UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

VALÉRIA GARCIA DE OLIVEIRA

Carne de Fieras, Barrios Bajos e Aurora de Esperanza – o melodrama anarquista na produção cinematográfica da CNT, durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939).

São Paulo

2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

Carne de Fieras, Barrios Bajos e Aurora de Esperanza – o melodrama anarquista na produção cinematográfica da CNT, durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939).

Valéria Garcia de Oliveira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Angelo de Oliveira Segrillo

São Paulo
2011

Resumo

Considerando a relação História-Cinema, a presente dissertação é uma reflexão sobre a produção cinematográfica anarquista da CNT durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), a partir da análise de três de seus principais filmes de ficção: *Carne de Fieras* (1936/1992), *Barrios Bajos* (1937) e *Aurora de Esperanza* (1937). Eles foram construídos numa estrutura de narrativa clássica e melodramática e, dotados de temáticas diversas, como o adultério, a prostituição assediada por gangsteres e o drama do desemprego, representam uma iniciativa ímpar na construção de um “cinema social”, sob o comando de uma poderosa organização anarquista e durante o processo revolucionário. Neste sentido, consideramos também os meandros do desenvolvimento do anarquismo e do cinema espanhóis, cujas singularidades imprimiram uma dinâmica específica àqueles filmes.

Palavras-chave: Anarquismo, Cinema Anarquista, Cinema Espanhol, Confederação Nacional do Trabalho (CNT), Guerra Civil Espanhola, História do Cinema, História Contemporânea, Melodrama.

Abstract

Considering the relation between History and Cinema, this present dissertation will ponder on the anarchist cinematographic production of CNT during the Spanish Civil War (1936-1939) through the analysis of three of its most important fiction works: *Carne de Fieras* (1936/1992), *Barrios Bajos* (1937) and *Aurora de Esperanza* (1937). They were structured in a classic and melodramatic narrative and, dealing with several themes, as adultery, gangster-linked prostitution and the misfortune of unemployment, they represent a unique initiative in the construction of a “social cinema”, under the command of a powerful anarchist organization during the revolutionary process. In this sense, we’ll consider the specifics in the development of Spanish anarchism and cinema, for their singular features have given a specific dynamic to those movies.

Key-words: Anarchism, Spanish Anarchist Cinema, National Confederation of Work (CNT), Spanish Civil War, History of the Cinema, Contemporary History, Melodrama.

Resumen

Al considerar la relación entre Historia y Cine, la presente tesis se presenta como una reflexión sobre la producción cinematográfica anarquista de la CNT durante la Guerra Civil Española (1936-1939), a partir del análisis de tres de sus principales películas de ficción: *Carne de Fieras* (1936/1992), *Barrios Bajos* (1937) y *Aurora de Esperanza* (1937). Éstas fueron construidas con una estructura narrativa clásica y melodramática y trataron de temáticas diversas como el adulterio, la prostitución manejada por gánsteres y el drama del desempleo. Representan una iniciativa sin igual en la construcción de un “cine social”, bajo el comando de una poderosa organización anarquista y durante el proceso revolucionario. En este sentido consideramos también los meandros del desarrollo del anarquismo y del cine españoles, cuyas singularidades imprimieron una dinámica específica a aquellas películas.

Palabras clave: Anarquismo, Cine Anarquista, Cine Español, Confederación Nacional del Trabajo (CNT), Guerra Civil Española, Historia del Cine, Historia Contemporánea, Melodrama.

Agradecimentos

Ao professor Angelo Segrillo por aceitar essa empreitada ao meu lado.

Ao meu companheiro Alfredo Villa por me ajudar das mais variadas formas possíveis, inclusive revisando conceitos e nas discussões que tivemos sobre cinema, anarquismo e Guerra Civil Espanhola.

Aos meus amigos Dirceu Villa, Adriano Scatolin e Pablo pela torcida e pela tradução do *abstract*.

À minha grande amiga Adrienne Firmo pela revisão gramatical.

Aos professores Fernando de Tacca, Angel-Santos Gracés e Noel Carvalho, por me facilitarem o acesso aos filmes analisados.

Ao amigo Fábio Diaz Camarneiro, pelas dicas e bibliografia sobre cinema.

Aos professores Marcos Francisco Napolitano de Eugênio e Maria Helena Capelato pela participação na banca de qualificação e pelas orientações que surgiram a partir desta.

À professora Neide Jallageas por orientações em cursos e pela participação nesta banca.

Aos profissionais da Biblioteca Francisco Umbral do Instituto Cervantes de São Paulo pela atenção e agilidade em trazer de bibliotecas irmãs material necessário para minhas pesquisas.

Aos meus amados familiares e amigos que torceram por mim.

E em especial à minha querida e amada mãe Ednei Bertolla de Oliveira, que sempre confiou em mim e me incentivou.

Ao meu pai Benedito Garcia de Oliveira, em memória.

Sumário

Introdução.....	09
Capítulo I.....	16
Cinema e anarquismo na Guerra Civil Espanhola	
1) Anarquismo Espanhol e Coletivização	
2) Cinema na República Espanhola e na Guerra Civil (1931-1939)	
3) Cinema e Anarquismo. A Produção Cinematográfica da CNT	
Capítulo II.....	47
<i>Carne de Fieras, Barrios Bajos e Aurora de Esperanza</i> – o melodrama no cinema anarquista	
1) Padrões Narrativos	
2) Personagens e Dramaturgia	
3) Eventos e Situações Fílmicas	
Conclusão.....	87
Uma Visão do Melodrama Anarquista na Produção Cinematográfica da CNT (1936-1939)	
ANEXOS.....	97
FONTES PRIMÁRIAS.....	198
BIBLIOGRAFIA.....	202

Introdução

Síntese dos vários conflitos modernos, a Guerra Civil Espanhola opôs anarquistas, comunistas e fascistas e foi um momento crucial na história do século XX, além de servir de preâmbulo da II Guerra Mundial. Mas um fenômeno nos interessa em particular. Ela foi a primeira guerra midiática em termos modernos, muito próxima ao que o século XX viria a conhecer como cobertura jornalística de guerra (excetuando-se o advento mais recente da era digital, que, efetivamente, transmite ao mundo cenas de conflitos em tempo real). Ou seja, embora outras guerras tenham tido cobertura jornalística *in loco* (os primeiros registros fotográficos de conflitos foram os realizados durante a Guerra da Criméia, iniciada em 1853), apenas o desenvolvimento de técnicas específicas no campo da imagem e do som consolidaram o que seria uma forma global, massiva e instantânea de se apresentar o desenrolar de conflitos. Segundo Román Gubern:

Graças à Câmera Leica, e às novas películas supersensíveis, o foto-jornalismo moderno pôde nascer. O foto-jornalismo bélico moderno, concretamente, nasceu na Guerra Civil Espanhola (1936-1939), uma contenda que foi crucial na história de vários meios de comunicação de massas: no cinema sonoro¹, no rádio, na propaganda através do cartaz e na foto-reportagem.²

¹ O cinema sonoro começa a se desenvolver em Hollywood em 1926, para ser aperfeiçoado em 1928. Na Europa, os primeiros filmes sonoros são realizados em 1929. Na Espanha, a primeira exibição de um filme sonoro acontece em 1927, sendo que o primeiro filme falado em castelhano é de 1930. Mas, apenas em 1932 é que o cinema sonoro de produção inteiramente espanhola nasce de fato. Sobre o cinema espanhol, verificar em GUBERN, Román *et al. Historia del Cine Español*, Madrid, Catedra / Signo e Imagen, 3ª edição, 2000.

² GUBERN, Román. *Médios Icônicos de Massas*, História 16, Madrid: 1997, p.44. Tradução nossa. De fato, o foto-jornalismo não nasce no momento da Guerra Civil Espanhola, como nos faz crer o autor, ele é muito anterior a este evento. Contudo, é a partir desse momento que o foto-jornalismo muda sua linguagem e desenvolve uma roupagem moderna que será consolidada mais adiante. A propósito, em *A fotografia a serviço de Clío. Uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900 – 1940)*, cujo objetivo principal é “compreender como se constituiu uma representação fotográfica da Revolução Mexicana por intermédio do álbum *História gráfica de la Revolución Mexicana*, [...] tomando como eixo central a família Casasola, e como fonte de análise suas publicações.” (p. 13), Carlos Alberto Sampaio BARBOSA traz à tona o fato de que, já na Revolução Mexicana (1910) e no período imediatamente posterior a ela, a atuação fotográfica dos irmãos Casasola, na cobertura dos acontecimentos políticos e sociais nacionais, demonstra uma inovação a partir do uso de câmeras reflex e filmes flexíveis, o que lhes permitiu certa mobilidade. Mobilidade esta que só será conquistada plenamente com o aperfeiçoamento da câmera de pequeno formato Leica (o primeiro protótipo é de 1913, mas, apenas em 1925 surge uma Leica aprimorada e com objetiva de qualidade). Segundo Carlos Alberto: “a guerra, esteve intimamente associada ao nascimento do foto-jornalismo, e foi [no] contexto, interno e externo, que Agustín e Miguel Casasola iniciaram suas atividades. Assim sendo, existia já certa linguagem de cobertura jornalística e também de divulgação em livros e exposições dos acontecimentos do movimento armado.” (p. 46). E, mais adiante, ainda afirma: “A Guerra Civil Espanhola (1936-1939) foi a primeira guerra moderna a ser amplamente fotografada, constituindo-se, na verdade, em laboratório para aquela que foi considerada como um marco de propaganda e manipulação: a Segunda Guerra Mundial.” (p. 47). Nesse sentido, é inegável salientar a importância da atuação de Robert Capa na construção imagética da Guerra. Suas fotos

Elegemos aqui apenas uma dessas mídias: o cinema. Assim fizemos, não por considerarmos as demais inexpressivas ou desinteressantes, ao contrário, elas nos seriam complementares e edificantes, mas preferimos deixar sua pesquisa e análise para um momento mais adequado³.

Da mesma forma, é importante rever a atuação da Confederación Nacional del Trabajo (CNT), enquanto produtora cinematográfica no contexto da Guerra, observando a singularidade do momento, além de investigar a coerência entre suas propostas ideológicas e os filmes em si. De fato, o grupo dos anarcosindicalistas, por meio do Sindicato Único de Espectáculos Públicos (SUEP), criado em 1930, e do Sindicato de la Industria del Espectáculo-Films (SIE-Films), criado em 1936, foi o que produziu o maior número de filmes durante o conflito. Entre reportagens sobre a frente de batalha e a retaguarda, filmes de propaganda, médias e longas-metragens de ficção, a produção anarquista, sozinha, representou cerca de um terço da produção republicana no período.⁴

No ano de 2006, ao se completarem 70 anos da Guerra Civil Espanhola, o Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação do Instituto de Artes da Universidade de Campinas (UNICAMP), promoveu a mostra de curtas e longas-metragens *Cinema Anarquista e Guerra Civil Espanhola*, trazendo até o Brasil parte dessa importante produção. Após a mostra, cópias desses filmes passaram a integrar a

correram o mundo e ainda continuam a fazer parte de inúmeros estudos dedicados não só às questões envolvendo o conflito, mas também aos modos de se fazer e refletir sobre a fotografia.

³ Recentemente foram realizadas duas importantes exposições sobre cartazes, contemplando a produção espanhola do período da guerra civil. As obras de Josep Renau foram mostradas ao público em exposição chamada *Josep Renau 1907-1982: compromís e cultura*, com organização da Universidade de Valência e da Sociedade Estatal de Comemorações Culturais. O evento ocorreu entre Setembro de 2007 e Março de 2008, na própria Universidade de Valência e no Museu de Arte Contemporânea de Madri. No site da Universidade (<http://www.uv.es/cultura/c/docs/expjoseprenaucaust.htm>), além da visita virtual, o link <http://vrcultura.uv.es/cultura/catalegsv/reнауcompromisoycultura/index.html> traz uma cópia do catálogo da exposição. Em 2009, o Instituto Cervantes de São Paulo abrigou entre os dias 02 e 23 de Abril a exposição *Cartazes da Guerra Civil Espanhola*, com 95 obras pertencentes à Coleção da Fundação Pablo Iglesias de Madri. Esta exposição também foi acompanhada de um catálogo (à disposição na Biblioteca Francisco Umbral) e de um Colóquio intitulado “Guerra Civil Espanhola – 70 anos”, além de amostra literária e da exibição de uma série de filmes relativos ao tema (<http://saopaulo.cervantes.es>). Além disso, o atual governo da Espanha, por meio do Ministério da Cultura (<http://www.mcu.es/>), tem organizado e disponibilizado para pesquisa milhares de documentos Históricos. Em 2008, liberou o chamado “Arquivo Vermelho”, com 3.051 fotos, a maioria de 1936 e dos bombardeiros sobre Madri. Outra importante fonte de pesquisa é o centro de documentação da RNE (Radio Nacional Española), que, a partir de 1996, digitalizou seu arquivo sonoro, à disposição de pesquisa interna, e lançou *El sonido de la Historia*, CD com alguns dos documentos sonoros mais representativos do século XX (verificar em http://www.rtve.es/rne/areas/ar_docum.htm). Os últimos acessos aos sites aqui relacionados foram nos dias 13 e 14 de Julho de 2010.

⁴ Na verdade, o SUEP se transformou em SIE-Films a partir de 1936. Estima-se que a produção cinematográfica no período da Guerra Civil Espanhola chegou a 360 filmes de tendência republicana e 93, nacionalista. Vide AMO, Afonso del; IBÁÑEZ, Maria Luisa. *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid: Cátedra Filmoteca Española, 1996, p.31.

biblioteca daquela instituição, tornando mais viável aos pesquisadores brasileiros o desenvolvimento de futuros estudos.

Os títulos disponíveis, todos em preto e branco, são: *Aurora de Esperanza* (1937, ficção com direção de Antonio Sau e produção do SIE-Films); *Barrios Bajos* (1937, ficção com direção de Pedro Puche e produção do SIE-Films); *Carne de Fieras* (1936 / 1992, ficção com direção original de Armand Guerra e produção de Arturo Carballo, com restauração de Ferrán Alberich para o Patronato Municipal Filmoteca de Zaragoza); *Barcelona Trabaja para el Frente* (1936, documentário com direção de Mateo Santos e produção do Comitê Central de Abastos de Barcelona); *El Frente y la Retaguardia* (1937, filme de propaganda com mistura de cenas reais e ficção, dirigido por Joaquín Giner e produzido por SIE-Films); *La Ultima* (1937, curta-metragem de ficção contra o alcoolismo, com direção de Pedro Puche e produção do SIE-Films); *Nuestro Culpable* (1937, ficção com direção de Fernando Mignoni e produção Centro Films/FRIEP); e *La Silla Vacía* (1937, documentário com direção de Valentín R. González e produção do SIE-Films).⁵

No presente estudo, optamos por analisar apenas três longas-metragens de ficção, todos em castelhano: *Aurora de Esperanza* (duração: 60 minutos / argumento e roteiro de Antonio Sau), *Barrios Bajos* (duração: 94 minutos / baseado na obra original para teatro de Luis Elias) e *Carne de Fieras* (duração: 87 minutos / roteiro de Armand Guerra / versão de 1992). Embora os documentários sejam importantes, verificamos que o trabalho com os filmes de ficção seria muito mais satisfatório, considerando nossas hipóteses iniciais sobre uma suposta estética anarquista se fazendo ou não presente na produção cinematográfica do período. Além disso, segundo Román Gubern, tais filmes pertenceram a uma primeira etapa da produção anarquista, quando se quis cultivar um “cinema social”. Mas, depois de “árduos debates”, em agosto de 1937, optou-se pela produção de um cinema mais comercial e convencional.⁶

Carne de Fieras começou a ser rodado poucos dias antes do início do conflito e, embora suas filmagens tenham se encerrado em poucas semanas, só seria finalizado e exibido em 1992. Este filme, além da direção de um importante cineasta e militante anarquista, como foi Armand Guerra, tem inusitadas cenas de nudez e uma configuração curiosíssima de personagens. *Barrios Bajos*, apesar de ser qualificado por Gubern como

⁵ *Idem, ibidem.*

⁶ GUBERN, Román. Op. cit., 2000, p.167.

um “folhetim vulgar”⁷, apresenta interessante jogo de contrastes entre os mundos burguês e operário; contrastes visuais, inclusive. Por sua vez, *Aurora de Esperanza* desponta como a grande produção cinematográfica espanhola da época e, segundo José Maria Caparrós Lera, Antonio Sau e Pedro Puche podem ser considerados como precursores do *neo-realismo*.⁸

Quanto aos demais filmes de ficção, optamos por não analisá-los neste estudo por diferentes razões. *La Ultima* faz parte de um tipo de cinema educativo anarquista, que não pretendemos abordar, voltado para a luta contra o alcoolismo. A respeito de *Nuestro Culpable*, apesar de ironizar as relações entre a justiça e a sociedade burguesa, o que poderia nos render valiosos pontos de análise, além de apresentar uma possível relação com a estética surrealista (cujos vários artistas eram simpatizantes do anarquismo), a cópia disponível apresenta muitos ruídos, o que, por hora, tornaria difícil uma análise mais acurada da obra.

A propósito, cinema e política tem sido tema de diversos trabalhos. A partir da década de 1970, seja por legitimar governos autoritários ou por despertar a consciência das massas, o cinema foi eleito como objeto do interesse de vários pesquisadores.⁹

O historiador francês Marc Ferro, um dos pioneiros na incorporação do cinema ao fazer historiográfico, já havia identificado questões essenciais nessa busca. Em sua obra clássica, *Cinema e História*, foram reunidos textos escritos no período entre 1971 e 1976, que tentam cobrir quatro pontos fundamentais de intersecção entre tais áreas, a saber: 1) o cinema enquanto agente da história, por meio de filmes que, “sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam”; 2) a percepção de que “um certo número de modos de ação específicos à linguagem cinematográfica, tornam o filme eficaz”; 3) a identificação da sociedade que produz e recebe tais filmes; 4) a “leitura histórica do

⁷ *Idem, ibidem*, p. 167.

⁸ LERA, José Maria Caparros. *Arte y Política en el Cine de la República (1931-1939)*, Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 1981, p. 328.

⁹ Trabalho exemplar é o de PEREIRA, Wagner Pinheiro. *O Império das Imagens de Hitler: O Projeto de Expansão Internacional do Modelo de Cinema Nazista na Europa e na América Latina (1933 - 1955)*, tese de doutorado, defendida em Junho de 2008, junto ao departamento de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, que analisa a expansão internacional do modelo de cinema nazista na Europa e na América Latina, durante as décadas de 1930 e 1950. Seu foco foi verificar a influência da Alemanha nazista sobre as indústrias de cinema e as produções cinematográficas da Itália fascista, de Portugal salazarista, da Espanha franquista, do Brasil varguista e da Argentina peronista, demonstrando importantes implicações políticas, culturais e econômicas em todos esses regimes políticos de massas.

filme e a leitura cinematográfica da história”, enquanto problemática sobre a leitura do passado¹⁰.

Contudo, e sem perder de vista o debate historiográfico, mas como forma de aprimorar tal perspectiva, há que se considerar certas especificidades relativas a nossa fonte. É o que nos faz lembrar o historiador de cinema Eduardo Morettin, em “O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. Morettin observa que, embora Ferro tente estabelecer os parâmetros de análise do cinema enquanto uma forma privilegiada de “contra-história”, ou seja, sem que sirva simplesmente de prova para os documentos escritos, seu intento não é plenamente atingido (à exceção do ensaio “As ‘fusões encadeadas’ de *O judeu Süß*”), pois faltou a verificação do que é mais peculiar a tal objeto de estudo, sua forma específica de ser:

O filme possui um movimento que lhe é próprio, e cabe ao estudioso identificar o seu fluxo e refluxo. É importante, portanto, para que possamos apreender o sentido produzido pela obra, refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a área a ser percorrida a fim de compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer de seu trajeto. [...] Para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise.¹¹

Esta crítica ao modo como Marc Ferro colocou em prática sua própria teoria, ressalta a importância da análise interna de uma produção cinematográfica, e nos coloca a dimensão exata do problema relacionado a nossa fonte: o cinema (assim como a fotografia e outras mídias) é um meio de expressão altamente técnico, no qual o experimentalismo, próprio à época, cria táticas e alternativas inusitadas, cujos registros documentais de produção, execução e recepção são extremamente necessários e valiosos, além do conhecimento específico sobre os modos de fazer. Estamos falando, inclusive, das estéticas envolvidas e das ideologias por trás destas, preocupações iniciais desta pesquisa. O que nos remete a uma questão crucial sobre os filmes aqui selecionados. Em *Aurora de Esperanza*, *Carne de Fieras* e *Barrios Bajos*, fica bem claro se tratar de narrativas lineares, com ritmos convencionais, bem ao estilo hollywoodiano clássico.

Não queremos apenas classificar esses filmes neste ou naquele estilo. Queremos definir como esse caráter convencional entra ou não em contradição com os interesses da CNT e como isto se resolve. Nossa intenção é entender a configuração de algo que,

¹⁰ FERRO, Marc. *Cinema e História*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, pp. 13 a 19.

¹¹ CAPELATO, MORETTIN, NAPOLITANO E SALIBA. *História e Cinema*, São Paulo: Alameda, 2007, pp. 62 e 63.

em princípio, nos parece uma inadequação em termos ideológicos: como explicar que um grupo anarquista, como a CNT e no momento específico da Guerra Civil Espanhola, tenha produzido um “cinema social” a partir do melodrama, que é uma construção essencialmente burguesa¹².

Para isso, realizamos um estudo nos moldes da “pesquisa nível-médio”. Segundo David Bordwell, em “Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria”¹³, esse tipo de orientação, que concentra seus esforços na pesquisa em profundidade, acabou trazendo a campo estudos empíricos sobre diretores, gêneros cinematográficos e cinemas nacionais. Acervos cinematográficos tiveram o acesso mais facilitado, dando ensejo a uma variedade enorme de pesquisas, que

[...] por serem guiadas por problemas e não por doutrinas, permitem aos pesquisadores a possibilidade de combinar esferas tradicionalmente distintas de investigação. As indagações “nível-médio” parecem dissolver os limites tradicionais entre estética, instituições e recepção cinematográfica.¹⁴

Em *Narration in the Fiction Film*¹⁵, Bordwell trabalha com o conceito de *narração* enquanto processo. Seu foco essencial é descobrir qual é a finalidade da forma e do estilo do filme em relação às suas estratégias e fins. O autor acredita que sua teoria pode construir distinções e contextos históricos que sugerem um percurso de maior lógica e coerência em relação a respostas convencionais e permissivas. Sua teoria se desenvolve a partir daquilo que ele denominou como “princípios da narração”, a saber:

Fábula – termo do formalismo russo para os eventos narrativos em seqüência cronológica causal. (Por vezes traduzido como “história”.) Termo que envolve um constructo do espectador.

Syuzhet – termo do formalismo russo que designa a apresentação sistêmica dos eventos da fábula no texto. (Por vezes traduzido como “trama”).

¹² Em XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, há uma importante discussão sobre a configuração do melodrama a partir da literatura e do teatro e sua transposição, enquanto forma narrativa consagrada, para o cinema. Nesse sentido, suas observações também nos são muito relevantes.

¹³ BORDWELL, David. “Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria”; In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica*, vol. I, São Paulo: Editora SENAC, 2004, pp. 25-70. Neste ensaio, Bordwell está preocupado em traçar um panorama geral sobre a história das teorias sobre cinema no mundo ocidental, justamente para analisar esta questão no cenário norte-americano, a partir da década de 1970, quando o ensino de cinema começa a tomar peso significativo nos Estados Unidos, e os autores europeus clássicos passam a ser ostensivamente traduzidos para o inglês.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p.68.

¹⁵ BORDWELL, David – *Narration in the Fiction Film*, London, Methuen, 1985.

Narração – Processo de informar o receptor para que este construa a fábula a partir de padrões do syuzhet e do estilo cinematográfico.

Cognoscibilidade – a dimensão e a amplitude da reivindicação de conhecimento da narração sobre informações da fábula.

Autoconsciência – o grau de reconhecimento, pela narração, de sua veiculação ao espectador.

Comunicabilidade – a extensão com que a narração retém ou comunica informações sobre a fábula.

Motivação composicional – a justificação da presença de um elemento por sua função de fazer avançar o syuzhet.

Motivação realista – a justificação da presença de um elemento em virtude de sua conformidade com a realidade extratextual.

Motivação artística – a justificação da presença de um elemento por sua função de chamar a atenção sobre si mesmo, como um procedimento diferenciado.

Motivação transtextual: a justificação da presença de um elemento por sua referência à categoria de textos à qual pertence (por exemplo, pelo apelo a convenções de gênero).¹⁶

Assim, a partir da aplicação e explicação desses termos, Bordwell analisa a configuração do cinema clássico de Hollywood.

Segundo o autor, em termos gerais, esse cinema se caracteriza por apresentar indivíduos definidos, que tentam resolver problemas ou realizar objetivos mas, nessa busca, entram em conflito com outros personagens e circunstâncias externas e, no final, ou são vitoriosos ou saem derrotados.

Nosso interesse em sua teoria reside justamente na busca do estilo enquanto processo narrativo, pois é justamente no âmbito da narrativa clássica que nossos filmes se constroem e expressam idéias.

Considerando todas as questões levantadas até aqui, formulamos um primeiro capítulo de contextualização, intitulado “Cinema e Anarquismo na Guerra Civil Espanhola”. Nosso segundo capítulo corresponde à análise fílmica, que chamamos de “*Carne de Fieras, Barrios Bajos e Aurora de Esperanza* – o melodrama no cinema anarquista”, realizada a partir dos elementos teóricos levantados com a leitura de David Bordwell. Por fim, uma terceira e última parte de caráter conclusivo, “Uma visão do Melodrama Anarquista na Produção Cinematográfica da CNT (1936-1939)”, onde confrontamos nossas hipóteses iniciais e o que de fato podemos concluir a partir de nossas análises. Além disso, devido ao seu caráter restrito de exibição, reunimos aqui as transcrições desses três filmes traduzidos para o português, com o intuito de tornar essa produção ainda mais acessível.

¹⁶ BORDWELL, David - “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”; In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) – *Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e Narrativa Ficcional*, Vol. II, São Paulo, Editora SENAC, 2004, p. 278.

Capítulo I

Cinema e anarquismo na Guerra Civil Espanhola

Antes de partirmos efetivamente à análise fílmica de *Carne de Fieras*, *Barrios Bajos* e *Aurora de Esperanza*, procuraremos observar o contexto histórico e cinematográfico no qual tal produção aconteceu, pois acreditamos que, assim, podemos dar maior coesão a este estudo. Para tanto, consideramos aqui três questões básicas: quais as especificidades do anarquismo espanhol que poderiam explicar o processo revolucionário relativo à Guerra Civil?; como se desenvolveu o cinema na Espanha a partir da década de 1930?; e como se configurou o fenômeno do cinema entre os anarquistas, principalmente no contexto do conflito? Assim, desenvolveremos os subitens a seguir para esclarecer esse conjunto de indagações, estando cientes que relacionamos apenas eventos de considerável relevância para este trabalho, sem a pretensão de esgotarmos as problemáticas em torno dos mesmos; algo que fugiria completamente aos nossos objetivos.

1) Anarquismo espanhol e coletivização

Segundo Walther Bernecker, em *Colectividades Y Revolución Social. El Anarquismo en la guerra civil española, 1936 -1939*, o golpe de julho de 1936 foi o estopim de uma situação que já estava em gestação há um longo tempo e que diz respeito à estrutura social na Espanha¹⁷.

Podemos dizer que os fatores explosivos dessa estrutura social eram: a) a exploração do trabalhador rural pelos ricos proprietários pertencentes à antiga nobreza; b) a exploração dos proletários da indústria que nascia, concedendo-lhes mínimos direitos trabalhistas; c) a existência de uma longa tradição anarquista entre os trabalhadores espanhóis (a Espanha era um dos poucos países europeus onde o anarquismo era forte); e d) a limitação do espaço de participação política, que nos governos da Monarquia e da Primeira República (de fevereiro de 1873 a 29 de dezembro de 1874) sempre apoiaram a elite. E mesmo na Segunda República, iniciada em 14 de abril de 1931, os governos de coalizão de centro-esquerda pouco fizeram para

¹⁷ BERNECKER, Walther L. *Colectividades Y Revolución Social. El anarquismo en la guerra civil española, 1936-1939*, Barcelona: Editorial Grijalbo, 1982, p.13.

melhorar essas condições vigentes, pois apoiaram-se em reformas que não atenderam às necessidades sociais e descontentaram a elite.

Considerando que, até 1950, a agricultura teve predominância na economia da Espanha, Bernecker indica uma série de “problemas institucionais e estruturais” daquele setor, a saber: “a polarização entre minifúndios e latifúndios; o êxodo rural; o subemprego e o desemprego; e as perturbações geradas pelo processo de industrialização e urbanização de uma sociedade essencialmente tradicionalista, cujas bases são de longa duração e remontam ao século XVIII”.¹⁸ Tudo isso, fruto de uma desigual distribuição e exploração das terras, tendo como consequência mais grave a manutenção de uma mão-de-obra assalariada miserável e a existência precária do pequeno proprietário ou arrendatário. Portanto e, ainda, segundo o autor, esse contexto desfavorável teria contribuído para a instalação e o desenvolvimento das idéias anarquistas, enquanto crítica dessa sociedade:

[...] [Quando] no final da década de 1860 a doutrina anarquista chegou à Espanha, com sua idéia de luta apolítica e de ação direta, por um lado, e com sua volta a tradição cooperativa e coletivista da era pré-capitalista, por outro, oferecia a grandes setores da população rural uma saída para sua situação realmente desesperadora: o anarquismo estava por trás das greves que estalavam cada vez mais freqüentemente, das agitações revolucionárias e dos levantes armados dos trabalhadores agrícolas, que se converteram em fenômenos endêmicos na Espanha do sul. A estrutura sócio-econômica da Andaluzia não explica por si só, sem dúvida, a forte implantação que o anarquismo alcançou na Espanha, mas representa o marco e o contexto condicionante no qual atuaram os determinantes sociais, históricos e políticos que fizeram do anarquismo espanhol um fenômeno de massas.¹⁹

Na verdade, as idéias anarquistas começaram a ser difundidas na Espanha bem antes disso. Já em 1845, Ramón de la Sagra Périz (1798-1871) e Antolín Faraldo (1823-1853) fundaram o jornal *El Porvenir* que foi publicado em Santiago de Compostela e,

¹⁸ *Idem, ibidem*, p.92. Tradução nossa.

¹⁹ *Idem, ibidem*, pg. 99. Tradução e grifo nossos. Sobre as desigualdades na distribuição e exploração das terras, Walther L. Bernecker, analisando o ano de 1930, verifica que ao sul do país, a maior parte das terras estava dividida em grandes propriedades, cada uma com mais de 500 ha, totalizando 53% da superfície total daquela região. Ao centro, essa proporção de latifúndios (a partir de 250 ha) diminuía para menos da metade em relação às pequenas propriedades, e ao norte eram menos de 25% das terras ocupadas. Além disso, para aquele mesmo ano, os dados tornam-se ainda mais díspares sob a ótica da ocupação versus produção efetiva: os latifúndios ocupavam 33,28% de área e contribuía com uma produção nacional de apenas 0,1%, enquanto os minifúndios contribuía com 96% dessa produção, ocupando apenas 29,57% de área total. Ou seja, a distribuição de terras e sua exploração estavam baseadas em desigualdades extremas, tanto em termos de tamanho e aproveitamento, quanto em relação às diferentes regiões.

apesar de sua curta existência, é considerado o primeiro periódico anarquista da Europa e Ramón de la Sagra, o primeiro anarquista espanhol.²⁰

Outro personagem importante para a difusão do pensamento anarquista entre os espanhóis, foi um bancário de Madri chamado Francisco Pi y Margall (1824-1901). Este nasceu em Barcelona e foi fortemente influenciado pelo pensamento federalista do anarquista francês Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), de quem traduziu para o espanhol grande quantidade de sua obra filosófica. Além disso, de 11 de junho a 18 de julho de 1873, Pi y Margall foi o segundo presidente da Primeira República Espanhola (11 de fevereiro de 1873 até 29 de dezembro de 1874).

Contudo, segundo George Woodcock, “uma corrente mais avançada do anarquismo, derivada do pensador russo Mikhail Bakunin [1814-1876], já havia alcançado a Espanha”. No final de 1868, o italiano Giuseppe Fanelli (1827-1877) foi o grande “missionário” da doutrina “bakuninista” em território espanhol, a quem se reputou o mérito do estabelecimento efetivo do anarquismo naquela nação. De fato,

[...] o verdadeiro começo do movimento anarquista na Espanha foi motivado pela revolução de setembro de 1868, que levou a Rainha Isabel ao exílio. Isto pareceu a Bakunin uma oportunidade de ouro para o estabelecimento da Internacional – sob sua própria égide, e não sob a de Marx – através dos Pirineus. Consequentemente, organizou uma campanha missionária de dimensões consideráveis.²¹

Mesmo a extinção da Federação Espanhola²², logo após a tomada do controle daquele país pelo exército em janeiro de 1874, e a dispersão de “seções locais, sedes de sindicatos e grupos de discussão dos trabalhadores”, além da prisão de “500 militantes ativos” e do exílio de outros tantos, não impediram que os anarquistas continuassem com suas práticas militantes, ainda que na clandestinidade. Se, por um lado, “[...] nas

²⁰ RIVAS, Ángel Sody de. *Antonio Rosado y el Anarcosindicalismo Andaluz. Morón de la Frontera*, Barcelona: Ediciones Carena, 2003, p. 17. O jornal *El Porvenir* (“O Futuro”) foi cassado por decreto do general Narvaéz e, para fugir de suas perseguições, Ramón de la Sagra se auto-exilou em Paris.

²¹ As referências sobre a história do anarquismo na Espanha foram tomadas principalmente a partir de WOODCOCK, George. “Anarquismo na Espanha”, In: *Anarquismo. Uma história das idéias e movimentos libertários. Vol. 2 O movimento*, Porto Alegre: L&PM Editores, 1975, pp 78-111. Os trechos citados acima são da p. 80. Verifica-se que, a partir das comunicações de Fanelli e da continuidade de sua “missão apostólica” por Anselmo Lorenzo (1842-1914), o crescimento do anarquismo entre os espanhóis se deu rapidamente, com o surgimento de pequenos núcleos e jornais internacionalistas, principalmente em Barcelona, Madri, Andaluzia e Valência, levando também a conversão de camponeses e trabalhadores sem terra. Tanto que, “[...] no início de 1870, a Associação já contava com cerca de 15.000 filiados espanhóis. [...] [Já] por volta de junho de 1873, quando o rei Amadeus decidiu renunciar ao incômodo trono espanhol e proclamou-se uma nova república, a força da Internacional novamente aumentou de forma considerável, e pela primeira vez a maioria de seus membros, agora totalizando 50 mil, provinha dos distritos rurais do sul.” (pp. 81-83).

²² Seção regional da Internacional.

ciudades, os sindicatos achavam-se impossibilitados de funcionar [...], [por outro], [...] nos distritos rurais do sul, esta foi a época em que o anarquismo camponês [...] começou a se expandir”.²³

Em 1881, as organizações da classe trabalhadora foram restituídas à legalidade, pondo fim a um longo período de violência, iniciado em 1878 com a tentativa de assassinato do rei Afonso XII pelo anarquista espanhol Juan Oliva Moncasi. A este atentado, seguiram-se inúmeras prisões e, em contrapartida, nos anos seguintes, houve greves de trabalhadores na Catalunha e queima de propriedades rurais na Andaluzia, combatidas com mais repressão por parte do governo.

Com a volta à legalidade em 1881, a Internacional revive para logo se dissolver e ressurgir como Federação dos Trabalhadores da Região Espanhola (Federación de Trabajadores de la Región Española - FTRE.). Mas, em 1883, um novo revés ao movimento anarquista espanhol dá-se com o caso sobre “A Mão Negra” – suposto grupo terrorista anarquista, que tramava a morte dos proprietários de terra e intendentess na Andaluzia – e que foi o pretexto para a Guarda Civil realizar inúmeras prisões, julgamentos e algumas mortes, arrefecendo o movimento: “dos 30 mil membros andaluzos que a Federação contava em 1882, restavam apenas 3 mil ao fim do caso La Mano Negra”.²⁴ E as repercussões desse episódio ainda poderiam ser sentidas mais adiante:

Nos primeiros anos do século XX, o assunto sobre “A Mão Negra” apareceu tão claramente aos olhos da opinião européia como a mais clássica história de “conspiração inventada”, que o eminente historiador francês Seignobos corrigiu seu livro em uma carta dirigida a *L'Européen*, a 13 de Dezembro de 1902, [onde afirma:] “[...] Não estou totalmente surpreso em ter que explicar que *A Mão Negra* foi uma invenção da polícia espanhola. Tive a sensação que esta questão tinha alguma coisa suspeita. Tanto que em meu [livro] *História Política*, p. 299, me limitei a uma curta nota de forma vacilante: ‘a sociedade secreta, *A Mão Negra*, descoberta em 1883, entre os camponeses da Andaluzia, parece que não teve mais do que uma ação local; a ela foi atribuído o projeto de suprimir as diferenças sociais’. Eu me recorde de ter hesitado até mesmo em falar sobre, pois o fenômeno me pareceu contrário a tudo aquilo que eu sabia sobre a condição dos camponeses andaluzos. Eu havia cedido ao maldoso exemplo dado por Laveleye (*O Socialismo Contemporâneo*) pois as afirmações eram categóricas nos jornais. [...] Se eu tivesse visto os documentos judiciais, eu não teria me enganado. Eu agradeço vosso correspondente por ter dissipado o erro.”²⁵

²³ WOODCOCK, George. Op.cit. p. 85. Grifos nossos.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 87.

²⁵ LARA, Manuel Tuñón de. *La España del siglo XIX*, Vol. II, Madrid: Ediciones Akal, 2000, p. 49. Tradução e grifos nossos.

Mas, novos rumos começavam a despontar em meados da década de 1880, quando foram traduzidos para o espanhol os escritos do anarquista russo Piotr Kropotkin (1842-1921), considerado o fundador do comunismo anarquista, tendência já em grande profusão na França e na Itália, naquela época. Diferentemente dos coletivistas, que acreditavam em grandes organizações de trabalhadores, direcionados por uma “elite atuante de anarquistas convictos, [mas sem a necessária] conversão da massa de filiados à ideologia”, os comunistas anarquistas acreditavam que todos em seus grupos deveriam se dedicar à plena e efetiva propaganda anarquista “da ação e da palavra”. Em 1888, essa diferença fez surgirem na Catalunha duas organizações: o Pacto de Solidariedade e Resistência (ou Pacto de Unión y Solidariedad, formado pelos sindicatos); e a Organização Anarquista da Região Espanhola (criada pelos “militantes puristas”). Ambas surgem a partir de dois diferentes congressos convocados pela FTRE naquele ano (em maio e setembro, respectivamente)²⁶.

A década de 1890 foi marcada pela violência e por atentados à bomba, deflagrados no momento em que os sindicatos de Barcelona convocaram os trabalhadores para uma greve geral, em prol da jornada diária de oito horas. Os atentados começaram em 1891, com a tentativa de explodir o edifício do Fomento. Em 1893, registrou-se um atentado à bomba frustrado contra o capitão-geral de Barcelona, Martínez Campos. Os desdobramentos desse último episódio fizeram surgir a Brigada Social, instrumento policial que tentava deter os líderes anarquistas. Em 1896, uma bomba explodiu na procissão de Corpus Christi, em Barcelona, matando trabalhadores e mulheres – supostamente, esse ato teria partido dos anarquistas, mas para estes e para os republicanos, tal atentado foi uma ação dos próprios clérigos para incriminar aquele grupo.²⁷

O crescimento do anarquismo, sobretudo da vertente anarco-comunista, somado ao refluxo da repressão, fortaleceu a idéia do sindicalismo revolucionário na Espanha no início do século XX. “Em 1907, os sindicatos libertários da Catalunha reuniram-se

²⁶ WOODCOCK, George. Op.cit. pp. 87-88. Grifos nossos. Segundo o autor, essa dicotomia irá acompanhar a história do anarquismo na Espanha até o final da década de 1930. Apesar disso, essas tendências não foram totalmente conflitantes: houve uma importante interação entre ambas, o que garantiria a continuidade e longevidade de seus grupos. Ver também: ANDRES-GALLEGO, José (org.). *Historia General de España y América*, Tomo XVI-2, Madrid: Ediciones Rialp, 1981, p. 173.

²⁷ *Idem, ibidem*, pp. 88 e 89. O atentado durante a procissão de Corpus Christi motivou a prisão de 400 pessoas, entre elas “anarquistas, republicanos, socialistas, livres-pensadores e separatistas catalães.” Devido às torturas sofridas na prisão, muitos morreram antes de serem julgados. Dos 87 presos indiciados, 26 foram condenados (8 à pena de morte) e 61, embora inocentados, foram perseguidos e deportados.

numa federação [chamada] *Solidariedad Obrera*.²⁸ No dia 25 de Julho daquele ano, foi publicado no jornal *Tierra Y Libertad*²⁹ o “Manifesto da Sociedade Obreira aos trabalhadores de Barcelona”, que fazia um chamamento a todos os trabalhadores da região, ressaltando a necessidade de união entre suas diferentes sociedades em prol de uma luta em comum, que tinha como objetivos a superação da exploração capitalista e a implementação de um regime social baseado na solidariedade humana, conforme trechos a seguir:

Vossos companheiros de trabalho, delegados das sociedades abaixo indicadas, lhes dirigimos um chamamento geral acreditando que chegou o dia no qual nós trabalhadores reagimos em nossas lutas de vida ou morte dentro dessa torrente de paixões políticas. Estamos num momento de reflexão, percebemos nossa verdadeira situação e observamos que, quando abandonamos a associação trabalhadora, nos dividimos em bandos políticos disputando pela forma que seremos governados. O capital, unido em sua fina essência, destrói todas aquelas conquistas que um dia nós, a classe trabalhadora de Barcelona, supomos alcançar. [...]

Devemos nos convencer da necessidade urgente de voltar ao nosso caminho; não há dúvidas que a associação é o único, o mais prático e mais possível meio de defesa que nós trabalhadores temos e, como consequência, a *Solidariedade Obreira* deve ser a base de nosso melhoramento econômico e social. [...]

Pois a *Solidariedade Obreira* tem por objetivo convencer a todos os trabalhadores dessas verdades e da necessidade que têm de se associarem em todos os seus ramos de produção. [...]

Não podemos precisar os meios de luta e de defesa que adotaremos; estes serão indicados pelas sociedades obreiras segundo as circunstâncias. Realizaremos nossos atos sempre segundo a vontade da maioria dos trabalhadores associados e respeitaremos a mais possível autonomia das sociedades, mas como base fundamental, a *Solidariedade Obreira* não seguirá nenhuma tendência política de partido, ainda que respeitemos a todos os associados. Como classe obreira, só podemos ter um fim em comum: a defesa de nossos interesses, e só um ideal pode nos unir, nossa emancipação econômica, e que transformem o regime capitalista atual, baseado na exploração do homem pelo homem, em um regime social fundado sobre a base racional do trabalho pela solidariedade humana. [...]

Recordemos que a emancipação dos trabalhadores há de ser obra dos próprios trabalhadores; nós ensinamos o caminho, que é a associação e a solidariedade obreira. [...]

Quando uma classe oprimida não sabe associar-se e defender-se, degenera e destrói a si mesma, ou ainda, debilita-se e decai em sua resignação a todas as tiranias.³⁰

Ainda nesse manifesto, eram feitas menções generalizadas aos abusos da classe patronal, à miséria a que os trabalhadores estavam sujeitos, aos baixos salários, às ameaças de desemprego, às leis de trabalho que não eram cumpridas e à perigosa ilusão da política reformista, que desviava os trabalhadores de uma efetiva emancipação social, explicitando a impossibilidade de harmonia com o “capital”. Os principais objetivos

²⁸ *Idem, Ibidem*, p. 90.

²⁹ Jornal anarquista espanhol estabelecido primeiramente em Madri, depois em Barcelona, onde teve seu maior e mais contínuo período de atuação, entre 1904 e 1923. Vide MADRID, Francisco. *Solidariedad Obrera y el periodismo de raíz ácrata*, Badalona: Ediciones Solidariedad Obrera, 2007.

³⁰ Manifesto de la Solidariedad Obrera á los Trabajadores de Barcelona, *Tierra y Libertad*, Barcelona, p. 1, 25 de jul de 1907. Tradução nossa.

relacionados eram: a luta para tornar a condição feminina de mãe e trabalhadora mais digna; a associação aos intelectuais, também massacrados pelo sistema capitalista; cultura e instrução para todos, inclusive com o intuito de criar uma “universidade obreira”; e a obtenção de um edifício comum, com suporte para todas as atividades dos sindicatos, funcionando como centro de expansão, relacionamento, ensino e cultura.

Assim, a 3 de agosto de 1907, constituiu-se a *Solidariedad Obrera*. Uma de suas principais ações pôde ser sentida em 1909, quando uma crise no Marrocos foi o pretexto que o governo espanhol encontrou para convocar os reservistas da “província violentamente separatista” da Catalunha, provocando a indignação dos setores de esquerda. “Os anarquistas, socialistas e sindicalistas concordaram quanto a uma ação conjunta e o *Solidariedad Obrera* convocou uma greve geral,”³¹ dando-se ensejo à “Semana Trágica”, marcada por lutas violentas em Barcelona, que levaram à morte cerca de 200 trabalhadores, além do assassinato de monges e incêndios em igrejas e conventos. Segundo Woodcock, esse evento abriu caminho para o surgimento da CNT:

A “Semana Trágica” e suas conseqüências incutiram nos libertários espanhóis a necessidade de uma organização de luta mais forte, e em outubro de 1910 representantes sindicais de toda a Espanha se reuniram em Sevilha para um congresso histórico. Apenas os sindicatos socialistas já filiados a UGT [*Unión General de Trabajadores* – central sindical de inspiração socialista] se mantiveram à parte; a grande maioria dos sindicatos remanescentes enviou seus representantes, e decidiu-se formar uma nova organização, a famosa *Confederación Nacional del Trabajo*, mais conhecida por CNT.³²

Em “O Congresso Obreiro”, texto publicado no jornal *Tierra y Libertad* de 02 de novembro de 1910, é evidente a empolgação com que foi recebida a notícia da criação da Confederação Nacional dos Trabalhadores. Lê-se: “Enquanto são escritas estas linhas, continuam os trabalhos no Congresso da Solidariedade Obreira, que se levados à prática vão influir poderosamente na marcha de emancipação do proletariado.” E mais adiante: “[...] temos que manifestar a transcendental importância de ter-se declarado Confederação Nacional o que até agora era regional.”³³

A criação da CNT parecia consolidar o processo de lutas do proletariado, que finalmente encontraria sua consecução máxima, a revolução:

[Desde a fundação] da *Solidariedade Obreira*, [é que as entidades que dela fazem parte] querem contar com uma organização que recorra ao sentimento revolucionário e às ânsias

³¹ WOODCOCK, George. Op. cit., p.91.

³² *Idem, ibidem*, p. 91. Grifos nossos.

³³ El Congreso Obrero, *Tierra y Libertad*, Barcelona, p. 1, 2 de nov. de 1910. Tradução nossa.

de emancipação claramente manifestadas nas atuais lutas para que, trabalhando em conjunto, seja fácil triunfar no dia em que se apresentem à luta para a transformação da atual sociedade.³⁴

Ainda no referido texto, observa-se que os pequenos benefícios concedidos aos trabalhadores, como a diminuição em uma hora na jornada diária ou o aumento de salário, pouca ou nenhuma diferença fizeram em relação às condições gerais daqueles, uma vez que, ao mesmo tempo em que tais benefícios eram concedidos, houve também o aumento do custo de vida, evidenciando o “fracasso do reformismo” e ratificando a necessidade da via revolucionária.

De fato, o principal interesse e motivação da CNT era a revolução. Também é verdade que, desde o seu início, ela esteve sob o controle dos líderes anarquistas³⁵. Seus “sindicatos únicos locais [reuniam] os trabalhadores de todas as categorias de uma fábrica ou de uma cidade.” Contratava-se apenas um funcionário pago. A CNT não era uma sociedade beneficente e, em caso de greve, seus filiados contavam apenas com a “solidariedade espontânea.”³⁶ Alias, a greve tinha um grande e importante papel, além de servir como mecanismo de protesto; ela era uma poderosa arma de expansão e mobilização.

Em 1912, a CNT foi extinta pelo Ministro da Graça e Justiça da Espanha, o liberal José Canelejas Méndez (1854-1912), cujos excessos foram vingados com seu assassinato por um anarquista, em novembro daquele ano. Mas isso não intimidou o avanço da CNT, que continuou a crescer mesmo na clandestinidade, ressurgindo em 1914.³⁷

Em 1917, a CNT participou da greve geral organizada pela UGT, por uma república democrática e socialista. Entre 1919 e 1923, a CNT enfrentou constantemente conflitos com as organizações patronais de Barcelona. Esse período foi marcado pela violência anarquista que, em parte, era fruto de um certo “fanatismo” ideológico, mas que também aflorou como vingança contra o assassinato de seus líderes e em resposta à violência patronal, que usava pistoleiros contratados a soldo para defender seus

³⁴ *Idem, ibidem*. Tradução e grifos nossos.

³⁵ Apesar de contar com a filiação de não-anarquistas e socialistas, mas que não tinham uma participação efetiva na liderança. WOODCOCK, George. Op. cit., p. 91.

³⁶ *Idem, ibidem*, pp. 91 e 92.

³⁷ *Idem, ibidem*, pp. 92 e 93. Em relação ao número de membros da CNT, Woodcock explica, em nota de rodapé, que é preciso “cautela”, pois o grupo não manteve registros precisos sobre isto. Contudo, e com base em Gerald Brenan, George Woodcock concorda que entre 1 milhão e 1 milhão e meio de trabalhadores seguiam a CNT, embora seus “adeptos fiéis” se mantivessem em torno dos 200 mil (p. 93).

interesses, e à violência do governo, que lançou mão do exército e da polícia para reprimir as iniciativas e revides anarquistas.

Entre 1923 e 1930, a CNT foi submetida a um longo período de clandestinidade por causa da implantação da ditadura de Miguel Primo de Rivera y Orbaneja (1870-1930):

Em maio de 1924, a CNT foi dissolvida por ordem de Primo de Rivera, proibida a circulação de seus jornais, fechados todos os seus sindicatos únicos e presas várias centenas de seus membros mais ativos. Primo de Rivera foi menos brutal, porém mais eficiente na repressão que seus predecessores e, como uma organização de massa, a CNT virtualmente deixou de existir até a queda dele.³⁸

Primo de Rivera não apenas dissolveu a CNT. Ele também patrocinou os Sindicatos Libres, que rivalizavam com os demais sindicatos socialistas, comunistas e libertários. Podemos observar um pouco dessa rivalidade, que também atingia os grupos político-ideológicos de esquerda entre si, num manifesto da União dos Sindicatos Livres *de Barcelona* de 6 de junho de 1923, poucos meses antes da ditadura iniciada em 13 de Setembro. Note-se o tom rigorosamente conservador e reacionário lançado contra o radicalismo das ações anarquistas:

[...] Nossa consciência honrada não pode permanecer calada por mais tempo, diante da gravidade da situação criada no país por certas pessoas sem nenhum escrúpulo de consciência e que vivem a perturbar a vida normal da sociedade: homens cuja existência parece que tem o exclusivo objetivo de opor obstáculos ao progresso da obra civilizadora da humanidade.

Os problemas atuais – Barcelona sofre na atualidade as conseqüências de uma onda perturbadora, produzida por vários problemas gravíssimos que têm se desenhado, os quais são diferentes entre si, mas obedecem a uma mesma causa originária: o estado de indisciplina geral na sociedade, motivado por uma carência absoluta de homens que reúnam condições elementares de diretores da coisa pública. [...]

Trabalho perturbador do “Sindicato Urbicida” – somente neste meio pode existir uma organização anti-social, perturbadora, que tem como única norma de conduta destruir as conquistas do progresso e ruir o edifício da civilização, trabalho longo e firme de séculos. Esta organização vândala é o chamado “Sindicato Único”, dirigido por homenzinhos vis e corrompidos, que pertencem à escória da sociedade, para os quais o maior tormento imaginável é ter que ganhar o pão com o suor do próprio rosto.³⁹

Diante dessa conjuntura repressiva e inóspita, os anarquistas espanhóis exilados na França, reúnem-se em 1926 no Congresso de Lyon e decidem criar uma federação

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 97.

³⁹ Manifesto: La Situación actual de Barcelona. La Unión de Sindicatos Libres Profesionales, a la ciudad de Barcelona y a todas las conciencias honradas, Barcelona, 6 de Jun de 1923. Firma: La Unión Local de Sindicatos Libres Profesionales. IN: YMBERT, Jordi Casassas (Selección, Bibliografía y Textos). *La Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Textos*, 1ª edição, Barcelona: Anthropos, 1983, pp. 62 e 63. Tradução nossa.

anarquista de caráter internacional. No ano seguinte e na cidade espanhola de Valência, houve uma reunião secreta de “representantes de esparsos grupos anarquistas”, que aceitaram a idéia de criar a Federación Anarquista Ibérica (FAI): “uma organização clandestina dedicada à atividade revolucionária”, que incitava o anticlericalismo e que passaria a agir abertamente apenas em 1936, já durante a Guerra Civil⁴⁰.

A FAI era formada essencialmente “por líderes de sindicatos de trabalhadores braçais e por teóricos do anarquismo espanhol.” Ela ocupava uma posição dominante sobre a CNT⁴¹. Com o fim da ditadura de Primo de Rivera, em 28 de Janeiro de 1930, quando a CNT sai da clandestinidade, além de ter engrossado numericamente suas fileiras, esta já estava sob a forte “influência da militância ativista da FAI” e já se pressentia a proximidade de uma tão sonhada revolução:

Os socialistas, os comunistas, os separatistas catalães e o Exército, bem como os anarquistas, apoiaram a causa republicana [depois da ditadura de Primo de Rivera], na medida em que realmente a apoiaram: para seus próprios fins. [...] Em julho [de 1931], a CNT reorganizou-se criando as federações nacionais de cada categoria, além dos sindicatos únicos, imitando a estrutura dual da CGT, na convicção de que estava chegando o momento em que seria necessária uma estrutura sindical coordenada para gerir as questões de uma Espanha revolucionária. No fim do verão e outono de 1931, começaram a demonstrar, por meio de uma série de greves em Sevilha, Madri e Barcelona, que não tinham intenção de fazer distinções entre governos, e que pretendiam levar avante sua ação independente com tanto vigor sob a República como sob a Monarquia.⁴²

Considerando essa postura revolucionária declarada, só no ano de 1933, a CNT foi extinta por duas vezes. Apesar disso, ela continuou a atuar abertamente. Contudo, havia uma divisão interna: os antigos líderes (anteriores à ditadura) eram reformistas e

⁴⁰ WOODCOCK, George, Op. cit, p.97. A questão do anticlericalismo na Espanha tem raízes no próprio arcaísmo da Igreja e em seu enriquecimento durante os séculos. Segundo BROUË, Pierre; TÉMIME, Émile. *La Revolución y la Guerra de España*, Primeira Parte, México-Buenos Aires: Fundo de Cultura Econômica, 1962, na época da proclamação da república, o Ministro da Justiça apontou como pertencentes à Igreja 11.000 propriedades e cerca de 130 milhões de pesetas. Um patrimônio que a fazia também uma “potência no mundo dos negócios”, pois detinha o controle direto do Banco Urquijo, de minas de cobre de Rif, das ferrovias do Norte, dos trilhos (bondes) de Madri e da Companhia Transmediterrânea. Além disso, a Igreja ainda era dona do ensino, num país onde a metade da população era analfabeta (cerca de 12 milhões de pessoas). Portanto, “as desordens anticatólicas, os incêndios de conventos e de igrejas que assinalaram o mês de 1931, revelam um fenômeno profundo: as massas populares haviam se separado da tutela da Igreja e se voltavam contra ela. (...) Na Espanha dos latifúndios, a Igreja era considerada como o instrumento de propaganda e de inclusão dos ricos, como a defensora da ordem social e da propriedade, como o adversário de todo melhoramento social, inimigos dos trabalhadores.” (p. 32, tradução nossa).

⁴¹ *Idem, ibidem*, pp. 97-98. Durante a Guerra Civil Espanhola, as duas organizações aparecem juntas em várias ações. Tanto que em pichações nas ruas e em propriedades e automóveis confiscados no processo revolucionário (como podemos observar em filmagens da época), havia sempre uma menção a essa união através da sigla CNT-FAI.

⁴² WOODCOCK, George. Op. cit, p. 100. Grifos nossos.

queriam melhores condições de trabalho; já a elite da FAI defendia a ação para a revolução. Mas, na verdade, alguns dirigentes anarquistas fizeram parte do governo republicano (durante o período revolucionário) em Madri e na Catalunha. Mesmo o líder da FAI, Juan García Oliver (1901-1980), foi nomeado Ministro da Justiça do governo de Francisco Largo Caballero e chegou a pedir aos anarquistas que entregassem suas armas e fizessem um cessar-fogo na cidade de Barcelona, durante o “golpe governamental de Maio de 1937.”⁴³

Segundo Woodcock, essa conciliação abriu caminho para a perda de influência dos anarquistas no processo revolucionário e o comando da guerra passou para as mãos dos comunistas, cujo caráter centralizador de suas diretrizes, vindas a partir de Moscou, era contrário à ascensão política anarquista. Até que em 1939 as tropas de Franco tomam Barcelona, “baluarte do anarquismo espanhol”⁴⁴, finalizando o conflito e qualquer outra chance de uma revolução libertária de tão grandes proporções.

Contudo, vale lembrar que outros militantes anarquistas, mais coerentes com os princípios do movimento, procuraram impulsionar a revolução social por meio da ação direta: formavam colunas de combate descentralizadas, sem hierarquia, tendo como símbolo máximo a figura de Buenaventura Durruti Domínguez (1896-1936)⁴⁵; e com a coletivização e auto-gestão das terras e fábricas. A propósito, há de se reconhecer que numa economia de guerra, coube à CNT boa parte do mérito por manter os serviços públicos em atividade nos territórios republicanos.

Segundo Pierre Broué e Émile Témime, em *La Revolución y la Guerra de España*, semanas antes da sublevação, vários empresários já haviam tomado posse de seus capitais e fugido da Espanha. Com a revolução, os trabalhadores se apoderam das fábricas, num processo que levou à coletivização e que ficou conhecido como *incautación*. Outra forma de assegurar as fábricas aos trabalhadores foi a *intervención*,

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 106. O socialista Francisco Largo Caballero (1869-1946) foi um dos responsáveis pela evolução da esquerda do partido socialista e atuou como Secretário da UGT. Entre 1931 e 1933, foi Ministro do Trabalho do Governo Provisório de Níceto Alcalá-Zamora y Torres (1877-1949). Quando este é destituído em Maio de 1936 e Manuel Azaña Díaz (1880-1940) assume a Presidência da República, Caballero é nomeado Primeiro Ministro. Depois, foi designado chefe de Governo e Ministro da Guerra em 4 de Setembro de 1936, sendo destituído em 17 de Maio de 1937, depois de uma crise governamental, fruto do acirramento ideológico do conflito e que culminou com o enfrentamento do Governo Revolucionário e dos comunistas contra milícias de esquerda (principalmente anarquistas). Vide BROUÉ, Pierre; TÉMIME, Émile. Op. cit.

⁴⁴ WOODCOCK, George. Op.cit. p. 107.

⁴⁵ Durruti foi um operário anarquista, sindicalista e revolucionário que ganhou notoriedade por sua participação na Greve Geral de 1917 e pelo seu envolvimento em seqüestros e roubos a bancos, tudo em prol do ideal libertário. Morreu prematuramente em Novembro de 1936, aparentemente, pelo disparo acidental de sua própria arma de fogo. Vide BROUÉ, Pierre; TÉMIME, Émile. Op. cit.

que significou colocá-las sob o controle governamental e sindical e, posteriormente, levou à nacionalização das mesmas: “em Madrid, [...] sob influência da UGT, 30% das empresas, [...] as mais importantes, [sofreram] intervenção; [...] na Catalunha, a CNT [coletivizou] 70% das empresas; em Levante foram coletivizadas 50%; nas Astúrias, a indústria e o comércio estavam quase integralmente sob controle [do governo revolucionário]; e no País Vasco [ou Basco, as fábricas] escaparam [a ambos]”⁴⁶. Contudo, “os comitês dos trabalhadores eram tão poderosos nas empresas controladas como naquelas das quais haviam se apoderado, pois obrigatoriamente todo cheque emitido pela direção deveria levar o seu visto.”⁴⁷

Em Barcelona, os transportes (trens, ônibus, metrô e ferrovias) foram as primeiras empresas coletivizadas. Na sequência, o comitê misto CNT-UGT coletivizou as empresas de gás, eletricidade, telefone, imprensa, espetáculos, hotéis e restaurantes. Depois, foi coletivizada a maior parte das grandes empresas mecânicas e industriais e as companhias de transporte, como a Ford Motor Ibérica, a Hispano-Suiza, a Sociedade de Petróleo, a Cimento Asland, a Transatlântica e a Marítima. Além disso, “cada partido, e cada sindicato se apoderou de um local ou de uma imprensa. Cada periódico de informação foi dirigido por um comitê obreiro eleito e com um representante de cada categoria de assalariados, redação, administração, oficina.”⁴⁸

Mas nesse processo de coletivização e intervenção, verificou-se que o pagamento dos salários poderia se transformar num grande problema. Variadas soluções foram empregadas, mas a adotada pelas salas de cinema de Barcelona serviu de modelo transmitido pela CNT.

Todas as salas da capital se reuniram numa única empresa, dirigida por um comitê de 17 membros; dois destes eram eleitos por uma assembléia geral e os outros quinze, pelos trabalhadores de diferentes categorias profissionais. Os eleitos, mesmo sem exercer suas atividades, recebiam o mesmo salário que seus companheiros de mesma qualificação. Os salários variavam de acordo com a bilheteria semanal e a arrecadação era repartida conforme a categoria. [...] O que sobrava ia para o caixa do sindicato. Cada empregado era proprietário de seu emprego [...] e tinha um mês e meio de férias anuais, dos quais 15 dias seriam gozados no inverno. [Um empregado acometido por alguma] enfermidade ou desemprego, recebia o salário normal. Nos casos de invalidez, o trabalhador recebia proporcionalmente ao número de dependentes, que nunca era menor que 75% do salário

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 172. Tradução e grifos nossos. Em Madri, onde o comunismo era mais forte que o anarquismo, teve maior peso o processo de intervenção, seguindo um ideal estadista e centralizador incorporado pela UGT e de influência soviética. Já em Barcelona, berço do anarquismo espanhol, a tomada das fábricas e empresas pelo proletariado, com vistas à coletivização e auto-gestão, foi a vertente predominante.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 172. Tradução nossa.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 173. Tradução nossa.

normal. [Por fim], os ganhos serviriam para a construção de uma clínica e de uma escola.⁴⁹

Mas os problemas financeiros das empresas não se limitavam aos salários e de que forma estes seriam pagos. A manutenção das despesas, em geral, também era motivo de preocupação:

[Nas empresas que] possuíam reservas monetárias, os trabalhos prosseguiram normalmente, com salários aumentados. Foram feitos melhoramentos nas fábricas. Houve uma melhora nas condições de vida dos trabalhadores, além da implantação de obras sociais. [Já as empresas que não contavam com tais reservas, não tiveram o mesmo desenvolvimento, nem podiam pagar os salários adequadamente.] Algumas empresas simplesmente foram gastando suas reservas financeiras. [Nesse sentido], as desigualdades persistiram”.⁵⁰

No campo, ainda segundo Pierre Broué e Émile Témime, o processo de coletivização iniciou-se com a desapropriação de terras anteriormente à guerra. Com a Revolução, a apropriação das terras pelo trabalhador rural intensificou-se e “a coletivização foi vista pelos anarquistas como o resultado de um poderoso movimento de associação voluntária provocado pela propaganda e pelo exemplo coletivista de seus grupos.” Os sindicatos rurais da CNT e mesmo da UGT foram favoráveis a esse processo. Contudo, muita polêmica foi criada em torno dessa dinâmica, na qual alguns comunistas e republicanos viam uma imposição, algo forçado e que teria acontecido sob o signo do terror. De fato, os comunistas foram os principais opositores à coletivização agrária, pois temiam que a revolução libertária fosse levada adiante prejudicando o centralismo soviético. De qualquer forma, algumas dessas coletivizações duraram até o final da Guerra.⁵¹

A Andaluzia foi a região eleita como a “terra da coletivização [rural], mas logo caiu nas mãos dos generais. Já Levante, Catalunha e Aragon não tinham condições especialmente favoráveis [para esse processo]”⁵² no campo; ao contrário do que se verificou nas grandes cidades, haja vista a intensa coletivização de indústrias, empresas e serviços em Barcelona. De forma geral, tudo era coletivizado; desde as ferramentas, o uso da terra até a produção. Os trabalhadores recebiam o que lhes era necessário para

⁴⁹ *Idem, ibidem*, pp. 175 e 176. Tradução e grifos nossos.

⁵⁰ *Idem, ibidem*, pp. 185 e 186. Tradução e grifos nossos.

⁵¹ *Idem, ibidem*, pp. 177 e 178. Tradução nossa. BROUÉ e TÉMIME, apontam que, de fato, essas duas teses antagônicas, a de coletivização voluntária e a de imposição pelo terror, têm argumentos incontestáveis a seu favor, pois mesmo que o processo tenha funcionado bem em várias regiões, em outras, houve “choques violentos” e constantes entre os “coletivistas” e os “individuais”.

⁵² *Idem, ibidem*, p. 178. Tradução e grifos nossos.

sustentar suas famílias. Havia também o pequeno produtor e proprietário individual que, por vezes, convivia pacificamente com os demais. Houve a abolição do dinheiro; as mulheres levavam vales para trocar por comida nos armazéns (isto também aconteceu nas cidades).

Um dos maiores problemas da coletivização era a falta de tecnologia e de gente especializada, o que dificultavam o aumento da produção. Além disso, no início da Revolução, ainda numa fase de caos inevitável, faltava matéria-prima para as indústrias e consumidor para a produção rural. Depois, começaram a faltar produtos importados; uma das conseqüências do contexto relativo ao conflito. Também faltou dinheiro necessário para movimentar a indústria da guerra e, de acordo com Pierre Broué e Émile Témime, a Guerra impossibilitou que as coletivizações alcançassem êxito verdadeiro e duradouro⁵³. Mas é inegável o fato de que elas deram bons resultados tanto no campo, onde ninguém passava fome, quanto nas cidades, cuja produção industrial, a distribuição de víveres e a circulação de pessoas estavam garantidas.

Portanto, é diante desse quadro de profundas desigualdades sociais, de exploração do proletariado e do trabalhador rural e de luta pela distribuição de terras que o anarquismo se instala na Espanha, desde meados do século XIX. É também em meio aos conflitos ideológicos com a direita e outras esquerdas, e neste caso, principalmente em relação ao comunismo, que o anarquismo cresce entre os proletários e trabalhadores rurais. Inimigos diversos e repressão de toda espécie foram a tônica da história do anarquismo espanhol e de sua principal organização, a CNT. Em contrapartida, suas ações radicais guiadas pela violência, pelo terrorismo e pelo anticlericalismo, lhes renderam a denominação de assassinos e bandidos, embora a repressão da Igreja e do Governo fossem muito mais violentas, perversas e arbitrárias. Em meio aos acontecimentos ligados à Guerra Civil, os anarquistas tiveram um relacionamento dúbio com o poder estatal que, em tese, não deveria fazer parte de seus objetivos, os quais presumiam uma sociedade sem Estado, constituída na auto-gestão e no trabalho coletivo. E foi exatamente por meio das coletivizações, que tentaram demonstrar a possibilidade de uma sociedade igualitária, fruto de seu próprio trabalho, sem a “exploração do homem pelo homem” e, organizados, mantiveram a dinâmica industrial e campesina, mesmo em meio ao conflito.

⁵³ *Idem, ibidem*, pp. 183-194.

2) Cinema na República Espanhola e na Guerra Civil (1931-1939)

No intuito de situarmos historicamente a produção específica do cinema anarquista espanhol durante a Guerra Civil, optamos por traçar um breve histórico sobre o cinema da Espanha na década de 1930, a partir da introdução do som até o final do conflito. Salientamos aqui, com base em bibliografia específica, que as pesquisas sobre a produção cinematográfica espanhola de toda a primeira metade do século XX, por vezes, sofrem com a ausência de material original disponível à consulta. Por causas diversas, como: “incêndios em laboratórios importantes; [...] irresponsabilidades de comerciantes e industriais, [que disponibilizavam poucas cópias]; [...] desinteresse do poder público [em conservar o material existente] (a FilMOTECA Nacional só foi fundada em Fevereiro de 1953; [...] fragilidade dos suportes primários dos filmes; [e] [...] subestimação dos valores histórico e cultural”, a maioria dessa produção se viu destruída ou esquecida. Portanto, estima-se que “da produção anterior ao conflito, foram conservados somente 10% [de tudo. E para o período entre 1897 e 1931, cerca de] 137 títulos foram recuperados, dos quais apenas 35 são cópias completas”⁵⁴.

Como analisamos no subitem anterior, até a década de 1950, a produção agrícola teve muito peso na economia da Espanha. Mesmo assim, o país acabou acumulando déficits em tecnologia agrária e produção. Além disso, os espanhóis tiveram que amargar com as agruras de um longo processo para a superação de uma monarquia ultrapassada e a implantação da República, que culminou com a Guerra Civil. Com o fim desta em 1939, o país caiu na obscuridade da longa ditadura do general Francisco Franco⁵⁵, passando por um período de violenta repressão e censura, que só terminou com sua morte em 20 de novembro de 1975.

Em seus primórdios, o cinema espanhol sofreu com aquele esquálido desenvolvimento estrutural e econômico de uma nação “praticamente terceiro-mundista”. Assim, nas três primeiras décadas do século XX, a Espanha encontrava-se atrasada em relação

ao ritmo intenso da produção européia, [que contou] com as benfeitoras conseqüências na diversificação dos temas, no desenvolvimento de descobertas estilísticas e gramaticais, [e] no continuado e potente crescimento industrial, comercial e financeiro de suas empresas. [Essa] debilidade crônica [...] [em relação à produção de países como] a França,

⁵⁴ Vide GUBERN, Román *et al.*, Op. cit., 2000, pp. 11-13. Tradução e grifos nossos.

⁵⁵ Nascido em 4 de Dezembro de 1892, o nome completo do general Franco era Francisco Paulino Hermenegildo Teódulo Franco y Bahamonde..

Inglaterra, Dinamarca, Itália e EUA, [fez com que a produção cinematográfica espanhola assumisse] uma posição subserviente às correntes estrangeiras mais em voga.⁵⁶

E o que não dizer sobre um dos aspectos técnicos mais notórios para o desenvolvimento cinematográfico da época: a sonorização dos filmes? Já observamos anteriormente que, enquanto os primeiros movimentos nessa direção começavam a despontar em Hollywood em 1926, para em 1929 ser uma realidade concreta inclusive na própria Europa, apenas em 1932 foi que o cinema sonoro de produção inteiramente espanhola nasceu de fato.

Nesse processo tardio, além da “incompatibilidade técnica” com as salas de cinema, que representava um entrave à própria distribuição e exibição dos filmes (inclusive os estrangeiros), algumas medidas alternativas se, por um lado, colocaram os técnicos e produtores espanhóis em contato com novas tecnologias estrangeiras, por outro, acabaram adiando ainda mais a implementação da sonorização de forma autônoma no país, a partir do desenvolvimento de uma tecnologia própria, a saber:

a produção por empresas espanholas de filmes sonoros em estúdios alemães, franceses ou ingleses; [...] a sonorização em estúdios estrangeiros de filmes que foram rodados mudos na Espanha; [...] a sonorização posterior e com discos, em estúdios espanhóis, de filmes rodados mudos; [e] [...] a emigração de profissionais estrangeiros de grandes companhias como a *Fox* e a *Paramount* para produzir, junto com os profissionais espanhóis, filmes em castelhano, seja pela dublagem de filmes anglo-americanos ou a partir de roteiros originais hispânicos⁵⁷.

De fato, o estúdio Orphea de Barcelona, foi “o primeiro a ser equipado tecnicamente para rodar filmes sonoros, [...] [sendo que seu] primeiro longa-metragem sonoro espanhol rodado com som direto foi a *zarzuela Carceleras*, [...] em Junho de 1932.”⁵⁸

Segundo Román Gubern, os gêneros mais comuns de ficção foram aqueles que privilegiavam a evasão e o entretenimento, como: as adaptações literárias ou teatrais, que para o ano de 1935 representavam 59% da produção nacional; as comédias e musicais; e as exaltações eclesiásticas – “filmes conservadores e até mesmo reacionários. [...] [Numa] República reformista e modernizadora era de se esperar que houvesse filmes que fizessem eco das questões sociais e políticas mais polêmicas e

⁵⁶ GUBERN, Román *et al.* Op. cit., p. 26. Tradução e grifos nossos.

⁵⁷ *Idem, ibidem*, pp. 125 e 126.

⁵⁸ *Idem, ibidem*, pp. 127 e 128. Tradução e grifos nossos. Segundo FERNÁNDEZ, Emilio C. Garcia. *El Cine Español entre 1896 y 1939. Historia, Industria, Filmografía y Documentos*, Barcelona: Ariel, 2002, “os estúdios Orphea tiveram promotores franceses, que trouxeram [para a Espanha] toda sua tecnologia e equipamentos” (p. 36 – tradução e grifos nossos). Sobre a *zarzuela*, é uma espécie de drama lírico espanhol, com cenas cantadas.

palpitantes.”⁵⁹ Em contrapartida, nos primeiros anos da década de 1930 surgiram produtoras de noticiários e documentários, como *Noticiario Espanhol*, *Film España* e *Cinespaña*. Seus operadores de câmera rodaram os eventos do nascimento da República. Então, foram produzidos documentários de interesse social, como *La proclamación de la República* (17 de Abril de 1931) e *Como nació la República Española* (1932).

Por volta dessa mesma época, começam a proliferar os cineclubes. Isso acarretou um maior envolvimento de intelectuais nas questões sobre a cinematografia, entre outras coisas, por meio da produção de textos críticos, debates e entrevistas com os principais diretores do momento em revistas como *Nuestro Cinema*, *La Pantalla* (1927), *La Gaceta Literaria* (Madri, 1927-1932) e a revista e cineclube *Mirador* (Barcelona, a partir de 1929). Assim, surgiram vários cineclubes e das mais diversas ideologias.

Caso particular é o do cineasta espanhol naturalizado mexicano Luis Buñuel (1900-1983). Nascido em Calanda, em 1917 Buñuel passa a estudar em Madri. Em 1920, fundou o primeiro cineclube espanhol. Em 1925 vai para Paris, onde entra em contato direto com os surrealistas e os movimentos de vanguarda. Depois da Proclamação da República, ele voltou para a Espanha. Em 1932, Buñuel dirige *Las Hurdes, tierra sin pan* (“Terra sem Pão”). Mas esse documentário etnográfico, de denúncia social “implacável” sobre as condições de vida naquela localidade rural, foi proibido pelo governo, pois desagradou a Gregorio Marañón, presidente do Patronato de Las Hurdes. Com o advento da Guerra Civil, Buñuel acabou por se refugiar em Paris, de onde partiu para a América em 1938⁶⁰.

Esse momento de florescimento da produção cinematográfica espanhola ligada ao movimento dos cineclubes, ficou conhecido como a “Idade de Ouro”:

[A época da República foi] a chamada “idade de ouro” do cinema espanhol no qual este entrou em sintonia com seu público até o ponto de ser preferido ao cinema norte-americano. [Segundo] Agustín Sánchez Vidal, [a virtude dessa produção deve-se ao fato de que] o cinema populista republicano foi um raro equilíbrio entre a tradição localista (inclusive os atavismos) e as inovações cosmopolitas, em mãos dos maiores cineastas do momento, todos eles trabalhando no estrangeiro (Florián Rey, Buñuel, Perojo, Neville),

⁵⁹ *Idem, ibidem*, pp. 158-159. Tradução e grifos nossos. Quanto a temáticas de cunho social e político, a produção foi considerada insatisfatória e logrou realizar filmes como *Sobre el cieno* (1931), que traz uma análise convencional sobre a prostituição, *Nuevos ideales* (1936), sobre a disciplina de trabalho dos operários, elogiando a figura do industrial laborioso que vira chefe de governo, e *Carne de Fieras* (que veremos mais adiante).

⁶⁰ Outro realizador de destaque foi Juan Piqueras, que fundou e dirigiu a revista *Nuestro Cinema* (1932-1935) e “defendeu com entusiasmo o cinema soviético, tentando impulsionar os cineclubes proletários e o cinema revolucionário na Espanha. [...] [Ele] preconizava a produção de um cinema proletário financiado e realizado por coletivos de trabalhadores.” *Idem, ibidem*, pp. 160-163. Tradução e grifos nossos.

com a contribuição de técnicos de fora (sobretudo alemães fugidos do nazismo), e atores tão populares como Imperio Argentina ou Angelillo e produtoras como *Cifesa* ou *Filmófono*.⁶¹

Com a sublevação fascista de 17 de julho de 1936 e, conseqüentemente o início da Guerra Civil, a produção cinematográfica espanhola ficou interrompida sendo reiniciada poucos dias depois, quando o caos daquele primeiro momento deu lugar ao processo de organização e administração de ambos os lados beligerantes: republicano e nacionalista.⁶² Nessas circunstâncias, o cinema desenvolvido por esses grupos assume um significado de “arma política e de propaganda bélica, aproveitando os três elementos que oferece: a imagem, o texto verbal e a música.”⁶³

Segundo Magí Crusells, havia duas importantes características em comum aos filmes nacionalistas e republicanos: “defender a legitimidade e legalidade de suas ações pelo bem da Espanha; e a desqualificação do inimigo.”⁶⁴ A principal diferença entre eles estava no nível de censura: enquanto o material republicano passava por uma censura oficial posterior a sua produção, o nacionalista sofria censuras prévias de ordens política, oficial, militar e religiosa. Além disso, os republicanos faziam questão de demonstrar que conseguiam manter a dinâmica sócio-econômica nas localidades sob seu

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 163. Tradução e grifos nossos. Ver também em FERNÁNDEZ, Emilio C. Garcia. Op. cit., pp. 34-41 e 119-120. Ainda sobre os cineclubes, FERNÁNDEZ destaca a existência, entre outros, os de “tendência esquerdista e proletária – que buscavam poder oferecer outros filmes que não chegavam às salas locais, [...] como Proa- Filófono, Cineclub GECEI e Studio Nuestro Cinema (todos de Madri); Cineclub Horizonts (Barcelona); e Cine Studio Popular (Valência).” (p. 37 – tradução nossa).

⁶² A Frente Popular formada por partidos de esquerda vence as eleições de fevereiro de 1936, dando continuidade à República democrática e reformista iniciada em 1931. Com essa derrota, a direita fascista e ultranacionalista temia que a revolução libertária finalmente se concretizasse, levando à inevitável autonomia das províncias separatistas espanholas, às desapropriações e à coletivização generalizada, que poriam fim ao modo capitalista de produção, responsável por manter inalterada a indigna dinâmica sócio-econômica entre privilegiados e explorados. Assim, os setores mais reacionários do exército tramaram o golpe que levou ao início da Guerra Civil, levando o general Francisco Franco ao comando militar e, por fim, fazendo-o chefe do Governo Nacionalista a partir de 1º de outubro de 1936. De forma geral, a sublevação foi vitoriosa imediatamente nas localidades em que a direita obteve maioria durante as eleições de fevereiro de 1936, e os republicanos se mantiveram firmes nas áreas onde haviam vencido. Dessa forma, em poucos dias de combate, os rebeldes controlavam o Marrocos espanhol, a maior parte das Ilhas Canárias e das Ilhas Baleares, o oeste da Espanha continental, Sevilha, Cádiz, Granada e Córdoba, enquanto os republicanos detinham as Astúrias, a Cantábria, o País Basco, a Catalunha, Madri e Múrcia. A bibliografia sobre a Guerra Civil Espanhola é vastíssima. Sobre o desenvolvimento do golpe e da Guerra, baseamo-nos principalmente nos seguintes autores: BROUË, Pierre; TÉMIME, Émile. Op. cit.; JACKSON, Gabriel. *Breve Historia de la Guerra Civil Española*, tradução de José Antonio Bravo, Barcelona; Ediciones Grijalbo, 1986; e BEEVOR, Antony. *A batalha pela Espanha*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

⁶³ CRUSELLS, Magí. *La Guerra Civil española: Cine y propaganda*, 2ª ed., Barcelona: Editorial Ariel, 2003, p. 17. Tradução nossa. Segundo o autor, *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, foi o primeiro documentário rodado pela CNT-FAI durante a Guerra Civil, entre os dias 19 e 24 de julho de 1936, com direção de Mateo Santos. Esse filme mostra como a sublevação militar teve um fim rápido na cidade de Condal e deu lugar à revolução anarcosindicalista (p. 22).

⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 56. Tradução nossa.

domínio, por meio de documentários sobre o cotidiano, principalmente nas grandes cidades, onde a população trabalhava para si e para manter as necessidades do *front* de batalha. Já do lado nacionalista, essa representação era inexistente, predominando a temática militar.

Na zona republicana, as salas de espetáculo foram imediatamente coletivizadas, passando às mãos da UGT em Madri, da CNT-FAI em Barcelona e da CNT-UGT em Valencia. Enquanto “na Catalunha, o Governo da Generalitat promoveu um processo de intervenção e controle das indústrias, a partir de Outubro de 1936, [...] em Madri, a Junta de Espetáculos favoreceu a ação conjunta da Administração republicana e dos sindicatos [e], em cada sala coletivizada, foi criado um conselho de trabalhadores ou um comitê de controle onde estavam representados os profissionais do setor e o sindicato ou sindicatos em questão.” Contudo, a produção cinematográfica de Barcelona foi mais significativa que a de Madri, pois pesava sobre esta a ameaça constante de bombardeios. Além disso, Barcelona contava com importantes estúdios em Condal, como os estúdios Orphea, Trilla-La Riva, Kinefon e Lepanto, sendo que o abastecimento de material para suas filmagens foi garantido pela proximidade de seu território com a França.⁶⁵

Costuma-se dividir a produção cinematográfica republicana entre as centrais sindicais, os organismos governamentais, os diferentes partidos políticos e a iniciativa privada. “Os anarcosindicalistas [por meio da CNT-FAI] monopolizavam [essa produção até 1937, quando apenas] as organizações marxistas e instituições governamentais passaram a persistir nesse esforço.”⁶⁶

Quanto à ação governamental, podem-se distinguir alguns aspectos importantes. Na Catalunha, o Governo da Generalitat criou o Comissariat de Propaganda em 12 de Setembro de 1936 e, por meio deste, o Departament de Cinema, que ficou conhecido como Laya Films. Além de distribuir filmes e documentários produzidos pela União Soviética, ficou ao cargo da Laya Films a criação do *Noticiário Laya Films*, que virou *Espanya al dia* e foi produzido entre dezembro de 1936 a janeiro de 1939 – em março e maio-junho de 1937 a Laya Films dividiu a produção desse noticiário com a Films Popular (produtora do PCE).⁶⁷ No País Vasco, o governo criou o Gabinete

⁶⁵ *Idem, ibidem*, pp. 57 e 58. Tradução e grifos nossos.

⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 58. Tradução e grifos nossos. No subitem a seguir, “Cinema e Anarquismo. A Produção Cinematográfica da CNT.” fazemos uma análise mais detalhada sobre a iniciativa anarquista.

⁶⁷ Esse noticiário não tinha uma ideologia precisa, exceto por defender a liberdade da República, que também significava a liberdade da Catalunha. Ele era composto de dez notícias por edição e seu conteúdo

Cinematográfico de la Sección de Propaganda, que se limitou a realizar cerca de dois documentários demonstrando a existência do culto católico na região.

Já o Governo da República, criou a Sección de Propaganda dentro do Ministério de Instrucción Pública y Bellas Artes e em janeiro de 1937, foi criado o Ministério de Propaganda responsável pela produção de “*Todo el poder para el Gobierno* (1937), [que foi] uma reportagem de apoio à política de concentração de poder governamental: mobilização geral, depuração de mandos militares e ordem social dirigido pelo Governo.”⁶⁸ Depois da queda de Largo Caballero, criou-se a Subsecretaría de Propaganda, vinculada ao Ministerio de Estado, onde também se incluiu o cinema. Foram várias as organizações⁶⁹ que, dependentes do Governo Republicano, tiveram sua própria seção de cinema e produziram seus próprios documentários, com propagandas generalizadas sobre as ações do governo, do exército, instrução militar e eventos em geral.

A produção das organizações marxistas esteve ligada aos seus partidos específicos, a saber: PCE (Partido Comunista de España), PSUC (Partit Socialista Unificat da Catalunya), JSU (Juventudes Socialistas Unificadas), UGT (Unión General de Trabajadores), Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, Socorro Rojo Internacional, 13 Regimiento de Milicias Populares (Pasionaria) e 46 División (El Campesino). Praticamente todos eles tiveram um departamento ou seção de cinema e criaram pelo menos um documentário com questões ligadas à guerra.

Em 1936 foi criada a Cooperativa Obrera Cinematográfica afiliada ao PCE e ao Sindicato General de la Cinematografía ou Sindicato de la Industria Cinematográfica da UGT. Além de produzir seus próprios documentários descrevendo a situação de Madri, essa cooperativa também foi responsável pela distribuição de filmes clássicos da União Soviética.

Mas a produção mais significativa desse conjunto marxista foi a da Films Popular, “organismo máximo da produção cinematográfica do PCE e do PSUC,” que surge como distribuidora de filmes da União Soviética e depois se torna produtora e, por um curto período de tempo (entre maio e junho de 1937) participou da produção do

versava sobre as atualidades, a Guerra e a vida na retaguarda. Ele teve versões em inglês e francês, como tática para ser distribuído no exterior. *Idem, ibidem*, pp. 62 e 63.

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 65. Tradução e grifos nossos.

⁶⁹ *Idem, ibidem*, pp. 65-67. Magí Crusells cita as seguintes organizações enquanto produtoras de pelo menos um título: Comisariado General de Guerra, Estado Mayor del Ejército del Centro, Información y Propaganda del Ejército, Servicio de Información Gráfica de Ingenieros de Madrid, Comité Pro-Ejército Popular Regular, Dirección General de Carabineros, Milicias de la Cultura del Ministerio de Instrucción Pública y Sanidade e Delegación de Propaganda y Prensa de la Junta Delegada de Defensa de Madrid.

noticiário *España al Dia*, ao lado da Laya Films, como vimos acima, ao mesmo tempo em que produziu diversos documentários com temática variada, alguns deles rendendo homenagens à União Soviética, modelo revolucionário a ser seguido pelo PCE, como fica atestado no “documentário *Homenaje de Cataluña a la URSS* (1937), sobre os atos que celebraram o vigésimo aniversário da Revolução Bolchevique.”⁷⁰

Quanto à produção privada da zona republicana, Magí Crusells afirma que esta teria sofrido uma “marginalização” quase total durante a guerra, a não ser pela atuação de algumas pequenas empresas. O destaque ficou para a Cifesa (Compañía Industrial Films Español, S.A) Consejo Obrero, que realizou uma série de documentários como *Cuando el soldado es campesino* (1937) e o *Noticiario Cifesa*; e Ediciones Antifascistas Films, de ideologia pró-republicana, que elaborou alguns curtas-metragens musicais e cômicos, além de alguns documentários.⁷¹

Na zona nacional, inicialmente, a produção cinematográfica ficou paralisada, pois os territórios sob sua influência estavam longe das produtoras e dos laboratórios, contando apenas com as equipes da Cifesa e da CEA (Cinematografía Española Americana), que filmavam naquelas regiões. Assim, os nacionalistas acabaram usando a imprensa e o rádio para veicular suas idéias e propagandas políticas.

Alias, nesse primeiro momento, eles se preocuparam muito mais com a questão da censura. Ainda no segundo trimestre de 1937, foram criadas Juntas de Censura em Sevilha e em La Coruña. Em dezembro daquele mesmo ano, foi fundada a Junta Superior de Censura em Salamanca, que depois passou para Burgos e, no final de 1938, foi criada a Comisión de Censura; ambas respondiam ao Ministério do Interior e se encarregavam da censura em documentários e noticiários, da produção do Departamento Nacional de Cinematografía, além de revisar a censura de filmes feita por outros órgãos. A propósito “[coube] à Falange e à Igreja vigiar e controlar a influência do cinema sobre as pessoas.”⁷²

Em 1938, o cinema passará a ser competência do recém criado Departamento Nacional de Propaganda, responsável pela:

⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 68 e 69. Tradução nossa.

⁷¹ *Idem, ibidem*, pp. 71-73. Com o início do conflito, a Cifesa ficou dividida entre republicanos e nacionalistas: seus estúdios em Madri, Barcelona e o central em Valencia ficaram sobre o controle da República; já o de Sevilha ficou em território nacionalista. Vicente Casanova, proprietário da Cifesa, permaneceu um tempo do lado republicano e depois se refugiou no estrangeiro.

⁷² *Idem, ibidem*, p. 74. Tradução e grifos nossos. A *Falange* foi uma organização política fascista fundada por Primo de Rivera em 1933.

intervenção nos centros oficiais, políticos e sindicais cinematográficos; defesa das instalações e material dos particulares até que pudessem ser devolvidas a seus legítimos donos; armazenamento e catalogação de material apreendido; depuração de filmes recuperados; coordenação de novas projeções, etc. Num primeiro instante, a programação estava baseada somente em filmes de propaganda franquista.⁷³

Na zona nacional, as empresas privadas foram mais produtivas que em território adversário. Elas não foram coletivizadas, nem nacionalizadas e suas atividades estavam efetivamente voltadas para a obtenção de benefícios econômicos. Merecem destaque a Cifesa, CEA, Films Patria e Films Nueva España ou Producciones Hispánicas. Entre 1936 e 1937, a Cifesa realizou a série *Reconstruyendo España*, sobre o esforço do Exército no processo de reconstrução de cidades e povoados conquistados. Essa empresa também foi responsável pelo primeiro documentário nacionalista intitulado *Entierro del general Sanjurjo* (1936), com direção de José Nunes das Neves.⁷⁴ Destacamos ainda a Hispano-Film-Produktion criada em 1937 que, com a co-produção da empresa alemã Bavaria Filmkunst, realizou o mais importante de todos os documentários nacionalistas intitulado *Espanã Heroica Estampas de la Guerra* (“Helden in Spanien”, 1938)⁷⁵, com direção de Joaquín Reig Gozalbes e Víctor de la Serna.

Com duas versões em alemão e uma em espanhol, *Espanã Heroica* foi montado com imagens procedentes de fontes próprias e dos inimigos. De fato, esse documentário pode ser considerado o mais importante e melhor exemplo da propaganda nacionalista, que deturpou parte das ações republicanas, desqualificando este grupo perante as autoridades estrangeiras e manipulando as imagens no processo de montagem, com o afã de consolidar o golpe fascista e deter a continuidade da República e do processo revolucionário socialista.

O objetivo era legitimar o golpe militar como um grito profundo da Espanha autêntica diante da traição e da degeneração da vida política dos últimos tempos [...] A [versão] espanhola, por estar voltada prioritariamente para o público nacional, assim como por seu caráter inacabado (não se narra desde a vitória, senão quando esta parecia longínqua e incerta), resultou exemplar porque anuncia um discurso que permanecerá durante o regime, embora aponte elementos que serão abandonados.⁷⁶

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 75. Tradução nossa. Crusells observa ainda que as imagens apreendidas pelos nacionalistas foram usadas para identificar e prender seus inimigos republicanos.

⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 77.

⁷⁵ Este filme fez parte de *Delírios de Aviação e Terra da Espanha. A Guerra Civil Espanhola, setenta anos depois*; mostra de cinema ocorrida na Cinemateca Brasileira, de 15 a 19 de Abril de 2009.

⁷⁶ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine y Guerra Española del Mito a la Memoria*, Madrid: Alianza Editorial, 2006, p.42. Tradução e grifos nossos.

Segundo Sánches-Biosca, tratava-se inclusive de sobrepujar a propaganda republicana cuja “qualidade e poder de convicção internacional eram superiores ao da propaganda franquista”, principalmente no que dizia respeito à difusão internacional. Ao menos duas exibições desse documentário foram muito importantes ao intento franquista: em 20 de maio de 1938 uma cópia da versão espanhola foi entregue na Junta Superior de Burgos, ao duque de Alba, embaixador em Londres, para ser exibida a uma delegação do Comitê de Não Intervenção, em visita àquela região; a versão em alemão, *Helden in Spanien*, foi exibida no Gloria Palast de Munique em 6 de outubro de 1938. Apesar de a Guerra não estar próxima a seu final, a montagem de *España Heroica* aponta um certo êxito militar dos nacionalistas, pois dava como concluída a campanha do Norte (outubro de 1937), quando muitas das grandes cidades espanholas ainda estavam sob o domínio da República. Tratava-se aqui de mostrar um relato contundente que justificasse o golpe.⁷⁷

Outro setor nacionalista a produzir seus próprios documentários foi o Estado Mayor Central do Ejército, que contava com algumas câmeras e equipes reduzidas, recorrendo a profissionais temporários quando necessário. Já os partidos políticos nacionalistas praticamente não fizeram cinema, com exceção da Falange Española, que criou uma seção cinematográfica por meio de seu Servicio de Prensa y Propaganda. Finalmente, em 1º de Abril de 1938 foi fundado o Departamento Nacional de Cinematografía, subordinado à Dirección General de Propaganda do Ministerio del Interior, responsável pela criação do *Noticiário Español* (o primeiro número foi produzido em Junho de 1938). A partir de então, as produções nacional e estrangeira passaram a sofrer um controle ainda mais rigoroso em território fascista.⁷⁸

Embora nosso foco seja a produção cinematográfica espanhola entre 1931 e 1939, com especial atenção aos anos da Guerra Civil (1936-1939), em se tratando do conflito, também merece ressalva aqui a produção estrangeira daquela época, haja vista seu valor inestimável à compreensão do tema em questão. Nesses termos, e ainda segundo Magí Crusells, enquanto os noticiários ingleses aderiram à política de neutralidade do Governo Inglês, a produção independente inglesa destacou-se por denunciar esta situação. *The Defense of Madrid* (1936) e *Internacional Brigade* (1937)

⁷⁷ *Idem, ibidem*, pp. 44-46.

⁷⁸ CRUSELLS, Magí, *Op. cit.* pp. 81-83.

foram produzidos por Progressive Film Institute e são exemplos de documentários que denunciam o golpe militar fascista. Já a União Soviética se mobilizou em prol da República enviando material bélico, homens e cinegrafistas para o conflito. Suas principais produções foram *K sovityam v Ispanii* (“Sobre los sucesos de España”, noticiário editado entre Setembro de 1936 e Julho de 1937); e *Ispania*, documentário produzido pela Mosfilm, que exaltava a ajuda prestada pela URSS à República Espanhola.

Por sua vez, a Itália foi favorável à causa nacional enviando tropas e aviões para o conflito. Essa participação ficou registrada em documentários como *Le organizzazioni falangisti a Palma di Majorca* (1936), produzido pelo Instituto Nacional LUCE. A Alemanha também foi favorável à causa nacional e, além de material bélico enviou a Legião Condor para a luta, que acabou sendo tema de alguns dos poucos documentários alemães sobre a contenda. Destacamos aqui o longa-metragem de ficção *Kameradenn auf see* (“Camaradas en el mar”, 1938); propaganda anti-soviética produzida por Terra FilmKunst.

Da França, o *Éclair Journal* enviou vários correspondentes para cobrir a Guerra na Espanha. As imagens filmadas alimentaram o noticiário *Éclair Journal* e serviram de material para os documentários *La tragedia española* e *La gran angustia española*, produzidos em 1936. Os demais produtores “progressistas”, elaboraram documentários que procuravam dar conta das atrocidades da Guerra, principalmente em relação às crianças republicanas, a quem era solicitada ajuda internacional.

De forma geral, a produção independente norte-americana se caracterizou por denunciar as mazelas causadas à República Espanhola durante a Guerra Civil. *The Spanish Earth* (1937), foi um filme de ficção sobre a vida de um jovem espanhol campesino que mesclava cenas reais e foi produzido pela empresa nova-iorquina Contemporary Historians, num trabalho que contou com a presença do escritor americano Ernest Hemingway. Hollywood produziu três filmes de ficção sobre a Guerra Civil, mas apenas *Blockade* (1938) apresentou alguma “significação ideológica ao denunciar o bloqueio militar sofrido pelo Governo republicano.” Os demais tinham a Guerra como pano de fundo aos romances encenados.⁷⁹

⁷⁹ *Idem, ibidem*, pp. 85-106.

Portanto, o cinema espanhol produzido durante a Guerra Civil é um verdadeiro capítulo a parte sobre a contenda, não apenas pela diversificação de empresas privadas e organismos beligerantes que mobilizou, mas também pela dinâmica sistemática e muitas vezes corrosiva da propaganda de guerra, que desempenhou um papel importante à divulgação exasperada das ideologias nela envolvidas. De fato, a produção que versou sobre esse conflito ultrapassou o âmbito nacional. Verificamos que países como o Reino Unido, a União Soviética, a Alemanha, a França, a Itália e os Estados Unidos, todos eles com uma significativa e consolidada indústria cinematográfica, também se detiveram sobre as impressões da Guerra, assumindo ou não suas posições ideológicas de tendência ao grupo republicano ou ao nacionalista, ou ainda pela neutralidade entre ambos.

Assim, entre documentários, noticiários e ficção, estima-se que foram produzidos 453 filmes espanhóis durante a Guerra, dos quais, 360 pelos republicanos e 93 pelos nacionalistas. Entre os filmes estrangeiros, essa produção se limitou a 138 títulos, sendo que 66 deles eram de tendência republicana, 43 eram de tendência nacionalista e 29 eram neutros. Infelizmente, desse total de 591 filmes, 45,3% não foram localizados.⁸⁰

E mesmo com os esforços em manter operante a indústria cinematográfica espanhola, tanto pela manutenção das filmagens e exibições de toda ordem, quanto pelo lado da propaganda política, o advento da Guerra pôs fim àquela “Idade de Ouro” vivida nos primeiros anos da República pois, como não houve a consolidação daquele processo, com o fim do conflito, assim como a liberdade democrática e toda a infra-estrutura econômico-social, o cinema da Espanha ficou em ruínas.⁸¹

3) Cinema e anarquismo. A produção cinematográfica da CNT

Verificamos que o desenvolvimento do anarquismo na Espanha foi sublinhado por questões muito particulares, que culminaram com a implantação de um anarcosindicalismo revolucionário representado pelo binômio CNT-FAI. Verificamos também que, embora a indústria cinematográfica espanhola tenha entrado na era do som com atraso em relação a essa implementação tecnológica nos Estados Unidos e em outros países europeus, os primeiros anos da República foram marcados por grandes transformações nesse setor, evidenciadas pela proliferação de cineclubes e revistas

⁸⁰ Vide AMO, Afonso del; IBÁÑEZ, Maria Luisa., Op. cit, p. 31.

⁸¹ CRUSELLS, Magí. Op.cit, p. 57.

especializadas, pela devida adaptação dos estúdios e salas de exibição aos novos tempos e pelo surgimento de outras tantas empresas do ramo, além de um crescente interesse governamental.

Também assinalamos que durante a Guerra Civil o cinema se transformou em arma de propaganda política e sua produção, assim como a própria Espanha, acabou dividida entre republicanos e nacionalistas, tendo que arcar com as mazelas devidas ao conflito, no que diz respeito à obtenção de material e equipamentos apropriados e às censuras inevitáveis, além de dificuldades de acesso aos estúdios e laboratórios. Tudo isso determinou o retrocesso naquela condição anterior, fazendo ruir o projeto de um cinema espanhol com bases bem definidas e fortes, embora sua produção durante o conflito seja de máxima importância em relação ao seu desenvolvimento geral e em relação aos seus desdobramentos sócio-culturais.

Mas como se configurou o fenômeno do cinema entre os anarquistas, principalmente no contexto analisado acima?

Isabelle Marinone, em *Cinema e Anarquia Uma História “Obscura” do cinema na França (1895-1935)*, fez indicações valiosas sobre parte desse processo constitutivo, apontando questões que muito nos interessam. Segundo a autora, até o começo do século XX, “a maior parte dos anarquistas acreditava que o cinema, a arte em geral se faz[ia] serva, cúmplice da sociedade burguesa.”⁸² Uma das atitudes que mais contribuiu para esta repulsa ao cinema e às artes foi a representação muitas vezes preconceituosa, indigna e tendenciosa de personagens anarquistas enquanto bêbados (ou incentivadores desse vício) e terroristas. No cinema comercial que nascia, o anarquista era o vilão que sempre se dava mal.⁸³ Além disso, esse meio foi usado pela polícia francesa como fonte de delação, uma vez que imagens filmadas de greves serviram para identificar e prender trabalhadores.⁸⁴

Contudo, a partir do ano de 1908, o surgimento de algumas instituições e o desenvolvimento de práticas ligadas ao cinema, demonstram uma tendência crescente pela adoção desse meio de expressão também no seio libertário. Primeiramente, alguns

⁸² MARINONE, Isabelle: *Cinema e Anarquia. Uma História “Obscura” do Cinema na França (1895-1935)*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009, p. 46.

⁸³ *Idem, ibidem*, p. 21. Até mesmo nas comédias o anarquista, como personagem, acabava se dando mal por causa de suas ações violentas. Como no caso da comédia inglesa “*The Anarchist and his dog*” (“O terrorista e seu cachorro”, 1907), [onde] (...) um terrorista joga uma bomba, mas seu cachorro a traz de volta sistematicamente.”

⁸⁴ *Idem, Ibidem*, p. 46. Um exemplo disso foi a revolta de viticultores em 1911.

anarquistas franceses, exilados na Suíça, criaram a Associação para a Instrução pela Imagem e Cinematografia. No dia 06 de dezembro daquele mesmo ano, o jornal anarquista francês *Le libertaire* fez uma primeira menção a respeito da projeção grátis de um filme sobre a construção de zepelins, ocorrida numa conferência em Marselha. Também em 1908, em Paris, foi fundada a associação Obra de Conferências Cinematográficas Populares Gratuitas (conferências seguidas de projeções de curtas-metragens comerciais produzidos pela Pathé, Gaumont ou pela Éclair). Entre 1910 e 1920, essas projeções gratuitas de temas diversos tornam-se prática comum em conferências sobre o antialcoolismo, o neomalthusianismo e o antimilitarismo, realizadas nas chamadas Universidades Populares e Bolsas do Trabalho. Já em 1910, passou a ser distribuído nestas instituições o livreto *L'avenir cinématographique* (“O futuro cinematográfico”), de Gustave Cauvin que, em 1911, fundou o “Cinéma social”.⁸⁵

Além disso, alguns ideólogos como o geógrafo Élisée Reclus passam a trabalhar com a idéia de ensino a partir de “estruturas abertas e preconizam uma escola ‘hors de murs’ (‘fora dos muros’)”, uma espécie de “escola ampliada” por meio de oficinas, viagens, teatro, cinema, etc. Em 1909, Émile Kress, secretário do Sindicato dos Cinegrafistas, publica *De l'utilité du cinématographe dans l'enseignement* (“Sobre a utilidade do cinematógrafo no ensino”). Nesse mesmo ano, é criada a Liga do Cinematógrafo Para a Infância ou Liga Popular do Cinema Escolar. Portanto, foi dentro dessa perspectiva de uso como instrumento de instrução e ensino que o cinema começou a ganhar adeptos entre os anarquistas.⁸⁶

Nesse mesmo período, foram criadas várias associações operárias e sindicais tendo como foco o cinema. Em 1908, foi criado o Sindicato dos Cinegrafistas. Em 1909, surge o Sindicato dos Exibidores Cinegrafistas, depois de greves nos cinemas Pathé, quando militantes anarquistas tomaram parte nos acontecimentos. Em 1911, foi criada a Federação Operária Contra o Alcoolismo, considerado o “flagelo dos mais pobres”. Formada, em sua maioria por anarquistas, esta federação foi responsável pela divulgação de filmes sobre o assunto.⁸⁷

Por outro lado, segundo Isabelle Marinone, mesmo diante das ressalvas anarquistas em relação às artes, muitos artistas tinham a “marca da revolta libertária,

⁸⁵ *Idem, ibidem*, pp. 47-48.

⁸⁶ *Idem, ibidem*, pp. 48-49.

⁸⁷ *Idem, ibidem*, pp. 53-55

[principalmente aqueles] voltados para os teatros livres e a literatura.” E foi também por meio dos movimentos artísticos, criando diferentes estilos “ligados apenas pelo aspecto libertário”, que os anarquistas se aproximaram do cinema. No final do século XIX, “as camadas sociais menos privilegiadas foram levadas ao Teatro de ‘arte social’, criado pelo jornal libertário de mesmo nome, [cujo] objetivo imediato foi estabelecer comunicação com a massa”. Portanto, tomou-se consciência da poderosa força revolucionária que tem os meios de expressão, e dentre eles, o cinema. Em 1905, é criado o *Teatro do Povo*, onde se realiza a projeção do filme antimilitarista *Pourquoi la guerre* (“Por que a guerra”, 1912). E, em 28 de outubro de 1913, nasce a cooperativa Cinema do Povo, que “[teve como] objetivo fornecer aos trabalhadores filmes de qualidade, reivindicativos e instrutivos, e como sublinha [Yves-Maire] Bidamant [romper] com os preconceitos e as imagens comerciais das classes desfavorecidas produzidas pelos burgueses.”⁸⁸

A primeira produção do Cinema do Povo foi o filme *Les Misères de l’Aiguille* (“As Misérias da Agulha”, 1913-1914), que contou com a participação do anarquista espanhol Armand Guerra que, no ano seguinte, realizou *L’Hiver! Plaisir des Riches! Souffrances de Pauvres!* (“Inverno! Prazer dos Ricos! Sofrimento dos Pobres!”).⁸⁹ Mas a principal produção do Cinema do Povo foi *La Commune! Du 18 mars au 28 mars 1871* (“A Comuna! De 18 a 28 de março de 1871”, 1914), que também contou com a participação de Armand Guerra como realizador, roteirista e ator. Contudo, com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o Cinema do Povo encerrou suas atividades, e Armand Guerra voltou para a Espanha. Mesmo assim, essa experiência “marcou o nascimento do ‘cinema militante’ de base associativa na França.”⁹⁰

Armand Guerra (ou José Maria Estivalis Calvo), como veremos adiante, teve uma vasta atuação na militância anarquista, seja enquanto colaborador em periódicos como *Tierra y Libertad*, ou enquanto cineasta e roteirista, inclusive na cobertura dos confrontos no *front* de batalha, durante a Guerra Civil Espanhola. Segundo Marinone, “Armand Guerra é marcado principalmente pelo combate libertário permanente, com uma vida repleta de aventuras, viagens e experiências diversas, que ele conseguiu

⁸⁸ *Idem, ibidem*, pp. 20 e 55-57. Grifos nossos.

⁸⁹ Esse “filme mostra os prazeres dos abastados, com a patinação no lago de Bois de Boulogne que, com o uso de uma montagem alternada, contrasta com os pobres famintos em uma fila de sopa popular.” *Idem, ibidem*, pp. 64.

⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 67.

comunicar em sua obra fílmica.”⁹¹ Foi essa militância dinâmica e cheia de iniciativas contumazes, que Armand Guerra levou ao Cinema do Povo e, desta experiência, fez surgir em 1918 a Cervantes Films, produtora cinematográfica espanhola, criada em parceria com seu irmão Vicente Estivalis, que chegou a produzir pelo menos três filmes desaparecidos atualmente, a saber: *El Crimen del Bosque Azul* (“O crime do bosque azul”); *La Zarpa del Paralitico* (“A muleta do paralítico”); e *La Maldición de la Gitana* (“A maldição da cigana”).⁹² Depois de passagens pela Alemanha, nas décadas de 1920 e 1930, para aprimorar seus conhecimentos técnicos, além de trabalhar como correspondente em Berlim do jornal barcelonês *Popular Film*, Armand Guerra retornou para a Espanha e começou a se empenhar no combate revolucionário. Em Madri, ele foi contratado para escrever o roteiro e dirigir o filme *Carne de Fieras*, do produtor Arturo Carballo. Esse filme começou a ser rodado um pouco antes da sublevação de julho de 1936. Com uma pequena interrupção por causa do golpe, sua filmagem foi concluída em agosto daquele mesmo ano, por determinação da CNT. A partir desse momento, Armand Guerra passou a se dedicar às filmagens no *front*.⁹³ Estava em marcha o processo de coletivização e intervenção das indústrias e serviços, do qual o cinema também fez parte.

Como afirmamos anteriormente, o grupo dos anarcosindicalistas da CNT-FAI, por meio do SIE-Films (ex-SUEP), foi o que produziu o maior número de filmes durante o conflito. Segundo Román Gubern, em Barcelona, onde a CNT era mais forte, nos primeiros dias da Guerra, foi criada a Oficina de Información y Propaganda, que produziu o curta-metragem *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (direção de Mateo Santos), com cenas de rua sobre os eventos ocorridos entre os dias 19 e 22 de julho.

De fato, a CNT promoveu a ocupação e sindicalização das 116 salas de cinema de Barcelona e centralizou sua produção na SIE-Films. As reportagens de guerra e os filmes de propaganda, como *La Silla Vacía* e *El Frente y la Retaguardia*, foram produzidos em maior quantidade e têm uma importância óbvia em relação ao registro de imagens do conflito e à veiculação de idéias. Já a produção de filmes de ficção,

⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 67.

⁹² *Idem, ibidem*, p. 68.

⁹³ Em uma de suas cenas externas, os personagens Pablo e Picatoste (protagonista e coadjuvante, respectivamente) chegam a Glorieta de Atocha, num veículo de onde desce um miliciano, enquanto outros circulam pela praça de fuzis em mãos. Era o contexto do conflito se fazendo presente nas filmagens de *Carne de Fieras* que, embora não fosse de interesse explícito de Armand Guerra, acabou finalizado pois, conforme declaração do próprio diretor, disso dependiam os empregos de todos aqueles profissionais envolvidos em sua produção. *Idem, ibidem*, p. 70.

mostrou-se um trabalho mais custoso e especializado, que contou com o Comité de Producción, “uma oficina literária encarregada da leitura e seleção dos argumentos recebidos, além de redigir os roteiros e os assuntos aceitos.”⁹⁴ Num primeiro momento, optou-se pela realização de um “cinema social”. Foi quando foram produzidos *Aurora de Esperanza*, *Barrios Bajos* e *Nosotros Somos así!* (1937, direção de Valentín R. González). “Depois de árduos debates, em agosto de 1937 a composição do Comité de Producción foi modificada e, com [...] Francisco Elías nomeado diretor artístico, optou-se pela produção de um cinema mais comercial e convencional, seguindo as rotinas da produção privada.”⁹⁵

Em Madri, a produção cinematográfica da CNT foi realizada pelo SUICEP (Sindicato Único de la Industria y Espectáculos Públicos), responsável pela série *Estampas Guerreras* de Armand Guerra (1936); e pela FRIEP (Federación Regional de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos), que produziu o único longametragem anarquista de ficção madrileno, a comédia *Nuestro Culpable*.⁹⁶

Até aqui, observamos que o caminho de configuração do cinema anarquista, passou necessariamente pelo dilema estabelecido entre os interesses sindicais e revolucionários daquele grupo e a representação fílmica de personagens anarquistas como terroristas, bêbados e idiotizados, estimulada pelo cinema comercial de entretenimento e burguês, que começou a se desenvolver no final do século XIX. E isso aconteceu de forma generalizada na Europa e na América.

A partir da sindicalização de trabalhadores da indústria cinematográfica, essa situação se transforma, não apenas na França, como demonstramos acima, mas também em outros países; na Espanha, o SUEP (Sindicato Único de Espectáculos Públicos) foi criado em 1930. Além disso, o uso didático dessa linguagem, associado a seu caráter político e propagandístico inato, fez do cinema algo mais atraente. Portanto, foi preciso veicular sua produção a interesses sociais como o ensino e a instrução, além da propaganda ideológica, para que os anarquistas tomassem confiança nesse singular meio de expressão, partindo para ações mais efetivas que, no caso específico da Espanha, vai

⁹⁴ GUBERN, Román. Op. cit., 2000, p. 167. Tradução nossa.

⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 167. Tradução nossa. Um dos filmes dessa época foi a comédia *No quiero! No quiero!*, “uma sátira aos métodos pedagógicos das classes altas.”

⁹⁶ Outra produtora de Madrid, foi a empresa anarquista Spartacus Films, que editou o noticiário *Momentos de España*. *Idem, ibidem*, p. 168.

se concretizar durante a Guerra Civil, essencialmente por meio da produção cinematográfica da CNT.

Capítulo II

Carne de Fieras, Barrios Bajos e Aurora de Esperanza – o melodrama no cinema anarquista

1) Padrões Narrativos

Como já havíamos salientado, *Carne de Fieras* (1936/1992), *Barrios Bajos* (1937) e *Aurora de Esperanza* (1937) são filmes que se inscrevem no estilo clássico do cinema tipo hollywoodiano e no gênero do melodrama. Nosso pano de fundo, na presente análise, são os conceitos narrativos empregados por David Bordwell e desenvolvidos a partir do formalismo russo. A esses conceitos, Bordwell denominou de “princípios da narração”. Voltamos a citá-los aqui: Fábula; Syuzhet; Narração; Cognoscibilidade; Autoconsciência; Comunicabilidade; Motivação Composicional; Motivação Realista; Motivação Artística; e Motivação Transtextual⁹⁷.

Fábula ou *história* é a sucessão da narração em suas supostas relações espaciais, temporais e causais. No cinema clássico, a causalidade é prioridade, não há espaço para ambigüidades. Nesse processo, a coerência e a continuidade entre cenas é fundamental.

Syuzhet ou *trama* é a totalidade dos materiais formais e estilísticos da película, incluindo todos os sistemas de tempo, espaço e causalidade. A *trama* clássica se desenvolve a partir de uma situação inicial de equilíbrio, que sofre alguma perturbação, seguida da luta para se superar a situação adversa e a eliminação do elemento perturbador. É o que vemos acontecer com nítida clareza nos filmes que elegemos para nosso estudo. Neles, a sucessão dos eventos é clara e objetiva.

Em *Carne de Fieras*, Pablo é um boxeador que vive feliz ao lado de sua mulher, Aurora, e da companhia de seu amigo, empresário e treinador, chamado Picatoste. A *história* se inicia no verão, às margens do lago no Parque del Retiro em Madri⁹⁸, onde

⁹⁷ Além dos textos já citados em nossa “Introdução”, tomamos como referência outro importante trabalho do autor: BORDWELL, David. “El estilo clásico de Hollywood, 1917-1960”, IN: BORDWELL, STAIGER e THOMPSON. *El cine clásico de Hollywood: Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona: Paidós, 1997.

⁹⁸ A localização exata de onde foram rodadas essa sequência e outras, foram extraídas a partir de ALBERICH, Ferrán. *Carne de Fieras*, Cuadernos de La Filmoteca Española, número 2, Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio da Cultura, 1993.

os amigos conversam e Aurora passeia de barco. No desenrolar da sequência inicial, a *trama* do filme já se mostra de uma forma bem transparente: Pablo resgata o menino Perragorda de se afogar ali perto; Aurora fala furtivamente com seu amante Antonio e marca um encontro à noite com ele em sua casa, pois Pablo viajaria naquele dia; Picatoste tenta chamar a atenção de Pablo para uma mulher que, de seu ponto de vista, é muito mais bela e interessante, Marlene - uma artista francesa que se exhibe seminua dançando entre leões, ao lado do domador Monsieur Marck, que nutre uma intensa paixão por ela. Nas sequências seguintes, Pablo acolhe Perragorda em casa, descobre a traição da mulher e a expulsa, assiste ao show de Marlene e se apaixona por ela, declara seu amor a Marlene e é afrontado por Marck, sofre uma tentativa de assassinato por parte de Lucas (serviçal que atende aos artistas) e, finalmente, ainda no hospital, fica noivo de Marlene.

Em *Barrios Bajos*, a *história* tem início quando Ricardo, um jovem advogado, mata o amante de sua esposa, após flagrar os dois juntos em adultério. Desesperado, ele foge e procura ajuda de seu amigo El Valencia. Ricardo fica escondido no quarto do amigo, que mora na Casa Paco, uma espécie de bar ou taberna-habitação, situado no bairro chinês de Barcelona⁹⁹. O bar é freqüentado por todo tipo de pessoas: bêbados, marinheiros, prostitutas, músicos, velhos, jovens, pobres, ricos e bandidos. Um de seus freqüentadores é Floreal, gangster que contrabandeia mulheres e as alicia para encontros amorosos com homens ricos. Ele está sempre acompanhado de seu assistente e de uma velhota, que faz contato com as moças. Uma dessas moças é Mae, que ama Floreal e quer a todo custo ser sua companheira. Num dado momento, Rosa, virgem e de extrema beleza, passa a ser o alvo de Floreal, que quer vendê-la à prostituição. Mas El Valencia intervém e arranja um emprego para Rosa na Casa Paco. El Valencia se apaixona por Rosa, que o faz lembrar de sua esposa já falecida. Ricardo e Rosa se apaixonam um pelo outro. El Valencia luta com Floreal por duas vezes para proteger Rosa e Ricardo. Na primeira vez, Ricardo lhe salva a vida, pois se antecipa ao assistente de Floreal, que estava escondido, acompanhando a luta e prestes a atirar em El Valencia. Na segunda vez, El Valencia mata Floreal com as próprias mãos, mas é esfaqueado por um dos dois capangas deste, que acompanhavam a luta de perto. Rosa e Ricardo encontram El Valencia prestes a morrer. Ele abençoa o amor dos dois e dá o último suspiro. No dia seguinte, Rosa e Ricardo fogem de navio.

⁹⁹ Vide TORRES, Augusto M. *Directores Españoles Malditos*, Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2004, p.284.

Já em *Aurora de Esperanza*, Juan é um operário que acaba de voltar de férias com sua família: a esposa Marta e os filhos Pilarín e Antoñito. No seu primeiro dia de volta ao trabalho, Juan descobre que ele e seus colegas foram despedidos. Nos dias que se passam, Juan tenta desesperadamente conseguir um outro emprego para sustentar sua família. Mas são muitos na mesma situação e ele não consegue nada. Marta troca sua aliança de casamento por dinheiro e consegue emprego num ateliê de costura. Juan continua a procurar emprego e acaba descobrindo que sua esposa trabalha como modelo vivo de roupas íntimas. Juan se revolta com isso e reclama furiosamente dentro do estabelecimento. Marta deixa o emprego. Juan passa na frente de um cabaré e fica inconformado com a ostentação de um grupo que entra naquela casa. Uma das mulheres do grupo penaliza-se de Juan, convida-lhe à mesa e lhe paga bebida. Quando ele adormece sobre a mesa, a mulher põe um dinheiro em seu bolso e se vai. Ele acorda e vai para casa. Juan e a esposa têm uma conversa e ele resolve que irá mandar a família para a casa do sogro num povoado. Na manhã seguinte, Juan sai novamente para procurar emprego e descobre o dinheiro em seu bolso. Ele volta para casa e mente para Marta, dizendo que havia conseguido um emprego temporário. Com o dinheiro que ganhou da mulher no cabaré, Juan manda sua família para viver no interior, enquanto fica perambulando pela cidade, sem casa, nem emprego ou comida. Vive da pouca comida distribuída nas ruas. Desesperado, Juan invade o escritório de um gerente de fábrica em busca de emprego, mas não é atendido. Revoltado com sua situação e de seus pares, Juan começa a protestar em praça pública. Muitos o seguem. Os policiais tentam reprimir os protestos com violência. Os manifestantes, sob o comando de Juan, organizam uma “Marcha da Fome”, que rumo para a capital. Nos arredores da cidade, a marcha se encontra com o mesmo *playboy* que Juan viu no cabaré ostentando sua riqueza. Ele fica assustado, principalmente quando Juan o reconhece e se revolta contra ele. Mas com a intervenção do próprio Juan, o grupo o deixa partir incólume. Quando a marcha se aproxima do povoado onde Marta está com seus filhos, nosso herói diz que não entrará junto de seu grupo. A marcha é ovacionada no povoado e se reúne entre colunas ao ar livre e com fogueiras para passar a noite. Mais tarde, Juan entra no povoado. Observa sua família em segredo e junta-se aos seus companheiros. O povoado recebe a notícia de que há agitação social e que uma revolução se aproxima. Todos levantam e pegam em armas. Ainda está escuro, as ruas do povoado são tomadas por homens de todas as idades, correndo para todos os lados, uns convocando os outros para se armarem e irem à revolução. Juan vai à casa de seu sogro e reencontra a família. Eles

se emocionam e juntos assistem ao amanhecer pela janela da casa. Por fim, a marcha cresce, está armada e segue para a batalha.

Verificamos que nesses filmes a *trama* se constrói seguindo os padrões clássicos. Ou seja:

a) há uma situação inicial de equilíbrio – em *Carne de Fieras* e *Barrios Bajos*, existe a suposição inicial de casamentos estáveis e felizes. Em *Aurora de Esperanza*, Juan tem uma família unida e feliz;

b) acontece uma perturbação – Pablo flagra o adultério de Aurora e a expulsa de casa. Ricardo flagra a esposa com o amante e o mata. Juan perde seu emprego e não consegue outro, enquanto sua família passa fome e sua mulher é humilhada publicamente;

c) há a luta pela eliminação do elemento perturbador – Pablo tenta se livrar da lembrança de Aurora e se apaixona por Marlene, a quem tenta livrar da dominação de Marck. El Valencia faz de tudo para ajudar e proteger Ricardo e Rosa das ameaças de Floreal. Juan busca desesperadamente por emprego e, em sua revolta e inconformismo, acaba organizando a “Marcha da Fome”, com a qual segue para a capital;

d) eliminação definitiva do elemento perturbador – Pablo sofre uma tentativa de assassinato, é hospitalizado e consegue convencer Marlene a se casar com ele, enquanto seu algoz é preso e Marck se conforma em perder Marlene. El Valencia arranja a fuga de Ricardo, livrando-o de ser preso por assassinato e mata Floreal, que ameaçava entregar Ricardo à polícia e Rosa à prostituição. No final, El Valencia, antes de morrer, abençoa o amor de Rosa e Ricardo, que fogem juntos. Juan e seus companheiros partem rumo a revolução, na esperança de novos e melhores tempos.

Outro conceito é o da *Narração*: processo de informar o receptor para que ele construa a fábula a partir de padrões da trama e do estilo cinematográfico. Essa construção no cinema clássico, se dá a partir dos princípios de causalidade e motivação.

A *Narração* (ou o narrador) pode se caracterizar segundo três escalas: a) *autoconsciência*, que é o grau de reconhecimento, pela narração, de sua veiculação ao espectador (segundo Bordwell caberia a pergunta: “até que ponto está consciente a narração de dirigir-se a um público?”); b) *cognoscibilidade*, que é a dimensão e a amplitude da reivindicação de conhecimento da narração sobre informações da fábula (ou “quanto sabe a narração?”); e c) *comunicabilidade*, que

é a extensão com que a narração retém ou comunica informações sobre a fábula (ou “até que ponto a narração está disposta a nos dizer o que sabe?”).

A narração clássica é *onisciente*, mas esta onisciência varia de grau: no começo, a narração é moderadamente consciente de si e abertamente supressiva; com o avanço do filme, ela se torna menos consciente e mais comunicativa; o final do filme pode reafirmar rapidamente a onisciência e evidência ou a consciência de si¹⁰⁰.

A *autoconsciência*, a *cognoscibilidade* e a *comunicabilidade* da narração são de extrema transparência nesse cinema, no qual nenhuma situação pode ficar inacabada. No encerramento dos filmes, por exemplo, podemos identificar essas escalas de percepção da narração por meio de mecanismos como a repetição de motivos musicais ou, ainda, por personagens que olham diretamente para a câmera ou fecham uma porta sobre nós, em se tratando da *autoconsciência*. No caso da *onisciência*, é prática corrente a câmera se recolher para um plano geral, dando ao espectador uma sensação de totalidade. Quanto à *comunicabilidade*, chegamos ao final do filme sabendo de tudo, nada fica inacabado ou levanta dúvidas. De fato, elas nos são demonstradas de forma bem intrincada e fazem parte de um sistema coerente e consistente de apresentação e desenvolvimento da *história*.

Na primeira seqüência do filme *Carne de Fieras*, Aurora e Antonio marcam um encontro amoroso, que deve acontecer durante a ausência do marido. Depois, Aurora puxa conversa com Picatoste e pergunta discretamente quanto tempo ele e Pablo ficariam fora. Quando seu marido está prestes a sair, ela ainda dá a entender que ficará entediada sem ter o que fazer, pois não teria a sua companhia nos próximos dias. Pablo e Picatoste partem. Eles chegam de carro a uma praça da cidade, conferem as horas no relógio da praça e se dão conta de que o relógio de pulso de Pablo parou de funcionar, depois que ele se atirou na água para salvar Perragorda. Era tarde demais para pegar o trem. Pablo resolve voltar para casa e só viajar na manhã seguinte. Ambos retornam e acabam flagrando Aurora no quarto com seu amante.

Em *Barrios Bajos*, numa das seqüências iniciais do filme, Mae e Floreal discutem na frente da Casa Paco. A moça reclama com o gangster por ele tentar vendê-la a diferentes homens. Ela diz que deseja viver como sua companheira, mas

¹⁰⁰ BORDWELL, David. Op. cit., 1997, p. 27.

ele alega que ela está louca, pois acaba de abandonar um cliente na mesa do bar. Mae vai embora. Dentro do bar, a velhota, comparsa de Floreal, tenta consolar o cliente, dá-lhe cocaína para cheirar e fala mal de Mae. Em outro momento, Floreal se aproxima da mesa e pede desculpas ao cliente, que estava bêbado e inconsolável. Então, ele e a velhota combinam usar outra pessoa para atender aos desejos do cliente. Ela tenta convencer ao homem que havia uma pessoa mais indicada para satisfazê-lo e que estava em sua própria casa e era sua empregada Rosa. Ela faz comentários sobre a beleza da moça. Na sequência seguinte, o espectador é apresentado a Rosa: seu belo rosto, com os olhos fechados, pontua a fala da velhota sobre a beleza da personagem. Ela estava dormindo com ar inocente e, ao despertar sob a luz do sol, esboça um lindo sorriso. A velhota e o homem saem do bar e entram no carro, rumo à mansão dele. Ao chegar, ele vai procurar por Rosa em seu quarto. Já vestida, a moça é surpreendida pelo patrão, que a manda tirar as roupas e tenta violentá-la. Mas ela consegue se livrar do homem, que fica desacordado sobre a cama, devido à bebedeira. Rosa aproveita para fazer as malas e partir. Na rua, ela é seguida por um tempo pela velhota, que depois oferece ajuda para que ela encontre um novo emprego. Nada dá certo e ambas vão parar na “Casa Paco”.

Em *Aurora de Esperanza*, no dia seguinte à volta das férias, Juan acorda e se prepara para ir trabalhar. Sua esposa, Marta estava fora fazendo compras e sua filha, Pilarín ajuda nos afazeres da casa, enquanto toma conta de seu irmãozinho mais novo, Antõito. Juan senta-se à mesa para tomar seu café da manhã e ler o jornal, antes de sair. Então, uma matéria lhe chama a atenção e lhe traz visível preocupação. Lê-se no jornal: “Los hijos de los sintrabajo. Un problema de difícil solución se plantea al Estado. El número de niños, hijos de obreros en paro forzoso, asciende ya a tres millones. Permitiremos que esos niños mueran de hambre?”. Ele se vira para o lado e observa seus filhos com amor e preocupação. Distraído de suas reflexões pela movimentação da casa, Juan se dá conta de que deve se apressar para ir ao trabalho. Bebe seu leite e parte. Ao chegar à porta da fábrica, é surpreendido pela notícia que abala a todos os seus colegas: Juan e os demais foram despedidos. Ele volta amargurado para casa. Antes de sua chegada, Marta e as crianças estão desfazendo as bagagens da viagem. Eles trouxeram uma espécie de cofrinho de barro, no qual se lê: “ahorro para vacaciones” (ou “poupança para as férias”). Com certeza, já pensam em juntar dinheiro para as próximas férias.

Eles preparam uma mesinha onde deixar o cofrinho e, momentaneamente, a colocam bem próxima à porta de entrada do apartamento. De repente, Juan abre a porta batendo na mesinha, que cai e o cofrinho se quebra no chão. Era o fim dos planos de férias. Juan recolhe-se a seu quarto e conta para Marta o ocorrido.

Percebemos que em todos os casos, a *narração* está plenamente *consciente* de dirigir informações ao público, já que nos prepara a todo instante para a consecução dos fatos: o flagrante de Aurora em adultério; a reviravolta na vida de Rosa; e a ameaça de fome e miséria sobre a família de Juan. Nesse sentido, são-nos lançadas pistas variadas. Em *Carne de Fieras*, há o receio que Aurora sente quando Antonio se aproxima de seu barco e eles marcam o encontro. Depois ela tenta certificar-se de que Pablo realmente não estará em casa e ainda finge que ficará sozinha e aborrecida. As horas diferentes dos relógios. Mesmo o interlúdio de Pablo e Picatoste no café tomando cerveja, momento em que Pablo aproveita para comprar flores e surpreender a amada. Todos são indícios de que algo vai dar errado e o espectador acompanha tudo sem surpresas. Assim, quando Pablo chega em casa e acende as luzes da sala, já sabemos de tudo.

Em *Barrios Bajos*, as palavras maldosas da velhota sobre Mae, em oposição aos elogios e à beleza de Rosa, mais as imagens da moça ao despertar, já nos apontam que ela é a “mocinha” da história e que ainda passará por vários percalços. Aliás, temos a certeza absoluta de que algo ruim realmente vai acontecer quando a velhota, ainda no bar, convence o cliente a investir em Rosa, ele olha para frente e pronuncia de forma sonhadora e desejosa o nome da moça, como tendo adorado a idéia. Na seqüência, a bela imagem da moça despertando preenche a tela. E quando ela é atacada em seu quarto, novamente já antecipamos o desfecho dessa seqüência pois, antes disso, seu patrão seguia pela casa com um ar ansioso e decidido.

Em *Aurora de Esperanza*, o *close* na notícia do jornal e o modo atencioso e preocupado com que Juan observa seus filhos, nos fazem suspeitar de dificuldades vindouras. Além disso, quando Juan vai se aproximando do portão da fábrica, onde seus colegas se reúnem atordoados pela notícia do desemprego, não temos dúvidas de que ele será o próximo a ser atingido pela miséria e pela fome. Mesmo o interesse em mostrar sua família ainda entusiasmada com as férias, que mal acabaram, mas já planejando as próximas, se possível com alguma reserva monetária, anunciam que algo ruim está prestes a acontecer aqui também. De fato, o cofrinho quebrado no chão é a visão clara da tragédia que estava para ter início.

E o que se segue é o desespero cotidiano de Juan em busca de emprego, o qual nunca consegue obter.

Por sua vez, a *Motivação* é o processo pelo qual uma narração justifica seu material e a apresentação deste na trama. No cinema clássico, podemos distinguir diferentes tipos, a saber:

a) *Motivação composicional*: para a história seguir adiante, deve apresentar certos elementos que assegurem uma coerência básica e estar respaldada pelos princípios de causalidade (traços psicológicos, objetivos, romance etc.). A *motivação composicional* realça as associações de causa e efeito, enfatizando os elementos da trama por meio das repetições.

Em *Carne de Fieras*, Perragorda tem a mania de catar bitucas de cigarro do chão, supostamente para vendê-las por alguns trocados e poder sobreviver como menino de rua. No começo do filme, ele quase se afoga ao tentar pegar a bituca lançada na água por Pablo, que o salva e o leva para casa, transformando-se em seu padrinho. O menino guarda aquela bituca como amuleto e sempre a leva consigo. Em quase todas as cenas de que participa, este personagem cata bitucas: na praia, enquanto Pablo e Picatoste conversam; no Cabaré, entre os números musicais; na delegacia de polícia, quando o cigarro de Lucas é arremessado ao chão pelo comissário. Neste último momento, Perragorda, pega o cigarro do chão, compara-o com outro que trazia consigo e que pertencia à cena do crime e, como era um especialista em termos de bitucas de cigarro, ajuda a esclarecer a autoria do crime revelando que Lucas era de fato o agressor de Pablo.

Em *Barrios Bajos*, a mando de Floreal, Mae vai até a Casa Paco tentar saber quem era o rapaz que El Valencia escondia em seu quarto. El Valencia estava de saída para levar uma carta ao correio, quando Mae chega ao bar. Ele resolve conversar com ela e saber porque ela estava ali. Mae afirma que havia largado Floreal e que estava tentando achar outro homem com quem ficar. Ele não acredita nela. Tem início uma discussão entre alguns jogadores de cartas. El Valencia a interrompe e põe um dos jogadores para fora. Essa distração faz com que ele pare a conversa com a moça e fique sem saber de suas verdadeiras intenções. El Valencia sai e Mae aproveita para subir até seu quarto e sondar sobre Ricardo. Ela entra assustada no quarto e finge fugir de alguém. Mostra a Ricardo um machucado no ombro feito no dia anterior, quando Floreal, irritado a jogara no chão da rua.

Ricardo fica penalizado com o teatro de Mae. De repente, Rosa bate na porta do quarto e ao perguntar se havia alguém mais ali, pronuncia o nome de Ricardo. Pouco tempo depois, El Valencia retorna e percebe que Mae está no quarto com Ricardo. Ele sobe as escadas, entra no quarto, segura Mae e furioso, empurra a cabeça da moça pela janela ferindo-lhe o rosto. Ela vai embora, mas consegue obter o nome de Ricardo.

Em *Aurora de Esperanza*, Marta vai até o ateliê de costura em busca de emprego. Quando chega lá, percebe que será difícil conseguir uma colocação, pois outras moças já aguardavam à sua frente para fazer a entrevista para a vaga. Contudo, cada candidata que entrava na sala da gerência, saía de lá indignada, fazendo reclamações generalizadas sobre a indecência da proposta. Marta é a última a ser recebida para a entrevista. Logo que entra na sala, o gerente lança sobre ela um olhar de extremo interesse. Sem contar qual será a função de Marta, ele afirma que o emprego “pode parecer desagradável, mas paga bem”. Marta escuta com atenção. Nas seqüências seguintes, ela chega em casa trazendo alguns alimentos e informa ao marido que começou a trabalhar num ateliê de costura. No dia seguinte, acidentalmente, Juan descobre que Marta trabalha como modelo vivo de roupas íntimas, na vitrine de tal ateliê, e estava exposta à curiosidade e chacotas dos homens que por ali passavam. Ele se revolta, faz um discurso inflamado sobre a indignidade daquele emprego e leva sua mulher embora.

Nestes casos, a repetição em catar bitucas; a sucessão de eventos aleatórios como a briga entre os jogadores, a saída de El Valencia até o correio e Rosa, que chama pelo nome de Ricardo; e o inconformismo e reclamações das candidatas que deixam de aceitar o emprego de modelo, além da fala enigmática do gerente do ateliê à Marta, logo no início de sua entrevista, são elementos de composição que ajudam na consecução dos fatos em todos os filmes.

b) *Motivação realística*: muitos elementos narrativos se justificam segundo sua verossimilhança em relação ao tempo e espaço em que se desenvolvem, ou em relação a determinado tipo de personagem, dadas sua personalidade e circunstâncias. A *motivação realística* também se faz com acessórios de fácil denotação, como o uso de uma única fonte de luz para iluminar uma rua escura ou o da luz mais difusa sobre as mulheres para lhes realçar a beleza, práticas que acabam por criar uma identificação visual padronizada e de instantâneo reconhecimento estilístico.

Em *Carne de Fieras*, Aurora é idolatrada por Pablo, boxeador viril e de princípios. Ela é pega em flagrante adultério. Ele tenta bater-lhe, mas é contido por Picatoste e Perragorda. Depois da traição, Pablo expulsa Aurora de casa e ela passa a ter que trabalhar. Já em *Barrios Bajos*, Floreal é um vilão covarde e como tal, nas duas lutas com El Valencia, tenta se safar com a ajuda de seus comparsas. Por sua vez, em *Aurora de Esperanza*, Juan é um homem honesto e trabalhador que preza o fato de ter emprego e poder sustentar sua família com dignidade, mas quando essa condição muda, ele se sente péssimo. Nestes exemplos, a ação de expulsar a mulher de casa após o flagrante é verossímil a qualquer homem traído, como o personagem Pablo. Assim como colocar comparsas para ajudar em lutas que deveriam ser realizadas apenas entre dois, é verossímil entre bandidos e covardes, como o personagem Floreal. Tão verossímil quanto Juan se sentir humilhando ao saber que sua esposa sustentaria a família e, logo depois, revoltar-se com o emprego indigno que Marta conseguira.

c) *Motivação intertextual*: a representação da trama é justificada segundo as convenções de certos tipos de obra (existe o pressuposto que um filme de Hollywood sempre tenha um final feliz), em relação a um astro (se Fred Astaire está no elenco, ele certamente irá dançar e cantar), ou genérico (mesmo que um ator comece a cantar de forma espontânea e isto não tenha uma relação direta com uma motivação realística ou compositiva, o fato tende a se justificar por convenções do gênero¹⁰¹).

Podemos dizer que os filmes em questão apresentam finais felizes, como é de se esperar de melodramas clássicos. Em *Carne de Fieras*, Pablo fica noivo de Marlene. Em *Barrios Bajos*, Ricardo e Rosa, apesar da morte de El Valencia, ficam juntos. Em ambos, os vilões têm um final terrível: Lucas é preso e Floreal é morto. Em *Aurora de Esperanza*, embora não haja a personificação de um vilão que seja penalizado por seus crimes ao final ou um casal romântico que, depois de muitos percalços, acabe unido e feliz, Juan reencontra sua família e prossegue em sua marcha, que se transforma em luta pela revolução. Esta mesma, surge como uma esperança de novos e melhores tempos.

Podemos afirmar, também, que houve a intenção de se trabalhar com astros (atores conhecidos) como protagonistas para chamar a atenção do público.

¹⁰¹ *Idem, ibidem*, pp.21-22.

Verificamos que, em *Carne de Fieras*, Marlene Grey (Marlene) e Georges Marck (Monsieur Marck) faziam parte de uma companhia de variedades francesa e apresentavam, com o Circo Price no teatro Maravilhas de Madri, a mesma dança com os leões, encenada no filme. Inclusive, especula-se que o sucesso alcançado por este show foi a motivação para a realização cinematográfica. Além disso, o ator Pablo Alvarez Rubio (Pablo) acabava de regressar à Espanha, depois de trabalhar com êxito em versões castelhanas de produções norte-americanas.¹⁰² Em *Barrios Bajos*, José Telmo (El Valencia) fez uma participação em *La hija del penal* (1935), uma comédia de grande êxito comercial, produzida pela Cifesa.¹⁰³ Em *Aurora de Esperanza*, Félix de Pomes (Juan) já era conhecido do público espanhol, tendo atuado em várias películas desde 1928, quando interrompeu sua carreira de esportista e passou a se dedicar ao cinema. De fato, tais atores e atrizes já tinham certa vivência cinematográfica, conforme veremos adiante, e (por que não dizer?) notoriedade em sua profissão na Espanha. Caso à parte é o de Marlene Grey, cuja fama se deve muito mais a sua atuação junto ao espetáculo de variedades do que à atuação específica como atriz cinematográfica.

No caso de uma motivação genérica, apesar de dois de nossos filmes não serem musicais característicos, alguns personagens secundários se destacam cantando. Como Antonio e Aurora que fazem apresentações no Cabaré de *Carne de Fieras* e o velho bêbado de *Barrios Bajos*, que começa a cantar na rua como se fosse um tenor. São melodramas com números musicais. Podendo mesmo ser tomados como musicais. Mas são algo diverso dos filmes musicais propriamente ditos, nos quais as personagens principais efetuam praticamente todos os números musicados, mesmo que isto ocorra de forma aleatória na trama.

Quanto a *Aurora de Esperanza*, não há números musicados, mas podemos encontrar motivação genérica em relação ao fato de Juan passar em frente ao ateliê de costura, onde Marta trabalhava como modelo vivo, e presenciar a humilhação pela qual passava sua esposa, sendo vítima da chacota de outros homens que pararam para vê-la. De fato, isso fora uma simples coincidência dentro do filme, utilizada para dar continuidade à trama, pois, obviamente, um operário feito Juan,

¹⁰² Sobre o espetáculo de variedades em que Marlene Grey dança com leões e a atuação de Pablo Alvarez Rubio em versões castelhanas de filmes norte-americanos, verificar em ALBERICH, Ferrán, Op. Cit. 1993pp.29-37.

¹⁰³ GUBERN, Román., Op. cit., 2000, p.151.

na sua busca por uma posição no mercado de trabalho, e com as possíveis habilidades que detinha, nunca procuraria emprego num bairro rico como demonstrava ser o do ateliê de costura.

d) *Motivação artística*: Hollywood usa a motivação artística para fazer palpável o convencionalismo da arte ou o virtuosismo por si mesmo, mas não é usual. Ela pode se manifestar por meio da apresentação de um espetáculo, de um número musical ou de um momento cômico. Em *Carne de Fieras*, há a apresentação de um comediante, numa espécie de *stand-up comedy*. Ele realmente impressiona a platéia do cabaré, que ri muito e o aplaude vigorosamente. Em *Barrios Bajos* o caso do velho bêbado, já citado, mais a apresentação de um casal de músicos que cantam e tocam a música-tema do filme, logo no início da história, também encantam as personagens. São cenas que se enquadram facilmente no contexto de motivação artística. Neste sentido, não há nada parecido em *Aurora de Esperanza*, que se diferencia dos outros filmes em questões que nos são muito relevantes, às quais retornaremos em momento mais adequado.

Bordwell distingue também a *motivação múltipla*, na qual dois ou mais tipos de motivação se relacionam. Por exemplo, a *motivação realística* pode reforçar a *composicional*. Pablo é traído por Aurora. Uma resposta realística a isto é expulsar a mulher de casa e é o que ele faz. Isto ajuda na construção da trama, pois permite que Pablo se apaixone por Marlene e a história continue a se desenvolver. Da mesma forma que Floreal, enquanto vilão e covarde, ao tentar se livrar de El Valencia por meio da ação sorrateira de seu comparsa, acaba deixando Ricardo levemente ferido para ser tratado por Rosa, momento no qual os dois passam a se interessar um pelo outro. Além disso, o auxílio de Ricardo na luta de El Valencia, deixa-o mais exposto na trama e intensifica o interesse de Floreal pelo rapaz. No caso de *Aurora de Esperanza*, como Juan não consegue encontrar emprego, Marta preocupa-se com a situação do marido e com a falta de víveres para o sustento da família. Naturalmente, ela tenta ajudar penhorando sua aliança de casamento e conseguindo um emprego. Emprego este que reforça a crescente revolta de Juan contra o mundo capitalista e esnobe a que estão submetidos.

Outro conceito que adotamos em nossa análise é o de *melodrama*, sendo este o gênero a que os filmes analisados pertencem. Em *O Olhar e a Cena*, Ismail Xavier traça

uma genealogia sobre esta variedade cinematográfica, a partir de seu desenvolvimento na literatura e no teatro. Segundo o autor:

Diderot [Denis Diderot (1713-1784), filósofo e escritor francês] queria um teatro dirigido à sensibilidade por meio da reprodução integral das aparências do mundo, queria um método de “dar a ver” as situações, os gestos, as emoções. O *ilusionismo*, fonte de envolvimento da platéia, é então assumido como a ponte privilegiada no caminho da compreensão da experiência humana, da assimilação de valores, da explicitação de movimentos do coração. Tal demanda, própria do universo da Ilustração do século XVIII, tem seus desdobramentos e, depois da Revolução Francesa, em outra atmosfera social e política explode no teatro popular de 1800. Aí se consolida o gênero dramático de massas por excelência: o melodrama. Esse tem sido, por meio do teatro (século XIX), do cinema (século XX) e da TV (desde 1950), a manifestação mais contundente de uma busca de expressividade (psicológica, moral) em que tudo se quer ver estampado na superfície do mundo, na ênfase do gesto, no trejeito do rosto, na eloquência da voz. Apanágio do exagero e do excesso, o melodrama é o gênero afim às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias. Intenso nas ações e sentimentos, carrega nas reviravoltas, ansioso pelo efeito e a comunicação, envolvendo toda uma pedagogia em que nosso olhar é convidado a apreender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude e do pecado.¹⁰⁴

Em muitas passagens desses filmes, constatamos tal ênfase na expressividade, que cria exageros de encenação. Nas histórias que envolvem homens traídos, estes tomam atitudes enérgicas: Pablo manda a esposa embora; Ricardo mata o amante. Depois de trair o marido, a vida de Aurora sofre uma grande reviravolta e ela é obrigada a trabalhar para se sustentar. É quando percebe o erro que cometeu. Em nome da paixão que sente por Floreal, Mae se sujeita a qualquer coisa para atender aos mandos do gangster, sem temer pela própria vida. Apesar de apaixonada por Pablo, Marlene se vê presa a Marck e, talvez por remorso, só consegue se libertar dele no final do filme, quando Pablo, recuperando-se no hospital, pede-lhe em noivado. Rosa é perseguida por Floreal e, mesmo que este a queira prostituir, ela está disposta a se entregar ao gangster para que ele e El Valencia não tenham que lutar novamente. Em *Aurora de Esperanza*, Juan sofre diariamente pela busca de emprego e se sente extremamente humilhado quando Marta diz ter conseguido uma colocação no ateliê de costura. Além disso, a distância em relação à família, traz-lhe muita amargura. Mas, com firmeza e determinação, ele tenta preservá-la da miséria a que tantos outros, em situação idêntica a sua, estavam expostos. E quando Juan reencontra sua mulher e filhos, isto acontece sob muita comoção de todos.

¹⁰⁴ XAVIER, Ismail., Op. cit., 2003, pp. 38 e 39. Grifos nossos.

Algumas cenas são emblemáticas sobre a atuação melodramática nesses filmes. Quando Marlene discute com Marck devido a seu ciúme doentio, ele a pega pelos braços e a joga no sofá. Ela geme e chora, com gestos e falas exageradas. Ele se ajoelha para pedir-lhe perdão e dizer-lhe que é seu amor.

Carne de Fieras, 1936 / 1992, Armand Guerra (dir.)
 Camarim de Marlene. Ataque de ciúmes de Marck.
 00:34:00 a 00:35:07 h

Embora o resultado seja diferente, Mae vai atrás de Floreal na rua e o questiona para onde estava indo e o que ia fazer. Este diz que resolveria negócios. Ela quer ir junto e ele não deixa. Ela se desespera e o segura pelos braços. Ele a arremessa ao chão e Mae fica ali, deitada e chorando.

Barrios Bajos, 1937, Pedro Puche (dir.)
 Floreal, seu assistente e Mae. Irritado, Floreal joga Mae ao chão.
 00:41:28 a 00:42:02 h

Quando Juan fica sabendo que Marta conseguiu um emprego, com o filho adormecido no colo, vocifera: “Claro. Alguém tem que manter a casa, se eu não sou capaz de fazê-lo. [...] estou ferido em minha dignidade de homem. Porque quero trabalhar e não consigo. Porque essas mãos, a cada dia que passa, poderiam se ocupar em algo, mas não encontram emprego. Porque terei que viver de seu trabalho, como se fosse um vagabundo.”

Aurora de Esperanza, 1937, Antonio Sau (dir.)
 Juan, Marta e os filhos. Orgulho ferido de Juan.
 00:18:43 a 00:19:42 h

Conforme Ismail Xavier: o *melodrama* é o reduto dos cenários de vitimização¹⁰⁵ e a ode aos sentimentalismos.

2) Personagens e Dramaturgia

O cinema clássico de tipo hollywoodiano se caracteriza por apresentar indivíduos definidos. Seu principal agente causal é a personagem, indivíduo distinto com traços, qualidades e comportamentos evidentes e consistentes. O mais importante deles é o protagonista, seguido por coadjuvante(s) e personagens secundários: todos muito bem caracterizados, como podemos observar nos filmes em questão, a saber:

a) *Carne de Fieras*:

Pablo (protagonista) – boxeador viril, forte e enérgico, está sempre à disposição para lutar pelo o que lhe interessa, como na discussão que mantém com Marck no Cabaré, por causa de seu interesse em Marlene. É altruísta e justo, recolhe Perrogorda das ruas e dá-lhe um lar e tem como objetivo educar o menino. Romântico e emotivo, compra flores para suas amadas e chora quando se separa de Aurora, por quem era cegamente apaixonado. É amoroso no trato com Perragorda, e sempre faz-lhe um carinho na cabeça ou dá-lhe um beijo na face. Tem muita paciência com Picatoste, que o atormenta com a perspectiva de outros relacionamentos amorosos. É decidido em relação à paixão por Marlene e faz o possível para se aproximar dela. É destemido e corajoso: pula no lago para salvar a vida de Perragorda. É generoso em relação aos menos favorecidos, sempre dá-lhes altas gorjetas. Não é muito elegante, mas veste-se bem.

¹⁰⁵ *Idem, ibidem*, p.93.

Picatoste (coadjuvante) – homem franzino e bem vestido. Amigo, treinador e companheiro de todas as horas de Pablo. É sarcástico, sempre faz comentários maliciosos, deixando visível situações complicadas sobre o relacionamento entre Pablo e Aurora, como na sequência inicial do filme, quando questiona o amigo sobre sua dignidade, uma vez que este se deixava ser destrutado pela própria mulher. É dedicado e leal a Pablo, a quem sempre ajuda e conforta, mesmo quando ele deixa-se vencer na luta contra seu oponente o boxeador de nome Tigre, logo após a separação de Aurora. É engraçado, careteiro, sagaz e zombeteiro; em certo momento finge que vai roubar um pedaço de pudim do prato de Perragorda. É amoroso com o menino e ajuda a educá-lo.

Perragorda – menino de rua, sofrido e sem família. É inocente e engraçado: ele e Picatoste fazem palhaçadas juntos, como quando imitam um juiz de luta livre na cena em que Lucas é arremessado ao chão, depois de interferir na discussão entre Marck e Pablo, no cabaré. Tem um imenso senso de gratidão e é extremamente leal e dedicado ao padrinho. É muito esperto e perspicaz quando compara as bitucas de cigarro e ajuda a provar que Lucas era o culpado do crime. É supersticioso e faz um amuleto da bituca que tentou pegar no lago e que foi a causa de seu quase afogamento, mas que, por outro lado, rendeu-lhe um lar e um padrinho. De início, é maltrapilho. Depois, passa a vestir-se bem.

Aurora – mulher corpulenta e antipática. Esposa de Pablo. É dissimulada, pois finge que ficará entediada com a ausência de Pablo, mas, só quer ter a certeza de que ninguém descobriá sobre seu amante. É interesseira, mantém-se ao lado do marido pelas facilidades que este lhe proporciona e pela devoção que lhe dispensa. É fútil: dá mais importância às roupas molhadas de Pablo do que ao nobre fato dele ter salvado Perragorda do afogamento. Está sempre bem arrumada e bem vestida, mesmo quando vai nadar. Depois da separação, terá que trabalhar como dançarina no cabaré.

Marlene – mulher esbelta e elegante, loira e de extrema beleza e delicadeza, que se apaixona por Pablo. É corajosa e audaciosa: arrisca-se dançando seminua entre os leões. Embora viva a angustia de estar presa a Marck, é-lhe extremamente dedicada, até mesmo na cena em que se despedem no hospital, ela ajeita-lhe a gravata. Extremamente sensível, acaba por desmaiar ao ter uma alucinação no momento de sua apresentação.

Marck – homem de meia-idade e corpulento, mas que veste-se elegantemente. É domador de leões e apresenta-se ao lado de Marlene, por quem é apaixonado e pela qual nutre grande ciúme.

Lucas – homem humilde, franzino e arqueado. É criado de Marck e Marlene. Tem um aspecto misterioso e perturbado. É obcecado por Marlene, por quem está apaixonado. Não consegue disfarçar seu interesse pela moça, motivo pelo qual ela sempre sente-se incomodada quando ele a observa.

Antonio – cantor no cabaré, é jovial e veste-se bem. Galanteador, é o amante de Aurora, cujo corpo elogia e a quem tenta persuadir a deixar o marido. Contudo, foge covardemente pela janela quando Pablo chega de surpresa em casa.

b) *Barrios Bajos*:

El Valencia (protagonista) – homem forte e corpulento, que usa trajes humildes e em desalinho. Estivador viril e enérgico. De temperamento explosivo e rude, como quando pega Mae em seu quarto e lhe enfia a cabeça através de uma janela, cortando-lhe o rosto com o vidro. Ele é justo e determinado. Sua esperteza e perspicácia fazem-no desconfiar das ações de Floreal e deixam-no sempre alerta sobre os comparsas deste gangster. É saudoso de sua esposa já falecida, mas apaixona-se por Rosa, devido à semelhança entre elas. Simpático e amigável, tem muitos e bons amigos. É extremamente grato e leal ao amigo e advogado Ricardo, a quem deve o favor de ter-se livrado da prisão, já há algum tempo. Generoso, ele presenteia Rosa com roupas que compra numa butique da cidade. Corajoso, luta com Floreal até a morte para garantir a liberdade de seus amigos. Sincero e romântico, El Valencia faz confissões ao amigo Ricardo sobre seus sentimentos por Rosa.

Ricardo (coadjuvante) – advogado magro alto e elegante. Impetuoso e instintivo, mata o amante de sua esposa. Tem grande gratidão e lealdade a El Valencia, a quem salva na primeira luta contra Floreal. Romântico e ingênuo, detesta ver mulheres chorando e acaba acreditando no fingimento de Mae. Também apaixona-se por Rosa, a quem lê um trecho de um romance no jardim, deixando El Valencia confuso e desconfiado sobre a cena.

Rosa – empregada de um homem rico, que é cliente de Floreal. De estatura mediana e bem vestida, ela é linda e inocente: fica à mercê de seu patrão, por quem é quase violentada. Sincera e leal, deixa claro a El Valencia que o tem como a um

pai. Jovial e carinhosa, tenta ajudar uma menina, que deixa cair as garrafas de leite na rua e fica desesperada chorando, com medo dos pais. Dedicada e cuidadosa, Rosa cuida do ferimento de Ricardo. Honesta e justa, tenta impor a El Valencia que não lute mais com Floreal por sua causa.

Paco – homem alto, corpulento e simples. Dono do bar e amigo leal de El Valencia. Dissimulado, ajuda a esconder Ricardo da polícia, mesmo quando dois investigadores vão até o seu bar fazer perguntas.

Floreal – homem alto, magro e elegante, é o gangster que ameaça denunciar Ricardo e persegue Rosa. Autoritário, manda e desmanda em seus comparsas. Dissimulado e covarde, tenta vencer El Valencia nas lutas por meio da ajuda de outros bandidos. Interesseiro, administra a paixão que Mae tem por ele, colocando-a em enrascadas, em troca de que ela possa continuar a viver em sua companhia, como sua mulher.

Assistente de Floreal – homem mediano e de trajes comuns. Sorrateiro, faz o serviço sujo para o chefe, ao qual é leal e dedicado.

Velhota – anciã baixinha e corpulenta, que se veste bem. Sorrateira e dissimulada, rouba o cliente de Floreal, tirando cuidadosamente a carteira de seu bolso, enquanto ele cochila na mesa do bar. Interesseira e mercenária, cobra dinheiro do chefe para fornecer informações sobre Rosa. Fofoqueira, diante do cliente, denigre a pessoa de Mae, que acabara de o abandonar na mesa do bar.

c) Aurora de Esperanza:

Juan (protagonista) – operário, forte e enérgico, pai e marido responsável, por vezes, machista. Homem com apurado senso de justiça social e que demonstra extrema compaixão por seus pares. Está determinado a arranjar um emprego descente, mesmo que isto signifique se distanciar de sua família. De trajar simples e modesto, costume vestir calça, camisa e paletó (não muito alinhados), lenço no pescoço e boina. Sob amargura e revolta crescentes, demonstra grande poder de liderança.

Marta (coadjuvante) – esposa de Juan. Mãe de família resignada e exemplar, que coloca seus filhos sempre em primeiro lugar. Dedicada e companheira, é capaz de sacrificar sua dignidade feminina em troca do sustento de seus filhos. Costuma usar vestidos longos e sem decote, também simples e modestos.

Pilarín – filha mais velha de Juan e Marta. Adolescente. Usa trajes simples e modestos, adequados à idade; em geral usa vestido e avental, além de uma fita na cabeça. Filha carinhosa, ajuda nos trabalhos domésticos e nos cuidados com seu irmão, Antoñito.

Antoñito – filho casula de Juan e Marta. Usa trajes simples e modestos, também, adequados à idade, como camisa curta e bermuda. Curioso e travesso, porém educado.

La tanguista – mulher de aparência rica e esnobe, mas que se apieda de Juan e é-lhe secretamente solidária. Veste-se com muita elegância e ostentação.

El Señorito – homem rico e esnobe, que gosta da companhia de mulheres ricas e bem vestidas. Está sempre muito bem vestido com fraque ou terno, paletó, camisa e chapéu. Sente prazer em ostentar sua fortuna, gastando-a de forma inconseqüente com mulheres, noitadas em cabarés e carros.

De uma forma geral, a indumentária de todos é convencional e apropriada às personagens, ajudando a caracterizá-las enquanto à classe social a que pertencem e à profissão que desempenham na trama. Mas, três dessas caracterizações valem comentários à parte.

Marlene, em sua exibição dançando junto aos leões, começa a apresentação vestindo apenas uma saia transparente (uma espécie de véu), da qual se desfaz rapidamente, permanecendo com uma tanga bem cavada e calçada com sandálias altas. Esta é realmente uma situação muito interessante na História do Cinema. A nudez feminina já fora representada em momentos anteriores, uma das primeiras referências de que temos notícia, é o curta-metragem de Eugène Pirou, intitulado *Le Coucher de la Marié* (1896); um “recatado *stripe-tease*, no qual a mulher tirava seu vestido, ficando com a anágua, meias e outras roupas íntimas”, que acabou tornando-se um gênero indispensável nos catálogos da época¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Vide BUENO, Monica Barrientos. *Inicios del Cine En Sevilla. De La Presentacion En La Ciudad A Las Exhibiciones*, Sevilla: “Coleção Ciencias de la Comunicación”, Universidade de Sevilla, 2006, p.169.

Marlene Grey e Georges Marck em *Carne de Fieras*, 1936/1992.
A personagem Marlene dança nua na jaula junto com leões.
00:51:25 a 00:54:35 h

Contudo, considerando o exacerbado e evidente pudor manifesto nas sociedades de relevante religiosidade, como o catolicismo espanhol, um seminu frontal, com certeza, gerava muita polêmica na década de 1930. De fato, apesar de o espetáculo real da dança com os leões, encenada por Marlene Grey e Georges Marck, ter sido alardeado por toda Madri, por meio de reportagens em periódicos da época e em forma de cartazes que circulavam em uma caminhonete de propaganda, consta que, na década de 1940, quando o produtor do filme tentou finalmente estreá-lo, houve uma preocupação muito grande em se cobrir a nudez da atriz por meio de desenhos sobre a imagem de seu corpo nu. Certamente, a censura imposta pelo regime franquista seria implacável, caso o filme fosse lançado sem esta devida precaução. Contudo, a idéia e o filme foram deixados de lado¹⁰⁷. Apenas em 1992, o *Carne de Fieras* foi restaurado e teve sua edição, definitivamente, concluída, podendo ser exibido sem censuras.

Já em *Barrios Bajos*, El Valencia, apaixonado por Rosa, tenta trocar radicalmente seu modo de se vestir. Assim, compra terno e gravata, sapato social e chapéu novos, mas a gravata e o chapéu o incomodam muito e o calçado lhe aperta os pés. Depois de andar um pouco assim trajado, senta-se num banco, tira essas peças em conflito e volta à velha boina, ao lenço amarrado no pescoço e ao seu velho e confortável par de alpargatas, mas permanece com o terno. Esta foi uma evidente tentativa da personagem de impressionar a doce e bem vestida Rosa. Mas sua natureza rude o limitou ao mínimo, gerando uma combinação absurda entre o terno e um tipo de calçado modesto e popular.

¹⁰⁷ ALBERICH, Ferrán, Op. cit., 1993, pp.29-30; e E ainda, ALBERICH, Ferrán: “La Reconstrucción”, IN: *Carne de Fieras 1936-1992*, Zaragoza: Filmoteca de Zaragoza, 1992, p. 18.

José Telmo em *Barrios Bajos*, 1937.
 Personagem El Valencia: antes e depois das roupas novas.
 00:48:28 e 00:52:04 h

Em *Aurora de Esperanza*, Juan está sempre em contraste com o mundo burguês e rico. Seus trajes de operário (terno e camisa simples, lenço ao pescoço e boina) entram em choque com os ternos, gravatas e chapéus chiques e alinhados de personagens como “el señorito” e os gerentes do ateliê de costura e da fábrica. Sua aparência se deteriora com o desenrolar da trama: as roupas ficam rotas e a barba por fazer, pois acaba submetido à miséria da vida nas ruas e ao abandono e preconceito da sociedade.

Félix de Pomes em *Aurora de Esperanza*, 1937.
 O personagem Juan se arrumando para ir trabalhar; na fila da sopa;
 e numa tentativa frustrada de conseguir emprego, junto a um gerente de fábrica.
 00:05:45 / 00:37:19 e 00:42:46 h

Em termos das ambiências apresentadas nos filmes, em *Carne de Fieras*, verificamos um certo equilíbrio entre seqüências de cenas externas e internas. De início, há uma longa seqüência externa na praia, na qual a câmera nos faz passear pela paisagem e pelos sons do lugar (há pássaros cantando). Por volta do meio do filme, há outra longa seqüência, mas num ambiente interno de estúdio, que é o cabaré. Temos mais alguns ambientes externos, na praia e numa praça. Todo o resto foi rodado em estúdio, reproduzindo o que seriam os cômodos da casa de Pablo, o teatro onde o show de Marlene e Marck era representado, a delegacia de polícia, o *ring* de luta livre e o hospital. Todos estes espaços foram trabalhados de forma simples, com cenários e iluminação que privilegiassem a verossimilhança.

Mesmo na jaula dos leões, embora o cenário do fundo seja pintado, como no teatro do século XIX, os animais são reais, conferindo total naturalidade às cenas. O que destoa um pouco de toda a filmagem são as cenas na Estação de Atocha, que deveriam ter sido filmadas com uma cenografia conveniente ao horário das 23:00, mas foram realizadas durante o dia, o que fica evidente pela claridade e pela intensa movimentação de pessoas, inclusive pela presença de milicianos e “guardias de assalto” que aparecem no filme. Contudo, nada se sabe sobre as intenções de Armand Guerra sobre isto¹⁰⁸.

Em *Barrios Bajos*, a maior parte das ambiências é de seqüências e cenas internas, em estúdio. Há poucas cenas externas e todas são à luz do dia, nas ruas e cais da cidade. A maior parte se dá na Casa Paco e no quarto de El Valencia. O casarão do homem rico é parcialmente representado (entrada, escadaria interna, corredor luxuoso e o quarto de Rosa). Há uma casa de prostituição. Os cenários são decorados a caráter. O bar é rústico, com paredes rabiscadas e cartazes afixados por toda a parte, a cozinha é organizada, mas com frios dependurados na parede. O quarto de El Valencia é pequeno e simples, com uma mesa, cadeira e camiseira, além de uma porta-janela que se abre para dentro do bar. A iluminação é homogênea, mesmo nas cenas à noite entre os becos do bairro. Até mesmo as cenas noturnas no cais (durante entrega de moças ao agenciador de prostituição) e da fuga de Ricardo, no início do filme, parecem ser de estúdio com o controle absoluto do espaço e da iluminação que, nestes casos, estão em alto contraste, para enfatizar a dramaticidade das seqüências. Há ainda cenas no que seria os fundos da Casa Paco, à luz do dia, na delegacia de polícia (dentro e fora), e na residência de Floreal. Todos são ambientes convencionais, com cenografias realistas.

Em *Aurora de Esperanza*, a maior parte dos cenários é de ambientes externos e à luz do dia. O personagem Juan passa boa parte da história à procura de emprego. E para salientar essa busca angustiante e dolorosa, muitas vezes são seus pés, num caminhar pesado e monótono e o chão por baixo destes que são enquadrados ou a parte superior de seu tronco e as fachadas dos prédios ao seu redor. Todos são à luz do dia. As seqüências dedicadas à “Marcha” (saída da cidade, percurso pela estrada, chegada e desfile no povoado) e às manifestações em praça pública, também, são externas e rodadas à luz do dia. As cenas externas ao

¹⁰⁸ *Idem*, 1992, p. 19.

ateliê de costura e à noite, quando Juan dorme entre outros desempregados e indigentes, primeiro na cidade, depois entre os integrantes da “Marcha da Fome”, no povoado por onde estão de passagem e no qual a família de Juan agora reside, parecem realizadas em estúdio, mas com a devida caracterização. A seqüência na qual os homens que seguiam a marcha e aqueles que moravam no povoado correm a convocar todos para a revolução, enquanto armas são distribuídas, foram rodadas à noite e parece que em becos reais e não em estúdio, devido à oscilação de foco ao fundo e à escassa iluminação, mas não podemos afirmar isto com total convicção. De qualquer forma, são cenas nas quais a verossimilhança é o resultado padrão obtido.

3) Eventos e Situações Fílmicas

Segundo Ismail Xavier, no *melodrama*, a parábola moral tradicional é o triunfo da virtude e o final feliz, mas o infortúnio da vítima inocente é também uma forma canônica¹⁰⁹. Em *Carne de Fieras*, Aurora, apesar do adultério, torna-se vítima de si mesma, pois foi sua escolha ruim de ter um amante, mesmo sendo amada e venerada por seu marido Pablo (como apontamos anteriormente), que vai levá-la a um fim patético e melancólico, quando constata que perdeu o único homem que a amava e que poderia dar-lhe uma vida folgada, sem esforços e sem ter que trabalhar como dançarina num cabaré para se sustentar. Aurora traiu, mas ela encarna em si a parábola moral do arrependimento cristão e burguês, que imputa à pessoa arrependida o sofrimento pela culpa e pela queda de *status* social.

Em *Barrios Bajos*, a parábola moral das moças que são levadas a se prostituir é ainda mais dramática e impiedosa, pois seu fim será certamente trágico, como nos anunciam as cenas narradas. Elas vão chegando aos poucos em carros pretos, trazidas por mulheres mais velhas. Ficam aguardando tristemente a vinda do homem que as encomendou para servirem à prostituição. Quando este chega, são colocadas em fila e analisadas por ele, que descarta uma delas (a mais desengonçada e feia de todas) e leva as demais. Na seqüência, novamente em fila, mulheres apenas de roupa íntima e sandálias altas, aguardam na sala da casa de prostituição para serem escolhidas pelos fregueses. Uma delas desce as escadas completamente vestida e é rapidamente escolhida por um homem, que a acompanha até o quarto num andar superior. Lá dentro, ela

¹⁰⁹ *Idem*, 1993, p. 93.

começa a despir-se, mas um barulho na escadaria chama a atenção dele, que pergunta o que era. A moça diz que não era nada, só uma “camarada” sua que acabava de morrer. Ao abrir a porta, ele vê a sombra de um caixão de defunto sendo carregado por dois homens escada abaixo, dá uma moeda à prostituta e sai. Neste caso, a questão é social, inclusive.

Por sua vez, em *Aurora de Esperanza*, a luta pela sobrevivência não é apenas para se conseguir dinheiro e sustento dos filhos. Esse dinheiro deve ser conquistado de forma justa e digna. Portanto, Juan consome-se numa busca árdua e inglória pelo que acredita ser o certo e o melhor para sua família: sustentar a todos os seus com o trabalho de suas próprias mãos, sem explorar a miséria de ninguém, como fazem os ricos no ateliê de costura e o *playboy* que consome rios de dinheiro com mulheres e noitadas em cabarés, enquanto operários sem emprego morrem de fome. É a parábola do pai de família, trabalhador responsável e honesto acima de tudo.

Mas, voltando um pouco ao exemplo da casa de prostituição e à “camarada” morta, uma questão nos salta aos olhos. É interessante pensarmos sobre esse termo que a prostituta usa para se referir à falecida colega. Será que se tratava de uma referência ao conflito, já estabelecido à época de consecução dessa produção? Ou simplesmente, é a “camarada”, colega de trabalho de todos os dias, que luta pela sobrevivência num meio marginal e sujeito à violência desmedida? Na verdade, verificamos que não há referências diretas à Guerra Civil Espanhola, partidos políticos ou ideologias precisas, em nenhum dos filmes analisados, embora tenham sido rodados durante o conflito. Contudo, duas seqüências nos chamam a atenção e nos dão subsídios para a discussão que pretendemos desenvolver a partir de agora, que dizem respeito, justamente, à falta de exatidão ideológica e ao silêncio em relação ao conflito.

A primeira delas é de *Carne de Fieras*, Pablo e Picatoste resolvem tomar uma cerveja, num café na Glorieta de Atocha, após perderem o trem. Neste momento, podemos notar mais explicitamente que alguns milicianos armados de escopetas passam por trás dos amigos. Segundo Ferrán Alberich, quando a dupla chega à praça, vêm de carona num carro com a sigla da CNT, do qual desce um miliciano anarquista, que se despede de ambos e parte no mesmo automóvel. Na cópia de que dispomos, a sigla da CNT não está visível. Mais adiante, quando os amigos já estão sentados no Café Nacional, saboreando suas cervejas, ainda, atrás destes há outro grupo de milicianos sentados no chão e encobertos por uma sombra muito densa, quase totalmente

imperceptíveis, a não ser por parte de uma escopeta apoiada na calçada, onde a luz do sol a atinge, e pelo contraste de uma faixa branca (um curativo, talvez?) no braço de um deles.

Para Alberich, em algum momento após as filmagens, e provavelmente na década de 1940, novamente para evitar a censura franquista e qualquer referência à Guerra, a sigla sumiu e os milicianos foram escurecidos na cópia até seu quase total desaparecimento. Escurecimento e cortes que se mantiveram na edição e pós-produção realizada em 1992¹¹⁰. É no mínimo complexo tentar fazer qualquer conjectura sobre os motivos pelos quais Armand Guerra filmou esta seqüência e com tão exíguas referências à Guerra. Mas nos arriscamos a interpretá-las como marcas, ainda que prematuras, da atuação da CNT enquanto produtora cinematográfica.

A segunda seqüência está em *Aurora de Esperanza*. Trata-se do momento em que Juan e seus companheiros de marcha estão no povoado, adormecidos sob a marquise de uma construção. Há a fusão de imagens de linhas de telégrafo, telefonistas e central de telégrafo com frases que dizem: “Hay alteraciones de orden publico. Se témen sucesos de gravedad”. Então, eles são despertados por gritos de que a revolução havia chegado e todos se preparam para partir para a luta, como já descrevemos acima. Em nenhum momento é feita uma referência direta e objetiva à Guerra Civil Espanhola e à revolução socialista deflagrada no período. Mas somos levados a crer que se tratava, sim, de algo nesse sentido.

Aurora de Esperanza destoa das demais produções ora analisadas, pois, entre outras coisas, aborda um conteúdo ideológico de esquerda muito mais explícito, embora indefinido quanto a seu caráter em particular (se anarquista, comunista ou marxista). E isto pode ser facilmente identificado em outros momentos. Por exemplo, Juan conta a seu filho Antoñito uma história na qual havia uma nação onde as crianças ricas tinham coisas demais e bonitas, enquanto as crianças pobres nada tinham. Por conta disso, um grupo de homens resolveu tomar dos ricos e dar aos pobres, mas todos acabaram presos. Quando soltos, eles decidiram repartir todas as coisas entre ricos e pobres e tudo acabou bem. Antoñito compara a desigualdade social da nação representada na história a sua própria realidade. E nós somos levados a pensar no caso da Revolução Russa. Contudo, não há maiores ou melhores referências sobre isto e a idéia soa um tanto imprecisa.

¹¹⁰ *Idem, ibidem*, pp. 50 e 53.

Agora, se considerarmos a forma espontânea pela qual Juan toma consciência em relação à necessidade de se unir a seus companheiros de sofrimento e miséria, em prol de uma solução definitiva para o desemprego e a fome (e isso efetivamente acontece por meio das manifestações de rua e da livre organização, concretizada pela “Marcha da Fome”), poderíamos dizer que estamos diante de um pensamento anarquista, pelo menos no que se refere à conscientização espontânea e à livre associação. Contudo, em nenhum momento esses manifestantes tomam atitudes mais definidas quanto a qualquer que seja a ideologia à qual poderiam estar associando-se. Trata-se de uma massa que ergue, sim, suas bandeiras em busca de “Justiça Social”. Ou, ainda, quando Juan vocifera no ateliê de costura sobre a humilhação causada a sua esposa e, para isso critica a sociedade capitalista que, na ânsia de enriquecimento, passa por cima da miséria humana, ele o faz de uma forma que poderia ser interpretada como pertencente a qualquer grupo socialista ou, simplesmente, como uma reação natural a uma série de injustiças que vinha sofrendo.

De fato, podemos encontrar uma certa demonstração de solidariedade e altruísmo nos outros dois filmes que, assim como em *Aurora de Esperanza*, poderiam refletir uma busca por justiça social em diferentes níveis e seriam a demonstração de que tais produções, por tratarem de temas como o abandono de crianças a sua própria sorte e os infortúnios da prostituição e da vida na marginalidade, pertencem a um período da cinematografia da CNT definido pela realização de um “cinema social”, como já verificamos anteriormente.

Para discutirmos essa questão, tomamos dois outros momentos nesses filmes. Em *Carne de Fieras*, já apontamos o ato corajoso e generoso de Pablo em salvar Perragorda de se afogar, além de levá-lo para casa como seu protegido e afilhado, retirando-o das ruas. Nas cenas finais do filme, Perragorda preocupa-se com o fato de que perderia seu padrinho para Marlene. Como Pablo acabara de ficar noivo, o menino pensou que o boxeador não se interessaria mais por ele e, por isso, teria que voltar para as ruas. Pablo ergue Perragorda e o põe ao seu lado sobre a cama, dizendo: “Não, meu querido pequeno! [...] De agora em diante você terá padrinho e madrinha”. Marlene concorda e o abraça. E Pablo completa: “Se todos os espanhóis fossem como nós, não haveria mais filhos da rua”.

Já em *Barrios Bajos*, El Valencia fica encantado com Rosa quando a encontra pela primeira vez na Casa Paco, sentada junto com a velhota (comparsa de Floreal). A

moça ainda estava desempregada. Eles conversam, El Valencia vai falar com Paco, que acaba arrumando um emprego para ela no bar. Além disso, o estivador protege Rosa e Ricardo de todas as formas possíveis, mostrando-se sempre leal e confiável, estando pronto a resolver qualquer questão. E, embora sua vida não seja fácil, está sempre de bom humor e pronto para ajudar a quem quer que seja. No começo do filme, ele fica orgulhoso por pensar que salvou mais uma moça que estava ao seu lado, embora um velho bêbado lhe prove que ela estava aproveitando-se do estivador. Imediatamente, ele a rejeita e a empurra para o lado. Em outro momento, numa conversa com Ricardo, El Valencia confessa ao amigo sentir-se cada vez mais orgulhoso de si a cada pessoa que consegue salvar na vida.

Pablo e El Valencia são exemplos fortes de personagens altruístas e solidárias. Mas isso por si só não faz desses filmes construções ideologicamente precisas e bem acabadas. Esses exemplos poderiam facilmente refletir a solidariedade cristã ou de qualquer outro grupo religioso que pregue o amor e solidariedade ao próximo. De fato, quando El Valencia afirma que se orgulha de salvar mais uma vítima feminina da prostituição (como já havia feito com sua falecida esposa), o próprio termo “salvar” vem carregado simbolicamente por uma conduta que pode ser aplicada aos valores cristãos de evangelização e salvamento de almas. No caso de Pablo, ele efetivamente salvou Perragorda de morrer afogado e lhe deu um lar, educação e uma família, prática que deveria ser levada a cabo por todos os espanhóis, conforme reflete Pablo. Como não podemos considerar essas práticas e reflexões como características intrínsecas ao anarquismo, ficamos nos perguntando o que poderia defini-los enquanto produções de caráter e conteúdo eminentemente anarquistas, além de terem sido produzidos pela CNT.

Novamente, exploramos outros exemplos. Em *Carne de Fieras*, há uma discreta e sutil crítica a valores burgueses. Aurora, ralha com o marido pois ele se joga na água de roupa e tudo. Ela diz: “Bonito! Você acaba de estragar seu traje. E por um qualquer?!”. Diante desse acesso de egoísmo e arrogância de uma mulher pequeno-burguesa fútil, feito sua amada esposa, que não tem receio em destratar uma criança sem recursos ou família, Pablo não vacila em lhe chamar a tenção e responde: “Uma roupa que se estraga! É esta sua atitude para com o outro. Uma vida que se perde não tem substituição”. Mas as roupas, sim (concluímos nós).

Já em *Barrios Bajos*, a crítica se faz por contrastes visuais, basicamente. Desde o início do filme, há uma preocupação em deixar bem clara a distinção entre a burguesia endinheirada e os trabalhadores pobres. As primeiras cenas são imagens isoladas de

topos e cúpulas de prédios da cidade de Barcelona, marcadas por trechos de música de suspense em *staccato*. Os prédios provavelmente representam os diferentes poderes instituídos como o administrativo, o religioso e o financeiro. Na sequência, uma música mais rápida, lembrando uma locomotiva, imprime a dinâmica da cidade com sua movimentação de automóveis e pedestres em planos gerais, finalizando com imagens de becos pobres e com roupas penduradas na janela.

A tela fica preta. Uma chama se distingue no meio da escuridão: é um lanterneiro que passa pelas ruas escuras acendendo aos lampiões. A câmera deixa de segui-lo e pára na frente de uma casa bonita, ouve-se um tiro e Ricardo sai dessa casa assustado e com pressa. No bairro pobre, as pessoas caminham por becos. Ouve-se a música-tema do filme. Ricardo segue pelas ruas até chegar à Casa Paco, onde um casal toca e canta o tango, tema que ouvimos:

Barrios bajos, hez y escoria
de una tétrica bohemia.

En tu tristísima historia
vives sin pena ni gloria
consumido por tu anemia.

Cuando rompen tus derechos
tus navajas siembran tajos y se dora tu belleza
en la trágica majeza de tu barrio... Barrios bajos.

Sangre, celos, rabia y crimen,
son tus bellos madrigales y tan sólo te redimen,
las mazmorras y hospitales.

Tu destino,
sabor tiene de mal vino. Tus delices,
cuna son de meretrices.

Son tus cantos,
rimas que tejen los llantos
del vicio y de la maldad.

Barrio triste,
ten alardes de tí mismo.
De crespón negro te vistes
ocultando tu altruísmo.

Barrios bajos. Es tu ley la ley del mal y tu eterno madrigal
riman los chulos y majos
con la punta del puñal.

Na letra transcrita acima¹¹¹, fica patente a síntese de uma classe de vitimizados e despossuídos, confinada a uma vida miserável e afastada das riquezas e da lei, que vive às margens da sociedade, fazendo justiça com as próprias mãos. Mas veremos que é entre esses, e não junto à burguesia de valores corrompidos, que Ricardo encontra refúgio, amor e amizades verdadeiras.

Claro, são exemplos que contestam os valores encampados pela sociedade capitalista e burguesa, mas, repetimos que essa busca por “justiça social” não se estabelece a partir de bases ideológicas claras e definidas. Além disso, os romances acabam sobrepujando grande parte da atenção nesses filmes.

Mas retomando *Aurora de Esperanza*, afirmamos há pouco que este filme destoa de nosso grupo, entre outras razões, pelo fato de que fica nele evidente que a luta por justiça social se faz pela aplicação de alguma ideologia socialista indefinida. E observamos que há outras dissonâncias em relação aos demais. Sobre o que efetivamente cabem maiores explicações.

Primeiramente, a temática que se desenvolve no filme representaria uma determinada realidade sócio-econômica e, por isso, aproxima-se do realismo poético francês, no qual os temas são sociais e o melodrama é uma das características formais. Na verdade, esse realismo também está presente em *Barrios Bajos*, mas de forma muito mais diluída, pois, apesar de pôr em evidência as mazelas da prostituição feminina, as questões individuais são mais prementes. Já o casal Juan e Marta não passa por percalços em seu relacionamento amoroso. Eles sofrem com a falta de emprego e a miséria: problemas também enfrentados por seus pares, pela coletividade, como atestam a imagem em close de trecho de jornal lido por Juan e a multidão de desempregados que o acompanha nas manifestações em praças públicas e na “Marcha da Fome”.

Em segundo lugar, existe um tipo de montagem em *Aurora de Esperanza* chamada *montagem intelectual*, formulada por Serguei Eisenstein, que juntamente à figura do proletário heróico, presente enquanto personagem, é característica do realismo soviético (ou socialista).

Segundo Arlindo Machado:

[...] [a] montagem intelectual de Serguei Eisenstein [é uma] montagem que, partindo do “primitivo” pensamento por imagens, [consegue] articular conceitos com base no puro

¹¹¹ AMO, Afonso del.; IBÁÑEZ, Maria Luisa., Op. Cit., p.158.

jogo poético das metáforas e das metonímias. Juntam-se duas imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados; e assim, por meio de processos de associação, chega-se à idéia abstrata e “invisível”. Inspirado nos ideogramas, Eisentein acreditava na possibilidade de construir conceitos por intermédio apenas dos recursos cinematográficos, sem passar necessariamente pela narração, e chegou mesmo a realizar algumas experiências nesse sentido, em filmes como *Oktiabr* (*Outubro* / 1928) e *Staroie i novoie* (*O velho e o novo* / 1929). Mas o mais belo exemplo de montagem intelectual que o cinema nos legou está em *2001: A space odyssey* (*2001: Uma odisséia no espaço* / 1968), notadamente naquele corte preciso que faz saltar de um osso jogado ao ar por um macaco pré-histórico para uma sofisticada espaçonave, sintetizando quase uma dezena de milênios de evolução tecnológica do homem. Esse exemplo eloqüente mostra como uma idéia nasce com base na pura materialidade dos caracteres brutos particulares: a interpenetração de duas representações singelas produz uma imagem generalizadora que ultrapassa as particularidades individuais de seus constituintes.¹¹²

Juan, encarna a figura do proletário heróico que, tomando consciência de sua condição miserável, revolta-se contra tal situação e consegue, por meio de um certo ímpeto por justiça, organizar os seus pares para lutarem por trabalho. O trabalhador, não enquanto indivíduo, mas quase enquanto classe, ignorado na maioria das películas de estilo hollywoodiano, surge aqui como protagonista – além de uma massiva e relevante participação como figurante na multidão que acompanha Juan em diferentes e importantes momentos da trama (os protestos em praça pública, a “Marcha da Fome” e a marcha pela revolução).

Félix de Pomes em *Aurora de Esperanza*, 1937.
O personagem Juan e a multidão de desempregados em protesto,
na “Marcha da Fome” e armado para a revolução.
00:43:55, 00:44:06 e 00:57:27 h

Quanto à *montagem intelectual*, observamos que ela acontece para trazer mais comoção e reflexão ao martírio de Juan por emprego e demonstrar o quanto isso era uma situação generalizada em sua classe social. Portanto, optou-se por realizar uma justaposição de imagens. Primeiramente são imagens de máquinas em funcionamento nas fábricas, com a sobreposição da palavra “TRABAJO” que surge em primeiro plano e depois se afasta, enquanto a palavra “MISERIA” aparece ao fundo e se aproxima da

¹¹² MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*, Campinas: Papirus, 1997, pp. 195-196. Grifos nossos.

tela, indicando que o trabalho desaparece e a miséria se faz cada vez mais presente e marcante. Depois, há a sobreposição de imagens das máquinas a imagens de Juan caminhando pelas ruas à frente de um grupo de outros desempregados, ao mesmo tempo em que, um por um, estes vão desaparecendo da tela e Juan termina a jornada sozinho e sem emprego. As máquinas que não param de funcionar e o decrescente número de homens ao seu lado, dão noção do agravamento do desemprego para nosso herói. Contudo, em outro momento, esse tipo de montagem repete-se e o número de desempregados ao lado de Juan cresce, indicando que só havia empregos temporários e a situação de todos era precária. Em ambos os momentos, os olhares sérios num tom grave e apreensivo além de um marchar ritmado, lento e pesado intensificam a representação desse momento angustiante.

Félix de Pomes em *Aurora de Esperanza*, 1937.
O personagem Juan e outros desempregados buscam por emprego.
00:11:48 a 00:12:36 h e 00:33:48 a 00:34:10 h

Esse tipo de montagem também se faz presente em outro trecho do filme, quando a filha de Juan dá comida aos porcos. Pillarín mexe uma panela de lavagem, enquanto os animais ficam ao redor fuçando sobre esta. A panela é enquadrada em *close* e, no instante seguinte, a imagem em *close* é de uma outra panela com sopa, que é

servida aos mendicantes e desempregados, dentre eles Juan. Fica evidente a comparação estabelecida aqui: os trabalhadores foram levados a um tal nível de miséria que ficaram sujeitos a sobreviver das sobras de outros, como se fossem animais, sem controle sobre seus próprios destinos.

Ana María Campoy, porcos e figurantes em *Aurora de Esperanza* 1937.

A personagem Pilarín dá comida aos porcos, enquanto os mendicantes e desempregados comem sopa na rua.

00:36:13 a 00:36:50 h

4) Direção, Elenco e Equipe Técnica

Uma outra questão, que se nos apresenta sobre os filmes que ora selecionamos, é a relação da direção, elenco e equipe técnica com o movimento anarquista e a Guerra Civil Espanhola. E qual o nível de envolvimento real dessas pessoas com a CNT ou, ainda, com outras organizações políticas da época. Nesta busca, optamos por nos ater ao elenco principal, aos diretores e, quando de extrema relevância, a algumas pessoas da equipe técnica.

a) *Carne de Fieras*:

Armand Guerra (direção, roteiro e Lucas) – é sobre ele que dispomos de maiores e mais consistentes dados. Seu verdadeiro nome era José Maria Estivalis Calvo. Nasceu em 4 de janeiro de 1886, na cidade de Lliria (Valência). Era de família humilde. Muito jovem, foi para a América. Foi periodista filiado ao Sindicato de Artes Gráficas, ator, diretor e roteirista. Diz-se que gozava de uma “notória e desconfortável posição libertária”. Publicou vários artigos em periódicos anarquistas. Esteve em várias cidades da Europa como Paris, Madri, Berlim, Valência, Constantinopla, Barcelona e Genebra –

além de cidades ao norte da África e na Rússia (durante a Revolução Bolchevique). Nos anos 1920, escreveu em revistas espanholas de cinema como *El Cine* e *Popular Film*. Com seu irmão Vicente Estivalis, teria fundado a produtora Cervantes Films (ou Nacional Films). A partir de 1913, Armand Guerra foi para a França, onde rodou o filme *Un Grito en la Selva*. Tinha como meta realizar filmes de interesse social “contra a estupidez burguesa dos filmes usuais”. Acabou convertendo-se em interlocutor de Yves-Maire Bidamant (secretário da União dos Sindicatos dos Trabalhadores de Paris); momento no qual decide organizar uma cooperativa, a Le Cinéma du Peuple (“O Cinema do Povo”). O primeiro filme desta cooperativa, com roteiro de Bidamant e direção de Armand Guerra, foi *Las Miseres de l’Aiguille*. Depois vieram *Le Vieux Docker* (1914) e a primeira parte de *La Comunne* (1914). O advento da Primeira Guerra Mundial pôs fim à cooperativa, à segunda parte de *La Comunne* e ao projeto de filmar *Germinal*. Entre 1922 e 1930, Armand Guerra tentou estabelecer uma colaboração germano-espanhola, mas esta nunca fez-se de fato, pois todas as tentativas fracassaram. Em setembro de 1931, fundou uma companhia hispano-suíça-alemã, ao lado de Vicente Estivalis, do suíço Ernest Augspach e do alemão Johann W. Ther, chamada Sociedad Anónima de Estudios Cineparlantes Hispano-Cineson-SADE, que manteve-se até junho de 1932. Depois desse período, permaneceu inativo até julho de 1936, quando é contratado para atuar como roteirista e diretor de *Carne de Fieras*. Viajou novamente para a França, em 1937, para a *Exposição Universal*, com o intuito de divulgar e fazer propaganda da Espanha Republicana, além de trabalhar como periodista da CNT. Depois de *Carne de Fieras*, com a mesma equipe de técnicos, realizou três documentários de guerra que se perderam. Ainda em 1937, conseguiu permissão para tirar sua mulher e filha da Espanha e levou-as para Paris. Em seguida, retornou à Espanha e foi detido em Valência. Conseguiu escapar de seu país fazendo-se passar por marinheiro italiano, indo para Marselha e de lá, para Paris, em fevereiro de 1939, sua última morada. Morreu de trombose cerebral em 10 de março desse mesmo ano.¹¹³

Arturo Carballo (Produção) – dono de um aguçado espírito empreendedor, em 1915, aparece ligado a produtora barcelonesa Condal Films, na qual empenha-se na produção de filmes de caráter popular; a ele atribui-se a realização dos primeiros seriados folhetinescos rodados na Espanha. Já em 1926, figura como empresário do

¹¹³ As referências aqui transcritas sobre direção, elenco e equipe técnica do filme *Carne de Fieras* foram extraídas de ALBERICH, Ferrán., Op. cit, 1992 e 1993.

Cine Doré em Madri, local no qual, além da exibição cinematográfica, havia a apresentação de números de variedade. É quando lhe ocorre filmar parte desses espetáculos numa produção chamada *Frivolinas* (filme dirigido por Carballo e que tratava de uma série de números musicais filmados, unidos por uma trama, mas ainda pertencente ao cinema mudo e que tinha várias versões, podendo-se apresentar o que o público quisesse). Depois de *Carne de Fieras*, Arturo Carballo não produziu mais filmes, mas seguiu com o Cine Doré até sua morte.

Pablo Álvarez Rubio (ator / Pablo) – na época das filmagens de *Carne de Fieras*, acabara de regressar para a Espanha, depois de trabalhar com êxito em versões em castelhano de produções norte-americanas como *Loco / Drácula* de Tod Browning (Espanha e hispanoamérica); *El Cura de Aldea*; e *Una Mujer en Peligro* de José Santugini (ambos de 1935). Depois de *Carne de Fieras* Rubio continuou com sua carreira de ator, mas só conseguiu atuar em papéis secundários em vários filmes nos anos 1940 e 1950. Foi professor de declamação e interveio na companhia oficial de teatro clássico, até sua aposentadoria.

Marlene Grey (atriz / Marlene) e Georges Marck (ator / Monsieur Marck) – atriz e ator franceses que atuavam num espetáculo de variedades, junto ao Circo Price e ao Teatro Maravilhas de Madri, onde Marlene dançava nua com os leões e Marck era o domador. Marlene ficou conhecida como a “Venus Rubia” (ou “Vênus Loira”). Segundo Ferrán Alberich, esse espetáculo e a fama de Marlene teriam sido o mote para a realização de *Carne de Fieras*, numa ousada iniciativa de Arturo Carballo. Segundo Armand Guerra (em *A través de la Metralla*), Marlene Grey e Georges Marck eram adeptos a causa republicana e revolucionária. Ambos voltam para a França com sua companhia. No verão de 1939, Marlene foi atacada por leões e morreu.

Tina de Jarque (atriz / Aurora) – era uma vedete de revista e cantora profissional, que atuou no filme *La Medalla del Torero* (1927), de Antonio Cotiello – delegado sindical que fez parte da equipe de Armand Guerra nas filmagens dos documentários na frente de batalha. Tina de Jarque foi animadora em alguns espetáculos oficiais da Madri Republicana. No final de 1937, foi detida em Valência e fuzilada, quando tentava fugir da zona republicana, sob a acusação de colaborar com os rebeldes e de estar com jóias que foram consideradas botim de guerra.

Alfredo Corcuera (ator / Picatoste) – era um ator veterano do cinema mudo. Trabalhou, entre outros filmes, em *Curro Vargas* (1923), de José Buchs, e em *Rosario*

la Cortijera (1936), de León Artola. Após a Guerra, Alfredo Corcuera emigrou para o México, onde teria participado em três filmes.

Antonio Galán (ator / Antonio) – era barítono de Zarzuela e estreou no cinema em *Carne de Fieras*. Segundo Ferrán Alberich, Galán era um “pupilo” de Andrés Rojas. Durante toda a Guerra, ficou escondido na casa de Rojas. Era simpatizante falangista; motivo pelo qual, no final do conflito, foi detido. Em seguida, foi liberado e regressou a Saragoça, onde deu continuidade a sua carreira de barítono e onde morreu em 1981.

Andrés Rojas (músico e produtor executivo) – era músico no Cine Doré. Fez a partitura de *Clarín de Guerra* (letra de Armand Guerra), para a sequência filmada na Estação de Atocha, quando os milicianos aparecem ao fundo. Continuou trabalhando com Arturo Carballo no Cine Doré. Compôs música para algumas revistas e morreu em 1966.

Tomás Duch (diretor de fotografia e arte) – foi operador de câmara veterano e diretor de fotografia de diversos filmes do cinema mudo. Trabalhou também em *Nuestro Culpable* (1937, produção da CNT). Depois disso, só conseguiu trabalho como segundo operador em grandes filmes. No final da década de 1940, voltou a atuar como diretor de arte em filmes de segunda categoria.

Daniel Parrilla (ajudante de direção) – era médico de formação. Entrou para o cinema com uma agência de extras (figurantes), onde conheceu sua esposa Sara Iglesias (a enfermeira de *Carne de Fieras*). Era conhecido como “Camarada Parrilla”, foi quem fez a montagem prévia de *Carne de Fieras*, logo depois do término das filmagens, em 1936.

b) *Barrios Bajos*:

Pedro Puche (direção e roteiro) – Pedro Puche Lorenzo nasceu em Yecla, Múrcia, em 1887. Morreu em Barcelona, em 1959. Estudou magistério, trabalhou como periodista, estreou algumas peças de teatro e ficou famoso como letrista de canções como *Nena*, *Bésame*, *Besáme* e *Mírame siempre*. Escreveu os roteiros de *Pasa el Amor* (1933), de Adolf Trotz, e *Incertidumbre* (1936), de Isidro Socías e Juan Parellada. Sua estréia como diretor foi em *No me Mates* (*Los Misterios do Barrio Chino*, 1935). Segundo Augusto M. Torres, seu melhor filme é *Barrios Bajos* (1937), apesar de ter sido um fracasso de crítica e de público. Realizou ainda *Manolenka* (1939), *Una Conquista Difícil* (1941) e *Mi Adorable Secretaria* (1942). Depois de 1942, alcançou

certo prestígio como diretor de dublagem e como adaptador de diálogos em produções estrangeiras dos estúdios Orphea¹¹⁴.

José Telmo (ator / El Valencia) – participação em filmes: *La Hija del Penal* (1936, comédia musical realizada pela CIFESA); *Barrios Bajos* (1937); *Hogueras en la Noche* (1937); *Pilar Guerra* (1941); *El Pozo de los Enamorados* (1943); *El Camino del Amor* (1943, melodrama); *La Ciudad de los Muñecos* (1945); *Alma Canaria* (1947, melodrama); e *Héroes del 95* (1947, drama histórico sobre guerra).

Rosita de Cabo (atriz / Rosa) – participação em filmes: *Sobre el Cien* (1933); *El Café de la Marina* (1933); *Al Margen de la Ley* (1936); *Incertudumbre* (1936); *Nuevos Ideales* (1936); *Barrios Bajos* (1937); e *El Deber* (1939).

José Baviera (ator / Floreal) – ator, diretor, escritor e produtor. Nasceu em 17 de agosto de 1906, em Valência e morreu em 13 de agosto de 1981, na Cidade do México. Imigrou para o México em 1940. Em sua carreira, que se estende até 1979, ainda no período espanhol, teve a oportunidade de realizar dois documentários, foi ator em *Así Venceremos!* (1937, documentário de guerra produzido pela SUICEP); e dirigiu *Madera* (1937, curta-metragem produzido pelo Sindicato de Edificación, Madera y Decoración / Comisión de Propaganda e pelo S.I.E.). Nas décadas de 1960 e 1970, além de filmes, realizou vários seriados para TV. Em 1962, viveu a personagem Leandro Gomez em *O Anjo Exterminador*, filme de Luis Buñel. Filmes do período espanhol: *La Dolores* (1924); *Una Extraña Aventura de Luis Candelas* (1926); *Los Gorriones del Patio* (1926); *La Alegría del Batallón* (1926); *La Aldeia Maldita* (1930); *Fermín Galán* (1931); *Doce Hombres y una Mujer* (1934); *Alalá* (1933); *Madre Alegría* (1935); *La Farándula* (1935); *Veinte Mil Duros* (1936); *Nuevos Ideales* (1936); *Quién me Quiere a mí?* (1936, direção de José Luis Sáenz de Heredia e Luis Buñel, realizado pela Filmófono S.A.); *Y tú, qué Haces?* (1937, curta-metragem produzido pela CNT-FAI / Oficina de Información y Propaganda); *El Octavo Mandamiento* (1937); *Barrios Bajos* (1937); *El Deber* (1939); e *No Quiero, no Quiero* (1940, comédia produzida pelo S.I.E.)

Rafael Navarro (ator / Ricardo) – Rafael Navarro Garcia nasceu em 1912, em Alicante e morreu em 1993, em Barcelona. Foi ator, dublador e diretor de cinema. Fez vários filmes e seriados de TV. Seu último personagem foi D. Andrés, no episódio *El País de las Maravillas* do seriado *Anillos de oro* (1983). Filmes anteriores à ditadura de

¹¹⁴ TORRES, Augusto M. Op. Cit. p. 284. As demais referências sobre filmografias da direção, elenco e equipe técnica dos filmes *Barrios Bajos* e *Aurora de Esperanza*, foram extraídas a partir de www.imdb.com, em consulta realizada entre os dias 25 e 26 de março de 2011.

Franco: *Don Juan Diplomático* (1931, produzido pela norte-americana Universal Pictures); *La Buenaventura* (1934, produzido pela também norte-americana First National Pictures) e *Barrios Bajos* (1937).

Pilar Torres (atriz / Mae) – cantora e atriz, trabalhou em alguns filmes de diferentes produtoras: *La Hermana San Sulpicio* (1927); *Los Claveles de la Virgen* (1929); *La Aldea Maldita* (1930); *Entre Noche y Dia* (1932); *La Farándula* (1935); *Barrios Bajos* (1937); *Aurora de Esperanza* (1937, produzido pelo S.I.E e com direção de Antonio Sau Olite); *Alas de paz* (1943); e *La danza del corazón* (1952).

Eduardo Garro (ator / Paco) – além de *Barrios Bajos*, trabalhou em *Un Viaje de Novios* (1948, um melodrama produzido pela Ediciones Cinematográficas Cumbre).

c) *Aurora de Esperanza*:

Antonio Sau (diretor) – Antonio Sau Olite nasceu em fevereiro de 1910, em Luceni (Saragoça) e emigrou para Barcelona em 1923, quando se empenhou em colaborar em revistas especializadas como *El Cine* e *Popular Film*. Iniciou no cinema profissional como realizador nas Academias (pequenas cooperativas da época do cinema mudo). “Naqueles anos, entrou em contato com Aragonés e Pujol, que montaram um modesto laboratório (hoje Fotofilm) [...] Com o surgimento do cinema falado, começou a trabalhar como dublador nos Estúdios Trilla-La Riva, sob o comando de Pedro Puche e, depois, na Voz de España. Ao começar a Guerra Civil, por causa da debandada de diretores, os poucos técnicos que sobraram foram agrupados para seguir fazendo, cinema e se formou um comitê sobre o comando da CNT, que havia coletivizado o Sindicato del Espectáculo.”¹¹⁵ Seu primeiro filme foi *Aurora de Esperanza*, o qual escreveu e foi diretor. Dirigiu e escreveu também *La Gran Barrera* (1947) e *Alma Baturra* (1948). Foi diretor assistente em *Cristina Guzmán* (1943), *Arribada Forzosa* (1944) e *Su Última Noche* (1945). Em 1949 escreveu *La Niña de Luzmela*. Entre 1950 e 1959 foi diretor de produção de outros nove títulos.

Félix de Pomés (ator / Juan) – Félix de Pomés Soler nasceu em 05 de fevereiro de 1889, em Barcelona e morreu em 17 de julho de 1969, nesta mesma cidade. Seu último filme foi *Una História de Amor* (1967). De origem nobre, estudou medicina e farmácia. Foi jurista, diretor de cinema, ator e escritor, além de atleta, tendo competido pela Espanha entre 1924 e 1928, na equipe de esgrima nos Jogos Olímpicos. Fez parte

¹¹⁵ Vide LERA, José Maria Caparros., Op. cit., p. 231.

do F. C. Barcelona¹¹⁶. Fez mais de 70 filmes, em diferentes países (Alemanha, França, Itália e Estados Unidos, além da Espanha). Participou de *Liberación* (1937, uma produção do S.I.E) e de *Rataplán* (1935, produzido pela CIFESA). Como diretor e escritor fez *La Madre Guapa* e *Pilar Guerra* (ambos de 1941).

Enriqueta Soler (atriz /Marta) – trabalhou em diferentes filmes de produção espanhola e norte-americana, a saber: *Los Guapos* (1923); *José* (1925); *Salga de la Cocina* (1931, realizada pela norte-americana Paramount Pictures); *Cuerpo e Alma*, *Esclavas de la Moda*, *Conoces a tu Mujer?* e *Mamá* (todas de 1931, produções realizadas pela norte-americana Fox Film Corporation); *Liberación* (1937, produzido pelo S.I.E); *Aurora de Esperanza* (1937); *No Quiero, no Quiero* (1940, produzido pelo S.I.E); e *Rumbo al Cairo* (1940, produzido pela Cifesa).

Ana María Campoy (atriz / Pilarín) – Ana Maria Campoy Tormo nasceu em 25 de junho de 1925, em Bogotá, Colômbia e morreu em 08 de julho de 2006, em Buenos Aires, Argentina. Trabalhou em 44 filmes. Seu primeiro papel foi em *Aurora de Esperanza*, quando tinha apenas 12 anos de idade. Após a Guerra, trabalhou em algumas produções da Cifesa. Sua última participação foi no seriado de TV *Dr. Amor*, em 2003 (uma produção conjunta entre Argentina e Equador).

Román González “Chispita” (ator / Antoñito) – nada mais foi encontrado além de sua participação em *Aurora de Esperanza*.

Pilar Torres (atriz / “la tanguista”).¹¹⁷

José Sanchíz (ator / el señorito) – além de *Aurora de Esperanza*, Sanchíz participou em duas comédias de 1942: *Los ladrones somos gente honrada*; e *Un marido a precio fijo* (produzido pela Cifesa).

Verificamos que, em vários casos, o que poderiam ser carreiras promissoras, após a Guerra Civil Espanhola, transformaram-se em atuações exíguas ou de pouca importância. Isto se deve, em parte, pela vida no exílio a que vários foram submetidos com o final do conflito ou ainda, porque viram-se obrigados a manter-se no ostracismo profissional, impelidos pelo receio em relação à censura franquista.

Entre os diretores aqui analisados, Armand Guerra foi o mais comprometido de todos com as causas anarquistas, apresentando uma intensa vida profissional e

¹¹⁶ Vide CRUSELLS, Magí. *Directores de cine de Cataluña: de la A a la Z*, Barcelona, Edicions Universitat Barcelona, 2008, pp. 195 e 196.

¹¹⁷ Vide relação de atores de *Barrios Bajos*.

ideológica. Contudo, veio a falecer prematuramente e no exílio. Pedro Puche, depois de *Barrios Bajos* (1937), realizou mais três filmes e mudou de atividade passando ao ramo mais neutro da dublagem. Quanto a Antonio Sau, apesar de continuar em atividade até 1959, depois da Guerra pouco dedicou-se à direção cinematográfica propriamente dita e, posteriormente, declarou: “[...] não sou anarquista, sou um liberal [...].”¹¹⁸

Quanto ao elenco, alguns casos nos parecem mais emblemáticos. Pablo Álvarez Rubio, que vinha de uma certa ascensão profissional, só conseguiu realizar papéis secundários. O último filme realizado por José Telmo foi *Héroes del 95* (1947) que, apesar de ser rodado já no período franquista, “tem muito poucas concessões ao fácil patriotismo da época”.¹¹⁹ Félix de Pómes, de origem aristocrática, continuou com uma presença intensa, diversificada e internacional. Rafael Navarro também atuou em diversos ramos da indústria cinematográfica espanhola. Por sua vez, José Baviera, se exilou no México, mas teve uma considerável e diversificada atuação profissional, tanto no exílio quanto na Espanha, onde chegou a dirigir um curta-metragem/documentário para a S.I.E., o que nos leva a crer que talvez tivesse um maior comprometimento com o anarquismo e a República.

¹¹⁸ LERA, José Maria Caparros. Op. Cit., p. 184.

¹¹⁹ TORRES, Augusto M. Op. Cit., p. 23.

Conclusão

Uma visão do melodrama anarquista na produção cinematográfica da CNT (1936-1939)

Nosso principal objetivo foi, por meio da produção cinematográfica, avaliar a reflexão sobre a sociedade produzida pelos profissionais que trabalharam na realização de filmes para a CNT, no período da Guerra Civil Espanhola, levando em conta a tendência revolucionária característica desse grupo anarquista e o quanto disto ficou evidente no meio escolhido para expressar sua ideologia durante o conflito. Portanto, nas circunstâncias da guerra e de uma efetiva revolução social, considerando os filmes ora analisados, trabalhamos com as seguintes constatações:

- a) não houve o desenvolvimento de uma estética cinematográfica exclusiva que corresponderia ao espírito radical e revolucionário do anarquismo;
- b) pensando em atingir as massas, seus realizadores optaram por formas mais tradicionais de cinema;
- c) os padrões narrativos e estéticos adotados por esses realizadores correspondem ao estilo clássico do cinema de tipo hollywoodiano, que serviu a diferentes concepções políticas e ideológicas;
- d) o gênero adotado foi o do *melodrama*, que tem raízes numa concepção burguesa de mundo.

De fato, esse cinema tipo hollywoodiano foi um estilo dominante, pelo menos até a década de 1950, não apenas entre os norte-americanos, mas também entre europeus, embora outros importantes estilos tenham marcado presença nesse período, como os realismos soviético e francês. *Carne de Fieras*, *Barrios Bajos* e *Aurora de Esperanza* seguem essa narrativa clássica, ao mesmo tempo em que apresentam particularidades marcantes e diferenciadas, pois trabalham com temáticas sociais, como o menor abandonado, a exploração da prostituição feminina e o desemprego seguido de miséria e fome.

Na verdade, a predominância do cinema clássico voltado para a evasão e o entretenimento não obscureceu o desenvolvimento de um cinema ligado às vanguardas artísticas européias, que irromperam no entre guerras, dando vazão a estéticas revolucionárias libertárias como o surrealismo. Surgido em Paris, no começo da década

de 1920, o surrealismo irradiou-se pelo mundo das artes rapidamente e criou ícones, inclusive entre os espanhóis, como Salvador Dalí e Luis Buñuel. Segundo Isabelle Marinone,

O movimento Surrealista, fundado em 1924 sob influência da personalidade carismática de André Breton, defendia os atentados realizados pelos anarquistas, como o de 20 de fevereiro do mesmo ano, quando um libertário italiano chamado Ernesto Bonomi mata a tiros Nicola Boservizi, correspondente do jornal mussoliniano *Pòpolo d'Italia*. [...] A partir de 1924, o cinema surrealista rompe qualquer forma de narração, de roteiro. [Mas,] o Surrealismo nascido da mesma posição libertária [que o Dadaísmo, passa] em seguida, [ao] terreno marxista. Assim, ao contrário da maioria dos militantes libertários que viam no cinema apenas um meio interessante para a propaganda educativa, fundado a partir do realismo das imagens, os vanguardistas transportam as mesmas idéias, mas de um outro campo, aquele da imagem irracional, onírica, metafísica. [...] O Surrealismo se aproxima de uma visão libertária no que diz respeito à ação sobre as estruturas econômicas e sociais necessárias, porém, insuficientes: a transformação do homem não terá sucesso se ele ficar submisso ao “capitalismo”. A ação surrealista visava, em primeiro lugar, à abolição da sujeição interior, que podia existir tanto entre os burgueses como entre os revolucionários.¹²⁰

Podemos observar que, em termos estéticos, os surrealistas consolidaram uma revolução, não no sentido restrito de luta e ação pela superação de uma dada condição sócio-econômica e política (como pretendiam os anarquistas durante a Guerra Civil Espanhola), mas principalmente pela aplicação de uma concepção de mundo libertária à construção das imagens, rompendo com formas tradicionais, e que se reflete em suas obras.

Nesse espírito de uma arte combativa social e conceitualmente, *Um cão andaluz* (1928) e *A idade do ouro* (1930), ambos de Luis Buñuel, realizados em parceria com Salvador Dalí, são filmes emblemáticos na história do cinema. Além disso, em 1932, já de volta à Espanha, Buñuel realiza o polêmico documentário *Las Hurdes* (como observamos anteriormente), com dinheiro emprestado de seu amigo, o “pintor vanguardista e militante anarquista espanhol, Ramon Acin.”¹²¹

Observamos também que, a partir do final da década de 1920, o cinema espanhol vai contar com uma intensa proliferação de cineclubes, das mais variadas tendências ideológicas. O Cineclub Español, por exemplo, em 1928, iniciou a exibição de filmes selecionados de Paris por Buñuel e chegou a apresentar filmes de Man Ray. Outro cineasta espanhol, Giménez Caballero também realizou alguns curtas-metragens de

¹²⁰ MARINONE, Isabelle. Op. cit., pp. 108-110.

¹²¹ *Idem, ibidem*, p. 130. Com o advento do conflito em 1936, Buñuel declarou-se apenas simpatizante dos anarquistas.

influência vanguardista, como *Esencia de verbena* (1930).¹²² Ou seja, na época em que eclodiu a Guerra Civil Espanhola, já havia manifestações cabais de uma arte revolucionária e de tendência libertária, que chegou a frutificar numa produção cinematográfica singular e de importância legítima; contudo, isso não chegou a influenciar efetivamente a estética daqueles filmes produzidos pela CNT.

Na verdade, como observamos anteriormente, a partir de Isabelle Marinone, “a maioria dos militantes libertários [...] via no cinema apenas um meio interessante para a propaganda educativa anarquista.” A propósito, e em se tratando da CNT, nem todos os seus filiados eram militantes ou anarquistas de fato; havia não-anarquistas e socialistas em suas fileiras. Aliás, a produção cinematográfica desse grupo estava voltada para atender ao público republicano como um todo, dividido em diferentes ideologias de esquerda, e para fazer a propaganda do conflito em outros países, em prol de ajuda à causa republicana na luta contra o fascismo. Além disso, a guerra impôs obstáculos diversos à realização dos filmes, seja pelas constantes ameaças do inimigo, pelas dificuldades financeiras, ou pela falta de material e equipamentos, cada vez mais difíceis de se obter.

Por tudo isso, somos levados a concluir que não houve por parte da CNT e dos anarquistas a ela filiados o esforço explícito em levar a revolução também em termos estéticos, como se fez com o surrealismo, por exemplo. Prevaleceu o conceito de cinema enquanto instrumento de propaganda ideológica. Assim, parece-nos que uma opção óbvia foi adotar um estilo mais convencional de produção, introduzindo temáticas sociais, que pudesse atrair a massa de espectadores desejada, pois havia um consenso em admitir que através do cinema se atingiria as massas.

Essa aparente ambigüidade entre forma e conteúdo foi sempre uma questão chave em nosso trabalho, já que pretendíamos estabelecer uma aproximação entre o estilo dos filmes e a ideologia de seus produtores. Mas, à luz dos acontecimentos, um fato talvez seja mais determinante na caracterização dessas produções do que uma possível e desejada sintonia entre estética e revolução. Falamos aqui do processo de coletivização que o cinema, enquanto setor produtivo da sociedade, sofreu durante o conflito.

¹²² Vide GUBERN, Román, Op. cit., p. 161. Man Ray era um fotógrafo norte-americano que também foi influenciado pelas vanguardas européias, tornando-se famoso por suas experimentações artísticas, inclusive no cinema.

Tomemos como exemplo as circunstâncias envolvendo a produção de *Carne de Fieras*. Seu diretor, Armand Guerra começou a rodar o filme um pouco antes do golpe. Quando o conflito começou, houve um curto momento de interrupção das filmagens, para serem retomadas e finalizadas logo depois, sem uma montagem definitiva e exibição até 1992. Naquele momento, enquanto militante anarquista e totalmente envolvido com a revolução, as diretrizes pessoais de Armand Guerra eram outras:

Meu sindicato decidiu que eu deveria continuar as filmagens, já que desse trabalho dependiam inúmeras famílias, que tinham seus filhos no *front*. Então retomei meu trabalho. (...) Quem sabe como se desenrola uma filmagem compreende o que significam essas interrupções, e, por outro lado eu não poderia e nem deveria condenar, pois a guerra passava, passa e passará sempre, não importa o que aconteça. (...) Faltava carne para alimentar os leões. Georges Mack, o domador, e a artista Marlene Grey, ambos franceses, contratados para o filme, corriam grande perigo, pois os animais famintos poderiam causar uma catástrofe irreparável. (...) Uma tarde, a artista francesa (apelidada de “A Vênus Loira”), que atuava inteiramente nua na jaula no meio de quatro leões, quase foi devorada por um deles nas filmagens no estúdio da praça Conde Barajás, em Madri. Essas eram as condições em que eu trabalhava, quando um camarada nos visitou numa tarde para propor que, tão logo o filme concluído, eu poderia organizar uma equipe para filmar os *fronts* de nossa epopéia. Cotiello (...) com a ajuda de Jerez, um camarada do nosso sindicato, passou a organizar a expedição. Foi então que acelerei as filmagens para terminar logo o filme.¹²³

Percebemos que há uma preocupação do diretor e do sindicato em relação ao compromisso em continuar com as filmagens, garantindo o emprego de vários de seus companheiros empenhados nessa produção, que nos remete à importância que teve o processo de coletivização para esse setor, assim como para os demais. Nesse trecho, ele ainda faz indicações sobre as dificuldades materiais para a consecução da obra. Mas fica evidente que sua maior preocupação e interesse, enquanto militante de ação, era partir para o *front*. Tanto que o filme ficou inacabado.

Alias, essa preocupação constante com a manutenção dos empregos, dos serviços em geral e da produção industrial e rural, da economia como um todo, se manifestou inclusive como uma questão de honra para a CNT. Podemos evidenciar esse aspecto no trecho a seguir, provavelmente dirigido aos ex-patrões que fugiram da Espanha com medo da revolução:

Que não haja pretexto para, se um dia tivermos que nos encontrar com certos senhores, que voltem a ocupar o lugar que em 19 de Julho perderam. Podem ocorrer muitas coisas,

¹²³ GUERRA, Armand. *À travers la mitraille, un cinéaste dans la Guerre d' Espagne*. Eglise-Neuve-d'Issac: Éditions Fédérop et Vincente Estivalis-Ricart, 1996, apud MARINONE, 2009, p. 70.

mas os Sindicatos não de estar à altura das circunstâncias para manter, através do trabalho, em suas mãos, o controle da economia.¹²⁴

Nesse sentido, *Carne de Fieras*, aparece aqui inclusive como um exemplo desse esforço em manter a sociedade caminhando e produzindo, apesar do conflito. Na análise de *Barrios Bajos* e *Aurora de Esperanza*, mas principalmente a partir deste, verificamos tentativas mais transparentes de se discutir a sociedade espanhola da época, suas mazelas e sutilezas, além de certos problemas que nos parecem oriundos do estado particular de situações envolvendo os conflitos ideológicos estabelecidos – o que configurou o desenvolvimento de um “cinema social”. Contudo, isso fora feito de forma a firmar uma posição muitas vezes de revolta pessoal que, mesmo alçando o coletivo, não deixou totalmente explícito se o compromisso de representação era com uma ou outra tendência político-ideológica de esquerda, dentre as várias que se pronunciaram no período.

Comparativamente, lembramo-nos do envolvimento explícito com os ideais anarquistas assumidos pelo Cinema do Povo:

O Cinema do Povo se dirigia diretamente aos operários, oferecendo produções que lhes concerniam. Antes mesmo da criação da sociedade, Bidamant imaginou colher temas na história do proletariado para os futuros filmes: a greve, a vida na fábrica, na mina, além de temas históricos como a Comuna de Paris. [...] *Les misères de l'aiguille* (1913-1914), mostra como a jovem Louise foi socorrida pelos membros da cooperativa de lingerie “L’entraide” (Ajuda mútua). Foi o primeiro filme a denunciar a exploração feminina no trabalho. [...] *Victimes des exploiters* (Vítimas de exploradores, 1913) trata do trabalho doméstico feminino. [...] Nos dois curtas-metragens da sociedade, o espectador acompanha a evolução trágica das heroínas, afundando na decadência social, exploradas por seus patrões, para serem demitidas injustamente. O destino as atira na extrema pobreza e em suas conseqüências inerentes: prostituição e suicídio. Contudo, não se trata somente de meros melodramas. O Cinema do Povo exprime uma realidade social e busca fazer o espectador reagir violentamente diante dessa situação. Se os filmes clássicos encerram suas narrativas num casamento lacrimoso com um homem belo, rico e honesto, que as retira de seu meio social, a cooperativa desenvolve uma solução mais combativa. As mulheres encontram refúgio no sindicalismo e na organização libertária, que lhes transmitem a igualdade, a solidariedade, a autonomia, que as emancipam junto com outros trabalhadores.¹²⁵

Portanto, os filmes que analisamos nessa dissertação não se apoiaram numa estética claramente revolucionária, nem resolveram suas tramas a partir de críticas sociais libertárias radicais, como ocorreu com as produções do Cinema do Povo

¹²⁴ Posfácio In: *Via Libre. Semanario portavoz de la Confederación Nacional del Trabajo y de la Federación Anarquista Ibérica*, Ano III, Badalona, Jueves, 10 de Febrero de 1838, Núm. 69. Tradução nossa. Sobre a criação e atuação do Cinema do Povo, vide o primeiro capítulo da presente dissertação, intitulado “Cinema e anarquismo na Guerra Civil Espanhola.”

¹²⁵ MARINONE, Isabelle, Op. Cit., pp 62-64.

observadas acima. Na verdade, assim como naqueles casos, as produções a respeito das quais refletimos se inscrevem também no gênero do *melodrama*, que se desenvolveu dentro de preceitos da literatura e do teatro muito específicos da cultura burguesa, a qual os anarquistas são ideologicamente contrários. Assim, outra questão que levantamos, foi estabelecer o quão ambígua pode ter sido a consecução dos princípios anarquistas da CNT dentro desse gênero consagrado. Neste caso, Ismail Xavier nos concede uma singular explicação:

Há melodramas de esquerda e de direita, contrários ou favoráveis ao poder constituído, e o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que o gênero, por tradição, abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade.¹²⁶

Refletindo sobre o desenvolvimento da estética do melodrama, Silvia Oroz foi buscar sua origem em Florença do século XVI, quando houve uma retomada do “falar cantado” da tragédia grega, restituindo o sentido do espetáculo por meio de temáticas voltadas para “dramas individuais e sentimentos perdidos com o canto litúrgico, contra o qual reagia.” No século XVII, o *melodrama* se transforma em drama lírico, que originaria a ópera e, por volta da década de 1770, reaparece em forma de peças teatrais onde eram comuns o canto e as declamações. A autora salienta que por estar sempre ligado ao “apelo aos sentimentos” e às suas origens musicais, o *melodrama* acabou se caracterizando por apresentar elementos como o reforço musical ao texto e à trucagem teatral. “A respeito da trucagem, esta foi amplamente desenvolvida no teatro e no cinema. Este, com seus recursos técnicos que possibilitam uma nova perspectiva do tempo e do espaço, deu-lhes dimensão realista.”¹²⁷

Para entender como esses elementos se aplicam no caso específico da produção cinematográfica da CNT, retornemos às seguintes seqüências dos filmes, a saber: a) em *Carne de Fieras*, “Camarim de Marlene. Ataque de ciúmes de Marck”, no intervalo de 00:34:00 a 00:35:07 h; b) em *Barrios Bajos*, “Floreal, seu assistente e Mae. Irritado, Floreal joga Mae ao chão”, no intervalo de 00:41:28 a 00:42:02 h; e c) em *Aurora de Esperanza*, “Juan, Marta e os filhos. Orgulho ferido de Juan”, no intervalo de 00:18:43 a 00:19:42 h. Todas essas seqüências se caracterizam pela força dramática e sentimental de seus personagens, como observamos anteriormente.

¹²⁶ XAVIER, Ismail, Op. Cit., p. 93.

¹²⁷ OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*, 2ª ed. revista e ampliada, Rio de Janeiro: Funarte, 1999, pp. 17-19.

Em *Carne de Fieras* e *Barrios Bajos*, não há música de fundo enquanto reforço ao texto, mas o texto é gritado ou sussurrado, em diálogos intensos, imprimindo grande significação às palavras e ações. Em *Aurora de Esperanza*, há uma música triste e melancólica de fundo, enquanto o personagem Juan, em *close* e semi-perfil, olha para Marta e, com voz empostada com volume crescente, diz suas falas como num discurso pelo direito ao trabalho e à dignidade de sustentar sua família com as próprias mãos. Em todos esses filmes, há uma exacerbação sentimental de ações e falas e, com maior frequência em *Carne de Fieras* e *Aurora de Esperanza*, identificamos também aquele mecanismo de imagens truncadas, em cortes que ora valorizam a fala de um, ora a expressão do outro, ou ainda, pela valorização do conjunto.

Mas não é só pelo exagero da representação e pelo sentimentalismo exacerbado que a estética do melodrama ficou consagrada e sobreviveu aos séculos (considerando sua origem e suas “metamorfoses” constantes). Segundo Ivete Huppés,

Em termos estruturais, o melodrama é uma composição muito simples. Bipolar, estabelece contrastes em nível horizontal e vertical. Horizontalmente, opõe personagens representativas de valores opostos: vício e virtude. No plano vertical, alterna momentos de extrema desolação e desespero, com outros de serenidade ou de euforia, fazendo a mudança com espantosa velocidade. Em geral o pólo negativo é mais dinâmico, na medida em que oprime e amordaça o bem. Mas, no final, graças à reação violenta, que inclui duelos, batalhas, explosões etc., a virtude é restabelecida e o mal conhece exemplar punição. O movimento representa uma confirmação da boa ordem: aquela que deve permanecer de agora para sempre.¹²⁸

Essa estrutura bipolar também faz parte dos filmes em questão. Vício e virtude aparecem refletidos lado a lado. Em *Carne de Fieras*, Pablo é altruísta e solidário, enquanto Aurora é egoísta e infiel. Em *Bairros Bajos*, El Valencia é um amigo fiel que ajuda a encontrar um emprego para Rosa, além de protegê-la corajosamente do gângster e covarde Floreal. Em *Aurora de Esperanza*, Juan é o trabalhador dedicado e exemplar pai de família, enquanto o senhorito dedica boa parte de seu tempo ao vício do jogo e às noitadas ao lado de mulheres, gastando dinheiro feito água.

Além disso, as tramas se desenvolvem na dinâmica entre acontecimentos positivos e negativos emblemáticos, que se resolvem no final, como já analisamos em relação ao cinema clássico. Assim, em *Carne de Fieras*, Pablo ama a esposa que o trai e ele inconsolável só retoma a felicidade quando se apaixona por Marlene. Em *Barrios Bajos*, Rosa é assediada por seu patrão, fica sem emprego e acaba perseguida por

¹²⁸ HUPPES, Ivete. *Melodrama. O gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 27.

Floreal que quer prostituí-la, mas acaba amparada por El Valencia e se apaixona por Ricardo, com quem foge ao final da trama. Em *Aurora de Esperanza*, Juan volta com a família de viagem. Todos estão felizes e já planejam as próximas férias, quando a família é surpreendida pelo desemprego e Juan, depois de um longo penar em busca de trabalho, passa a viver como indigente nas ruas, para só retomar sua dignidade quando se junta com seus companheiros em marcha por uma revolução, que acabava de nascer e paira como esperança de novos e bons tempos.

É justamente por essa estrutura bipolar de fácil assimilação que o melodrama irá perdurar, atingindo e cativando um público menos instruído. Segundo Silvia Oroz,

[...] o século XVIII se caracteriza pela mudança radical do público. As alterações, de caráter democrático, também foram decisivas para os autores, já que os espectadores começavam a constituir-se numa massa com interesses próprios. O público dos espetáculos das feiras ao ar livre, que assistia ao *vaudeville* e ao melodrama teatral, era de soldados, trabalhadores e empregados e será parente direto do primeiro espectador cinematográfico. [...] A alteração do período é total. A cultura sai da corte para se integrar à cidade e do salão ao café. O público analfabeto converte o teatro em, praticamente, sua única referência literária. É uma típica situação pré-revolucionária, a exaltação da sensibilidade popular está na ordem do dia. É então que se origina o melodrama na sua versão moderna, assim como a sua amorosa, duradoura e complexa relação com o público. Relação que detonará com o melodrama cinematográfico [...]¹²⁹

De fato, o público de cinema sempre foi uma questão fundamental na convergência de temáticas e formatos que atingissem as expectativas de uma massa que efetivamente fosse às salas de exibição e mantivesse o fluxo necessário para a continuidade de novos projetos, como podemos observar no trecho a seguir:

Muito assentadas entre as classes populares, as histórias cômicas se converteram em espoleta da produção cinematográfica espanhola durante a segunda década do século XX. Junto a elas se situam os temas dramáticos, especialmente as adaptações. [...] [Na década de 1930, considerada a “idade de ouro” do cinema espanhol, diante da] avalanche de produções, convém destacar que junto ao interesse por parte de seus protagonistas de realizar um produto artístico bem acabado se encontra a intenção comercial e popular, com o fim de que os filmes cheguem ao maior público possível garantindo um êxito de bilheteria que permitisse a consolidação de uma indústria própria, o que equivale dizer a sobrevivência de todos que trabalham no cinema.¹³⁰

Alias, essa preocupação com o público alvo, em termos de quantidade principalmente, é algo muito característico desse cinema de propaganda ideológica que surge e se desenvolve no entre guerras e se destina especialmente às massas. Nesse intuito, observa-se que a produção de documentários e noticiários republicanos e

¹²⁹ OROZ, Silvia, Op. Cit., p. 19.

¹³⁰ FERNÁNDEZ, Emilio C. Garcia, Op. Cit., p. 25 e 38.

nacionalistas, durante a Guerra Civil Espanhola, além de ser diversificada, foi a que maior número de produções realizou. Mas a ficção espanhola do período, de ambos os lados beligerantes, também teve seu espaço nas bilheterias. Seja por meio de comédias ou de (melo)dramas, as ideologias em conflito se fizeram presentes para entreter e divulgar suas formas de conceber a sociedade em que viviam.

No caso específico da produção cinematográfica da CNT, objetivamos responder a algumas incógnitas, geradas por preocupações inerentes ao conteúdo narrativo e à estética em que os filmes *Carne de Fieras*, *Barrios Bajos* e *Aurora de Esperanza* foram concebidos. Procurávamos estabelecer uma relação entre a revolução política e uma possível revolução estética, capaz de seguir conceitos e padrões que pudessem ser identificados claramente como anarquistas e que definissem objetivamente tal produção como efetivamente anarquista e não apenas como feita por anarquistas, ou por um específico grupo libertário como a CNT. Em contrapartida, deparamo-nos com uma realidade diversa àquela sugerida por tal aparência. De fato, a não ser pelas temáticas sociais que são trabalhadas nesse escopo de filmes, e que tendem naturalmente a qualquer ideologia socialista ou antifascista daquele momento, dificilmente essa produção traz em si marcas precisas e claras do anarquismo.

Concluímos que, mesmo diante de estéticas revolucionárias como o surrealismo e toda uma série de manifestações de um cinema que já existia à época do conflito e que lutava pela sua liberação em relação às formas mais tradicionais de arte, a produção da CNT acabou se configurando a partir dessas mesmas estruturas tradicionais, apoiada no cinema clássico e no melodrama pois, efetivamente, eles eram populares e tinham o alcance massivo desejado.

Na verdade, a própria conjuntura da guerra e o processo de coletivização imprimiriam necessidades mais prementes, que significavam, entre outras coisas, a manutenção de inúmeros postos de trabalho ligados diretamente à produção cinematográfica. Mesmo que essas produções nos pareçam, à primeira vista, incongruentes em relação ao espírito revolucionário libertário, verificamos que a adoção de temáticas sociais fez com que aqueles filmes se aproximassem do projeto inicial da CNT de um “cinema social”, e que Pedro Puche e Antonio Sau fossem até considerados, por alguns autores, precursores do neo-realismo, como mencionamos anteriormente.

Portanto, assim como os anarquistas na Espanha não triunfaram na luta política, pois foram derrotados tanto externamente pelos franquistas como internamente reprimidos pelos marxistas e correntes republicanas aliadas à URSS, no plano artístico

também não conseguiram "fazer a revolução", no sentido que não obtiveram êxito em criar uma estética própria anarquista e revolucionária em seus filmes.

ANEXOS

Devido ao seu caráter restrito de exibição, reunimos aqui as transcrições dos filmes ora analisados, traduzindo as falas para o português, mas mantivemos a língua original dos letreiros.

Significado das siglas

PG (Plano Geral): plano amplo, interno ou externo, que mostra todo o espaço da ação.

PM (Plano Médio ou Plano de Conjunto): plano geralmente interno, que mostra a figura humana e o cenário.

PA (Plano Americano): mostra figuras humanas até a cintura.

PP (Primeiro Plano ou *Close-up*): na altura dos ombros, mostra o rosto ou um detalhe.

Pp (Primeiríssimo Plano): que mostra um detalhe como uma boca ou um olho.

CN (Câmera Normal): câmera na altura dos olhos.

CA (Câmera Alta): visão de cima para baixo.

CB (Câmera Baixa): visão de baixo para cima.¹³¹

CARNE DE FIERAS

Legenda 1: “Patronato Filmoteca de Zaragoza”.

1ª Voz: “Cena 56, 1ª vez” (som da *claquete*).

2ª Voz: “Vamos rodar outra vez, silêncio” (vozes).

1ª Voz: “Silêncio. 1ª / 2ª vez / outra...”

Legenda 2: “*Carne de Fieras* se filmó den Madrid en el verano de 1936 a comienzos de la guerra civil española.”

Legenda 3: “Finalizado el rodaje, la producción se interrumpió y el negativo permaneció gaurdado durante 56 años sin montar. Al no haberse encontrado el guión original, la versión de 1992 se ha hecho siguiendo las instrucciones de las claquetas y del fragmento de ciopión conservado.”

¹³¹ Nomenclatura tomada a partir de XAVIER, Ismail – *O Discurso Cinematográfico. A Opacidade e A Transparência*, 3ª ed. São Paulo, Paz e Terra, 2005, pp. 27 e 28.

Voz: “Cena 68 (71?) 1ª vez” ... “Está terminado”.

Tela preta: “a la memoria de José Maria Estivalis Calvo” (Armand Guerra)

“una producción de Arturo Carballo” (música de apresentação)

“Carne de Fieras”

Segue-se a apresentação dos atores / personagens principais em recortes de cenas.

“Pablo Álvarez Rubio” (Pablo)

“Marlène Grey” (Marlene)

“Georges Marck” (Monsieur Marck)

“Tina de Jarque” (Aurora)

“Alfredo Corcuera” (Picatoste)

“Antonio Galán” (Antonio)

“Armand Guerra” (Lucas)

“Mercedes Sirvent” (Madrina)

E sem imagens de apresentação:

“Con: Sara Iglesias, Jack Sidney, Antonio Montoya”

“Musica Director de Produccion: Andres Rojas”

“Director de Fotografia Tomas Duch”

“Jefe de Produccion: Jose Luis Jerez

Ajudante de Direccion: Daniel Parrilla”

“Script: Domingo Martin

Segundo Operador: Arturo Beringola

Segunda Camara: Ismael Palacio”

“Maquillaje: Rodrigo Gurucharri

Fotografija; Ricardo Garcia Morchon

Regidor; Antonio Montoya”

“Rodada en Madrid, Estudios Cinearte, parque del Retiro, Playa de Madrid, Glorieta de Atocha y Teatro Maravilhas, en Julio e Agosto de 1936.”

Autor, escenificacion y direccion: Armand Guerra”

Obs.: As falas de Monsieur Marck e Marlene são todas em francês. A maior parte do filme é em castelhano. Traduzimos todas as falas para o português.

(plano-seqüência 1) PG rio / lago / praia?, barquinhos a remo c/ pessoas, ao fundo uma construção (monumento?).

(plano-seqüência 2) PM / CN crianças brincando de roda a margem do lago(?), mesas e cadeiras, pessoas sentadas vendo a paisagem, chão de pedrinhas, gradil separando lago da margem, parte de construção / monumento e arvores ao fundo, pássaros cantando.

(plano-seqüência 3) PM / CB Aurora aproxima-se de barco e chama: “Pablo! Pablo!” .

(plano-seqüência 4) PM / CN Pablo e Picatoste¹³² sentados à mesa. Pablo fuma e bebe e Picatoste come e bebe. Pablo acena para Aurora, que diz algo (?) “Que marido mais....(?)” e este responde: “Obrigado!”.

(plano-seqüência 5) PM / CB Aurora: “De nada!.... (?) teremos mais um ano de casados. Você verá Pablito!”, dá um tchau e se fastia com o barco.

(plano-seqüência 6) PM / CN Picatoste a Pablo: “Você perdeu sua dignidade. Parece-te certo deixar-se tratar como um trapo por sua mulher?” (os dois à mesa). Pablo: “Como assim?” Picatoste: “Se a mim me tratasse assim minha mulher, dava-lhe um ... (gesto de soco) que a deixaria fora de circulação por um tempo.”

(plano-seqüência 7) PM / CN Pablo “O que vc. sabe dessas coisas, pobre Picatoste?”

(plano-seqüência 8) PM / CN Picatoste c/ cigarro e bebendo. Pablo: “De estar casado, não sabe o que é querer uma mulher como eu quero Aurora”. Picatoste: “Afortunadamente para mim. Vou traçar a cerveja” e a bebe, dá uma tragada e joga a bituca de cigarro ao chão.

(plano-seqüência 9) PP / CB a bituca de cigarro cai ao chão. Ouvimos passos apressados e vemos sombras se aproximando. Duas crianças.

(plano-seqüência 10) PP / CB menina e menino estão no chão e disputam a bituca de cigarro, dizem coisas um para o outro e a imagem corta para Pablo.

¹³² Rabanada ou torrada (indigesto / seco).

(plano-seqüência 11) PM / CN Pablo traga o seu cigarro e vê a cena das crianças e depois olha em direção a Aurora.

(plano-seqüência 12) PM / CN Aurora remando o barco.

(plano-seqüência 13) PM / CN Marck e Marlene passeiam no jardim c/ um cachorrinho.

(plano-seqüência 14) PM / CN Pablo (fumando) e Picatoste sentados a mesa c/ menino ao fundo (encostado no gradil que separa a margem do lago). Picatoste: “Veja que mulher! Uma Vênus loira. O que você acha?”

(plano-seqüência 15) PP / CN Pablo dá de ombros, tira o cigarro / charuto da boca e diz: “Não me interessa.”

(plano-seqüência 16) PM / CN a câmera se volta p/ o casal Marck e Marlene, que está parado e olha a esquerda da tela

(plano-seqüência 17) PP / CN Picatoste se levanta e começa a andar.

(plano-seqüência 18) PM / CN Picatoste (de costas) caminha na direção do casal, tropeça, dá um gemido, se aproxima de Marlene, se inclina, pega a mão dela e a beija. “Estou encantado de vê-la (por aqui?)”. Olha para o cão e lhe faz um carinho na cabeça. Marlene: “Bom dia, Picatoste.” Picatoste: “...(?) Bom dia!” e cumprimenta Marck, que acena c/ a cabeça.

(plano-seqüência 19) PA / CN Picatoste pergunta a Marlene: “Porque está aqui? Por mim? (?)....” Marlene: “?” Picatoste: “Vim tomar uma cerveja c/ meu (o) mestre do boxe” .

(plano-seqüência 20) PP / CN Pablo sentado a mesa observando a conversa de longe. Voz Marlene: “Ah! Ele é boxeador?”

(plano-seqüência 21) PA / CN Marlene: (?), Picatoste: “Oh! Ele bate forte! Ele é um campeão de força!”

(plano-seqüência 22) PG / CN dois barcos. Aurora e seu amante, Antonio se aproximam no lago.

(plano-seqüência 23) PM / CN os barcos juntos. Aurora: “Que imprudência. Meu marido pode nos ver Anda!”, Antonio: “Vem comigo um momento”, Aurora: “Não...(?) Esta noite... te espero em minha casa. Meu marido vai viajar. Deixarei a janela do jardim aberta. Agora... vá, vá(?)”.

(plano-seqüência 24) PM / CN O abarco de Antonio se afasta e Aurora ajeita seus remos para partir também.

(plano-seqüência 25) PA / CN Picatoste e Marlene estão parados no mesmo lugar de antes, c/ Marck ao seu lado. Picatoste e Marlene riem muito.

(plano-seqüência 26) PM / CN Pablo olha p/ o lado, ainda está fumando seu charuto e faz menção de jogar a bituca ao chão.

(plano-seqüência 27) PM / CN o garoto está atento à frente de Pablo.

(plano-seqüência 28) PM / CN Pablo olha p/ o lado do lago e joga a bituca do charuto lá e o menino sai correndo na direção do lago (a direita da tela), rumo ao lago, onde cai o charuto.

(plano-seqüência 30) PM / CN o menino chega ao gradil de proteção e passa uma das pernas sobre este.

(plano-seqüência 31) Pp / CA o charuto aparece boiando sobre a água.

(plano-seqüência 32) Pp / CA a mão do menino (seus dedos) aparecem tentando pegar o charuto, movimentando a água.

(plano-seqüência 33) PM / CN o menino aparece pra lá do gradil (do lado do lago) e cai na água; ouve-se um grito seu (?).

(plano-seqüência 34) PA / CN o grito chama a atenção de Marlene e Picatoste e M. Marck, os três se voltam à esquerda da tela.

(plano-seqüência 35) PG / CN de costas para a câmera, os três correm rumo à margem. Pablo se levanta da cadeira e corre rumo à margem e sobe no gradil.

(plano-seqüência 36) PG / CN Pablo pula no lago, as outras pessoas chegam ao gradil.

(plano-seqüência 37) PM / CN Pablo aparece atrás do gradil c/ o menino no colo e Picatoste o ajuda a pegá-lo o menino.

(plano-seqüência 38) PM / CN Pablo pula de trás do gradil p/ a margem

(plano-seqüência 39) PG / CN Aurora vem andando solitária, observando o que acontece (música e pássaros), ela balança negativamente a cabeça.

(plano-seqüência 40) PM / CA Picatoste e Pablo tentam reanimar o menino que está deitado e desacordado no chão.

(plano-seqüência 41) PP / CA Marck (?) fica na frente da cena.

(plano-seqüência 42) PM / CN Aurora vem se aproximando e duas outras senhoras atrás dela.

(plano-seqüência 43) PM / CA os pés do M. Marck (?), costas e cabeça de Pablo, rosto, peito e braço do menino (deitado no chão). O menino faz um carinho no rosto de Pablo e este lhe segura a outra mão e lhe puxa o braço pelo cotovelo.

(plano-seqüência 44) PP / CA Marlene assiste à cena comovida.

(plano-seqüência 45) PM / CB Picatoste, ainda ajoelhado ao lado de Pablo, olha para cima (em direção a Marlene) e diz: “EH! Não dizia a você que ele tem um coração de ouro?!”

(plano-seqüência 46) PP / CA Marlene sorri.

(plano-seqüência 47) PP / CA Aurora observa c/ ar de repreensão.

(plano-seqüência 48) PM / CB Pablo se vira p/ trás e diz a Aurora: “Temos que levar esta criatura p/ nossa casa Aurora. Ele precisa de cuidados especiais”

(plano-seqüência 49) PM / CA Aurora: “Bonito! Estragou seu traje / sua roupa e por um qualquer(?)”.

(plano-seqüência 50) PM / CB Pablo: “Uma roupa que se estraga?! É esta sua atitude para com o outro. Uma vida que se perde não tem substituição”.

(plano-seqüência 51) PM / CA Aurora (sarcástica): “Como você. queira. Não te faltava mais nada para te converter em apóstolo dos meninos de rua!”

(plano-seqüência 52) PM / CB Pablo se levanta c/ o menino no colo e Picatoste o segue, juntando tudo (paletó, que estava pelo chão), os demais também. partem.

(plano-seqüência 53) PM / CN Pablo entra num carro c/ o garoto no colo.

(plano-seqüência 54) PM / CN Marlene e M. Marck observam de longe.

(plano-seqüência 55) PM / CN a menina da briga corre até o carro e diz ao menino: “Tome sua lata (?) de esmolos.”

(plano-seqüência 56) PM / CN Pablo joga a lata no chão e caem moedas.

(plano-seqüência 57) PM / CN A menina pega a lata do chão e o menino põe a cabeça p/ fora do carro.

(plano-seqüência 58) PM / CN Pablo e o menino na janela de trás do carro. Aurora na janela da frente, o menino diz: “ Não vês que ela está saqueando minha mercadoria?”

(plano-seqüência 59) PM / CN Pablo sai do carro. Passa por Marlene e M. Marck.

(plano-seqüência 60) PA / CN Marlene sorri.

(plano-seqüência 61) PM / CN Pablo entra no carro do lado do motorista e arranca com o carro.

(plano-seqüência 62) PM / CN Marlene, duas mulheres, M. Marck e menina. A menina fica no chão recolhendo as moedas e faz um tchau depois que o carro se afasta.

(plano-seqüência 63) PM / CN quarto, cama de solteiro, Pablo, menino e empregada. Pablo segura a mão do menino, a empregada diz: “E agora descansar (?), dormir, para ficar bem... eh!”, lhe beija a testa e lhe passa a mão sobre sua cabeça.

(plano-seqüência 64) PA / CN Na sala Aurora e Picatoste fazem a mala de Pablo. Picatoste cantarola um trecho de música erudita (1ª sinfonia de Beethoven / 4º movimento Presto / “Ode a Alegria” ?). Picatoste a Aurora: “O quê? Mais gravatas?! Não vamos dar a volta so mundo!” Aurora faz que sorri e diz: “ Cale-se”. Picatoste faz um gesto de “fechar o zíper” em sua boca e para de cantarolar a câmara se distância, pegando-os de corpo inteiro.

(plano-seqüência 65) PM / CN Novamente no quarto, a empregada dá uma colher de remédio ao menino, que pinga em seu peito, Pablo passa o lenço no peito / pijama / roupa do menino e pergunta a este: “Como você. se chama, pequeno?”

(plano-seqüência 66) PP / CN menino: “Meu nome não me lembro, é muito complicado. Me chame como todos me chamam, que tem mais sentido...(?) Perragorda¹³³.” Pablo ri.

(plano-seqüência 67) PM / CN Pablo, sentado na cama, Perragorda, deitado e a empregada em pé ao lado da cama. Picatoste entra no quarto. Todos riem. Picatoste: “Que (?) de nome?! Perragorda!” Perragorda: “Porque minha vida não vale nada”.

(plano-seqüência 68) PP / CN a empregada escuta Perragorda e olha para ele (p/ baixo).

(plano-seqüência 69) PP / CN música. Perragorda: “Não tenho pai, nem mãe, nem casa e nada. Sou um menino da rua.”

(plano-seqüência 70) PP / CN música. A empregada pega um lenço e seca a lágrima que cai de um de seus olhos (está comovida).

(plano-seqüência 71) PA / CN música. Perragorda a Pablo: “Você quer ser meu padrinho?”. Este abraça forte Perragorda e diz: “Claro, meu filho. Claro!” e o beija na testa.

(plano-seqüência 72) PM / CN música. Os quatro no quarto. Picatoste aponta p/ a empregada e a chama p/ que ambos saiam do quarto . Eles saem.

(plano-seqüência 73) PA / CN Pablo e Perragorda sozinhos no quarto c/ música. Pablo faz carinho em Perragorda e beija-lhe a mão.

(plano-seqüência 74) PM / CN Picatoste chega na sala onde está Aurora com a mala aberta ainda A empregada chega atrás deste e fecha uma mala menor. Aurora pergunta: “”Vai demorar muito vossa ausência (??) Picatoste responde enquanto fecha a mala (s/ música): “Não. Saímos esta noite c/ o trem das 9h. Amanhã quando...(?) o Tigre, tomaremos o trem da madrugada para (??)” Aurora: “E porque não o tomam em Coti (??)?” Picatoste: “Não tomamos em Coti, pois Pablo necessita repousar os nervo e ...(??)”

¹³³ 10 centavos, ou seja: não vale nada, não é nada.

(plano-sequência 75) PA / CN a empregada põe a maleta sobre a mala maior e Picatoste a abre. A empregada a Picatoste: “A imprensa disse que este Tigre é um rival terrível”. Picatoste passando perfume: “UH! A imprensa é de uma ingenuidade que até assusta. Esse Tigre, vamos convertê-lo amanhã num simples menino. Ele vai conhecer os punhos de Pablo! Somos Invencíveis!” Ouve-se a voz de Pablo, e este entra na sala: “Cale esta boca e vamos que está tarde?” Picatoste e a empregada olham a direita, enquanto Picatoste fecha a maleta.

(plano-sequência 76) PA / CN Pablo na sala (entra e fecha a porta). Aurora se aproxima de Pablo: “Já vai?” Pablo: “Sim, querida!” Aurora: “Que farei nesse meio tempo, tão sozinha. Esse combate!” Pablo: “Não te inquietes, Aurorinha!” E a beija.

(plano-sequência 77) PM / CN plano mais aberto. Picatoste se aproxima do casal e os separa dizendo: “Chega! (Vem ?)” Aurora e Pablo (sor)riem. Picatoste tb. Aurora diz: “Ai que tonto!” Picatoste pega as malas põe sua boina e sai olhando a empregada, (como se quisesse se despedir desta da mesma forma que Pablo fez em relação a sua esposa). Pablo ajuda a abrir a porta e os dois saem. Pablo diz: “Adeus!” Aurora faz um tchau e fecha a porta.

Tela preta. Começa música.

(plano-sequência 78) PP / CB Relógio de praça marcando 11h. A música continua.

(plano-sequência 79) PG / CN Um carro para na praça. Desce um homem de farda (uniforme ?) que abre a porta de trás p/ que Pablo e Picatoste desçam do carro (táxi ?). Primeiro Pablo depois Picatoste, cumprimentam o homem e se afastam. Algumas mulheres cruzam a frente de Picatoste e este as cumprimenta.

(plano-sequência 80) PA / CN plano mais fechado Pablo olha o seu relógio e o confere c/ o da praça, depois o mostra para Picatoste.

(plano-sequência 81) PP (close-up) / CA o relógio de Pablo marca 9:40h (está quebrado / parado).

(plano-sequência 82) PA / CN a música continua, Picatoste a Pablo: “Esta catástrofe nós a devemos a Perragorda . O relógio... (?) está assim (?) desde esta manhã, quando vc. o salvou (ou / ficou assim por salvá-lo.” Pablo: “Não me importa. Nem me arrependo. Saindo rápido amanhã de manhã, chegaremos com bastante tempo para o combate.”, Picatoste concorda. Pablo: “Vamos tomar uma caneca de cerveja e voltamos para casa para dormir.” Picatoste sorri e diz: “Vamos!”

(plano-seqüência 83) PM / CN Aurora em seu quarto, de roupão, sentada na frente de sua penteadeira. Passa batom e ouve um homem que canta no jardim: “Aurora, não posso vê-la. E antes de revê-la, te quero...(?)” Aurora se levanta e caminha p/ a janela.

(plano-seqüência 84) PM / CN Antonio (seu amante) está de pé fora da casa, no jardim, e canta em direção a janela de Aurora.

(plano-seqüência 85) PM / CN Aurora aparece na janela e olha p/ Antonio e sorri. Ele finaliza a canção e ela faz um “Psiu!” c/ um dedo na frente do rosto / boca e acena p/ ele entrar.

(plano-seqüência 86) PM / CN no quarto de Perragorda, este está na cama e a empregada ao seu lado tenta lhe tirar algo da mão, ele diz: “Isto eu não dou nem por todo o dinheiro do mundo É meu amuleto.”

(plano-seqüência 87) PM / CN a empregada finalmente consegue arrancar o pequeno embrulho das mãos de Perragorda, o desenrola e diz: “Uma bituca! Que nojo!”

(plano-seqüência 88) PM / CN Perragorda: “...(?) Que burra! Isto não é uma bituca.”

(plano-seqüência 89) PM / CN Perragorda: “Esta? 3 pesetas ...?” A empregada lhe beija a testa.

(plano-seqüência 90) PG / CN música, na praça pessoas passam, conversa em restaurante / café, mesa c/ três cadeiras no 1º plano. Pablo e Picatoste se aproximam e se sentam. Picatoste chama engraxate, que se aproxima. Milicianos passam ao fundo. Picatoste e Pablo batem palmas para chamar o garçom, que aparece logo em seguida.

(plano-seqüência 91) PM / CN o garçom se aproxima e deixa as canecas de cerveja sobre a mesa. Picatoste tira a boina. Pablo e Picatoste falam algo ao garçom (?), que se afasta. Pegam as canecas, dizem “Saúde!” e bebem.

(plano-seqüência 92) PM / CN uma menina que vende flores oferece sua mercadoria p/ ambos. Ela diz a Picatoste: “Compre esta rosa ‘señorito’¹³⁴.” Picatoste: “Não queremos flores.” Pablo: “Faça-me um bonito ramalhete c/ todas as suas flores.”

(plano-seqüências 93 e 94) PM / CN Pablo: “E com.... (?)” Dá uns tapinhas (carinhoso) no rosto da garota “Obrigado! Vou te dar o dinheiro(?) Toma!” Garota “Muito obrigada, ‘señorito’, você é muito generoso.” A garota faz o ramalhete enquanto eles bebem a cerveja. Ela diz: “Tome...(?) É muito dinheiro p/ tão pouca coisa.” Pablo: “Não me importa. Isto é um presente que te faço. Anda, anda! Agora se vá, anda!” Garota:

¹³⁴ *senõrito* – moço; jovem rico e ocioso; filhinho de papai; patrãozinho.

“Obrigada ‘señorito’. Muito boa noite!” e se vai. Pablo dá uma flor que havia caído no chão a Picatoste, que a põe na lapela.

(plano-seqüência 95) PM / CN quarto de Aurora, ela e Antonio. Antonio diz: “Quando duas pessoas não se dão bem, rompe-se a união (algo assim ?). Aurora: “Mas Pablo é muito bom comigo. Me idolatra. Me....” Antonio: “E você é ...?” Aurora: “Eu sou má.” Antonio: “Não: é simplesmente mulher. E que mulher!” Ele vai em direção a ela e lhe beija o pescoço e diz: “Deliciosa!” Os ombros de Aurora estão a mostra, ele se afasta, as costas dela estão nuas.

(plano-seqüência 96) PM / CN fusão de imagens, imagem das costas nuas de Marlene no espelho, se levanta e ajeita o roupão, mas o deixa aberto, senta-se em frente à penteadeira pega um espelho menor nas mãos e ajeita os cabelos; é possível ver seus seios nus.

(plano-seqüência 97) PM / CN Marck entra no quarto, ele está vestido como capitão, c/ chapéu, terno e gravata borboleta. Ele diz: “Marlene!” Ela ajeita a gravata dele ele lhe faz um carinho na cabeça. Ele se senta no sofá e ela na cadeira e começa a lixar as unhas.

(plano-seqüência 98) PA / CN Marck diz: “Marlene, você parece distraída / melancólica (?) É esse boxeador que lhe despertou a paixão?” Marlene: “você está com ciúmes?” Marck: “Tenho medo!” Marlene diz algo enquanto sorri e ele lhe beija a mão.

(plano-seqüência 99) PM / CN alguém bate a porta.

(plano-seqüência 100) PM / CN Lucas abre a porta e entra c/ as sandálias de Marlene nas mãos. Ele não diz nada e Marlene manda colocá-las no chão: “Aqui! Aqui! (?)” Lucas se afasta de costas e sai pela porta, ao mesmo tempo em que a fecha.

(plano-seqüência 101) PM / CN sala da casa de Pablo. Está escuro (luzes apagadas). A porta de seu quarto é de vidro opaco e o quarto está iluminado. Vê-se uma silhueta de homem.

(plano-seqüência 102) PM / CN Picatoste entra, põe a mala sobre a mesa e acende as luzes da sala.

(plano-seqüência 103) PM / CN Pablo também entra e apaga as luzes da sala e vê a silhueta do outro lado da porta. Vai em direção à porta, mas Picatoste o segura.

(plano-seqüência 104) PM / CN enquanto Picatoste tenta deter Pablo, ouve-se Aurora gritar: “Meu marido!”

(plano-seqüência 105) PM / CN Aurora e o amante (suas silhuetas) saem da frente da porta, enquanto Pablo se livra de Picatoste, que cai no chão, abre a porta do quarto e entra.

(plano-seqüência 106) PM / CN Antonio pula pela janela do quarto.

(plano-seqüência 107) PM / CN Picatoste está se levantando na sala.

(plano-seqüência 108) PM / CN Pablo acende as luzes. Aurora está acabando de vestir o seu roupão. Ele corre em direção à janela.

(plano-seqüência 109) PM / CN Pablo aparece na janela. Olha p/ os dois lados e entra.

(plano-seqüência 110) PM / CN Aurora corre p/ a sala.

(plano-seqüência 111) PM / CN Pablo chega na sala. A empregada e Perragorda também entram e acendem a luz. Picatoste, ainda de joelhos no chão, segura Pablo que quer ir para cima de Aurora; Perragorda também vai para cima de Pablo.

(plano-seqüência 112) PM / CN Perragorda escala o corpo de Pablo e se segura em seu pescoço, enquanto Picatoste o segura de baixo e diz: “Acalme-se, Pablo!”

(plano-seqüência 113) PP / CN Aurora abaixa a cabeça.

(plano-seqüência 114) PA / CN Perragorda: “Não bata em sua amada mulher, padrinho. Se... (?)”

(plano-seqüência 115) PP / CN Aurora levanta a cabeça e olha para Pablo.

(plano-seqüência 116) PA / CN Perragorda: “Os homens valentes como você não batem em mulher. Não é verdade?!”

(plano-seqüência 117) PA / CN a empregada está assustada junto a parede e acena positivamente com a cabeça ao ouvir Perragorda.

(plano-seqüência 118) PM / CN Pablo, Perragorda, Picatoste e Aurora. Pablo diz: “Tens razão.”

(plano-seqüência 119) PM / CN Pablo, Perragorda, Picatoste e Aurora. Perragorda desce do colo de Pablo. Aurora está assustada. Pablo diz para Aurora: “Dentro de uma hora você deve abandonar esta casa para sempre. Meu advogado fará o nosso divórcio. Vá! Parta! Saia!.

(plano-seqüência 120) PM / CN Aurora vai para o quarto e a empregada vai atrás.

(plano-seqüência 121) PM / CN Pablo, Picatoste e Perragorda na sala. Pablo chora. Picatoste põe o ramallete de flores sobre a mesa. Pablo o esmaga com as mãos, o pega raiva e o arremessa no chão (o plano vai se abrindo, enquanto isso acontece). Pablo sapateia sobre o ramallete no chão.

(plano-seqüência 122) PP / CA Close em seus pés / sapatos esmagando as flores.

(plano-seqüência 123) PP / CA close nos pés de Pablo sobre as flores. Fusão de imagem com pés de boxeador saltando no *ring*.

(plano-seqüência 124) PP / CA só os pés no *ring*.

(plano-seqüência 125) PM / CA outros pés entram na cena.

(plano-seqüência 126) PM / CA sobre o *ring*. Pablo e seu adversário lutando, além do juiz.

(plano-seqüência 127) PM / CN platéia sentada (homens e mulheres). Perragorda no meio, em 1º plano, grita algo incentivando Pablo na luta: “Acerte-o duro, padrinho. Bata!” (?)

(plano-seqüência 128) PM / CA os dois lutando no *ring*. O adversário e Pablo se agarram e o juiz os separa. Soa o gongo, cada um vai para o seu canto.

(plano-seqüência 129) PM / CN Perragorda: “Não se deixe enganar por esse... (?)”. Os homens tentam conter Perragorda.

(plano-seqüência 130) PP / CN Picatoste a Pablo, que recebe uma toalha / esponja molhada de outro homem em sua cara: “Não te (re)conheço Pablo. Esta... (?) Se não.... estás perdido”. Pablo diz “Nada importa. Nada me interessa na vida.”

(plano-seqüência 131) PP / CN do outro lado, Tigre, o adversário de Pablo conversa com seu empresário / treinador / amigo. Treinador ao lutador: “.... (?) Estude-o”. Lutador: “Já está ganho!”

(plano-seqüência 132) PM / CN Perragorda grita algo da platéia; “Dê-lhe uns quatro golpes / tapas como antes... (?) Se eu pudesse ajudá-lo...” Um homem de trás tenta deter Perragorda e este o acerta com um tapa no rosto. O homem se inclina para atrás e todos riem. Perragorda ergue o punho direito em sinal de vitória.

(plano-seqüência 133) PM / CA a luta recomeça. Pablo leva vários socos e parece abatido.

(plano-seqüência 134) PM / CN Perragorda na platéia volta a gritar: “Vai! Vai!” e os homens continuam tentando contê-lo.

(plano-seqüência 135) PM / CA Pablo leva o último golpe e fica deitado no chão.

(plano-seqüência 136) PM / CN Perragorda: “Maldito sejas! Meu padrinho!” Abaixa a cabeça, põe a mão no rosto e chora. Homens e mulheres o consolam. Ouve-se o juiz contar; “1, 2, 3, 4...”

(plano-seqüência 137) PM / CA no *ring*, o juiz continua: “...5, 6, 7, 8, 9, 10”. Abre os braços e vai em direção ao outro boxeador.

(plano-seqüência 138) PM / CA o juiz vem para o centro do *ring* com o Tigre e lhe ergue o braço em sinal de vitória (seu treinador está atrás). Ao mesmo tempo, três homens entram no *ring* para socorrer Pablo que ainda está no chão.

(plano-seqüência 139) PM / CN na platéia, Perragorda é consolado pelo velho homem que levou o tapa e os demais aplaudem e se levantam.

(plano-seqüência 140) PM / CN sala de Pablo, empregada de pé ao lado da mesa. Pablo, Perragorda e Picatoste jantam / comem. Empregada a Perragorda: “Por que não comes pequeno?” Perragorda: “E como posso comer com a derrota de meu padrinho?! (?) Nós estamos...(?)” Pablo o abraça e beija e manda a empregada trazer o doce. Esta sai.

(plano-seqüência 141) PP / CN rosto de Pablo em Perragorda juntos. Pablo: “Coma o doce que você tanto gosta. E depois te darei a 1ª lição de escrita. Quero educar você como no primário (?)” Perragorda: “tudo bem padrinho, você é quem manda. Mas uma coisa te digo; não vou me separar de ti em toda a minha vida.” E abraça Pablo que ri.

(plano-seqüência 142) PM / CN Picatoste se inclina sobre eles e diz algo incompreensível (está de boca cheia). Pablo o empurra de lado e se ouve barulho de talheres.

(plano-seqüência 143) PM / CN a empregada volta trazendo pudim e pratos limpos. Pablo se levanta, pega Perragorda, o ergue, beija o seu rosto e o põe sobre a cadeira, abre a porta e vai para o quarto. A empregada serve Perragorda e Picatoste. Picatoste diz: “Você gosta bastante não é?!”, passa a mão na cabeça de Perragorda e diz à empregada: “Pra mim também. Está bem.”

(plano-seqüência 144) PA / CN só Picatoste e Perragorda, que comem o doce. Picatoste bate na mão de Perragorda e o manda olhar para o outro lado. Perragorda assim o faz e Picatoste tenta tirar um pedaço de doce do prato de Perragorda que põe a mão sobre a sua e diz: “Como o seu.” Picatoste tira mais um pedaço do prato grande e serve Perragorda. A empregada que andava atrás deste se aproxima de ambos. Perragorda diz a Picatoste: “Amanhã você sai comigo?” Picatoste: “Para que?” Perragorda: “Para pegar esse maldito Tigre e vingar o meu padrinho”

(plano-seqüência 145) PP / CN Perragorda com a colher levantada: “...(?) Lhe prometo.” Picatoste ri e ele e a empregada fazem carinho em Perragorda.

(plano-seqüência 146) PM / CN Pablo no quarto sentado na cadeira em frente a penteadeira, com as mãos juntas e a cabeça baixa olha para a penteadeira (à direita) abre a gaveta e pega um porta-retratos. Fecha a gaveta, abaixa mais a cabeça.

(plano-seqüência 147) Pp / CA música, o retrato é de Aurora com maiô.

(plano-seqüência 148) PM / CN Pablo triste passa a mão na cabeça.

(plano-seqüência 149) Pp / CA Retrato de Aurora.

(plano-seqüência 150) PM / CN Retrato de Aurora se funde com Aurora de maiô, ao lado de um (?)

(plano-seqüência 151) PM / CN Antonio observa Aurora e olha o relógio (a música continua).

(plano-seqüência 152) PG / CN banhistas na água.

(plano-seqüência 153) PG / CN pessoas passeando de barco a remo, caiaque.

(plano-seqüência 154) PM / CN Antonio.

(plano-seqüência 155) PM / CN Aurora se aproxima dele. Antonio: “É melhor se vestir para a apresentação desta noite.” Aurora “Nunca pensei que no dia em que estivéssemos juntos você iria me tratar assim!” Antonio: Não te trato “assim”!”

(plano-seqüência 156) PP / CN Aurora. Voz de Antonio: “E coloque-se na realidade.” Aurora morde o lábio (ainda toca a música)

(plano-seqüência 157) PM / CN fusão de imagens de Aurora com a perna sobre o banco onde está sentado Antonio e o retrato nas mãos de Pablo. (acaba a música).

(plano-seqüência 158) PM / CA retrato.

(plano-seqüência 159) PA / CN Pablo. Voz de Perragorda: “Vamos sair nós dois padrinho”. Pablo levanta a cabeça.

(plano-seqüência 160) PM / CN Perragorda chega perto. Toma o retrato de Pablo e diz: “Aos mortos, devemos deixá-los em paz.” Põe o retrato sobre a mesa de trás e diz: “Siga o meu exemplo... Para sempre...e amigo tereis(?)” Pablo ri e o abraça.

(plano-seqüência 161) PM / CN Pablo pega Perragorda no colo e o abraça. Este beija a face de Pablo.

(plano-seqüência 162) PM / CN fusão de imagens. Marlene em seu quarto.

(plano-seqüência 163) PM / CN Marlene se arruma, passa maquiagem. Entra Marck . Lucas entra com os sapatos de Marck nas mãos. Lucas diz: “Sr. Marck estes sapatos...” Não chega a terminar a frase e Marck, diz grosseiro: “Está bem... Já dei a você”. Lucas diz: “Obrigado! Merci!” Senta-se no chão e começa a descalçar seus sapatos para pôr os que acabou de ganhar. Marck à Marlene: “Este rapaz é completamente irritante. Vive te olhando / vigiando.” Marlene: “Sim... Marck...(?)”

(plano-seqüência 164) PM / CN fusão de imagens. Pablo e Perragorda, rostos juntos. Perragorda lendo / fazendo lição.

(plano-seqüência 165) PM / CN na sala da casa de Pablo. Pablo, Picatoste Perragorda e empregada. Picatoste lendo e a empregada costurando.

(plano-seqüência 166) PA / CN empregada se inclina na direção de Perragorda e pergunta...

(plano-seqüência 167) PP / CN Perragorda, voz da empregada: “Escreva o seu nome verdadeiro.” Perragorda: “Está bem. Mas a minha maneira. Espera e verás.”

(plano-seqüência 168) PM / CN Perragorda e Pablo. Perragorda escreve e diz: “Se aproximem para ver / ler (?)”

(plano-seqüência 169) PM / CN Picatoste e a empregada se inclinam em sua direção. Picatoste ri.

(plano-seqüência 170) Pp / CA close no caderno onde se lê: “10 centímos” num círculo, escrito três vezes. Som de risadas.

(plano-seqüência 171) PP / CN Perragorda: “Parem de rir.”

(plano-seqüência 172) PP / CN Perragorda e Pablo. Perragorda diz: “Escreve-se assim com minha ortografia. Mas o que sei pronunciar é Perragorda. Todos riem, inclusive Perragorda.

(plano-seqüência 173) PM / CN Lucas está na frente das jaulas dos leões com uma vassoura.

(plano-seqüência 174) PM / CN Marlene e Marck passam por ali. Marck levanta um dos braços e um dos leões se levanta e ruge para ele. Eles param na frente da jaula.

(plano-seqüência 175) PA / CN Lucas olha fixamente para a frente, para Marlene e se ouve os rugidos do leão.

(plano-seqüência 176) PM / CN Marck e Marlene. Marlene diz: “Oh...(?) Marck (?). Continuam andando .

(plano-seqüência 177) PM / CN O casal se afasta. Marck fala algo à Lucas: “E você...(?)”. Lucas fica parado olhando para o casal. O leão continua rugindo.

(plano-seqüência 178) PM / CN Lucas fica parado ao lado das jaulas.

(plano-seqüência 179) PG / CN Praia, pessoas, música.

(plano-seqüência 180) PG / CN pessoas em barco a remo.

(plano-seqüência 181) PG / CN idem.

(plano-seqüência 182) PG / CN idem.

(plano-seqüência 183) PA / CN Picatoste lê jornal e Pablo come. Eles ocupam uma mesa ao ar livre. Pablo: “Posso saber porque você me trouxe à praia? Não seria para treinar-me!” Picatoste: “Para treinar-te, sim. Para treinar-te a viver de novo alegre e despreocupado. Você está mal. Muito mal, Pablo. Tens que enterrar o passado para sempre!”

(plano-seqüência 184) PM / CA parede.

(plano-seqüência 185) PM / CA parede, Perragorda agachado pegando algo no chão (bitucas ?)

(plano-seqüência 186) PM / CN Pablo e Picatoste sentados. Ao fundo Perragorda agachado. Picatoste com comida na boca chama: “Perragorda.” Se vira para trás e vê Perragorda, que já olhava para eles.

(plano-seqüência 187) PP / CA Perragorda. Voz de Picatoste: “Perragorda!”, repreendendo. Perragorda: “Eu não sou surdo.”

(plano-seqüência 188) PM / CN Pablo, Picatoste e Perragorda ao fundo, que se dirige na direção dos demais. Picatoste: “Venha aqui.”

(plano-seqüência 189) PA / CN plano mais fechado. Picatoste termina de beber olha para Perragorda ao seu lado e diz: “O que você tem aí?” Perragorda: “Mercadoria para minha clientela, veja!” e mostra as bitucas de cigarro que acabara de recolher do chão.

(plano-seqüência 190) PP / CN Pablo, que os observa.

(plano-seqüência 191) PA / CN Picatoste bate na mão de Perragorda e diz: “Tira isto daqui.” Limpa as mãos de Perragorda com seu lenço e mandá-o lavar as mãos. Logo depois, Picatoste leva o lenço ao nariz.

(plano-seqüência 192) PP / CN close no nariz de Picatoste.

(plano-seqüência 193) PP / CN Picatoste espirra.

(plano-seqüência 194) PP / CN Pablo observa e sorri / ri.

(plano-seqüência 195) PP / CA close no jornal que Pablo lê. Tem uma foto de Marlene na jaula com os leões.

(plano-seqüência 196) PM / CN Picatoste lê o jornal junto com Pablo. Picatoste se aproxima mais de Pablo e diz: “Não se lembra? Esta é a mulher que eu quis te apresentar no retiro (?) e que não te interessava.”. Picatoste continua a comer e faz uma cara insinuante a Pablo.

(plano-seqüência 197) PP / CA close no jornal, duas fotos, a anterior e outra. Marlene está semi-nua em ambas.

(plano-seqüência 198) PM / CN música, som de leão rugindo, fusão de imagens.

(plano-seqüência 199) PA / CN fusão da imagem anterior com Marlene na jaula ao lado de um leão. Marlene dança semi-nua na frente dos leões e Marck está junto dela com chicote.

(plano-seqüência 200) PM / CN, cenário ao fundo, grades... Marlene e Marck dentro da jaula com leões, sobre o palco. Platéia 1º plano. Marlene continua a dançar na jaula semi-nua.

(plano-seqüência 201) outro ângulo mais fechado.

(plano-seqüência 202) PM / CB Marlene se aproxima mais do leão que parece estar retido junto a grade. O animal morde o ar. Marlene continua a sua dança.

(plano-seqüência 203) PM / CN Pablo, na platéia, observa ao espetáculo atônito, junto com Picatoste e Perragorda.

(plano-seqüência 204) PM / CN Marck estala o chicote (visão de dentro da jaula).

(plano-seqüência 205) PM / CN Marck estala o chicote e logo atrás dele Marlene continua a dançar, ouve-se rugidos de leão (visão de dentro da jaula).

(plano-seqüência 206) PM / CN Marlene se aproxima novamente do leão e fica ao lado de Marck (visão externa a jaula).

(plano-seqüência 207) PM / CN Marlene continua sua dança e para ao lado de uma leoa.

(plano-seqüência 208) PM / CN platéia novamente, mais rugidos (música durante toda a apresentação).

(plano-seqüência 209) PM / CN visão de dentro da jaula, Marck de lado para Marlene, estala o seu chicote.

(plano-seqüência 210) PP / CN Marlene sorri para a platéia e continua a dançar.

(plano-seqüência 211) PP / CN Pablo que observa atônito.

(plano-seqüência 212) PP / CN Marlene novamente.

(plano-seqüência 213) PP / CN Pablo novamente.

(plano-seqüência 214) PP / CN Marlene.

(plano-seqüência 215) PP / CN Marck, que parece observar Marlene e Pablo, rugidos.

(plano-seqüência 216) PA / CN Marlene e Marck, este olha para a platéia.

(plano-seqüência 217) PA / CN Marck sai parcialmente do enquadramento e Marlene Caminha para a frente.

(plano-seqüência 218) PP / CN Pablo, atônito, passa as mãos no rosto, mais rugidos.

(plano-seqüência 219) PM / CN Marlene continua a dançar e a sorrir.

(plano-seqüência 220) PP / CN Pablo.

(plano-seqüência 221) PM / CN Marlene.

(plano-seqüência 222) PM / CN jaula vista de frente com Marlene ao centro, Marck e os animais, todos do lado esquerdo da tela.

(plano-seqüência 223) PM / CN Marlene vira de costas para a platéia e caminha para o fundo da jaula, enquanto Marck usa seu chicote no leão.

(plano-seqüência 224) PP / CA Lucas observa ao espetáculo por trás da coxia.

(plano-seqüência 225) PM / CN Marlene sobe alguns degraus e Marck conduz o leão para um pedestal ao lado do topo da escada para onde Marlene se encaminha. Outro leão já está do outro lado da escada, em outro pedestal.

(plano-seqüência 226) PA / CN Marlene fica em frente à porta falsa do cenário e os dois leões ao seu lado. Marck estala seu chicote.

(plano-seqüência 227) PP / CN Marlene, braço direito para cima, olha para sua mão direita, abaixa suavemente a cabeça.

(plano-seqüência 228) PP / CA Lucas continua a observar, rugidos fortes.

(plano-seqüência 229) PM / CN imagem de Lucas se funde com a imagem de leão (ao ar livre).

(plano-seqüência 230) PP / CN Marlene leva a cabeça para trás e põe suas mãos na cabeça.

(plano-seqüência 231) PP / CN Pablo fica assustado com esse gesto inesperado de Marlene.

(plano-seqüência 232) PA / CN Pablo se levanta.

(plano-seqüência 233) PM / CN Pablo e o resto da platéia se levantam. Pablo, Picatoste e Perragorda vão para a frente do palco.

(plano-seqüência 234) PM / CN Marck ampara Marlene que cai para trás (desmaia).

(plano-seqüência 235) PM / CN a platéia observa apreensiva, inclusive Pablo. A música para.

(plano-seqüência 236) PM / CN Marlene está no chão, junto aos degraus da falsa escadaria. Marck está inclinado sobre ela. Ele diz: “O que se passa Marlene?” Marlene: “Oh! Ah! Uma alucinação! (?)” Marck: (?)...

(plano-seqüência 237) PM / CN Marck ajuda Marlene a ficar de pé e ela sorri para a platéia. Aplausos.

(plano-seqüência 238) PM / CN Marlene e Marck se dirigem para a frente do palco, enquanto a platéia os aplaude.

(plano-seqüência 239) PA / CN Marlene cumprimenta a platéia.

(plano-seqüência 240) PM / CN a platéia se levanta e aplaude.

(plano-seqüência 241) PM / CN Marck e Marlene observam e recebem os aplausos. Marlene olha para a frente.

(plano-seqüência 242) PM / CN platéia aplaude de pé.

(plano-seqüência 243) PM / CN platéia começa a esvaziar a sala. Pablo abraça Perragorda, que bate palmas e se retiram.

(plano-seqüência 244) PM / CN quarto de Marlene.

(plano-seqüência 245) PM / CN Marlene de roupão, abre a porta e entra no quarto. Está meio aflita e dá um suspiro, caminha em direção ao sofá e se senta com a cabeça apoiada nas mãos.

(plano-seqüência 246) PM / CN do lado de fora do quarto, imagem externa, Lucas próximo à janela.

(plano-seqüência 247) PM / CN do lado de fora, Pablo se aproxima de Lucas.

(plano-seqüência 248) PA / CN Pablo a Lucas: “Para sua Sra.” E lhe entrega um bilhete que tira do/ bolso, mais algumas moedas que dá a Lucas.

(plano-seqüência 249) PA / CN Pablo se vira e vai embora.

(plano-seqüência 250) PM / CN Lucas fica observando-o ir embora.

(plano-seqüência 251) PA / CN Lucas, com raiva diz: “Dinheiro!” e arremessa ao chão as moedas que Pablo havia lhe dado.

(plano-seqüência 252) PA / CN Lucas observa o bilhete em suas mãos mas não o lê e parte.

(plano-seqüência 253) PM / CN Marlene em seu quarto ouve baterem a porta.

(plano-seqüência 254) PM / CN Lucas abre a porta e entra. Marlene pergunta: “De quem?” Lucas responde: “De um homem.” E entrega o bilhete com relutância à Marlene, que o abre e lê.

(plano-seqüência 255) Pp / CA close no bilhete: “Senhorita: é urgente que nos falemos. Quero falar contigo com urgência. A sra quer falar comigo esta noite no Cabaret de Verão? Me trará muita felicidade. Pablo” (“Señorita: Me urge hablarla ? Quiere hablar cnmigo esta noche en el cabaret de verano? Me consideraré muy dichado. Pablo”).

(plano-seqüência 256) PA / CN Marlene levanta a cabeça e sorri, olha ao lado na direção de Lucas.

(plano-seqüência 257) PA / CN Lucas de pé ao seu lado observa Marlene que diz: “Vire-se Lucas” e aponta a direção da porta.

(plano-seqüência 258) PM / CN Lucas se vira e Marlene volta a ler o bilhete.

(plano-seqüência 259) PM / CN Lucas volta a cabeça um pouco e dá passos curtos a frente até a porta e novamente olha para Marlene.

(plano-seqüência 260) PM / CN Lucas sai e fecha a porta.

(plano-seqüência 261) PA / CN Marlene fica só no quarto, aperta seu roupão. Ouve-se um barulho na porta.

(plano-seqüência 262) PM / CN Marlene se levanta rápido em direção à penteadeira, enquanto Marck abre a porta e entra.

(plano-seqüência 263) PM / CN Marck fecha a porta e entra. Ele diz algo sobre o espetáculo (?) “e por quem? Por um boxeador!”

(plano-seqüência 264) PA / CN Marck pega Marlene pelos braços barvo e diz algo (?) Ela retruca e diz: “Você está com ciúmes.” Ele diz algo mais (?). Ela geme...

(plano-seqüência 265) PM / CN Com raiva Marck, empurra Marlene que cai sobre o sofá, geme e chora.

(plano-seqüência 266) PM / CN Marck se senta em frente à penteadeira.

(plano-seqüência 267) PP / CN Marlene geme e massageia os pulsos. Ela diz: “Você é mal / rude (?)”

(plano-seqüência 268) PM / CN Marck se levanta e vai em direção à Marlene.

(plano-seqüência 269) PM / CN Marck se ajoelha e diz; “Perdão. Perdão.” Puxa seus braços e se põe a chorar sobre Marlene.

(plano-seqüência 270) PA / CN Marck ergue a cabeça.

(plano-seqüência 271) PA / CN Marck e Marlene. Marck levanta a cabeça de Marlene, que ainda geme e diz, olhando em seus olhos: “Marlene, meu amor!”

(plano-seqüência 272) PM / CN Marlene ergue seu tronco e diz: (?) “Tenho um pedido a lhe fazer. (?)” (Vamos ao Cabaret / Me leva ao Cabaret (?))

(plano-seqüência 273) PM / CN Marck e Marlene se levantam.

(plano-seqüência 274) PM / CN Marlene senta-se no sofá e tira a sandália, enquanto Marck pega suas meias de seda e traz até ela.

(plano-seqüência 275) PM / CN Marck se senta ao seu lado e delicadamente pega seu pé e o beija.

(plano-seqüência 276) PG / CN no Cabaret, banda ao fundo, mesas e pessoas aplaudem, música.

(plano-seqüência 277) PM / CN Aurora está dançando.

(plano-seqüência 278) PA / CN Aurora que começa a agradecer aos aplausos da platéia.

(plano-seqüência 279) PM / CN Aurora se retira embaixo de aplausos.

(plano-seqüência 280) PG / CN Cabaret.

(plano-seqüência 281) PM / CN Pablo chega acompanhado de Picatoste e de Perragorda e se sentam numa mesa que estava vazia. Um garçom vem logo atrás.

(plano-seqüência 282) PM / CN mesa de Pablo.

(plano-seqüência 283) PG / CN chegam Marck e Marlene

(plano-seqüência 284) PM / CN Marlene e Marck se sentam numa mesa do lado oposto e em frente á do Pablo.

(plano-seqüência 285) PM / CN mesa de Pablo que olha para o lado da mesa de Marlene. Picatoste diz: “Aí está Marlene e seu domador (?)”

(plano-seqüência 286) PM / CN mesa de Marlene.

(plano-seqüência 287) PM / CN mesa de Pablo. Picatoste diz algo (?) Pablo acena com a cabeça para Marlene.

(plano-seqüência 288) PP / CN Marlene responde com um aceno também.

(plano-seqüência 289) PM / CN mesa de Pablo. Perragorda com a mão no braço de Pablo: “Padrinho, porque ela está vestida (?)...” Picatoste e Pablo reiem.

(plano-seqüência 290) PM / CN mesa de Marlene. Ouve-se aplausos.

(plano-seqüência 291) PM / CN Antonio é cantor no Cabaret e começa a se apresentar.

(plano-seqüência 292) PM / CN Marlene aplaudindo.

(plano-seqüência 293) PM / CN orquestra / banda / músicos.

(plano-seqüência 294) PM / CN Antonio começa a cantar: “menina / menina dos lábios vermelhos/ ...Quando te vejo... / Quão divino és nosso amor / Menina... / Não posso verte / ... Antes de perdê-la eu prefiro (ou) é melhor morrer (?)” Antonio se desloca pelas mesas enquanto canta e as cenas vão se modificando:

1) mesa de Pablo; 2) Pablo chama alguém; 3) uma florista se aproxima; 4) Pablo conversa com a florista e indica a mesa da Marlene a florista. Tira dinheiro do bolso que entrega à florista e rejeita o troco. A florista se distancia de sua mesa em direção à mesa de Marlene; 5) PG / CA salão; 6) PG / CN a florista se aproxima da mesa de Marlene; 7) a florista se inclina ao lado de Marlene e lhe entrega um ramo de flores e se retira; 8) Marlene cheira as flores e olha em direção a Pablo. Marck observa passivo mas com ar de raiva; 9) PP / CN Marck vira seu rosto em direção a Pablo; 10) PP / CN Pablo sorri e acena com a cabeça para Marlene; 11) PP / CN Marck, termina de virar o rosto para Pablo e sua feição é de raiva. Volta-se novamente para Marlene; 12) Antonio e fim de sua apresentação, aplausos; 13) mais aplausos, Antonio se retira.

(plano-seqüência 295) PP / CN Perragorda, que vira a cabeça para a esquerda da tela e para o chão.

(plano-seqüência 296) PM / CN mesa da frente, homem segura uma bituca de cigarro e Perragorda o observa. O homem joga a bituca no chão e Perragorda se levanta para ir pegar. Picatoste corre e chega junto com Perragorda.

(plano-seqüência 297) PP / CA Picatoste pisa na bituca, antes que Perragorda, já agachado ao lado da bituca possa pegá-la.

(plano-seqüência 298) PM / CA Picatoste se agacha ao lado de Perragorda, põe a mão em suas costas / ombro / cabeça e diz: “Quando você vai se dar conta de sua nova posição / condição social, Perragorda?” Perragorda: “Mas isto é uma lástima (?)...” Picatoste: “Vou tedar um...(?)” e faz um gesto de mão aberta como se fosse dar um tapa. Mas puxa o rosto de Perragorda e lhe beija a testa.

(plano-seqüência 299) PM / CN Paicatoste ergue Perragorda e o põe sentado na cadeira. Lhe dá um tapinha na cabeça (afago) e se senta também.

(plano-seqüência 300) PM / CN mesa de Marlene, garçom serve champanhe.

(plano-seqüência 301) PM / CN aplausos, Aurora entra vestida com uma roupa branca e lenço na cabeça.

(plano-seqüência 302) PM / CN Pablo se espanta. Picatoste e Perragorda o contem na cadeira. Ouve-se os aplausos.

(plano-seqüência 303) PG / CA Aurora desfila pelo centro do salão embaixo de aplausos.

(plano-seqüência 304) PM / CN Pablo fica desconsolado ao lado de Picatoste e de Perragorda. Inicia-se a música.

(plano-seqüência 305) PM / CN Aurora começa a dançar e a cantar.

(plano-seqüência 306) PP / CN Pablo observa transtornado.

(plano-seqüência 307) PM / CN Aurora continua a cantar.

(plano-seqüência 308) PM / CN Pablo é consolado por Perragorda, enquanto Aurora continua a cantar e dançar.

(plano-seqüência 309) PM / CN Aurora continua a dançar e cantar.

(plano-seqüência 310) PM / CN Aurora finaliza sua apresentação, aplausos, ela cumprimenta a platéia.

(plano-seqüência 311) PP / CN Aurora cumprimenta a platéia e observa assustada a presença de Pablo.

(plano-seqüência 312) PP / CN Pablo transtornado.

(plano-seqüência 313) PA / CN Aurora, ainda assustada recebe aplausos, sorri, mas está visivelmente preocupada.

(plano-sequência 314) PM / CN Aurora continua a agradecer os aplausos enquanto se retira.

(plano-sequência 315) PP / CN Pablo.

(plano-sequência 316) PP / CN Aurora observa assustada a ex-marido, aplausos, sorri e sai.

(plano-sequência 317) PM / CN Marck observa Marlene, encantada com as flores que recebeu de Pablo, para quem olha.

(plano-sequência 318) PP / CN Pablo, olhar distante.

(plano-sequência 319) PM / CN Marck e Marlene, Marlene cheira as flores, Marck tira o ramalhete de suas mãos, enquanto vira para o lado de Pablo e volta-se novamente para Marlene, que apóia a cabeça em uma das mãos. Voz de Picatoste: “Que alvoroço(?)”

(plano-sequência 320) PG / CN aplausos, platéia e centro do salão. O gerente da casa (?) vai até a mesa vizinha de Pablo e chama um cliente. É um tipo de *stand-up comedy*, que vai até o centro do salão e começa a falar: “Isso! Isso! Já que vocês pedem, devo falar. Que grande coisa é falar. Há os que se dedicam a estudar a espécie de todos os mortais. Nós nos diferenciamos de todos os outros animais pela palavra. Nós temos a palavra. Mas também os animais falam. E há cada animal falando! (risada de mulher / todos riem) Fala como se fosse um gago, um fanho (risos).

(plano-sequência 321) PM / CN comediante se apresentando.

(plano-sequência 322) PM / CN ele continua a imitar o gago e diz: “Um, um ratão. Um ratão...” E aponta para o chão. As mulheres ficam de pé e gritam e ele completa a frase: “... Um ratão seguido de um gato.”

(plano-sequência 323) PG / CN todos aplaudem, ele agradece e vai se sentar. Picatoste se levanta e vai cumprimentá-lo. Picatoste volta a se sentar. O homem toma uma bebida, se senta e continua a agradecer os aplausos.

(plano-sequência 324) PM / CN Aurora, de dentro de um quarto, fala pela janela com Antonio, do lado de fora deste. Aurora: “Te repito que não insista. Por tua culpa virei uma dançarina, para ganhar o meu sustento.” Antonio: “Te arranjei um trabalho.” Aurora: “Mas era seu dever. Agora chega. Não te quero ver mais. Não quero ver-te. Amanhã, depois, não sei quando você poderá voltar a me ver. Agora, a presença de Pablo, me lembro, eu era idolatrada, e agora, o que eu ganhei?! Me arrependo quando me recordo disso. Fui muito má e por ti. Deixei-o por ti!” E se afasta. Antonio ouve a tudo desconsolado.

(plano-seqüência 325) PM / CN Aurora se vai, fecha a porta do quarto e Antonio fica na janela do lado de fora (música).

(plano-seqüência 326) PM / CN no Cabaret os músicos tocam, começa um tango todos se levantam para dançar. Os homens são os primeiros a se levantar e vão tirar as mulheres.

(plano-seqüência 327) PP / CN Marlene fica sorrindo na direção de Pablo.

(plano-seqüência 328) PM / CN Pablo, mais descontraído, ao seu lado Perragorda. Pablo se levanta.

(plano-seqüência 329) PM / CN Marck se levanta e Marlene logo depois. Pablo chega a mesa deles e a tira para dançar, diante da ira de Marck que fica ali parado e volta a se sentar.

(plano-seqüência 330) PA / CN Marck se senta.

(plano-seqüência 331) PM / CN os casais dançam pelo salão.

(plano-seqüência 332) PA / CN Pablo e Marlene, câmera fixa, por isso, ao dançar, eles freqüentemente saem e voltam ao enquadramento.

(plano-seqüência 333) PP / CN Marck tamborilando a mesa.

(plano-seqüência 334) PP / CN Marlene e Pablo dançam e conversam. Marlene: “Você parece triste.” Pablo: “Não Marlene, esta noite menos que nunca.” Marlene: “Verdade?” Pablo: “É a mais pura verdade (?). estes momentos são... (?)”

(plano-seqüência 335) PM / CN Lucas chega ao Cabaret trazendo algo nas mãos.

(plano-seqüência 336) PA / CN Lucas conversa com *barman* e faz gestos com se descrevesse Marlene ou (e) Marck. O homem aponta para a frente. Lucas olha e sorri.

(plano-seqüência 337) PA / CN boquiaberto com o lugar, as pessoas e a música, Lucas se encaminha na direção indicada pelo *barman*.

(plano-seqüência 338) PA / CN Lucas caminha pelo salão sorrindo.

(plano-seqüência 339) PM / CN Lucas se aproxima da mesa de Marck.

(plano-seqüência 340) PA / CN Lucas entrega os objetos para Marck, que estava de cara fechada e olha para os que dançam.

(plano-seqüência 341) PP / CN Pablo e Marlene continuam a dançar. Pablo: “O que você vai fazer esta noite?” Marlene: “Nada (?)”

(plano-seqüência 342) PP / CN Lucas observa o casal com um olhar esquisito.

(plano-seqüência 343) PP / CN Marck fuma seu charuto irritado.

(plano-seqüência 344) PM / CN Marlene e Pablo dançam, Picatoste também.

(plano-seqüência 345) PA / CN Pablo e Marlene. Pablo: “Se você quiser Marlene(?)... Quer ser minha esposa Marlene?” Marlene: “Não posso aceitar (?)...”

(plano-seqüência 346) PM / CN Lucas de pé ao lado de Marck, que está sentado a mesa com duas taças nas mãos, ele as choca no ar e elas se quebra. Marck se levanta e derruba a mesa. Caminha furioso em direção a Marlene e Pablo.

(plano-seqüência 347) PM / CN a música para, ouve-se vidro se quebrando.

(plano-seqüência 348) PM / CA Marck puxa Marlene e Picatoste afasta Pablo.

(plano-seqüência 349) PA / CN Pablo: “O que você acaba de fazer não é próprio de cavalheiros.”

(plano-seqüência 350) PA / CN Marck: “O sr. acaba de me...(?)”

(plano-seqüência 351) PM / CN Pablo se revolta e tenta partir para cima de Marck, mas Lucas se põe no meio e é arremessado por Pablo ao chão.

(plano-seqüência 352) PM / CN todos olham para Lucas no chão enquanto Marck olha para Pablo.

(plano-seqüência 353) PM / CN Lucas no chão, põe a mão na cabeça. Perragorda conta; “1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10.” Todos começam a rir pois, além do gesto, Perrogarda pulou números.

(plano-seqüência 354) PM / CN Marck e Pablo se olham, Perragorda se levanta. Picatoste pega sua mão e a ergue. Todos riem, enquanto Marck diz algo áspero a Pablo (?).

(plano-seqüência 355) PM / CN Pablo; “ Quando vc. quiser ou não, estarei a sua disposição.” Picatoste o segura. Pablo a Marck: “Serei um espectador assíduo ao seu espetáculo. E melhora amigo de Marlene.” Picatoste o leva embora. Eles saem.

(plano-seqüência 356) escurece e ficam apenas as vozes comentando.

(plano-seqüência 357) PG / CN nova apresentação de Marlene e Marck. Marck de costas para a platéia, jaula, abrem-se as cortinas, Marlene está ali parada. Há música. Marck chicoteia.

(plano-seqüência 358) PM / CN Pablo, Perragorda e Picatoste assistem na platéia.

(plano-seqüência 359) PM / CN Marck tira um dos leões do pedestal com as chicotadas. Marlene desce as escadas.

(plano-seqüência 360) PM / CN platéia, Pablo, Perragorda e Picatoste.

(plano-seqüência 361) PM / CN Marlene começa sua dança, semi-nua como antes.

(plano-seqüência 362) PM / CB Marlene dançando.

(plano-seqüência 363) PM / CN Marlene dançando.

(plano-seqüência 364) PM / CN Marlene se aproxima bastante do leão.

(plano-seqüência 365) PA / CN Marlene tira um véu de seu quadril e fica apenas de tanga.

(plano-seqüência 366) PM / CN Marlene se aproxima mais dos leões e dança a sua frente.

(plano-seqüência 367) PM / CN Marlene fica bem próxima a um dos leões se ajoelha, enquanto Marck o domina no canto.

(plano-seqüência 368) PM / CN Marlene se afasta.

(plano-seqüência 369) PM / CN platéia.

(plano-seqüência 370) PM / CB visão de fora da jaula, Marlene se vira em direção às escadas no fundo da jaula.

(plano-seqüência 371) PM / CN Marck traz o leão para a direção da escada e do pedestal.

(plano-seqüência 372) PM / CN leão no pedestal, Marlene sobe as escadas e para no topo.

(plano-seqüência 373) PM / CN um dos leões começa a rugir e a correr, dá saltos altos e Marck o domina.

(plano-seqüência 374) PM / CN o leão passa para o outro lado, Marck o domina e faz pôr suas patas sobre as grades da jaula ficando de pé. Marck joga o chicote e uma vara sobre o leão. Aplausos.

(plano-seqüência 375) PG / CN jaula de frente, vista a partir do fundo da platéia. Marck caminha em direção à Marlene todos de pé aplaudem.

(plano-seqüência 376) PM / CN do lado de fora os leões dormem em jaulas individuais. Lucas na frente das jaulas segura seu o véu de Marlene e o cheira angustiado.

(plano-seqüência 377) PM / CN Marck e Marlene se aproximam. Lucas abaixa o véu. Marck toma o véu de Lucas e o joga no ombro de Marlene e joga seu chicote e vara em Lucas. Marlene e Marck saem.

(plano-seqüência 378) PM / CN Lucas recolhe os objetos.

(plano-seqüência 379) PM / CN Marlene se encaminha para o quarto com o véu nas mãos.

(plano-seqüência 380) PM / CN ouve-se passos.

(plano-seqüência 381) PM / CN Pablo se aproxima da janela do quarto de Marlene.

(plano-seqüência 382) PP / CN Pablo de costas.

(plano-seqüência 383) PP / CN Pablo de costas recebe uma cacetada na cabeça e cai.

(plano-seqüência 384) tela preta, ouve-se a voz de Perragorda: “Padrinho! Padrinho! Socorro! Socorro! Socorro!”

(plano-seqüência 385) PP / CN delegacia, sr. comissário, ouve-se a voz de Perragorda., comissário: “Silêncio!” Picatoste: “Perragorda, cale-se!” Perragorda: “Está bem, está bem!” Comissário: “Repito. Silêncio!” e bate sobre a mesa, ouve-se um barulho de Picatoste, enquanto o plano vai se abrindo e mostrando os demais personagens, som de máquina de escrever.

(plano-seqüência 386) PM / CN Marck de costas de frente para o comissário, ao seu lado um policial e atrás outro. Picatoste e Perragorda sentados em duas cadeiras ao lado esquerdo da tela. Comissário a Marck: “O sr. é acusado de tê-lo ferido nesta manhã com uma barra de ferro semelhante a esta e nega ter ferido a vítima. É isto?” Marck: “Sim sr. comissário.” (por último aparece a datilógrafa).

(plano-seqüência 387) PA / CB Marck de frente: “Eu não fiz isto (?) Eu não estava lá. Só estava passando (?)”

(plano-seqüência 388) PP / CA comissário a Marck: “Isso é o que vamos averiguar. As impressões digitais e outros detalhes são irrefutáveis.” Marck de costas: “É Marlene que me acusa(?)” Comissário: “Não. Não é ela quem o acusa. Lhe acusa....(?)”

(plano-seqüência 389) PM / CN Picatoste e Perragorda ouvem sentados.

(plano-seqüência 390) PM / CN Perragorda pisca e mostra a Picatoste uma bituca de cigarro. Manda ele olhar na direção de Marck. Picatoste olha também e faz um gesto com a face e ombros dizendo não entender do que se trata. (som de máquina de escrever). Perragorda guarda a bituca no bolso e sorri, enquanto Paicatoste faz caretas de quem não está entendendo nada .

(plano-seqüência 391) PM / CN entra um técnico e fala ao comissário.

(plano-seqüência 392) PP / CN comissário: “Estas (?) solas(?) confirmam claramente sua presença no (?) São marcas de sapato Sr. Marck.”

(plano-seqüência 393) PP / CB comissário a Marck: “Que nº o sr. calça?”

(plano-seqüência 394) PM / CN Marck se inclina levemente para a frente e responde: “42”.

(plano-seqüência 395) PM / CN Marck se vira para os homens ao seu lado e pergunta: “E vc?” resposta; “42” Marck: “e você sr.?” resposta: “42” a Picatoste: “E você?” Picatoste: “Não sei.” Comissário: “Como não sabe?” Picatoste: “...(?) Como(não) ? há dois números não sei se é 42 ou 24”. Marck ao comissário: “E você sr. comissário?” Comissário: “42” Marck faz um gesto com as mãos: “Ah! Oh!...” Comissário: “Deixa pra lá.”

(plano-seqüência 396) PA / CB Marck de frente para o comissário, diz algo (?)

(plano-seqüência 397) PP / CA comissário a Marck: “Seu criado Lucas estava usando um sapato que era seu e o sr. deu a ele?” Marck afirma que sim com a cabeça.

(plano-seqüência 398) PP / CN comissário ao técnico: “Essas (?)” e lhe entrega uma barra de ferro, a arma do crime. O técnico sai, som de máquina de escrever.

(plano-seqüência 399) PM / CN comissário a um policial ao lado de Marck: “Leve-o junto e traga o criado.”

(plano-seqüência 400) PM / CN os policiais saem da sala com Marck.

(plano-seqüência 401) PM / CN no hospital, Marlene ao lado de Pablo na cama com faixa na cabeça, enfermeira ao seu lado também.

(plano-seqüência 402) PM / CN enfermeira sai.

(plano-seqüência 403) PA / CN Marlene e Pablo.

(plano-seqüência 404) PA / CN Marlene: “Meu querido!” Pablo: “Marlene, alguém quis me matar pelo sentimento intenso que tenho por você” Marlene: “Fique calado / quieto. O dr. lhe recomendou repouso. (?)”

(plano-seqüência 405) PM / CN sala do comissário, este a Lucas: “Não sabe que é proibido fumar aqui?” e tira o cigarro deste batendo no mesmo que cai ao chão.

(plano-seqüência 406) PM / CN Lucas olha o cigarro no chão e olha para o comissário.

(plano-seqüência 407) PM / CN Perragorda pega o cigarro do chão, mesmo Paicatoste tentando evitar. Lucas parece meio abobado e parece não ter consciência do que está acontecendo. Sorri sem jeito e olha para os lados e para trás.

(plano-seqüência 408) PA / CN Lucas na frente do comissário e este sentado. Perragorda a Picatoste: “Este bandido estava fumando quando cometeu o crime. Tenho a prova.” E mostra a Picatoste duas bitucas de cigarro idênticas.

(plano-seqüência 409) PM / CN comissário a Perragorda: “O que é isto rapaz?” e se levanta.

(plano-seqüência 410) PP / CN comissário e Perragorda de pé a sua frente, explica algo sobre as bitucas de cigarro (?).

(plano-seqüência 411) PP / CN comissário, Perragorda e Picatoste, que sorri e passa a mão na cabeça de Perragorda, que diz: “Sou especialista em bitucas de cigarro.”

(plano-seqüência 412) PM / CN comissário, policiais e Lucas a frente do comissário, este pergunta a Lucas: “Onde você esteve quando ocorreu o crime?” Lucas fica nervoso, gesticula, o comissário pergunta novamente (?) Lucas: “Eu, eu ...” tira algo do bolso da camisa.

(plano-seqüência 413) PP / CN comissário, Lucas e policial atrás deste, Lucas: “Eu estava (?).. Marlene!” Olha para uma foto de Marlene que tirou do bolso. “Marlene, minha Marlene” gesto transtornado.

(plano-seqüência 414) PM / CN Comissário: “Silêncio! Apenas responda a minha pergunta.” Lucas chora sobre a foto.

(plano-seqüência 415) PM / CN perito entra na sala, traz os resultados dos testes e fala ao comissário. Todos ficam olhando Lucas. Perito sai.

(plano-seqüência 416) PA / CN close no comissário e Lucas. Comissário: “A barra de ferro tem ... de suas mãos. Você é o assassino!” Lucas gagueja: “Marlene...” Grita, chora bate as mãos na mesa do comissário, gargalha.

(plano-seqüência 417) PM / CN Lucas gargalhando cai ao chão.

(plano-seqüência 418) PP / CN Lucas no chão seguro pelos policiais: “... (?) acertei-lhe a cabeça.. é minha, minha...(?)”

(plano-seqüência 419) PM / CN todos de pé em volta de Lucas no chão ele continua a gargalhar e desmaia (?).

(plano-seqüência 420) PP / CN comissário cumprimenta Picatoste e afaga Perragorda e diz: “Obrigado! Muito obrigado!”

(plano-seqüência 421) PM / CN Hospital, Pablo na cama, Picatoste, Perragorda e Marlene ao seu lado, enfermeira no canto. Som de alguém batendo a porta.

(plano-seqüência 422) PM / CN enfermeira vai atender a porta.

(plano-seqüência 423) PM / CN enfermeira abre a porta

(plano-seqüência 424) PM / CN Marck entra no quarto, Marlene se levanta, enfermeira sai. Pablo pergunta a Marck: “Vc. guarda rancor de mim?”

(plano-seqüência 425) PM / CN Marck se aproxima da cama e diz que “Somos amigos agora(?)” Pablo: “Eu perdoo ao seu criado, pois depois dessa brutal agressão ele contribuiu para a minha felicidade. Mas quero lhe pedir perdão pela perda que vou lhecausar, pois Marlene aceitou ser minha esposa.” E segura as mãos de Marlene.

(plano-seqüência 426) PM / CN Marlene se inclina na direção de Marck (a cama esta entre eles e Pablo na cama), Marlene dá o nó na gravata de Marck, num último gesto de dedicação a Marck, que faz um gesto de inconformismo com as mãos.

(plano-seqüência 427) PM / CN Marck a Pablo: “É isto...(?). Adeus!” olhando para Marlene.

(plano-seqüência 428) PM / CN Marck se vira, vai em direção da porta para sair do quarto.

(plano-seqüência 429) PM / CN Picatoste e Perragorda. Voz de Marlene: “Marck!” todos olham para Marck e depois para Marlene e para Marck de novo.

(plano-seqüência 430) PM / CN Marck para com a mão na maçaneta da porta e se vira para Marlene e diz com gesto da mão: “Adeus! Adeus!” Abre a porta e sai.

(plano-seqüência 431) PM / CN Marlene Pablo, Picatoste e Perragorda. Perragorda: “Que maldita a minha sorte! Agora estou sem padrinho! E por causa de uma linda mulher loira com lábios vermelhos. E não quero mais o amuleto” e joga ao chão a bituca de charuto que trazia consigo desde o dia em que caiu na água para pegá-la e foi salvo por Pablo.

(plano-seqüência 432) PA / CN Picatoste o consola, Pablo ri e diz: “Não, não!”

(plano-seqüência 433) PA / CN Pablo ergue Perragorda e o põe ao seu lado sobre a cama, dizendo: “Não meu querido pequeno. Não. Vem. Você ...(?) Guarda se quiser seu amuleto. De agora em diante você terá padrinho e madrinha. Você concorda Marlene?” Marlene o abraça: “Sim, pequenino, querido!” Pablo: “E se todos os espanhóis fossem como nós, haveria acabado os meninos de rua.”

(plano-seqüência 434) PM / CN Picatoste emocionado se levanta e diz: “E se algum dia você se cansar de seu padrinho, saiba que Picatoste te acolherá em casa com todo carinho que você merece.”

(plano-seqüência 435) PM / CN Picatoste se afasta em direção à porta.

(plano-seqüência 436) PM / CN Pablo o segura pela mão e diz: “Onde vai?”

(plano-seqüência 437) PA / CN Picatoste próximo a cama, gagueja: “Não preciso(?) mais substituir a Marlene. Quero dizer, tenho respeito aos esposos. Adeus!” Todos riem e Picatoste abre a porta e sai.

(plano-seqüência 438) PM / CN Picatoste se atrapalha na porta com a enfermeira que entra.

(plano-seqüência 439) enfermeira de costas no canto direito câmera se aproxima dos três. Marlene e Pablo olham para frente. Marlene diz: “Pobre Marck!” Pablo: “Sim.Pobre Marck.”

(plano-seqüência 440) PP / CN Pablo e Marlene se olham. Pablo diz: “Ele consentiu que minha adorável Marlene deixasse de seguir sua profissão como *Carne de Fieras*.”

(plano-seqüência 441) PP / CN Marlene e Pablo fazem menção de se beijar, mas Perragorda está no meio deles. Os três acabam ficando com os rostos encostados, Perragorda no meio. O jeito foi deixar para lá o beijo. Perragorda acaricia a cabeça de Marlene e esta e Pablo sorriem felizes.

“FIN” (música tema)

Segue-se histórico resumido do elenco principal e do diretor, com foto de cada um deles: Foto de Pablo – “Pablo Avarez Rubio no volvió a interpretar nenhum outro papel de protagonista. Fue un actor secundario habitual en películas españolas de los anos 40 y 50.”

Foto de Picatoste – “Alfredo Corcuera se exilió a Méjico tras la Guerra civil e intervino en algunas películas mejicana como actor.”

Foto de Antonio – “ Antonio Galán nunca interpretó otra película. Continuó su carrera como cantante de Zarzuela. Murió en Zaragoza, en 1981.”

Foto de Aurora – “Tina de Jarque fue detenida cuando intentaba huir de la zona republicana y fusilada en Valencia a finales de 1937.”

Foto de Marlene – “Marlene Grey murió en Marsella en el verano de 1939, atacada por uno de los leones durante una actuación.”

Foto de Lucas – “Armand Guerra realizó, con algunos técnicos de la película, tres films documentales sobre la guerra civil que se han perdido. Murió en París, en 1939.”

Foto de Perragorda – “Nadie recuerda el nombre del niño que interpretó a Perragorda.”

Foto de toda a equipe do lado de dentro da jaula cenográfica.

Foto de Marlene Grey.

Pintura de Marlene com um leão (legenda ilegível).

Letreiros finais:

‘Producido por Patronato Municipal Filmoteca de Zaragoza

Realización: Ferrán Alberich

Música Seleccionada e interpretada por Pedro Navarrete

Truca e Montaje: Tucho Rodríguez

Coordinación General: Ana Marquesán

Asistencia Técnica: Rafael Alejandre, Manuel Calvo, David Ruiz e Teresa Serra

Inspección del Negativo Original: Juan Mariné, Cecílio Veiga

Restauración del Negativo Original: Beatriz Cervantes

Limpieza del Negativo Original: Domingo Pérez

Inspección del Sonido Original: Fermén Prado

Mezclas de Sonido: Manuel Cora, hijo

Reproducciones fotográficas: Miguel Soria, Javier Vallarena

Efectos de Imagen: Miguel Villafúfila

Efectos de Sonido: Manuel Carrión

Grabación Musical: Javier Vacas

Laboratório: Fotofilm, S.A.E

Estudio de Sonido: Sincronia

Estudio de Postproducción: Kinova

Fotocomposición: N. Ribote

Diseño de los Títulos: Paco Simón

Agradecemos la colaboración de las personas e instituciones que han aportado datos para la finalización y documentación de la película: José Altabella, José Alted, Jesús Arangyron, José Mario Armero, Antonio Borta, Pio Ballesteros, Francisco Beringola, Ricardo Blasco, Familia Galán, Ricardo Garcia Blanco, Ricardo Garcia Morchón, Román Gubern, Florentino Hernández Girbal, Sara Iglesias, Marisa Lasiera, Luis Méndez, Vda de Montoja, Victor Címos, Jorge Palacio, David Parrilla Iglesias, Sara Parulla Iglesias, julio Pérez Perucha, Alfonso Retama Texeira, Andrés Rojas, Fernando Rojas, Ramón Rubio, Agustín Sánchez Vidal, Juan de la Serna, Carmen Solano, Parí Tartaj, Federico Toro, Archivo municipal de Zaragoza, Consejo Patronato Municipal filmoteca de Zaragoza, Estudios Cinearte, Instituto Francés de Madrid, Hemeroteca municipal de Madrid, sociedade General de Autores, filmoteca Española.

Copyright Patronato Municipal Filmoteca de Zaragoza, 1992”

BARRIOS BAJOS

“La versión cinematográfica inspirada en la obra de E. Elias.”

“Barrios Bajos”

“Realizado por el Sindicato de La Industria des Espetaculo de Barcelona”

“Dirección Pedro Puche”

“Cámara: J. M. Beltan

Sonido: Francisco Gomez

Música: Dotras Vila

Montaje: Juan Pallejá

Decorados: Burgos

(Estudios Nº1 – Laboratório Nº1)”

“Colaboradores

Arte Director: Luis Cortes

Arquitecto: Burgos

2º Operador: Jose Mata

Maquillaje: J. Carrasco

1º Ayte. Cámara: Domingo Garcia

Fotógrafo: J. Perez Rozes

Controlador de diálogo: J. A. Diaz

Regisseur: F. Mourelle”

“Intérpretes

El Valencia – Jose Telmo

Rosa – Rosita de Cabo

Floreal – Jose Baviera

Ricardo – Rafael Navarro

Mae – Pilar Torres”

“Con: Matias Morro, Matilde Artero, Carmen Valor, Eduardo Garro, Federico Gandia, Castel Rodrigo, Esperanza Banero, Moderto Cid, Anita Tormo, Jose Rueda Manrique Gil”

“Delegado da producció: Julio Salvador”

(plano-seqüência 1) CB imagem do céu, nuvens em *travelling* e música dramática.

(plano-seqüência 2) CB topo de construção. A música continua.

(plano-seqüência 3) CB outro topo de construção imponente (Igreja?).

(plano-seqüência 4) CB torre de construção (prédio do governo / palácio de justiça?).

(plano-seqüência 5) CB outra torre (igreja?).

(planos-seqüência de 6 a 9) CB torres diversas.

(plano-seqüência 10) CB último andar de prédio de apartamentos, de muito boa aparência.

(plano-seqüência 11) CB a música acelera, lembrando uma locomotiva e, do cume daquele último prédio, a câmera “desliza” até a base deste na calçada, em PG.

(plano-seqüência 12) PG música em ritmo frenético, cidade com seus prédios (torres vistas anteriormente), ônibus, carros, pedestres, movimentação generalizada.

(plano-seqüência 13) PG rua / beco moradias modestas, pessoas nas ruas, roupas dependuradas nas sacadas.

(plano-seqüência 14) Pp fundo preto com chama ao centro.

(plano-seqüência 15) PM noite, homem na rua, ele passa acendendo as lamparinas / luzes nos postes da rua. Música calma.

(plano-seqüência 16) PM lado externo de uma casa grande de boa aparência. Ouve-se grito de mulher e tiro.

(plano-seqüência 17) PM lado externo da casa (um pouco mais aproximado). Música de suspense. Janela da casa com silhueta de homem que veste paletó para sair.

(plano-seqüência 18) PM lado externo, música agitada que sugere fuga, silhueta de homem na porta de saída (de vidro), com chapéu na cabeça, vestindo sobretudo. A câmera vai fechando na porta.

(plano-seqüência 19) a porta se abre. Ricardo sai e a fecha; está transtornado.

(plano-seqüência 20) PM Ricardo desce as escadas com pressa, arrumando o sobretudo.

(plano-seqüência 21) PM Ricardo passa pelo portão de acesso à rua.

(plano-seqüência 22) PG Ricardo atravessa a rua sem parar e olhar.

(plano-seqüência 23) PG carro se aproxima e quase atropela Ricardo. Ele vira-se ao som da brecada e inclina o corpo à frente.

(plano-seqüência 24) PG Ricardo volta à sua direita e segue pela calçada.

(plano-seqüência 25) CB uma mulher aparece numa janela ao alto e ouve-se apito de polícia.

(plano-seqüência 26) CB música e apitos continuam. Um homem abre a porta da sacada e fica junto ao gradil, procurando de onde vem aquela agitação. Outros homens se juntam a ele.

(plano-seqüência 27) PM mais um homem sai à janela para ver.

(plano-seqüência 28) PM Ricardo segue pela rua, no escuro. Ele pára por um momento; parece confuso.

(plano-seqüência 29) PM Ricardo pára e, de repente, olha para a frente e se abaixa rápido.

(plano-seqüência 30) PM / câmera em *travelling* segue pela parede.

(plano-seqüência 31) PM área mais iluminada. Um policial se aproxima, olha para os lados e continua a andar calmamente.

(plano-seqüência 32) PM o policial sobe alguns degraus e passa por uma área mais escura.

(plano-seqüência 33) PM Ricardo se levanta, depois do policial passar, olha na direção deste e caminha na direção contrária.

(plano-seqüência 34) PM Ricardo desce os degraus e sai apressado, quase correndo, encobrindo parte do rosto com o sobretudo.

(plano-seqüência 35) PM Ricardo vira à esquina e some.

(plano-seqüência 36) PM janela da casa de onde Ricardo saíra. A imagem escurece.

(plano-seqüência 37) PA Ricardo de frente com ar de desespero. Ele passa a mão no pescoço e suspira / bufa. Fusão de imagens da cidade à noite e sua face. Ele está em fuga pelas ruas da cidade. Põe a mão no rosto em desespero e as imagens da cidade fazem um giro de 360° graus. A tela fica preta.

(plano-seqüência 38) PM casal sentado numa mesa de bar – marinheiro e prostituta (?) Várias pessoas por perto. O marinheiro põe a mão no peito da moça, por sobre o ombro desta. Ele olha o colo dela e passa as mãos pelo seu corpo.

(plano-seqüência 39) PP sanfona sendo tocada. Ouve-se mulher cantar: “Barrios Bajos....”¹³⁵

(plano-seqüência 40) PM aparecem o músico e a cantora e um casal ao fundo.

(plano-seqüência 41) PM câmera em *travelling* pelo Bar do Paco.

(plano-seqüência 42) PG beco à noite. Pessoas circulam. Homem se abaixa para pegar algo no chão. O som do tango continua. Ele volta a andar e mexe em seu sapato.

(plano-seqüência 43) PM de volta ao Bar do Paco, a apresentação continua. Câmera em *travelling*.

(plano-seqüência 44) PM El Valencia e uma mulher estão encostados no balcão, com Paco por trás daquele. Eles observam a cantora e escutam a música.

(plano-seqüência 45) PG Bar do Paco cheio de pessoas e cantora apresentando-se.

(plano-seqüência 46) PG no lado externo ao Bar do Paco, Ricardo surge por entre as ruas e becos. Ouve-se o tango. Ricardo pára numa esquina. Parece perdido / assustado. Olha para os lados. Segue em frente e esbarra em duas mulheres (prostitutas, talvez?), que tentam lhe chamar a atenção, mas ele segue em frente e passa por dois homens que conversam.

(plano-seqüência 47) PG no Bar do Paco, a música continua.

(plano-seqüência 48) PM câmera em *travelling* até chegar em El Valencia, enconstado no balcão.

(plano-seqüência 49) PM dois homens, um de gravata e chapéu e outro de boina assistem a apresentação. São Floreal e seu assistente, respectivamente.

(plano-seqüência 50) PM pela porta do Bar do Paco entram Mae e homem rico. O casal está com trajes de festa. Em primeiro plano está El Valencia, no balcão.

(plano-seqüência 51) PA Floreal e seu assistente se entreolham quando o casal entra no bar.

¹³⁵ “Barrios bajos, hez y escoria / de una tétrica bohemia. / En tu tristísima historia / vives sin pena ni gloria / consumido por tu anemia. / Cuando rompen tus derechos / tus navajas siembran tajos y se / dora tu belleza / en la trágica majeza / de tu barrio... Barrios bajos. / Sangre, celos, rabia y crimen, / son tus bellos madrigales y tan / sólo te redimen, / las mazmorras y hospitales. / Tu destino, / sabor tiene de mal vino. / Tus delices, / cuna son de meretrices. / Son tus cantos, / Rimas que tejen los llantos / del vicio y de la maldad. / Barrio triste, / ten alardes de tí mismo. / De crespón negro te vistes / ocultando tu altruísmo. / Barrios bajos. / Es tu ley la ley del mal y tu / eterno madrigal / riman los chulos y majos / con la punta del puñal.” A letra deste tango, aqui transcrita, foi extraída a partir de AMO, Afonso del.; IBÁÑEZ, Maria Luisa. *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid: Cátedra Filmoteca Española, 1996, p. 158.

(plano-seqüência 52) PM El Valencia em primeiro plano no balcão. O homem rico fecha a porta do bar.

(plano-seqüência 53) PM o casal anda pelo bar à procura de uma mesa.

(plano-seqüência 54) PM há muitos homens simples sentados por ali.

(plano-seqüência 55) PA Floreal e assistente estão pensativos.

(plano-seqüência 56) PM Mae e seu acompanhante rico ainda circulam pelo bar. Passam pela cantora. Mae cumprimenta uma senhora, que está junto a Floreal e seu assistente. Todos se cumprimentam e sentam junto à mesa de Floreal.

(plano-seqüência 57) PM à mesa de Floreal estão ele, seu assistente e a velhota, Mae e o homem rico. A cantora finaliza sua apresentação.

(plano-seqüência 58) PM El Valencia põe o cigarro na boca e acena com a cabeça, agradecendo o tango. Aplausos.

(plano-seqüência 59) PM mesa de Floreal e platéia. Aplausos.

(planos-seqüência 60 e 61) PM El Valencia desencosta do balcão e algumas pessoas vão cumprimentá-lo. Os aplausos continuam. Eles se falam (?).

(plano-seqüência 62) PA exterior do Bar do Paco. Aplausos vão diminuindo. Silhueta de Ricardo na escuridão da noite, observando o interior do bar.

(plano-seqüência 63) PM grupo de pessoas ao redor de El Valencia. Um velho bêbado, que estava no bar, aproxima-se.

(plano-seqüência 64) PM velho bêbado a El Valencia: “Bom... que belo espetáculo! Eu quero te fazer uma pergunta. Qual foi a provável vítima a se salvar?” El Valencia puxa a loira que estava a seu lado e diz: “Esta!”. O velho bêbado diz rindo: “Esta?!” E continua a rir muito. Outro homem intervém dizendo: “Foi ela sim, animal! Ela estava indo para a casa da Rita, quando El Valencia a convenceu do contrário e salvou-a(?)!”

(plano-seqüência 65) PM velho bêbado: “.... (?) salvar esta da casa da Rita!?!...” todos riem. (aparentemente, El Valencia foi enganado.)

(plano-seqüência 66) PM El Valencia olha com ódio para o velho bêbado. Todos riem. Ele olha bravo para a moça e diz: “É assim?!” A moça está de cabeça baixa, envergonhada. El Valencia a empurra para longe. Todos continuam a rir.

(plano-seqüência 67) PM outro homem vai saindo e põe a mão no ombro de El Valencia, dizendo: “Até sempre (?)” E sai.

(plano-seqüência 68) PM El Valencia, ainda com cara de bravo, ajeita sua faixa na cintura, olha de lado e diz: “Tudo bem... eu me enganei” E oferece pagar uma bebida ao grupo de pessoas que ri.

(plano-seqüência 69) PM El Valencia se afasta. Alguns o seguem. O velho bêbado vai para um canto e diz: “A minha (bebida) quem paga é a Rita!”

(plano-seqüência 70) PM as pessoas começam a andar e a sair. Passa um casal e o homem bêbado cantarola abraçado a uma moça. Um casal de velhos se aproxima de uma mesa. O velho toca com sua bengala uma moça e diz: “Vamos menina, prepare-se que vamos para casa”.

(plano-seqüência 71) PA de fora do bar, junto à porta de vidro a silhueta de Ricardo, que se aproxima quando um homem de boina abre a porta e sai seguido por outro.

(plano-seqüência 72) PM Ricardo está dentro do bar.

(plano-seqüência 73) PM El Valencia chega junto de seu amigo Ricardo e o pega pelo braço.

(plano-seqüência 74) PP Ricardo e El Valencia. Este diz: “Por que está aqui Ricardo?” Ricardo responde: “Eu preciso que você me esconda.” El Valencia diz: “Siga-me.”

(plano-seqüência 75) PM El Valencia começa a andar pelo bar e Ricardo o segue.

(plano-seqüência 76) PM eles passam pelas pessoas no bar.

(plano-seqüência 77) PM ao passarem pela mesa de Floreal, este e seu assistente ficam observando os dois amigos se distanciarem.

(plano-seqüência 78) PM outras pessoas no bar levantam-se e vão embora.

(plano-seqüência 79) PP Floreal e assistente. Este diz: “O que te parece? O rapaz parece rico. Não vem em busca de dinheiro.” Floreal: “É melhor averiguarmos.”

(plano-seqüência 80) PG / CA mesa de Floreal. Seu assistente levanta-se, enquanto o velho bêbado passa atrás dele. Eles se esbarram e o velho cai ao chão. Uma mulher de outra mesa levanta-se e ajuda o velho a erguer-se.

(plano-seqüência 81) PM o assistente de Floreal sobe as escadas atrás de El Valencia e Ricardo.

(plano-seqüência 82) PM logo em seguida, o assistente de Floreal rola escada abaixo, provocando o riso de todos.

(plano-seqüência 83) PM ele levanta-se e caminha assustado, enquanto as risadas continuam.

(plano-seqüência 84) PA El Valencia fecha a porta de seu quarto. Ricardo pergunta: “Quem era?” El Valencia” responde: “Um ‘pássaro de conta’ (?). Queria saber quem é você e o que quer: se cocaína ou mulher. Bem... mas, o que acontece com você?”

(plano-seqüência 85) PP Ricardo diz hesitante: “Acabo de matar um homem.”. El Valencia: “He!”

(plano-seqüência 86) PP El Valencia: “Não acredito. (?) Por que?”

(plano-seqüência 87) PA os dois lado a lado. El Valencia tira a boina e passa a mão na cabeça. Ricardo se afasta.

(plano-seqüência 88) PA El Valencia anda atônito pelo quarto.

(plano-seqüência 89) PM El Valencia para em frente a uma mesa. Acima desta, colados na parede, estão três recortes de revista com imagens de mulheres (?).

(plano-seqüência 90) PM El Valencia puxa uma cadeira, pega um copo e serve uma bebida.

(plano-seqüência 91) PM porta do Bar do Paco, lado externo.

(plano-seqüência 92) PM Mae sai apressada e Floreal, logo atrás dela, segura-a pelo braço dizendo: “Entra não seja louca. Entra.” Mae: “Digo que não. Vou para casa. Para a tua casa que é minha e que sempre será.” Ele repete: “Entra! Entra!” E fica-a segurando, enquanto ela tenta desvencilhar-se de suas garras. Ela se enfurece e arranca todos os seus adornos e os joga ao chão (estola, jóias) e diz: “Toma, fique para você. Tenho nojo desse ‘señorito’.” Floreal diz: “Não seja idiota.” Ela repete: “Nojo!” e choraminga. Atrás deles, uma mulher abre a porta do bar. Há movimentação. A porta fica aberta e todos podem ver a discussão entre Floreal e Mae. Mae abraça Floreal e diz: “Eu quero viver com você!”

(plano-seqüência 93) PA Mae diz: “Contigo sempre!” Floreal tenta se livrar dela: “O que?! Está louca!” Mae: “Não permitirei que me venda hoje a um ‘señorito’ e amanhã a outro.”

(plano-seqüência 94) PA Mae vai embora. Floreal diz algo (?) e a segue.

(plano-seqüência 95) PM a velhota está sentada à mesa com o *senõrito*, que está de cabeça baixa. Ela se levanta e senta-se ao seu lado.

(plano-seqüência 96) PM a velhota diz: “Tome, tome. Isto vai te reanimar.” E dá-lhe um pouco de cocaína.

(plano-seqüência 97) PP no *senõrito* que aspira a cocaína.

(plano-seqüência 98) CB a velhota começa a falar mal de Mae: “Que tipo de mulher é esta moça. É uma histérica sem educação. Não podia conviver com você. Olha aqui, estas ‘pacas’ (?) fazem muito escândalo.....(?)”

(plano-seqüência 99) PA no quarto El Valencia, em pé, ao lado de Ricardo, sentado. Ricardo tira o chapéu. El Valencia pergunta: “Alguém sabe disso?” Ricardo: “Eu o matei na frente de minha mulher, provavelmente, a essas horas, a polícia já sabe.” Ricardo abaixa a cabeça e a apóia em sua mão.

(plano-seqüência 100) PM emblema na porta “Comissário de Polícia”.

(plano-seqüência 101) PM sala do comissário. Ele e a esposa de Ricardo, sentados à mesa. Ao fundo, um rapaz (escrivão?). Esposa: “Por favor, não me atormente mais. Eu te rogo, te suplico.” Comissário: “O morto era seu amante?”

(plano-seqüência 102) PP esposa de frente, a voz do comissário: “Seu silêncio é inútil, senhora. Sua situação vai se agravar se favorecer a alguém. Conte. Tenha a bondade. Ele era seu amante?” Ela diz: “Sim.” E abaixa a cabeça.

(plano-seqüência 103) PP comissário de frente, olha para o lado do rapaz e pergunta à esposa: “Quem o matou?”

(plano-seqüência 104) PP esposa de frente: “O matou?!” (parece não saber que seu amante havia morrido). Ela abaixa a cabeça e chora.

(plano-seqüência 105) Pp duas mãos de diferentes homens; um passa uma arma e o outro a segura / recebe (Ricardo e El Valencia).

(plano-seqüência 106) PM som de máquinas trabalhando. Jornal sendo impresso na tipografia.

(plano-seqüência 107) PM jornal dobrado, passando por esteira da tipografia.

(plano-seqüência 108) PG noite. Vista externa de bar / restaurante com mesas na calçada e clientes sentados. Chegam dois meninos gritando e com jornais embaixo dos braços, outro sai de dentro do estabelecimento. São vendedores de jornais e anunciam as manchetes: “Última Hora. Crime Passional”

(plano-seqüência 109) PG noite. Um homem abre o portão da delegacia de polícia. Saem dois policiais motociclistas à frente e um carro atrás. Dois homens ficam no portão.

(plano-seqüência 110) CA numa rua estreita / beco passam os motociclistas e o carro. Som de sirene de polícia.

(plano-seqüência 111) PM no quarto, El Valencia sentado na cadeira e Ricardo, na cama. Eles ouvem as sirenes.

(plano-seqüência 112) PM El Valencia se levanta e apaga a luz. Ricardo também se levanta.

(plano-seqüência 113) PM Ricardo fica encostado na parede do quarto e El Valencia se aproxima cauteloso da janela. Ele fica parado em frente desta, observando a rua e o som das sirenes, que se distancia. Ricardo respira aliviado.

(plano-seqüência 114) PM o velho bêbado boceja na mesa do bar, ao som de música. Ele se levanta e fecha o paletó.

(plano-seqüência 115) PM o velho bêbado caminha em direção ao balcão, onde Paco cochila com o cotovelo apoiado sobre este e a cabeça apoiada na mão.

(plano-seqüência 116) PM o velho desiste, vira-se e segue em outra direção.

(plano-seqüência 117) PM o velho caminha pelo bar e pára em frente a uma mesa, sobre a qual dois homens cochilam.

(plano-seqüência 118) PP o velho bêbado e os homens que cochilam. O velho pega um cigarro que estava sobre a mesa.

(plano-seqüência 119) PP de costas, o velho põe o cigarro na boca e começa a andar.

(plano-seqüência 120) PM esse velho se aproxima da mesa de Floreal, onde estão conversando a velhota e o *senõrito* (bêbado e drogado). O *senõrito* diz: “Eu a quero, a quero e a quero!” A velhota: “Acalma-se señorito, acalma-se. Você deve voltar para sua casa.”

(plano-seqüência 121) PP o velho bêbado se inclina na direção do *senõrito*, que tem um cigarro à boca e segura um isqueiro aceso. O *senõrito* fica balançando a mão com o isqueiro e o velho acompanha a movimentação com a cabeça, tentando acender seu cigarro. O *senõrito* diz: “Não, não! Eu não a quero. Mas eu a quero!” (está confuso) A voz da velhota: “Está bem! Está bem! Será como você quer!” O velho bêbado segura a mão do *senõrito* e acende seu próprio cigarro, enquanto o outro o observa.

(plano-seqüência 122) PA o velho se ergue e traga o cigarro.

(plano-seqüência 123) PA Floreal chega junto à mesa e afasta o velho. Floreal se inclina na direção do señorito, apoiando as mãos sobre a mesa e diz: “Lamento o ocorrido. Perdão. Desculpa!” *Señorito*: “Te digo que não a quero.” Este vira-se para a velhota e diz: “Vê se me entende; não quero! Ma agora a quero, a quero e a quero!” Diz isso batendo suas mãos sobre a mesa.

(plano-seqüência 124) PM o velho bêbado atrás deles começa a cantar: “A quero. Como te quero... (?)”

(plano-seqüência 125) PM Paco chega e tampa a boca do velho com uma toalha de pano e Floreal está de pé ao lado observando. Paco leva o velho dali.

(plano-seqüência 126) PM Paco leva o velho até uma mesa, o faz se sentar e se afasta.

(plano-seqüência 127) PM na mesa dos homens que estavam cochilando, um deles desperta e boceja.

(plano-seqüência 128) PM em outra mesa, um jovem e uma mulher estão com cara de sono. O rapaz se mexe como se estivesse bêbado e a moça diz: “Anda Rico, vamos!” Eles se levantam, ela pega seu casaco e ambos saem; ela segue amparando o rapaz.

(plano-seqüência 129) PM Floreal e a velhota levantam-se da mesa e conversam. Floreal diz: “Sabe aquela moça que você conhece?” Velhota: “A Rosa?” Floreal: “Sim, a Rosa. Que não faz muito tempo está trabalhando...(?) (para ele).” Velhota: “Dê-me dinheiro.” Floreal olha para o *senõrito* e diz: “Ai tens uma mina!” e parte.

(plano-seqüência 130) PM a velhota vai em direção à mesa.

(plano-seqüência 131) PA por trás do *senõrito*, a velhota lhe puxa os ombros e diz: “Venha, venha.” Mas ele está bem adormecido. Ela coloca a mão por dentro do paletó dele, puxa sua carteira, põe-na sobre a mesa e lhe diz: “Você não gostaria de um ...” (lhe fala algo em segredo, junto a seu ouvido?) Ele exclama: “Hum!” Ela continua: “Sim; em sua própria casa. Você tem a criatura mais bonita do mundo – Rosa!” Ele repete: “Rosa!” Ela insiste: “Rosa, a empregada. Me a recomendaram. É uma escultura. Um prodígio de mulher. E... (fala ao seu ouvido novamente).”

(plano-seqüência 132) PP *senõrito* olha para frente. Está bêbado. Ele repete: “Rosa!”

(plano-seqüência 133) PP música. Rosa está deitada dormindo. Som de campainha / sinete / despertador (?) Ela acorda.

(plano-seqüência 134) PP Rosa senta-se na cama.

(plano-seqüência 135) PM Rosa coloca suas pernas para fora da cama e calça os chinelos.

(plano-seqüência 136) PG / CA velhota e *senõrito* saem do bar. Entram num carro; o motorista está do lado de fora deste e segura a porta aberta.

(plano-seqüência 137) PG o motorista fecha a porta do carro, dá a volta por trás deste, entra do outro lado, liga o carro e parte.

(plano-seqüência 138) PG já é dia. Rua. O carro para em frente a um casarão. O motorista desce do carro e o circula por trás.

(plano-seqüência 139) PM dentro do carro, a velhota e o *senõrito*. O motorista abre a porta. A velhota diz: “Eu vou ficar aqui... (?)” Eles saem.

(plano-seqüência 140) PG interior da residência. Jardim central luxuoso. O *senõrito* sobe as escadas ao lado do jardim.

(plano-seqüência 141) PM no corredor da casa há muitos móveis e lustres caros. O *senõrito* passa pelo corredor e vai deixando peças de suas roupas espalhadas.

(plano-seqüência 142) PM ele olha para um lado, para outro e para um terceiro. Vira e vai até uma porta. Tenta abri-la, mas a porta está trancada.

(plano-seqüência 143) PM Rosa está sentada sobre a cama, já está trocada e acaba de calçar os sapatos. Ela se levanta e vai em direção à porta. Abre a porta.

(plano-seqüência 144) PM *señorito* entra afoito, pega-lhe no rosto e diz: “Vamos ver!” Rosa pergunta: “O que você quer ver? Tire suas mãos de meu rosto.” Ela pega suas mãos e as afasta de si. Ele diz: “Tire suas roupas.” Rosa pergunta: “Você está louco?” Ela começa a andar pelo quarto. Ele responde: “Não, não estou louco.... (?) Você é bonita ... (?) Pronto! Tire sua roupa.” Ela tenta se esquivar dele. Ela passa sobre a cama e ele se joga nesta, dizendo: “Tire suas roupas. Anda Rosa.”

(plano-seqüência 145) PP *senõrito* sobre a cama, enquanto tira a gravata, vai adormecendo e repete: “Tire suas roupas!” Finalmente, adormece.

(plano-seqüência 146) PM do lado de fora, a velhota fica aguardando sentada sobre um banco público.

(plano-seqüência 147) PM no quarto, enquanto o *senõrito* fica desacordado sobre a cama, Rosa faz suas malas sai dizendo em tom baixo, para não despertá-lo: “Que nojo!”

(plano-seqüência 148) PM do lado de fora da casa, em frente ao portão de entrada desta, passa um homem na calçada. Rosa sai pela porta mais estreita, segurando sua mala.

(plano-seqüência 149) PM a velhota observa sua saída.

(plano-seqüência 150) PM Rosa começa a andar pela calçada. Ela passa por um homem que sobe uma porta de metal sanfonada.

(plano-seqüência 151) PM câmera em *travelling* no sentido oposto ao de Rosa, até a velhota, que a está seguindo.

(plano-seqüência 152) PM a velhota para em frente a uma porta e disfarça, fingindo que arruma suas meias.

(plano-seqüência 153) PM a velhota volta a andar e passa por um homem que está abrindo um comércio de lâmpadas.

(plano-seqüência 154) PM música. Uma mulher e uma menina (criança ainda) saem à porta de uma mercearia. A menina leva quatro garrafas de leite. A mulher lhe indica a direção que deve tomar e a menina segue pela calçada, brincando de balançar as garrafas para frente e para trás.

(plano-seqüência 155) PM a menina continua a andar e a chacoalhar as garrafas e acaba esbarrando com alguém e as garrafas vão ao chão, perdendo-se o leite.

(plano-seqüência 156) PM / CA Rosa vira-se, observa o ocorrido e sai correndo em direção à menina.

(plano-seqüência 157) PM a menina está no chão. Um entregador carrega uma sexta de pães. Ele tenta erguê-la com uma de suas mãos, mas a menina permanece sentada no chão.

(plano-seqüência 158) PM Rosa se aproxima da menina que chora. Rosa põe sua mala no chão e se abaixa. Chega rindo e ergue a menina, a quem diz: “Não chore moça, não chore!”

(plano-seqüência 159) PM um pouco atrás dali, a velhota se esconde. Rosa repete para a menina: “Não chore menina. Não foi nada. Eu te acompanho até a sua casa. Direi que você não teve culpa. Anda, vamos. Você verá que não vão brigar contigo, nem vão te bater.” Rosa enxuga as lágrimas do rosto da menina.

(plano-seqüência 160) PM Rosa se levanta. A velhota está ali atrás. A moça pega a menina pela mão, pega sua mala e começa a andar. A velhota volta a segui-la.

(plano-seqüência 161) PM a velhota se abaixa, pega uma das garrafas que ainda tinha leite e a joga no chão.

(plano-seqüência 162) PM a menina sai correndo de dentro da mercearia. Sua mãe e Rosa vêm atrás. A mãe diz à menina: “Outra vez que você me apronta!” E segura a menina tentando bater nela, mas Rosa a pega (a velhota está ao seu lado, na calçada). A mãe acrescenta: “Vem aqui para eu te ‘esquentar o couro’... (?)” Sai o pai da menina, dizendo para a mãe: “Deixa a menina em paz.” A menina corre para o pai: “Papai, papai!” A mãe irritada, reclama: “Este homem!”

(plano-seqüência 163) PA velhota ao lado de Rosa. A velhota toca o ombro de Rosa que se vira. Velhota à Rosa: “Você por aqui?” E a beija no rosto. Continua: “O que é isto? Onde você vai com essa mala!” Rosa: “Não sei. Acabo de deixar a casa e.... (?)” Velhota: “Não se preocupe. Se você não tem para onde ir, eu te levarei a uma casa onde ficarás feito uma rainha. Que casualidade! Não sabes a alegria que você acabou de me dar!” Rosa faz uma cara de preocupação e a velhota sorri para ela.

(plano-seqüência 164) PM no quarto de El Valencia, Ricardo fuma sentado sobre a cama. Ele está desesperado.

(plano-seqüência 165) PM Ricardo levanta-se e anda pelo quarto.

(plano-seqüência 166) PA El Valencia também fuma, enquanto se penteia.

(plano-seqüência 167) PA Ricardo para ao lado de El Valencia e diz: “Não podia (?) A sensação de matar um homem... (senta-se numa cadeira ao lado de El Valencia) vai me deixar louco!” El Valencia exclama: “Vá!” Ricardo levanta-se e, encarando El Valencia, pergunta: “E você sabe o que é isto? Matar um homem?!”

(plano-seqüência 168) PP El Valencia, tirando o cigarro da boca: “Não! Por um verdadeiro milagre. ... (?) Eu daria tudo a você por ter me livrado do presídio. E como lhe sou grato! Você se importou comigo.” E põe a mão no ombro de Ricardo.

(plano-seqüência 169) PA Ricardo de frente para El Valencia, mas com a cabeça baixa. El Valencia se afasta.

(plano-seqüência 170) PA Ricardo: “Eu te agradeço por você me dar tanta importância assim.”

(plano-seqüência 171) PA Ricardo se aproxima do amigo que acaba de se arrumar e diz: “Eu, sim, é que devo ficar muito agradecido por sua franca acolhida. (senta-se na cama) E como advogado, não devo contar com a responsabilidade que lhe recairia por me acobertar. Não é verdade?” El Valencia desfiando ao amigo: “Então, vá agora na polícia. Hum!”

(plano-seqüência 172) PM fora do bar, Paco limpa a calçada com água.

(plano-seqüência 173) PM Paco está entrando no bar. Dois policiais de sobretudo se aproximam e um deles pergunta: “Tem alguém dormindo aqui?” Paco responde: “Um ficou.” E entram.

(plano-seqüência 174) PA dentro do bar, Paco põe um vidro sobre o balcão e diz: “El Valencia. Ele é um homem a quem posso confiar meu negócio... (?) É um homem bom... (?)”

(plano-seqüência 175) PM os três estão juntos ao balcão. Os policiais se distanciam de Paco e começam a andar pelo bar.

(plano-seqüência 176) PA no quarto, El Valencia se despede de Ricardo: “Até logo!” Ricardo responde: “Até a vista! Até a volta!”

(plano-seqüência 177) El Valencia junta suas coisas e olha pela porta de vidro, que dá dentro do bar

(plano-seqüência 178) PG na parte de baixo do bar, os policiais andam por tudo e ficam em frente à porta de vidro do quarto de El Valencia, que acaba descobrindo, nesse momento, a presença deles no bar.

(plano-seqüência 179) PA “El Valencia vira-se rapidamente para Ricardo e o alerta: “Anda, tire suas roupas.” Faz Ricardo se sentar e começa a lhe abrir os botões da camisa.

(plano-seqüência 180) PA no bar, o mais novo dos policiais pergunta a Paco: “Esta janela... dá para se ver dois homens?!” Paco responde: “Que estranho, pois quando ele traz algum companheiro para dormir, ele me avisa.” O policial mais velho diz: “Vamos ver.” E os três seguem rumo ao quarto.

(plano-seqüência 181) PG eles caminham pelo bar e sobem as escadas.

(plano-seqüência 182) PM no quarto, El Valencia veste Ricardo com roupas suas e o despenteia, para evitar suspeitas.

(plano-seqüência 183) PM El Valencia pega um tinteiro sobre a mesa e pinta o rosto de Ricardo com tinta preta; ele faz dois riscos, um em cada lado do rosto do amigo. E diz para ele: “Você é mudo.” Ouvem-se batidas na porta do quarto e El Valencia diz: “Pode entrar.” Som de maçaneta girando.

(plano-seqüência 184) PM El Valencia conduz Ricardo pelo pescoço pelo quarto e diz: “Venha lavar seu rosto seu porco, está cheio de tinta.” Enquanto os outros entram no quarto, Ricardo está com o rosto baixo sobre a bacia. Ele põe água na bacia e El Valencia segura-lhe a cabeça naquela posição. Os policiais entram. O mais velho pergunta: “El Valencia?” Este olha para ele e diz: “Eu. (se aproxima do policial) O que é?” Policial: “Seus documentos, identidade.” El Valencia estica o corpo e tira um gancho que estava preso em sua faixa na cintura. Mostra o instrumento ao policial, que lhe pergunta: “O que é isto?” El Valencia responde: “Que melhor documento pode ter um trabalhador do que suas ferramentas de trabalho?” Policial se vira em direção à porta.

(plano-seqüência 185) PM Ricardo lava o rosto com água e sabão.

(plano-seqüência 186) PA policial mais velho, junto à porta do quarto grita: “Taberneiro!” Paco responde: “Sim!” Policial: “Quem é ele, quem é El Valencia?” Paco indica acenando com a cabeça para El Valencia e responde: “Este.” El Valencia completa: “E se isto não te convence, aqui tenho documento para exportação e agentes de aduana que podem dizer quem sou.” Policial pega os documentos, aproxima-se de seu colega e os examinam. Com os documentos em mãos, o policial mais novo pergunta a Paco: “Tem telefone?” Paco responde: “Sim, no bar.” Policial mais novo: “Então, vou me informar.” Paco e o policial descem. Os demais ficam no quarto.

(plano-seqüência 187) PA policial mais novo e Paco, que lhe passa o telefone. O policial começa a fazer as ligações.

(plano-seqüência 188) PA telefone toca em um escritório. Um homem atende e diz: “Diga, ‘El Valencia’... Sim, sim. Saiu desta casa pois não queria ser o encarregado...(?) É melhor ligar para o Porto.”

(plano-seqüência 189) PA outro homem atende ao telefone e diz: “Sim. Ah! Homem. Sim, respondemos em absoluto.”

(plano-seqüência 190) PA um terceiro homem atende ao telefone, comendo maçã e com um cigarro na mão: “Sim. Como se chama? Não o nome eu não sei. Sim ‘El Valencia’... Não muito bonito, mas muito bom.”

(plano-seqüência 191) PM Paco e policial voltam ao quarto. O policial mais novo diz ao mais velho: “Bem. Confirmado.” E entrega os documentos a El Valencia. O policial

mais velho pergunta a este: “E esse quem é?” El Valencia responde: “Hum... Um sueco policial. De nacionalidade sueca.”

(plano-seqüência 192) PA Ricardo olha de lado aflito. Voz de El Valencia: “Não...(?) de ouvido. “ Indicando que o amigo é surdo. Ricardo sorri de leve e volta a lavar o rosto.

(plano-seqüência 193) PA policial mais velho pergunta a El Valencia: “Como ele se chama?” El Valencia responde: “Solapos(?).” Policial: “Não, não. Seu nome próprio. Quero ver sua documentação.”

(plano-seqüência 194) PA El Valencia se aproxima de Ricardo, põe a mão em suas costas e grita: “Eh! Solapos, onde estão seus documentos.” Ricardo faz um gesto com as mãos e a cabeça, como se não soubesse e continua a se lavar. El Valencia finge zangar-se com o amigo.

(plano-seqüência 195) PA os policiais estão à espera dos documentos. Voz de El Valencia: “Às vezes, ele não entende nada.” Aproxima-se de um casaco na parede e diz: “Mas deve estar aqui.” Ele pega seus próprios documentos e os entrega ao policial

(plano-seqüência 196) PA Ricardo olha novamente de lado. Está apreensivo.

(plano-seqüência 197) PA o policial mais velho folheia os documentos, olha para El Valencia e depois para Ricardo.

(plano-seqüência 198) PA o policial se encaminha até Ricardo.

(plano-seqüência 199) PP Paco.

(plano-seqüência 200) PP El Valencia.

(plano-seqüência 201) PA Ricardo se ergue e põe a toalha dependurada na parede. O policial o vê de frente. Ricardo desce as mangas da camisa e o policial se afasta.

(plano-seqüência 202) PA o policial entrega os documentos a El Valencia e diz: “Tudo bem!” Encaminha-se para a porta e sai, seguido de seu colega.

(plano-seqüência 203) PA Paco fica junto à porta do quarto, olha para El Valencia, acena com a cabeça, dá um sorriso, sai e fecha a porta.

(plano-seqüência 204) PA no quarto, El Valencia e Ricardo.

(plano-seqüência 205) PM El Valencia vai até a janela e observa.

(plano-seqüência 206) PM os policiais atravessam o bar rumo à saída. Paco os acompanha mais atrás. Ele olha para El Valencia, que os observa do quarto, e põe as mãos na cintura. Está preocupado.

(plano-seqüência 207) PM no quarto, El Valencia olha na direção de Ricardo.

(plano-seqüência 208) PA os dois se abraçam. Ricardo diz: “Obrigado Valencia. Obrigado!”

(plano-seqüência 209) PP Ricardo completa: “Te devo a liberdade. A vida também.” De costas, El Valencia diz: “Você não pode imaginar como eu conto com isso!”

(plano-seqüência 210) PA um de frente para o outro. Seguram-se. El Valencia afirma: “Me encho de muita alegria, e cada vez maior, a cada vez que salvo alguém!” Ricardo diz: “Eu acredito. Mas não entendo de onde você tirou esse documento?” El Valencia: “É minha identidade. Se não acreditassem eu....(?)” (e mostra o gancho).

(plano-seqüência 211) PP velhota: “Ah! Acabo de encontrá-la. Está em busca de um lugar para ficar, um emprego. Vou levá-la direto a sua casa.”

(plano-seqüência 212) PM Floreal em casa falando ao telefone com a velhota: “Não, aqui não!” Voz de Mae cantarolando: “Tenho um homem. Tenho um amor. Hum....!” A câmara se distancia. Floreal diz a Mae: “Cale-se!”

(plano-seqüência 213) PM Mae em frente ao espelho. Arruma-se e cala a boca.

(plano-seqüência 214) PA Floreal, ainda ao telefone com a velhota: “Te digo que aqui não.” Alguns segundos de silêncio e completa: “É melhor que conversemos sobre isto na taberna de Paco. É melhor.”

(plano-seqüência 215) PM na rua, em frente a uma floricultura. Música.

(plano-seqüência 216) PM Rosa e a velhota saem da floricultura. Logo atrás, sae um menino com um cão e lhes passa à frente.

(plano-seqüência 217) PM Rosa e velhota param em frente a uma confeitaria e se vão.

(plano-seqüência 218) PM perfumaria. Menina varre a calçada junto à entrada. Rosa e a velhota saem. Buzina de carro. A menina entra e fecha a porta. As outras duas vão embora.

(plano-seqüência 219) PG chaminés de fábrica.

(plano-seqüência 220) PG câmara em *travelling* desce até o portão. Saem a velhota e Rosa. A velhota faz um gesto com as mãos e a cabeça, indicando que era preciso ter paciência. Elas seguem andando.

(plano-seqüência 221) PM Rosa e velhota estão sentadas num banco de parque. Atrás delas há uma mulher com duas crianças e um homem com cão. Música.

(plano-seqüência 222) PA Rosa seca as lágrimas de seu rosto. A velhota lhe diz: “Você conhece o Floreal? Vou lhe dizer, as pessoas valem por aquilo que têm. E você poderia ter o que quisesse. Para que trabalhar pelos outro. Trabalhe para você mesma! Hum! Não quer?!” Rosa olha para o outro lado e choraminga.

(plano-seqüência 223) PM Rosa e a velhota chegam ao Bar do Paco. Duas moças entram atrás. A velhota parece cansada. Rosa a ampara ainda na entrada do bar.

(plano-seqüência 224) PM elas andam pelo bar. Rosa ajuda a velhota a subir dois degraus. Elas se sentam numa mesa. A velhota faz um afago em suas costas.

(plano-seqüência 225) PM no porto, Floreal e seu assistente encostados.

(plano-seqüência 226) PG o porto com barcos, navios. El Valencia se aproxima batendo poeira de si mesmo, passa por Floreal e seu assistente, para ao lado destes e em frente a uma porta e a abre.

(plano-seqüência 227) PM El Valencia entra num quartinho, pega balde e toalha, põe o balde no chão, fora do quartinho, olha para Floreal e seu assistente e, enquanto lava seu rosto, diz: “ Vocês me atrapalham. E, se me atrapalham, posso bater em vocês.” Floreal diz: “Muito obrigado!”

(plano-seqüência 228) PA El Valencia lava o rosto energicamente. Voz de Floreal: “Viemos lhe fazer uma proposta.” El Valencia responde: “Pois o que pode ser. O que me falta na cabeça, me resta no punho (e lhes mostra um punho fechado). Sou muito testa.” Floreal: “E regular.”

(plano-seqüência 229) PA El Valencia ergue o corpo e diz, enquanto se seca com a toalha: “Regular? Pois duvido que vocês agüentem!”

(plano-seqüência 230) PA Floreal e seu assistente. Floreal pergunta a El Valencia: “Você acha que é muito esperto?”

(plano-seqüência 231) PA Floreal e El Valencia. Este responde: “Eu ponho vocês pra correr com as mãos.” (risada)

(plano-seqüência 232) PA El Valencia, Floreal e seu assistente. Floreal diz: “A maioria é mais lícita que você.” El Valencia responde: “Mas você não me viu trabalhar. Sou mais bruto que a maioria.” Floreal joga seu cigarro ao chão e parte com seu assistente.

(plano-seqüência 233) PA El Valencia guarda o balde e a toalha de volta ao quartinho e observa os dois irem embora .

(plano-seqüência 234) PM no Bar do Paco, mesa com duas mulheres e marinheiro bêbado. Ele se levanta e sai.

(plano-seqüência 235) PM o marinheiro sai pela porta e cruza com um homem mais velho e bravo que entra. Som do marinheiro vomitando fora do bar.

(plano-seqüência 236) PM El Valencia chega e entra no bar. Ele diz bem alto: “Boa tarde a todos!” Todos agradecem. Ele caminha pelo bar. Voz de Paco: “É como se vocês tivessem combinado.” El Valencia responde: “Sim!” Paco pergunta: “Alguma mulher?” El Valencia responde: “Não. Fome, muita fome!” Todos riem e El Valencia continua andando.

(plano-seqüência 237) PM El Valencia passa pela mesa de Rosa e da velhota e as cumprimenta acenando com a cabeça. Pára em frente e acende um cigarro.

(plano-seqüência 238) PM ele volta a andar em direção ao seu quarto. Dá uma olhadinha para trás. Sobe as escadas. Uma mulher puxa uma cadeira para outra mesa.

(plano-seqüência 239) PP Rosa observa El Valencia.

(plano-seqüência 240) PA El Valencia parado no meio da escada olha para Rosa e volta a subir.

(plano-seqüência 241) PM no quarto, Ricardo, em pé, acende um cigarro. Ele anda em direção à porta. El Valencia entra no quarto e diz: “Venha ver Ricardo!” Ricardo pergunta: “O quê?” El Valencia vai até a janela e diz: “É a cara dela!”

(plano-seqüência 242) PA El Valencia na janela: “Aquele moço. Hum! Que bela moça ela é!” Ricardo se aproxima e olha pela janela.

(plano-seqüência 243) PG / CA mesa no bar. Rosa e a velhota.

(plano-seqüência 244) PA El Valencia: “Assim era minha mulher; igual a ela, jovem, bonita!”

(plano-seqüência 245) PM El Valencia dirige-se a sua camiseira e diz: “Agora venha vê-la. (abre uma gaveta e procura algo) Elas têm a mesma cara.”

(plano-seqüência 246) PM El Valencia inclinado sobre a gaveta, a revira, enquanto Ricardo o observa em pé, ao seu lado. El Valencia pega uma foto, olha para Ricardo, lhe dá a foto e diz: “Veja-a.”

(plano-seqüência 247) Pp foto. Voz de Ricardo: “É verdade! (vê-se uma moça na foto bem parecida com Rosa). Qualquer um diria que é a mesma pessoa.”

(plano-seqüência 248) PA Ricardo está de costas e El Valencia, de semiperfil. Este pega a foto. Está com ar melancólico. Ele anda na direção da cama, observando a foto.

(plano-seqüência 249) El Valencia senta-se na cama com a foto nas mãos e diz: “Nós nos dávamos muito bem. Nos queríamos muito. (?) Ela vivia numa casa de prostituição. Eu a arranquei daquele inferno. E, Cristo, como a quis.” Ricardo se aproxima, fica de pé ao seu lado. El Valencia diz meio choroso: “Ela era tão boa!” Ricardo põe as mãos sobre os ombros deste e diz: “Você é que é bom!” El Valencia enxuga as lágrimas com a manga da camisa. Ricardo: “Como poderia pagar-te?” El Valencia se vira espantado para Ricardo.

(plano-seqüência 250) PA El Valencia levanta-se e pergunta: “Como? Agora mesmo. Venha me pagar com uma carta.”

(plano-seqüência 251) PM El Valencia põe a mão no ombro de Ricardo e o faz sentar-se na cadeira, em frente a uma mesa, dizendo: “Ânimo! Ao trabalho!” Sobre a mesa aponta material para escrita. Ele acrescenta: “Faça-me o favor de escrever uma carta. Aqui está papel, pena, tinta....” Ricardo pergunta: “Você não aprendeu a ler e escrever?” El Valencia responde: “Mas faz pouco tempo que comecei a aprender. Desde que fiquei viúvo, há 8 anos.” Ricardo olha ao lado e para cima.

(plano-seqüência 252) PA Ricardo de frente. El Valencia recorta uma revista que trouxe com ele a pouco, quando veio da rua. Ricardo pergunta: “Para quem devo escrever a carta?” El Valencia responde: “Para minha irmã. Ou melhor... Para minha filha. Diga... Ah! Diga você o que quiser. Eu quero lhe mandar 25 pesos.”

(plano-seqüência 253) PP El Valencia continua: “E estas coisas que vocês letrados escrevem. Que a quero muito. E que seu pai seria capaz de matar qualquer um no mundo por ela.”

(plano-seqüência 254) PP Ricardo abaixa a cabeça e, começando a escrever, diz: “Queridíssima filha...”

(plano-seqüência 255) PM El Valencia, ao lado de Ricardo, enxuga as lágrimas na manga da camisa e diz: “Mas como sou bruto e sem educação! Com a surpresa, me esqueci de te perguntar se havia comido. Venha. Depois você escreve.” Aproxima-se da camiseira e pega comida que trouxe consigo. Voz de Ricardo: “Obrigado! Não tenho apetite. Já comi algo.” El Valencia deixa as coisas que tinha em mãos e fecha a gaveta. Ele anda até a janela.

(plano-seqüência 256) PA olhando pela janela, El Valencia diz: “Essa velhota me dá frio na espinha!” Olha bravo, vira-se e sai do quarto.

(plano-seqüência 257) PM noite. Floreal e seu assistente estão no porto. Floreal anda de um lado para o outro. Chega um homem misterioso, mais velho e bem vestido, que cumprimenta Floreal. O homem a Floreal: “Olá!” O assistente de Floreal aproxima-se de ambos.

(plano-seqüência 258) PA Floreal: “Até que fim! Pensei que não viesse mais.” O homem olha ao seu redor e diz: “O que é? São muitas!?” Floreal responde: “Doze pirâmides do Egito! Doze monumentos!” Assistente: “E são muito mais novas...(?)” Homem: “Menos propaganda até eu ver. Tem perigo?” Floreal: “Nenhum.” O homem continua a olhar preocupado para trás.

(plano-seqüência 259) PM Homem a Floreal: “Sozinhas?” Floreal responde: “Solteiras e sozinhas na vida.” Ambos apertam-se as mãos. Floreal: “De acordo!” E o homem misterioso se vai.

(plano-seqüência 260) PM no Bar do Paco, mesa da Rosa e da velhota. El Valencia se aproxima (música ao longe). Ele senta-se e diz: “Com licença?!” A velhota se irrita: “Era o que faltava! O que você quer?” El Valencia diz: “Porque....(?) posso?” Rosa ri.

(plano-seqüência 261) PM os três à mesa. El Valencia diz a Rosa: “Como você se chama?” Ela responde: “Rosa.” A velhota intervém: “Não encha sua cabeça fazendo-lhe perguntas e mais perguntas.” El Valencia: “Cale-se velha!” a Velhota irrita-se ainda mais: “Siga seu caminho” Ela lhe fala brava e rápido, sem parar. El Valencia diz: “Repito que se cale, burra.”

(plano-seqüência 262) PM área externa. Cantora e músico do começo do filme voltam a cantar o mesmo tango na rua, sentados em cadeiras, em troca de moedas. Várias pessoas passam por ali. Duas meninas dançam o tango juntas, como se fossem um casal. Um homem bem vestido passa e a cantora estende-lhe a mão para pedir dinheiro. Ele se vai. O velho bêbado da outra noite vem logo atrás.

(plano-seqüência 263) PM o velho bêbado abaixa-se e pega o prato de esmolas, virando-o de cabeça para baixo, diz ao casal de músicos: “Nada!” O sanfonista afirma: “Claro!” A cantora pergunta: “O que você quer aqui...(?) Atrapalhar-nos? Roubar-nos?” O velho bêbado responde: “Não! Claro que não é isso! Isso não seria digno de uma pessoa de prestígio feito eu.”

(plano-seqüência 264) PA casal ri ao ouvir isso. A cantora exclama: “Como tu!?”

(plano-seqüência 265) PA casal e velho bêbado. Este completa: “Como eu sim! ‘O Grande Gatuso’” A cantora diz: “Prituso?” O velho repete: “‘Gatuso’! Primeiríssimo a se apresentar no Metropolitan de Nova York.” Brava, a cantora diz: “(?)... Vamos! Anda!” E baixa-se para pegar suas coisas no chão. O casal se vai. O velho ainda diz: “Vocês não acreditam, mas foi o que aconteceu.”

(plano-seqüência 266) PM o velho bêbado encosta-se na parede e começa a cantar uma ópera (?) Os passantes param para ouvir.

(plano-seqüência 267) PG o beco e mais pessoas que se aproximam, enquanto ele canta. Uma pequena multidão junta-se a ele.

(plano-seqüência 268) PM mais adiante, o casal de músicos fica espantando ao ver que a história do velho bêbado poderia ser verdade e voltam para ouvi-lo.

(plano-seqüência 269) PP um casal sai à janela.

(plano-seqüência 270) PM o velho continua a cantar. Homens, mulheres e crianças param e o admiram. Quando ele acaba de cantar, todos aplaudem e lhe dão dinheiro.

(plano-seqüência 271) PM aplausos. O velho agradece, enquanto o casal de músicos recolhe o dinheiro do chão.

(plano-seqüência 272) PM dentro do Bar do Paco, o velho é aplaudido. Ele entra e diz: “Está bem!” as pessoas o cumprimentam. Ele caminha pelo bar, senta-se junto a uma mesa, leva as mãos sobre a cabeça e põe seu chapéu numa cadeira ao lado da mesa.

(plano-seqüência 273) PP o velho bêbado está chorando.

(plano-seqüência 274) PM o casal de músicos entra no bar e vai até o velho. A cantora diz a ele: “Não chores, tonto! Nós viemos te convidar.” E o músico: “Se você quiser. Podemos começar agora mesmo.” O velho os olha de frente.

(plano-seqüência 275) PG ainda durante a noite, Floreal e seu assistente vêm caminhando pelos becos. Mae os segue. Ela chama: “Floreal, Floreal!” Eles páram e a esperam. Ela se aproxima.

(plano-seqüência 276) PM Mae agarra Floreal pelo braço. Este pergunta a ela: “Onde você vai?” Mae responde: “Com você.” Floreal diz: “(?)... Tenho muito o que fazer.” Mae: “O que tens a fazer?” Assistente; “Negócios.” Mae se aborrece e diz: “Você tem é muita pouca-vergonha! Deixe-me ir com você. Seja o que for (?)” Ela agita-se à frente de Floreal, segura-o e age de forma dramática. Floreal responde: “Já te disse que tenho que acabar....(?) Não seja idiota ou te....(?)” Mae insiste: “Não, vou! Não, vou!... (?)” Floreal perde a paciência e a empurra, jogando-a ao chão.

(plano-seqüência 277) PM Mae grita e fica deitada ao chão chorando.

(plano-seqüência 278) PM no Bar do Paco, sentado junto à mesa de Rosa, El Valencia inclina-se em sua direção, estende a mão e pergunta: “De acordo?!” Rosa lhe aperta a mão e responde: “De acordo!” El Valencia à velhota: “Vamos arranjar um emprego para a moça...(?)”

(plano-seqüência 279) PM Rosa, a velhota e El Valencia sentados junto à mesa. A velhota afirma: “Esta tarefa será muito difícil.” El Valencia pergunta à Rosa: “Você acredita em mim?” Ela responde: “De olhos fechados!”

(plano-seqüência 280) PM os três novamente (por outro ângulo). El Valencia levanta-se e diz: “Então, mãos à obra!” Ele pega o braço de Rosa e diz: “Vou te apresentar ao Paco.” Eles descem os degraus e a velhota continua sentada.

(plano-seqüência 281) PA no quarto de El Valencia, Ricardo anda, pára e pega a caixa de cigarros em seu bolso. Ele tira um cigarro, acende-o, suspira, joga o cigarro ao chão e

volta a andar pelo quarto. El Valencia entra no quarto, fecha a porta e diz: “Dom Ricardo, Dom Ricardo!...(?)” Ele está entusiasmado e, segurando Ricardo pelos braços, pergunta: “Mas que cara é essa?” Ricardo responde: “Não posso mais ficar aqui. Não posso! Essas quatro paredes me asfixiam(?)”

(plano-seqüência 282) PP Ricardo continua: “Se continuar assim, acabarei me apresentando à justiça.” Voz de El Valencia: “Cale-se! Cale-se!”

(plano-seqüência 283) PA ambos. Ricardo anda aflito, pára e diz: “Eu não posso. Me lembro(?) Me falta ar (?)” E caminha até a janela para abri-la, mas El Valencia o impede e diz: “Eh! Não seja criança (?)... Você quer respirar a brisa do mar?” Ricardo responde ansioso: “Sim!” El Valencia diz: “Está bem. Confie em mim. Nunca vou poder te pagar os favores que você me fez.”

(plano-seqüência 284) PP El Valencia completa: “Você me salvou do presídio. E você teve a sorte de matar o sem-vergonha que roubou sua mulher... (?)” Voz de Ricardo: “(?)... Não!” El Valencia: “Isto é sempre uma sorte (?)”

(plano-seqüência 285) PA El Valencia segura Ricardo pelo paletó e este sorri. El Valencia: “E agora, alegre a sua cara, pois quero te dizer algo. Acabei de arranjar um emprego para aquela moça nesta casa. Venha e você verá.” Eles andam em direção à janela que dá vista para o interior do bar.

(plano-seqüência 286) PP ambos observam Rosa pela janela.

(plano-seqüência 287) PM Rosa está atrás do balcão. Um cliente grita: “Taberneiro!” Paco aparece pelo canto inferior esquerdo da tela e vai até a mesa do cliente e diz: “Olá!” Rosa lava os copos (som de vidro).

(plano-seqüência 288) PA de volta ao quarto, El Valencia diz a Ricardo: “Aí está a moça. Nada há de lhe faltar.”

(plano-seqüência 289) PM Floreal chega até a mesa da velhota. Eles se falam. Ela acena com a cabeça para a Rosa no balcão. Ele se vira para vê-la.

(plano-seqüência 290) PM El Valencia desce as escadas. Floreal, em primeiro plano, está de pé e olha em frente para Rosa. El Valencia chega e Paco fica ao seu lado.

(plano-seqüência 291) PM câmera em *travelling* ascendente mãos, pernas e pés de El Valencia.

(plano-seqüência 292) PA El Valencia olha bravo para Floreal.

(plano-seqüência 293) PA Floreal, charuto na mão, esboça um sorriso cínico.

(plano-seqüência 294) PM câmera em *travelling* descendente, pernas e pés de Floreal.

(plano-seqüência 295) PA Paco segura El Valencia pelo braço e assevera: “Você não sabe do que ele é capaz. (?)” El Valencia: “Quieto!” Paco: “Você pensa....(?)” El Valencia ignora o amigo e sai andando.

(plano-seqüência 296) PM El Valencia passa por Floreal, desce os degraus, vai para fora do bar e Floreal o segue. O assistente de Floreal vai logo atrás.

(plano-seqüência 297) PM El Valencia pára do lado de fora do bar. Floreal chega e tira o charuto da boca. O assistente de Floreal fica na porta do bar.

(plano-seqüência 298) PA Floreal fica bem perto de El Valencia e o encara. El Valencia pergunta: “Você quer algo?” Floreal responde: “Quero que deixe a Rosa imediatamente.” El Valencia ri: “pois não é você quem manda. Você tem sorte....(?)” Floreal pergunta: “Você teria coragem de brigar como um homem corajoso?” El Valencia responde: “Agora mesmo.”

(plano-seqüência 299) PM El Valencia sai apressado. Floreal olha para trás e o segue.

(plano-seqüência 300) PM vista externa a partir do Bar do Paco. O assistente de Floreal sai do bar e segue atrás de seu patrão.

(plano-seqüência 301) PA Paco entra no quarto de El Valencia e fala com Ricardo: “Temos que fazer algo. Temo que vá acontecer algo de ruim a ‘El Valencia’”. Ricardo se assusta: “Eh!” Paco continua: “Sim. Ele discutiu com Floreal e os dois saíram....(?)” Ricardo mais calmo: “Não se preocupe. De homem para homem, com ‘El Valencia’ não há quem possa!” Paco adverte: “Mas Floreal não está só. São dois homens contra um.” Ricardo fica aflito: “Eh!”

(plano-seqüência 302) PP Ricardo de semiperfil: “Eh! Dois contra ‘El Valencia’! O que você está esperando? Para onde eles foram?”

(plano-seqüência 303) PA Paco responde: “(?)... ‘Panaderia’” (padaria). Ele segura Ricardo e tenta impedi-lo de sair: “Não, não. Você não pode sair daqui do quarto de ‘El Valencia’.”

(plano-seqüência 304) PA Ricardo livra-se de Paco. Eles se dizem algo (?), e Ricardo sai correndo pela porta.

(plano-seqüência 305) PA Paco sai atrás dele.

(plano-seqüência 306) PG noite. Por um beco estreito e deserto, seguem El Valencia e Floreal.

(plano-seqüência 307) PM em primeiro plano, El Valencia segue andando, sem perceber que o assistente de Floreal se esconde logo atrás deles. El Valencia e Floreal tiram os casacos e arregaçam as mangas para brigar. Um homem passa por ali e pega algo nas

roupas de El Valencia. O assistente de Floreal fica encostado junto a uma porta. Os dois rivais ficam um de frente para o outro. El Valencia diz: “Vamos ver quem fica com a moça; você ou eu!?” Mas antes mesmo de terminar a frase, Floreal lhe acerta um soco no rosto.

(plano-seqüência 308) PP El Valencia com a mão no rosto: “Covarde! Canalha! Tenho desprezo de uma criatura feito você que trafica mulheres novas...(?)” El Valencia vai para cima de Floreal, enquanto o insulta: “Covarde!” E agarra Floreal pela cabeça, pulando nele.

(plano-seqüência 309) PM os dois atracam-se e lutam rolando pelo chão.

(plano-seqüência 310) PG enquanto os dois lutam, ao fundo, um homem mexe nas coisas de El Valencia e rouba as de Floreal. Seu assistente acompanha a briga ali de perto. El Valencia dá um soco em Floreal, que cai no chão. El Valencia inclina-se sobre ele para continuar a acertá-lo.

(plano-seqüência 311) PM a luta continua em primeiro plano. Ao fundo, Ricardo chega gritando: “‘El Valencia’!” O assistente de Floreal é pego de surpresa e, assustado, dispara uma arma na direção de Ricardo, acertando-lhe um dos pés, e sai correndo. Na fuga, ainda dispara mais um tiro na direção de El Valencia, que se levanta e vai amparar Ricardo. Eles olham à frente e percebem Floreal desacordado no chão.

(plano-seqüência 312) PA El Valencia pergunta a Ricardo: “Você está ferido, Ricardo?” Ricardo responde: “Não é nada.” Ele apóia-se no ombro e diz “Vamos”, inclinando-se em direção ao seu pé ferido.

(plano-seqüência 313) PM El Valencia olha o pé de Ricardo e diz: “Sim, você está ferido.”

(plano-seqüência 314) PM eles viram-se e vão embora, Ricardo apoiado no amigo. El Valencia, ao passar por suas coisas, pega-as do chão.

(plano-seqüência 315) PA ainda parados ali, El Valencia afirma: “Sou ainda mais grato a você. Tenho outro motivo para te agradecer. E depois, para ficar em paz, terei que matar esse outro sem-vergonha.”

(plano-seqüência 316) PM na manhã seguinte, do lado de fora do Bar do Paco (lê-se “Casa Paco”), Rosa varre a calçada. Os pássaros cantam. Música. El Valencia sai do bar acendendo um cigarro e diz a Rosa: “Bom dia, moça!” Ela responde: “Bom dia!”

(plano-seqüência 317) PA Rosa se aproxima de El Valencia e diz: “Estou muito contente!” El Valencia pergunta: “Você ganhou na loteria?” E Rosa responde: “Muito mais que isso. Acabo de encontrar meu pai (?)”

(plano-seqüência 318) PP El Valencia tira o cigarro da boca e preocupado pergunta: “Você vai embora daqui?”

(plano-seqüência 319) PP Rosa responde: “Não. Pois o pai que vou encontrar é você.” Abraça El Valencia e beija-lhe o rosto. Ele fica surpreso e ela sai correndo para dentro do bar.

(plano-seqüência 320) PP El Valencia, ainda surpreso, passa a mão no rosto e, como segurava o cigarro com esta mesma mão, este fica todo amassado. Sem se dar conta ele leva o cigarro amassado à boca.

(plano-seqüência 321) PA El Valencia percebe que o cigarro ficou amassado e o fecha em sua mão. Ele sorri, suspira e vai embora.

(plano-seqüência 322) PG vista do porto. Navios e barcos com pessoas.

(plano-seqüência 323) PM navio com trabalhadores / marinheiros. Alguém grita: “Lá!”

(plano-seqüência 324) PM homens em barco de tamanho médio.

(plano-seqüência 325) PM um homem está entre pilhas de madeira no cais. El Valencia passa ao lado. Câmera, em *travelling*, acompanha El Valencia que segue em primeiro plano. Ao fundo, outros homens trabalhando.

(plano-seqüência 326) PA El Valencia olha para sua barriga, dá um tapa nela, endireita o corpo / a postura e olha para frente. Um homem atrás dele diz: “Agora você não quer mais trabalhar?” (?) El Valencia responde: “Estou cada vez mais forte e com mais vontade de trabalhar que nunca. (?) Eu faço muito mais(?) que todos os outros juntos.” Os demais falam também (?) El Valencia: “Vamos (apostar?) por cabeça.”

(plano-seqüência 327) PM ele corre em direção à madeira e começa a empilhar tudo com muita agilidade.

(plano-seqüência 328) PG na rua, crianças dançam aos pares, ao som de uma espécie de pianola, que um rapaz toca em primeiro plano, girando uma manivela.

(plano-seqüência 329) PM sala de Floreal. Ele está deitado no sofá e grita: “Mae! Mae! Mae!” Ela responde: “Já vou!” Seu assistente chega perto dele e pergunta: “Você quer algo?”

(plano-seqüência 330) PA assistente. Voz de Floreal: “Ah! Você está aí?” O assistente está preocupado. Ele aproxima-se e senta-se num pufe, ao lado de Floreal.

(plano-seqüência 331) PM Floreal está no sofá de robe e faixa na cabeça. Ele põe e tira a mão da cabeça e diz: “Preciso saber quem é aquele homem que ontem à noite foi ajudar El Valencia.” O assistente responde: “Só sei o que você sabe.” Floreal pergunta:

“O que?” O outro responde: “Que ele está fugindo da polícia e que El Valencia o tem acobertado em seu quarto. Mas não sei quem é e nem porque está se escondendo.”

(plano-seqüência 332) PP Floreal: “Você vai ter que descobrir isto, custe o que custar. Seria uma informação formidável.”

(plano-seqüência 333) PA Mae surge pela porta da sala: “O que você quer, meu Gary Cooper?!” Ela caminha pela sala como se estivesse desfilando, enquanto mexe em seus cabelos.

(plano-seqüência 334) PM Mae se aproxima de Floreal e de seu ajudante.

(plano-seqüência 335) PP no assistente de Floreal, que observa Mae de cima a baixo.

(plano-seqüência 336) PM câmera em *travelling* vertical em Mae, que está encostada numa coluna da sala, vestindo o que parecem ser uma camisola e robe brancos, bem esvoaçantes e provocantes. Ela pergunta a Floreal: “Você não precisa mais de mim?”

(plano-seqüência 337) PP assistente de Floreal encantado com a beleza de Mae. Voz de Floreal: “Espera!”

(plano-seqüência 338) PA Floreal diz a seu assistente: “Apetitosa, eh!?”

(plano-seqüência 339) PA Mae volta a caminhar pela sala.

(plano-seqüência 340) PP o assistente observa a movimentação de Mae.

(plano-seqüência 341) PM Mae ajeita-se na frente de um espelho. Voz de Floreal, descrevendo a beleza de Mae: “Mãos finas e compridas...(?)” Mae diz: “Não é. Quando você me....(?) Gosto muito.” E começa a caminhar novamente. Senta-se ao lado de Floreal e sorri.

(plano-seqüência 342) PP Mae e Floreal. Floreal diz a ela: “Por enquanto, quero que cumpra com o encargo que vou te dar.” Mae: “Fale. Estou aqui para fazer o que você quiser.” Floreal continua: “El Valencia tem um homem escondido em seu quarto. Preciso saber quem é e por que está se escondendo. Se você tiver êxito.... (e a beija na boca).

(plano-seqüência 343) PM Floreal continua beijando Mae, enquanto seu assistente se retira.

(plano-seqüência 344) PM música. É dia. El Valencia está numa chapelaria. O vendedor ajeita-lhe um chapéu na cabeça, abre-lhe a porta para que saia.

(plano-seqüência 345) PP cabeça de El Valencia. Ele tenta ajeitar seu chapéu novo.

(plano-seqüência 346) PP pés de El Valencia. Ele está de sapato e calça social.

(plano-seqüência 347) PM El Valencia está na rua. Ele pára por um momento e levanta um dos pés e a barra da calça. Ele faz um gesto como se seu pé estivesse doendo por causa dos sapatos novos.

(plano-seqüência 348) PM El Valencia senta-se num banco de praça. Ele está de terno elegante e com um embrulho, que põe sobre o banco. Ele “bufa” e abre o embrulho.

(plano-seqüência 349) PM El Valencia tira os sapatos novos e calça suas velhas alpargatas. Sua meia está furada no dedão. Ele balança o pé.

(plano-seqüência 350) PP El Valencia respira aliviado. Ele tira o chapéu, põe sua velha boina e tira a gravata.

(plano-seqüência 351) PM El Valencia levanta-se e vai embora.

(plano-seqüência 352) PP no quarto de El Valencia, Rosa faz um curativo no pé ferido de Ricardo. Ela está ajoelhada a seu lado. Voz de Ricardo: “Você tem mãos de seda.” Rosa: “Não, não. De que jeito as teria? Mas... confesse. Diga com sinceridade; como você fez isso?”

(plano-seqüência 353) PM Ricardo sentado à cama e Rosa a seus pés. Ele responde: “Não te disse que foi uma caco de vidro?” Rosa levanta-se e diz: “Eu duvido que foi um caco (?), pois lhe atravessa a perna inteira.” Ricardo responde: “Imagine o que quiser!” El Valencia entra no quarto e diz: “(?)... Não é nada disso. Vou dizer a verdade (?)”

(plano-seqüência 354) PP El Valencia continua: “Ontem à noite, eu briguei com um cara que queria te vender. Eu o venci, mas quando o ataquei pelo pescoço, um sem-vergonha atirou de raspão em mim e, se não fosse pelo Ricardo, ele teria me amado. Essa é a verdade.” Voz de Rosa: “Que horror!” El Valencia exclama: “Você ficou preocupada!?”

(plano-seqüência 355) PP Rosa: “Agora estou. Mas felizmente nada mais grave ocorreu (tocando na lapela de El Valencia). Eu não quero que você brigue. Prometa-me.”

(plano-seqüência 356) PM Ricardo sentado na cama. Rosa e El Valencia de frente um para o outro. Rosa repete: “Prometa-me.” Ele a afasta de lado e diz: “Não! Não posso te prometer isso. O que eu prometo eu cumpro e isto eu não poderia cumprir.” Rosa diz: “As palavras podem evitar muitas coisas.” El Valencia responde: “Sei!... as palavras ...(?) Mas eu não sei como fazê-lo. Pois quanto mais falo mais errado dá.” Rosa insiste: “Acabaram as lutas. Eu não quero e você tem que me prometer.”

(plano-seqüência 357) PA El Valencia pega-a pelo braço, dá-lhe a bacia de água com a qual a moça cuidava da ferida de Ricardo e lhe diz: “Anda, anda. Desce antes que você acabe me convencendo.” Ela sai preocupada e ele bate a porta.

(plano-seqüência 358) PA El Valencia de pé na frente de Ricardo. Este lhe diz: “Eh! Homem, você a assustou.” El Valencia responde: “Que morra!” Ricardo pergunta: “O que disse?” El Valencia: “Não, não. Que não morra...(?) Mas é que... ela é como minha mulher, com suas palavras conseguia tudo o que queria.” Ricardo ri e El Valencia puxa a cadeira para sentar-se. Ricardo lhe pergunta: “Você quer que eu acabe a carta para sua filha?” El Valencia responde: “Sim. Que cabeçudo!” E vai até a camiseira.

(plano-seqüência 359) PM Ricardo em primeiro plano e camiseira ao fundo. El Valencia pega os papéis e pergunta: “Você quer mesmo continuar a escrever Ricardo?” E este responde: “Naturalmente. Nem precisa perguntar.” Ricardo ia se levantando, mas El Valencia o impede: “Não, não se mova. Eu levo isto até você.” Ele pega o tinteiro e os papéis, traz a mesa para perto de Ricardo e desloca o vaso que estava sobre ela. Toma um bolo de dinheiro, beija-o e o põe dentro de um envelope, do qual lambe a aba para fechar. Puxando a cadeira para sentar-se, El Valencia diz: “Pobre menina, que alegria vai ter ao receber. Mal posso esperar a hora.” E Ricardo põe-se a escrever.

(plano-seqüência 360) PP El Valencia: “Estou contente! Muito contente!” E tira a boina.

(plano-seqüência 361) PM os dois estão sentados junto à mesa. Ricardo pergunta: “Qual é o nome dela?” El Valencia: “Sra... (segura a mão de Ricardo) Não posso fazer isso, se não o dinheiro vai ficar com minha irmã.” Ele levanta-se e encosta na camiseira. Abre uma gaveta e põe um embrulho dentro. Fecha a gaveta e diz: “Vá. Ponha no nome de minha filha...(?)” E diz o endereço. Ricardo afirma: “Mas não está claro.”

(plano-seqüência 362) PM El Valencia em pé ao lado de Ricardo: “Então ponha para o nome de Vicente...(?) Assim não vai se perder. Já o pôs?” Ricardo: “Sim.” El Valencia completa: “Valencia....(?)” e pega o envelope na mão.

(plano-seqüência 363) PM descendo as escadas do bar. El Valencia põe o envelope com a carta no bolso. Câmera em *travelling* até a entrada do bar. Mae chega com uma estola nos ombros. Ela entra e um homem entra junto, esbarrando nela. Ela enrola a estola no pescoço e caminha pelo bar. Mae passa por El Valencia, que a observa com atenção. Ele caminha em direção à porta, mas resolve parar e voltar.

(plano-seqüência 364) PA El Valencia pega Mae pelo braço. Ela se vira para ele, que lhe pergunta: “O que você quer aqui?” Mae responde: “Nada. Vim tentar conseguir alguém. Terminei com Floreal e para sempre.

(plano-seqüência 365) PP El Valencia: “Duvido! Você é uma isca desse sujeito eh....” Mae (de costas): “Não vê que sou uma vítima a mais?!”

(plano-seqüência 366) PA El Valencia: Isso é o que você diz. Mas, apesar disso, você fica com ele e veio aqui mandada por ele. Não é? (e a puxa pelo braço.)” Mae reage: “Me solta(?)” El Valencia pergunta: “E você tem visto Floreal por aí?” Nisso, começa uma discussão numa mesa em que alguns homens jogavam. Um deles diz: “Burro, burro....(?)” El Valencia olha para eles e, voltando-se para Mae lhe pergunta: “Você espera por alguém?” Mae responde: “Como se isso fosse da sua conta!” El Valencia diz: “...(?) É melhor que fale, pois vai correr perigo.” A discussão na mesa do jogo continua e El Valencia permanece observando. Ele caminha em direção à mesa, enquanto Mae se afasta.

(plano-seqüência 367) CA mesa do jogo e homens. El Valencia de pé ao lado de um deles pergunta: “O que se passa aqui?” Um deles responde: “Esse cara é burro (apontando para outro jogador). Ele está tentando roubar.” O outro retruca: “Burro é ele que está roubando.” El Valencia dirige-se ao primeiro deles e o manda embora.

(plano-seqüência 368) PM El Valencia tira o jogador da cadeira e o põe para fora do bar. Este sai assustado (é um homem pequeno e magro, comparado a El Valencia). El Valencia fala algo (?) a ele, enquanto o empurra para fora. Mae protege-se da confusão atrás de uma cortina. El Valencia segue com o jogador por todo o bar e o põe porta afora. Depois observa para ter certeza de que o mesmo se foi.

(plano-seqüência 369) PA Mae está de pé no meio do bar.

(plano-seqüência 370) PA El Valencia de pé junto à porta de entrada do bar. Ele sai.

(plano-seqüência 371) PA Mae olha em direção ao quarto de El Valencia.

(plano-seqüência 372) PP pé de Ricardo sobre almofada no chão, no quarto de El Valencia. Câmera em *travelling* até Ricardo sentado sobre a cama lendo (plano médio). A porta do quarto se abre. Mae entra e fecha a porta. Ela disfarça que está aflita e diz: “Ai! Por favor me perdoe” Ricardo diz: “O quê, senhorita? Quer se sentar?(?)...” Mae responde: “Não, não senhor.” Ela caminha até a janela que dá para o bar, olha por esta, faz uma cara de choro e vai até a porta para sair. Ricardo pergunta: “O que está acontecendo? Por acaso, você está fugindo?” Ela finge desespero e choro e começa a andar pelo quarto. Passa por Ricardo e senta-se na cama. Ele olha para ela.

(plano-seqüência 373) PA Mae, sentada na cama, chora. Ricardo aproxima-se dela com dificuldade, puxa uma cadeira e senta-se junto dela. Ele pergunta novamente: “O que acontece? Oh! Pare, por favor. Não posso ver uma mulher chorar. Também tenho minhas dificuldades, mas procuro resolvê-las.” Mae responde; “(?)... Dificilmente são

como as minhas.” Ricardo abaixa a cabeça e diz: “Quem sabe?!” Mae apóia a mão sobre o encosto da cama e chora.

(plano-seqüência 374) PP Mae: “Por uma mulher? Você é tão atencioso. E parece ser tão bom. Sua cara me diz que não mente!”

(plano-seqüência 375) PA os dois de semiperfil. Ricardo diz: “Cale-se, por favor.” Mae completa: “Você é bom. Tem que ser.” “Você está equivocada. A senhorita se equivoca. Eu...”

(plano-seqüência 376) PP Mae: “Não me diga nada. Você não é capaz disto.” Ela abaixa a manga do vestido para mostrar uma marca roxa em seu ombro. Voz de Ricardo: “Isso não tem importância.”

(plano-seqüência 377) PM Ricardo e Mae. Ricardo afirma: “Há tragédias muito mais terríveis do que isso.” Alguém bate à porta. Mae sussurra segurando Ricardo: “Não abra a porta, por favor.” Ricardo pergunta: “Quem é?” Voz de Rosa: “Sou eu Dom Ricardo. Tem alguém com você aí?” Ricardo levanta-se e caminha até a porta.

(plano-seqüência 378) PM Ricardo abre a porta. Rosa entra trazendo uma bandeja com bules e diz: “Tome. Já faz um tempo que você não toma nada!” Então, Rosa percebe que Mae está no quarto.

(plano-seqüência 379) PM câmera em *travelling* pelo quarto até Mae, que recoloca a manga de seu vestido ao lugar certo. *Travelling* da câmera de volta em Ricardo e Rosa. Rosa, desconcertada, põe a bandeja sobre a camiseira. Ela sai e fecha a porta. Ricardo tenta retê-la e a chama: “Rosa!” Mas ela não volta.

(plano-seqüência 380) PM Ricardo está encostado na camiseira e diz a Mae: “Sinto muito o ocorrido.” Mae responde: “Mas nós não estávamos fazendo nada.” Ricardo se aproxima de Mae que está de pé e diz: “Mas não é dignamente correto. Você não se preocupa com o que essa criatura pode vir a supor?” Mae dá de ombros e diz: “Por mim... Que suponha o que quiser.... Há homens que merecem tudo.” Ricardo se irrita: “Ande, ande!”

(plano-seqüência 381) PM Rosa, no balcão do bar, lava a louça com cara de brava, olhando na direção do quarto de El Valencia. Joga o copo e acaba quebrando-o.

(plano-seqüência 382) PM cena externa, durante o dia. El Valencia chega a uma loja de roupas femininas e observa os modelos que estão expostos do lado de fora, em bonecas do tipo manequim. Ele pega um desses manequins e o leva para dentro da loja.

(plano-seqüência 383) PM El Valencia volta para a Casa Paco, carregando uma caixa consigo.

(plano-seqüência 384) PM El Valencia vai direto até Rosa, que lava a louça no blacão e diz a ela: “Venha, venha que vou te mostrar uma coisa.” Rosa pergunta: “Onde?” Ele responde: “A meu quarto.”

(plano-seqüência 385) PA El Valencia e Rosa. Ela diz: “Não, ali não vou. Vamos na cozinha.”

(plano-seqüência 386) PM eles entram pela porta ao lado do balcão. A porta fica aberta. El Valencia põe a caixa sobre a mesa, enquanto ela tira algumas coisas de sobre a mesma. El Valencia retira o cordão que prendia a caixa e diz: “Agora veja a roupa que eu lhe trouxe.” Rosa olha curiosa. El Valencia: “E você vai à cabeleireira.” Rosa seca as mãos numa toalha. Ela suspira. El Valencia exclama: “Eh!” , com uma peça na mão e entrega-a a Rosa, que diz: “Isto é para mim?” El Valencia confirma: “É para você.” E entrega-lhe outra peça. Ela então pergunta: “Mas por que isto?” El Valencia responde gaguejando: “Porque... porque... eu quero dar.” Ele sai da cozinha, pára na porta e ela vai atrás com as roupas nas mãos. Ele está apressado e sem jeito. Ela sai da cozinha também e fecha a porta. Rosa abraça as roupas contra o peito. Ela está feliz e ri.

(plano-seqüência 387) PG El Valencia passa apressado pelas mesas no bar e vai para seu quarto. Ele sobe as escadas correndo. Ainda de dentro do bar, vê-se a porta do quarto se abrindo e El Valencia entrando. Ele surpreende Mae no quarto com Ricardo e, furioso, pega Mae e passa a cabeça desta pela janela do dormitório, arrancando o vidro, que cai no chão e se quebra. Mae grita assustada.

(plano-seqüência 388) PM as pessoas nas mesas do bar se levantam, também assustadas e olham para cima, na direção do quarto de El Valencia.

(plano-seqüência 389) PM enquadramento em um casal, que olha para a frente depois do grito.

(plano-seqüência 390) PM Rosa, também surpreendida pelo ocorrido, olha naquela direção.

(plano-seqüência 391) PM Paco observa de longe.

(plano-seqüência 392) PM no quarto, Mae tira a cabeça da janela. Ela está com um corte no rosto, do qual escorre um pouco de sangue. Voz de Ricardo: “Calma, calma El Valencia.” El Valencia diz ao amigo: “Esta moça é má. Não me segure.”

(plano-seqüência 393) PM Mae esgueira-se pelo quarto, enquanto Ricardo tenta conter o amigo. Ricardo diz: “Calma ela estava... (?)” El Valencia diz para Mae: “Anda, anda. Leve um recado ao Floreal. Diga a ele para me encontrar na padaria.” Mae sai correndo

do quarto. El Valencia livra-se de Ricardo, vai até a porta e diz: “Agora, dessa vez ele vai ver. Pois o que o El Valencia promete ele cumpre. Ah, sim! Recordações a Floreal!”

(plano-seqüência 394) PP Floreal: “Está tudo certo?”

(plano-seqüência 395) PM Floreal, seu assistente e a velhota (na sala de Floreal). O assistente de Floreal responde: “Tudo. Às 3h da manhã você ouvirá um assobio no porto. Não faltará nenhuma. (...?) Há uma... Minha mãe, que moça! É puro milagre!” A empregada chega na sala, trazendo uma bandeja e serve café.

(plano-seqüência 396) PM empregada servindo o café, velhota e Floreal (ainda com faixa na cabeça e robe). O assistente aproveita para passar a mão no quadril da empregada e diz: “Você também tem o seu (...?)”

(plano-seqüência 397) PM a empregada pisa em seu pé (Pp da pisada) e diz: “Não é para você.” A velhota ri. Floreal se irrita: “Fiquem quietos.” Ele afirma: “Sobrou uma xícara.” A Empregada responde: “É para...” Floreal completa: “Para Mae?”

(plano-seqüência 398) PM exterior e dia. Mae chega a uma pequena fonte de água com estátua, em praça pública. Crianças brincam ao redor. Ela tira sua estola do pescoço e a põe no chão com sua bolsa e abre a torneira da bica.

(plano-seqüência 399) PP Mae lava seu rosto e a cabeça. Ela se ergue, enxuga o rosto, pega suas coisas no chão, enrola a estola no pescoço e vai embora. As crianças ficam observando-a e voltam a brincar depois que Mae deixa o local.

(plano-seqüência 400) PM em casa, Floreal está em pé e impaciente, caminha de lá pra cá, enquanto seu assistente e a velhota permanecem sentados. Floreal: “A Mae está demorando.” Velhota: “O assunto era muito delicado. Você não acredita que ela seja inteligente?” Assistente: “Como uma mula!” Floreal: “Não, mas tem uma vantagem.” Assistente: “Qual?” Floreal: “Ela é atraente.” Assistente: “Isto é, sim, senhor!” Floreal continua: “E se deixaria matar por mim.” Assistente: “Por que você acredita nisso?” Floreal: “Veja, aí vem ela!”

(plano-seqüência 401) PM Mae chega exausta, dá uma pequena parada junto à porta da sala e entra. Floreal: “Até que enfim!” Ela caminha em direção a Floreal e, ao passar pelo assistente, este lhe pergunta: “O que foi isso?” Ela responde: “Vidro...(?)” Já próxima a Floreal, tira sua estola e bolsa e as põe sobre o sofá. Floreal pergunta: “Você descobriu tudo?” Ela pega um lenço e o põe sobre seu ferimento no rosto. Todos estão em pé. Mae responde: “Lá vem você sempre em primeiro lugar. Você não percebe que estou morta?!” Ela sai chorando.

(plano-seqüência 402) PM Floreal e Mae (velhota ao fundo). Floreal puxa Mae pelo ombro e diz: “Mas o que te aconteceu?” Assistente se retira por trás de Floreal para ver Mae. Mae responde: “El Valencia por pouco não me mata.”

(plano-seqüência 403) PP Floreal diz: “Se fizesse a coisa direito, eu poderia me reconciliar com ele. O que você sabe sobre aquele homem?”

(plano-seqüência 404) PP Mae: “Só sei que se chama Dom Ricardo (Floreal a segura pelo ombro). Me solta.” Ele a solta.

(plano-seqüência 405) PA todos em pé. A velhota diz a Floreal: “Deixe a moça. Ela já fez o que era possível.” Mae sai.

(plano-seqüência 406) PM ficam Floreal, seu assistente e a velhota. Floreal senta-se e a velhota diz: “Agora o que importa é a Rosa, Rosa! Ela vale uma fortuna!”

(plano-seqüência 407) PG silhueta de navio no porto. É noite / madrugada.

(plano-seqüência 408) PM / CA trecho de rua com luminária. Passa um carro. Passa outro carro. Um homem dorme sentado no chão, encostado na parede.

(plano-seqüência 409) PM a mesma rua tomada de frente. Passa o primeiro carro, que pára logo adiante e a porta se abre. Saltam uma mulher e quatro moças jovens com bagagem de mão. A mulher dá um passo para trás do carro e chama (acena) para outro carro que pára atrás do anterior. Outra mulher desce do carro e abre a porta de trás do mesmo para mais mais jovens descerem com malas em mãos, enquanto outras três jovens vêm caminhando ao fundo.

(plano-seqüência 410) PM Casa Paco. Velho dorme sobre mesa. Escadas que levam ao quarto de El Valencia. Ele desce as escadas, terminando de vestir seu paletó. Anda um pouco e vê Rosa adormecida sobre outra mesa, com os pés sobre o banco.

(plano-seqüência 411) PM El Valencia aproxima-se do balcão onde está Paco, que lhe pergunta: “Onde você vai a esta hora?” El Valencia responde: “Não sei e nem ligo. Mas enquanto eu não pegar Floreal, não dormirei descansado. (Aponta para Rosa.) Por que não a mandou para a cama?” Paco responde: “Por que ela não quis (....?)”

(plano-seqüência 412) PM El Valencia entra na cozinha e sai com uma manta nas mãos (música). Ele põe a manta sobre as costas de Rosa, dá uma parada junto ao balcão e sai do bar. Nesse mesmo momento entram no bar o casal de músicos e o velho bêbado cantor. Este diz à cantora: “Pois acabou, acabou?” A cantora responde: “Sim, senhor. Acabou, acabou e paciência. Nossa sociedade está rompida a partir desse momento.” Eles caminham pelo bar e sentam-se junto a uma mesa. A mulher desembulha um lenço sobre a mesa.

(plano-seqüência 413) PM os três juntos à mesa. O velho bêbado pergunta: “Mas por quê? Vamos, quero saber, por quê? Por que esta noite a nossa arrecadação falhou? É por causa da crise?!” A cantora responde: “Que crise, que nada! O que aconteceu é que você não cantou como naquela noite.”

(plano-seqüência 414) PP velho bêbado: “Como naquela noite, nunca mais vou cantar na minha vida!”

(plano-seqüência 415) PM Ricardo abre e fecha a janela do quarto que dá para o bar.

(plano-seqüência 416) PM os músicos continuam a conversar. A cantora diz: “Pois por mim.... (?) Tome a sua parte e suma!” O velho bêbado pega as moedas que a mulher lhe entrega, tira o chapéu e se levanta.

(plano-seqüência 417) PM Ricardo sai do quarto e desce as escadas rumo ao bar, com um livro nas mãos. Anda pelo bar e, ao se aproximar do velho bêbado, que olha atônito para as moedas em sua própria mão enquanto caminha, põe-lhe a mão no ombro e lhe pergunta: “O que se passa?” O velho bêbado responde: “Nada. Acabo de me arruinar com meus últimos empresários” Ele põe o chapéu na cabeça e os dois andam assim, juntos.

(plano-seqüência 418) PM Rosa desperta, percebe o cobertor sobre si, sorri e levanta-se.

(plano-seqüência 419) PM Ricardo e o velho estão na porta do bar. O velho vai embora. Ricardo permanece ali. Rosa aproxima-se e diz: “É melhor ficar em vosso quarto, Dom Ricardo. Não deveis cometer essas imprudências.”

(plano-seqüência 420) PP Ricardo: “Me parece que sempre é maior a tentação de me entregar à Polícia.” Voz de Rosa: “Que loucura!” Ricardo de semiperfil: “Sinto que você me quer bem.” Ele pega as mãos de Rosa.

(plano-seqüência 421) Pp nas mãos de ambos. Voz de Ricardo: “Tenho que lhe dar uma explicação.” Câmera em *travelling* ascendente.

(plano-seqüência 422) PP Rosa está ofegante.

(plano-seqüência 423) PA Rosa e Ricardo (Paco dorme sobre o balcão ao fundo). Rosa pergunta: “Para mim?” Ricardo responde: “Sim. Aquela mulher com quem você me surpreendeu antes.” Rosa: “Eu sei. Ela veio (...?) no quarto. Que infame! Mas suba, suba para seu quarto.” E eles entram.

(plano-seqüência 424) PM (música dramática de fundo) no porto, as mulheres que conduziram as moças até ali, aguardam. Uma delas anda agitada de um lado ao outro. O velho que firmou o acordo com o Floreal chega, trazendo uma lamparina acesa na mão e olhando para os lados. Ele pergunta: “Onde estão?” Uma das mulheres indica com a

cabeça à frente. A câmera em *travelling* segue e pára no grupo das jovens. Elas aguardam sentadas, de cabeças baixas e tristes.

(plano-seqüência 425) PG o velho está em primeiro plano, no canto esquerdo, junto às senhoras. Ele diz para uma delas: “Que venham para cá.” Esta faz um gesto para as jovens que, uma a uma, ficam lado a lado numa fila.

(plano-seqüência 426) PM (a música fica mais forte) O velho passa pelas jovens, iluminando seus rostos com a luminária e tira uma delas da fila (a descarta).

(plano-seqüência 427) PM as senhoras se entreolham preocupadas. Uma delas arregala os olhos e se afasta.

(plano-seqüência 428) PM ele continua sua verificação.

(plano-seqüência 429) PM o velho chega à última das moças. Floreal aparece acompanhado de seu assistente. O velho se vira para Floreal.

(plano-seqüência 430) PG casa de prostituição. Oito moças, uma ao lado da outra, em pé, de salto alto e vestidas, apenas, com roupas íntimas. Numa mesa ao fundo há uma mulher sentada. Do outro lado da sala, há uma senhora sentada na cadeira e cadeiras com homens sentados, observando as moças que estão ali à frente. Música dramática. Entra um homem de meia-idade, vestindo paletó, casaco e boina. Ele abre espaço entre os demais e senta-se. Pela escada, desce uma mulher vestida. A mulher mais velha põe um disco na vitrola e volta a se sentar.

(plano-seqüência 431) PG a moça que desceu a escada, chega ao centro da sala. O homem de meia-idade aproxima-se dela. Ambos afastam-se rumo à mulher junto à mesa, conversam com esta e depois sobem a escada.

(plano-seqüência 432) PM os outros observam essa movimentação. Uma das moças está sentada junto a um rapaz. As demais saem da fila.

(plano-seqüência 433) PM outro homem aproxima-se da mulher junto à mesa.

(plano-seqüência 434) PG no andar superior, a moça e o homem de meia-idade chegam ao quarto. Ela abre a porta e acende a luz. Ele entra enquanto ela fecha a porta. O homem tira o sobretudo e ela vê-se no espelho. A moça pega um cigarro em sua cintura e o acende. Ele coloca o sobretudo num cabideiro junto à parede. Ela fecha a cortina e tira seu cinto, vai até a cama, senta-se e tira o salto alto.

(plano-seqüência 435) PM o homem apóia a mão na cabeceira da cama e pergunta: “Que barulho é esse?” A moça responde: “Nada. Uma camarada que morreu!”

(plano-seqüência 436) PA o homem vai até a porta e a abre.

(plano-seqüência 437) PM (música fúnebre) ele observa a sombra de dois homens descendo a escada, carregando um caixão de defunto. O homem de meia-idade fecha a porta, vai até a moça, que estava tirando suas roupas, pega uma moeda em seu bolso e lhe entrega – ele joga a moeda na cama. Depois disso, vai até o cabideiro. A moça joga a moeda para cima e a pega no ar. Ela volta a se vestir. Ambos saem do quarto. Ela fecha a porta.

(plano-seqüência 438) PM câmera em *travelling* descendente (música alegre). Jardim da Casa Paco. Trepadeira na parede. Rosa, ao fundo, sentada sobre uma caixa (ou banquinho), ao lado de um vaso. A câmera aproxima-se por trás do vaso. De frente para Rosa está Ricardo com um livro aberto sobre o colo.

(plano-seqüência 439) PM (sem música) dentro do bar. Paco está atrás do balcão, velho e menino estão a sua frente. O velho pede cachaça e o menino diz: “Isso, para mim cachaça também.” O menino tem um cigarro atrás da orelha. Paco responde: “Está bem.” E os serve. O velho toma um gole.

(plano-seqüência 440) PP menino. Ele fecha os olhos e dá uma “bicada” na bebida, mas dá uma engasgada e começa a tossir.

(plano-seqüência 441) PM Paco, velho e menino junto ao balcão. O menino tosse e se inclina para a frente. Ele está segurando alguns jornais (é entregador). El Valencia entra no bar. O velho está rindo. El Valencia ergue o menino e lhe observa o rosto. El Valencia diz: “Um pequeno ‘bebum’ este. Quem é este menino?”

(plano-seqüência 442) PP em El Valencia. Voz de Paco: “Ele traz o jornal.” El Valencia inclina-se para pegar um jornal caído no chão e pára por um momento.

(plano-seqüência 443) Pp jornal com foto de Ricardo impressa.

(plano-seqüência 444) PM sem parar de olhar o jornal, El Valencia ergue-se com o mesmo nas mãos e paga uma cópia ao menino.

(plano-seqüência 445) PM El Valencia vai até o jardim, onde estão Ricardo e Rosa. Ele caminha de cabeça baixa, observando a matéria do jornal, que está em suas mãos, e pára ao ouvir a voz de Ricardo: “Um beijo, eu não sei o que te daria por um beijo.”

(plano-seqüência 446) PM câmera em *travelling* até Ricardo e Rosa. Corte. Voz de Ricardo: “Você duvida. Para acreditar que te quero basta um instante, um segundo.”

(plano-seqüência 447) PP Rosa ouve atentamente. Ela sorri (está vestida com as roupas que El Valencia lhe presenteou). Voz de Ricardo: “É tempo de te conhecer!”

(plano-seqüência 448) PM Rosa em primeiro plano. El Valencia se aproxima furioso e, a um passo deles, percebe que Ricardo estava lendo um romance para Rosa. Voz de

Ricardo: “E assim que gosto do mundo como gosto de te ver!” Ricardo fecha o livro e se inclina na direção de Rosa. El Valencia pergunta: “O que é isto? Que palavras?!” Ricardo responde: “Você gostou? São do livro que você me trouxe.”

(plano-sequência 449) PP El Valencia: “No dia em que souber escrever, escreverei isso e muito mais!”

(plano-sequência 450) PM Ricardo e Rosa sentados. El Valencia junta-se a eles. Ricardo pergunta: “Que notícias você traz?” El Valencia diz: “Calma. Boas e más! Falei com meu patrão e ele está de acordo. Partimos esta noite.” Ricardo sorri. El Valencia completa: “Mas... olhe.” E entrega ao amigo o jornal. Ricardo lê. El Valencia diz: “Se este periódico cair nas mãos de Floreal, estamos perdidos!” Rosa pega o jornal de Ricardo, que escuta o amigo com preocupação.

(plano-sequência 451) PM exterior, luz do dia. Floreal e Mae estão sentados junto a uma mesa de café. Floreal lê jornal. Mae observa o jornal também. Floreal diz a Mae: “Você tem certeza que é este?” Mae responde: “Completamente e depois tem o nome. E como te disse, ele se chama Dom Ricardo.” Voz do assistente (de costas): “Não tem erro.” Floreal sorri.

(plano-sequência 452) PM Floreal, seu assistente e Mae ainda juntos à mesa do café. Assistente: “Ele é nosso!” Floreal: “E com ele, Rosa. Agora, sim, é que não me escapam nenhum dos dois.” Levanta-se, chama o garçom e termina de beber o que ainda estava em seu copo.

(plano-sequência 453) PA jardim da Casa Paco. Ricardo, El Valencia e Rosa em pé, um ao lado do outro. El Valencia: “Antes eu não compreendia como se podia matar por causa de uma mulher.” Ricardo pergunta: “Por um acaso agora...(?)” El Valencia: “Agora sim (e olha para Rosa).” / PM El Valencia vai até um portão grande e alto de madeira e passa-lhe a tranca. Depois, volta até seus amigos. Rosa pergunta-lhe: “Você está apaixonado?” El Valencia responde: “Não, não é isso. É que palavras como essas que o Ricardo leu me despertam um não sei o quê?! É o clamor da alma!” El Valencia segura Rosa pelo ombro e eles começam a caminhar. Depois segura Ricardo também pelo ombro. Eles páram e Ricardo afirma: “Já eu, El Valencia, não matei por uma mulher. Matei um companheiro. Um amigo que não suportaria mais ver.” Eles entram no bar.

(plano-sequência 454) PM dentro do bar o velho bêbado está sentado junto a uma mesa. Ele vira um copo, levanta-se cambaleante e vai até o balcão. Paco ronca atrás do balcão. O velho para a sua frente e o chama: “Paco! Paco!” Este pergunta: “O que é?” O velho

pede: “Sirva-me o último. Te juro que este é o último que te peço fiado.” Paco responde: “Você disse que me pagar este e muitos mais.” O velho responde: “Já te pagarei homem.” Paco insiste: “Quando?” Velho: “Quando me contratarem!” Paco, fazendo chacota do velho: “Só se você roubar!” Triste, o velho volta para sua mesa, pega o seu chapéu e diz para si mesmo: “É assim. Querem que eu roube?!” Pega algumas moedas de cima da mesa, as põe no bolso, põe seu chapéu, abre a porta do bar e sai.

(plano-sequência 455) PM El Valencia vem caminhando pelo bar, vai até a porta de saída, olha para fora, abre a porta, fica fumando um cigarro com meio corpo para fora e observando, depois entra e fecha a porta. Vai em direção ao balcão e entra na cozinha, fechando a porta desta atrás de si.

(plano-sequência 456) Câmera em *travelling* a partir da janela do interior do quarto de El Valencia. PA Ricardo e Rosa dentro do quarto. Eles estão abraçados e se beijando. Ricardo diz: “Não deveríamos ter feito isso.” Rosa: “Não. Eu sei que você me quer, mas... El Valencia(?)” Ricardo: “Te quer como um pai.” Rosa afirma: “Não. Me quer como um homem. Ele me admira como às outras mulheres.” Ricardo senta-se sobre a cama. Rosa ajoelha-se a sua frente (a câmera se aproxima dele, que está triste e preocupado). Ricardo afirma: “Se eu suspeitasse que ele a quisesse, não teria posto os olhos em você Rosa.” Ela responde: “Pense (?)... Nem você nem eu podemos enganá-lo, se algum dia voltarmos a nos encontrar. Mas agora...(?)” Eles se levantam e se abraçam.

(plano-sequência 457) CB janela do quarto vista do lado de fora do bar. Silhueta de Ricardo e Rosa se abraçando dentro do quarto. Câmera em *travelling* descendente. Floreal, seu assistente, a velhota e outros dois homens observam o casal e conversam. Floreal começa a andar pela rua (câmera em *travelling* o acompanha).

(plano-sequência 458) PA El Valencia na cozinha arruma alguns mantimento numa sacola de palha. Paco entra e diz: “Quer ajuda?” El Valencia responde: “Não, estou terminando. Eu preciso do dinheiro para por aqui (na sacola), pois de minha mão ele nunca o pegaria.” Pega um envelope com Paco, abre e fecha de novo (está com dinheiro dentro) e o põe na sacola. Depois continua a arrumar a sacola: pega um pernil (defumado?) e tira um pedaço. Ouve-se um homem chamar: “Eh! Paco!” Paco sai da cozinha para o bar.

(plano-sequência 459) PM o velho bêbado trás nos ombros uma espécie de equipamento (?) e o põe sobre o balcão do bar. Paco sai da cozinha e vai para trás do balcão. O velho diz: “Eu não disse que voltava. Aqui tens um contador de gás (?) Me dê mais um trago.” Paco fica desconfiado.

(plano-seqüência 460) PP Paco: “Tome, com minha permissão. Pois cumpriu com seu compromisso!” E serve-lhe a bebida.

(plano-seqüência 461) PM por trás e à esquerda do balcão. O velho toma sua dose de bebida, põe o copo sobre o balcão, começa a rir e diz: “Oh! Você me faz rir! É o teu contador!” O velho sai cambaleante. Voz de Paco: “Vá embora seu sem-vergonha!” O velho sai pela porta, enquanto Floreal entra.

(plano-seqüência 462) PM Paco, atrás do balcão, observa Floreal entrando em seu bar. Floreal vai até o balcão e pergunta: “Onde está Valencia?” Paco sai de trás do balcão, enquanto El Valencia sai da cozinha e vê Floreal. El Valencia vai até Floreal e lhe pergunta: “Por que veio aqui?” Floreal responde: “Para levar Rosa.”

(plano-seqüência 463) PP El Valencia ri e diz: “Ou você tira isso da cabeça, ou eu vou te massacrar outra vez. Mas desta vez, não vou te poupar.”

(plano-seqüência 464) PP Floreal rindo: “Que primor! Você defende a ela e Ricardo. Dê uma olhada na do quarto, El Valencia.”

(plano-seqüência 465) PA Floreal e El Valencia em primeiro plano (Paco está ao fundo). El Valencia segura o pescoço de Floreal e diz: “O que você quer dizer?” Floreal responde: “O que você pode ver! Suba e você mesmo a me entregará.” El Valencia tira as mãos de Floreal, olha para seu quarto e corre naquela direção.

(plano-seqüência 466) PM Rosa e Ricardo no quarto. Rosa está com as mãos no rosto de Ricardo, a porta abre-se ao fundo, El Valencia entra e, irado, pega Ricardo pelo queixo. Ricardo solta-se e levanta-se.

(plano-seqüência 467) PP Ricardo: “Sei que a quer. Eu mais do que nunca sinto a necessidade de ir embora.” El Valencia olha para Rosa e pergunta: “E você, o que me diz?”

(plano-seqüência 468) PP Rosa: “Eu... o de sempre.”

(plano-seqüência 469) PA El Valencia, Rosa e Ricardo (de cabeça baixa). El Valencia diz a Ricardo: “Assim se portam os homens.” El Valencia vira-se e sai correndo do quarto.

(plano-seqüência 470) PM El Valencia anda pelo bar até Floreal. Floreal lhe pergunta: “Como você vai trazer a moça?” El Valencia responde: “Mulher não se dá e não se tira, ganha-se!” Floreal: “Você quer lutar?” El Valencia: “Sim.” Floreal diz: “Então, pode guardar suas armas, pois tenho outro argumento.” Floreal tira um jornal de dentro do sobretudo e acrescenta: “Ou você a entrega ou eu os delato.” E mostra a foto de Ricardo no jornal.

(plano-seqüência 471) PA Paco atrás do balcão, em primeiro plano. El Valencia e Floreal mais afastados. PM Rosa se aproxima. Ela se junta ao grupo. El Valencia a segura pelos braços. Ela lhe diz: “Nada de brigas. E ainda muito menos por mim que não valho nada. (Floreal guarda o jornal no sobretudo) Onde está a mulher (velhota)?” Ela anda em direção à saída.

(plano-seqüência 472) CA / PM velhota e assistente de Floreal entram no bar.

(plano-seqüência 473) PM El Valencia pergunta a Rosa: “O que você vai fazer?” Eu vou com eles.” El Valencia joga-a no chão. Floreal segura El Valencia pelo braço.

(plano-seqüência 474) CA / PM Ricardo se aproxima. Ele e a velhota ajudam Rosa a se levantar do chão. Paco vem para a frente do balcão, com um revolver na mão, enquanto o assistente tenta sacar um revolver que trazia em sua cintura. Paco aponta o revolver para o assistente e diz: “Você fica aqui até que esta questão se resolva. Floreal põe a mão no bolso, mas antes deste sacar seu revolver, El Valencia saca o seu. El Valencia diz a Floreal: “Vá na frente.” Eles saem. Rosa, a velhota e Ricardo saem atrás dos dois.

(plano-seqüência 475) PG noite, beco, música de suspense. Floreal vem caminhando à frente e El Valencia vem atrás dele. Um homem os segue de perto. Floreal pára numa esquina. Outro homem está escondido ali perto. El Valencia não percebe esses dois homens, que acabam se juntando e acompanham os rivais em segredo.

(plano-seqüência 476) PA El Valencia de costas e Floreal de frente. Floreal afirma: “Você é muito valente com uma arma na mão.”

(plano-seqüência 477) PA El Valencia de frente: “Não. Apesar de você merecer, não vou te matar feito um cachorro (e joga o revolver no chão). Vai ser homem a homem. Como você quer?” E desabotoa o paletó.

(plano-seqüência 478) PM por trás de El Valencia. Ambos tiram seus casacos. El Valencia diz: “Canalha! Traidor!” E vira-se para jogar sua boina no chão. Floreal aproveita e corre para cima dele. Eles agarram-se e começam a lutar (um dos homens que seguiam os rivais, espia atrás da parede). Floreal corre adiante e El Valencia vai atrás e se joga sobre ele, que escapa da investida. El Valencia cai no chão e Floreal vai para cima dele. Ambos lutam agarrados no chão.

(plano-seqüência 479) PM na porta do bar estão Ricardo, Rosa e a velhota. Ricardo segura Rosa pelos braços. Desesperada, ela pede: “Solte-me! Solte-me!” A velhota intervêm: “Deixe-a!” Ricardo pergunta: “Você é capaz de ir embora com esta mulher?”

(plano-seqüência 480) PP Rosa e Ricardo. Rosa responde: “Sou capaz de tudo, em vez de ficar aqui enquanto El Valencia é morto.” Ricardo exclama: “El Valencia!”

(plano-seqüência 481) PA Ricardo, velhota e Rosa na porta do bar. Ricardo sai correndo e deixa as duas na porta. A velhota aproveita-se e vai empurrando Rosa que se solta dela e corre atrás de Ricardo.

(plano-seqüência 482) PM Floreal e El Valencia brigando no chão.

(plano-seqüência 483) PP Floreal e El Valencia. El Valencia está sobre Floreal e tenta enforcar o gangster com suas próprias mãos.

(plano-seqüência 484) PM os dois homens que acompanham a luta partem para cima de El Valencia. Um deles está com uma faca na mão.

(plano-seqüência 485) PP El Valencia sobre Floreal. Ouve-se um gemido. A mão do bandido crava a faca nas costas de El Valencia.

(plano-seqüência 486) PP El Valencia está sobre Floreal e com a faca nas costas.

(plano-seqüência 487) PM os bandidos que acompanhavam a luta fogem.

(plano-seqüência 488) PM El Valencia vira-se para ver quem o apunhalou. Ricardo se aproxima correndo. Ele se agacha junto ao amigo ferido. Rosa chega correndo, logo depois. Ricardo exclama: “El Valencia!” Rosa se aproxima e tenta amparar a cabeça de El Valencia, que cai no chão. Rosa põe a cabeça dele em seu colo

(plano-seqüência 489) PP El Valencia, Rosa e Ricardo. El Valencia tem sangue escorrendo por sua boca. Rosa e Ricardo tentam erguê-lo. Rosa exclama: “Oh!” El Valencia pergunta: “Ele está morto?” Ricardo diz que sim com a cabeça e fala: “Sim!” El Valencia afirma: “Então, eu também posso morrer.” Rosa se desespera: “Não padrinho! Isso não!” E agarra seu rosto e o encosta junto ao seu, beijando-lhe a face. El Valencia pega o rosto dela com uma das mãos e diz: “Não guarde rancor. No final das contas, é a melhor hora para vocês se unirem.” E, olhando para Ricardo completa: “Cristo! Que moça! A queira muito bem.” Sai-lhe mais sangue pela boca e ele morre. Rosa chora desesperada sobre o seu corpo.

(plano-seqüência 490) PA externa, luz do dia. Ricardo e Rosa em navio no porto . Rosa olha o mar e Ricardo está pensativo. Ela vira-se, acaricia Ricardo e lhe pergunta: “Em que você está pensando?” Ricardo responde: “No temperamento de El Valencia. Que rude era, mas que nobre.” E abraça Rosa que se aconchega em seus braços.

(plano-seqüência 491) PP parte do navio deslizando sobre o mar.

(plano-seqüência 492) PP rastro do navio no mar.

(plano-seqüência 493) PM reflexos do sol na água do mar. “FIN”

AURORA DE ESPERANZA

Abertura: operários sem camisa moldando o ferro com grandes martelos e a sigla “S.I.E
– Films presenta”

“Aurora de Esperanza” (sobre fundo de paisagem)

“Cinedrama original de A. SAU”

“Realizado por El Sindicato de la Industria del Espectaculo de Barcelona”

“Delegado de producción J. M^a Castellvi”

“Cámara – Adrian Porchet (sobre fundo de paisagem na praia)

Sonido – Rosendo Riquer

Montaje – Juan Palleja

Decorados – A. Burgos

(Estudios N^o. 2 – Laboratorio N^o. 1)”

“Composición y dirección musical – Jaime Pahissa

Orquesta Sinfonica del S.I.E.”

“Ayte. Director – Joaquín Giver

Arquitecto – Eduardo Gosch

2^o Operador – Sebastian Parera

Maquillaje – Isabelo Moreno

1^o Ayte. Cámara - Mariné

Fotógrafo – Armando Seville

Controlador diálogo – F. Diaz Alonso

Regisseur – Juan Zaro.”

“Intérpretes

Juan – Felix de Pomes

Marta – Enriqueta Soler

Antoñito – ‘Chispita’

Pilarin – Ana M^a. Campoy

Tanguista – Pilar Torres”

“Con

José Sanchiz, Gregorian Millan, Juana Manso, Modesto Cid, Salvador Arnaldo, Ernesto Campoy, Alfredo Hornos, Eduardo Blanca.”

“Dirección – Antonio Sau”

(plano-seqüência 1) PM Marta sobe escadas com uma galinha na mão direita e uma bolsa na esquerda. Atrás dela sobe sua filha Pilarin, trazendo um pacote e uma mala, e Juan com seu filho Antoñito, que está dormindo no colo do pai.

(plano-seqüência 2) PM os três continuam subindo. Marta se vira para trás e pede a Juan: “Dê-me a chave Juan.” Ele faz um gesto de silêncio por causa do menino que dorme e o ajeita em seu colo, pega a chave em seu bolso e a entrega a Marta. Continuam a subir até atingir a frente da porta de seu apartamento.

(plano-seqüência 3) PM Marta abre a porta e entra. As luzes do apartamento estão apagadas. Há luz no corredor, do lado de fora, onde ainda estão Pilarin e Juan com o filho no colo. Marta acende a luz, Pilarin entra. Todos entram na sala. Marta se afasta. Ouve-se sua voz: “Pilarin, tira as roupas da criança.”

(plano-seqüência 4) PM Pilarin segue para seu quarto e de Antoñito. Ela abre a porta e o pai vem atrás dela.

(plano-seqüência 5) PM Pilarin abre a porta e acende a luz. Seu pai entra logo em seguida. Ela ajeita a cama e Juan coloca o menino sobre esta. Ele beija a testa de seu filho, enquanto a garota tira os sapatos do irmãozinho, que continua dormindo. Juan se levanta e ao sair afaga a cabeça da filha, que continua ajoelhada ao lado da cama de seu irmão, o arrumando para dormir. Juan tira a boina da cabeça e sai do quarto.

(plano-seqüência 6) PA Juan sai do quarto, se vira e fecha a porta.

(plano-seqüência 7) PA Marta está arrumando algumas coisas na cozinha. Juan se aproxima dela, lhe observa e lhe pergunta: “Você está contente?”

(plano-seqüência 8) PP Marta: “Sim, Juan. Estou contente pelos nossos filhos. Eles se divertiram bastante no campo.”

(plano-seqüência 9) PP Juan: “Tanto, que querem passar as férias lá novamente!”

(plano-seqüência 10) PA Juan e Marta. Ele olha para o lado e anda naquela direção.

(plano-seqüência 11) PA Juan se aproxima de uma parede, onde havia um calendário dependurado, que marcava o dia 29 de agosto/domingo. Ele folheia o calendário, vira-se para a esposa e diz: “Quinze dias de folga. Como o tempo passa rápido quando se está bem!” Ele arranca algumas folhas do calendário até o dia 12 de setembro/domingo (data atual para as personagens). Ele se afasta. A câmera se aproxima do calendário em *close*. Há um corte e a imagem volta com o calendário marcando dia 13 de setembro/lunes (segunda-feira) e afasta-se até o relógio na parede, que marca 07:12 da manhã.

(plano-seqüência 12) PP Pilarin de perfil, observando algo com a cabeça ligeiramente inclinada à frente.

(plano-seqüência 13) PP leite fervendo na panela.

(plano-seqüência 14) PP Pilarin que vira a cabeça para trás, ao ouvir o som de algo cair no chão.

(plano-seqüência 15) PP vidro de geléia caído e aberto no chão.

(plano-seqüência 16) PP Antoñito observando assustado o vidro no chão.

(plano-seqüência 17) PP Pilarin que anda em direção ao irmão.

(plano-seqüência 18) PM Pilarin segura Antoñito pelos braços. O menino está de joelhos sobre a mesa. Ela lhe diz: “Ta vendo Antoñito o que você fez. Você é muito mal. Tenha mais cuidado ao brincar. A mamãe não vai gostar disso!” Ela o tira de sobre a mesa e põe-no em pé no chão.

(plano-seqüência 19) PP panela de leite sobre o fogão, prestes a derramar. O leite acaba de ferver se derrama pelo fogão, levantando fumaça.

(plano-seqüência 20) PM Pilarin está à frente de Antoñito, quando percebe o leite derramar. Ela fica surpresa e corre em direção ao fogão.

(plano-seqüência 21) PA Juan se lava na pia do banheiro e se olha no espelho acima da pia. De repente, ele olha para trás e faz um gesto com o nariz, como quem sente o cheiro do leite que acabou de cair na chapa quente do fogão. Está com o rosto molhado e se retira.

(plano-seqüência 22) PM a porta de entrada do apartamento se abre e Marta entra com uma cesta, trazendo compras para a casa. Ela fecha a porta dizendo: “O que é que você está aprontando?!”

(plano-seqüência 23) PM Marta caminha até o menino: “Me dê isso. Não posso ficar um minuto fora dessa casa... (?)” E toma o vidro de geléia das mãos do garoto, que fica

lambendo os dedos. Marta segue até o fogão e coloca o vidro de geléia sobre a prateleira, que fica acima daquele.

(plano-seqüência 24) PA Juan observa o que está acontecendo e sorri.

(plano-seqüência 25) PM Marta ao lado da filha lhe diz: “Anda, prepare a mesa para seu pai.” A menina se afasta.

(plano-seqüência 26) PM Juan sai pela porta de seu quarto e a fecha. Ele veste paletó e tira um lenço do bolso.

(plano-seqüência 27) PA Marta, junto ao fogão, diz a Pilarin: “Pegue o açúcar da cesta e o ponha na mesa.” Ao ver o marido ela diz: “Olá Juan!” Juan: “Olá! O que aconteceu aqui?” Marta responde: “Não tive culpa. Por (três) vezes tive que sair de casa (?)”

(plano-seqüência 28) PA Juan arruma o lenço em seu pescoço e pergunta para Marta: “Como Pilarin está se saindo (ajudando na casa)?” Marta responde: “Sente-se que ela vai te servir.”

(plano-seqüência 29) PM Pilarin se aproxima do pai e ele senta-se à mesa. Juan a observa, enquanto ela põe o açúcar num pote e pega uma garrafa, que estava sobre a mesa.

(plano-seqüência 30) PM Marta ao fundo. Juan à mesa. Pilarin volta e sai levando um prato. Marta vem em direção à mesa. Pilarin passa atrás da mãe. Marta serve leite a Juan, que lê jornal.

(plano-seqüência 31) PP Juan sério lendo jornal.

(plano-seqüência 32) Pp matéria no jornal: “Los hijos de los sintrabajo. Un problema de difícil solución se plantea al Estado. El número de niños, hijos de obreros en paro forzoso, asciende ya a tres millones. Permitiremos que esos niños muran de hambre?”

(plano-seqüência 33) PP Juan preocupado, vira-se e observa sua filha.

(plano-seqüência 34) PM Pilarin, sentada na cadeira, ajuda Antoñito a se vestir. Ela diz: “Vamos Antoñito. Se não você terá que se vestir sozinho.”

(plano-seqüência 35) PP Juan. Som de relógio.

(plano-seqüência 36) PP relógio na parede, marcando 7:21h.

(plano-seqüência 37) PM Juan, ainda à mesa, tira a colher da xícara e põe açúcar no leite. Voz de Marta: “Você vai perder a hora para entrar na fábrica.” Ele responde: “Não, já estou indo.” Adoça o leite. Toma o leite e se levanta.

(plano-seqüência 38) PM caminha em direção a porta, limpa a boca na mão e esta na calça e pega sua boina. Antoñito se aproxima do pai, que o ergue e o balança no ar,

dizendo: “Levadinho!” Dá-lhe um beijo na face e o põe de volta no chão. Juan se despede: “Até logo!” Abre a porta e sai. Pilarin vê o pai partir e fecha a porta.

(plano-seqüência 39) PM rua, luz do dia. Um garoto passa com uma cesta grande nas costas. Juan vem seguindo pela calçada. Passa na frente de um estabelecimento comercial e um homem lhe diz: “Olá Juan. Já está de volta?” Sem parar de andar, Juan responde: “Sim, bom dia!” Outro homem o cumprimenta: “Bom dia, Juan!” E ele responde: “Bom dia, Camilo!” Pessoas passam pela rua. Um burguês de casaco preto passa por ele também.

(plano-seqüência 40) PM Juan olha para o outro lado da rua e vê um casal com dois filhos mendigando na calçada.

(plano-seqüência 41) PA Juan continua a caminhar com seu cigarro à mão. Ele tem um ar preocupado e pensativo. Juan joga a bituca do cigarro ao chão.

(plano-seqüência 42) PG grupo de operários na frente da fábrica. Porteiro sentado em cadeira junto ao portão, lendo jornal. Juan se aproxima ao fundo.

(plano-seqüência 43) PP Juan que olha surpreso e preocupado para aquele grupo em frente à fábrica.

(plano-seqüência 44) PM portaria. Juan se aproxima. O porteiro o vê chegar e se levanta.

(plano-seqüência 45) PP Juan preocupado.

(plano-seqüência 46) PA porteiro: “Olá Juan. Tenho algo para você.” Ele vira-se e entra na guarita / portaria.

(plano-seqüência 47) PM portão. Ao alto vê-se uma placa onde lê-se: “Cerrado Definitivamente.”

(plano-seqüência 48) PA Juan e mão do porteiro que lhe entrega um envelope, dizendo: “Toma.”

(plano-seqüência 49) PP envelope: “Semanal....100 pt. Despido....100pt. Total....200pt.”

(plano-seqüência 50) PA Juan segura o envelope com as duas mãos. Ele está com a cabeça inclinada para baixo. Com raiva, Juan amassa o envelope com uma das mãos, levanta a cabeça, olha para frente, põe a outra mão no bolso do paletó, dá uma leve inclinada a frente, como se fosse avançar pelo portão de entrada, mas logo refreia sua ação. Olha para baixo, se vira e vai embora.

(plano-seqüência 51) PM na casa de Juan, Marta e as crianças desfazem as malas de viagem e arrumam as coisas.

(plano-seqüência 52) PM Marta e Pilarin junto à mesa. Marta diz: “Tome. Ponha isso no armário.”

(plano-seqüência 53) PM Antoñito está ajoelhado no chão mexendo na mala. Ele revira as roupas até encontrar um objeto que retira de dentro da mala e sorri.

(plano-seqüência 54) PM Marta em pé ao lado da filha e da mesa olha para o filho e lhe diz: “Demônio.! O que está fazendo. Você revirou a roupa.” Pega o objeto das mãos do menino, o pondo sobre a mesa.

(plano-seqüência 55) PP close no objeto, onde lê-se: “Ahorro para vacaciones” (ou “Poupança para férias.”) Trata-se de um cofrinho de barro.

(plano-seqüência 56) PM Juan anda pela rua. Um homem se aproxima e lhe pede: “Por favor, uma esmola, companheiro. Sou um operário sem trabalho.” Juan tira uma moeda do bolso, hesita por um segundo e a entrega ao homem que diz: “Muito obrigado! Muito obrigado!” Juan volta a andar e diz a si mesmo: “Um operário sem trabalho. Um operário sem trabalho!”

(plano-seqüência 57) PM marta ao fundo, mesinha com cofrinho e flores em primeiro plano.

(plano-seqüência 58) PA Marta. Voz de Pilarin: “Mamãe, mamãe, olhe que bonita!”

(plano-seqüência 59) PM crianças d costas para a porta da sala. Atoñito: “Podemos (...?) aquelas férias?” Pilarin: “Mas é claro!” Marta se junta a eles e diz: “Mas está muito baixa. Vou colocar uma caixa por baixo da mesinha...” Ela se afasta.

(plano-seqüência 60) Pp pés de Juan subindo as escadas de forma lenta, ritmada e pesada, como se carregasse um peso sobre si.

(plano-seqüência 61) PM Pilarin e Marta estão arrumando a mesinha. Marta: “Vocês verão como ficará bom!” Marta pega a mesinha com o arranjo e a posiciona na frente da porta de entrada do apartamento. A menina põe uma caixa no chão e ambas arrumam uma toalha sobre esta.

(plano-seqüência 62) PP no pé da mesinha e na porta que se abre sobre esta.

(plano-seqüência 63) PM a mesinha cai bem perto de Marta e das crianças. Pilarin põe as mãos no rosto de susto.

(plano-seqüência 64) PA Juan olha para baixo (ele acaba de entrar e acertar com a porta a mesinha, que caiu, derrubando o arranjo que se quebrou no chão.

(plano-seqüência 65) Pp arranjo no chão com cofrinho quebrado. Lê-se no pedaço maior que sobrou inteiro: “Para Vacaciones”.

(plano-seqüência 66) PP Juan olha para o grupo. Ele está triste e preocupado.

(plano-seqüência 67) PM Marta e as crianças olham para Juan, mas ficam sem reação.

(plano-seqüência 68) PP Juan balança a cabeça e engole grosso, sem saber o que fazer ou o que dizer.

(plano-seqüência 69) PM Juan passa pela sua família sem dizer nada e vai para o seu quarto.

(plano-seqüência 70) PA na sala, Marta está com um ar preocupado e assustado. Ela vai até Juan.

(plano-seqüência 71) PM as crianças na sala olham na direção do quarto. A mesinha está de pernas para o ar e a porta do apartamento ainda aberta. Antoñito olha para o chão e se abaixa. Pilarin fecha a porta, enquanto o menino junta os cacos.

(plano-seqüência 72) PM Marta entra no quarto. Juan está sentado na cama com a cabeça baixa. Ela se aproxima e senta ao seu lado.

(plano-seqüência 73) PA Marta pergunta: “Juan, por que veio assim? O que está acontecendo?” Juan põe a mão no bolso e retira o envelope que lhe deram na portaria da fábrica. Ele o entrega a Marta. Ela o vira. Juan diz: “Não, pra mim não dará gosto viver pedindo esmolas. Nossos filhos não vão se criar sem pão. Eles têm o direito a comer, a viver!” Marta diz: “Claro que sim, Juan. Não se desespere. Você encontrará emprego logo.” Ele olha de relance para a esposa, dá um sorriso de canto, balança a cabeça e põe sua mão sobre a dela. (corte)

(plano-seqüência 74) PP placa onde se lê: “ No hay vacantes” PM homens reunidos à frente do portão onde estava a placa. Eles conversam e se agitam (música melancólica)

(plano-seqüência 75) PM fusão de imagens com a palavra “Trabajo”. Interior de fábrica com máquinas trabalhando.

(plano-seqüência 76) PM fusão de imagens com a palavra “Miseria” e sobreposição das engrenagens com Juan e outros desempregados que andam em busca de trabalho.

(plano-seqüência 77) PM mais engrenagens.

(planos-seqüência 78 a 82) PM Juan e outros desempregados preocupados em busca de emprego. Sobreposição com imagens de engrenagens. A cada nova seqüência, diminui o número de homens ao lado de Juan.

(plano-seqüência 83) PM contra-luz. Juan anda sozinho com as mãos no bolso. A música cessa. Som de passos pesados.

(plano-seqüência 84) PM noite. Grupo de pessoas reunidas em torno de fogueiras no chão.

(plano-seqüência 85) PP Juan está sentado sozinho no escuro.

(plano-seqüência 86) PP Juan vira-se para trás ao ouvir cantoria.

(plano-seqüência 87) PM grupo de homens.

(plano-seqüência 88) PM Juan se agita, levanta-se e vai embora.

(plano-seqüência 89) PM interior de loja de penhor. Fila de pessoas sentadas e em pé. Dois guichês. Marta está na fila.

(plano-seqüência 90) PM atrás do guichê, funcionário mexe em tecido, enquanto uma senhora idosa o observa do outro lado. Ele pega o embrulho, entrega à senhora dizendo: “Isto não vale nada!” A senhora implora: “Dê-me algo. Mesmo que seja muito pouco.” O homem responde: “Sinto muito, mas não podemos ficar com isso, já disse!” Ela torna a implorar: “Por favor!” O homem diz: “Não insista, senhora. Vamos, a seguinte. Vamos!”

(plano-seqüência 91) PM do outro lado do guichê a senhora arruma suas coisas. Atrás dela está Marta. A velha parte e Marta se aproxima com tristeza, segurando um de seus dedos.

(plano-seqüência 92) PA de dentro do guichê. Marta está com o olhar perdido. Ela retira de seu dedo sua aliança e a olha com tristeza e pesar. Ela abaixa a mão e olha para o funcionário.

(plano-seqüência 93) Pp mão da Marta levando sua aliança de casamento sobre o balcão. Mão do funcionário pegando a aliança de sobre o balcão. A mão da Marta permanece no balcão e ela desliza seus dedos sobre o mesmo. Fusão de imagens com mão que esfrega chão com pano molhado.

(plano-seqüência 94) PM Pilarin está ajoelhado no chão, com um balde e vidro de produto de limpeza ao seu lado. Ela esfrega o chão com o pano. Som de campainha. Ela para, olha na direção da porta e se levanta.

(plano-seqüência 95) PM Pilarin encaminha-se até a porta e enxuga as mãos no avental. Ela abre a porta e um homem muito bem vestido, mas baixinho e franzino, está à sua frente. Ele olha em torno e pergunta: “Onde está seu pai?”

(plano-seqüência 96) PA Pilarin responde: “Não sei, ele não está em casa.” Antoñito está atrás dela.

(plano-seqüência 97) PA o homem irritado diz: “Diga a ele que amanhã eu volto aqui para lhe cobrar o aluguel, e se ele não pagar, ponho todos vocês para fora de minha casa.” Pilarin responde: “Meu pai está sem trabalho.” Proprietário: “Porque é um ladrão!”

(plano-seqüência 98) PA Pilarin: “Não senhor, porque não há trabalho.”

(plano-seqüência 99) PP proprietário: “Ele tem que ir buscar, é o que falta.” Nisso uma mão masculina o pega pelo ombro, enquanto ele olha para trás.

(plano-seqüência 100) PM do corredor do prédio, vê-se a menina com a porta entreaberta. Juan está ao lado do proprietário. Juan o pega pelos braços, o chacoalha e lhe diz: “Canalha, eu te mato!” e o empurra para longe. Pilarin dá um passo para fora do apartamento boquiaberta. Ouvem-se passos descendo a escada apressadamente. Juan pega a filha e entra em casa.

(plano-seqüência 101) PM pessoas andam na rua, vêem vitrines. Marta passa por ali e para na frente de uma loja de lingerie. Ela abre um jornal, olha de novo para a vitrine e entra.

(plano-seqüência 102) PM Marta entra na loja com o jornal enrolado nas mãos. Ela olha para os lados. Parece nervosa.

(plano-seqüência 103) PM vendedoras, clientes e manequins (bonecos). Um senhor sai de uma sala fechada. Várias mulheres sentadas esperam.

(plano-seqüência 104) PA Marta é abordada por aquele mesmo homem: “O que deseja?” Ela responde: “Vim pelo anúncio” O homem diz: “Ah! Sim... Todas essas senhoritas estão esperando. Você também terá que aguardar um pouco.”

(plano-seqüência 105) PM câmera em *travelling* pelas moças sentadas. Marta se aproxima e senta-se numa banquetta vazia.

(plano-seqüência 106) PM uma moça sai da sala e ao fechar a porta reclama: “Gentalha!”

(plano-seqüência 107) PM a moça passa à frente das demais moças sentadas a espera e pelo homem que fora atender a Marta. Todos ficam olhando-a sem nada entender. O homem se dirige à primeira da fila e diz: “Entre, por favor.” Esta levanta-se e ambos entram na sala. As demais ficam cochichando, enquanto aguarda sua vez para a entrevista de emprego.

(plano-seqüência 108) PM ainda dentro da loja, Marta é a única a aguardar para a entrevista.

(plano-seqüência 109) PM a última moça antes de Marta sai da sala e fechando a porta reclama: “Que descaso! Que descaramento! Prefiro passar fome a perder a vergonha.” Passa por Marta, que fica observando atônita juntamente com as vendedoras da loja. Ouve-se o homem dizer para Marta: “Entre.” Ela olha na direção da sala, levanta-se e segue em frente.

(plano-seqüência 110) PA o homem abre a porta gentilmente e ela entra.

(plano-seqüência 111) PA gerente (ou proprietário) sentado junto a uma mesa de escritório. Ele observa Marta com bastante interesse.

(plano-seqüência 112) PM na sala o segundo homem permanece sentado enquanto Marta está de pé à sua frente. O primeiro funcionário fecha a porta, acena com a cabeça para o chefe e vai para o outro lado da sala. O chefe diz a Marta: “Aproxime-se.”

(plano-seqüência 113) PM o chefe pede a Marta: “Sente-se. Vou lhe falar com toda a franqueza.” Marta se senta.

(plano-seqüência 114) PP ele continua: “ O trabalho que esta casa oferece pode parecer desagradável, se me entende.”

(plano-seqüência 115) PP Marta ouve tudo apreensiva e ele completa: “Mas é muito bem pago. Se você aceitar, hoje mesmo pode começar.” Marta dá um sorriso tímido e acena positivamente com a cabeça.

(plano-seqüência 116) PM em casa Pilarin está junto ao fogão ao fundo. Juan está sentado na cadeira com Antoñito no colo. Juan se vira e olha para o relógio na parede.

(plano-seqüência 117) Pp relógio marcando 20:03 horas. Já é noite.

(plano-seqüência 118) PP Juan e seu filho. Antoñito pergunta: “Onde está mamãe?” Juan responde: “Logo ela chegará.” O menino diz: “Mamãe, quando me faz dormir, me conta uma história. Você não sabe uma, papai?” Juan: “Sim, vou te contar uma. Existia um país onde havia homens muito bons... Estes homens viam que algumas crianças tinham ... (?) muito bonitos e que outros não os tinham. E por isso se diferenciavam. Menino: “Igual aqui, papai?” Juan: “Sim, meu filho, como aqui.”

(plano-seqüência 119) PA Pilarin vira-se na direção do pai e fica ali parada escutando a história com tristeza. Ouve-se a voz de Juan: “Porque os homens tão bons quiseram arrumar as coisas, então ...”

(plano-seqüência 120) PM Pilarin ao fundo, Juan e o menino em primeiro plano. Juan continua: “... as pessoas se juntaram e os perseguiram e os prenderam.” Antoñito: “Os que os prenderam eram maus?” Juan: “Muito maus. Mas um dia os homens bons puderam sair da prisão.”

(plano-seqüência 121) PA Pilarin ouvindo a história com atenção. A voz do pai continua, enquanto a menina caminha devagar à frente: “Eles pegaram das crianças egoístas as coisas que tinham demais...”

(plano-seqüência 122) PA Juan com o menino e a garota atrás deles. Juan: “... e as repartiram entre as crianças pobres que não tinham nada. Desde então...”

(plano-seqüência 123) PP Antoñito e voz de Juan: “... naquele país, todas as crianças têm o que comer.” Antoñito adormecendo: “Por que não vamos para este país, papai?” O menino fecha os olhos e dorme.

(plano-seqüência 124) PP Juan: “Falta pouco, meu filho. Aqui também há homens bons que se encarregam de repartir... (?)” Ouve-se barulho na porta.

(plano-seqüência 125) PM Juan e seus filhos num canto da sala. Marta entra trazendo algumas coisas consigo e fecha a porta. Ela vai até a mesa enquanto Pilarin se afasta. Marta põe sobre a mesa os pacotes e Juan fica observando.

(plano-seqüência 126) PM Juan sentado com o menino no colo. Marta se aproxima e se ajoelha ao seu lado. Juan pergunta: “Onde você estava?” Marta responde: “Estava trabalhando.”

(plano-seqüência 127) PP Juan: “Trabalhando? No que? Onde?”

(plano-seqüência 128) PP Marta: “Trabalhando num ateliê de costuras.”

(plano-seqüência 129) PP Juan: “Claro, alguém tem que manter a casa, se eu não sou capaz de fazê-lo.”

(plano-seqüência 130) PM Juan com o filho no colo e Marta ao seu lado. Marta diz: “Juan, não fale assim.” Ele responde: “Falo porque estou ferido em minha dignidade de homem. Porque quero trabalhar e não consigo. Porque essas mãos (e balança suas mãos no ar), a cada dia, podiam se ocupar em alguma coisa, mas não encontram emprego. Porque viver de seu trabalho, como um vagabundo...(?)” Marta lhe tapa a boca com a mão e pede: “Tenha calma, por favor, Juan. E por nossos filhos.” Ele se cala e depois concorda: “Sim, é verdade.” (corte)

(plano-seqüência 131) PG luz do dia, vista da cidade.

(plano-seqüência 132) PM traseira de caminhão com porta aberta e dois homens que descarregam jornal. Ao lado, mulheres, crianças e homens compram jornal de montes do chão.

(plano-seqüência 133) PM homens no caminhão e um rapaz que os ajuda colocando os jornais no chão.

(plano-seqüência 134) PP pessoas se amontoam para comprar o jornal.

(plano-seqüência 135) Pp anúncio no jornal: “Demandos mozo para almacén, sin pretensiones, hace falta.”

(plano-seqüência 136) PM Juan na rua com jornal em mãos. Ele acaba de ler e o dobra. Segue caminhando. Juan para e olha adiante.

(plano-seqüência 137) PG porta fecha e uma fila de desempregados aguardam de jornal em mãos.

(plano-seqüência 138) PM Juan balança a cabeça, olha o jornal, o esmaga com as mãos, o joga no chão e vai embora.

(plano-seqüência 139) PP pés de Juan. Andar pesado, primeiro em chão rústico. Depois em chão de lajota decorada.

(plano-seqüência 140) PG Juan no meio da multidão, atravessa a rua.

(plano-seqüência 141) PM homens (burgueses bem vestidos, com terno e gravata) se agitam em frente a uma vitrine. Muitas pessoas passam. Eles riem bastante.

(plano-seqüência 142) PM o mesmo grupo de homens vistos de frente. Eles continuam agitados, riem e fazem gestos de deboche, como se imitassem de forma galhofeira a uma mulher. Juan passa ao fundo e repara na algazarra. Ele para e observa.

(plano-seqüência 143) PA na vitrine está Marta, vestindo roupas íntimas. Ela é modelo vivo do ateliê de costura. Os homens olham na direção de Juan.

(plano-seqüência 144) PA Juan olha fixo para Marta.

(plano-seqüência 145) PP Marta encara Juan. Ela está surpresa.

(plano-seqüência 146) PP Juan está com um olhar de ódio.

(plano-seqüência 147) PA Marta sai da vitrine e vai para o interior da loja.

(plano-seqüência 148) PP Juan acompanha com o olhar o deslocamento de Marta e vai atrás dela.

(plano-seqüência 149) PM interior da loja. Juan abre a porta correndo e, em fúria, ele grita com os punhos cerrados, enquanto os balança no ar: “Canalhas!”

(plano-seqüência 150) PM vendedoras e clientes, todos olham espantados para Juan.

(plano-seqüência 151) PM cliente e vendedoras em um dos lados da loja.

(plano-seqüência 152) PM Juan se aproxima de uma mesa, onde há um boneco com roupas íntimas. Ele puxa e rasga as roupas do manequim .

(plano-seqüência 153) PM vendedoras e clientes atônitas.

(plano-seqüência 154) PM Juan acaba de puxar as roupas do manequim e continua a vociferar: “E para vender isto (mostra as roupas esmagadas em sua mão) tem que comprar a decência de uma mulher!” Ele atira as roupas ao chão.

(plano-seqüência 155) PA funcionária observa a fúria de Juan.

(plano-seqüência 156) PM Juan (ao fundo, os homens que zombavam de sua esposa). Juan afirma: “Vocês querem explorar a miséria... (?) Isso é asqueroso, nojento!”

(plano-seqüência 157) PM funcionários e clientes. Voz de Juan: “Quanta humilhação (?) e em proveito de vosso negócio?!”

(plano-seqüência 158) PM outros funcionários e clientes da loja. Voz de Juan: “E vocês, clientes (uma delas abaixa a cabeça), são cúmplices desse facínora!”

(plano-seqüência 159) PM Juan: “Mas isto vai acabar agora. Vão ter que procurar quem não tenha um marido para defender.” Ele bate no peito e olha fixo adiante.

(plano-seqüência 160) PM Marta sai de um dos provadores. Ela acaba de vestir seu ainda andando.

(plano-seqüência 161) PM Marta para em frente a Juan, enquanto coloca seu cinto e, de cabeça baixa, sai da loja. Juan sai atrás. (corte)

(plano-seqüência 162) PM Juan e Marta andam lado a lado na rua. Juan: “Era esse o Ateliê de Costura? Era seu o seu trabalho?”

(plano-seqüência 163) PA Juan: “Parece digno que eu o aceite? Ficar nua em público para que façam escárnio de você?!”

(plano-seqüência 164) PA Marta o observa e diz: “Não me parece nada. É que em casa falta dinheiro. E alguém tem que ganhá-lo.”

(plano-seqüência 165) PA Juan a pega pelos ombros e a vira para si, dizendo: “Assim?!” Ele a chacoalha, depois a solta, olha para o lado e vai embora em outra direção. Ela fica ali parada. Num primeiro momento se inclina como se fosse dizer algo ou ir atrás de Juan, mas para e segue adiante.

(plano-seqüência 166) PG / CA noite, exterior. Carro parado em frente ao *Cabaret Dancing Varietes*. Outro carro passa na rua. Pessoas entram no cabaré.

(plano-seqüência 167) PG / CA o primeiro carro, que estava ali parado. Mas outro carro passa.

(plano-seqüência 168) PM Juan vem andando pela calçada.

(plano-seqüência 169) PM outro passa e pára, chamando a atenção de Juan.

(plano-seqüência 170) PM Juan olha fixo à frente e pára.

(plano-seqüência 171) PM o carro fica parado. De fora, um garoto (funcionário de cabaré) abre a porta do carro e de lá saem um homem rico (*señorito*) e duas mulheres (uma loira e outra morena; todos muito bem vestidos, com roupas de festa).

(plano-seqüência 172) PM os três estão alegres e falantes. A loira (tanguista) afirma que não tinha o que gastar ali e o homem diz que estava disposto a gastar umas mil pesetas. Ao fundo, Juan observa o grupo.

(plano-seqüência 173) PA Juan parado na calçada acompanha o grupo com o olhar e murmura: “Pesetas?!” caminha um pouco na direção da entrada do cabaré e diz; “Mil pesetas!” Juan entra no cabaré.

(plano-seqüência 174) PM o homem rico e as duas mulheres estão na recepção do cabaré. Eles deixam com o guardador seus casacos e chapéu. Enquanto os atende, esse funcionário olha fixo à frente, chamando a atenção do grupo, que vira-se para procurar o motivo da distração desse. Eles viram-se para trás.

(plano-seqüência 175) PM Juan está parado observando o grupo.

(plano-seqüência 176) PM loira (guardador logo atrás, depois do balcão)

(plano-seqüência 177) PM Juan começa a caminhar na direção do grupo, mas um segurança do lugar aparece e o pega pelo ombro.

(plano-seqüência 178) PM a loira diz: “Deixe-o. Esse homem veio comigo.”

(plano-seqüência 179) PM Juan de costas e segurança ao seu lado de perfil. O segurança solta o ombro de Juan, se inclina à frente, olha de lado para ele e sai.

(plano-seqüência 180) PM Juan de frente.

(plano-seqüência 181) PM a loira deixa o seu grupo vai na direção de Juan.

(plano-seqüência 182) PM a loira fica junto a Juan. Ela olha para seu grupo, depois para Juan e diz a ele: “Venha comigo.” Eles começam a andar.

(plano-seqüência 183) PP mesa, mãos e taça. Vinho é servido. PM loira e Juan estão sentados junto à mesa. O garçom que lhes serve se afasta, sob o olhar da loira. Ela volta-sera Juan.

(plano-seqüência 184) PP loira: “Fale-me sobre seus problemas.”

(plano-seqüência 185) PP Juan olha surpreso para ela. Parece estar com raiva. Ele está bêbado e abaixa a cabeça sobre a mesa, sem nadadizer.

(plano-seqüência 186) PP a loira parece triste.

(plano-seqüência 187) PM ela e Juan junto à mesa. A loira pega sua carteira, abre e retira algum dinheiro daquela. Ela segura o braço de Juan.

(plano-seqüência 188) PM ambos à mesa. A loira está de semiperfil, quase de costas. Juan olha para ela e para o dinheiro em sua mão. Ele se irrita e tenta tirar a mão dela de si, mas lhe falta ânimo. Câmera em *travelling*. Ela de semiperfil e ele de frente. Ela tira a mão do braço dele e ele abaixa a cabeça sobre as mãos. Ela desce o braço ao seu lado e diz: “Perdão! Desculpa!?”

(plano-seqüência 189) PM a loira olha sua carteira ao lado, pega-a, levanta-se, vai para trás de Juan coloca o dinheiro em seu bolso e vai embora, pé-ante-pé para não despertá-lo. Juan nada percebe e continua dormindo com a cabeça sobre a mesa.

(plano-seqüência 190) PM Juan fica sozinho, dormindo com a cabeça sobre a mesa.

(plano-seqüência 191) PM na recepção do cabaré, os clientes pegam e deixam seus pertences, partindo e chegando. A seção fica quase vazia (já é bem tarde).

(plano-seqüência 192) PM Juan está acordado junto à mesa. Está aborrecido. Uma garrafa de vinho está ao seu lado. Ele leva a mão no rosto, levanta-se e sai.

(plano-seqüência 193) PM Marta está em casa, dormido em sua cama.

(plano-seqüência 194) PM sombra de Juan subindo as escadas do prédio onde mora. Seus passos são pesados. Ele sobe as escadas segurando no corrimão, até atingir o andar de seu apartamento. Juan abre a porta de casa.

(plano-seqüência 195) PM Marta na cama. Ela abre os olhos e ergue a cabeça ao ouvir a porta se abrir. Juan abre a porta de seu quarto, entra tira a boina e senta sobre a cama. Marta pergunta: “Já chegou?!” Juan deita-se.

(plano-seqüência 196) PP Juan deitado: “Esta situação não pode continuar. A fome acabaria nos matando. São dias muito amargos, Marta.”

(plano-seqüência 197) PM ambos deitados na cama. Juan diz: “Tenho medo por todos nós, por você, por nossos filhos. Vou mandá-los para a casa de seus pais.” Marta: “Mas e você?!”

(plano-seqüência 198) PP Juan: “Eu ficarei aqui. Seguirei buscando trabalho e quando encontrá-lo....”

(plano-seqüência 199) PP Marta: “Mas Juan, nem isso podemos fazer; e o dinheiro para a viagem?”

(plano-seqüência 200) PP Juan ergue um pouco a cabeça e logo depois a assenta novamente sobre seu travesseiro: “É verdade!” (corte)

(plano-seqüência 201) PG externa, luz do dia. Cais, navio, alguns homens andam por ali.

(plano-seqüência 202) PG outro trecho do cais.

(plano-seqüência 203) PG pátio junto ao cais com carroças e cavalos. Prédios ao fundo.

(plano-seqüência 204) PM grupo de homens e voz masculina: “Pra lá, você e você.” Enquanto fala, ele aponta para outros homens.

(plano-seqüência 205) PM ele continua: “E você, você pra lá. E você. Você também.”

(plano-seqüência 206) PM Juan está parado entre os demais. Então, o homem que estava escolhendo os outros diz: “Mais ninguém. Acabou.” Todos começam a se afastar.

Sem ser escolhido para o trabalho, Juan abotoa o paletó e põe as mãos nos bolsos. De repente, ele pára e tira algo de seu bolso direito.

(plano-seqüência 207) PP mão de Juan. Ele segura o dinheiro que a loira lhe colocou no bolso na noite anterior (uma nota de “100 pesos”).

(plano-seqüência 208) PM Juan aperta o dinheiro em sua mão e lembra-se das palavras de sua esposa. Voz de Marta: “Mas Juan, e o dinheiro para a viagem?” Juan se arruma, sorri, põe o dinheiro no bolso e parte. (corte)

(plano-seqüência 209) PP mão de Marta mexendo na chapa do fogão, em casa.

(plano-seqüência 210) PM Marta junto ao fogão. Ela se abaixa para pegar a caixa de carvão.

(plano-seqüência 211) PP caixa de carvão vazia.

(plano-seqüência 212) PP Marta preocupada e triste. Ela olha na direção do quarto de seus filhos.

(plano-seqüência 213) PM ao fundo, quarto das crianças. Uma delas está dormindo em sua cama.

(plano-seqüência 214) PP Marta volta o olhar a caixa de carvão vazia.

(plano-seqüência 215) PM Marta está segurando a caixa de carvão. Ela a põe no chão da cozinha. Segue para seu quarto e abre a porta.

(plano-seqüência 216) PM Marta entra em seu quarto, pega um cobertor e o dobra. Depois ela pega uma toalha e sai.

(plano-seqüência 217) PM na cozinha, Marta põe ambos sobre a mesa, olha novamente na direção do quarto das crianças, enrola o cobertor com a toalha e olha à frente.

(plano-seqüência 218) PM Juan chega em casa, abre a porta e entra. Ele fecha a porta e se encaminha até Marta. Pega na mão dela e diz: “Marta, você se lembra sobre o que falamos à noite?” Ela responde: “De irmos para o povoado? Mas você sabe que é impossível.”

(plano-seqüência 219) PA Juan: “Para você, agora será possível. Encontrei trabalho!”

(plano-seqüência 220) PP Marta sorri. Voz de Juan: “Mas é um trabalho temporário. Só pela comida e cama.” Marta se entristece novamente.

(plano-seqüência 221) PP Juan continua: “Isto não é solução para vocês, pois em nada poderia ajudar-nos. Do contrário, tudo estaria resolvido.”

(plano-seqüência 222) PA Juan e Marta. Juan diz: “Consegui dinheiro para a vossa viagem.” Pega o dinheiro no bolso e o mostra à Marta. E completa: “O que me diz Marta? Não está contente?”

(plano-seqüência 223) PP Marta: “Sim, pois agora poderei ir tranqüila...”

(plano-seqüência 224) PA Juan e Marta. Ela continua: “... sabendo que terá dinheiro para suas necessidades. Mas os dias serão difíceis até podermos nos reunir novamente.” Eles se abraçam.

(plano-seqüência 225) PG externa, estação de trem, luz do dia. Trem, pessoas indo e vindo, Juan e sua família. Juan põe o Antoñito dentro do trem.

(plano-seqüência 226) PM Juan semi-perfil. Marta e Pilarin ao seu lado. A garota sobe no trem. Marta segura Juan pelo braço e diz: “Vou muito preocupada, Juan, muito!” Juan: “Tenha esperança. Não demorará para nos reunirmos.” Eles se abraçam. Juan beija os filhos. Marta pega a mala que estava no chão. Juan a beija no rosto e ela sobe no trem. Juan distancia da porta do vagão e vai até a janela por onde seus filhos o observam. As crianças e Marta se despedem: “Adeus papai!” Adeus Juan!” Eles se tocam as mãos e o trem soa o apito de partida.

(plano-seqüência 227) PP engrenagem da locomotiva, fumaça, a engrenagem começa a girar (rodas). O trem começa a andar.

(plano-seqüência 228) PG Juan de costas. O trem começa a andar. As pessoas se apressam e sobem correndo no trem. Juan fica para trás e sua família acena em despedida. Ele caminha um pouco acompanhando o trem, mas logo pára. PM Juan abaixa a cabeça por um instante e depois volta a andar.

(plano-seqüência 229) PA Juan perambulando pelas ruas.

(plano-seqüência 230) PP placa com fusão de imagens de engrenagens e de Juan e outros desempregados. Lê-se na placa: “Todas las plazas ocupadas.”

(planos-seqüência 231 à 234) PM a fusão de imagens continua. Juan caminha pelas ruas com seus companheiros ao redor. Outras placas aparecem: “Abstenerse”; “Vacante”; “no... vacan...” Ao mesmo tempo, a cada instante, a quantidade de homens desempregados que vagam junto a Juan só aumenta.

(plano-seqüência 235) PP Juan ao centro do grupo. Ele bate em seu peito e vocifera: “Queremos trabalho!”

(plano-seqüência 236) PP Juan: “Queremos trabalho! Temos direito a viver!”

(plano-seqüência 237) PM / CB Juan à frente de uma estátua (de trabalhador?), em praça pública, luz do dia. Ele grita: “Estamos condenados a morrer de fome!?”

(plano-seqüência 238) PG Juan junto à estátua. Centenas de desempregados o escutam, concordando com suas reivindicações. Todos gritam e erguem os braços com os punhos

fechados. De repente, chega a polícia. Juan desce do pedestal. A polícia começa a dar cacetadas nos manifestantes ali reunidos. Vira um tumulto, com muita gritaria.

(plano-seqüência 239) PP texto em jornal: “Los parados promueven dsórdenes. Cargas de la policía. La situación se hace más insostenible.”

(plano-seqüência 240) PM no quintal da casa dos pais de Marta, no povoado. O pai de Marta estava lendo a matéria anterior no jornal. Ele ergue a cabeça. Voz de Marta: “Não, isso não. Tem que comer tudo.”

(plano-seqüência 241) PM Marta lava a roupa e dá bronca nos filhos, que alimentam os animais e brincam ao mesmo tempo.

(plano-seqüência 242) PM as crianças estão alimentando as galinhas (ou coelhos?) Pilarin diz: “Tá vendo, a mamãe... (?)” E tenta tirar das mãos de Antoñito um punhado de verduras.

(plano-seqüência 243) PM o pai de Marta dobra o jornal e sorri, divertindo-se com a agitação das crianças.

(plano-seqüência 244) PG Marta sentada. Ao longe, o carteiro vem em direção a ela. Ele se aproxima pela rua de terra e grita: “Eh! Carteiro!”, erguendo uma carta acima da cabeça.

(plano-seqüência 245) PG Marta (Antoñito ao fundo). Marta vira-se na direção do carteiro, chacoalha as mãos no ar, depois as enxuga no avental e vai ao encontro dele.

(plano-seqüência 246) PM o carteiro entrega-lhe a carta e diz: “Bom dia!” Ela responde: “Bom dia!” Ele afasta-se e lhe deseja: “Tenha um bom dia!” Marta abre a carta e a lê.

(plano-seqüência 247) Pp carta: “Querida Marta: Siempre el mismo pensamiento; Cuando podremos estar juntos? No sabes cuanto me alegra que te pases tan bien como me dices. A no ser por nuestra separación, jo, por mi parte, seria feliz. Me dan bien de comer. No añoro sin vuestra compañía. Sin embargo, confiad en que algún día acabará nuestra amargura.”

(plano-seqüência 248) PA Marta dobra a carta, olha para frente e sorri. Ela olha ao lado.

(plano-seqüência 249) PG Pilarin dá comida aos porcos.

(plano-seqüência 250) PM Pilarin fuça a comida dos porcos com duas varetas. Câmera em *travelling* descendente até porcos comendo num balde (*close*).

(plano-seqüência 251) Pp fusão de balde de comida dos porcos com caldeirão de sopa.

(plano-seqüência 252) PP parte do caldeirão, mãos, pernas e tronco de pessoas que se debruçam sobre ele. Canecas e panelas variadas. As pessoas estão sendo servidas dessa

sopa na rua. Câmera em *travelling* pela fila de pessoas para pegar a sopa. Há homens novos e velhos, mulher com bebê no colo. Juan está na fila. (exterior, luz do dia)

(plano-seqüência 253) PM Juan está na fila e observa os que já conseguiram a sopa e partem dali. A fila anda. Ouve-se uma voz masculina: “Podem dar graças de comer sem trabalhar. ... (?) Não sei o que querem.” Juan escuta isso e fica enfurecido. Ele grita: “Imbecis!”

(plano-seqüência 254) PM no começo da fila, dois homens fardados que servem a sopa, se assustam e olham para Juan. Voz de Juan: “Nós temos o direito...”

(plano-seqüência 255) PM Juan na fila “... de comer tão dignamente como os demais. Não podemos... (?) imunda... (?)” Ele joga sua panela ao chão e vai embora. Os demais ficam na fila a observá-lo.

(plano-seqüência 256) PG Juan ajeita suas calças, olha a frente e, do outro lado da avenida, avista um restaurante.

(plano-seqüência 257) PG avenida e ao fundo prédios. Muitas pessoas circulam nas calçadas.

(plano-seqüência 258) PG Juan abotoa o paletó e segue em direção ao restaurante.

(plano-seqüência 259) PM um homem entra no restaurante. Juan aproxima-se e entra também.

(plano-seqüência 260) PM dentro do restaurante, Juan senta-se junto a uma mesa, tira sua boina e a põe sobre uma cadeira ao lado. Um garçom se aproxima e pergunta: “O que deseja?” (depois de um tempo...)

(plano-seqüência 261) PM dentro do restaurante, gerente, garçom, policial e demais clientes observam Juan sentado à mesa (primeiro plano e de costas). O policial diz a Juan: “Venha comigo.” Juan ergue a cabeça e se levanta. Ele pega sua boina e sai com o policial. O gerente reclama: “Sem vergonha!” O garçom acena com a cabeça em concordância.

(plano-seqüência 262) PM Juan e policial saem do restaurante. Já na rua, Juan põe sua boina na cabeça e o policial lhe diz: “Vamos!” Juan segue ao seu lado. O policial pega-lhe pelo braço e o pára dizendo: “Anda, vá embora.” Juan: “Obrigado!... (?) Como eu posso agradecer?” O policial responde: “Que eu não o veja novamente nesse mundo. Procure não repetir isto. A menos que... (?)” Juan concorda. Ele põe as mãos nos bolsos e começa a andar. (corte)

(plano-seqüência 263) PM noite, cais. Muitos sacos amontoados. Várias pessoas dormem e descansam ali.

(plano-seqüência 264) PM Juan está ali também. Ele está acordado e pensativo. Ele pega uma carta nas mãos e lê (Pp): “Querido Juan: Te escribo con lágrimas en los ojos. Pienso que todos los que te rodean vivirán felices con sus esposas y sus hijos, todos menos tú. Antoñito me pregunta si aún hay en la ciudad niños...”

(plano-seqüência 265) PP Juan lendo a carta no escuro. Ele acaba de ler, abaixa a carta e olha ao redor.

(plano-seqüência 266) PM câmera em *travelling*. Pessoas dormem amontoadas naquele lugar.

(plano-seqüência 267) PP Juan está triste. Ele volta a ler a carta (*close nesta*) “... ricos y niños pobres. Infeliz! Si él supiera!... Recibe el corazón de toda la familia.”

(plano-seqüência 268) PP Juan triste.

(plano-seqüência 269) Pp carta “...Marta. Posdata: Mira de encontrar outro trabalho, es necesario!”

(plano-seqüência 270) PP Juan amassa a carta com as mãos e repete: “É necessário!”
(corte)

(plano-seqüência 271) PM interior, corredor. Juan a frente de uma porta onde lê-se: “Oficinas A”. Ele abre a porta e entra. Administração da empresa. Uma divisória baixa de madeira separa a área de trabalho dos funcionários dos que ali chegam. Juan se aproxima e diz a um dos funcionários: “Quero ver o gerente.”

(plano-seqüência 272) PM o funcionário diz a Juan: “Impossível. Estamos ocupados.” Juan insiste: “Não importa. Preciso vê-lo.” O homem reforça: “Será inútil. Ele não vai recebê-lo.” Juan passa a mão no rosto e diz: “Não vai...” Dizendo isto, ele abre a portinhola e entra. Ele segue até a sala do gerente, com o funcionário o seguindo de perto.

(plano-seqüência 273) PM Juan abre a porta da gerência e entra. O funcionário entra atrás dele e diz: “Já lhe disse que não. Saia daqui!”

(plano-seqüência 274) PM Juan fica na frente do gerente, que está sentado junto a sua mesa de escritório, com cigarro a mão. O gerente lhe pergunta: “O que você quer?”

(plano-seqüência 275) PM funcionário acompanha tudo mais afastado. Em primeiro plano, Juan responde: “Trabalhar!”

(plano-seqüência 276) PM o gerente permanece sentado e Juan em pé a sua frente. Gerente: Por isso veio me perturbar?! Não há vagas.” O gerente olha para o funcionário e lhe diz: “Acompanhe esse senhor.”

(plano-seqüência 277) PA Juan fica mais revoltado e desfere um soco sobre a mesa. Ele reclama com o gerente: “Quem é você para... (?) Você acha que seus papéis são mais importantes do que eu?! Você diz que não tem vagas e manda me retirarem daqui! Quem é você, que não passa de um simples funcionário... (?) Você tem um ganho certo, por que se importar com um trabalhador que passa fome, que beira à ruína, ao desespero e à loucura?! Oh! Não, isto não pode ser! Quero trabalho! Necessito de trabalho!”

(plano-seqüência 278) PM Juan e o gerente: O gerente responde: “Sinto muito, mas não posso resolver seu problema. Há muitos trabalhadores como você. Suplico-lhe que vá embora.” Juan vira-se e vai embora. Ainda dentro da sala, ele passa pelo funcionário que o recepcionara, para por um instante, quase fora da sala, sai e fecha a porta com força (desenho e som de vidro estilhaçado).

(plano-seqüência 279) PM / CB exterior, luz do dia. Juan em praça pública fala aos seus companheiros de sofrimento. Juan está sobre um pedestal (?). Ele vocifera: “Companheiros, já fizemos o que podíamos. Trabalho! Trabalho! Trabalho!”

(plano-seqüência 280) PG Juan e dezenas de homens que o ouvem. Eles gritam: “Trabalho! Trabalho!...” E agitam os punhos fechados sobre suas cabeças.

(plano-seqüência 281) PG em outra praça, Juan está ao lado de uma estátua de leão e grita aos demais, reunidos ali a seus pés: “Para se governar esta nação, a protegemos com nossas vidas!”

(plano-seqüência 282) PG em outra praça, Juan afirma: “Somos homens e como tal”

(plano-seqüência 283) PG Juan de costas (primeiro plano / multidão a sua frente): “... temos todos direito a viver!”

(plano-seqüência 284) PA / CB Juan: “Nos unamos todos e acabemos com essa vergonha!”

(plano-seqüência 285) PP Juan: “Façamos a marcha da fome. Vamos à Capital, ao Parlamento.”

(plano-seqüência 286) PG de frente para Juan, centenas de homens ali reunidos se agitam e gritam.

(plano-seqüência 287) PG Juan em primeiro plano e multidão a sua frente.

(plano-seqüência 288) PG exterior, luz do dia, uma avenida larga, pessoas paradas junto à calçada observando a passagem da “Marcha da Fome”, que segue pela avenida. São centenas de homens. Juan segue à frente. Há uma faixa onde se lê: “Marcha del Hambre”

(plano-seqüência 289) PG a marcha e outra faixa: “Justiça Social”

(plano-seqüência 290) PG Juan à frente da marcha.

(plano-seqüência 291) PG marcha vista lateralmente. Câmera em *travelling* por sua extensão.

(plano-seqüência 292) PM visão da marcha a partir de um ângulo mais baixo (próximo ao chão) e por trás das pessoas que observam sua passagem.

(plano-seqüência 293) PM homens que seguem a marcha; de todas as idades e com trouxas nas mãos.

(plano-seqüência 294) PP pés em marcha. Cachorro passa em primeiro plano.

(plano-seqüência 295) PM homens em marcha.

(plano-seqüência 296) PM / CA novamente a marcha.

(plano-seqüência 297) PG deslocamento da marcha, com as faixas de protesto.

(plano-seqüência 298) PG faixas que são levadas na marcha: “Hambrientos, Unios!”; “Trabajo! Trabajo!”; “Temos direito a vivre!”

(plano-seqüência 299) PG / CA a marcha já saiu da cidade e segue por uma estrada. Juan continua à frente.

(plano-seqüência 300) PG a marcha avança pela estrada. Em primeiro plano surge um carro conversível, apenas com o motorista. Ele pára ao lado da estrada quando avista a marcha avançando a sua frente.

(plano-seqüência 301) PM motorista. Ele é o *señorito* que Juan viu entrar no cabaré com duas mulheres: uma loira (a tanguista) e outra morena.

(plano-seqüência 302) PM Juan olha para o motorista e o reconhece.

(plano-seqüência 303) PM o *señorito* está assustado dentro do carro. Câmera em aproximação frontal.

(plano-seqüência 304) PM Juan o observa.

(plano-seqüência 305) o *señorito* também reconhece Juan e fica mais assustado ainda. Ele se ergue um pouco de seu assento no carro.

(plano-seqüência 306) PM Juan põe a mão no carro e olha fixamente para o *señorito*. Ele se inclina na direção deste como se fosse pular em cima.

(plano-seqüência 307) PP o *señorito* arregala os olhos.

(plano-seqüência 308) PG o carro está de frente, *señorito* e Juan de perfil, os homens em marcha se aproximam do carro. Juan diz ao *señorito*: “Olá!” Os demais rodeiam o carro. Juan continua: “Que belo espetáculo, hei!?...”

(plano-seqüência 309) PM Juan de frente: “... Mais divertido que suas conquistas de cavalheiro! Esses homens corroídos pela miséria e pela fome não são tão agradáveis....”

(plano-seqüência 310) PM *señorito* o observa e escuta de dentro do carro. Fora do carro, alguns homens da marcha ficam atrás do *señorito*. Voz de Juan: “... a visão como suas queridas, mas são mais importantes!”

(plano-seqüência 311) PG / CA Juan, *señorito* e demais homens em volta do carro. Juan continua: “Vejam o exemplo (e pega o *señorito* pelo paletó, para logo depois o largar, como se o jogasse de canto). Este *señorito* inútil desperdiça mil pesetas numa noite em orgias!”

(plano-seqüência 312) PM câmera em *travelling* pelos desempregados. Juan: “Enquanto ele torra seu dinheiro com suas queridas, milhares de trabalhadores morrem de fome.”

(plano-seqüência 313) PG ao centro o *señorito*. Os demais estão ao seu lado, se agitam e começa uma falação / gritaria.

(plano-seqüência 314) PG um velho no meio da multidão diz: “O que faremos com ele?”

(plano-seqüência 315) PM *señorito* aflito e homens ao seu redor. Querem linchá-lo.

(plano-seqüência 316) PM Juan intervêm: “Que se vá! Ele é indigno de nossa luta... (?)”

(plano-seqüência 317) PG /CA a multidão ao redor do carro. Todos gritam. Juan ordena: “Afastem-se!”

(plano-seqüência 318) PG / CA carro partindo ao lado da marcha e no acostamento. Ele segue entra na estrada e vai embora. (corte)

(plano-seqüência 319) PG / CB a marcha segue em fila.

(plano-seqüência 320) PG / CB a marcha segue em fila (outro ângulo).

(plano-seqüência 321) PG a marcha segue adiante.

(plano-seqüência 322) PM marcha vista de frente. Juan segue na frente e no centro, rodeado por alguns homens.

(plano-seqüência 323) PG vista de um povoado do qual eles se aproximam.

(plano-seqüência 324) PM marcha de frente. Juan e um velho a seu lado. O velho diz a Juan: “Acamparemos neste povoado.” Juan concorda: “Sim, vocês acamparam nele.” O velho pergunta a Juan: “Por que você fala assim?”

(plano-seqüência 325) PA velho e Juan. Juan responde: “Eu não posso entrar com vocês. Esperarei fora. Minha mulher e filhos estão aí. Morreriam de pena se me vissem nesse estado.” Câmera em *close* em Juan (barba por fazer e roupa maltrapilha). (corte)

(plano-seqüência 326) PG a marcha entra pelas ruas do povoado, sem Juan. Uma das faixas: “Marcha del Hambre” Muita gritaria.

(plano-seqüência 327) PG a população os saúda. São ovacionados.

(plano-seqüência 328) PG a marcha continua seguindo e a população continua saudando seus membros entusiasmada, com os punhos fechados e erguidos sobre suas cabeças.

(plano-seqüência 329) PM idem.

(plano-seqüência 330) PM mulheres saudando a marcha. Câmera em *travelling*. Um homem segura algumas galinhas e as oferece aos visitantes.

(plano-seqüência 331) PM a marcha segue pelas ruas. Lê-se nas faixas que trazem: “Justiça Social”; “Trabajo! Trabajo! Trabajo!”

(plano-seqüência 332) PG multidão e outra faixa: “Pedimos trabajo!”

(plano-seqüência 333) PM fora da cidade. Juan em primeiro plano sentado e de costas para a câmera, observando a cidade. Começa a anoitecer.

(plano-seqüência 334) PA Juan de frente, pensativo. Ele ergue um pouco a cabeça, olha à frente, volta a abaixá-la e levanta-se.

(plano-seqüência 335) PM Juan de perfil. Em pé, ele começa a caminhar na direção do povoado, se distanciando.

(plano-seqüência 336) PM janela, lado externo a uma casa, noite. Juan se aproxima e observa secretamente o interior da casa.

(plano-seqüência 337) PP Juan observando o interior através do vidro.

(plano-seqüência 338) PM interior da casa. Sua família conversa na sala.

(plano-seqüência 339) PP Juan triste.

(plano-seqüência 340) PM lado externo. Juan junto à janela. Ele aperta o colarinho contra o pescoço de frio, vira-se e parte.

(plano-seqüência 341) PG exterior, noite. Os homens da marcha estão acampados na cidade, num pátio, entre colunas. Câmera em *travelling*. Juan se aproxima ao fundo. (música e som de fogueira crepitando).

(plano-seqüência 342) PA / CB Juan pára junto ao grupo.

(plano-seqüência 343) PM sentado, homem velho que seguia ao lado de Juan na marcha. Ele diz a Juan: “Por fim, você veio.” Juan: “Sim.”

(plano-seqüência 344) PM em pé, e ao lado desse senhor, Juan completa: “Me consumia de ansiedade por ver meus filhos.”

(plano-seqüência 345) PM o velho abaixa a cabeça e atíça o fogo da fogueira a sua frente (nesse momento, vemos apenas as pernas de Juan).

(plano-seqüência 346) PP nas chamas da fogueira. (o tempo passa)

(plano-seqüência 347) PP nas cinzas da fogueira.

(plano-seqüência 348) PG / câmera em *travelling*. Todos dormem e descansam, inclusive Juan.

(plano-seqüência 349) PM / CB o dia amanhece. Galhada de árvore em contra-luz.

(plano-seqüência 350) PM / CB torre e rede de eletricidade.

(plano-seqüência 351) PM / CB idem.

(plano-seqüência 352) PM sala de telégrafo com técnicos trabalhando. Fusão de imagens com frases: “Hay Alteraciones de Orden Publico.”

(plano-seqüência 353) PM poste com fios e outra frase (fusão de imagens): “Se Témen Sucesos de Gravedad.”

(plano-seqüência 354) PM / CB céu claro. Fusão com aquelas mesmas frases e outro poste.

(plano-seqüência 355) PP telégrafo e mão de operador retirando fita com as mesmas frases de antes em fusão de imagens.

(plano-seqüência 356) PM sala de telefonia. Primeiro plano, telefonista repetindo aquelas frases a cada novo *plug* conectado no painel.

(plano-seqüência 357) PG homens que seguem a marcha acampados como antes. Outros chegam gritando. Ouve-se: “Hei!”

(plano-seqüência 358) PM um desses homens pára e diz: “Levantem-se!”

(plano-seqüência 359) PM Juan sentado, desperta e passa a mão no rosto. Ouve-se: “Chegou a Revolução!” Juan estala os olhos, se ergue e diz: “Hei! Ação!”

(plano-seqüência 360) PM o velho pergunta: “O que foi?” E Juan diz: “Viva a revolução!”

(plano-seqüência 361) PM Juan: “Hei! Em pé! A revolução começou. Em pé! À batalha! Chegou a nossa hora! É hoje!”

(plano-seqüência 362) PG Juan sai correndo. Todos se levantam e o seguem gritando: “À batalha! À batalha!”

(plano-seqüência 363) PG rua, ainda escuro. Um velho apita sem parar, enquanto os homens passam correndo por ele.

(plano-seqüência 364) PM porta de uma casa, ainda escuro. Homem com arma as costas, bate na porta, olha para cima e chama o morador para se juntar à luta.

(plano-seqüência 365) PG beco, escuro. Homens vêm correndo, carregando armas e foices e convocando os demais à luta.

(plano-seqüência 366) PM um homem sai de casa levando consigo um garfo de feno.

(plano-seqüência 367) PG mais homens correndo entre as ruas e becos do povoado, com suas armas improvisadas a mão.

(plano-seqüência 368) PM uma velha sai pela porta de sua casa, com uma lamparina à mão, para ver a movimentação.

(plano-seqüência 369) PM Juan passa correndo por um velho que carrega uma escopeta nas costas. Ele o pega pelo braço.

(plano-seqüência 370) PA Juan e o velho. Juan diz ao velho: “Dê-me a escopeta, velho. Você já fez bastante na vida! A luta é para os fortes!” Ele pega a arma e continua a correr.

(plano-seqüência 371) PM um menino, na porta de casa, prepara uma arma amarrando uma faca na ponta de um cabo de madeira.

(plano-seqüência 372) PG beco por onde os homens continuam a correr em alvoroço e convocando os demais para a batalha.

(plano-seqüência 373) PM um grupo distribui armas.

(plano-seqüência 374) PG beco e correria.

(plano-seqüência 375) PM mais distribuição de armas.

(plano-seqüência 376) PM idem.

(plano-seqüência 377) PM Juan se aproxima da casa do sogro, mas desta vez, ele bate na porta (de vidro).

(plano-seqüência 378) PM distribuição de armas.

(plano-seqüência 379) PM as luzes se acendem no interior da casa do sogro de Juan. Do lado de fora, Juan aguarda e bate novamente na porta. Ao fundo, seu sogro aproxima-se e acende outras luzes, ainda sem abrir a porta, o velho percebe que é Juan. Ele abre a porta e Juan entra. O velho lhe estende os braços e diz com alegria e surpresa: “Juan!” Juan diz: “Eu mesmo, pai.”

(plano-seqüência 380) PM na sala, Juan corre para abraçar sua sogra que diz: “Juan!” Juan a abraça e, olhando para frente, diz: “Marta!” E vai ao encontro da esposa.

(plano-seqüência 381) PM Marta e Juan se abraçam e se beijam no rosto. Ela diz ao marido: “Meu Juan!” Ela sorri. Juan: “Como eu ansiava por te ver. Você está bem? E as crianças?” Marta: “Estão assustados.” Vozes das crianças gritando: “Papai! Papai!”

(plano-seqüência 382) PG Marta e Juan. As crianças correm ao encontro do pai. Juan corre ao encontro deles. Ele ergue Antãoito no colo e abraça Pilarin. Estão todos felizes.

(plano-seqüência 383) PM Juan e os filhos. Juan diz: “Meus filhos!”

(plano-seqüência 384) PP Marta sorri satisfeita e feliz.

(plano-seqüência 385) PM Juan e os filhos. Pilarin diz ao pai: “Papai, como me alegro em te ver!” Juan a beija na testa e a abraça forte, ainda com o menino em seu colo.

(plano-seqüência 386) PM o casal de velhos assiste a tudo feliz.

(plano-seqüência 387) PM a velha se aproxima de Juan e pega o menino de seu colo, dizendo: “Venha comigo.” O velho pega a menina pelo braço. Juan se aproxima de Marta.

(plano-seqüência 388) PM Juan e Marta. Ela observa o marido e diz: “O que tem sido de você Juan? Estava ansiosa em vê-lo. O que você tem feito de sua vida?” Juan: “Pouco importam as dores de ontem!”

(plano-seqüência 389) PG todos na sala: velha com o menino dormindo no colo. O velho junto a Pilarin. Juan e Marta juntos. Juan continua: “Olhe só o que está por vir! A revolução está em marcha!”

(plano-seqüência 390) PA Marta e Juan à frente de uma janela. Eles olham através desta. Juan diz: “Emocione-se comigo, goze desse esplendoroso amanhecer, que é como uma verdadeira aurora de esperança!”

(plano-seqüência 391) PM pela janela, eles assistem ao nascer do sol.

(plano-seqüência 392) PG na sala, todos assistem ao nascer do sol. (corte)

(plano-seqüência 393) PM exterior, luz do dia. Juan tem sua esposa entre os braços e a família ao redor. Homens armados passam por trás deles. Juan abraça Marta e os filhos. Todos partem rumo à revolução. As famílias os seguem até a saída da cidade.

(plano-seqüência 394) PM todos descem um morro. Juan segue à frente de seus familiares, que o seguem.

(plano-seqüência 395) PG a marcha segue para a saída da cidade.

(plano-seqüência 396) idem.

(plano-seqüência 397) PM outros integrantes da marcha descendo o mesmo morro de antes.

(plano-seqüência 398) PM outros homens, alguns com foices, subindo o morro.

(plano-seqüência 399) PG muitos são os que seguem e acompanham a marcha. Marta e as crianças também estão ali.

(plano-seqüência 400) PM seguindo a marcha, Juan olha para trás e continua.

(plano-seqüência 401) PM a família de Juan segue logo atrás.

(plano-seqüência 402) PM a marcha continua. Juan e sua família, um pouco distantes, mas no mesmo quadro.

(plano-seqüência 403) PM Marta com seus filhos. Antoñito escorrega e cai. Marta o segura pelo braço, enquanto Pilarin ergue o menino. A marcha passa por trás deles. Marta pára e vê Juan se afastar junto com os demais.

(plano-seqüência 404) PA Juan.

(plano-seqüência 405) PM as famílias param de seguir os homens em marcha e acenam em despedida. Marta ao centro com seus filhos. Todos se despedem dos que partem.

(plano-seqüência 406) PA Juan segue caminhando e olha para trás.

(plano-seqüência 407) PA Marta e crianças. Tristes, eles vêem Juan partir.

(plano-seqüência 408) PP Juan esboça um leve sorriso.

(plano-seqüência 409) PP Marta preocupada e triste, vendo Juan partir. Ela também esboça um sorriso.

(plano-seqüência 410) PM / CB Marta abraça seus filhos com amor, altivez e alegria.

(plano-seqüência 411) PG planície. Homens em partida. Em primeiro plano, mulheres e familiares acompanham a marcha que distancia-se ao fundo.

(plano-seqüência 412) PG planície. Homens de costas seguindo a marcha e se afastando. O último deles dá um aceno e ajeita a arma nas costas. “FIN”

FONTES PRIMÁRIAS

Filmes selecionados a partir do acervo de cópias da produção cinematográfica anarquista, produzida pela CNT durante a Guerra Civil Espanhola e pertencente à Biblioteca de Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP:

- GUERRA, Armand; CARBALLO, Arturo. *Carne de Fieras*. Produção de Arturo Carballo, direção de Armand Guerra, Madri, 1936 / 1992, cópia DVD, 86 min. P&B.
- PUCHE, Pedro; SIE-Films. *Barrios Bajos*. Produção de SIE-Films, direção de Pedro Puche, Barcelona, 1937, cópia DVD, 90 min. P&B.
- SAU, Antonio; SIE-Films. *Aurora de Esperanza*. Produção de SIE-Films, direção de Antonio Sau, Barcelona, 1937, cópia DVD, 57 min. P&B.

BIBLIOGRAFIA

ALBERICH, Ferrán. *Carne de Fieras*, Cuadernos de La Filmoteca Española, número 2, Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministério da Cultura, 1993.

----- “La Reconstrucción”, IN: *Carne de Fieras 1936-1992*, Zaragoza: Filmoteca de Zaragoza, 1992.

AMO, Afonso del.; IBÁÑEZ, Maria Luisa. *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra Filmoteca Española, 1996.

ANDRES-GALLEGO, José (org.). *Historia General de España y América*, Tomo XVI-2, Madrid: Ediciones Rialp, 1981.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. 3ª ed. Campinas: Papirus, 2007.

BRAGANÇA, Maurício de. *Trópicos de Lágrimas: um estudo sobre melodrama e América Latina a partir do cinema de cabaretera mexicano e da literatura de Manuel Puig*. Niterói: Tese de Doutorado / Literatura Comparada UFF, 2007.

BARBOSA, Alberto Smapaio. *A fotografia a serviço de Clio. Uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900 – 1940)*. São Paulo: UNESP, 2006.

BEEVOR, Antony. *A batalha pela Espanha*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BERNECKER, Walther. *Colectividades y revolución social. El anarquismo em la guerra civil española, 1936-1939*. Barcelona: Crítica, 1982.

BORDWELL, David. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”; In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e Narrativa Ficcional*, Vol. II, São Paulo: Editora SENAC, 2004.

----- “Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria”. In: Fernão Pessoa RAMOS (org.) *Teoria Contemporânea do Cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. vol. I. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

----- *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen, 1985.

BORDWELL, STAIGER e THOMPSON. *El cine clásico de Hollywood: Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997.

BROUÉ, Pierre; TÉMIME, Émile. *La Revolución y La Guerra de España*, vols. I e II. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 1962.

BROUÉ, Pierre. *A Revolução Espanhola (1931 -1939)*. São Paulo: Khronos n° 17, Perspectiva, 1992.

BUENO, Monica Barrientos. *Inicios del Cine En Sevilla. De La Presentacion En La Ciudad A Las Exhibiciones*, Sevilla: “Coleção Ciencias de la Comunicación”, Universidade de Sevilla, 2006.

CAPELATO, MORETTIN, NAPOLITANO E SALIBA. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

CASTILEJO, José. *Democracias destronadas. Un estudio a la luz de la revolución española*. Madrid: Siglo XXI, 2008.

CRUSELLS, Magí. *Directores de cine de Catalunya: de la A a la Z*, Barcelona, Edicions Universitat Barcelona, 2008.

CRUSELLS, Magí. *La Guerra Civil española: Cine y propaganda*, 2ª ed., Barcelona: Editorial Ariel, 2003.

CRUSELLS, Magí. “El cine durante la Guerra Civil Española”. IN: *Comunicación y Sociedad*, Volumen XI, Núm. 2, 1998, pp. 123-152.

FERNÁNDEZ, Emilio C. Garcia. *El Cine Español entre 1896 y 1939. Historia, Industria, Filmografía y Documentos*, Barcelona: Ariel, 2002

FERNÁNDEZ, P. A. *Políticas de la memoria y memórias de la política*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GRAHAM, Helen. *Breve história de la Guerra Civil*. Madrid: Austral, 2009.

GUBERN, Román. *Médios Icônicos de Massas*. Madrid: História 16, 1997.

GUBERN, Román *et al.* *Historia del Cine Español*. Madrid: Catedra / Signo e Imagen, 3ª edição, 2000.

GUERRA, Armand. *À travers la mitraille, un cinéaste dans la Guerre d' Espagne*. Eglise-Neuve-d'Issac: Éditions Fédérop et Vincente Estivalis-Ricart, 1996, apud MARINONE, 2009.

HUPPES, Ivete. *Melodrama. O gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

JACKSON, Gabriel. *La República española y la guerra civil*. Madrid: Critica, 2008.

LARA, Manuel Tuñón de. *La España del siglo XIX*, Vol. II, Madrid: Ediciones Akal, 2000

- LERA, José María Caparros. *Arte y Política en el Cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Edic. Universidad, 1981.
- MARINONE, Isabelle. *Cinema e Anarquia. Uma História “Obscura” do Cinema na França (1895 – 1935)*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*, Campinas: Papirus, 1997.
- MADRID, Francisco. *Solidariedad Obrera y el periodismo de raíz ácrata*, Badalona: Ediciones Solidariedad Obrera, 2007.
- MARINONE, Isabelle: *Cinema e Anarquia. Uma História “Obscura” do Cinema na França (1895-1935)*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.
- MARTINEZ, Josefina. “Del rojo al azul. Las pantallas de las dos Españas.” IN: *Espacio, Tempo y Forma*, Serie V, História Contemporânea, t.21, 2009, pp.117-139.
- MASCARELLO, Fernando (org) *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- MENDOZA, A. B. y TOGORES, L. E. *La República y la Guerra Civil: setenta años después*. Madrid: Editorial Actas, 2008.
- MODREGO, Ana Marquesán. “Cuatro Recuperaciones”. IN: *Artigrama*, núm. 11, 1994-95, pp. 167-182.
- OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*, 2ª ed. revista e ampliada, Rio de Janeiro: Funarte, 1999.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. *O Império das Imagens de Hitler: O Projeto de Expansão Internacional do Modelo de Cinema Nazista na Europa e na América Latina (1933 - 1955)*. Tese de doutorado, FFFLC-USP, 2008.
- RIVAS, Ángel Sody de. *Antonio Rosado y el Anarcosindicalismo Andaluz. Morón de la Frontera*, Barcelona: Ediciones Carena, 2003.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y Guerra Española del Mito a la Memoria*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- “Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939)”. IN: *Cuadernos de Información y Comunicación*, 2007, vol.12, pp. 75-94.
- *Cine y Vanguardias Artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós, 2008.
- SERRANO, C. S. *Militarismo y civilismo en la España Contemporánea*. Madrid: IEE, 1993.
- TORRES, Augusto M. *Directores Españoles Malditos*, Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2004.

WOODCOCK, George. *Anarquismo. Uma história das idéias e movimentos libertários*. Vols 1 e 2, Porto Alegre: L&PM Editores, 1975.

XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

----- (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

----- *O Discurso Cinematográfico. A Opacidade e A Transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

YMBERT, Jordi Casassas (Selección, Bibliografía y Textos). *La Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Textos*, 1ª edição, Barcelona: Anthropos, 1983.

Periódicos Anarquistas:

Tierra y Libertad, Barcelona, 2 de nov. de 1910.

Tierra y Libertad, Barcelona, 25 de jul de 1907.

Via Libre. Semanario portavoz de la Confederación Nacional del Trabajo y de la Federación Anarquista Ibérica Ano III, Badalona, Jueves, 10 de Febrero de 1838, nº. 69.