesmo tempo, no filme vemos o uso de tecnologia em prol da significação, resultante do compromisso entre a técnica e o imaginário para a valorização dos passados das personagens.

O filme e o romance têm em comum a atividade do personagem central, que aliás está descrita no título. Ele manipula imagens e documentos, construindo passados verossímeis para aqueles que gostariam de apagar suas vidas pregressas e recomeçar tudo de novo. Tanto Félix quanto Vicente são adotados e têm dificuldades para resgatar suas origens devido a sua condição, ambos abandonados ainda bebês. Os protagonistas no romance e no filme têm funções parecidas quanto ao elemento étnico e de protesto, pois tratam-se de um branco-negro no romance e um negro descendente de escravos no filme. Ambos apontam para a mesma realidade de contraposição entre suas raízes e origem e a imersão no mundo do colonizador: Félix por ser um albino e Vicente por ter sido criado por um casal de brancos.

Ângela e Clara compartilham cicatrizes e têm em comum não falarem sobre o seu passado, mantêm um distanciamento no que diz respeito a revelações ou sentimentos. Além disso, a postura de ambas dificulta e muito saber qual o grau de envolvimento que demonstram ter com Félix ou Vicente. No entanto, diferenciam-se porque Ângela não surge como uma cliente para Félix, o que acontece com Clara, cuja história é totalmente criada por Vicente.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cena dos problemas de Vicente e Dr Jairo por conta do Livro de Clara. *Lula Buarque de Hollanda,* ***O Vendedor de passados*** *(2015). Min 01:03:10.*

Também no romance é possível perceber uma maior variedade de nuances e comportamentos que falam mais sobre Ângela, o que no caso de Clara não ocorre no filme, devido às características da obra. No livro o passado de Ângela é revelado, inclusive as origens de suas cicatrizes. No filme, fica em suspenso a verdade dos fatos e o comportamento de Clara, mesmo que possa propositalmente estar distanciando de Vicente, não deixa claras as suas intenções e suas origens.



Cena de Vicente tentando desconstruir o passado ilegítimo que ele criou para Clara. *Lula Buarque de Hollanda,* ***O Vendedor de passados*** *(2015). Min 01:04:56.*

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Assim, narrando a história de um autêntico vendedor de passados – ainda que se trate de um passado fabricado, um passado institucional – o autor aprofunda a questão da identidade

angolana, procurando forjar-lhe uma tradição à la Borges (com o homem criando seus próprios precursores)(...) (SILVA, 2015: 223).

Torna-se relevante ter a segurança de integrar um grupo que incorpore o bem coletivo. Para tanto, é essencial a questão identitária. Dessa forma, percebe-se que a desconstrução e o pseudo-conhecimento pós-moderno nas obras *O Vendedor de Passados* dita a sentença da explicação realista para esse mundo de mentiras e falsificações. Nas circunstâncias das obras, a natureza do enredo e do roteiro proporciona a força do próprio discurso, revelando o insignificante e o atestando por estes protagonistas como reais e existentes.

Encontra-se ao longo de todo o romance, bem como no filme a questão da identidade que se relaciona com o tema da temporalidade. O vínculo entre ambos está condicionado à existência das personagens. Isso motiva Buchmann a buscar uma identidade verossímil, além de estabelecer para si uma trajetória e um passado convincentes. O mesmo busca Clara, ao procurar Vicente. Mesmo que se trate de um passado criado, falso, construído e reconstruído sem que haja linearidade na construção. Dessa forma, inverte-se a correlação temporal: "em vez de a história inscrever-se na memória, como resultado do vivido, é a memória que emerge, na narrativa, como resultado da história, mas de uma falsa história, de uma fábula" (SILVA, 2015:223).

A memória é uma paisagem contemplada de um comboio em movimento. Vemos crescer por sobre as acácias a luz da madrugada, as aves debicando a manhã, como a um fruto. Vemos os lagos plácidos onde nadam os patos, os rios de águas pesadas onde os elefantes matam a sede. São coisas que ocorrem diante dos nossos olhos, sabemos que são reais, mas estão longe, não as podemos tocar. Algumas estão já tão longe, e o comboio avança tão veloz, que não temos a certeza de que realmente aconteceram. Talvez as tenhamos sonhado. Já me falha a memória, dizemos, e foi apenas o céu que escureceu (AGUALUSA, 2004:153).



Cena de Vicente descobrindo que foi achado no lixão por catadores de lixo. *Lula Buarque de Hollanda,* ***O Vendedor de passados*** *(2015). Min 01:08:26.*

Percebe-se nas obras o calor da ideologia, da política, do maquiavelismo, das benesses partidárias e do poder, com pitadas de percepções ao raciocínio crítico literário e cinematográfico, por meio do sustento filosófico da pós-modernidade. Em alguns momentos tanto Agualusa, como Lula Buarque de Hollanda, entram em abordagens conceituais de estética social, que não parecem ser tão empíricas. Aparentemente, percebemos nas obras, tanto no romance ficcional, quanto no filme, a essencialidade contemporânea do pós-modernismo. Outra particularidade das obras é que ambas estão revestidas por uma base de caráter social emergencial, sendo compostas por alguns personagens que são emergentes na sociedade, tanto angolana como brasileira. Tais personagens têm como interesse de consumo pessoal a busca por uma possível definição, o que por vezes leva à demolição programática da memória pessoal e coletiva.

São temas de ambas as obras a memória, o esquecimento e a construção de novas identidades, o que ocorre é a construção ou reconstrução de raça e de nacionalidade, buscando-se muitas vezes o esquecimento para o qual existe como solução a ficcionalização das próprias existências. Existe em ambas as obras a sugestão de um comportamento voltado para o lucro em uma atividade que tem a propensão para o ilícito. Em ambos os países, há um problema relativo à corrupção que tem nas obras a sua representação. É perceptível nas personagens de Félix e Vicente um jogo de ideias, o uso da verdade e da mentira, conforme a convivência, e rejeitando terminologias ou até consciências, bem como as consequências vivenciadas por alguns dos personagens, tanto no romance como no roteiro do filme.

Dessa forma, os princípios de Félix Ventura são testados, colocados em questionamento. Imagina-se se há um limite entre manipular a realidade e criar instrumentos para comprová-la, o que tornaria Félix um criminoso, um falsário. No entanto, passa-se a questionar se ele já não o era ao criar passados. Cria-se o conflito: manipular a ficção, criar passados, seria um ato de criação artística, já manipular a realidade, criar uma nova identidade para o estrangeiro, seria um ato criminoso.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Com relação ao ofício dos protagonistas em construir passados, este tipo de consciência não passa de uma falsa construção, dado que o significado é substituído pelo significante, e tanto no livro como no filme, percebemos que o que norteia Félix Ventura e Vicente Garrido são as necessidades do indivíduo pós-moderno, que aparecem devido à requisição da economia de mercado. O caráter humano dos personagens perde, pois o sujeito

acaba por vincular-se a uma estruturação ideológica, a um produto na vitrine da sociedade, e ao passado que aparece como algo mais revelador destes indivíduos é simplesmente falsificado conforme interesses individuais.

Félix representa na história o homem comum sentindo-se atraído pelo ganho fácil de uma grande quantia em dinheiro para ir além do que costuma oferecer como serviço a seus clientes. Há uma crise de consciência que o perturba, por não conseguir rejeitar facilmente o que lhe é oferecido. A ideia da corrupção como uma forma de cercar o corrompido de modo a não deixar uma forma de escapar é utilizada quando Eulálio explica como transforma os pequenos insetos que pousam no teto em seu sustento, agindo como um caçador ao encurralar suas presas. Dessa forma, Felix Ventura é seduzido pelo estrangeiro que possui um poder financeiro maior que o seu. Já para Vicente não importamas motivações de seus clientes, ele utiliza pessoas reais que ainda estão vivas na composição de seus passados. Essa transgressão é punida quando Clara publica o seu passado comprometendo a figura de um médico argentino que é posto como um torturador em sua história. Vicente é cobrado e julgado por ter utilizado as relações de um amigo na construção do passado que vendeu à Clara.

No que diz respeito a Lula Buarque de Hollanda, percebemos na construção do roteiro cinematográfico uma nítida presença do elemento identitário nas personagens que, no contexto da obra, representam a importância da memória para a constituição da identidade: "no caso do cinema brasileiro (...), o movimento age na direção da revisão do esquecimento – que busca aproximar o plano do "nós-ideal" da realidade quotidiana" (ELIAS, 1997: 140).

O cineasta apresenta ao longo do filme, a partir das narrativas, a ideia de que, muitas vezes, as pessoas que se encontram envolvidas nas tramas, buscam de certo modo uma necessidade pessoal de conhecer seu passado inverossímil, mesmo que não se identifiquem com ele, ou mesmo estando cientes de que não é verdadeiro e foi manipulado. É perceptível na literatura como na cinematografia, o elemento da amnésia histórica que, segundo Fredric Jameson (Jameson 1983: 125), tem no artifício do tempo um verdadeiro detentor de diversas significações. Agualusa e Lula Buarque de Hollanda nas obras se aproximam dessa condição sociológica para desenvolver e alertar o poder ser pós-moderno.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Dessa forma, são construídas lembranças que partem, muitas vezes, tendo por base a identidade e a memória de outras pessoas, admitindo-se até mesmo a construção coletiva de uma irrealidade tramada como uma acordo proposital, um investimento social, como uma garantia de sucesso maior para o futuro. Lula Buarque de Hollanda não buscou abordar a

questão das construções identitárias do discurso no enredo do longa-metragem, pois no tocante à política e o que se passa em Angola e no Brasil existem grandes diferenças.

Nesses contextos, a afirmação da identidade ocorre como um jogo de imagens refletidas em infinitos espelhos. A abordagem dada ao assunto atua como um simulacro da realidade, onde se confundem verdade e mentira, fato e ficção, essência e aparência. Silva afirma:

> Entre idas e vindas inesperadas, discute-se no romance não apenas aspectos da história recente de Angola, mas principalmente o impreciso conceito de identidade, já pressuposto na figura inusitada de um narrador-personagem que não é nada mais, nada menos do que uma... osga. Assim, ao escolher uma osga (espécie de lagartixa, que desempenha papel fundamental na discussão, presente na obra de forma latente, acerca do conceito de identidade), o autor sugere um olhar isento de qualquer envolvimento do narrador com a essência demasiadamente humana da questão identitária: enquanto ser irracional, deplacé, a osga está, supostamente, imune às questões "existencialistas" inscritas na trajetória dos demais personagens (...) (SILVA, 2015: 222).

Ao longo da história, encontram-se uma infinidade de oportunidades de reflexão, tanto sobre questões pessoais, que inquietam os indivíduos, quanto sobre questões relativas à construção de identidade coletiva de uma nação. Ambos os tipos de reflexão encontram território fértil nos espaços angolano e brasileiro, por se tratar de nações cuja construção da identidade ainda está em andamento. Buscou-se refletir nas análises feitas justamente sobre essas questões que se apresentam na discussão sobre os personagens, contextos e características das obras.

Em ambas as obras, se valorizam a ancestralidade, mesmo tendo como base raízes e identidades fragmentadas. O estabelecimento de um passado é um problema tanto para os protagonistas, quanto para seus clientes. Sendo um reflexo do que foi vivenciado pelas populações negras que forçosamente cruzaram o Atlântico a bordo dos navios negreiros, em uma realidade vivida tanto em Angola, quanto no Brasil. Submetidas ao silenciamento pelo colonizador, essas populações tiveram seu passado e suas origens sacrificados, tendo de lutar para manter o que foi possível de sua história e cultura. Isso pode ser visto em Felix que fala a Eulálio sobre o seu desejo de conhecer sua origem, narrando-lhe a história com base no que seu pai adotivo lhe contou. Demonstra frustração devido ao que não conhece, mas também existe orgulho da história que conhece.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Félix trata da loucura e de diversas doenças que, segundo ele, acometem o povo de Luanda, o que credita às dificuldades pelas quais havia passado. Também fala do pouco valor dado à cultura e à história nos tempos de crise, pouco antes da independência do país, o que depois reverteu-se em uma forma de supervalorização após a independência. Faz isso ao narrar ter comprado por valores baixíssimos livros e até mesmo bibliotecas que acabaram, em alguns casos, sendo vendidas de volta pelo valor real dos livros, o que lhe proporcionou um bom lucro. Isso aponta para o pouco valor dado ao passado quando da crise e para o grande valor estabelecido para o passado e para a história no momento pós- independência.

O medo do narrador de distanciar-se da casa encaixa-se no contexto vivenciado, uma vez que se encontram em um país no qual há uma grande insegurança. Há inúmeros seres que precisam de uma trajetória para legitimar as máscaras que vestem, o que demonstra como os personagens históricos são imortalizados devido a passados maquiados, enfeitados por fatos falsos, numa ficção memorialista, uma realidade que se relaciona com a nova elite.

A memória ou a sua ideia perpassa toda a obra, representada pelas percepções do narrador, pela valorização de Félix e de como é importante para a realização de seu trabalho e também pela importância dada a ela pelas pessoas que o procuram buscando um novo passado:

> É na literatura, instrumento de afirmação da identidade, que a experiência de muitos autores servirá de aparato arqueológico do memorialismo, para mergulhar num universo de histórias balizadas por um código que legitima tanto uma sociedade atomizada como a desintegração humana (AZEVEDO, 2014: 132).

O narrador se refere à presença das minas, herança deixada pela guerra fria na década de 1970, ilustrando um contexto de insegurança e ameaça constante para as pessoas em Angola, uma responsabilidade não assumida por ninguém, o que se evidencia na busca pela superação desse passado revestido de crimes e de culpa pela morte, miséria e riscos impostos à população angolana. Os duplos sobre os quais fala Félix e que aparecem no relato sobre o presidente e seus sósias de Edmundo Barata dos Reis demonstram haver uma divisão entre a história de parte da população, suas origens e tudo o que fizeram até a independência e a construção de uma nova identidade, que os desvincule de muitas ações e muitas atividades condenáveis:

> Vários são os clientes que procuram Felix Ventura para encomendar um passado. Desde aqueles que tiveram participação na guerra em prol da independência de Angola, no

> período que compreendeu os anos de 1961 a 1975 – que resultou em torturas – a outros clientes que se envolveram nas guerras civis dos Movimentos Revolucionários ou da política contemporânea, cujo alheamento do passado recente do país precisa ser modificado, de forma que não comprometa os cargos atuais que ocupam ou desejam num futuro próximo (SANTOS, 2008:85).

Há na obra uma denúncia do enriquecimento rápido de uma minoria exploradora de petróleo e diamante às custas de uma guerra que devastou Angola – com especial atenção à sua necessidade de apagar registros do que aconteceu. A revelação que é feita por Edmundo Barata dos Reis, que chega à casa de Félix interrompendo o seu encontro com Ângela, nos leva a perceber que as aparências podem enganar. O aparentemente injustiçado Edmundo, na verdade havia participado e atuado em ações cruéis, sendo o responsável pela morte e pela tortura de muitas pessoas, como os pais de Ângela e ela própria. Por outro lado, Buchmann, cujas atitudes e passado, bem como suas motivações pareciam extremamente suspeitas, acaba por revelar-se uma vítima, tendo ele próprio tirado o próprio Edmundo do local miserável onde vivia e o apresentado a Félix. A existência de Edmundo é revelada pelo interesse genuíno de Buchmann por ele.

Independentemente de lados, o conflito civil de Angola é retratado nos personagens Buchmann, Ângela e Edmundo, que de alguma forma fogem de seus passados, cada um de uma forma. Buchmann o faz ao comprar para si uma nova identidade. Ângela foge de seu passado viajando pelo mundo e alegando ter tido um passado comum e vulgar, sobre o qual não existiria muito o que falar. Já Edmundo, esconde-se nos bueiros, vivendo em condições desumanas, o que seria uma punição por seus crimes. No entanto, quando confrontado, ele não demonstra qualquer tipo de arrependimento. Os três personagens vivem de memória e de esquecimento.

Ao optar por uma ficção que estabelece um diálogo com o discurso histórico, torna-se evidente a necessidade do povo africano de buscar a constituição de uma identidade própria. Na história, José Buchmann representa o povo que necessitava encontrar um passado mais verossímil e menos cruel do que foi vivenciado. No entanto, o personagem adquiriu múltiplas características, as memórias que são entregues entram em conflito com a realidade, tornando mais complexa a busca pela identidade.

Tomando-se por base também a observação e as constatações presentes e no formato das obras, quanto à validação daquilo que é ofertado aos clientes de uma forma em geral, nesse caso, a venda dos passados, os autores fazem uso da utilização de bases filosóficas e

antropológicas. A subjetividade conceitual da pós-modernidade aparece nas duas obras, tendo por base os fatores ideológicos e psicológicos, considerando-se a cronologia física e temporal, uma vez que o passado vivido difere do passado comprado, e do presente. Dessa forma, o passado torna-se artigo de consumo para as futuras gerações da família, além de promover destaque para o futuro. Nessas obras, é percebido que tempo e espaço podem ser inseparáveis, o que muda são as histórias devida.

De acordo com Padilha, as camadas populares têm como marca a preservação de uma tradição. No entanto, "mesmo nestas, é marcante a presença de traços da tradição luso-europeia já incorporados à face nacional angolana". Dessa forma, caso a tradição apresente-se mesmo nas narrativas orais, haverá a influência da cultura do outro. Com isso, também a literatura escrita que daí se originar será tocada pela cultura do colonizador. Nesse contexto, é importante não confundir a adoção de influências europeias com a necessidade de não demonstrar um exotismo, que pode tornar-se um estereótipo (2003: 17). A partir desses extremos, o autor constrói uma crítica no texto. "Ao mesmo tempo que exóticos, fora do lugar, não-contemporâneos, fetichizados, também pode enriquecer-se. As condições sob as quais vivem os não-ocidentais tanto podem levar a mutilações como a recriações" (IANNI, 2003:89).

De acordo com Castells (2009), o espaço é tempo cristalizado, somos tempo encarnado, assim como as sociedades são feitas de história. Pode-se afirmar que esta percepção é contida nas obras, tanto literária como cinematográfica, logicamente em perspectiva distintas, mas dentro do mesmo espaço de dramaturgia ficcional e das complexidades simbólicas sociais, tanto em Angola, como no Brasil. Nas obras, o elemento temporal é sempre precursor da experiência humana e qualquer forma de percepção identitária só será possível pelos princípios da capacidade de perceber e compreender bem as coisas dadas como complexas e tudo que se relaciona com a concordância. Isso pode ser visto na obras, literária e cinematográfica, onde as personagens se mantiveram fieis aos seus anseios pela criação de passados.

O passado deixa marcas que sempre estarão presentes, impedindo que o horror seja esquecido. Na narrativa de *O Vendedor de Passados* por meio de uma referência às minas de Angola, é lembrado o longo período de guerras no qual o país foi mergulhado. Ainda hoje, as minas representam um dos problemas mais sérios no país. Não há como saber o número de minas que estão enterradas em solo angolano, isso faz com que sejam responsáveis pela

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mutilação de milhares de pessoas todos os anos. Essa realidade é posta pelo narrador em uma de suas digressões:

Ninguém sabe, ao certo, quantas minas foram enterradas no chão de Angola. Entre dez a vinte milhões. Provavelmente haverá mais minas do que angolanos. Suponhamos, pois, que um desses meninos venha a tornar-se sapador. Sempre que rastejar através de um campo de minas há de vir-lhe à boca o remoto sabor de uma nêspera. Um dia enfrentará a inevitável questão, lançada, com um misto de curiosidade e horror, por um jornalista estrangeiro: – Em que pensa enquanto desarma uma mina? E o menino que ainda houver nele responderá sorrindo: – Em nêsperas, meu pai (AGUALUSA, 2004:11).

A tradição foi adotada por alguns autores como foco de seu trabalho, utilizando a ressignificação do passado na construção de uma identidade. Adotam a volta ao passado para que seja possível a adoção de um paradigma a ser utilizado no presente. Mas autores como Agualusa sabem que o passado não pode ser visto como uma saída para os problemas de construção de uma identidade. Deve orientar para a adoção de uma postura assertiva e para a busca de uma identidade real, concreta e condizente com a cultura e costumes locais. Admite-se que o passado faz parte da construção do que deve ser chamado de identidade. No entanto, não deve se tornar o seu elemento constitutivo único, pois apesar de dever estar presente, os elementos do passado devem se aliar ao presente para delinear o que se considera identidade.

As obras se contrapõem ao ato de celebrar do passado, pois o abordam, segundo o ponto de vista dos personagens de forma superficial, quando são promovidos instantes transitórios de satisfação e comemoração. O passado não é mais visto como um registro permanente da memória, e sim como midiático e espetacular. Nas obras, romance e filme, destaca-se também que o passado não serve mais para a contemplação, pois passa a existir para ser consumido, e funciona também como um artefato de manipulação e agitação de massas sociais. O passado não é mais um fundador da memória, passando a ser reciclado e renovado ao gosto pessoal, como um objeto, de acordo com a moda, promovendo-se uma repetição dos valores estéticos, simbólicos, sociais e de divertimento ou ascensão.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Analisando as elites no Brasil, fazemos um paralelo quanto às interpretações da evolução social e política deste país. Também percebemos que no Brasil existe desde o tempo colonial, até praticamente os dias atuais, uma separação entre a sociedade e a política.Entretanto, a história do país surge em seus passos e descompassos entre os processos de construção do Estado e da Nação.

Percebemos que somente a partir da segunda metade do século XX o Brasil conheceu alguns movimentos positivos de crescimento econômico e passou a ser uma economia crescente no panorama mundial, porém seus ganhos continuavam com as elites, que antes era monárquica colonial, e agora passa a ser industrial, agrária e financeira.

Logo, a formação da sociedade brasileira teve uma forte influência da monarquia portuguesa, que tinha uma estrutura bem definida de classes sociais, sendo estruturada por nobreza, clero e os demais restantes. No Brasil, além das classes mencionadas, tivemos mais alguns elementos que foram determinantes para a formação de sua sociedade, que no aspecto socioeconômico e cultural foram negativos, tendo como a base da pirâmide social: a escravidão e a carência de uma pequena burguesia, composta por trabalhadores livres e independentes, algo quase impossível aos modelos adotados pelo colonizador.

Desde sua origem, a sociedade brasileira foi elitizada. Seja como donatários vindos de Portugal, como funcionários da Corte, ou como agraciados com grandes porções de terra, a elite brasileira foi formada com o objetivo primeiro de exploração da terra e do trabalho servil. A nobreza que representava a elite colonial não trabalhava, e para a Corte portuguesa o trabalho não é visto como algo positivo. Logo, a escravidão tornar-se-ia o sustentáculo da economia e da nobreza, tanto que nas poucas insurreições populares havidas no Brasil, limitadas e circunstanciais, a escravidão não foi abolida nem pelos efêmeros e pontuais governos revolucionários.

O movimento pós-colonial no Brasil com a chegada da República foi outro percurso das elites. Os que se sentiam prejudicados mudaram o governo, deram um golpe de estado, sem nenhuma participação popular. Fato marcante politicamente que, com a Proclamação da República, a elite econômica influente trás para a cena brasileira um novo personagem, o poder militar e o início da República dos Marechais.

No início do século XX, a classe operária, já contava com dezenas de sindicatos de trabalhadores. Apesar de sua evidente desarticulação, conseguiram realizar movimentos grevistas generalizados em 1906, 1912, 1917 e 1919. As reivindicações incluíam aumentos de salários de acordo com o aumento do custo de vida, dia de oito horas de trabalho, proibição de trabalho aos domingos, proibição de trabalho a menores. O mundo entra em crise, ocorre a Guerra Civil Espanhola, e as Grandes Guerras Mundiais, e o Brasil acolhe milhares e milhares de Imigrantes, este capital humano muda de vez a mentalidade produtiva, cultural e social do Brasil.

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

O poder consegue mudanças impensáveis. Agora é visto imigrantes endinheirados casando-se com as descendentes dos nobres falidos, apenas para terem prestígio social. Os operários chegam ao poder sindical, e vendem-se aos patrões contra seus pares. A manutenção de castas e privilégios mantém-se inalterada, como era anteriormente aplicada na antiga política colonial, apenas ajustam-se as peças, de acordo com as novas necessidades.

Novamente o poder político institucional foi substituído por uma ditadura militar nos anos de 1964 até 1985, essa sem disfarces é militar e autoritária, como revela o filme de Lula Buarque de Hollanda *O Vendedor de Passados*, sobre o qual nos debruçamos nesta dissertação. O país vivia de maneira confusa e sem controle, completamente desgovernado, a ameaça comunista era um fato preocupante, como uma futura república sindicalista, surgia como fantasma e assustava a elite dominadora. Com a redemocratização política. O Brasil passa por inúmeras transformações sociais, merecendo destaque para a valorização das instituições que dão suporte à ordem e ao progresso, lema base que encontra-se afixado na Bandeira Nacional.

A narrativa atua como um simulacro do real, o que torna possível afirmar que a representação que a literatura faz da realidade é semelhante à representação feita por outras formas de manifestação artística, como a fotografia, por exemplo. A personagem Ângela Lúcia de *O Vendedor de Passados* é um exemplo do exposto, uma vez que vive de fotografar a incidência das luzes em paisagens e momentos no mundo todo. Ao ficcionalizar a realidade, o escritor lança luzes sobre alguns pontos, fazendo com que haja sombras sobre outros. Nesse contexto, a narrativa passa a ser uma representação da realidade traduzida na história que se configura como o passado. Dessa forma, o historiador busca a representação da realidade na forma como ela se apresenta, a verdade sobre os fatos.

Já a literatura pode representar um mesmo fato de formas diferentes, sem que isso signifique distanciar-se da realidade histórica dos acontecimentos. Nesse caso, enquanto literato, o que é feito por Agualusa é a representação da realidade através de fatos ficcionais que a tornam mais real. O passado é respeitado e valorizado por tratar-se de uma parte essencial do que constitui uma identidade. Apesar de, em um primeiro momento, poder se considerar o comércio de passados como uma forma de diminuir a sua importância, o próprio valor financeiro dado ao produto demonstra que se trata de algo importante, tanto para quem o vende, quanto para quem o compra. O fato de envolver uma transação financeira pode, inclusive, ser uma referência ao passado colonial e ao comércio de vidas humanas, feito a partir das colônias, com

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a exploração vergonhosa e o enriquecimento de muitos, à custa do sofrimento, da vida e da morte de muitas pessoas tornadas escravas.

Na falta de um passado do qual ser orgulhar, inventa-se um que seja capaz de preencher o vazio dessa ausência. O autor ironiza a forma fácil de lidar com o lucro, a mentira e a contravenção, mas também destaca a importância de se lembrar do passado, ressignificando seus eventos e construindo a partir deles, com respeito e consideração às origens do país, um futuro no qual sejam valorizadas a identidade e a pluralidade do povo angolano.

As culturas africana e brasileira sofreram uma grande influência da cultura europeia. Consciente disso, Agualusa utiliza em sua literatura a representação de uma face africana, que se esforça por negar sua africanidade e acentuar o ser europeu. O autor utiliza ironia nessas situações em seus textos, para demonstrar que o caminho de seus antepassados não pode ser esquecido e que os traços africanos não podem ser apagados por outra cultura. Além disso, demonstra que a incorporação de traços de outra cultura diz respeito à formação de uma identidade contemporânea. Apesar disso, demonstra que não se pode sobrepor esses traços à própria cultura nacional.

Importa destacar também que não é possível hoje imaginar uma construção cultural livre de miscigenação, sem qualquer traço de influência cultural de outros povos. Isso faz com que Angola ainda esteja com problemas identitários, pois há momentos em que se fixa num passado que é irrecuperável; e outros em que inventa um passado que não lhe pertence. Devido a ter sido conduzido por uma história na qual as lutas e divergências estiveram sempre presentes, o povo angolano luta por fixar-se como uma Nação única em sua singularidade. Para tanto, as literaturas africanas têm buscado com base no discurso que constroem, solidificar costumes e tradições do passado de suas origens, para que seja possível constituir a sua identidade.

A literatura tem procurado recuperar a essência do passado em seus costumes e tradições, que foram esquecidos pelo povo. Dessa forma, ser angolano ou brasileiro torna necessária habilidade para mergulhar no desconhecido e ter uma percepção aguçada sobre influências culturais. É preciso adaptação a essa troca cultural que é estimulada pela globalização, para não perder o foco de sua própria história. Deve-se reconhecer também que, quando à margem de uma identidade, a troca cultural ocorre em abundância. Ao realizar essas trocas, há uma troca de informações que transitam e que poderão ou não se solidificar como parte dessa identidade.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

As questões culturais presentes em ambas as obras demarcam um universo de referências que podem ser observadas, como o local onde Vicente vai se divertir e onde entra em contato com mulheres com as quais estabelece relações superficiais, o que demonstra ser esse espaço propício para isso, um comportamento comum na sociedade brasileira e do Rio de Janeiro, mais especificamente. Ambos, Félix e Vicente levam mulheres para casa e não estabelecem com elas qualquer tipo de relacionamento duradouro, o que muda com o surgimento de Clara, para Vicente, e Ângela, para Félix.

A superficialidade das relações e a importância e a influência da opinião do outro e da sociedade como um todo também aparecem em ambas as obras. Isso pode ser visto na quantidade de mulheres que se relacionam com ambos os protagonistas e na busca por aparentar, ao menos socialmente, ser algo que na verdade não é. Demonstra-se a realidade de um contexto social em que o ser importa muito menos do que o parecer. As pessoas que procuram, tanto por Félix, quanto por Vicente, demonstram que em ambas as sociedades é importante convencer a todos de que são o que é esperado que sejam. Dessa forma, é possível perceber os preconceitos, principalmente no filme, a que estão sujeitas as pessoas que não estejam de acordo com um padrão social considerado aceitável e, mais do que isso, desejável.

A sociedade retratada nas obras é a classe média alta, apesar de ambos os protagonistas terem em suas histórias origens humildes, o que é notável no caso de Vicente que foi encontrado em um lixão do Rio de Janeiro, uma outra realidade local retratada na obra, apesar de ter sido criado em uma classe social ao qual certamente não pertencia. O protagonista busca por suas origens, que parece imaginar serem humildes, isso pode denotar uma sensação de não pertencimento que pode ter como base o fato de ser negro, o que o preconceito já preconiza como característica de pessoas das classes menos privilegiadas.

Graças à literatura crítica sobre o romance *O Vendedor de Passados* e as literaturas africanas de língua portuguesa, chegamos às conclusões que possam ser significantes também para futuras pesquisas sobre as duas obras pós-modernas, na ótica da narrativa pós-colonial, através dos eixos de cultura e identidade das personagens nos cenários de Angola - Brasil e na visão de José Eduardo Agualusa e de Lula Buarque de Holanda.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

4.15. HOJE EU QUERO VOLTAR SOZINHO

O filme, Hoje eu quero voltar sozinho, do cineasta Daniel Ribeiro, encontra-se fundamentada dentro da perspectiva de gênero e de valorização quanto à identidade LGBT diante do espaço cinematográfico, e também, transita nos elementos simbólicos da memória, e identidade.

A principal sugestão temática abordada no filme tem como proposta à reflexão sobre a homossexualidade entre adolescentes, e questões relacionadas à humilhação na escola, problemáticas quanto à inserção de pessoas portadoras de necessidades espaciais na educação formal tradicional, as descobertas da adolescência quanto ao amor, e o medo dos pais diante aos desafios e desejos destes imaturos adolescentes no espaço da contemporaneidade.

Sendo assim, também percebemos na adaptação uma variedade de temáticas inseridas no roteiro cinematográfico, e relevante ao tema inicial da descoberta da homossexualidade na fase da adolescência e no processo comparativo das obras ocorre uma divisão de opiniões entre a busca pela independência financeira e a descoberta do amor, além da dualidade de sentimentos, a busca por um intercâmbio internacional com a finalidade de se libertar do medo de decepcionar a família perante a opção.



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cena de Leonardo de mãos dadas com Gabriel na escola. *Daniel Ribeiro,* ***Hoje eu quero voltar sozinho*** *(2014). Min 01:27:23.*

A obra apresenta a importância da problemática do tema que é pouco explorado, com toques de criatividade, sutileza, e destreza artística no desenrolar do filme. A adaptação cinematográfica Hoje eu quero voltar sozinho, fundamentando a nossa opinião através da análise fílmica, de gênero e de valorização quanto à identidade LGBT diante do espaço cinematográfico, quanto à memória e identidade, tendo neste meio de Comunicação Social elementos que evidencia a sensibilidade quanto a temática e facilita a aproximação do roteiro ao público telespectador.

Percebemos diante deste estudo o interesse do cineasta Daniel Ribeiro, em propor uma adaptação cinematográfica composta da necessidade em fazer uma adaptação interpretativa do curta-metragem que foi a fonte ficcional inicial e captar o espírito da obra, exigindo da adaptação outros conteúdos ligados a sensibilidade quanto a homossexualidade entre adolescentes, o *bullying* na escola, problemáticas quanto a inserção de pessoas portadoras de necessidades espaciais na educação formal tradicional, as descobertas da adolescência quanto ao amor, e o medo dos pais diante aos desafios e desejos destes imaturos adolescentes no espaço da contemporaneidade.



Cenas do cotidiano de Leonardo e sua família. *Daniel Ribeiro,* ***Hoje eu quero voltar sozinho*** *(2014). Min 05:15.*

Sendo assim, também percebemos na adaptação uma variedade de temáticas inseridas no roteiro cinematográfico, e relevante ao tema inicial da descoberta da homossexualidade na fase da adolescência e no processo comparativo das obras ocorre uma divisão de opiniões entre a busca pela independência financeira e a descoberta do amor, além da dualidade de sentimentos, a busca por um intercâmbio internacional com a finalidade de se libertar do medo de decepcionar a família perante a opção.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Diante da obra cinematográfica, percebemos a importância da problemática proposta por Daniel Ribeiro, e a destreza artística e criativa, gerando entre os espectadores, uma espécie de comparação entre as personagens, além de uma correlação entre as controvérsias e as discórdias que envolvem os protagonistas no desenvolver do roteiro.

As relações de amizade e afetividade entre as personagens em certos momentos do filme são percebidas em sua totalidade, pois temos como protagonista Leonardo (Ghilherme Lobo) que na obra é um garoto cego, Giovana (Tess Amorim) sua melhor amiga, e Gabriel (Fábio Audi) que representa o novato da sala de aula e que deixa as garotas apaixonadas, a princípio gerando ciúmes em Giovana quanto a amizade de Leonardo e Gabriel, e para depois a descoberta do amor entre Leonardo e Gabriel.



Cenas das conversas de Leonardo, Giovanna e Gabriel. *Daniel Ribeiro,* ***Hoje eu quero voltar sozinho*** *(2014). Min 21:01.*

A criação ficcional pode ser utilizada como uma ferramenta de desconstrução quanto ao preconceito da descoberta da opção sexual o que possibilita que as características singulares de determinada grupos, tais como no universo do filme que são os amigos da sala de aula da escola possam dialogar a respeito dos acontecimentos, além de em determinados aspectos, poderem perceber que as pessoas de diferentes faixas etárias e classes sociais possuem em sua pessoalidade uma diversidade na construção da sexualidade e tal fato é recriado na obra fílmica para o debate público e social do ponto de vista do cineasta Daniel Ribeiro. É essa memória, geradora de uma busca incessante da identidade, que vai ter um lugar fundamental nas relações entre a literatura e a história, sempre que aquela se predispõe a falar desta, isto é, desde que se

percebeu a necessidade de repetir a História, mesmo se de forma velada ou inovadora (MARINHO, 2008:137).

Com o uso das novas ferramentas de criação cinematográfica, é possível observar no Brasil o posicionamento de alguns cineastas em estabelecer um diálogo diante de suas obras, tendo na realização destes filmes espaços criados e com isso garantindo a presença mesmo que seja forçosa de uma comunicação que possa constituir e debater algumas narrativas que antes eram silenciosamente abafadas pela sociedade. Dessa forma, tornou-se possível discutir com a coletividade social, os elementos da construção da sexualidade humana de modo generalista, como também, sobre o tema da homossexual na adolescência que é abordado na obra cinematográfica, e contribuindo para por a mesa duvidas quanto à temática revelada na obra.

Em *Hoje eu quero voltar sozinho,* Daniel Ribeiro transcreve em sua arte limites entre a realidade e a ficção, e questiona a relatividade das verdades e a possibilidade de construção da memória sentimental dentro de uma relação adolescente e homoafetiva composta por a insegurança e as descobertas da adolescência.



Cena de Leonardo na casa da Avó. *Daniel Ribeiro,* ***Hoje eu quero voltar sozinho*** *(2014). Min 20:10.*

Diante das interpretações do autor quanto à obra e da relação que estabelecem com as suas personagens, vemos que algumas dessas personagens escolhem caminhos contrários a tudo e a todos, pois não querem estar relacionados a nada, a não ser à sua individual de personalidade e certa forma na coletividade dos grupos na adolescência, e desta forma ocorrendo em algumas cenas do filme o *bullying* quanto à condição do protagonista Leonardo ser um garoto cego, e por outro lado, percebemos na obra cinematográfica a condição do cineasta de valorizar a presença da família, a importância dos valores éticos, a importância da educação, os feitos, conquistas e transgressões. Assumem, para isso, o risco de que os efeitos destas transgressões

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

não sejam nada agradáveis, principalmente para os amigos de sala de aula que querem a todo custo serem pessoas populares no convívio escolar, e camuflando com isso alguns problemas de desordem da formação da personalidade juvenil.

A narrativa expressa resistência e busca por autenticidade para que não haja uma história ficcional cinematográfica que foi construída com base na irrealidade social. Isso demonstra o Diretor Daniel Ribeiro faz críticas ao discurso comum, e mesmo de forma minoritária pretende encontrar semelhanças com o outro, é o que vem a significar às temáticas de relevância da obra.

Pode-se perceber na obra uma exposição positiva de que todos nós somos iguais, apesar de que é adotando no roteiro alguns diálogos, tendo como base as vivências que criam e edificam as estruturas imaginárias relacionadas às mídias e às tribos urbanas, o que leva as obras a retratarem o medo, a violência e o narcisismo que dessa atmosfera surgem, sendo capaz de "embaralhar os códigos racionalistas [...] de uma vida programada e sem riscos" (MAFFESOLI, 2004:34).

Ainda de acordo com o autor, esses elementos integram o novo imaginário social, além de terem como espaço de representação as mídias e como forma de expressão o desejo de consumo expresso pela sociedade em geral. Essa necessidade de consumo é explorada pelas mídias que dela se apropriam para transformá-las em mercadorias e negociá-las. Essa ideia de mercantilização de elementos imaginários aparece na obra em muitos momentos de bullying dos amigos do colégio para com o protagonista Leonardo.



Cenas de Leonardo sofrendo bullying na Escola. *Daniel Ribeiro,* ***Hoje eu quero voltar sozinho*** *(2014). Min 15:20.*

USC UNIVERSIDADE SANTIAGO DE COMPOSTELA

É possível perceber no filme a existência destes fortes laços de universalidade psicológica do pós-modernismo nas personagens, e no entrelaçar dos instrumentos de ligação dos contextos sociais e culturais. As dificuldades de estabelecimento de uma relação de Leonardo com uma das garotas de sua turma, a fim de lhe iniciar no tão sonhado primeiro beijo é um exemplo disso, provocando no personagem protagonista momentos difíceis de exclusão e

preconceito com o mesmo, sendo motivo de escárnio, galhofa, e divertimento dos tais amigos de escola com a sua situação de cego.



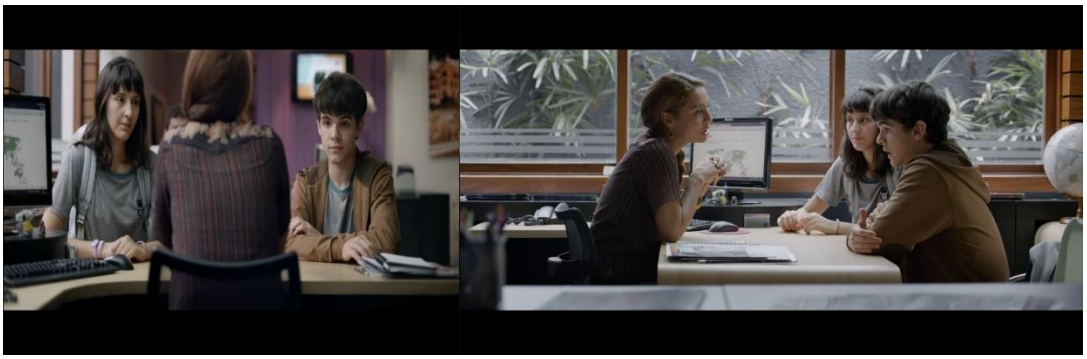
Cenas de Leonardo na Escola. *Daniel Ribeiro,* ***Hoje eu quero voltar sozinho*** *(2014). Min 06:29.*

No filme, o espectador é confrontado pela realidade das ações, e as interações interpessoais que constituem a trama. A abordagem da obra cinematográfica busca aproximar o contexto pós-moderno da influência sociocultural contemporânea brasileira. Isso é feito através da construção das identidades das personagens, o que é promovido e interligando ao ambiente cinematográfico a qual é conduzido o roteiro.

Ao olharmos para Leonardo, percebemos no personagem uma perspectiva com base na metáfora do nomadismo, pois apresentam a resistência do homem contemporâneo em reduzir-se a um só lar, a uma só profissão e, até mesmo nesse caso de sua vida na obra cinematográfica, em personagens de uma só identidade. De acordo com Maffesoli é "mudando o seu figurino, ela vai, de acordo com os seus gostos (sexuais, culturais, religiosos, amiciais) assumir o seu lugar, a cada dia, nas diversas peças do *theatrum mundi*" (MAFFESOLI, 2000:108).

Dessa forma, vendo o mundo como a sua casa, o nômade expressa uma nova procura e um novo desejo de liberdade. Neste sentido, não são apenas necessidades econômicas, mas, antes um verdadeiro desejo de se evadir, um "impulso de migração" que incita o indivíduo a mudar de lugar, de hábitos, de amigos para realizar a sua multifacetada personalidade. O confronto com a diversidade permite-lhes viver e fomentar a multiplicidade presente em cada ser. O passaporte é, cada vez mais, o seu documento de identidade. E vimos esse desejo no protagonista e personagem Leonardo. O filme aponta para além do drama pessoal de alguns adolescentes em suas descobertas sobre o amor, a diversidade, a sexualidade e os ritos sociais, no filme veem de forme suave os dramas pessoais que se encontram dentro das narrativas.

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA



Cena da Agência de Intercâmbio. *Daniel Ribeiro,* ***Hoje eu quero voltar sozinho*** *(2014). Min 18:17.*

Assim, o retorno ao esquecimento vai revelando personagens, suas vidas, angústias e segredos. Ao passo em que há uma anulação, há também um novo descobrimento, uma relação intrínseca entre as personagens vai aparecendo, e também observamos que a obra fílmica é ponto fixo da ideia do respeito às opções quanto a sexualidade e diversidade diante as opções de amar, servindo como elo de fundamental importância no desenrolar da trama ficcional.

Segundo Turkle, o *always else here* atua como um decisivo fator de novas condutas e performances (Turkle, 1998: 204). É a partilha da imagem do almoço, ou da rua ou de uma paisagem do outro lado do oceano inteiramente indiferente à distância geográfica. Os meios de sociabilidade nivelam e determinam a relação estrutural definida entre fora/ casa, modificando o conceito de viagem, mas não transformam o seu nível e grau da experiência.

Assim percebemos que o personagem protagonista Leonardo, pelo fato de sua limitação visual decorrente da cegueira, buscar a simplicidade de tudo que é real. Ao definir a vida contemporânea como uma peregrinação, Bauman recorda que o peregrino era aquele que escolhia viajar em busca de algo para melhorar ou dar sentido à sua vida (Bauman, 2007: 89). Pois a verdade estaria, na sua crença, num outro lugar, geralmente, numa árdua e longa jornada, que não tinha prazo para terminar, ele não tinha pressa, pois mais do que a chegada, era o trajeto, era o caminho até ao lugar escolhido que maior valor detinha. Na sociedade atual, encontram-se muito peregrinos que, sem terem tomado eles próprios a opção de o ser, percorrem um mundo que lhes é, muitas vezes, adverso e muito pouco acolhedor. É possível ver esses peregrinos de vida em busca de novas vidas fortemente presente no filme, sendo que cada um com as suas características psicológicas próprias e individuais, o personagem Gabriel é dos que surge e pouco fala do seu passado e de sua vida em uma cidade do interior.

USC DE COMPOSTELA

Ainda de acordo com a obra cinematográfica, podemos até nos arriscarmos em questionar alguns elementos que constituem o novo imaginário social, e são configurados neste imaginário sendo apresentados pela mídia e pelo desejo de consumo social atual. Então a mídia se apropria muitas vezes deste imaginário social e conservador para torná-lo mercadorias e negociá-las, como também, incutindo ideias com conteúdos preconceituosos e de caráter segregador.



Cena de Leonardo com a amiga Giovanna deixando-o em sua casa. *Daniel Ribeiro,* ***Hoje eu quero voltar sozinho*** *(2014). Min. 03:35.*

Percebe-se que as personagens estão envolvidas no roteiro do filme, além de nos dramas sociais, pois existe a necessidade de eliminar tudo que foi de bom ou ruim no passado e de construir uma nova história de vida pautada no agora. Um dos dramas que se encontra entrelaçado no filme trata-se da problemática da personagem Giovana, que como toda adolescente sonha em ter um namorado fixo com quem possa aproveitar os momentos na escola e com os amigos.

Tomando as observações quanto ao filme *Hoje eu quero voltar sozinho* percebe-se que o roteiro encontra-se inserido no contexto de um novo paradigma cultural, resultante da experiência e da dissolução de valores, bloqueada na solidez de uma pressuposta ordem, ultrapassada por uma lógica de caos que funciona no policiamento do cotidiano social. De acordo com Jameson, a "Nostalgia do presente" está em contemplar um mundo passado que nunca perderam, fazendo ironicamente um "jogo demolidor com a hegemonia da eurocronologia". (…) "Trata-se de nostalgia sem memória" (JAMESON,1989:46).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Em muitos instantes, percebe-se as personagens das obras transitando dentro destes espaços, tanto de acordo com os ressentimentos e desejos psicológicos, como na construção e desconstrução dos estereótipos que tentam de certa forma serem agressivos com os

homossexuais (palavras, gestos e atitudes), e isso verificamos no filme quando Leonardo e Gabriel são comumente insultados por seus amigos de sala de aula.

Percebemos que a obra cinematográfica respeita o espaço da contemporaneidade e do universalismo, visto que, se o pós-moderno não renega o efêmero, o descontínuo e o caótico, ele mesmo, aceita algo do que poderá ser apontado como o ideal de modernidade. Nesta obra, os personagens necessitam de fragmentos de mudança, nem que sejam falsas. Devido a essas personagens serem bem-sucedidas social e financeiramente, conseguem uma legitimação pela diversificação de referências quanto na construção e formação da personalidade destes jovens adolescentes de classe média brasileira, como parecendo ter os requisitos próprios de uma edificação imaginária. Ao mesmo tempo, no filme vemos o uso de tecnologia em prol da significação, resultante do compromisso entre a técnica e o imaginário para a valorização das personagens.

De acordo com Maffesoli, "O nomadismo é totalmente antitético à forma do Estado moderno." (Maffesoli, 2004: 23). Observa-se na obra fílmica a postura das personagens e também do protagonista Leonardo, que, de certa forma, possuem uma vida pacata, e que, de certo modo, não se enquadram nas limitações do que é considerado correto dentro do que existe de ético e de lei na vida em sociedade, principalmente por parte dos limites impostos por sua mãe que representa a personagem Laura.

Segundo Ornellas, o nomadismo é um permanente desvio de rota. "O nômade é o estrangeiro definitivo, na deriva permanente dos entre - lugares, no fio da lâmina que risca o chão e demarca territórios, arriscando e errando por recusas e desejos de inventários inventados." (Ornellas, 2005: 97). Considerando a obra, e de acordo com Maffesoli, verifica-se uma contradição, pois para o sociólogo "O nomadismo é, assim, um tipo de ascetismo." (Maffesoli, 2004: 164). Vê-se que esta atitude de um tipo de ascetismo não é encontrada nos personagens.

A narrativa atua como um simulacro do real, o que torna possível afirmar que a representação cinematográfica faz da realidade sua semelhança por vez para às representações feitas por outras formas de manifestação artística, como a fotografia, por exemplo. Ao ficcionalizar a realidade, o Diretor cinematográfico lança luzes sobre alguns pontos, fazendo com que haja sombras sobre outros. Nesse contexto, a narrativa passa a ser uma representação da realidade traduzida na história que se configura como as vidas de cada personagem do filme.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Dessa forma, o roteirista busca a representação da realidade na forma como ela se apresenta, a verdade sobre os fatos.



Cena Leonardo tomando banho no Vestiário. *Daniel Ribeiro,* ***Hoje eu quero voltar sozinho*** *(2014). Min. 01:09:37.*

Importa destacar também que não é possível hoje imaginar uma construção cultural livre de representações minoritárias e de diversidade no meio social e principalmente nas representações do audiovisual, sem qualquer traço de influência cultura. Dessa forma, os personagens tornam necessária a habilidade para mergulhar no desconhecido e ter uma percepção aguçada sobre as influências culturais. É preciso adaptação a essas trocas culturais que é estimulada pela globalização, para não perder o foco de sua própria importância que é de dar visibilidade as problemáticas da formação da personalidade dos adolescentes sem existir preconceitos de ordem aos fatores da diversidade sexual.



Cenas de Leonardo utilizando a guia de cego (bengala de cego) no seu cotidiano. *Daniel Ribeiro,* ***Hoje eu quero voltar sozinho*** *(2014). Min 16:10.*

Deve-se reconhecer também que, quando à margem de uma identidade, a troca cultural ocorre em abundância. Ao realizar essas trocas, há uma troca de informações que transitam e que poderão ou não se solidificar como parte dessa identidade. A superficialidade das relações e a importância e a influência da opinião do outro e da sociedade como um todo também aparece na obra de forma sutil. Demonstra-se a realidade de um contexto social em que o ser importa muito menos do que o parecer. Dessa forma, é possível perceber os preconceitos, principalmente no filme, a que estão sujeitas as pessoas que não estejam de acordo com um padrão social considerado aceitável e, mais do que isso, desejável. A sociedade retratada na obra é a classe média brasileira, apesar de o protagonista ter em sua história origem humilde.

A obra cinematográfica traz fortes pinceladas do pós-modernismo incutido na vida das personagens, repletos de narcisismo, vaidade, traumas e releituras trágico-cômicas das suas próprias vidas, por que não dizer, da vida do homem pós-moderno. Finalmente, concluímos que, além das boas condutas sociais e de costumes, a obra apresenta um eixo cultural bem definido e um propósito de defesa a causa LGBT por meio de um roteiro simples e objetivo, propõe para os diversos públicos uma abertura quanto à temática da homossexualidade na adolescência e a valorização da diversidade de gênero.



Última Cena*, Leonardo e Gabriel andando de bicicleta*. *Daniel Ribeiro,* ***Hoje eu quero voltar sozinho*** *(2014). Min 01:28:03.*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.15.1. Diálogos e Entrelaços nos Filmes Aquarius; O Vendedor de Passados; e Hoje Eu Quero Voltar Sozinho

Filmes de cineastas contemporâneos brasileiros, o filme Aquarius de Klebar Mendonça Filho, a adaptação da obra literária de José Eduardo Agualusa, realizada pelo cineasta Lula Buarque de Hollanda com o mesmo nome O Vendedor de Passados, e a adaptação do curta-metragem em longa-metragem do cineasta Daniel Ribeiro Hoje eu Quero Voltar Sozinho, são filmes que trabalham em seus contextos elementos simbólicos de memória, sexualidade, e identidade, além de outros subsídios de temáticas fílmicas. Mas o que une estas obras é este relação de presente, passado, futuro, identidades e memória. Na obra cinematográfica de Kleber Mendonça Filho, Aquarius, as relações interpessoais que ocorrem tanto na história do filme, como no edifício Aquarius são marcas pela memória, tanto nas narrativas e diálogos, como nas imagens, nos sujeitos que representam as personagens, como nas histórias contadas a cada cena.

Muitas vezes teremos como a representação do passado o espaço físico e urbano que é representado pelo edifício Aquarius, e pelo apartamento da personagem Clara. Tudo tem um simbolismo, e uma representatividade muito forte quanto ao elemento da memória, o filme transita pelos moveis da casa, pelas festas realizadas na casa, os momentos íntimos de clara com a sua família e seu marido, cenas de intimidade, e lembranças.

O cineasta Kleber Mendonça Filho aponta em sua obra relata a importância afetiva do lugar de convivência e do acolhimento representativo das memórias, para o cineasta e no filme o espaço físico é composto de lembranças infinitas da representação de vida de uma pessoa, que na obra é representada pela personagem Clara, que é interpretada pela atriz Sônia Braga, e neste ambiente tudo se remete permanentemente as relações que foram construídas por Clara em diferentes momentos e cenários da vida.

Dentro deste contexto fílmico, temos o edifício Aquarius que irá representar a memória que emerge no cotidiano da personagem Clara, e que se expressa como elemento unificador entre o simbólico e sua materialidade. Não somente o edifício Aquarius, mas o local, a orla do bairro de Boa Viagem, o sítio, as pessoas que trabalham e habitam no lugar se configura como um espaço único e de construção do ser humano que habita na personagem Clara, em todas as suas conexões psicológicas, culturais e de natureza.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

A imagem cinematográfica, o contexto fílmico, e sua narrativa vão construindo a relação de memória dentro deste espaço cênico. A formação discursiva destas imagens e cenas frutos de atitudes e representações ideológicas, tendo um caráter regional e demonstrativo de classes em conflito, funciona como força motriz de uma história e de uma memória.

Assim ao percebermos e analisarmos tais discursos que estão significativamente presentes nas cenas e imagens, como isso vai juntando esta intima relação com as memórias que serão produzidas, suprimidas, valorizadas, negligenciadas, momentos do cotidiano, tudo que possa preencher a lacuna da memória. Nas palavras de Medeiros em sua interpretação sobre Pêcheux, temos:

> Para Pêcheux, todo discurso se constitui a partir de uma memória e do esquecimento. Os sentidos vão se construindo no embate com outros sentidos. Assim, quando não conseguimos rememorar a memória que sustenta aquele sentido, temos o nonsense. Ainda que o sujeito não tome consciência desse movimentos discursivo, ele flui naturalmente. A memória discursiva, também trabalhada por Pêcheux como interdiscurso, de outro modo, é um saber que possibilita que os dizeres e que as imagens façam sentido. Esse saber corresponde a algo falado/mostrado anteriormente, em outro lugar, o "já dito" preexistente, entretanto, em um permanente alinhavar com os discursos e a ideologia. [...] Se a imagem, em sua materialidade e rede interdiscursiva, instaura sentidos, não os instaura de forma isolada, desconectada; ela, antes de ser analisada como peça avulsa, fora do jogo da história, deve ser concebida de forma mais ampla. Na garimpagem das buscas pro processos de significação, ela deve ser observada como inclusa em uma formação ideológica. O que não quer dizer que esta imagem possa ter tantas interpretações quantos leitores nela se debruçarem. (MEDEIROS, 2009:152)

Logo, percebemos no desenvolver do filme de Kleber Mendonça Filho que Aquarius é mais do que um edifício, é uma parte indivisível e invisível dos componentes que fundamentam a vida da personagem Clara. O edifício Aquarius é o local onde habitam as memórias produzidas durante toda a vida de Clara, um ambiente completo de significação e afetividade. E partindo deste princípio, teremos um lugar simbólico e que funciona como um cofre repleto do tesouro, que são as lembranças, memórias, alegrias e tristezas.

E dentro deste conflito psicológico pessoal vivido pela personagem Clara, é que o cineasta apresenta uma das suas reflexões sobre o tanto que incomoda a figura dramática chamada Clara diante desta possibilidade de destruição do edifício Aquarius, e o tanto incômodo que tudo isso provoca na vida desta mulher, uma vez que, este elo e inter-relação do

ambiente que guarda o um passado e que está em relação constante com seu presente, jamais poderá ser violada.

Memórias individuais dentro deste longa-metragem nas narrativas se aproximam e ganham força na produção de memórias coletivas. Assim sendo, temos a personagem Clara que em sua luta por justiça que transcende o espaço da memória, e se justapõe a sua identidade, por sua força, perseverança, apesar de no filme viver um conflito de interesses que é visivelmente desigual, de um lado teremos uma pessoa física, e do outro uma grande construtora com um forte poderio econômico e jurídico.

No filme Aquarius percebemos que o cineasta Kleber Mendonça Filho utiliza da ideia sobre a biopolítica, termo este utilizado por Michael Foucault, a fim de assinalar a forma na qual o poder se utiliza de práticas disciplinares que visam monitorar e conduzir a população de um determinado local, controlando-a.

Logo, esse biopoder representado pela Construtora Bonfim no filme Aquarius representa o elemento da força do capitalismo, assim o biopoder foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pode ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos (FOUCAULT, 1985).

No filme Aquarius, um dos fenômenos que lembram o conceito de biopoder é a existência de coerções sofridas pela personagem Clara para deixar o apartamento em que viveu durante décadas com a família, vendendo-o para uma grande construtora. Todo o litígio da trama são reflexos da vontade da personagem Clara em permanecer no prédio em que viveu por tantos anos, e que esbarra nos interesses da construtora e em suas artimanhas no uso das instituições de poder e dispositivos sociais, para o envolvimento sentimental no caso do envolvimento da própria família da personagem Clara que foi assediada pela construtora para convencê-la na venda do apartamento com uma proposta financeira acima da média oferecida pelo mercado imobiliário, como através do poder econômico representado pelas sucessivas propostas de compra do apartamento, para intimidar a moradora.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Uma destas manobras que a construtora Bonfim se utiliza é do seu aparelhamento jurídico do Estado que impõe limitações quanto aos usos que a personagem Clara que é a única moradora do edifício Aquarius poderá fazer no apartamento e nos espaços comuns do prédio. Estas manobras são vistas nas cenas que correspondem à pintura do prédio, e da intimação sob

pena de sofrer um processo jurídico recebida pela personagem Clara. Assim, o sistema do direito e o campo judiciário atuam como canais permanentes de relações de dominação e técnicas de sujeição polimorfas. O direito deve ser visto como um procedimento de sujeição, que ele desencadeia (FOUCAULT, 1997).

Quanto ao filme ao abordar as experiências do cotidiano, e da vida íntima da personagem Clara descritas no filme, vão além do campo da sexualidade da personagem, mas aproxima as suas relações de amizade e com a família reforçam seus laços de apego com o apartamento em que passou a vida, visto que nele foram vividos muitos momentos marcantes, inclusive ao lado do neto, com quem vive cenas carinhosas, como as que o ensina a manusear as teclas do piano ao som de música clássica ou a que caminha com ele no calçadão da praia de Boa Viagem, e na praia em companhia da sua namorada.

De acordo com Bardin (2009), a análise de conteúdo possibilita a interpretação sistemática e objetiva do conteúdo analisado, ao abordar técnicas detalhadas sobre o conteúdo. Assim, a sexualidade é tema privilegiado na obra do cineasta Kleber Mendonça por ser a porta de acesso à vida do corpo e à vida da espécie da personagem Clara, constituindo-se como objeto e instrumento do biopoder.

A sexualidade é, portanto, um dos elementos de maior instrumentalidade, podendo servir às mais variadas estratégias de poder. Essa questão permeia a vida da personagem Clara que nos seus 65 anos de idade, viúva, no filme é uma mulher ativa em sua vida, buscando vivenciar experiências sexuais que lhe complete plenamente, seja com o homem que conhece em uma festa no clube das pás com as amigas, ou utilizando meios como a prostituição masculina, também conhecida com serviço de garoto de programa (VAHLE, SANTOS; 2014).

O corpo, suas sensações, prazeres, anatomia, disposições, tudo é devidamente analisado pelas instâncias discursivas e de poder. Dessa forma, o comportamento da personagem Clara ao longo do filme pode ser visto como transgressor, visto que ela não reprime os desejos sexuais em nome de quaisquer convenções sociais, buscando viver com intensidade as experiências da vida.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Assim, podemos dizer que no filme Aquarius, o cineasta Kleber Mendonça Filho coloca em jogo o caráter interpretativo do país e mais precisamente de seu conteúdo intrínseco político. Logo, o filme Aquarius é uma obra forte e presente no cinema que é desenvolvido por Kleber Mendonça Filho, como uma espécie de herança do Cinema Novo.

O filme é uma metonímia do Brasil, um modo de traduzi-lo a partir de seus espaços de memória, com os pés fincados em uma micropolítica que não abre mão de seu passado, de sua dimensão histórica, diante da missão de constituir-se em um presente movediço. É no caráter intimista da micropolítica que o filme se expande, lançando luz a aspectos alegóricos de nossa brasilidade.

O filme proposto pelo cineasta Kleber Mendonça Filho dialoga com o Cinema Novo vestindo a vontade de interpretação do Brasil, embora o caminho estético seja oposto. A escolha no filme Aquarius pelo cotidiano, não abre espaço para imagens estereotipadas e nem para o tom excessivo da atuação dos atores sob o estilo de Glauber Rocha. Em Glauber Rocha, o ponto de vista parte do macropolítico para o micropolítico; em Kleber Mendonça Filho, a perspectiva é inversa: toma a dimensão micropolítica como possibilidade de transformação, distanciando-se das grandes bandeiras macropolíticas dos anos 1960.

Já no filme O Vendedor de Passados, do cineasta Lula Buarque de Hollanda, longa-metragem que é uma adaptação do romance de José Eduardo Agualusa, onde o cineasta dentro do seu contexto fílmico ira evidenciar em cenas e diálogos os elementos simbólicos de memória, identidade e sexualidade. O filme distancia-se do livro ao deixar obscura a intenção e sem esclarecer o que há de verdade ou se há verdade na ficção criada por Vicente para Clara.

Como se trata de uma história de criação e venda de passados, no filme quando Clara vem a público publicar a história criada por Vicente como um relato memorialístico, a reação do criador Vicente Garrido é de indignação, uma vez que o mesmo na sua fase de criação utilizou nomes de pessoas reais na sua composição deste passado, e de contatos de outro cliente.

Dessa forma, as perguntas ficam em aberto quando Clara se afasta ao ser inquirida por Vicente, sem dar uma resposta satisfatória para seus questionamentos. Fica a dúvida sobre o quão próxima ou o quão distante está Clara da história criada por Vicente para ela e quais seus motivos para publicar a história. Diante da solicitação de Vicente para que pare a divulgação do livro, pois está colocando em risco a atuação profissional dele, ela se afasta e ficam as dúvidas.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Já na obra literária José Eduardo Agualusa , autor do livro revela e esclarece as dúvidas que surgem, principalmente sobre Buchman que na verdade procurava por provas para que lhe acreditassem outra pessoa, uma vez que voltava a Angola, onde tivera experiências traumáticas.

Também no romance, revela-se José Buchman, como Pedro Gouveia, contrário ao sistema e ao governo que foi torturado por agentes, dentre eles, Edmundo Barata dos Reis, que relata a tortura a que o submeteu, bem como a sua esposa, Marta e a sua filha. No filme de Lula Buarque de Hollanda, existem momentos de junção do contexto dos diálogos entre as obras literárias e cinematográficas, pois na literatura ocorre o crime perpetrado por Ângela, que se descobre ser o bebê torturado. Dessa forma, há na personagem de Clara no filme uma mistura dos personagens de Buchmann e de Ângela, que são fundamentais na trama.

No filme o crime perpetrado por Clara, na história engendrada por Vicente, assim como o de Ângela, não recebe punição. Clara ao visitar o seu pai adotivo que está muito doente na Argentina tem a revelação de que quem a torturou, bem como a sua mãe, é o médico que o está tratando. Ao saber disso, Clara o mata, mas seu crime é assumido por seu pai adotivo que, logo em seguida, morre devido à doença. Já Ângela tem seu crime escondido por Félix e Buchmann/Pedro, o que fica inferido na narrativa.

Destaca-se ao final do filme a importância da memória para a constituição da identidade. Considerando-se que a problemática com a cliente misteriosa não é solucionada, cria-se um outro enfoque para a narrativa, quando são apresentados fotos e vídeos de pessoas comuns, anônimas.

Cria-se um gancho quando Vicente, devido à necessidade de conhecer o seu passado, começa a buscar a verdade sobre ele. Quando isso ocorre, demonstra estar preparado para um novo momento de sua vida. Sabia ter sido adotado por um casal que não podia ter filhos, mas não sabia em que circunstâncias, devido a isso, tinha como diversão inventar origens para si mesmo. Com o aparecimento de Clara, começa a repensar a função das memórias que cria para os outros, em contraposição a sua própria história sobre a qual não tem total conhecimento. Há a necessidade de conhecer seu passado, mesmo que não se identifique com ele.

A memória também encontra-se na lugar, na casa, nos livros, e na literatura Félix é o dono da casa habitada pelo narrador e vive de construir e vender passados e histórias para pessoas cujas vidas pregressas não são motivos de orgulho. Em um país como a Angola, cuja elite é formada por pessoas que têm fortes motivos para se envergonharem do passado. A narrativa de *O Vendedor de Passados* é posterior à independência e à guerra civil, tendo como base as relações político-culturais problemáticas desse país. Parte desses problemas deve-se a serem oriundos de uma realidade construída em bases paradoxais, que tem sua criação na

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

identidade africana e na influência dos valores do colonizador português, divididos entre o ideal socialista e a pressão capitalista.

Um ponto em comum entre as duas obras é a questão identitária que se apresenta como o maior problema contemporâneo, dentre outros. No entanto, para efeito de análise das obras, nos concentraremos no que com elas se relaciona: a questão de identidade. De acordo com Hall, existe um movimento que atua para a construção de novas identidades, formadas devido ao apagamento de outras antigas.

Por outro lado, as identidades que surgem apresentam como característica a fragmentação que constitui o indivíduo moderno. Nesse contexto, os problemas de identidade atuam para representar situações em que ocorrem mudanças profundas, onde ocorre o deslocamento de "estruturas e processos centrais das sociedades modernas, abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social", o que se reflete na pós-modernidade (Hall, 2006: 01).

No filme, o passado que Vicente apresenta a sua cliente aproxima-se do enredo do romance de Agualusa. No passado criado por ele para a sua cliente que chama de Clara, um casal é separado pelas forças de opressão do regime na luta contra a ditatura na Argentina. Nessa circunstância, a mulher, que seria a mãe de Clara, é torturada,assim como a sua filha, ainda bebê. Com a morte de sua mãe e a fuga de seu pai para o Brasil, Clara é adotada por um casal argentino. Após anos de separação, ela reencontra seu pai e passa a conviver com ele. A pedido de Clara, Vicente forja um crime em seu passado. Esse crime aproxima as duas tramas uma vez que no livro a personagem Ângela mata o seu torturador, enquanto Vicente coloca na história de Clara o mesmo crime cometido contra o seu torturador.

Na obra literária, o personagem Eulálio aponta serem seus sonhos mais verossímeis do que sua realidade, o que se explica talvez por ser em seus sonhos humanos, o que não o é em sua realidade. Demonstra não ter sido feliz em sua vida humana, o que é comprovado pelo relato de intenção de suicídio não concretizado. Os sonhos demonstram ser importantes para Eulálio. Isso ocorre, por exemplo, quando acorda de um sonho no momento em que estás prestes a ser atacado por um escorpião. O narrador admite sua misoginia e ao observar Félix e relembrar detalhes importantes sobre a vida solitária que levava ao lado de sua mãe, que o instigava para relacionamentos que sabia que não dariam certo para mantê-lo ao seu lado.

USC
DE COMPOSTELA

É possível encontrar uma crítica à sociedade e à exploração do trabalho humano, quando Eulálio fala das lagartixas que já conheceu, de suas encarnações anteriores: os trabalhadores

chineses, africanos, indianos e paquistaneses, que sentem-se melhores como lagartixas. Também elabora-se uma forma de desumanizar algumas instituições e a sociedade como um todo, quando se coloca, mesmo que na visão do narrador, o cardeal simbolizaria a desumanização da igreja, já a falta de um interesse e de aprofundamento cultural na ignorância sobre Shakespeare refletiria a também a falta de humanidade da sociedade como um todo, na figura do vendedor de flores e do dentista.

No filme a personagem Clara relata diante dos amigos de Vicente a versão dos fatos construída por ele de forma bastante convincente, o que o deixa surpreso e ao mesmo tempo reforça suas suspeitas de que a sua história possa ter muitos dados verdadeiros, uma vez que se esforçara para criar uma história com base nas impressões que tivera sobre ela, incluindo as cicatrizes, o que poderia levar aos fatos fictícios coincidirem com a verdade. Dessa forma, Clara aceita a atenção de Vicente e aproxima-se de seus amigos e das pessoas que com ele convivem, não deixando claras as suas intenções até que se revela a publicação do livro. No entanto, nem mesmo isso esclarece suas intenções. Ela desconstrói toda a história de Vicente no final, mas acaba-se sem saber se mente ou diz a verdade. Assim, a verdade passa a ser algo disforme e maleável, de acordo com a necessidade, vontade e ponto de vista de cada um.

De acordo com Ricoeur (1994), existe uma distinção entre memória (enquanto lembrança) e imaginação. A memória diria respeito a algo do passado, algo que efetivamente aconteceu, ainda que esteja ausente; a imaginação, por sua vez, produziria também algo que está ausente, mas que seria ficcional, não tendo necessariamente acontecido. Uma diferença em relação à imaginação seria o fato de que, nesta, é possível criar uma temporalidade exclusiva da própria história a ser contada, sem nenhuma referência a algo que tenha se passado ou acontecido de fato. A coerência da narrativa ficcional seria o fator capaz de conferir "existência" a esse tempo exclusivamente imaginado.

Assim, distinguem-se nas obras memória, que relaciona-se às lembranças, de imaginação, que é o que Félix e Vicente utilizam para criar as falsas memórias que, em seu conjunto, propiciam aos clientes um passado. Dessa forma, ambas aparecem nas obras quando se consegue perceber a distinção entre verdade e mentira, realidade e ficção. Essa percepção pode ser difícil, dependendo do grau de envolvimento e de distanciamento dos envolvidos.

A personagem Esperança é a senhora que trabalha na limpeza da casa e leva os netos que são bebês, às vezes, para o trabalho e os carrega junto ao corpo enquanto trabalha. Tem em seu nome a simbologia do que é necessário para sustentar a nação, algo necessário se

considerarmos tanto o contexto histórico angolano, quanto o brasileiro. É dita como a coluna de sustentação da casa por Eulálio, o narrador, o que pode ter relação com a sua história, uma vez que o fato de ter sido salva da morte devido ao seu nome e a um acaso relativo a ele. Na história vemos "Esperança JobSapalalo tem uma fina teia de rugas no rosto, o cabelo todo branco, mas as carnes mantêm-se rijas, e os gestos são firmes e precisos. Na minha opinião é a coluna que sustenta esta casa" (AGUALUSA, 2004:14).

> A casa vive. Respira. Ouço-a toda a noite a suspirar. As largas paredes de adobe e madeira estão sempre frescas, mesmo quando, em pleno dia, o sol silencia os pássaros, açoita as arvores, derrete o asfalto. Deslizo ao longo delas como um ácaro na pele do hospedeiro. Sinto, se as abraço, um coração a pulsar. Será o meu. Será o da casa. Pouco importa. Faz-me bem. Transmite-me segurança (AGUALUSA, 2004:9).

Bem pensada e articulada para uma projeção cinematográfica que, diferente de um livro, precisa ser ouvida e vista, consequentemente, compreendida e sentida particularmente. Distinta da obra literária, que é lida, passa pela imaginação e é então, compreendida e sentida particularmente. Dessa forma, Lula Buarque de Hollanda apresenta no filme a questão central da temática da obra literária, a peripécia de vender passados.

Os meios de sociabilidade nivelam e determinam a relação estrutural definida entre fora/casa, modificando o conceito de viagem, mas não transformam o seu nível e grau da experiência. Assim percebemos que Vicente Garrido, no ato do trabalho de elaboração de passados para os seus clientes, sempre buscava trabalhar com ferramentas modernas no olhar da tecnologia afim de buscar a simplicidade de tudo que é real. Pois a verdade estaria, na sua crença, num outro lugar, geralmente, numa árdua e longa jornada, que não tinha prazo para terminar, ele não tinha pressa, pois mais do que a chegada, era o trajeto, era o caminho até ao lugar escolhido que maior valor detinha.

Finalmente, concluímos sob a ótica pós-colonial, que trata da identidade, da interpretação da história, por meio de continuações de dominação social, entre as novas elites políticas e econômicas, e nas sociedades. E que os laços identitários e a relação com o passado e a memória destes povos vai propositalmente esvaindo-se. Verificamos que Brasil e Angola e suas elites, passam a copiar modelos europeus, além de condutas sociais e costumes, e

consequentemente esquecendo-se de valorizar a diversidade de sua cultura e de suas tradições, ocasionando com isso, uma outra desconstrução identitária, baseada no poder pelo poder. As elites na organização dos novos Estados Pós-Coloniais ocasionaram vários erros, chegando até querer mudar o passado e a memória.

Já no filme de Daniel Ribeiro, Hoje eu Quero Voltar Sozinho, as relações simbólicas referentes a memória, sexualidade e identidade, são vista dentro de um contexto fílmico que trabalha com o universo homossexual no período das descobertas da adolescência. Uma das temáticas abordadas no filme Hoje eu quero voltar sozinho compreende as relações de sexualidade, gênero e educação. Isso porque, apesar de alguns avanços ocorridos, nos últimos anos, no que diz respeito às questões de gênero, a escola continua a perpetuar estereótipos e preconceitos construídos social e culturalmente, contribuindo ainda mais para o crescimento das desigualdades de gênero e para a intolerância frente à diversidade sexual.

Nessa perspectiva, discutir e problematizar as relações de gênero e sexualidade, é uma das condições indispensáveis para a desconstrução e superação de padrões definidos como normais, que têm gerado significativas desigualdades. O filme *Hoje eu quero voltar sozinho*, narra a história de um adolescente cego, que se descobre apaixonado por um novo aluno da classe. O conflito vivido por esse adolescente e a maneira como a condição visual do personagem poetiza a trama, possibilita que o filme, além de tratar de temáticas aqui analisadas, ultrapasse temas ao abordar um assunto comum ao ser humano, o primeiro amor.

Assim, como qualquer adolescente, que sente a necessidade de se autoafirmar, o personagem de Leonardo encontra obstáculos dentro e fora de casa. Os afetos e desafetos são retratados com suavidade, clareza e naturalidade. A descoberta da própria sexualidade de Léo acontece espontaneamente, junto a outras situações previstas neste rito de passagem. Foi interessante perceber a capacidade que a trama teve para tratar de tabus como a deficiência visual, a homossexualidade, normas de gênero, até o *bullying*, sem ceder lugar a estereótipos grotescos, mostrando tudo de forma simples. O foco centra-se na descoberta do amor, da amizade, das emoções que emergem nas relações.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Talvez, o grande mérito do filme esteja na forma como ele foi conduzido, com um ritmo que fluiu bem e possibilitou que essas temáticas fossem tratadas de forma original, explorando de forma sensível a sutiliza dos detalhes. Os enquadramentos, ora focados nos detalhes como

olhos, orelhas, mãos e ora colocando nos atores no canto da tela, proporcionam mais do que boas imagens, transmitiram sensações e contribuíram, de forma decisiva, no resultado do filme.

Outra contribuição concebida no filme Hoje eu quero voltar sozinho, o fato de abordar eixos temáticos sobre homossexualidade e normatividade de gênero com a finalidade de desconstruir uma visão marginal para esses eixos. O filme Hoje eu quero voltar sozinho, tenta refletir junto com o público e com sociedade, as ações repressiva, punitivas, e de classificação, uma vez que algumas punições ocorrem de ordem física e psicológica, classificando-os como diferentes, anormais e, muitas vezes, doentes.

Desse modo, aqui foi relatada a relevância de desmistificar esse pensamento, o que faz com que a inclusão de temas, como os eixos temáticos analisados, possibilite desconstruir a tendência ao padrão, dando evidência a diferença, em um processo de confronto constante que mostre a importância de reconhecer a multiplicidade de identidades. O filme, ao problematizar, por meio de cenas subliminares, os padrões heteronormativos que a sociedade impõe aos homossexuais para serem aceitos, apresenta dois protagonistas que quebram com o estereótipo de *gay* afeminado, apresentando uma redefinição de gênero na medida em que demonstra que o corpo masculino pode sentir desejo/afeto por outro corpo do mesmo sexo sem apresentar características femininas.

O filme Hoje eu quero voltar sozinho surge para suscitar questionamentos, estranhamentos, debates, reflexões e novas aprendizagens, com intenção de transformar estas relações destoantes quanto ao gênero na sociedade.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.15.2 Diálogos e Entrelaços Entre as Obras Analisadas Nesta Investigação

4.15.2.1 O cinema novo: os estereótipos sociais na narrativa

O Cinema Novo sobressaiu de muitos conceitos de cinema criados ao redor do mundo. No Brasil, surgiu como "o grande destruidor do cinema convencional". O Cinema Novo rompia com os estilos cinematográficos da época, apresentava uma nova maneira de construção fílmica. Ele contribuiu para o crescimento do cinema. Atraiu jovens cineastas, direcionou o futuro do cinema nacional.

Uma de duas principais características era o distanciamento estético do padrão norte-americano. Ele se afastou das características presentes nos filmes americanos e se manteve autêntico. Suas características não tinham uma preocupação com o filme comercial, não possuía uma finalidade comercial, mas sim social.

O Cinema Novo possuía certa independência cultural o que se estendia não apenas a temas nacionais, mas a encontrar um cinema capaz de traduzir a realidade do Brasil. Isso ocorria com base em uma estética autenticamente que cumpria o papel de falência das grandes produtoras cinematográficas da década de 1950. Isso acarretou no surgimento de idealizadores que acreditavam no cinema de cunho crítico social.

Segundo Tolentino (2001) Glauber Rocha foi um dos nomes mais importantes do movimento. Seu trabalho influenciou uma série de cineastas e pensadores que observavam o movimento cinematográfico como algo libertador. Como algo real e próximo do que é o Brasil. "Glauber Rocha acreditava que para fugir da herança colonialista, era necessária uma arte que remetesse a fome, a angústia, os anseios, o medo. Ele chamou isso de estética da fome.

A ideia de Glauber Rocha era a mesma de jovens cineastas da época. Naquele período todos eles tinham interesse em produções de baixo orçamento que retratassem a realidade brasileira. A forma artística de Glauber foi o início de uma nova representação no cinema, a representação social. Inicialmente trazia um distanciado de interpretação do público brasileiro. Soava como assustador para a academia e um tanto quanto duro para as bases mais acomodadas, as elites.

Era totalmente compreensível essa repulsa, visto que o estilo de fazer cinema tinha um papel unificado no cenário nacional, o baixo orçamento comandou nas produções naquele

USC
DESDE 1495
DE COMPOSTELA

período. As narrativas eram próximas da realidade do país. O filme que inaugurou a nova fase foi Rio 40 Graus, em 1955, dirigido por Nelson Pereira dos Santos. É notória nessa película a a influência do cinema expressionista Italiano e também do cinema de o vanguarda Francês. O filme tem como base na Nouvelle Vague de Françoise Truffaut e Jean Luc-Godard e traz o estilo europeu de filmografia. Nesse período isso foi comum, essa releitura esteve presente nas produções de cineastas brasileiros.

O Neorealismo italiano do pós-guerra esteve ativo de forma autêntica no desenvolvimento de novas ideias dos cineastas brasileiros. A primeira fase do Cinema Novo (1960–1964) tinha como objetivo construir uma narrativa que denunciasse as mazelas da região nordeste do país. Os filmes retratavam a vida rural, o trabalhador, a miséria e o distanciamento do governo. Em obras como "Deus e o diabo na terra do sol" de Glauber Rocha e Vidas Secas os roteiros trazem essa ideia de abandono. São essas críticas sociais que constroem o plano de fundo da trama, que produzem um arco narrativo, com personagens próximos da realidade. Isso tudo ocorre de forma natural e foi facilmente assimilado pelo imaginário popular.

O movimento cinemanovista apresentou uma postura totalmente contrária a dos militares brasileiros depois do golpe de 1964. A produtora estatal EMBRAFILME, criada governo militar em 1969 analisava todo tipo de material audiovisual brasileiro. O papel da EMBRAFILME era permitir ou não a distribuição dos filmes. Diante disso, nesse período, muitas dificuldades surgiram. E não era apenas no campo do audiovisual, as dificuldades atingiam a música, o teatro, o cinema, o rádio e a televisão.

Nesse período o que existia no Brasil era uma necessidade de acabar com o padrão americano de cinema. A ideia americanizada de fazer um cinema apenas para entreter era irrelevante. Do cinema americano, um dos que exercia influência no cinema brasileiro era o diretor Robert Rosenstone. Rosenstone era o único, pois sua obra tinha a preocupação em transformar o filme em um discurso visual.

O novo cinema brasileiro acreditava na possibilidade de mudar a realidade brasileira por meio do cinema, romper de uma vez por todas com essa realidade que fomos inseridos. O objetivo era abordar qualquer tema, trazendo conhecimento, sendo cada vez mais próximo da realidade da população e conscientizar a todos de uma ação.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figueirôa (2004) afirma que o Cinema Novo não era apenas entretenimento, era uma obra que trazia peculiaridades sociais, políticas, religiosa. O Cinema Novo era uma ferramenta ideológica, uma arma, um dispositivo que levava ao conhecimento da realidade.

> Apresentar problemas de ordem social em telas de cinema já era usado por grandes cineastas,. Diversas escolas do cinema usaram e usam desse recurso. No Brasil isso não foi de outra maneira. No filme "Vidas Secas" o homem do nordeste é o protagonista da pobreza, ele e sua família, O filme retrata a dificuldade da família, dos filhos diante das dificuldades. O homem, então, põe-se a vagar pelas fazendas a procura de emprego, de comida de um lugar para morar. Migra, então, o sul. Esse migrar para as terras do sul é algo veemente utilizado tanto em peças de teatro quanto em citações que adornam colunas de jornal, "a saída do nordestino de sua terra natal", "a seca vence novamente e expulsa uma família", a eliminação da esperança persegue a história do sertanejo, a natureza dessas histórias permeava a mente dos homens que adentravam a noite escrevendo seus roteiros, desejosos em realizar filmes que oferecessem ao público algo mais. (FIGUEIRÔA, 2004:32-3).

Simonard (2006) afirma que o Cinema Novo foi um movimento audacioso e sincero. Não existia um dogma, não existia um interesse meramente lucrativo ou que o projetasse na condição de entretenimento. O que estava em jogo eram os princípios sociais e o comprometimento político falho. Foi isso que motivou e construiu o Cinema Novo.

> O Cinema Novo enfrentou o Estado na década de 1960 e rompeu com diversos paradigmas implantados pelo governo. A imagem às vezes ressoa mais alto do que as palavras em qualquer panfleto, ela detém um poder supremo, e a mídia faz uso de desse poder, no caso de filmes como Vida Secas as cenas fazem refletir e estigmatizam a mente. (SIMONARD, 2006:19)

O Novo cinema não tinha preocupação em mostrar situações e acontecimentos históricos. O objetivo do Novo Cinema era mostrar as classes desfavorecidas, contar as histórias de becos, favelas, vielas. Do sertão entre as caatingas às ruas poluídas dos grandes centros. Trazendo o esteriótipo do mesmo povo, a mesma dificuldade em se viver. Os filmes que são produzidos permanecem como janelas das épocas, a carga de informações é tremenda, seja por mostrar reviravoltas políticas de um tempo ou o simples cotidiano de uma população. A ligação que ocorre entre cineasta e espectador traz debates sociológicos e oferece representações sociais em diferentes aspectos.

4.15.2.2 A Análise do Discurso

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Para que se compreenda em sua amplitude o reflexo social da sétima arte, faz-se necessário, antes de qualquer coisa, compreender os princípios básicos da análise do discurso e sua relação com as narrativas. Sobre narrativas refere-se a todo tipo de história seja ela contada por qualquer meio. Faz-se necessário compreender os significados e significantes, as propostas dos símbolos e a língua na condução verbal a ser explorada.

Os estudos do discurso possuem uma das características mais marcantes no que diz respeito à narrativa na investigação linguística contemporânea. Os estudos do discurso tratam da investigação sobre a linguagem, analisa as principais motivações do discurs, sua organização e estrutura.

A linguística estrutural (iniciada por Ferdinand Saussure), embora reconhecidamente importante e definitiva para conferir à linguística o estatuto de ciência, por outro lado, limitou o campo de abordagens investigativas de seu objeto: separando rigidamente a língua da fala, o linguístico do extralinguístico e recortando para análise somente a "parte" da língua, em seu aspecto linguístico, apenas, descartando, assim, a fala e os aspectos extralinguísticos a ela vinculados.

As principais correntes de análise do discurso no Brasil tratam das abordagens e posições descartadas pela linguística saussuriana, ampliaram seu campo de estudos, deixaram, enfim, o caminho a seguir previamente demarcado, "mas mantiveram, com outros nomes e novas definições, a distinção entre o que cabe ao linguista examinar e o que é da alçada de outras ciências ou disciplinas", considerando, sobretudo, o fato de os linguistas se dedicarem mais seriamente a questões de significação e sentido.

4.15.2.3 Semiótica e linguagem

A semiologia (segundo Saussure) ou semiótica (conforme Pierce) é a ciência que estuda toda e qualquer forma de signo. A linguística é parte dessa ciência. Ela se caracteriza no estudo sistemas de signos e das línguas naturais. Dessa forma correspondem à forma comunicativa mais de uso maior.

Pierce, filósofo norte-americano, contemporâneo de Saussure, dedicou-os anos de sua vida aos estudos semióticos. A semiótica, ou ciência dos signos, tem o estudo da comunicação e da linguagem como seu foco. No que diz respeito às concepções de signo pode-se afirmar que um elemento A, de qualquer natureza, tem a função de representar um elemento B. Nessa analogia, para uma compreensão mais específica é o mesmo que um pedestre em meio a uma avenida movimentada que, ao atravessar a rua, espera pelo sinal verde para fazer a travessia..

O conceito de linguagem é amplo e estrutural. Ele ocorre na vida humana e na vida animal. Pode ser de forma tanto a verbal (com a palavra) e não verbal (gesto, dança, cinema mudo, etc). Assim, pode-se afirmar que a linguística propõe-se a estudar a linguagem verbal

humana. Os estudos linguísticos partem de ponto de vista sistemático em que estudava-se a língua pela língua. Baseia-se na estrutura interna, sem qualquer relacionamento de outras ciências.

4.15.2.4 Veículo de expressão

Durante centenas de anos se afirmou que a linguagem é um veículo para a expressão do pensamento. Pode parecer bastante curioso que a teoria Gerativa não tenha nada substancial realmente a dizer por meio de explicar a relação entre linguagem e pensamento. Cabe, no entanto, as prerrogativas da análise de Chomsky para sustentar tal conceito. Isso a rever significados e, até mesmo, simplificar a assimilação da ideia. Por "linguística gerativa moderna" a chamada Linguística "chomskyana", pois esta sempre foi a gerativa dominante desde o início da linguística gerativa moderna.

É também um fato que as outras escolas de linguística gerativa (digamos, Gramática Funcional Lexical, Linguagem Generalizada ou Gramática de Caso) não tem nada ou muito pouco mesmo a dizer quando se trata das questões meta-teóricas relativas à linguística gerativa. Esse fato que linguística gerativa não oferece insights sobre a relação entre linguagem e o pensamento precisa de uma explicação, que este trabalho tenta fornecer — é desnecessário dizer, esta é apenas uma explicação.

O documento delinearia o amplo quadro de linguística gerativa primeiro e, em seguida, vá em frente para formular uma explicação. Mas antes disso, algumas observações sobre a visão sustentada por estudiosos tradicionais com relação à linguagem e sua relação com o pensamento pode não estar fora de lugar.

O indiano estudioso Bhartrhari tinha aproximadamente o seguinte a dizer sobre o processo de produção da linguagem por parte de um falante: algum "sentimento" não estruturado e indiferenciado. "Experiência" assume a forma de pensamento estruturado e diferenciado, que, então, transforma-se em linguagem.

Barsky (2004) coloca o assunto assim: "Bhartrhari tem postulou três fases da linguagem ou da fala. A primeira etapa, em que há completa identidade da linguagem e do pensamento é chamada estágio pasyanti; podemos chamá-lo de "não-verbal". O "estágio intermediário", em

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que, apesar da identidade do pensamento e da linguagem, diferença é discernível, pode ser chamado de estágio "pré-verbal". E o terceiro, o estágio vaikari, pode ser chamado de estágio "verbal". O seguinte é mais informativo sobre as chamadas "Fase intermédia": "Antes da articulação correta da sequência sonora ou expressão, há outro estágio "intermediário" (chamado madhyamaa vaak), em que a linguagem e o pensamento que ela transmite ainda são um e indiferenciados, mas neste "pré-verbal" estágio em que o interlocutor as vê como diferenciáveis. Em outras palavras, reconhece a parte verbal — que é capaz de verbalizar para si mesmo ou para outro — como distinto e separável do artha, "significado" ou "pensamento" (BARSKY, 2004:86) ".

Nosso propósito em trazer Bhartrharipor meio de Barsky (2004) aqui é mostrar que a relação entre linguagem e pensamento é uma antiga questão. Ao longo dos séculos, ninguém sustentou a opinião de que não há relação entre os dois, e ninguém diria que é uma questão para a qual uma resposta satisfatória foi encontrada. Para nós, parece que a proposta pós-Bhartrhari não aumentou realmente nossa compreensão dessa relação. Isso requer uma reflexão acerca do processo de forma prática e levanta algumas questões.

A analisar quais são as categorias de pensamento distintas da mesma linguagem. E sobre qual é a estrutura interna de uma categoria de pensamento. Sobre se a noção de "pensamento completo" é significativamente diferente da noção de "frase". Estas seriam algumas das muitas questões que alguém faria para alcançar alguma clareza sobre a relação entre linguagem e pensamento, mesmo aceitando esse pensamento precede a linguagem; em outras palavras, há uma fase de pré-verbalização, que pode ser nomes como o estágio do "pensamento".

4.15.2.5 Linguística gerativista moderna

Voltando a um amplo esboço de linguística gerativa moderna, relevante para os propósitos do presente manuscrito, propõe-se a discutir a ampla estrutura do chamado "Programa Minimalista" (MP), como foi articulado por Chomsky (1995). A questão básica que a linguística gerativa — às vezes chamada de "bio-linguística" — aborda é a seguinte: qual é a dotação biológica que os seres humanos têm que os fazem adquirir o conhecimento de um idioma e colocá-lo em uso? Existe uma pergunta subsequente a isto, a saber, qual é a base física

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

deste conhecimento? Mas esta é realmente uma questão de “integração” — integração entre a linguística atual e a biologia atual — uma que é concebível hoje como uma questão legítima.

Para Kignt (2004), não está claro a forma que a resposta para as questões acima resultaria. Vale ressaltar que enquanto linguística gerativa contemporânea oferece informações valiosas sobre como os seres humanos adquirem o conhecimento de suas línguas. Não oferece quase nada perspicaz sobre como eles colocam esse conhecimento em uso na negociação com o mundo.

A dotação biológica que linguistas acreditam ser um atributo específico da espécie é chamado de "o estado inicial do conhecimento da linguagem — gramática universal ”em outra terminologia — e o conhecimento de sua própria linguagem que eles adquirem expostos a um ambiente linguístico é chamado “o estado estacionário” conhecimento — “gramática central” de sua linguagem ou “linguagem I” em outras terminologias.

4.15.2.6 Estados e intermediários

Kignt (2004) ressalta que existem vários estágios intermediários. Como o estado inicial do conhecimento da linguagem em um humano cresce no estado estacionário de uma linguagem particular. A linguística gerativa prioriza a pesquisa sobre o estado inicial, mas desde propostas teóricas sobre o estado inicial ou gramática universal podem ser avaliadas com base apenas em fatos da linguagem — e relacionados—, teorias das línguas.

Agora, um aspecto básico da questão sobre a natureza do estado inicial ou a gramática universal é o seguinte: qual é a arquitetura deste estado? Equivalentemente, qual é a estrutura interna da gramática universal? O outro é: como este design, esta arquitetura, é ativada? A resposta para isso é simples, ou seja, como resultado da exposição à linguagem.

Segundo Barsky (2004), a linguística chomskyana subscreve uma teoria modular da mente e sustenta que existe um módulo de linguagem, uma “faculdade de linguagem”, em outra terminologia. Embora distinta, a faculdade da linguagem interage com outros sistemas da mente, chamados de sistemas na terminologia minimalista.

USC
DE COMPOSTELA

> A faculdade da linguagem gera objetos formais, que são pares de expressões, e estes recebem interpretação nesses sistemas externos, quais são os sistemas articulatório-perceptivo (AP) e conceitual-intencional (CI). Isso atribui uma interpretação fonológica à entrada, e a segunda, uma semântica interpretação para a expressão de entrada. O chamado componente CI pode ser pensado como o componente do pensamento em terminologia mais familiar (BARSKY, 2004:154)

É assim que a relação de pensamento e linguagem é conceituado no modelo MP. Merece ser notado aqui que o que é específico para a espécie humana é a faculdade da linguagem, o que significa que algumas outras espécies podem ter a capacidade de pensar e sentir, mas não têm a capacidade de articular, correlacionar, em termos de linguagem, que tem as propriedades básicas de referência infinita e deslocada discreta.

4.15.2.7 Referência deslocada

"Referência deslocada", uma característica típica de uma linguagem natural, refere-se à propriedade que uma entidade, que é pronunciada em um lugar, pode não ser interpretado naquele local. Por exemplo, em "O que você viu?" "O que" é pronunciado no início da sentença, mas é entendido como o objeto de "Vejo". O objeto do verbo segue imediatamente o verbo em inglês, o que significa que o objeto foi deslocado de seu lugar para o começo da sentença. Se os humanos interagiram em telepatia, então o componente AP seria desnecessário; não haverá necessidade de atribuir interpretação fonológica às expressões geradas pela linguagem Faculdade.

4.15.2.8 Faculdade da linguagem

A faculdade de linguagem tem um léxico e um componente computacional. O léxico é um repositório de itens lexicais, cada um em um pacote, um conjunto de fonologia, sintaxe e recursos semânticos e dedicados à faculdade da linguagem. Uma computação, chamada "select", seleciona itens lexicais do léxico e os deposita em um espaço léxico.

Foucault (2006), afirma que um mecanismo chamado "fusão" constrói unidades maiores, frases, de uma forma permissível, determinado pelas propriedades das entidades

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

envolvidas, de modo que a estrutura interna de uma frase, que nada mais é que uma projeção de uma cabeça, é manifesta. Esta operação deve esgotar todas as entidades lexicais selecionadas do léxico, para a representação convergem. Então a estrutura, o "marcador de frase inicial" em algum sentido, está disponível para o componente computacional que desloca recursos — consequentemente, itens lexicais.

Chomsky (2007) diz que os vários cálculos nesta fase são as consequências dos recursos funcionais de itens lexicais. Quanto ao aspecto de interpretação semântica da derivação, quando a computação está completa, a estrutura resultante, "a estrutura finalmente derivada. A representação no nível da interface é alimentada no sistema externo de pensamento o IC sistema para interpretação. Este esboço da arquitetura da faculdade de linguagem é adequado para os fins da presente discussão

De interesse direto para nós é o seguinte requisito da representação de interface: deve ser legível ao sistema externo de pensamento para que possa receber uma interpretação. Kignt (2004) afirma que muito pouco se sabe sobre o sistema externo, o que é esperado, porque existe ainda não há teoria do sistema externo de IC, esse sistema de conhecimento que utiliza conhecimentos além do conhecimento da linguagem, por exemplo, o conhecimento do mundo, para atribuir significado para a representação de entrada. Pouco se sabe sobre o sistema externo de pensei, que sentido faz para impor a condição de legibilidade mencionada acima?

Chomsky (2007) procura resolver esse emaranhado em termos de um imperativo metodológico. Não pode atrasar a busca sobre a natureza da faculdade de linguagem porque muito pouco é conhecido sobre outras faculdades relevantes; pode-se supor que seja o caso de que a produção de a faculdade de linguagem, esta representação de interface em discussão, é de alguma forma legível para o sistema externo de pensamento.

Acredita-se pela comunidade linguística gerativa, ainda que experimentalmente, que as unidades e a estrutura do pensamento são isomórficas com a mesma da linguagem. Mas isso é intuitivamente insatisfatório. Compare, por exemplo, as noções de sentença e proposição (que durante séculos provavelmente foram pensadas como sendo as mesmas, ou essencialmente, a mesma noção que explica a noção tradicional de uma sentença como unidade que expressa sentido completo.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Considere a frase “Manisha Koirala é a Madhuri Dixit, do homem pensante. Existe uma proposição nisso ou mais? Esta frase telescópios uma afirmação sobre Manisha Koirala, um sobre Madhuri Dixit, e um comparativo afirmação de uma categoria específica de seres humanos (CHOMSKY, 2007:14).

Quaisquer que sejam as proposições, a sentença não contém apenas uma proposição. Incidentalmente, algumas gramáticas gerativas anteriores, entre elas a semântica gerativa muito explicitamente, postulou derivações onde um nos níveis mais profundos, uma sentença subjacente, era na verdade uma proposição em seus fundamentos. A direção que a semântica gerativa tomou teria nos levado à percepção de que o lógico e as categorias gramaticais são de fato o mesmo no nível mais profundo de abstração. É apenas no nível da superfície que eles são diferentes. A semântica gerativa é um esforço fracassado.

Para Chomsky (2007), a linguística gerativa dominante, ou seja, aquela que trabalha dentro a estrutura de MP, hoje não derivaria esta frase de uma cláusula multicausal (ou sentencial, sem diferenciar entre “sentença” e “cláusula”). Da mesma forma, é "perseguir" um conceito atomístico como "subir"?

Como sabemos, “perseguição” compreende os conceitos de “seguir” e “intenção”.A esse referencial de significado, Kignt (2004) afirma que existe um entendimento inconsciente que resulta na representação antes mesmo da atribuição.

4.15.2.9 Palavra e conceito

Considere a relação entre conceito e palavra de outro ponto de vista. Crianças muito jovens, com um ano e meio de idade, têm vocabulário. Isso é surpreendente, porque não é resultado de instrução. Então, a aquisição de sintaxe, aquisição de vocabulário é possível por causa do que Kignt (2004) chama de biológico doação. Agora o que é dado não pode ser palavras, porque as palavras pertencem a idiomas: "Subir" pertence ao português. Pode-se supor que o humano nasce com um repertório de conceitos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Então, o que ela tem que aprender com o ambiente linguístico é a forma linguística em que um certo conceito é realizado em uma determinada linguagem — digamos, o conceito CLIMB é realizado em inglês como a palavra "subir". Isso significa que o conceito de palavra relação é a seguinte: se há uma certa palavra em uma língua, é porque não há um conceito correspondente para isso.

Kignt (2004) ressalta que desnecessário será dizer que, a partir daí, não se segue que um conceito, que faz parte de nossa dotação biológica, tem uma realização léxica em cada língua. Há, no entanto, um problema nesse modo de olhar para a relação entre itens e conceitos lexicais. Nós supomos que há um certo conceito, porque existe um item lexical — é inconsequente que este item lexical possa ocorrer no léxico de apenas uma língua — não temos uma maneira independente de saber se existe certo conceito no repertório de conceitos ou não.

Segundo Chomsky (2007), sabe-se que há uma certa palavra "Escalar" porque existe um conceito chamado CLIMB e sabemos que existe um conceito chamado CLIMB porque, caso contrário, não haveria a palavra "climb" em inglês (ver Chomsky (1988), (1997) e (2000)). Deve-se notar que não segue do acima exposto que não há repertório mental de conceitos.

O que isso mostra é que não sabemos exatamente o que são esses conceitos, quais são suas estruturas internas e como esses conceitos são organizados no repertório. Organizados como conceitos atomísticos e combinados para formar complexas (presumindo-se da discussão de “perseguição” e “seguir” acima de fato, os conceitos podem ser atomísticos e complexos).

Como um conceito se relaciona com uma palavra e um muito mais.

> Em suma, ainda não se sabe, até onde pode-se afirmar, uma esclarecedora teoria — usando o termo no sentido em que é usado nas ciências naturais — do pensamento. Pode-se mencionar, de passagem, que isso não deveria dar origem a nenhum ceticismo sobre o ponto que se faz essa discussão acima sobre palavras e conceitos que não lidamos com palavras referentes a objetos concretos (KIGNT,2004:89)

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Para Chomsky (2007), sem semântica a teoria relaciona diretamente as palavras e os “objetos” aos quais eles se referem no mundo real; aqueles como semiótica ou antigas teorias indianas do significado, que visam entender essa relação assim, em termos de relação palavra-

conceito-objeto. Assim, pode se estabelecer o nosso conceito não trazendo para a discussão palavras e objetos concretos não enfraquecem nosso ponto de forma alguma, mas somando conceito e significado como algo inerente.

Em qualquer caso, a relação entre palavras e objetos do mundo real é muito mais complexo do que se acredita ser, como Chomsky (2007) aponta. Para dar apenas uma ilustração, um artefato um determinado conjunto de especificações pode ser chamado de "mesa" ou "cama", dependendo de como ele é colocado use: se um anão usá-la com o propósito de dormir, ela o chamaria de “cama”, enquanto pessoa comum, que iria usá-lo para o trabalho normal, chamaria de "mesa".

Segundo Barsky (2004), a falta de uma teoria do pensamento não deve impedir o progresso na linguística, explora a natureza da faculdade de linguagem, assumindo que existe um ajuste entre a representação na interface CI, e os requisitos de legibilidade do pensamento componente (o componente CI), e supondo ainda que uma explicação deste ajuste é um problema solucionável, que alcançaria resolução com o aumento da nossa compreensão da natureza e da estrutura do pensamento. É só então que se pode esperar alcançar alguma compreensão significativa da relação entre linguagem e pensamento. Isso, para a nossa mente é, em essência, a perspectiva linguística gerativa contemporânea sobre linguagem e pensamento.

Nesta fase, segundo Chomsky (2007), fica evidente o retorno à Bhartrhari. A razão é que ele postulou um estado antecedente para o que para ele seria o estado de pensamento estruturado, que temos chamado “pensamento” na discussão sobre linguística gerativa: como sabemos, segundo Barsky (2004), o antecedente estado é o estado pasyanti e o estado de pensamento estruturado é o estado madhyama.

Ele postulou ainda outro estado que é o estado antecedente de pasyanti. No entanto é irrelevante para tal abordagem, dessa forma não será mencionado. Se o psyanti é acessível aos grandes videntes por savikalpa samadhi, o estado de realização de sabdabrahman é alcançada por um vidente no estado de nirvikalpa samadhi, o que pode ser dito que significa que está além do alcance humano comum. O que nos fornece uma compreensão de pasyanti, ainda segundo Barsky (2004:108): “Pasyanti é a experiência direta… do significado como um todo”.

Para Barsky (2004), neste nível não há distinção entre a palavra e o significado, e não há sequência, pasyanti é, por definição, além do nível de cognição diferenciada. Nisso ocorre

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

no nível da intuição direta e, portanto, deve finalmente ser compreendido experiência. Este estado, segundo Barsky (2004), captura a ideia de Bhartrhari de pensamento — que há pensamento antes da verbalização não seria inaceitável para os linguistas gerativos atuais, embora um modelo de gramática, o modelo MP para exemplo, não formaliza essa ideia na forma de um componente gerador de pensamentos subsequentemente verbalizados em, digamos, um componente de linguagem.

Isso não é o insight que está na cerne do pensamento contemporâneo sobre a teoria gramatical. É, como sabemos, algo mais, a saber, que existe uma faculdade de linguagem que constitui um módulo de conhecimento separado, e a saída deste módulo é o que é acessível ao componente pensamento, em que recebe a interpretação. E isso é de fato algo que não vem dentro do domínio da linguística gerativa.

4.15.2.10 Questões metafísicas acerca do pensamento

Retirando todas as associações metafísicas e significados da noção de pasyanti, pode-se ver isso como um estado de sentimento bruto, um tipo de experiência experiencial puramente estado talvez, um estado onde o experimentador e a experiência não são separados. Pode-se argumentar que isso seria uma caracterização inexata dessa noção, uma vez que nos despirmos é parte integrante dela.

Essa objeção pode não ser sem substância; afinal, particulares noções teóricas pertencem a teorias específicas e podem perder sua descrição ou valor explicativo fora dessas teorias. Mas ao mesmo tempo, muitas vezes, tentamos buscar semelhanças entre as construções teóricas, fazer conexões no processo para alcançar uma compreensão das coisas.

Segundo Kignt (2004), correndo o risco de dizer o óbvio, desse modo convidando censor, podemos observar que essa perspectiva comparativa — essa tentativa de conectar, buscar semelhanças e paralelos — realmente nos enriqueceu. A teoria da theta pertence às teorias gramaticais construídas dentro dos chamados "Princípios e Parâmetros" (PP) abordagem, e a teoria karaka pertence a um sistema gramatical diferente, a saber, a índio antigo, e certamente karta não pode ser entendido como isomórfico com qualquer um dos sujeitos ou agente, ("agente" como a noção interpretada) das gramáticas PP.

Foucault (2006) afirma que dessa forma, tentando ver a teoria karaka de uma compreensão da teoria theta pode nos fornecer uma compreensão de como diferentes teorias gramaticais tentaram executar as mesmas profundas ideia ou problema. Embora akanshya ("expectativa") — grosso modo, a noção de que palavras em uma frase têm expectativa mútua (o verbo “cozinheiro” espera um karta e um karma em uma sentença bem formada) — e “s-seleção” (informalmente falando, a ideia de que itens lexicais (predicados). Que eles têm grades associadas (“matar” deve ter um agente e um tema, se o seu significado tem que ser saturado) — são indiscutivelmente não noções idênticas (por motivos que não podemos e não precisamos entrar aqui, já que estes envolvem detalhes), estes são claramente semelhante.

Se nos recusarmos a vê-los de uma perspectiva comparativa no terreno que eles pertencem a duas teorias diferentes enraizadas em dois diferentes meios intelectuais. Ao que traria possibilidades e levantaria questões. Desse ponto não será possível levantar a questão de por que diferentes teorias gramaticais precisam destes noções teóricas semelhantes. Tais exemplos podem ser facilmente multiplicados. Em suma, o acima mostra que tentar ver a noção de pasyanti de Bhartrhari sem sua metafísica associações, a fim de traçar um paralelo entre seu modo de pensar e o moderno um sobre um determinado assunto não merece ser censurado de imediato. Isso numa questão inconclusiva acerca do que vem primeiro: a concepção ou o pensamento? Assim, para o presente fim, é um estado experiencial onde o experimentador e a experiência são indistinguível --- um estado de sentimento cru, um estado de pré-pensamento / cognição consciência.

Segundo Barsky (2004), há movimento deste estado para o estado madhyama (intermediário), e é aí que a experiência vem sob o olhar cognitivo, por assim dizer, a experiência se torna dissociado do experimentador, e o pensamento se fragmenta em categorias. Um controle mental involuntário que permeia. Esse impulso é o pratibha "instinto", que em um sentido pode ser dito para motivar o ato de pensar. Isso pressupõe a ideia primária, exposta pelo posicionamento do pensamento ser algo linear.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.15.2.11 A língua na sociedade brasileira e no cinema

O analfabetismo ocupa parte considerável do cenário brasileiro. O maior problema que existe nesse fenômeno linguístico é a dominação que existe por parte do alfabetizado. Esse

domínio está enraizado em nossa cultura e tem como força o preconceito linguístico. Embora em nosso país exista uma diversidade linguística significativa, o preconceito estabelece regras com base numa norma culta "não falada".

Essa ideia está inserida na mente das pessoas, um paradigma linguístico que assola nossa sociedade. Isso cria uma barreira, uma muralha, não apenas na comunicação, mas na atuação social e profissional do indivíduo. O opressor possui domínio não apenas da fala, mas do código da escrita. Isso o coloca numa posição elevada. Oferece oportunidades e garante posição social.

Sobre esse posicionamento desleal, Paulo Freire, Marilena Chauí, Maria Clara Di Pierro e a obra de Walter Salles, a película Central do Brasil, retratam de forma crua o preconceito linguístico, um inimigo silencioso. Que permanece calado e cala muitas pessoas. Sem discutir o que é analfabetismo ou analfabetismo funcional, mas a ressaltar o oprimido e o preconceito.

A linguagem é definida como uma ferramenta de comunicação em que o conteúdo pré-posicionável e o conhecimento prático são transmitidos. Funciona como uma espécie de condutor, mediador cultural. Talvez o maior problema no que diz respeito à linguagem é o fato de os livros de gramática usar itens linguísticos com apropriações distantes do uso diário, diluindo no certo e errado — embora exista uma análise científica de língua com plano primário.

A maioria dos livros de linguística das décadas passadas dá ênfase na premissa de que não existiam linguagens primitivas, apenas para cair na armadilha de forma implícita a afirmar que existem linguagens não primitivas — línguas europeias. Bagno (2008) tem, em sua obra, uma seção intitulada: "Não há línguas primitivas". É comum ouvir leigos falando sobre línguas primitivas. A verdade é que todos os idiomas até agora estudados, não importa quão primitiva ou incivilizada a sociedade que a usa pode parecer, provou que a investigação é um complexo e altamente desenvolvido.

Chuai (2007) também menciona o mesmo fenômeno quando ele diz: "só porque ocorre uma comunidade para ser, antropologicamente falando, primitivo — que é baixo em uma escala cultural desenvolvimento — não é motivo para argumentar que o seu idioma é primitivo também." (D. Crystal, 1971: 71) Os leitores da linguística devem estar cansados de exemplos citados por linguistas. Esses exemplos podem ser a fonte de geração de estereótipos que são desconectados da teorização científica.

Um exemplo simples disso, afirma Chaui (2007) são as diversas citações na literatura de linguística em geral e na semântica / sociolinguística em particular acerca de algumas difusões gramaticais. Tome o fenômeno linguístico da codificação, Esquemas são ditos ter lexemas diferentes para a palavra neve. É igualmente alegado que os beduins árabes têm várias palavras para o camelo.

Embora isso pareça desconexos — ou diga pouco diante do tema aqui proposto — isso apresenta as palavras em constate evolução. Reproduz a ideia de língua viva que resulta em mudanças de regências e significados — em alguns casos, conjugação verbal e concordância.

Por mais que não se enxergue a problemática, o preconceito linguístico é um mal silencioso. É capaz de calar grandes vozes e aprisionar mentes brilhantes pelo simples ato da fala. Lutar contra ele é lutar contra vários outros preconceitos que estão atrelados a ele. Em um país onde o número de analfabetos ainda possui percentual significativo, o preconceito impera dividindo em duas classes: opressores e oprimidos. Visto que isso tudo não é sobre dominar a escrita, ser um analfabeto funcional ou não. Isso é algo maior uma análise acerca da opressão.

4.15.2.12 Oprimido e opressor

O pensamento e o trabalho do educador brasileiro Paulo Freire se espalhou sdo Nordeste do Brasil para todo o continente e teve um impacto profundo não só no campo de educação, mas também na luta global pelo desenvolvimento nacional. Ele aperfeiçoou um método de alfabetização e isso contribuiu para o processo social na camada mais profunda e linear.

De fato, aqueles que, ao aprender a ler e escrever, entram em uma nova consciência de individualidade e começam a olhar criticamente sobre a situação social em que se encontram, muitas vezes tomam a iniciativa de agir para transformar a sociedade que lhes negou esta oportunidade de participação.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Segundo Chauí (2007), a educação é uma força subversiva e tomar consciência do trabalho de Paulo Freire é libertador. Sua contribuição oferece uma análise evolutiva, em termos de contribuição para a educação de adultos analfabetos no Terceiro Mundo, como Freire. Se, no entanto, olharmos mais de perto, podemos descobrir que a sua metodologia bem como a sua filosofia educacional são tão importantes para nós quanto aos despossuídos na América Latina.

Walter Salles mostra na personagem Dora, no filme Central do Brasil, um poder evidente que a deixa longe dos analfabetos da carta. Essa situação opressora na qual de forma inconsciente absorvemos -- pois já crescemos com esse conceito de "inteligência" e posição, por conta das habilidades textuais/orais. Dora a escritora dos analfabetos e suas cartas representam pessoas e situações reais em nosso dia a dia.

4.15.2.13 O homem livre

O homem novo vem com a superação desse estágio, nasce o que o autor chama. O homem novo é um indivíduo livre. A busca pela liberdade é uma busca árdua e duradora e ambos — oprimido e opressor — a temem. O oprimido teme ter de assumir a liberdade, pois com ela vem a conscientização, a verdade de que ele é o oprimido. Não lhe restam alternativas a não ser fazer algo para mudar essa situação e se tornar livre ou permanece na condição de oprimido. Quanto ao opressor, o medo está na perda da liberdade, a ausência de domínio opressor que possui.

> O opressor só se solidariza com os oprimidos quando o seu gesto deixa de ser um gesto piegas e sentimental, de caráter individual, e passa a ser um ato de amor àqueles. Quando, para ele, os oprimidos deixam de ser uma designação abstrata e passam a ser os homens concretos, injustiçados e roubados. Roubados na sua palavra, por isso no seu trabalho comprado, que significa a sua pessoa vendida. Só na plenitude desse ato de amar, na sua existenciação, na sua práxis, se constitui a solidariedade verdadeira. [...]. (FREIRE, 1987:36)

4.15.2.14 Analfabetismo: preconceito linguístico na visão sociológica

O analfabetismo é tratado, na obra de Walter Saller Central do Brasil,de uma forma direta e muito próxima da realidade. A personagem Dora representa muito do que foi dito por Freire (1987). A professora e os analfabetos, as cartas, tudo isso dá continuidade as ideias de Bagno (2008), Chaui(2007). As cenas e os diálogos rápidos constroem um Brasil marcado pela dependência, opressão. Em meio as cartas, Dora possui certo prestígio e caracteriza um preconceito inconsciente presente.

USC
DE COMPOSTELA

O preconceito linguístico é um fator de estudo para as ciências sociológicas e psicológicas. Iniciou-se no século passado com problemas de tradução e produção literária produzida em regiões com atividades linguística peculiares. Perpetua-se aos dias atuais, a analisar de diferentes pontos de vista — estendendo-se com base no contexto sociopolítico cultural.

Para Chaui (2007) tornou-se uma preocupação para a sociedade moderna num importante momento histórico. O psicólogo americano Gordon Allport foi um dos precursores no que redefiniu na forma acadêmica o cuidado da problemática. Em meados dos anos 50, os estudos de Allport representou uma nova orientação acerca dos estudos sobre o preconceito. Os avanços científicos resultaram na obra *The nature of prejudiceem* que levantou questões e trouxe afirmações a respeito da noção de preconceito. Os dados serviram de base para os estudos posteriores.

A afirmação de que o preconceito é uma antipatia baseada em uma generalização infundada e inflexível foi uma importante prorrogativa. Foi abrangente em questões impares no que refletia em objetivos sociais de estudo judeus, afros e latino-americanos, asiáticos e pessoas pobres.

Essa categorização em aspectos negativos perdeu-se pelo foco de análise na época — o Holocausto e os linchamentos. No entanto, a forma que a discussão se centralizou — numa posição discursiva contra o racismo, étnico-religiosa, antissemitismo — contribuiu para a estruturação e definição de preconceito.

4.15.2.15 Preconceito linguístico do português brasileiro

Embora exista a tipologia analfabetismo funcional, segundo Bagno (2008), o preconceito é o vilão em todas as ocasiões e se opor a tipologias ou termos é uma grande perda de tempo. O Preconceito Linguístico é o que tem mais impacto em termos de reavaliação da sociedade. A definição do preconceito linguístico como se ele fosse um mal reconhecido em todos os lugares resulta em estados de privação de partilha e leva dúvida as mais diferentes esferas. A verdade é que um termo de caráter único e exclusivamente acadêmico retrata de forma ilusória a realidade de uma nação.

USC
UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

O preconceito, em maneira geral, tem sua origina de uma inadequação que é resultado de uma incompatibilidade de crenças. Para que exista o preconceito é necessário ter dois grupos que possuam condições socialmente relevantes. A oposição em um dos lados passa a ter valor questionável.

O preconceito linguístico gira em torno de uma norma imposta e imutável — pelo menos é o que sugerem os defensores dele. Bagno (2008) afirma que um grupo reconhece o preconceito — o grupo dos linguistas. O autor afirma que a sociedade não o reconhece, o que torna o combate mais lento.

> As consequências do preconceito linguístico são imensuráveis. As pessoas não o consideram um preconceito, para elas essa antipatia gerada não é infundada. Além do mais, essa constatação indica a necessidade, para discutir o tema com propriedade, de definir o que é preconceito para um grupo e o que é preconceito para a sociedade, já que, como se pode notar, tanto grupos específicos como a sociedade em geral são capazes de, em determinados momentos, reconhecer a existência de preconceitos (BAGNO, 2008:98).

A obra de Bagno — Preconceito Linguístico — é um despertar à compreensão desse mal para a sociedade que permanece alheia à questão do preconceito. Traz o termo preconceito linguístico e o coloca no centro de um debate complexo na acadêmica. Di Pierro (2007), ressalta que a utilização das expressões tal como o avanço das definições dos tipos de linguagem utilizados no Brasil e do regionalismo, perpetua um pensamento sólido acerca do preconceito.

Para Di Pierro (2007), é possível sincronizar e estabelecer diferentes maneiras de uso para a língua no que se estende à norma culta — norma padrão, a variedade não padrão, variedade urbana, língua urbana culta, norma culta urbana, fala urbana culta, variedades urbanas. Diante do uso da língua Bagno (1999) ressalta que seu uso depende de lugar a causa. Não existindo um "erro" e sim um desvio de norma.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Outros termos empregados indistintamente pelos prescritivistas são: norma padrão, língua padrão, língua culta, padrão culto. Todos eles, porém, carecem de uma definição teórica rigorosa, sendo usado basicamente como um sinônimo geral de ―bom português‖, em contraste com tudo o que ―não é português‖ (BAGNO, 1999:109).

4.15.2.16 Texto e textualidade: a escrita e a norma

Sobre a escrita Bagno (1999) afirma que depende da tipologia textual para que se escolha de forma clara e verossímil o envio da mensagem — a comunicação. Ao estabelecer ligações de identificação e produção textual, o conhecimento acerca do real sentido do processo é indispensável. A amplitude do conhecimento textual envolve o conhecimento de diferentes estilos e gêneros.

Como no filme Central do Brasil em que aparecem analfabetos que conhecem os termos estruturais e substanciais de uma carta. Isso levanta a questão da desigualdade entre alfabetização e letramento. Bagno (2008) afirma que não há diferença entre o que se pratica com analfabetos e analfabetos funcionais. Para o autor, o preconceito linguístico ocorre a todo instante, em várias camadas sociais.

Um texto é um agrupamento de significados e resulta numa comunicação por meio de um conjunto de signos. A palavra texto provém do latim *textum*, que significa "tecido, entrelaçado". Existe uma razão etimológica para nunca esquecermos que o texto resulta da ação de compor unidades a fim de formar um todo Inter- -relacionado. Daí podermos falar em textura ou tessitura de um texto: é a rede de relações que garantem sua coesão, sua unidade.

As cenas do filme central do Brasil entre Dora e Irene ou Dora e Josué, retratam as consequências de uma ideologia opressora, a conduzir o oprimido a uma situação vitimada e silenciosa. A abordar questões de poder e opressão de uma forma natural, como acontece em nossa sociedade

O princípio de *texto* muda com o passar do tempo e a evolução dos estudos linguísticos. O texto é conceituado pela sua estruturação e se manifesta verbalmente e constituí de elementos linguísticos. Esses elementos variam de um conjunto selecionado e ordenados pelo indivíduo na comunicação verbal. Embora estejam distantes — na concepção dos livros de gramática — oralidade e escrita estão ligadas e trazem consigo características distintas.

USC DE COMPOSTELA

Textos de características verbais — notícias, romances, letras de música —, são mais próximos da língua falada e se alicerçam por meio do contato diário que trará ao texto verossimilhança. Discursos ou escritos de produção literária reproduzem cenários e cenas que trazem empatia por meio de situações vivenciadas no mundo real. A língua é um dos dispositivos que garantirá essa empatia.

Textos científicos, jurídicos, redações do meio coorporativo, e-mails formais necessitam do uso da norma culta. Pois essa estabelece uma ligação de sentido com a situação. Para que exista um preconceito são necessárias relações entre diferentes grupos sociais, graus de domínio linguístico, analfabetismo. Instala-se a maneira como o indivíduo ou seu grupo resgatam seus respectivos papéis.

É certo de que um preconceito pode ser reconhecido pela sociedade ou apenas por um pequeno grupo. A valorização e a exclusão dependem do grupo no qual o indivíduo está inserido. Ele pode participar de um grupo que sofra preconceito e outros que não. Pode sofrer preconceito em determinado lugar/grupo e, numa atitude contrária, ser valorizado em outro. O reconhecimento do preconceito ocorre de modo autônomo dentro do próprio grupo. A articulação e o desafio ao *status quo* é o que pode alavancar mudanças.

O preconceito linguístico é um mal silencioso que age sem dar vestígios de sua existência. Falta esclarecimento à sociedade e, na maioria das vezes, ele ocorre no ambiente escolar. Ele diz respeito ao fato do grupo desconhecer e contribuir para a sua propagação. A valorização exacerbada dos usuários da norma padrão é o elemento gerador do preconceito. Traz assim a língua padrão em oposição às variantes populares. Os usuários da variante não padrão perdem a credibilidade e são vistos como incapacitados intelectualmente.

Estabelecem concepções a considerar que alcançaram esse *status* por preguiça, falta de estudo, falta de interesse. No entanto, o preconceito linguístico envolve questões sociais, biológicas — a fala, as síndromes, as deficiências — culturais. Nosso país é um campo vasto de linguagem com diferentes ramificações e prática.

O que se deve enfatizar é que não existe erro e sim desvio de norma. Quando o indivíduo se distancia do uso correto da regência, concordância ou ortografia/pronuncia, o fenômeno que ocorre nesse instante é o desvio de norma. É como se a vida fosse um guarda-roupa com várias roupas (linguagem). Para cada situação escolhe-se uma roupa. Nessa perspectiva não se estimula o erro e nem satiriza o desvio. A língua é viva e deve viver livremente.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RESULTADO DA DISCUSSÃO

Ao longo da trajetória do ser humano, a conservação da memória está intensamente vinculada à sua sobrevivência como indivíduo. Essa conservação da memória permite atualizar costumes, tradições, acontecimentos humanos e históricos na configuração da existência social do sujeito. No entanto, o ser humano não recorda isoladamente, pois o ato de recordar sofre interferências pessoais, coletivas, eletivas e exclusivas, determinando a conservação ou a omissão de alguns eventos.

Historicamente os esquecimentos e os silêncios da História são tão reveladores quanto às memórias expostas, pois o ato de recordar, individualmente ou coletivamente, constitui a releitura do que se passou, seja de crenças ou costumes, dos fatos políticos e sociais que identificam o indivíduo e a sociedade em que ele se insere. Por outro lado, a memória recordada pode constituir-se em objeto de poder e manipulação social, usando lembranças de fatos por parte do memorialista, de modo que seja possível recuperar para a posteridade os eventos degradantes da condição humana que têm marcado as transformações sócio-históricas das diversas sociedades.

O trabalho das artes e do cinema, nessa perspectiva é o de construir elos entre a narrativa como memória e a narrativa como memória coletiva. Não há dúvidas em afirmar o quão importante é a obra cinematográfica para recuperar memórias e fazer refletir sobre a sociedade, as culturas e as origens de comportamentos e do caráter das pessoas e instituições, bem como das relações que se estabelecem entre os indivíduos e entre as organizações. Nesse aspecto, se destaca a observação sobre as relações de poder e os usos que uma sociedade faz dessa prerrogativa, enquanto indivíduos e enquanto instituições. Sua importância vai além da narrativa de suas memórias, pois entra em um campo onde a memória coletiva se manifesta e se faz presente diretamente vinda das experiências individuais e coletivas

Dessa forma o cinema atua para promover reflexões importantes sobre o passado, o presente e o futuro das sociedades, como concepção de memória individual e coletiva, uma vez que essas definem o caráter de seus integrantes. Mesmo que uma pessoa não tenha vivido as situações narradas em um filme, certamente as reconhecerá quando expostas em outro cenário ou abordadas em algum momento. Esse reconhecimento é o momento exato em que a memória e a memória coletiva se emaranham uma vez que não podem ser separadas. Surgem nas telas os mais importantes eventos ligados a uma sociedade e aos seus integrantes, de forma que esses

possam se reconhecer nas experiências outras, ou reconhecer pessoas próximas ou distantes, o que faz com seja possível entender motivações e contextos, para que se mantenham vivas informações e fatos que tornarão possível evitar que processos sociais e históricos, como o período ditatorial que regeu o Brasil durante mais de duas décadas, entre 1964 e 1985, por exemplo, não venham a ocorrer novamente, deixando muitas marcas históricas e sociais, sobretudo nos que viveram e foram vítimas desse sistema.

Resgatar memórias e influências torna possível que fatos e histórias importantes sejam apagados da memória dos que mesmo vivendo um período escuro, seguiram acreditando em tempos melhores e acima de tudo na liberdade e igualdade. Quando pretendemos buscar memórias que se referem e representem partes do passado, são utilizados autores e protagonistas capazes de representar a todos que vivenciaram o mesmo tipo de narrativa. Os relatos verídicos testemunham a história política e social do país e os fictícios os dramatizam de modo a levar ao conhecimento dos que não diretamente os vivenciaram como podem impactar nas vivências de quem por eles passa.

Assim, adotam-se várias formas de narrar, com mais dose de drama ou privilegiando-se a paródia e a comédia, mas todas com vistas a criticar de firma contundente realidades que necessitam ser pensadas e profundamente alteradas na sociedade. Para tanto, as memórias não podem cair no esquecimento o que pode ser feito através do resgate de experiências vividas, e o cinema, nesse ponto em muito contribui para que acontecimentos continuem a ocupar o seu lugar de memória viva, capaz de contribuir para que se descortinem novas e melhores perspectivas.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CONCLUSÕES

Diante da diversidade étnica e cultural e da miscigenação presente nas origens do povo brasileiro, que muito se devem ao processo de colonização e ao país ter se tornado, ao longo de sua história, o destino de pessoas oriundas de vários países no mundo em busca de melhores condições de vida ou de oportunidades de ascensão social e econômica, muitas dessas influências tornaram-se tão presentes e comuns que deixaram de ter reconhecidas as suas origens.

Uma dessas culturas que passou a integrar o arcabouço cultural do povo brasileiro é a galega, que pode ser reconhecida nos relatos que estabelecem historicamente a chegada de imigrantes oriundos da Galícia ao Brasil. Muitos galegos vindos para o Brasil imigravam para o país após terem se estabelecido primeiramente em Portugal, o que permite dizer que em muito já haviam adotado culturalmente os modos de ser e de agir lusitanos que não eram novidade para os brasileiros. Dentre esses, havia os que já se encontravam há bastante tempo em Portugal, por vezes, provenientes de 2ª ou 3ª geração de galegos no país e que já tinham submergido totalmente na cultura lusitana e outros que ainda não haviam estado por tanto tempo fora.

Destaca-se no caráter relativo a essa imigração, em particular, para o Brasil, o fato de que muitas de suas contribuições e influências foram, ao longo do tempo, desconsideradas como tal, devido a haver uma grande aproximação entre as culturas provenientes da Península Ibérica, creditada a questões como língua e costumes, a ponto de não serem distinguidas as influências galegas das de portugueses e espanhóis. Entre o povo brasileiro e o galego existem muito em comum, o que pode ser percebido, por exemplo, na história de repressão e nas ditaduras que ocorreram, mesmo que em momentos diferentes, para cada uma dessas populações.

A imigração para essas populações foi a forma de estabelecimento de um contato que aproximou culturas que já tinham muito em comum devido a serem provenientes de uma região muito próxima ou mesmo compartilhadas em um mesmo espaço geográfico. Essas influências, no entanto, impactam nas construções culturais da sociedade brasileira e surgem nas produções e nas manifestações artísticas, por exemplo, o que pode ser visto nas obras cinematográficas que são diagnósticas do caráter de nossa sociedade no que diz respeito a costumes, comportamentos e formas de posicionamento diante dos acontecimentos e realidades que surgem ao longo da história.

USC UNIVERSIDADE

Dessa forma, o cinema e a literatura, dentre outras manifestações artísticas, espelham a sociedade da época retratada e da época de sua produção em todas as faces de sua complexidade. Como uma das manifestações artísticas mais relevantes da atualidade, o cinema proporciona em suas produções uma base de material de pesquisa a ser explorada pelas ciências humanas. O cinema, como um espelho ficcional de realidades, atua para demonstrar características inerentes à identidade cultural,

influenciando e sendo influenciado na mesma medida. Assim, há que se pensar as produções cinematográficas brasileiras no que possuem da subjetividade que se pode relacionar aos impactos e influências da imigração galega na cultura e nos costumes que emergem dessas produções. Para tanto, deve-se partir dos relatos que relacionam a vinda desses imigrantes para o Brasil a um contexto histórico específico que ensejou que essas pessoas abandonassem seu país e sociedade de origem em busca de melhores condições de vida, o que envolve problemas econômicos e a fuga de situações que significam, inclusive, risco de vida e exposição à violência do governo ditatorial do General Franco.

Por outro lado, importa também analisar o contexto histórico brasileiro nos momentos em que esses imigrantes chegaram ao país em busca de entender em qual sociedade e em que contexto político, econômico e social esse imigrantes foram recebidos no Brasil, bem como saber para quais regiões foram, quais trabalhos passaram a realizar e como passaram a interagir na sociedade brasileira. Também, para efeito de conhecimento contextual e das características que a produção de filmes assumiu, importa abordar como se deu a realização de filmes no final do século XX e no início do Século. Como forma de reconhecimento das influências da imigração galega no Brasil, é preciso pensar essas ocorrências no que dizem respeito ao seu caráter antropológico que emergem da cultura e das formas de comunicação que passam a se efetivar.

Culturalmente, não se pode negar as influências da vinda de galegos para o país, o que pode se configurar em elementos e usos linguísticos em comum, tanto quanto em outros elementos e manifestações culturais da sociedade brasileira como um todo, dentre os quais se inscrevem as artes em geral, como o cinema. Para entender a forma como essas influências surgem de forma subjetiva no cinema, é preciso avaliar como se dá a produção de sentidos, analisando-se os discursos e os meios de se fazer perceber na linguagem cinematográfica. Tal análise deve tomar como base a estrutura textual, bem como as formas de produção de sentido e de expressão na linguagem audiovisual, o que é utilizado para a construção de denúncia e para projetar esteticamente cada época e cultura vivenciadas. Partindo-se dessas premissas, pode-se analisar obras cinematográficas diversas, de acordo com suas características e, contextualmente, segundo o momento em que foram produzidas, considerando-se as influências da cultura galega no Brasil na perspectiva da filosofia ocidental contemporânea, da psicanálise, e da linguística estrutural.

O filme *Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito*, é uma narrativa biográfica sobre a vida do jogador que se destacou no panorama do esporte nos anos 1940, nas dimensões pessoal e profissional, abordando-se a carreira meteórica do jogador e seus problemas de ordem pessoal que se refletiam nos campos. Heleno de Freitas foi considerado o príncipe do Rio de Janeiro, quando a cidade era um cenário de sonhos e promessas. Foi, ao mesmo tempo, um gênio explosivo e apaixonado nos campos de futebol, além de um galã charmoso nos salões da sociedade carioca. Esse tipo de narrativa se enquadra na

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

vertente de filmes produzidos contemporaneamente que provocam reflexão com base nas vivências de um indivíduo.

No filme *Getúlio*, são retratados os momentos que antecederam o suicídio do presidente, bem como os fatos que provocaram o desenlace seguidos das repercussões e de uma conjuntura que indica os motivos pelos quais teria se suicidado Getúlio. Os fatos históricos colocam-se como um panorama preenchido pelos acontecimentos que levam ao suicídio de Getúlio Vargas. O filme começa com um monólogo do próprio Getúlio Vargas explicando tudo que ele fez na política até aquele momento. Além disso, a obra dialoga, comunica e também aborda todo o processo investigativo ocorrido em relação ao Presidente Getúlio Vargas, e com ele, todo o desgastante processo, tendo a ideia de uma aproximação com a personalidade do estadista.

Pode-se perceber nos diálogos e nas relações entre os filmes *Getúlio* e *Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito*, como um dos pontos de intersecção, que são destacadas as caraterísticas pessoais de cada um, a partir da aproximação da vida pessoal de ambos. Em ambas as obras, as personalidades dos protagonistas pesam para que sejam condenados, de alguma forma, por suas ações. No caso de Heleno, a doença provocada pelo seu comportamento promíscuo. No caso de Getúlio, o seu histórico de ações, como ditador, consideradas violentas. Ambos se encontram sozinhos em dado momento de suas vidas, justamente quando se encontram no fim de suas existências, após terem sido cercados por pessoas, atenções e interesses.

No filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, conta-se a história de Flor, que fica viúva já no princípio da história e casa-se novamente, logo sendo visitada nas situações mais inusitadas pelo marido já falecido. Temos, de um lado, um filme que apresenta um cenário do Brasil no ano de 1943, especificamente na cidade de Salvador na Bahia, e dentro da obra contamos com a presença da personagem Dona Flor, mulher essa pertencente à classe social da pequena burguesia baiana, e criada pela mãe. Trata-se de uma mulher e, portanto, precisa, segundo o pensamento da época, de um homem que a proteja e, por isso, sai de um casamento para outro, sem muito tempo para pensar em sim própria ou mesmo para estar certa de que seria o melhor a fazer. Pode-se perceber nos diálogos e nas relações entre os filmes *Getúlio; Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito;* e *Dona Flor* e Seus Dois Maridos o mesmo ambiente temporal e cinematográfico do Governo Getúlio Vargas nos anos de 1943. A obra *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, em 1976, por intermédio do cineasta Bruno Barreto tornou-se um dos mais importantes filmes ficcionais brasileiros.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Já o filme *Heleno de Freitas, o Príncipe Maldit*o do cineasta José Henrique Fonseca, destaca questões culturais e comportamentais da época que também podem ser encontradas nas outras obras. No filme *Morte e Vida Severina*, a história conta a trajetória do "retirante Severino" que sai de sua terra natal a "Serra da Costela" e, seguindo o percurso do rio Capibaribe, vai chegar até a cidade do Recife

que representa a grande cidade capital da região Nordeste do Brasil, tentando conquistar o direito à vida ou mesmo livrar-se da morte antes dos 30 anos. Nesta trajetória, na busca pela sobrevivência, ele vai passar por vários quadros de morte no desenvolver do poema.

No filme, *O Auto da Compadecida*, tem-se uma estrutura capaz de fazer perceber o caráter da sociedade que emerge da representatividade. A pobreza retratada nos personagens João Grilo e Chicó contrasta com a riqueza dos grandes proprietários de terras, representados pelo personagem do Major Antônio Moraes. A obra utiliza-se de características do teatro popular, que remetem aos autos medievais, aproximando-se da literatura de cordel. A ideia é a exaltação da humildade e a sátira dos poderosos e dos religiosos, nas relações de poder que são estabelecidas pela exploração dos menos favorecidos com a criação de uma relação de dependência.

Pode-se perceber, nos diálogos e nas relações entre os filmes *Morte e Vida Severina* e *O Auto da Compadecida*, nos sofrimentos do povo nordestino que surgem nos dois filmes, o que os aproxima, mas de forma diversa.

Em *Morte e Vida Severina*, tem-se a realidade crua sem qualquer artifício para que seja amenizada, de forma direta retratada nas cenas e no texto, além de nos depoimentos que caracterizam, de forma contundente, a natureza das situações retratadas. Já no auto, existe a realidade e as dificuldades das pessoas representadas de forma crítica e caricaturizadas nas figuras de João Grilo e Chicó, bem como nos outros personagens, na composição dos tipos.

No filme *O Desafio*, gravado logo após o golpe militar de 1964 no Brasil, narra-se a história de um casal e um romance que começa a partir do 01 de abril de 1964, para ela, uma aventura que a liberta por alguns momentos do casamento insatisfatório; para ele, a transgressão ou a invasão dos domínios do inimigo, da classe privilegiada que se apropria dos recursos e relega aos pobres apenas o trabalho e a obrigação de gerar riquezas.

No filme *Terra em Transe*, é possibilitada ao público espectador uma visão sobre os grupos políticos distintos existentes em um país fictício e a luta pelo poder. O filme contribui para configurar questões de importância para o entendimento de um país e sua cultura, bem como das influências e das confluências dessas em sua construção cultural e de costumes.

No filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias*, o principal personagem chama-se Mauro, é um menino que fica afastado dos seus pais em função da tentativa de escaparem da perseguição policial que decorria do enfrentamento político que empreendiam contra o governo do Regime Militar. Como o ponto de vista é o da criança, é preciso preencher lacunas que a percepção infantil deixa em aberto.

Pode-se perceber nos diálogos e relações entre os filmes *O Desafio; Terra em Transe;* e *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* que existe contestação e resistência nas três obras, o que é feito apenas de forma diversa. No filme *Cabra Marcado para Morrer*, o documentário dramatizado tem como objetivo reconstruir a identidade de pai e de líder de João Pedro Teixeira, assassinado, mas sendo Elizabeth Teixeira quem aparece como a figura forte. Essa relação é construída, tendo-a como personagem no sentido amplo da palavra, construída ao longo do filme.

O filme *Cinema, Aspirinas, e Urubus* é um filme de estrada e ficção que se passa em uma camioneta nos anos de 1942 no interior do nordeste do Brasil, e onde um imigrante alemão, que veio para o país fugindo da guerra e que viaja pelo interior do nordeste com um pequeno caminhão vendendo aspirinas, estabelece uma parceria com um nordestino com quem faz amizade.

Pode-se perceber nos diálogos e relações entre os filmes *Cabra Marcado para Morrer;* e *Cinema, Aspirinas, e Urubu*s, que existe um embate entre realidade e ficção, mas também há em comum os silêncios que marcam as duas obras pelo peso que assumem em cada contexto.

No filme *Feliz Ano Velho*, a ideia principal é a autobiografia do autor Marcelo Rubens Paiva que sofreu um acidente aos 20 anos de idade, sendo relatada toda a mudança de vida após um mergulho em um lago.

No filme *Central do Brasil*, a protagonista Dora é uma professora aposentada, e por conta do pouco dinheiro que recebe de sua aposentadoria, para complementar sua renda trabalha como escritora de cartas para pessoas que são analfabetos na Estação Central de Trens da cidade do Rio de Janeiro. O filme conta a história da relação da personagem Dora, com o personagem Josué que é uma criança pela qual ela tem compaixão.

Pode-se perceber nos diálogos e relações entre os filmes *Feliz Ano Velho*; e *Central do Brasil* que existe o distanciamento por conta da narrativa biográfica de um e a ficção de outro. No entanto, o que se vê é a construção de narrativas, se não verídicas, totalmente possíveis de ocorrer na vida real.

No filme *Aquarius*, a personagem principal, Clara, resiste às investidas de uma grande construtora para que venda seu apartamento. Morando sozinha em um prédio onde todos já venderam seus imóveis ela é vítima de ações desonestas e sabotagem por parte da empresa como uma forma de pressioná-la para que venda o apartamento.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

No filme *O Vendedor de Pass*ados, o protagonista vende biografias para pessoas que querem assumir uma história que não é a sua por conta de não quererem, por algum motivo, que saibam o seu verdadeiro passado.

O filme, *Hoje eu Quero Voltar Sozinho* tem como proposta a reflexão sobre a homossexualidade entre adolescentes e questões relacionadas à humilhação na escola, problemáticas quanto à inserção de pessoas portadoras de necessidades espaciais na educação formal tradicional, as descobertas da adolescência quanto ao amor, e o medo dos pais diante dos desafios e desejos destes imaturos adolescentes no espaço da contemporaneidade.

Pode-se perceber nos diálogos e nas relações entre os filmes *Aquarius; O Vendedor de Passados;* e *Hoje eu Quero Voltar Sozinho* que são filmes que trabalham em seus contextos elementos simbólicos de memória, sexualidade, e identidade, além de outros subsídios de temáticas fílmicas. Mas o que une estas obras é a relação entre presente, passado e futuro, identidades e memória. Percebe-se, assim que o audiovisual é fundamental para que se promova uma melhor compreensão do mundo que nos cerca.

O presente estudo tem por objetivo principal analisar as influências culturais advindas da imigração galega em solo brasileiro com base no evidenciado em um repertório constituído de produções cinematográficas que representam tais impactos, considerando-se a perspectiva da filosofia ocidental contemporânea, a psicanálise e a linguística estrutural e as imbricações nas obras cinematográficas e na ótica da comunicação e da linguagem audiovisual nas narrativas apresentadas. Como metodologia utilizada na realização do trabalho foi adotada pesquisa bibliográfica nas áreas dos Estudos Fílmicos, da Comunicação Social, da História em torno dos universos tratados, da linguagem empregada nas produções audiovisuais, buscando promover aproximações entre essas abordagens e operacionalizá-las.

O levantamento bibliográfico ocorreu em bibliotecas públicas e privadas, além de em outras instituições federais situadas no Brasil, em acervos virtuais e em Cinematecas Brasileiras. Foram previstas participações em congressos como forma de divulgar a pesquisa em curso, além de tornar possível o diálogo com outros pesquisadores.

A produção fílmica pode trazer um enfoque do real ou ficcional, um repertório vasto e rico para a pesquisa, que despertará questões sociais e históricas. O cinema é uma espécie de espelho da realidade cuja projeção na tela mostra para o coletivo caminhos, significados, acontecimentos que até então não conheciam. Assim, pode-se resgatar questões de entendimento e de autoconhecimento necessárias para que se entenda as origens e influências sofridas ao longo da história que construíram a nossa identidade.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

As influências da imigração galega no Brasil, dentre outras ocorridas, acabaram por se tornar menos evidentes devido a especificidades desse movimento migratório. Assim, pode-se perceber que, mesmo tratando-se de uma expressiva contribuição dada aos costumes e cultura do povo brasileiro, a similaridade com a Língua Portuguesa e a proximidade com outras culturas também presentes no país em suas origens fizeram com que muito do crédito dessa contribuição

se perdesse. A Galícia, como uma região autônoma da Espanha, faz parte da Península Ibérica, sendo limítrofe com Portugal. Essa questão geográfica determinou muito dessa invisibilidade no que diz respeito ao reconhecimento do que seriam as contribuições da cultura galega ao povo brasileiro.

Uma vez que toda sociedade estabelece uma relação com suas manifestações culturais e artísticas e tem nessas as suas mais valiosas expressões, assim, as artes são veículos para a reafirmação da história e da memória e de realização de denúncias que são extremamente importantes para a sociedade como um todo e, muitas vezes, a única forma de uma pessoa expor crimes e injustiças perpetradas, além de uma maneira de retratar e registrar costumes e comportamentos de uma época. Dessa forma o cinema e a literatura, dentre as outras manifestações artísticas, são formas de expressar e de envolver quem com elas têm contato para que se torne capaz de entender todas as nuances de acontecimentos em toda a sua complexidade.

Assim, o audiovisual é fundamental para que se promova uma melhor compreensão do mundo que nos cerca. É por meio dele que se torna possível compor obras e atingir esteticamente a grande diversidade de público que com essas obras têm contato. Os filmes possibilitam, assim, desvendar os mistérios, romper com alianças ineficazes e mostrar uma realidade dura escondida de muitos como parte do trabalho cinematográfico.

Tem-se, assim, no audiovisual o fundamental para que sejam realizados estudos que retratem a sociedade. Seu reflexo transmite o comportamento, os acontecimentos, a cultura, o imaginário e as realidades vivenciadas em cada momento. Por ser o cinema um dos grandes contadores de história do mundo, um veículo de realidades que tem o poder de projetar e agir interventivamente de forma a propor reflexões sobre as ações humanas, é essencial para que possamos resgatar no passado as influências e os acontecimentos que impactaram o presente, de forma a pensar sobre novas posturas a serem adotadas com vistas a influenciar positivamente e evitar que eventos negativos venham a se repetir no futuro.

A produção fílmica, assim, pode ter um fundamento verídico ou ficcional, ou ainda propiciar uma mistura de ambos, como um repertório vasto e rico para a pesquisa, que despertará questões sociais e históricas. As mídias audiovisuais são meios de comunicação que propiciam formas de análises de todos os reflexos sociais de nossos tempos e têm no cinema uma espécie de espelho da realidade, cuja projeção mostra para o coletivo caminhos, significados e acontecimentos que até então não conheciam.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

REFERENCIAS

Agência Nacional do Cinema (ANCINE). *Dados gerais do mercado audiovisual brasileiro.* Disponível em:<http://www.apro.org.br/index.php?p=1&lan=PT>. Acesso em: 10 set. 2020.

Agualusa, J. E. O Vendedor de Passados. Gryphus, Rio de Janeiro, 2004.

Almeida, M. J. *Imagens e sons*: a nova cultura oral. São Paulo, Cortez, 1994.

Alted, A. *La voz de los vencidos:* El exilio republicano de 1939. Madrid, Ed. Aguilar, 2005.

Appadurai, A. *Dimensões Culturais da Globalização* – A modernidade sem peias. Editora: Teorema, 1996.

Areán-García, N. Breve histórico da península Ibérica. *Revista Philologus,* Ano 15, N° 45. Rio de Janeiro, 2009, CIFEFIL, set./dez. p. 25-48.

Arias, J. *O misterioso silêncio dos 15 milhões de brasileiros de sangue espanhol: Que influência tiveram e seguem tendo no desenvolvimento econômico, cultural e humano do Brasil esses cidadãos? El País.*2014. Disponível em: <https://brasil. elpais.com/brasil/2014/06/04/ opinion/ 1401910096_876304.html>. Acesso em: 28 de mar. de 2021.

Aumont, J. *A estética do filme.* Campinas: Papirus Editora, 1995.

Azevedo, V. *Memória e Esquecimento*: a Reconstrução da Identidade Angolana na Ficção de José Eduardo Agualusa. Mulemba. Rio de Janeiro, UFRJ, V.1, n. 11, pp. 126-140, jul./dez, 2014.

Bacelar, J. *Negros e espanhóis:* identidade e ideologia étnica em Salvador. Salvador, CEB/UFBA, 1992.

_____. *Galegos no paraíso tropical.* Salvador, Ianamá/CEAO/CED, 1994.

Bachelard, G. *A Poética do Espaço.* Trad. Antonio de Pádua; revisão de tradução Rosemary C. Abilío. São Paulo, Martins e Fontes, 2000.

Bhabha, H. K. *O local da cultura.* Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, EDUFMG, 1998.

Bakhtin, M. *Estética da criação verbal.* Trad.: M.E.G. Gomes Pereira. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem.* 8. ed. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

Barbero, J. M. *Globalização Comunicacional e Transformação Cultural.* In: Moraes, D. Por uma outra Comunicação: mídia, mundialização cultural e poder. 3. Ed. Rio de Janeiro, Record, 2005.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Bardin, L.*Análise de Conteúdo.* Lisboa, Portugal; 70. Ed. São Paulo, Almedina. 2009.

Barthes, R. *Roland Barthes por Roland Barthes.*São Paulo, Estação Liberdade, 2003.

Baudrillard, J. *Simulacros e simulação.* Lisboa, Relógio D'Água, 1991.

Bauman, Z. *Vida Líquida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 2007.

_____. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 1999.

Bernardes, M. *Uma breve história do cinema brasileiro.* Gazeta Arcada, 2020. Disponível em: <https://gazetaarcadas.com/2020/06/19/uma-breve-historia-do-cinema-brasileiro/>. Acesso em: 28 de mar. de 2021.

Bernardet, J. C. *Cineastas e imagens do povo.* São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

Bertolino, O. *O futebol como arte de uma nação.* Observatório da Discriminação, 2015. Disponível em: <https://observatorioracialfutebol.com.br/o-futebolcomo-arte-de-uma-nacao/>. Acesso em: 30 de abr. de 2021.

Benjamin, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Benjamin, W. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Rua de mão única*. São Paulo. Brasiliense, 1987.

Brandão, P. R. B. *Geografias da Presença Galega na Cidade da Bahia*. Salvador, EDUFBA, 2005.

Bornheim, G. A. *O sentido da tragédia.* Folhetim. Rio de Janeiro, n. 12, p. 26-39, jan-mar, 2002.

Brait, B. *Análise e Teoria do Discurso*. São Paulo. Contexto, 2008.

Brea, M. Galegisch: Externe Sprachgeschichte. In: *HOL-TUS, Günter et alli. Lexikon der RomanistischenLinguistik.*Tübingen, Max-Niemeyer, v. VI, 2, 1983.

Burke, P. *Uma história social do conhecimento:* de Gutemberg a Diderot. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003.

_____. *Testemunha ocular:* história e imagem. Trad. Vera Maria dos Santos. Bauru, EDUSC, 2004.

_____. *História como memória social.* Variedades de história cultural. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

Campo, M. B.. *O Desafio:* filme reflexão no pós-1964. In: CAPELATO, Maria Helena. História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual. 2ª ed. São Paulo, Alameda, 2011.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Canovas, M. D. K. *Imigrantes espanhóis na paulicéia:* trabalho e sociabilidade urbana, 1890-1922. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Carvalho, J. R.. A construção da identidade de uma nação por meio da língua escrita e falada. *Revista Fórum Identidades*, p.83-89, 02 jul.: Itabaiana, 2008.

Castells, M. A sociedade em rede:A era da informação.*Economia, sociedade e cultura*; v.1 e v.2.São Paulo, Editora Paz e Terra, 2009.

Castro L, R. *La Emigración en Galicia.* La Coruña, El Noroeste, 1923

Catroga, F. *Pátria e Nação.* Centro de Documentação e Pesquisa de História dos Domínios Portugueses, CEDOPE. Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2007.

Chartier, R. *A história Cultural.* Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1990.

Civitas –*Revista de Ciências Sociais.* Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, vol. 14, núm.1.

Coelho, S. *Os espanhóis*. São Paulo, Editora TCM, 2002.

Corbacho Quintela, A. Os periódicos dos imigrantes espanhóis. In: *Congresso Brasileiro e Hispanistas*, 2, São Paulo. Anais online**.** Associação Brasileira de Hispanistas, 2002. Disponível em:<http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000200006&lng=en&nrm=abn>. Acesso em: 27 mar. 2021.

Dellagnelo, A. K.; Meurer, J. L. *Análise do Discurso.*Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina – Centro de Comunicação e Expressão, 2008.

Díaz, J. *Los números del elefante*. Barcelona, Planeta, 2009.

Diehl, A. A. *Cultura historiográfica:* memória, identidade e representação. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

Dorea, J. C. *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, e os efeitos de real no cinema documentário. Revista Poiesis, nº 13, p. 173 – 184, Agosto de 2009.

Dorival Caymmi / Jorge Amado / Carlos Lacerda. Beijos Pela Noite. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4UhvJ45Ya5Y. Acesso em: 09 de setembro 2020.

Duarte, R. *Cinema e educação.* Belo Horizonte, Autêntica Ed, 2002.

Dubois, P. *Cinema, vídeo, Godard.*São Paulo, Cosac &Naify, 2004.

Dulles, J. W. F. *Anarquistas e comunistas no Brasil*: 1900-1935. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1977.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Durkheim, E.*As formas elementares da vida religiosa*. IN: Os pensadores. 2 ed. São Paulo, Abril Cultural, 1983.

_____. *A Sociologia em França no século XIX*. In: A ciência social e a ação. Tradução de Inês D. Ferreira. São Paulo, Difel, 1975.

Elias, N. *Uma digressão sobre o nacionalismo.* Os Alemães.117-158. Rio de Janeiro, Zahar, 1997.

Eco, U. *Tratado geral de semiótica.* 3. ed. São Paulo, Perspectiva, 1997.

Fabris, E. H. Cinema e educação: um caminho metodológico. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 117-134, jan./jun, 2008.

Fausto, B.*História do Brasil.* São Paulo, Ed. Edusp, 2002.

_____ (Org.). *Fazer a América:* a imigração em massa para a América Latina. São Paulo, EDUSP, 1999.

_____. *Getúlio Vargas:* o poder e o sorriso. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

Fairclough, N. Critical and descriptive goals in discourse analysis. *Journal of Pragmatics*, n. 9, 1989, p. 739-763.

_____. *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press, 1992.

Fernández Vicente, M. J. Em busca de la legitimidad perdida: La política de emigración del régimen franquista, 1946-1965. *EstudiosMigratoriosLatinoamericanos*, v. 19, n. 56, 2005, p. 3-29.

Ferreira, F. Dona Flor e Seus Dois Maridos, eficiência e humor à brasileira. O Globo, Rio de Janeiro, 16 dez. 1976. Disponível em: http://memoriacinebr.com.br/ arquivo .asp?0040023I034. Acesso em: 30 de abr. 2021.

Fiorin, J.L. Língua Portuguesa, identidade nacional e lusofonia.*Confluência*v.33/34, p.53-67: Rio de Janeiro, 2010.

Fornazari, F. K. Reforma do Estado e Agências Reguladoras: o Caso ANCINE e ANCINAV. *Anais do XXX EnANPAD,* Salvador, 2006

Foucault, M. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

_____. *História da sexualidade:* A vontade de saber. Biblioteca de Filosofia e História das Ciências, 1985.

_____. *Microfísica do Poder*. 11. ed. Rio de Janeiro, Graal, 1997.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Freixeiro Mato, X. R. *Lingua galega, normalidade e conflito.* Santiago de Compostela, Laiovento, 2002.

Freud, S. *Além do princípio do prazer.* Rio de Janeiro, Imago, 1996.

Furtado, C. *Formação econômica do Brasil.* São Paulo, Companhia das letras, 34.ed., 2007.

Gil, A. C. *Métodos e técnicas de pesquisa social.* São Paulo, Atlas 1999.

González M, Elda E. O Brasil como país de destino para os migrantes espanhóis. In: BORIS, Fausto (Org.). 2000.*Fazer a América:* a imigração em massa para a América Latina. São Paulo: EDUSP.

Gouveia, C. A. Lingüística Crítica. Dissertação de Doutorado. Universidade de Lisboa, 2014. Disponível em: <http://www.fl.ul.pt/pessoais/cgouveia/tese/capitulo1.pdf>. Acesso em 10 de junho de 2020.

González, F. *Cultura, política y cambio social.* Madrid, Iberoamericana, 2009.

Gramsci, A. (2013). *Cadernos do Cárcere*. Edição Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. Volume 1, 2013.

Halbwachs, M. *A Memória Coletiva.* São Paulo, Vértice. Tradução Eduardo Loreiro, 2007.

Hall, S. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade.* Rio de Janeiro, DP & A Editora, 2006.

Hem, P. A. Identidade Nacional e o Discurso estético em Glauber Rocha. *Revistas UDESC,* 2007. Disponível em < www.ceart.udesc.br>. Acesso em 12 de Mai. de 2021.

Herculano, S. A. A Língua que Falamos. *Rev. Entre Livros,* v 27, 2014, p. 78-89.

Hollanda, S. B. *Raízes do Brasil.*São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Hutcheon, L. *Poética do Pós-modernismo:* História, Teoria, Ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

Huyssen, A. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.

Ianni, O. *A Sociedade Global.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). *Espanhóis:o imigrante espanhol no cotidiano urbano brasileiro.* Brasil 500 anos. Disponível em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/espanhois/o-imigrante-espanhol-no-cotidiano-urbano-brasileiro.html>. Acesso em: 05 de jun. de 2020.

Jameson, F. *Ensayos sobre elposmodernismo.* Buenos Aires, PsiKolibro, 1983.

Lacan, J. *Instância da Letra no Inconsciente ou a Razão desde Freud.* Escritos (pp. 496-536). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, (1960/1998).

Lenine. *Falange Canibal.* Sonhei. Disponível em: <https://www.letras.com/lenine/183820/> Acesso em: 15 de Agosto de 2020.

Levi, P.*A trégua.*São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

Lima, J. M.*Biografia Épica.* São Paulo, Ediouro, 1967.

Lobrot, M. *A favor ou contra a autoridade*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.

López Muñoz, D. *O idioma da igrexa en Galicia*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1989.

Lorenzo, R. 1994. Breve história da língua galega. In: *Atas do 1º Congresso Internacional da ABRALIN*. Salvador,Abralin.

Lula, B. H. *O Vendedor de Passados*. Direção: Lula Buarque de Hollanda. Produção: Eliana Soárez.Distribuidor brasileiro: Imagem filmes, 2015.

Luna, S. *O Nascimento do Trágico:de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 2006.

Maffesoli, M. *O tempo das tribos*: o declínio do individualismo nas sociedades de massa (3a ed.). Rio de Janeiro, Forense, 2000.

_____. *Notas sobre a Pós-modernidade:* o Lugar Faz o Elo. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

Maran, S.L. *Anarquistas, imigrantes e o movimento operário brasileiro (1890-1920).* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

Mariño Paz, R. *A Construção da Memória.* In: Veredas, Santiago de Compostela, n. 10, 2008, p. 135-148.

_____. *Historia da lingua galega.* Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 1999.

Martin, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Martín-Barbero, J. *Dos meios às mediações:* Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.

Mata, I. *Ficção e História na Literatura Angolana*: o Caso de Pepetela. Lisboa, Edições Colibri, 1993.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Mbembe, A. *As Formas Africanas de Auto-Inscrição.* In Estudos Afro- Asiáticos, Ano 23, 2001, nº 1. 171-209.

Medeiros, C. S. A materialidade da imagem e a ideologia no discurso da mídia do espetáculo. *Revista Tecnologias de Linguagem e produção de conhecimento.* Coleção Hipersaberes UFMS, Santa Maria, v. ii, dez. 2009, p. 91-100.

Melo Neto, J. C. *Morte e vida severina.* Recife: Fundaj, Editora Massangana, 2009.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro. Documentos da Censura. Disponível em: http://memoriacinebr.com.br/PDF/0040023C01101.pdf. Acesso em: 10 out. 2016.

Menezes, L. M. *Os Indesejáveis.* Rio de Janeiro, EdUERJ, 1966.

Merleau-Ponty, M. *Fenomenologia da percepção.* Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

Metz, C. *A Significação no Cinema.* Tradução: Jean-Claude Bernardet. São Paulo, Perspectiva, 2ª ed, 1968.

Miége, B. L'evolutiondes médias confrontés à larecherche. *Dossier de L'audiovisuel*, n.85, maio-jun, 1999.

Miranda, L. F.; Ramos, F. (Orgs.)Enciclopédia do cinema brasileiro. 2 ed. São Paulo, Editora SENAC. 2004.

Monteagudo Romero, H. Historia social da lingua galega. Vigo, Galaxia, 1999.

Moraes, M. C. V. *Um pedaço da Espanha no coração de São Paulo*. Centro de Cultura e Resistência ao franquismo:1957-1975. Mestrado PUC-SP, 1997.

Morais, J. (Org.). *A sétima arte por historiadores:* crítica, cineastas, filmes e espaço. São Paulo, Edições Verona, 2018.

Neto, L.*Getúlio:* Da volta pela consagração popular ao suicídio (1945-1954) / Lira Neto. – 1. ed – São Paulo, Companhia das Letras, 2014.

Neves, M. E. *Nunca houve um homem como Heleno*. Editora Zahar, 2006.

Nietzsche, F. *Genealogia da Moral.* São Paulo, Companhia das Letras.1887/1999.

Nogueira, A. Heleno, anjo e demônio. In: Pedrosa, M. (org.). *O olho na bola*. Rio de Janeiro: Editora Gol, 1968.

Novaes, M. G. L. Os Galegos da Galícia no Rio de Janeiro. *Quilombo Noroeste.*2014. Disponível em: <uilombonoroeste.wordpress.com/2014/03/15/as-galegas-e-galegos-no-rio-de-janeiro-un-bocadino-de-historia/>. Acesso em: 01 de jul. de 2020.

Oliveira, L. L.*O Brasil dos imigrantes.*2ª Edição. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2001.

Oliveira, L. M.*Os avessos do trágico em Samuel Beckett.* Artefilosofia. Ouro Preto, n.1, p.120-124, 2006.

Orlandi, E. *A Linguagem e seu funcionamento*. 4ed. Campinas, Pontes, 1983.

_____. *Discurso e Leitura.* 2ed. São Paulo, Cortez, 1993.

_____. *Análise de Discurso:* princípios e procedimentos. Campinas, Pontes, 2007.

_____. *As Formas do Silêncio* – No movimento dos sentidos. Campinas, SP. Editora da ÚNICAMP, 2007.

Ornellas, S. *Nomadismo poético nos anos 50-70: apontamentos de pesquisa sobre três poetas da desterritorialização em língua portuguesa*. 2012. Disponívelem: https://www.researchgate.net/publication/277877243Nomadismo_poetico_nos_anos_5070_apontamentos_de_pesquisa_sobre_tres_poetas_da_desterritorializacao_em_lingua_portuguesa. Acesso em: 18 de outubro de 2019.

Ortiz Ramos, J. M.; Bueno, M. L. Cultura audiovisual e arte contemporânea. *São Paulo em Perspectiva*, *15*(3), 10-17, 2001.

Pacheco, N.B.Entrevista com o Músico Sérgio Tannus. *Litcult,* Set. 2015. Disponível em: <https://litcult.net/2015/09/01/entrevista-com-o-musico-sergio-tannus-nina-barbieri-pacheco/>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.

Padilha, L. C. *Entre Voz e Letra:* o Lugar da Ancestralidade na Ficção Angolana do Século XX. Rio de Janeiro, EDUFF, 2003.

Paiva, M. R.*Feliz Ano Velho.* São Paulo, Brasiliense, 1982.

Pandolfi, D. (Org.) *Repensando o Estado Novo.* Rio de Janeiro, FGV, 1999.

Pavis, P. *Dicionário de teatro.* São Paulo, Perspectiva, 1999.

Pêcheux, M.; Fuchs, C. *A propósito da Análise do Discurso:* atualização e perspectivas. Tradutores Bethânia S. Mariani [et al.]. 3 ed. Campinas, SP, UNICAMP, 1997.

Pedrayo, R. O. *Ensaio Histórico sobre a Cultura Galega*. Guimarães, Ed. Lisboa, 2002.

Peres, E. P. *A inexistência da terra firme:* A imigração galega em São Paulo, 1946-1964. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp/ Imprensa Oficial do Estado, 2002.

Pérez, P. ; Reboloiro, G.*História da língua***.** La Coruña: Via Láctea, 1987.

Piketty, T. (2014).*O capital no século XXI* / Thomas Piketty; tradução Monica Baumgarten de Bolle. – 1. ed. – Rio de Janeiro, Intrínseca, 2014

Pimentel, L. *Educação e Cinema*: dialogando para a formação de poetas. São Paulo, Cortez, 2001.

Pires, C. F. ; Silva, Sergio L. P. O cinema, a educação e a construção de um imaginário social contemporâneo. *Educação & Sociedade*, *35*(127), 607-616, 2014.

Pollak, M. *Memória e Identidade Social.* Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

Prado, P. F.*Por que Comprar um Passado? Uma Leitura Identitária da Adaptação de O Vendedor de Passados para o Cinema*. *Palimpsesto*.Nº 22, Ano 15, 2016.

Queixas Zas, M. Breve historia da literatura galega. Vigo: Promocións Culturais Galegas, 1999.

Quinelato, J. O. Galícia e nordeste: uma comparação de identidade através da música. *Rev. Quilombo Noroeste*.2014. Disponível em: <https://quilombonoroeste.wordpress.com/2014/12/17/galicia-e-nordeste-uma-comparacao-de-identidade-atraves-da-musica/>. Acesso em: 02 de jul. de 2020.

Ramos, A. F.*Oduvaldo Vianna Filho e o Cinema Novo*: apontamentos em torno de um debate estético-político. *Revista de história e estudos sociais.* Vol 1. ano 1. n.1. dez, 2004.

Ramos, F. (org.). *História do Cinema Brasileiro.* São Paulo, Art Editoria, 1987.

Revista Isto É. *Vivemos tempos líquidos.* Nada é para durar. Zygmunt Bauman: Em entrevista à Revista Isto É, 2010. Disponível em:<https://istoe.com.br/102755_VIVEMOS+TEMPOS+LIQUIDOS+NADA+E+PARA+DURAR+/>. Acesso em: 15 de março de 2019.

Revista Veja. *Governo Washington Luís* (1926-1930) - Fim da República Velha <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/governo-washington-luis-1926-1930-fim-da-republica-velha.htm?cmpid=copiaecola > Acesso em 26/06/2020.

Ribeiro, G. S.*Mata galegos.* Os portugueses e os conflitos de trabalho na República Velha. São Paulo, Brasiliense, 1990.

Ribeiro, D. (Dir.) *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho.*[DVD]. Brasil: Vitrine Filmes / Films Boutique, 2014.

Ricoeur, P. *Tempo e narrativa.* Campinas, SP, Papirus, 1994.

Rocha, G. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Cosac&Naif, 2005.

Rodrigues, E. *Os companheiros.* Rio de Janeiro, VJR, 1995.

_____.*Revolução do Cinema Novo.* Rio de Janeiro, Alhambra / Embrafilme. 1981.

_____. *Roteiros de terceiro mundo*. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1985.

Roel, A. E. *Aportaciones al estudio de la emigración gallega:* Un enfoque comarcal. Santiago de Compostela: Torculo Artes Gráficas, 1992.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Saffioti, H.I. B. *Gênero, patriarcalismo, violência.* São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2004

Santos, S. R. *A Reivenção da História, da Memória e da Identidade em O Vendedor de Passados, de José Eduardo Agualusa.* Teias: Rio de Janeiro, ano 9, nº 17, pp. 79-89,jan/junho, 2008.

Saraceni, P. C. *O Desafio.* Direção de Saraceni, Paulo César. Rio de Janeiro: Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda, 1965.

Saraiva, J. H. *História concisa de Portugal.* 23. ed. Sintra: Europa-América, 2005.

Sarmiento, E. Da aldeia às cidades: um breve recorrido de uma emigração ao Brasil. *Revista UFG* / Julho 2012 / Ano XIII nº 12.

_____. *O outro Río*: A emigración galega a Río de Xaneiro. Santa Comba: Ctres Editores, 2006.

_____. Greves, Dinamites e boicotes: os galegos anarquistas no Rio de Janeiro. *Maracanan - Revista do programa de Pós-graduação em história*, nº 6, jan.-dez, 2010

_____. *Galegos nos trópicos: Invisibilidade e presença da imigração galega no Rio de Janeiro (1880-1930).* Porto Alegre. EDIPUCRS, 2017

_____. *Aproximações da emigração galega no Rio de Janeiro e em Buenos Aires por meio do estudo comparado. Historiografia e associativismo étnico na grande imigração.*2018. *IHGB*, Rio de Janeiro, a. 179(478): 107-129, set./dez.

Sarmiento, E; Azevedo, A. N. Cidade e Imigração: a freguesia de Santo Antônio e o cotidiano dos galegos nos logradouros cariocas (1880-1930). História, Franca , v. 36, e109, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101907420170001003 02&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 Mar. 2021.

Silva, F. C.*O Vendedor de Passados:* Discussões sobre a re(construção) Identitária de Angola no Período Pós-colonial. Mariana: Anais do IV Seminário Pensando Áfricas e suas diásporas - NEABI – UFOP - Vol. 02 N. 01, 2016.

Silva, M.. História e Identidade na Ficção de José Eduardo Agualusa. *Anu. Lit., Florianópolis*, v. 20, n. 1, 2015, p. 213-227.

Silveira, L. A.; Gama, L. C. J. Língua e identidade nacional: uma abordagem interdisciplinar entre a geografia e as linguagens. *Observatório Geográfico da América Latina.*2015. Disponível em: <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal15/Teoriaymetodo/Conceptuales /06.pdf>. Acesso em: 01 de jul. de 2020.

Souza, I. I. *Espanhóis:* história e engajamento. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

Stacul, J. F. Um Homem em Busca de Memória, um Povo em Busca de Identidade: as Relações entre Literatura e História no Romance O Vendedor de Passados, de José Eduardo Agualusa.*Revista Letras.* Curitiba: Editora UFPR. n. 82, p. 261-276, set./dez, 2010.

Steiner, G. O repúdio à palavra. In: _____. *Linguagem e silêncio.* Ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

Strecker, M.*Na Estrada:* O Cinema de Walter Salles. São Paulo, Publifolha, 2010.

Suárez A.; Corujeira, M. *Cozinha Galega*. Salvador: Centro de Estudos Galegos, 1990.

Suassuna, A.*O Auto da Compadecida.* Rio de Janeiro, Agir, 2004.

Tasso, I. E. V. S. *Estudos do texto e do discurso:* política e mídia. Maringá, Eduem, 2010

Terra em Transe. Direção: Rocha, Glauber. Rio de Janeiro, Zelito Viana/ Mapa Filmes, 1967.

Van Dick, T. *Discourse as structure and process.*London, SagePublications, 1997

Vasconcellos, G. *Glauber Rocha Livre.* São Paulo, Senac, 2001.

Veja. Prodígios de Dona Flor. Veja, São Paulo, p. 82-85, 1 dez. 1976. Disponível em: http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0040023I01701. Acesso em: 02 mai. 2021.

Viana, F. P. *A mesa galega na Bahia: a alimentação dos imigrantes galegos e descendentes em Salvador*. Tese Doutorado – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2016

Villares, R; Fernández, M. *Historia da EmigraciónGallega a América*, Santiago de Compostela, Xunta de Galícia, 1996.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

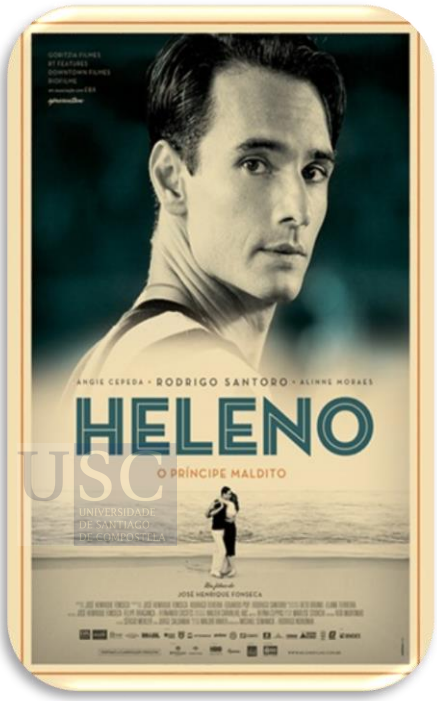
ANEXO I - LISTA DE FILMES DO REPERTÓRIO DA INVESTIGAÇÃO

2011 - Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito



Realizado em 2011 no Brasil, o filme: Heleno de Freitas, O Príncipe Maldito, e lançado no ano de 2012 com filmagens realizadas nos Estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais. O filme é umaadaptação cinematográfica baseado no livro *Nunca Houve um Homem como Heleno*, de Marcos Eduardo Neves.

O filme leva ao espectador o jogador de futebol Heleno de Freitas (Rodrigo Santoro) e um pouco de sua história de vida, era considerado o príncipe do Rio de Janeiro dos anos 40, numa época em que a cidade era um cenário de sonhos e promessas. Sendo ao mesmo tempo um gênio explosivo e apaixonado nos campos de futebol, além de galã charmoso nos salões da sociedade carioca, tinha certeza de que seria o maior jogador brasileiro de todos os tempos. Mas seu comportamento arredio, sua indisciplina e a doença (sífilis) foram minando o que poderia ser uma grande jornada de glória, transformando-a numa trágica história.



Ficha técnica: O filme tem a **Direção** de José Henrique Fonseca. **Produção**: Eduardo Pop e Rodrigo Teixeira.

Roteiro: Felipe Bragança, Fernando Castets e José Henrique Fonseca.

Música: Berna Ceppas.

Cinematografia: Walter Carvalho. Edição: Sérgio Mekler. Idioma: Português.

Companhia produtora: Goritzia Filmes. **Distribuição**: Donwtown Filmes. É um longa-metragem de 116 minutos.

Principais atores do filme: Alinne Moraes (Sílvia Lisboa), Angie Cepeda (Diamantina), Duda Ribeiro (César), Herson Capri (médico), Orã Figueiredo

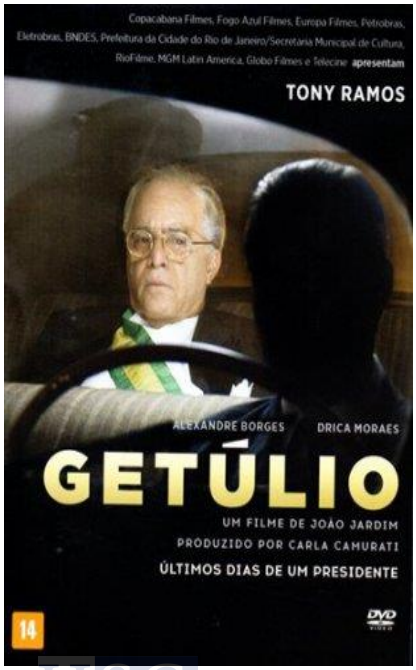
(Bezera), Othon Bastos (Carlito Rocha),e Rodrigo Santoro (Heleno de Freitas).

2014 – Getúlio



Realizado em 2014 no Brasil, o filme: Getúlio, foi lançado também no ano de 2014 com filmagens no palácio do Catete na cidade do Rio de Janeiro antiga capital da república do Brasil.

O filme leva ao espectador os 16 últimos dias de vida do Presidente da Republica do Brasil Getúlio Vargas, que pressionado por uma crise política em decorrência das acusações de que teria ordenado o atentado contra Carlos Lacerda. O presidente avalia os riscos existentes até tomar a decisão de se suicidar.



Ficha técnica: O filme tem a **Direção** de *João Jardim.***Roteiro***:*George Moura. Como **Produtores** Pedro Borges, Carla Camurati e Carlos Diegues.

Música: Frederico Jusid.

Coproduçãocinematográfica: Globo Filmes, Copacabana Filmes, Fogo Azul Filmes, Midas Filmes. Idioma: Português.

Distribuição: Copacabana Filmes. É um longa-metragem de 140 minutos.

Principais atores do filme: Tony Ramos (Getúlio Vargas), Drica Moraes (Alzira Vargas), e Alexandre Borges (Carlos Lacerda).

1976 – Dona Flor e seus Dois Maridos



Realizado em 1976 no Brasil, o filme: Dona Flor e seus Dois Maridos é lançado no ano de 1976 com filmagens na cidade de Salvador na Bahia, o filme é uma adaptação cinematográfica da obra literária do escritor Jorge Amado Dona Flor e seus dois Maridos.

O filme ocorre durante o carnaval de 1943 em Salvador na Bahia, diante de uma repentina morte do personagem Vadinho, um mulherengo e jogador inveterado, morre repentinamente. Sua mulher, Dona Flor, fica inconsolável, pois apesar de ter vários defeitos, ele era um excelente amante. Após algum tempo ela se casa com Teodoro Madureira, um farmacêutico que é exatamente o oposto do primeiro marido. Ela passa a ter uma vida estável e tranquila, mas tediosa, e de tanto "chamar" por Vadinho, um dia ele aparece nu na sua cama. Ela, então, pede ajuda a uma amiga, dizendo que quase foi seduzida pelo finado esposo. Um pai de santo se prontifica a afastar o espírito de Vadinho, mas existe um problema: no fundo, Flor quer que ele fique, pois ela tem um forte desejo que precisa ser saciado.



Ficha técnica: O filme tem a **Direção** de Bruno Barreto.

Roteiro: adaptação de Bruno Barreto, Eduardo Coutinho, e Leopoldo Serran.

Produção de Luiz Carlos Barreto.

Música: Chico Buarque e Francis Hime.

Direção de fotografia: Murilo Salles. Idioma: Português. **Edição**: Raimundo Higino.

Distribuição: Embrafilmes, Paramount Filmes, Warnes Bros. Picures. É um longa-metragem de 120 minutos.

Principais atores do filme: Sônia Braga (Dona Flor), José Wilker (Vadinho) e Mauro Mendonça (Teodoro Madureira).

1977 – Morte e Vida Severina



Realizado em 1977 no Brasil, o filme: Morte e Vida Severina, foi lançado também no ano de 1977, com filmagens na região nordeste do Brasil, e na cidade do Recife em Pernambuco, sendo uma adaptação cinematográfica da obra literária com o mesmo nome do poeta e escritor João Cabral de Melo Neto.

O filme é baseado nos célebres poemas de João Cabral de Melo Neto, *O Rio* e *Morte e Vida Severina*. Um nordestino resolve tentar mudar de vida e vai em direção ao litoral para a cidade do Recife e ao sudeste do Brasil, esperançoso de que no caminho não encontre mais a fome, a miséria e a opressão com as quais foi forçado a se habituar. No entanto, sua jornada provará que encontrar um novo começo é muito mais difícil do que parece.



Ficha técnica: O filme tem a **Direção** e **Produção** de *Zelito Viana.*

Roteiro*: Poema de João Cabral de Melo Neto, com adaptação de Zelito Viana*.

Música: Chico Buarque de Holanda.

Idioma: Português.

Distribuição: Embrafilmes.

É um longa-metragem de 88 minutos.

Principais atores do filme: Jofre Soares (Mestre Carpina), Tânia Alves (Cigana) e José Dumont (Severino Retirante).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2000 – O Auto da Compadecida



Realizado no ano de2000 no Brasil, o filme: O Auto da Compadecida, foi lançado no mesmo ano de 2000 com filmagens na região nordeste do Brasil. O filme é *uma adaptação das obras literárias do escritor Ariano Suassuna, sendo elas: O Auto da Compadecida, e O Santo e a Porca.*

O filme é baseado nas aventuras dos nordestinos João Grilo, um sertanejo pobre e mentiroso, e Chicó, o mais covarde dos homens. Ambos lutam pelo pão de cada dia e atravessam por vários episódios enganando a todos do pequeno vilarejo de Taperoá, no sertão da Paraíba. A salvação da dupla acontece com a aparição da Nossa Senhora.



Ficha técnica: **Direção** e **Produção** de Guel Arraes.

Roteiro: O amoldamento do roteiro do filme foi realizado por Guel Arraes, João Falcão e Adriana Falcão.

Direção fotográfica: Félix Monti. Direção de Arte: Lia Renha. **Edição**: Ubiraci de Motta, Paulo Henrique Farias.

Música: Sá Grama. Idioma: Português.

Companhias produtoras: Lereby Produções,e Globo Filmes.Distribuição: Columbia Tristar.

É um longa-metragem de 104 minutos.

Principais atores do filme: Matheus Natchergaele (João Grilo), Selton Mello (Chicó) e Fernanda Montenegro (Nossa Senhora).

1965 – O Desafio



Realizado no ano de 1964 no Brasil, o filme: O Desafio.O filme tem como enredo o ano de 1964 início do Golpe Militar no Brasil.

Logo após a revolução de 1964 que depôs o presidente João Goulart, a atmosfera é de depressão, angústia, medo e falta de perspectiva. Ada e Marcelo se conhecem numa exposição de pintura, e tornam-se amantes. Ada é casada com um rico industrial. Marcelo é jornalista e escritor, e seus amigos presos, estão respondendo a inquéritos militares e sofrendo torturas. Ele se sente culpado. Ada toma consciência do real problema de sua vida e da verdadeira razão da crise de Marcelo. Sente-se impotente para modificar uma situação que não é só dela, mas de toda a estrutura social. O filme retrata os desafios, durante o regime militar, de se envolver em um relacionamento com alguém de classe diferente.



Ficha técnica: **Direção** de Paulo César Saraceni. **Produção** de Sérgio Saraceli. Roteiro: Nelson Xavier.

Música: Bachiana nº. 5 Heitor Villa-Lobos. Idioma: Português.

Direção de fotografia: Guido Cosulich. **Montagem**: Ismar Porto. **Direção de arte**: José H. Belo.

Companhias produtoras: Mapa filmes e Imago Ltda.

Distribuição: Difilm Ltda, e Urânio Ltda.

É um longa-metragem em preto e branco de 81 minutos.

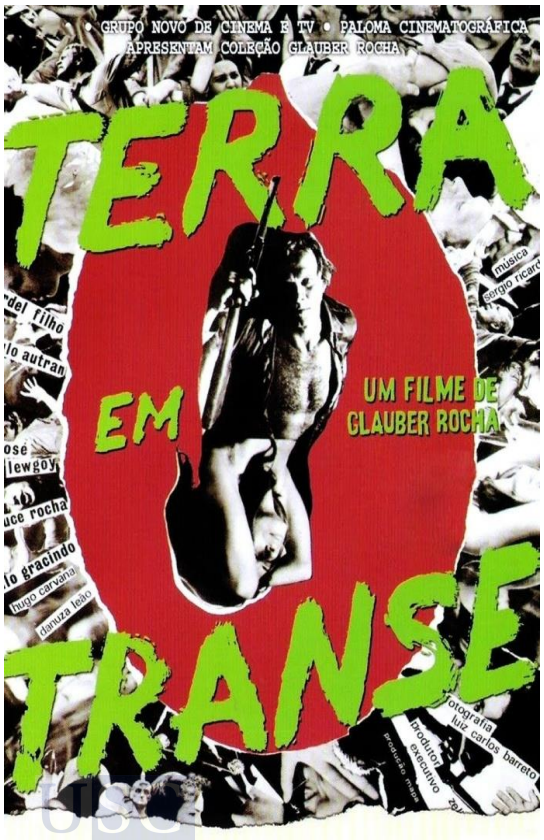
Principais atores do filme: Isabella Cerqueira (Ada), Oduvaldo Vianna Filho (Marcelo) e Sérgio Brito (Mário).

1967 – Terra em Transe

Realizado no ano de 1967 no Brasil, o filme: Terra em Transe, que tem como enredo um pais fictício que vivencia um Golpe Militar.



País fictício da América Latina, Eldorado, é palco de uma convulsão interna desencadeada pela luta em busca do poder. O senador Porfírio Diaz detesta seu povo e pretende tornar-se imperador de Eldorado, um país localizado na América do Sul. Porém existem diversos homens que querem este poder, que resolvem enfrentá-lo. Enquanto isso, o poeta e jornalista Paulo Martins, ao perceber as reais intenções de Diaz, muda de lado, abandonando seu antigo protetor.



Ficha técnica: **Direção** de Glauber Rocha. **Produção** de Glauber Rocha, Luiz Carlos Barreto, Cacá Diegues, Raymundo Wanderley Reis.

Roteiro: Glauber Rocha.

Música: Verdi. Carlos Gomes. Heitor Villa-Lobos. Idioma: Português.

Companhia Produtora: Mapa Produções Cine Ltda.

Distribuição: Difilm Ltda.

Diretor de fotografia: Luiz Carlos Barreto.

Direção de arte: Paulo Gil Soares.

É um longa-metragem em preto e branco de 106 minutos.

Principais atores do filme: Paulo Autran (Porfírio Diaz), José Lewgoy (Felipe Vieira) e Jardel Filho (Paulo Martins).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2006 – O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias



Realizado no ano de 2006 no Brasil, o filme: O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias, tem como enredo o momento do ano de 1970 Copa do Mundo de Futebol no México e o Regime Militar no Brasil.

Um belo dia, os pais de Mauro precisam viajar inesperadamente e o deixa aos cuidados de um vizinho judeu, o velho Shlomo. O filme mostra as marcas da ditadura brasileira na vida familiar, so o olhar de um menino em 1970 no período da Copa do Mundo do México.



Ficha técnica: **Direção** de Cao Hamburger. **Produção** de Cao Hamburger, Caio Gullane, e Fabiano Gullane.

Roteiro: Glauber Rocha.

Música: Beto Villares. Idioma: Português.

Montagem: Daniel Rezende.

Coprodução: Lereby Produções, Gullane Filmes, Globo Filmes, Miravista Pictures.

Direção de fotografia: Adriano Goldman.

Direção de artes: Cássio Amarante.

É um longa-metragem de 104 minutos.

Principais atores do filme: Germano Haiut (Shlomo), Daniela Piepszyk (Hanna) e Michel Joelsas (Mauro).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1984 – Cabra Marcado Para Morrer



A realização do filme documental teve inicio em 1961e sua finalização ocorreu em 1884 no Brasil, o documentário percorre pelos Estados da Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Rio de Janeiro: Cabra Marcado Para Morrer, tem como enredo o momento político doRegime Militar no Brasil.

Início da década de 60. Um líder camponês, João Pedro Teixeira, é assassinado por ordem dos latifundiários do Nordeste. As filmagens de sua vida, interpretada pelos própios camponeses, foram interrompidas pelo golpe militar de 1964. Dezessete anos depois, o diretor retoma o projeto e procura a viúva Elizabeth Teixeira e seus dez filhos, espalhados pela onda de repressão que seguiu ao episódio do assassinato. O tema principal do filme passa a ser a trajetória de cada um dos personagens que, por meio de lembranças e imagens do passado, evocam o drama de uma família de camponeses durante os longos anos do regime militar.Elenco de produção: Eduardo Coutinho, Ferreira Gullar, Tite de Lemos.



Ficha técnica: **Direção** e **Roteiro** de Eduardo Coutinho.**Produção**: Zelito Viana e Eduardo Coutinho.

Música: Rogério Rossini. Idioma: Português.

Companhias produtoras: CPC - Centro Popular de Cultura da UNE (União Nacional dos Estudantes);

MCP - Movimento de Cultura Popular de Pernambuco; Mapa.

Direção de fotografia: Fernando Duarte, e Edgar Moura.

Montagem: Eduardo Escorel.

Distribuição: Gaumont do Brasil.

É um longa-metragem em preto e branco e cores de 119 minutos.

2005 – Cinema, Aspirina e Urubus



Realizado no ano de 2005 na região do sertão nordestino do Brasil, o filme: Cinema, Aspirina e Urubus, que tem como enredo o ano de 1942 início da segunda Guerra Mundial.

Em 1942, no meio do sertão nordestino, dois homens vindos de mundos diferentes se encontram. Um deles é Johann, alemão fugido da 2ª Guerra Mundial, que dirige um caminhão e vende aspirinas pelo interior do país. O outro é Ranulpho (João Miguel), um homem simples que sempre viveu no sertão e que, após ganhar uma carona de Johann, passa a trabalhar para ele como ajudante. Viajando de povoado em povoado, a dupla exibe filmes promocionais sobre o remédio "milagroso" para pessoas que jamais tiveram a oportunidade de ir ao cinema. Aos poucos surge entre eles uma forte amizade.



Ficha técnica: **Direção** de Marcelo Gomes. **Produção** de Sara Silveira, João Vieira Júnior, Maria Ionescu.

Roteiro: Marcelo Gomes, Karin Ainouz, e Paulo Caldas.

Música: Tomás Alves de Souza. Idioma: Português.

Direção de fotografia: Mauro Pinheiro Jr.

Direção de arte: Marcos Pedroso.

Companhias Produtoras: REC Produtores e Associados, Dezenove Som e Imagem.

É um longa-metragem de 99 minutos.

Principais atores do filme: Peter Ketnath (Johann), João Miguel (Ranulpho) e Hermila Guedes (Jovelina).

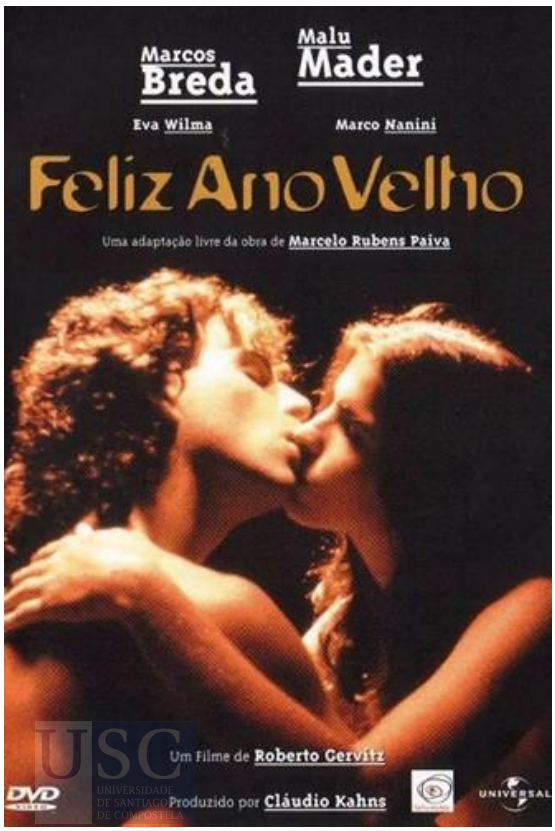
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1987 – Feliz Ano Velho



Realizado no ano de 1987em São Paulo no Brasil, o filme: Feliz Ano Velho, é uma adaptação da obra literária também intitulada Feliz Ano Velho do escritor Marcelo Rubéns Paiva.

O filme é baseado no livro de Marcelo Rubens Paiva em que um jovem fica tetraplégico ao mergulhar e bater a cabeça em uma pedra no fundo de um lago. Diante do que parecia ser o fim, ele começa a reviver e resgatar momentos importantes do seu passado descobrindo uma nova força em sua vida.



Fichatécnica: **Direção** de Roberto Edgar Gervitz. **Produção** de CláudioKahns.

Roteiro: Roberto Edgar Gervitz. Música: Luiz Henrique Xavier. Idioma: Português.

Coprodução: Quanta, e Transvídeo.

Companhia de produtores: Tatu filmes.

Montagem: Galileu Garcia Jr.

Direção de fotografia: César Charlone.

Direção de arte: Clóvis Bueno.

Distribuição: Embrafilme.

É um longa-metragem de 107 minutos.

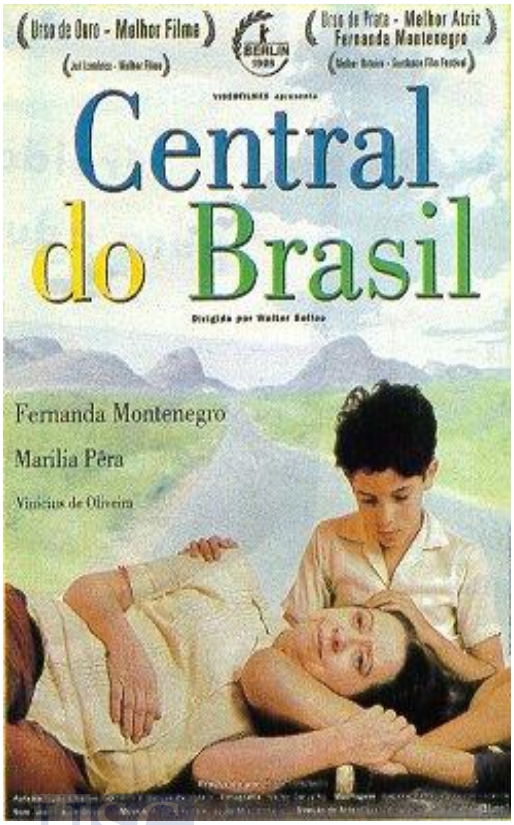
Principais atores do filme: Marcos Breda (Marcio), Malu Mader (Ana) e Marco Nanini (Beto).

1998 – Central do Brasil

O filmeCentral do Brasil foi realizado no ano de 1998 no Rio de Janeiro e regiões do nordeste do Brasil.



O filme é baseado na história de Dora trabalha escrevendo cartas para analfabetos na estação Central do Brasil, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Ainda que a escrivã não envie todas as cartas que escreve, as cartas que considera inúteis, ou fantasiosas demais, ela decide ajudar um menino , após sua mãe ser atropelada, a tentar encontrar o pai que nunca conheceu, no interior do Nordeste.



Ficha técnica: **Direção** de Walter Salles. **Produção** de Arthur Cohen, e Martine de Clermont-Tonnerre .

Roteiro: João Emanuel Carneiro, e Marcos Bernstein. Música: Antonio Pinto, e Jaques Morelenbaun. Idioma: Português.

Direção de fotografia: Walter Carvalho.

Direção de Arte: Cássio Amarante, e Carla Caffé.

Edição: Felipe Lacerda. Montagem: Isabelle Rathery e Felipe Lacerda.

Companhias produtoras: VideoFilmes. Distribuição: Europa Filmes, e Sony Picture Classics.

É um longa-metragem de 113 minutos.

Principais atores do filme: Fernanda Montenegro (Dora), Vinícius de Oliveira (Josué) e Marília Pêra (Irene).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2016 – Aquarius



O filmeAquarius foi realizado no ano de 2016 na cidade do Recife no Brasil, o enredo do filme surgi nos anos 80 e segue até o ano de 2016.

Uma jornalista aposentada defende seu apartamento, onde viveu a vida toda, do assédio de uma construtora. O plano é demolir o edifício Aquarius e dar lugar a um grande empreendimento.



Ficha técnica: **Direção** de Kleber Mendonça Filho. **Produção** de Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd, e Michel Merkt.

Roteiro: Kleber Mendonça Filho.

Música: Ave Sangria. Idioma: Português. Direção de fotografia: Pedro Sotero, e Fabrício Tadeu.

Direção de arte: Juliano Dornelles, e Thales Junqueira.

Companhiasprodutoras: CinemaScópio, SBS Productions, Videofilmes, Globo filmes.

Distribuição: Vitrine filmes, Vitagraph Films.

É um longa-metragem de 145 minutos.

Principais atores do filme: Sônia Braga (Clara), Irandhir Santos (Roberval) e Humberto Carrão (DiegoBonfim).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2015 – O Vendedor de Passados



O filmeO Vendedor de Passados foi realizado no ano de 2015 na cidade do Rio de Janeiro no Brasil, o enredo do filme é uma adaptação literária com o mesmo nome O Vendedor de Passados do escritor José Eduardo Agualusa.

Vicente é especializado em criar versões fictícias de histórias de vida, ele mesmo joga com os diferentes passados que conta como seus para as mulheres com quem se relaciona. Até que surge Clara, uma misteriosa cliente que o contrata para inventar uma história, com um pedido muito especial: ela deve ter cometido um crime.



Ficha técnica: **Direção** de Lula Buarque de Hollanda. **Produção** de Eliana Soárez.

Roteiro: Isabel Muniz.

Música: Plínio Profeta. Idioma: Português.

Companhiasprodutoras:Conspiração Filmes S/A.

Direção de fotografia: Toca Seabra.

Montagem e Edição: Natara Ney e Sérgio Mekler.

Direção de arte: Zé Luca.

É um longa-metragem de 100 minutos.

Principais atores do filme: Lázaro Ramos (Vicente), Alinne Moraes (Clara) e Odilon Wagner (Doutor Jairo).

2014 – Hoje Eu Quero Voltar Sozinho



O filme Hoje Eu Quero Voltar Sozinho foi realizado no ano de 2014 na cidade de São Paulo no Brasil.

A história gira em torno de Leonardo, um estudante cego do ensino médio que tenta lidar com a mãe superprotetora ao mesmo tempo em que busca sua independência. Sua melhor amiga Giovanna. E um novo aluno chamado Gabriel. Quando Gabriel chega em seu colégio, novos sentimentos começam a surgir em Leonardo, fazendo com que ele descubra mais sobre si mesmo e sua sexualidade.



Ficha técnica: **Direção** de Daniel Ribeiro. **Produção** de Daniel Ribeiro, e Diana Almeida.

Roteiro: Daniel Ribeiro.

Música: Ariel Henrique, e Gabriela Cunha. Cinematografia: Pierre de Kerchove.

Edição: Cristian Chinen.

Diretor de arte: Olpivia Helena Sanches. Companhias produtoras: Lacuna Filmes.

Distribuição: Vitrine Filmes, e Films Boutique. Idioma: Português.

É um longa-metragem de 96 minutos.

Principais atores do filme: Ghilherme Lobo (Leonardo), Tess Amorim (Giovanna) e Fábio Audi (Gabriel).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO II - LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa da Espanha em sua localização regional na Europa..... 34

Figura 2 – Mapa da Galícia em sua localização ao mapa da Espanha..... 34

Figura 3 – Mapa da Galícia. 35

Figura 4 – Figura do mapa do Brasil e os fluxos migratórios em território brasileiro de 1808 até 1945.. 37

Figura 5 – Figura do mapa do Brasil e os fluxos migratórios em território brasileiro de 1950 até 1980..... 38

Figura 6 – Gráfico com o mapa da Espanha - Galícia com seta para o mapa do Brasil e outras partes do mundo..... 42

Figura 7 – Diagrama cronológico de datas de lançamento dos filmes pertencentes à investigação. 129

Figura 8 – Diagrama cronológico temporal do repertório fílmico pertencentes à investigação 133

Figura 9 – Heleno de Freitas jogando Futebol de Praia. 136

Figura 10 – Heleno de Freitas vivendo no Hotel Copacabana Palace..... 145

Figura 11 – Heleno de Freitas adquiriu o péssimo hábito de cheirar lança-perfume (Éter)..... 146

Figura 12 – Primeiro jogo de Heleno de Freitasno Maracanã sendo jogador do America Football Club..... 149

Figura 13 – Heleno de Freitas fica em silêncio e solidão no final do filme sem querer falar e receber os cuidados enfermeiro..... 150

Figura 14 – Heleno de Freitas cospe a medicação..... 151

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 15 – Heleno de Freitas recebe a visita da ex-esposa 151

Figura 16 – Heleno de Freitas surta com a visita de sua ex-esposa. 152

Figura 17 – Cena do filme que apresenta a data de nascimento e falecimento de Heleno de Freitas 153

Figura 18 – Quadro 1 – Atividade Profissional de Heleno de Freitas..... 154

Figura 19 – Quadro 2 – Atuação na Seleção Brasileira..... 155

Figura 20 – Getúlio escrevendo a carta de suicídio, o fim da carta mostra as seguintes palavras: "O legado da minha morte"..... 161

Figura 21 – *Cena do atentado de Copacabana da Rua Tonelero*. 171

Figura 22 – *Cena do atentado de Copacabana da Rua Tonelero, onde Carlos Lacerda na troca de tiros leva um tiro no pé*..... 171

Figura 23 – Cena de reunião com os Ministros. 172

Figura 24 – Cena do ato de suicídio de Getúlio Vargas. 173

Figura 25 – I Cena do lustre do Palácio Presidencial do Catete onde a câmera gira..... 175

Figura 26 – Gráfico com os números da quantidade de imigrantes de vários países que chegaram legalmente ao Brasil, no intervalo de 1808 até 1950..... 183

Figura 27 – Getúlio entregando a carta e pede ao jornalista Maciel Filho, redator de seus discursos, que a editasse e datilografasse..... 184

Figura 29 – Cena de Getúlio e sua filha Dona Alzira 185

Figura 30 – Cena da Leitura da Carta de Suicídio de Getúlio..... 186

Figura 31 – Cena com Tancredo Neves e Getúlio Vargas, onde Getúlio recebe a noticia em que o pistoleiro Alcino acusado pelo atentado afirmou que quem mandou matar o Lacerda foi o filho do Presidente, Lutero Vargas..... 187

Figura 32 – Cena do atentado de Copacabana da Rua Tonelero, Pistoleiro fugindo. 189

Figura 33 – Cenas do filme quando o Heleno de Freitas come pedaços de reportagens em jornais..... 190

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 34 – Cena da morte do Príncipe Maldito por todos os torcedores e impressa brasileira..... 194

Figura 35 – Cena do filme após Getúlio cometer o suicídio e as multidões se despedem em seu leito de morte..... 203

Figura 36 – Tony Ramos, um Getúlio Vargas paciente, elegante, e vivendo os efeitos pós-modernos e torturantes de uma personagem diante de uma desilusão crescente..... 204

Figura 37 – Cena de Vadinho no chão após perder o senso vital..... 207

Figura 38 – Cena da pobreza da sociedade e o contraste com a cena do cassino..... 208

Figura 39 – Cena de Vadinho vestido de mulher. 210

Figura 40 – Cena da Ringa de briga de Galos na Rua. 230

Figura 41 – Cena das crianças jogando futebol na Rua..... 211

Figura 42 – Cena da Dona Flor na sua Escola de Culinária e Vadinho apalpando as nádegas das alunas. 212

Figura 43 – Cena dos cassinos frequentados por Vadinho..... 213

Figura 44 – Cena do largo do Pelourinho visto de cima..... 215

Figura 45 – Cena do Terreiro de Candomblé..... 216

Figura 46 – Cena sensual de Dona Flor recebendo a visita do Vadinho morto em sua cama..... 217

Figura 47 – Fachada da casa de Dona Flor e Vadinho em azulejos portugueses. 218

Figura 48 – Cena da farmácia de Dr. Teodoro..... 218

Figura 49 – Cena do casamento de Dona Flor com Teodoro..... 221

Figura 50 – Cena de um cortiço onde Dona Flor vai buscar informações sobre Vadinho com uma senhora Negra com um filho. 222

Figura 51 – Cena da Igreja..... 223

Figura 52 – Cena do filme no Luxuoso Cassino em Salvador..... 224

Figura 53 – Cena do funeral de Vadinho..... 225

Figura 54 – Cena do enterro de Vadinho..... 225

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 55 – Cena dos Orixas e da desobsessão espiritual. 226

Figura 56 – Última cena do filme Dona Flor e Seus Dois Maridos. 228

Figura 57 – *Cena da* 1ª morte que se depara o Severino retirante é com outro Severino..... 241

Figura 58 – Cena do inicio da caminhada de Severino; Cena que Severino anuncia o início da migração. 242

Figura 59 – Cena da 2ª morte "Severino em sua caminhada escuta as vozes e segue em direção de uma casa onde varias mulheres rezam e cantam para outro Severino que morre de fome. 245

Figura 60 – Cena da Personagem da Rezadeira e que lhe oferece o emprego para rezar para as almas. 246

Figura 61 – *Cena das senhoras rezando as* ladainhas religiosas católica para o defunto. 247

Figura 62 – Cena 4ª passagem desta jornada o Severino encontra uma terra fértil, macia, sendo um momento feliz para o retirante..... 248

Figura 63 – Cena denúncia social com relação à luta pela reforma agrária..... 250

Figura 64 – Cena que ele observa mais um velório de outro Severino em uma região já próxima ao seu destino que é chegar a cidade do Recife..... 251

Figura 65 – Cena Rio Capibaribe..... 252

Figura 66 – Cena que Severino quando ele conhece o Mestre José de Carpina, que no desenvolver do poema trata-se de São José Carpinteiro pai de Jesus Cristo, e que nasceu em uma cidade chamada Nazaré da Mata..... 253

Figura 67 – Cena A 1ª cigana vê na criança um péssimo futuro..... 253

Figura 68 – Cena que se iniciam as louvações, as luas, as glorificações pelo nascimento do novo menino, e para o nascimento da esperança..... 257

Figura 69 – Cena que leva lembrança aos "Reis Magos" com os presentes em uma representação de presépio. Para a criança pobre e recém-nascida os vizinhos oferecem presentes simples para valorizar a vida e o amor natalino. 263

Figura 70 – Cena A 2ª cigana observa um futuro melhor..... 264

Figura 71 – Última cena, sermão Mestre José de Carpina, sobre a vida severina..... 264

Figura 72 – Cena do Padre na Igreja negociando com o Chicó e João Grilo a benção da cadela de Dora..... 265

Figura 73 – *Cena do Padeiro Eurico e a mulher do Padeirochamada Dora*..... 266

Figura 74 – Cena do Padre negociando com Chicó e João Grilo, Padeiro Eurico e a mulher Dora, o enterro da cachorra em Latim..... 267

Figura 75 – Cena do cangaceiro Severino de Aracaju..... 267

Figura 76 – Cena do Cabo 70 268

Figura 77 – Cena de Major Antônio Morais sendo enganado pela filha Rosinha, João Grilo e Chicó..... 269

Figura 78 – Cena O Bispo 270

Figura 79 – Cena do caso amoroso de Dora (mulher do Padeiro) com Vicentão..... 274

Figura 80 – *Cena do Bando do cangaceiro Severino de Aracaju atacando a cidade*..... 274

Figura 81 – Cena onde o cangaceiro Severino de Aracaju é salvo..... 275

Figura 82 – Cena do Diabo, Jesus Cristo, e Nossa Senhora Virgem Maria. 277

Figura 83 – Cena na qual o Padre João, o Bispo, o padeiro Eurico e sua mulher Dora são mandados para o purgatório. 277

Figura 84 – Cena do Diabo, Jesus Cristo, e Nossa Senhora Virgem Maria. 278

Figura 85 – Cena onde João Grilo escapa de ir para Inferno.. 279

Figura 86 – João Grilo reencarna e assusta Chicó.....280

Figura 87 – *Casamento de Chicó com* Rosinha *filha do Major Antônio Morais.*.....281

Figura 88 – *Última cena, Jesus Cristo abençoando* João Grilo, Chico e Rosinha.....284

Figura 89 – *Cena do carro seguindo para a casa da Praia*.....294

Figura 90 – *Cena da casa de praia*.....295

Figura 91 – *Cena de Ada em sua Casa*.....296

Figura 92 – Cena de Marcelo e Ada relacionamento em um extraconjugal.....300

Figura 93 – Cena de Ada com Mário o seu marido e o filho a dormir.....301

Figura 94 – *Cena da casa de ruínas* 302

Figura 95 – *Cena de Ada com Mário o seu marido na sala da casa*.....302

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 96 – *Cena da fábrica*.....303

Figura 97 – Cena dos Trabalhadores largando para o horário de almoço na fábrica.....304

Figura 98 – Cena do Personagem Marcelo na Redação do Jornal que trabalha.....305

Figura 99 – Cena do Show de Zé Keti , e Maria Betânia.....306

Figura 100 – Cena dos encontros de Ada e o amante Marcelo.....307

Figura 101 – Cena de Ada andando sozinha em seu carro pelo centro da cidade.....307

Figura 102 – Cena de Marcelo no bar.....310

Figura 103 – Cena de Marcelo e a rua com a Escadaria.....310

Figura 104 – *Cena do país fictício Eldorado que tem por capital a cidade de Alecrim*.....311

Figura 105 – Cena de Paulo Martins convocando a Revolução Armada.....312

Figura 106 – Capital, cidade de Alecrim.....313

Figura 107 – Cena de Felipe viera e Paulo Martins bebendo antes do comício na Favela. ...316

Figura 108 – Cena do inicio do filme com o personagem com cara de espanto do Filipe Vieira sendo pressionado.....317

Figura 109 – Cena comício na Favela.....317

Figura 110 – Cena de Paulo Martins dirigindo o carro em fuga.....318

Figura 111 – *Cena da morte do popular na Favela*.....319

Figura 112 – Cena da favela e da viúva.....320

Figura 113 – Cena de Paulo Martins discutindo com Felipe Vieira na cobertura da casa do político.....321

Figura 114 – Cena da festa no bordel. 322

Figura 115 – Cena do personagem Porfírio Diaz a cruz e a espada e bandeira negra representando os políticos da ala dos conservadores.....322

Figura 116 – Cena de Paulo Martins, lutando por seus ideais.....323

Figura 117 – Cena do povo. 324

Figura 118 – Cena das eleições em Eldorado, diferente reação dos candidatos, Felipe Viera nas ruas e Porfírio Diaz preocupado com a propaganda contra ele feita por Paulo Martins.....325

Figura 119 – Cena de Porfírio Diaz em seu castelo (Palácio do Governo) comemorando a vitória.....330

Figura 120 – Última cena, Cena de Paulo Martins morrendo.....330

Figura 121 – *Cena do personagem Mauro jogando Futebol de Botões ainda na sua casa em Belo Horizonte e seu pai Daniel solicitando que Mauro guarde os botões*.....331

Figura 122 – Cena o Mauro e Shlomo caminham pelas ruas do bairro.....331

Figura 123 – Cena Rabino Samuel 332

Figura 124 – Cena Polícia no período da ditadura 333

Figura 125 – Cena Mauro indo para o Bar assistir o jogo da seleção brasileira de 1970.....333

Figura 126 – Cena esperando no corredor do prédio do avó.....334

Figura 127 – Cena o Mauro na Sinagoga.....335

Figura 128 – Cena da turma de amigos que compõem a equipe de futebol do Mauro.....336

Figura 129 – Cena de Mauro e o álbum de figurinhas com a foto dos jogadores da Copa do Mundo de Futebol – México 1970.....337

Figura 130 – Cena de Mauro sendo goleiro, jogando com os amigos.....337

Figura 131 – *Cena da viagem de Mauro* querendo não ficar na casa do avô que o mesmo nem o conhece.....338

Figura 132 – Cena de Mauro, Shlomo e Ítalo.....339

Figura 133 – Cena de Mauro, Shlomo e Ítalo.....339

Figura 134 – Cena Mauro abraça Shlomo.....340

Figura 135 – Cena do avó de Mauro Sr Mótel trabalhando na barbearia, passa mal e morre.....341

Figura 136 – Cena de Mauro jogando futebol de botões.....342

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Figura 137 – Cena o Mauro no apartamento do Shlomo esperando os pais chegar das férias, e olhando pela janela.....343

Figura 138 – Cena o Mauro pensa que é o fusca do seu pai (Daniel) chegando para lhe buscar.....343

Figura 139 – Cena de Edgar (Mauro gostaria de ser goleiro) e sonha ser como Edgar, goleiro da equipe de futebol de várzea formada por judeus que viviam no bairro do Bom Retiro em São Paulo.....344

Figura 140 – Cena Mirian mãe de Mauro aguardando o táxi para ir ao exílio político no Chile.....344

Figura 141 – Cena da família do sindicalista rural João Pedro Teixeira.....354

Figura 142 – Cena das atividades do sindicato, apos a morte de João Pedro Teixeira.....355

Figura 143 – Cena das matérias de jornais falando da criação do sindicato no interior da Paraíba.....356

Figura 144 – Cena da fotografia dos personagens do inicio do projeto do filme.....357

Figura 145 – Cena de Elizabeth interpretando ainda no projeto do filme.....358

Figura 146 – *Cena da morte do sindicalista rural João Pedro Teixeira*.....359

Figura 147 – Cena das convenções sindicais, detalhe nos chapeis, a vestimenta típica entre os camponeses.....360

Figura 148 – Cena das reuniões sindicais.....361

Figura 149 – Cena de Elizabeth em seu trabalho de professora infantil, e participando da entrevista desta vez foragida no interior do Estado do Rio Grande do Norte.....362

Figura 150 – Cena da Elizabeth trabalhando com aulas de reforço escolar no interior do Rio Grande do Norte.....364

Figura 151 – Cena da filha de Elizabeth no Rio de Janeiro.....365

Figura 152 – Cena dos filhos de Elizabeth adultos, a família dissolvida e fragmentada.....366

Figura 153 – Cena do filho de Elizabeth que foi para Cuba estudar medicina.....367

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 154 – Cena de pobreza da casa de Elizabeth no Rio Grande do Norte.....371

Figura 155 – *Cena inicial da claridade do sertão em quanto o personagem alemão* Johann *conduz a caminhonete*.....374

Figura 156 – *Através do rádio no carro o personagem alemão* Johann escuta as *notícias da segunda guerra mundial*.....375

Figura 157 – *Ranulpho de carona na caminhonete do Johann*.....377

Figura 158 *Cena Johann e Ranulpho indo almoçar em uma casa humilde*.....378

Figura 159 – *Cena de Johann e Ranulpho chegando nas cidades e montando o palco para exibição de filmes da aspirina*.....379

Figura 160 – Cena de *exibição de filmes da aspirina*.....380

Figura 161 – *Cena do flagelo e pobreza da população do sertão que aguarda o trem, cena marcada também pela presença de urubus no local*.....381

Figura 162 – *Cena Johann e Ranulpho dando carona para uma senhora*.....382

Figura 163 – *Cena Johann e Ranulpho dando carona para uma garota que viaja sozinha para o Recife*.....383

Figura 164 – *Cena Johann e Ranulpho no cabaré*.....383

Figura 165 - *Cena da entrada do Johann no vagão do trem em destino para Amazônia, amigo Ranulpho fica na estação*.....384

Figura 166 – *Cena Johann e Ranulpho indo para pegar o trem em destino para Amazônia*.....385

Figura 167 – *Cena que Johann e Ranulpho pintam a caminhoneta*.....385

Figura 168 – *Ultima Cena Ranulpho dirigindo a caminhoneta em destino para o Rio de Janeiro*.....386

Figura 169 – *Cena de Mario em sua casa no interior se preparando fazer a faculdade na Capital*.....394

Figura 170 – *Cena de Mario Namorando sem ter ainda se acidentado*.....394

Figura 171 – *Cena do acidente de Mario*.....395

Figura 172 – *Cena de Mario na faculdade de Comunicação Social*.....396

Figura 173 – Cena do dia da festas que ocorreu o acidente.....397

Figura 174 – Cena de tocando com a banda de amigos.....398

Figura 175 – Cena das dificuldades de pessoas com paraplegia, discussão no cinema por conta de mal entendido após pedirem para ele trocar de lugar.....399

Figura 176 – *Cena* Primeiros dias de Mario no Hospital.....400

Figura 177 – Cena dos amigos da casa de estudante.....401

Figura 178 – Cena da rebeldia do colega que faz o tratamento e sua namorada modelo.....402

Figura 179 – Cena da recuperação de Mario e do seu cuidador / enfermeiro, Mario já consegue mover cadeira de rodas sozinho.....402

Figura 180 – Cena dos reabilitados reunidos e conversando em uma quadra.....403

Figura 181 – Ultima cena, comemorando a passagem paro o ano novo.....403

Figura 182 – Cena da personagem Dora escrevendo uma carta para a mãe do Josué.....404

Figura 183 – Cena da população saindo e chegando à Estação Central do Brasil.....405

Figura 184 – Cenas da mãe do Josué sofrendo um acidente, peão do Josué cai no chão e ele se separa da mãe no momento do acidente.....406

Figura 185 – Cenas do Josué vivendo e perambulando na estação Central do Brasil.....406

Figura 186 – Cenas do inicio da viagem de ônibus de Dora a procura dos familiares de Josué.....407

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 187 – Cena da romaria e procissão dos santos na cidade do desencontro.....408

Figura 188 – Cena da personagem Dora escrevendo cartas na estação de trem Central do Brasil.....409

Figura 189– Cena do Josué sendo vendido para os traficantes de crianças.....411

Figura 190 – Cena do Josué sendo recuperado dos traficantes.....411

Figura 191 – Cena da carona de caminhão de Dora e Josué.....412

Figura 192 – Cena do caminhoneiro fugindo.....412

Figura 193 – Cena do caminhão pau de arará.....413

Figura 194 – Cena Dora escrevendo a Carta para Josué.....414

Figura 195 – Cena da chegada na Casa dos familiares de Josué no sertão.....415

Figura 196 – Cena de Dora retornando de sua aventura para algum lugar no ônibus de volta.....415

Figura 197 – Cena praia de Boa Viagem em Recife nos anos 1960.....420

Figura 198 – Cena de Clara indo para reunião em busca de justiça.....421

Figura 199 – Cena de Clara em seu apartamento o Edificio Aquarius atual.....421

Figura 200 – Cenas do Edifício Aquarius nos anos 1980 e do aniversário.....422

Figura 201 – Cenas de Clara tomando Banho na praia de Boa Viagem.....423

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 202 – Cena recebendo a visita da construtora Bonfim.....424

Figura 203 – Cena de Clara recebendo em sua casa o Garoto de Programa.....424

Figura 204 – Cena de Clara ouvindo os seus discos e músicas.....425

Figura 205 – Cena do Edifício Aquarius sendo desocupado pelos outros moradores.....425

Figura 206 – Cena dos anos 1980 Carro Chevet nas áreas da Praia de Boa Viagem.....426

Figura 207 – Cena de Clara tendo discusão com o neto do Dono da Construtora Bonfim.....427

Figura 208 – Cena de Clara tendo problema com invasão de cupins no Edifício Aquarius.....428

Figura 209 – Cena casa de cupins inserida no edifício Aquarius.....428

Figura 210 – Cena de Clara na festa da empregada domestica no Pina (Brasília Teimosa).....429

Figura 211 – Cena de Clara se desentendendo com os filhos que querem que ela venda o apto.....430

Figura 212 – *Cenas de Vicente Garrido na feira livre comprando cartas*.....432

Figura 213 – Cena de Clara querendo comprar um passado e visitando pela primeira vez o escritório.....433

Figura 214 – *Cenas de Clara sendo fotografada por Vicente Garrido*.....442

Figura 215 – *Cena de Vicente na Agencia de Publicidade*.....443

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 216 – *Cena de Vicente e Clara em uma imensa paisagem no Rio de Janeiro*.....444

Figura 217 – *Cena na festa do amigo*.....449

Figura 218 – Cena da Ditadura Argentina.....450

Figura 219 – *Cena do jantar de Vicente e Clara no apartamento do Dr Jairo (homossexual não assumido) e sua mulher fictícia (uma ex-garota de programa)*.....451

Figura 220 – Cenas de Vicente Garrido visitando a casa de Dona Célia que coleciona e vende álbuns de fotografia de família e casamentos.....458

Figura 221 – Cena de Clara em sua nova vida como escritora.....462

Figura 222 – *Cenas de Clara lançando o livro*.....464

Figura 223 – Cena dos problemas de Vicente e Dr Jairo por conta do Livro de Clara.....468

Figura 224 – Cena de Vicente tentando desconstruir o passado ilegítimo que ele criou para Clara.....468

Figura 225 – Cena de Vicente descobrindo que foi achado no lixão por catadores de lixo.....470

Figura 226 – Cena de Leonardo de mãos dadas com Gabriel na escola.....482

Figura 227 – Cenas do cotidiano de Leonardo e sua família.....483

Figura 228 – Cenas das conversas de Leonardo, Giovanna e Gabriel.....484

Figura 229 – Cena de Leonardo na casa da Avó. 485

Figura 230 – Cenas de Leonardo sofrendo bullying na Escola.....486

Figura 231 – Cenas de Leonardo na Escola.....487

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 232 – Cena da Agência de Intercâmbio.....488

Figura 232 – Cena de Leonardo com a amiga Giovanna deixando-o em sua casa.....489

Figura 233 – Cena Leonardo tomando banho no Vestiário..... 491

Figura 234 – Cenas de Leonardo utilizando a guia de cego (bengala de cego) no seu cotidiano.....491

Figura 235 – Cena, Leonardo e Gabriel andando de bicicleta.....492

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Esta investigación tiene como objeto de estudio el análisis de las influencias de la inmigración gallega presente en el cine brasileño, a través de las influencias de la subjetividad cinematográfica.
Trabajamos en un espacio temporal cronológico del repertorio fílmico perteneciente a la investigación que datan de relatos que aparecen desde el año 1940 hasta 2015. Se identifican los principales temas de investigación teniendo el vínculo con el cine y la literatura en sus adaptaciones que se presentan como un espejo ficcional de realidades, y actúa para demostrar características inherentes a las identidades subjetivas, influyendo en el hombre moderno-contemporáneo y siendo influenciado en la misma medida.
Palabras claves: Inmigración, Influencias, Galicia, Cine, Subjetividad.