

OS NOVOS BABILÓNIOS
ATRAVessar A FRONTEIRA
PEDRO G. ROMERO
CROSSING THE BORDER
THE NEW BABYLONIANS

**GALERIA
MUNICIPAL
DO PORTO**

Porto.

a severa

5

Os caminhos da Severa

Alberte Pagán

O filme de Leitão de Barros, *A Severa* (1931), antes de adentrar-se no melodrama dos amores da cigana Severa e do Conde de Marialva, tirados da peça teatral de Júlio Dantas (1901), dedica a primeira meia dúzia de minutos, prévios ao encontro dos protagonistas, a dar uma pincelada histórico-social do trágico destino do povo Rom. Nesta sequência muda, um homem e uma mulher, chegados a um grupo de casas humildes numa humilde carroça, tocam, bailam e pedem esmola, mas as velhas da aldeia fecham-lhes as portas e um grupo de crianças expulsam-nos a pedradas.

Nestes poucos planos, Leitão de Barros condensa séculos de perseguição, escravidão e deportações deste povo nómada: mareados (na Morávia e na Boémia cortava-se uma orelha às mulheres), enviados para campos de trabalho (na Gran Redada de Gitanos de 1749) e condenados à morte. Este longo processo de limpeza étnica culminou na Solução Final nazi (o Porajmos).

Houve outros métodos mais “brandos” de “desciganização”: proibiu-se-lhes levar uma vida nómada e possuir carroça ou cavalo; foram impedidos de casar entre eles (durante a monarquia dos Habsburgo) ou [as mulheres] eram diretamente esterilizadas; não podiam vestir as suas roupas nem falar romani; e até bem entrado o século XX as famílias foram separadas e as crianças sequestradas para serem educadas em orfanatos (modelo norueguês de “embranquecimento” imitado na Austrália contra a população aborígene e no Canadá contra o povo Inuite). Na Espanha de Carlos III chegou mesmo a ser proibido o uso da palavra “gitano”, numa tentativa desesperada de apagar do mapa este povo livre: porque se não há uma palavra que a defina, a coletividade não existe e, portanto, os direitos coletivos, os direitos dos povos, deixam de ser aplicados.

The paths of Severa

Alberte Pagán

Before it explores the love-struck melodrama between the gypsy Severa and the Count of Marialva, based on the stageplay by Júlio Dantas (1901), Leitão de Barros' film *A Severa* (1931) dedicates its first six minutes, prior to the encounter between the main characters, to painting the socio-historical picture of the tragic fate of the Roma people. In this sequence without dialogue, a man and a woman, driving a humble carriage, arrive in a hamlet, play music, dance and beg for alms. But the old village women close their doors and the children chase them away with stones.

In these few shots, Leitão de Barros condenses centuries of persecution, subjugation and deportation of this nomadic people; branded (in Moravia and Bohemia, the Romani women's ears were cut off), sent to labour camps (the Great Gypsy Round-Up of 1749) and sentenced to death. This long process of ethnic cleansing culminated in the Nazis' Final Solution (the *Porajmos*).

There were, of course, other “gentler” methods of “degypsification”. Their nomadic way of life was prohibited, as well as their right to own a horse or carriage; they were prevented from intermarrying (during the Habsburg Monarchy), or their women were directly sterilised; they were not allowed to wear their traditional garments or speak Romani. Their families were separated and their children stolen well into the 20th century, to be raised in orphanages (the Norwegian model of “racial whitening”, that was imitated in Australia with the Aboriginal peoples and in Canada with the Inuit). In Charles III's Spain, the use of the word *gitano* was prohibited, in a desperate attempt to eradicate this free people, because if there is no word that defines a community, it ceases to exist, and therefore their collective rights, their rights as a people, cease to apply.

Leitão de Barros did not adapt these scenes from Dantas' stageplay (which condenses the action into four acts and three sets), but from the novel of the same title that Dantas

Leitão de Barros não tirou estas cenas iniciais da peça teatral de Dantas (que condensa a ação em quatro atos e três localizações), mas sim do romance homónimo que Dantas escreveu no mesmo ano e que narra os antecedentes familiares da Severa. A fadista é filha de Cesária, esfarrapada cigana caldeireira e prostituta, que veio de Espanha para Portugal e que, já na Mouraria, foi amante do mesmo Conde de Marialva. O romance também narra a escolarização da pequena Severa, graças a um deão benfeitor que se suspeita ser o seu pai. Mas de todos estes enredos Leitão de Barros apenas escolhe um breve parágrafo para dar começo ao seu filme: Cesária e o seu grupo passam por um lugar "rico, um dos melhores da região", a pedir esmola; mas um indivíduo armado corre-os dali gritando: "Aqui não se querem ciganos!" Leitão de Barros funde a Severa com a Cesária e converte os "ricos" em pobres e a discriminação de classe em discriminação racial: o indigente despreza o miserável.

A Severa é a mãe do fado. Pouco importam os factos históricos. O interessante é como se constroem e aceitam as mitologias. Num ato de justiça poética atribui-se o nascimento da música nacional portuguesa a uma cigana que canta nas tavernas num ambiente de navalhas, putas e violência de género (o Diogo bate na Chica, que não pode prescindir dele; a Severa diz ao Conde: "Se me bateres, eu beijo-te. Quando quiseres chorar, dou-te os meus olhos."). De origem popular, como o flamenco e o tango, aceite pela alta sociedade (os palácios do Conde de Marialva) e posteriormente "desciganizado" e gentrificado (como o próprio bairro da Mouraria), o fado é o símbolo da nossa hipocrisia: expulsámos o povo Rom enquanto nos apropriámos culturalmente da sua música para convertê-la em símbolo nacional: proibimos a palavra "*gitano*" e ao mesmo tempo identificámos a essência espanhola com o flamenco e a *gitana* Carmen; negamos a "americanidade" da população afro-americana e vendemos o blues e o jazz como produto autóctone (o trompetista de jazz é convidado para o Grande Hotel para tocar para a classe alta mas não pode dormir num dos quartos devido à cor da sua pele).

wrote in the same year, which recounts Severa's family history. The Fado singer is the daughter of Cesária, a ragged gypsy pan-maker and prostitute who came to Portugal from Spain and who, while already living in Lisbon's Mouraria neighbourhood, was a lover of the self-same Count of Marialva. It also describes the schooling of little Severa, made possible by the generosity of a mysterious benefactor, who is suspected may be her father. Of all these plots, however, Leitão de Barros chooses only a brief paragraph to begin his film: Cesária and her troupe travel through a "wealthy place, one of the wealthiest in the region", begging for alms. An armed man chases them away, yelling, "We want no gypsies here!" Leitão de Barros merges Severa with Cesária. He transforms the "wealthy" into the poor, and turns class discrimination into racial discrimination: the indigent in loathing of the wretched.

Severa is the mother of Fado. Historical fact is of little importance for this tale. What is interesting is how mythologies are constructed and accepted. In an act of poetic justice, the birth of the Portuguese national music is attributed to a gypsy woman who sang in taverns, in the midst of knives, whores and gender-based violence (Diogo hits Chica, who cannot leave him; Severa says to the Count "If you hit me, I'll kiss you. When you fancy crying, I'll give you my eyes"). Fado is the symbol of our hypocrisy: although it was born amongst the people, like flamenco and tango, it is accepted into high society through the palaces of the Count of Marialva, and is later "degypsified" and gentrified (as occurs with the Mouraria neighbourhood itself). We have expelled the Roma people while culturally appropriating their music, to convert it into a national symbol. We have prohibited the word *gitano* while identifying the Spanish essence with flamenco and Carmen, the *gitana*. We deny the American quality of the Afro-American population while we sell Blues and Jazz as a local product (the jazz trumpet player is invited to the Grand Hotel to play for the upper class guests, but cannot sleep in its bedrooms because of the colour of his skin).

A *Severa* was the first Portuguese sound film and, like *The Jazz Singer* in the USA, is a musical. There is an excess of music in *A Severa*, both diegetic (the Fado and the singing in the taverns and the bullfights) and extradiegetic (sad for the Roma people and for Fado, joyful for

A Severa é o primeiro filme sonoro português e, tal como *The Jazz Singer* nos EUA, é um musical. Há um excesso de música em *A Severa*, tanto diegética (os fados e os cantos na taverna e nas touradas) como extradiegética (triste para os Rom e para o fado, alegre para os fidalgos a cavalo), que serve para ocultar a ausência de som direto nas cenas sem diálogo.

Dantas e Leitão de Barros não poupam o uso do adjetivo "cigana". O abuso da palavra pode chegar a ter algo de racista (como quando no romance se menciona "o romanho ininteligível" dos ciganos, exotizando-os, é dizer, deixando-os fora, ou pondo-se o autor fora deles, porque obviamente o seu "romanho" é inteligível para eles próprios), mas cumpre a sua função: a de deixar inequivocamente clara a etnia da protagonista. São poucas as análises de *O Monte dos Vendavais* (Emily Brontë, 1847) que incidem na ascendência cigana de Heathcliff, o protagonista, que também fala "umha algaravia" que ninguém entende. No caso de Carmen, no caso da Severa, o excesso do uso do qualificativo impede obviar a racialização da personagem. Para o bem e para o mal.

Em *A Severa*, o fado cumpre um papel similar ao de Maria em *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, esse coração que serve de laço entre a mão (a classe operária) e o cérebro (a classe governante). A aristocracia desce dos seus palácios aos bordéis da Mouraria em busca de prazer, mas é o fado o que justifica a ética do seu comportamento e permite a viagem inversa, a ascensão do fado às mansões aristocráticas.

A Severa debate-se entre a liberdade, intrínseca ao povo Rom, e os escravismos (violência incluída) do amor romântico. Quando esta *Dama das Camélias* lisboeta morre, uma luz boémia apaga-se.

the noblemen on horseback), which serves to conceal the absence of direct sound in the scenes that feature no dialogue.

Dantas and Leitão de Barros do not spare the use of the adjective, "gypsy". Its abuse might hold racist overtones (such as when the novel mentions "the unintelligible gibberish" of the gypsies, making them exotic – i.e. casting them as an "other" – because their Romani language is obviously intelligible amongst them), but it fulfils its function of unequivocally ensuring the ethnicity of the protagonist. There are few analyses of *Wuthering Heights* (Emily Brontë, 1847) that focus on the gypsy ancestry of the protagonist, Heathcliff, who also speaks a "gibberish" that no one understands. In the case of Carmen and Severa, excessive use of the qualifier makes it impossible to ignore the racialisation of the character. For better or for worse.

In *A Severa*, Fado fulfils a similar role to that of Maria in *Metropolis* (1927), by Fritz Lang, as the heart that serves as a bond between the hand (the working class) and the brain (the ruling class). The aristocracy descends from its palaces to the brothels in the Mouraria neighbourhood in the search for pleasure, yet it is Fado music that justifies the ethics of their behaviour and permits the inverse journey, Fado's ascent to the aristocratic mansions.

Severa's struggles fall between freedom, intrinsic to the Roma people, and the subjugation and violence of romantic love. When this *Lady of the Camellias* dies, a bohemian light is extinguished.