

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
MESTRADO

BRUNO KLOSS HYPÓLITO

**O CINEMA E A QUERELA DE  
MEMÓRIAS DO FRANQUISMO NA  
ESPANHA CONTEMPORÂNEA:  
OS CASOS DE *SILENCIO ROTO* E  
*EL LABERINTO DEL FAUNO***

Prof. Dr. Marçal de Menezes Paredes

Orientador

Porto Alegre  
2013

**BRUNO KLOSS HYPÓLITO**

**O CINEMA E A QUERELA DE MEMÓRIAS DO FRANQUISMO NA ESPANHA  
CONTEMPORÂNEA: O CASO DE *SILENCIO ROTO* E *EL LABERINTO DEL  
FAUNO***

Dissertação apresentada como requisito parcial e final à obtenção do título de Mestre junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Marçal de Menezes Paredes

Porto Alegre

2013

**H998c**

Hypólito, Bruno Kloss

O cinema e a querela de memórias do franquismo na Espanha contemporânea: o caso de *Silencio Roto* e *El Laberinto del Fauno*. / Bruno Kloss Hypólito. – Porto Alegre, 2013.  
196 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS.  
Orientador: Prof. Dr. Marçal de Menezes Paredes

1. Espanha – História – Guerra Civil. 2. Franquismo. 3. Memória Coletiva. 4. Cinema. 5. *Silêncio Roto*. 6. *El Laberinto del Fauno*. I. Paredes, Marçal de Menezes. II. Título.

**CDD 946.082**

**Ficha elaborada pela bibliotecária Anamaria Ferreira CRB 10/1494**

**BRUNO KLOSS HYPÓLITO**

**O CINEMA E A QUERELA DE MEMÓRIAS DO FRANQUISMO NA  
ESPANHA CONTEMPORÂNEA: O CASO DE *SILENCIO ROTO* E *EL  
LABERINTO DEL FAUNO***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial e último para a obtenção do título de Mestre em História.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Marçal de Menezes Paredes – PUCRS

---

Prof. Dr. Helder Gordim da Silveira – PUCRS

---

Prof. Dr. Enrique Serra Padrós – UFRGS

Queda todavía mucho por saber acerca de las sucesivas y conflictivas percepciones y visiones de nuestro pasado tal como han quedado impresas en papel, películas de cine o cintas de vídeo.

Santos Juliá

## AGRADECIMENTOS

Quero agradecer, em primeiro lugar, a oportunidade que o Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS e o Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento (CNPq) me deram para realizar esta dissertação de Mestrado. Os dois anos que passei desenvolvendo minha pesquisa e participando de atividades acadêmicas foram possíveis graças a estas instituições. Por esta razão, ressalto a importância da convivência com os professores e colegas do Programa: estes me proporcionaram a troca de conhecimentos e experiências, cujo presente trabalho também é resultado.

Agradeço à professora Janete Silveira Abrão por ter iniciado essa jornada como minha primeira orientadora e apostar nessa pesquisa. Ao professor Marçal de Menezes Paredes, por aceitar o desafio de orientar um trabalho em andamento e no seu momento decisivo. Eu não poderia ter tido melhores orientadores para completar essa dissertação.

À Ângela e ao Luciano, meus queridos pais, por sempre se orgulharem das minhas escolhas e me consolarem em meus deslizes. Aos meus irmãos, Rubem e Luciana, por me ajudarem a ser uma pessoa mais responsável e cautelosa. Agradeço, ainda, ao Antônio, meu sobrinho, que sempre melhora meu humor com suas brincadeiras.

À Marta, ao Edison, à Magali e ao Kiko, por sempre terem me acolhido como um integrante da família, fazendo-me sentir em casa.

Aos amigos Ianko, Thiago, Catharina, Ricardo, Kall, Leonardo, Felipe, Marcos, Ariane, Paula, Daiana, agradeço-os por dividir os anseios e frustrações desses últimos meses de conclusão da escrita.

Quero agradecer especialmente à Patrícia, minha sempre fiel leitora e incentivadora. O carinho que dedica a mim é o principal motivo pelo qual eu mantive minha serenidade para concluir esta pesquisa. Sem sua presença, nada disso seria possível. Dedico essa dissertação à ela.

## RESUMO

A aprovação da Lei de Memória Histórica deu-se em meio a conturbados debates políticos e sociais sobre as memórias das vítimas da Guerra Civil espanhola e do Franquismo. Essa querela sobre as recordações dos “perdedores” vem sendo tratada desde a Transição Democrática, iniciada após a morte de Francisco Franco, em 1975. O cinema, enquanto manifestação cultural, foi utilizado ao longo de todo o Franquismo – ora para legitimar os discursos do Estado, ora para contestá-lo. Com a consolidação da democracia na Espanha, não foi diferente: muitas produções fílmicas continuaram construindo narrativas próprias sobre o passado recente do país. Neste sentido, a presente dissertação tem como objetivo analisar de que forma os filmes *Silencio Roto* (Montxo Armendáriz, 2001) e *El Laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006), através de suas respectivas representações sobre a repressão franquista contra a guerrilha *Maquis* nos primeiros anos da ditadura espanhola, adquirem outros significados quando analisados em seus correspondentes contextos de produção. Através da análise fílmica, buscou-se nos elementos intrafílmicos (representações presentes nas sequências, cenas e personagens) e extrafílmicos (detalhes sobre a produção e seu contexto) evidências sobre os próprios posicionamentos dos cineastas com relação ao “Dever de Memória” na Espanha. A partir disso, a contra-análise possibilitou inserir ambas as películas no debate político e social sobre a disputa de memórias na Espanha dos anos 2000. A importância desta pesquisa reside na utilização da fonte fílmica enquanto objeto de análise, bem como sua aproximação com as questões relativas à Memória – áreas que possibilitam uma justaposição narrativa com a própria historiografia.

**Palavras-chave:** Memória Coletiva, Cinema, Guerra Civil, Franquismo, *Silencio Roto*, *El Laberinto del Fauno*.

## RESUMEN

La aprobación de la Ley de Memoria Histórica ocurrió en medio a conturbados debates políticos y sociales sobre las memorias de las víctimas de la Guerra Civil española y del Franquismo. Esa querrela sobre los recuerdos de los perdedores ha sido abordada desde la Transición Democrática, iniciada después de la muerte de Francisco Franco, en 1975. El cine, como manifestación cultural, fue utilizado a lo largo de todo el Franquismo – para legitimar los discursos del Estado o para contestarlo. Con la consolidación de la democracia en España, no fue distinto: muchas producciones fílmicas continuaron construyendo narrativas propias sobre el pasado reciente del país. En ese sentido, el presente trabajo tiene como objetivo analizar cómo las películas *Silencio Roto* (Montxo Armendáriz, 2001) y *El Laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006), a través de sus respectivas representaciones sobre la represión franquista contra la guerrilla Maquis en los primeros años de la dictadura española, adquieren otros significados cuando analizados en sus correspondientes contextos de producción. A través del análisis fílmico, se buscó en los elementos intra-fílmicos (representaciones presentes en las secuencias, escenas y personajes) y extra-fílmicos (detalle sobre la producción y su contexto) evidencias sobre los propios posicionamientos de los cineastas con relación al “Deber de Memoria” en España. A partir de esto, el contra-análisis ha posibilitado insertar ambas películas en el debate político y social sobre la disputa de las memorias en España de los años 2000. La importancia de esta pesquisa reside en la utilización de la fuente fílmica como objeto de análisis, y también en su aproximación con las cuestiones relativas a la Memoria – áreas que posibilitan una yuxtaposición narrativa con la propia historiografía.

**Palabras-llave:** Memoria Colectiva, Cine, Guerra Civil, Franquismo, *Silencio Roto*, *El Laberinto del Fauno*.



## ABSTRACT

The approval of Historical Memory Law happened in a time of troubled political and social regarding the memories of the victims of the Spanish Civil War and and Francoism. This complaint about the “losers” memories has been treated since the Democratic Transition, started after Francisco Franco’s death in 1975. Cinema, as cultural demonstration, was used throughout all Francoism – either to legitimate the State speeches or to contest them. With the consolidation of democracy in Spain, it was not different: many film productions continued building their own narratives about the recent past of the country. Thus, the present term paper aims at analyzing how the films *Silencio Roto* (Montxo Armendáriz, 2001) and *El Laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006), through the respective representations about the Francoist repression against guerrilla *Maquis* in the first years of the Spanish dictatorship, they acquire other meanings when analyzed in their corresponding production contexts. Through the film analysis, it was searched in the intrafilmic elements (present representations in the sequences, scenes and characters) and extrafilmic analysis (details about the production and its context) evidences about the movie makers positioning regarding “Duty of Memory” in Spain. From this point, conter-analysis has allowed inserting both films in the political and social debate about the dispute of memories in Spain in the 2000s. The importance of this research lies in the usage of film source as an analysis object, as well as its approach with questions regarding Memory – areas which allow a narrative juxtaposition with historiography.

**Key-words:** Collective Memory, Cinema, Civil War, Francoism, *Silencio Roto*, *El Laberinto del Fauno*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO:</b> .....	12
<b>1 A ORIGEM ENQUANTO PERMANÊNCIA: OS SIGNIFICADOS DA GUERRA CIVIL AO LONGO DO FRANQUISMO (1939-1975)</b> .....	21
1.1 DA GUERRA AO MITO: A LEGITIMIDADE DE ORIGEM (1939-1959).....	23
<b>1.1.1 A construção da Origem e as políticas de memória</b> .....	32
1.2 A REINVENÇÃO DA ORIGEM: A RETÓRICA DA PAZ E DO DESENVOLVIMENTO (1959-1975).....	40
<b>1.2.1 O difícil equilíbrio entre os discursos</b> .....	47
<b>2 UMA BATALHA CINEMATOGRAFICA: AS DIFERENTES PERSPECTIVAS SOBRE A GUERRA CIVIL E O FRANQUISMO (1939-1975)</b> .....	55
2.1 O NO-DO ENQUANTO VOZ ESTANDARTE DO FRANQUISMO.....	57
<b>2.1.1 Uma voz como projeto do Estado</b> .....	58
<b>2.1.2 A voz da Paz e do Desenvolvimento</b> .....	62
<b>2.1.3 Os ecos da voz estandarte</b> .....	64
2.2 A CONSOLIDAÇÃO DE UM CINEMA DE FICÇÃO “GENUINAMENTE ESPANHOL”.....	66
<b>2.2.1 O ciclo de Cruzada (1939-1945)</b> .....	66
<b>2.2.2 O ciclo Anticomunista (1945 -1959)</b> .....	71
<b>2.2.3 O ciclo de Paz (1959-1975)</b> .....	57
2.3 A LEGITIMIDADE DE ORIGEM SOB OUTROS OLHARES (1939-1975).....	78
<b>2.3.1 A suavização do olhar sobre a Cruzada</b> .....	79
<b>2.3.2 O olhar sobre guerra além da Espanha</b> .....	81
<b>2.3.3 Um olhar inquisidor</b> .....	84
<b>3 A QUERELA DAS MEMÓRIAS: A GUERRA CIVIL E O FRANQUISMO NA DEMOCRACIA (1975-2007)</b> .....	89
3.1 A GUERRA MAGISTRA VITAE E O “PACTO DE SILÊNCIO” COMO VIA ÚNICA DE RECONCILIAÇÃO (1975-1982).....	90

<b>3.1.1 O Lembrar e o Esquecer são dois lados da mesma moeda de câmbio político</b> .....	92
<b>3.1.2 O referencial da guerra como prática de aprendizagem política</b> .....	98
3.2 O TRAUMA DA GUERRA E A AMBIGUIDADE DO LEGADO FRANQUISTA (1982-2007).....	100
<b>3.2.1 A ambiguidade do legado franquista</b> .....	103
<b>3.2.2 A Lei de Memória Histórica e o debate político</b> .....	107
3.3 O CINEMA COMO REVISOR DO PASSADO E DO DEVER DE MEMÓRIA (1975-2007).....	114
<b>3.3.1 A (re)inserção do cinema no debate sobre as memórias</b> .....	116
<b>3.3.2 A irrupção do Dever de Memória</b> .....	121
<b>4 A (RE)CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA DOS VENCIDOS: <i>SILENCIO ROTO E EL LABERINTO DEL FAUNO</i></b> .....	126
4.1 O ROMPIMENTO DE UM SILÊNCIO OPACO.....	128
<b>4.1.1 O elemento humano por trás da política</b> .....	129
<b>4.1.2 As representações do filme</b> .....	132
4.1.2.1 A Resistência.....	132
4.1.2.2 A Esperança.....	135
4.1.2.3 O Silêncio.....	138
4.1.2.4 A Opressão.....	141
4.2 O TRÂNSITO ATRAVÉS DO LABIRINTO DAS MEMÓRIAS.....	142
<b>4.2.1 Um conto de fadas para adultos</b> .....	143
<b>4.2.2 As representações do filme</b> .....	146
4.2.2.1 A Resistência.....	146
4.2.2.2 A Esperança.....	149
4.2.2.3 O Silêncio.....	151
4.2.2.4 A Opressão.....	152
4.3 DOIS FILMES QUE SE (CON)FUNDEM À QUERELA DA MEMÓRIA.....	155
<b>4.3.1 A convergência das representações</b> .....	156
<b>4.3.2 A (re)construção das memórias e a inserção no debate</b> .....	160
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	165

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**.....170

**ANEXOS**.....179

## INTRODUÇÃO

A História surgiu como uma forma de se opor ao esquecimento dos homens – também entendido como as naturais limitações na transmissão das memórias às futuras gerações –, respondendo, assim, a uma necessidade de compreensão e racionalização sobre o passado (sob forma de compilação escrita) em um sentido admoestador.<sup>1</sup> Mais tarde, no continente europeu (ao longo dos séculos XVIII e XIX), a historiografia direcionou seus esforços para codificar a história mais completa de um grande grupo: a Memória da Nação, que, em última instância, é compreendida como a mais ampla Memória Coletiva.<sup>2</sup>

Adentrando o século XX, contudo, a chamada história-narrativa (aquela que coloca os grandes feitos e os grandes homens em primeiro plano) foi distanciando-se paulatinamente da historiografia a partir do momento em que os historiadores passaram a focar seus estudos nos grupos sociais em detrimento dos grandes heróis e majestosos feitos nacionais. Portanto, a História pôs-se diante da missão de reformular-se enquanto ciência, em uma busca pela “realidade” e pela “verdade”, cuja premissa baseava-se na elaboração de questionamentos, formulação de hipóteses e construção de modelos – passava-se a dar mais importância aos processos de transformação das sociedades, do que simplesmente contar o que passou.<sup>3</sup> Este quase total abandono da narrativa pela História deve ser compreendido como consequência do embate entre os pesquisadores fundadores da Escola dos *Annales* e sua antecessora, a Escola Metódica (cuja vinculação com a história-narrativa é patente, principalmente com relação à sua serventia para a construção da memória nacional e de sua história). Como, observa Pierre Nora, usando o exemplo da França dos anos 1930:

Com a emergência da sociedade no lugar e espaço da Nação, a legitimação pelo passado, portanto pela história, cedeu lugar à legitimação pelo futuro. O passado, só seria possível conhecê-lo e venerá-lo, e a Nação, servi-la; o futuro, é preciso prepará-lo. Os três termos recuperaram sua autonomia. A nação não é mais um combate, mas um dado; a história tornou-se uma ciência social; e a memória um fenômeno puramente privado. A nação-memória terá sido a última encarnação da história-memória.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001. p. 40.

<sup>2</sup> POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Revistas de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n. 3, 1989. p. 9. Disponível em: <<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2278/1417>> Acesso em: 03 mar. 2009.

<sup>3</sup> HARTOG, François. A arte da Narrativa Histórica. In: BOUTIER, Jean; JULIA, Dominique. *Passados Recompuestos – campos e canteiros da História*. Rio de Janeiro: UFRJ e FGV, 1998. p. 194-196.

<sup>4</sup> NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo, n. 10, dez. 1993. p. 12.

A Memória (que continuou sendo associada à narrativa), então, distanciou-se em certa medida da História, transformando-se em um terreno quase autônomo. Dessa forma, Memória e História passaram a exercer uma espécie de “oposição” uma à outra, pois, como explica Nora:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confrontam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo.<sup>5</sup>

Todavia, essa separação ente Memória e História vêm sendo superada nas últimas décadas, no sentido que se passou a evidenciar que ambos os conceitos constituem versões (ou “imagens”) do passado, e que não passam de representações sobre as vivências sociais e as experiências humanas. Isso, porque ficou claro à historiografia que não se pode reconstituir o passado, pois este já não existe – é possível apenas representá-lo. Sendo assim, as imagens do passado são compreendidas enquanto Representações – ou seja, “instrumentos de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente através de sua substituição por uma ‘imagem’ capaz de reconstruir em memória e de figura tal como ele é”.<sup>6</sup> E, essas “imagens”, formuladas tanto pela Memória quanto pela História, resultam de um processo pelo qual “institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa”.<sup>7</sup>

Portanto, as representações do passado, que foram edificadas primeiramente pela Memória (além de resultar no surgimento da historiografia), derivaram da capacidade do homem em construir, através de suas manifestações culturais, sua própria visão sobre o mundo em forma de simulacro – uma falsa verdade baseada na “simulação do próprio ser,

<sup>5</sup> Idem. p. 9.

<sup>6</sup> CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990. p. 20.

<sup>7</sup> AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 2005. p. 105-106.

chegando a substituí-lo”.<sup>8</sup> Embora esta seja concebida como uma produção cultural, a arte também passou a ser encarada como outra forma de expressar uma versão desse passado inalcançável pelo homem.

Nesse sentido, pode-se afirmar que existe a tripartição das representações sobre o passado nas seguintes esferas: *imaginação memorial*, *imaginação histórica* e *imaginação artística*.<sup>9</sup> No entanto, diferentemente dos demais, esta última permanece indiferente à pretensão da verossimilhança e a busca pela “verdade”, pois seu discurso independe dos referenciais construídos socialmente sobre o passado representado.

Mas isso não significa que a arte não possa adentrar os domínios da Memória e da História. Pelo contrário, o que se observa cada vez mais é justamente a confluência dessas esferas, principalmente a partir do momento em que se passou a questionar os usos sociais das manifestações artísticas com relação às experiências vividas. Desta forma, pode ser observado, em todos os gêneros artísticos, que as representações sobre o passado tornaram-se práticas cada vez mais recorrentes no intuito de gerar questionamentos sobre o presente. Torna-se possível compreender esse fenômeno (não só com relação à arte, mas também à própria demanda historiográfica, por exemplo) segundo Fernando Catroga, porque “como essa leitura é feita a partir do presente, recordar e historiar tem a sua outra face em projeções que fazem do passado um mundo de possibilidades. É que, se, em termos ontológicos, o acontecido já não existe, no campo das *re-presentificações*, ele continua a ter futuro”.<sup>10</sup>

As manifestações artísticas, por certas vezes, buscam no terreno fértil das memórias a matéria prima para sua produção: os silêncios sobre determinado passado. Tais silêncios, (entendidos aqui como aquilo que não foi selecionado para integrar o arquivo de determinadas memórias, pois estas são, por natureza, seletivas) normalmente funcionam como barreiras para certos grupos, deixando-os à margem da Memória Oficial (a memória hegemônica dentro de uma sociedade), restando à produção cultural dar a voz a essas comunidades.

Ao investigar a constituição das manifestações artísticas e sociais, a historiografia pode contemplar os embates dessas memórias concorrentes. A História, pois, encontrou na Memória um objeto de estudo e passou a problematizar seus limites e seus silêncios. Nesse sentido, o imperativo de dar voz aos indivíduos “silenciados” manifestou-se tanto no papel contestador da arte, quanto na competência investigativa da historiografia.

---

<sup>8</sup> KERN, Maria Lúcia Bastos. Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação. *Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, V. XXXI, n. 2, dezembro de 2005. p. 8.

<sup>9</sup> CATROGA, Fernando. Op. cit., p. 44.

<sup>10</sup> Idem. p. 45. [grifo do autor]

Principalmente após as duas experiências bélicas mundiais, a historiografia tem se colocado diante dos relatos históricos das vítimas e seus dramas pessoais e, dessa forma, mantendo vivas as memórias de traumas coletivos que marcaram a passagem do século XX. Entretanto, é preciso ter em conta que as memórias “recuperadas” são comunicáveis, podendo ser transmitidas através de diversas formas de representação – inclusive manifestações culturais e artísticas, como livros, quadros, fotografias e, sobretudo, filmes.<sup>11</sup>

Nesse sentido, o uso de fontes fílmicas como ponto de partida para compreender a conjuntura política e social da história contemporânea tornou-se possível para a historiografia. Entretanto, o historiador que pretende se aventurar pelo universo fílmico deve ter em mente que a obra a ser analisada é fruto de uma sociedade que a produziu, porém, não necessariamente, será essa mesma sociedade quem a receberá, resultando assim em visões e interpretações diferentes para o mesmo objeto.<sup>12</sup> Além disso, embora a linguagem fílmica seja concebida de forma mais inteligível para o público, sua interpretação torna-se incerta.<sup>13</sup>

De acordo com José Maria Caparrós-Lera, “toda obra fílmica esté abierta en cuanto a intelección y lectura a la personal interpretación del espectador”.<sup>14</sup> Sendo assim, a leitura do diretor é apenas mais uma forma de leitura. O filme pode ser interpretado e analisado de diversas formas, resultando na perspectiva que “o valor documental de cada filme está diretamente relacionado com o olhar do ‘analista’. Um filme diz tanto quanto for questionado. São infinitas as possibilidades de leitura de cada filme”.<sup>15</sup>

Devido a isso, a elaboração de uma metodologia capaz de dar conta de uma interpretação científica da fonte fílmica fez-se necessária. Eis a diferença entre o estudo de profissionais das áreas de Cinema, Artes ou Linguística para um estudo histórico: antes de ser uma obra de arte, o filme é um produto cujos elementos não são apenas estéticos ou linguísticos, mas também sociais e históricos; o filme é testemunho do seu momento de produção, o que implica em buscar nas informações extrafílmicas – ou seja, biografia dos autores, recepção da crítica e do público, polêmicas em torno do filme, censura ou apoio do Estado, exibição etc. – as motivações para sua realização.<sup>16</sup>

<sup>11</sup> GAVILÁN, Enrique. De la posibilidad y la necesidad de la “memoria histórica”. In: SILVA, Emilio; ESTEBAN, Asunción; CASTÁN, Javier; SALVADOR, Pancho (Orgs.). *La Memoria de los Olvidados: un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito, 2004. p. 57.

<sup>12</sup> FERRO, Marc. *História e Cinema*. São Paulo: Paz e Terra, 1992. p. 65.

<sup>13</sup> Idem. p. 79.

<sup>14</sup> CAPARRÓS-LERA, José Maria. *Guía del Espectador del Cine*. Madrid: Alianza, 2007. p. 39.

<sup>15</sup> NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. *O Olho da História*, n. 3. Disponível em: <[www.oohodahistoriaufba.br/o3cris.html](http://www.oohodahistoriaufba.br/o3cris.html)>. Acesso em: 05 mar. 2010. p. 3.

<sup>16</sup> FERRO, Marc. Op. cit. p. 87.



No entanto, também é possível partir das representações contidas no filme para se buscar uma interpretação da sociedade a qual retrata e/ou a que a produziu. Como elucida Cristiane Nova, devemos analisar “tudo aquilo que se coloca de forma explícita, seja nos diálogos, na indumentária, nos gestos, no enredo e no seu sentido mais geral, ou seja, extrair dele o que é dito de forma direta”.<sup>17</sup> Podemos, dessa forma, afirmar que existe “a necessidade de articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu narrativo propriamente dito)”.<sup>18</sup>

Nesse sentido, a chamada Análise Fílmica – ferramenta metodológica utilizada ao se analisar um documento fílmico – visa identificar os elementos narrativos e alegóricos da encenação do filme a partir dos seus planos e sequências, técnicas de filmagem e narração, elementos verbais, imagéticos e musicais, para entender seu sentido intrínseco e analisá-lo como fonte histórica. Assim, observa-se na película o conjunto de elementos que buscam “encenar” uma sociedade (ou criar uma “imagem”), seja ela a representada ou a da sua produção. Muitas vezes o filme acaba por falar mais sobre o seu presente, embora seu discurso esteja aparentemente apenas centrado no passado.<sup>19</sup> Tendo em vista o processo necessário para se contemplar um panorama sociopolítico, cultural e principalmente histórico através dos filmes, torna-se possível finalmente entendê-los não só como produtos da sociedade, mas também como agentes sociais.

Para compreender mais claramente o papel do cinema, principalmente em um contexto histórico de mudanças drásticas na política e na sociedade, pode-se citar a produção fílmica na Espanha, entre as décadas de 1930 e os anos 2000, já que sua indústria cinematográfica é considerada um expoente em termos de tradição, inovação, ampla produção e relativa tenacidade. Sendo assim, torna-se viável para o historiador interessado em pesquisar a história contemporânea deste país, o uso dessas fontes fílmicas como objetos de análise cultural, política, ideológica e social devido aos seguintes motivos: a Espanha passou por uma Guerra Civil (entre 1936 e 1939) que deu início à ditadura do General Francisco Franco (que permaneceu no poder por 36 anos, até sua morte em 1975), resultando no fato de que o desenvolvimento da cinematografia do país surgiu em meio a esse conturbado contexto – o que torna possível para o investigador perceber as relações entre a produção de filmes e a propaganda política do regime; após a abertura democrática (entre os anos 1970 e 1980) uma

---

<sup>17</sup> NOVA, Cristiane. Op. cit. p. 4-5.

<sup>18</sup> NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla (orgs.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 237.

<sup>19</sup> NOVA, Cristiane. Op.cit. p. 3.

gama significativa de filmes abordando o passado recente do país estrearam nas salas de cinemas do país e do restante do mundo – evidenciando as permanências das memórias da guerra de do Franquismo na sociedade espanhola; a facilidade de ter acesso às fontes fílmicas relacionadas com os temas da Guerra Civil e o Franquismo – visto que muitas dessas produções foram difundidas no mercado internacional, além do fato de que algumas dessas películas serem bem recentes.

Tendo isso em vista, observa-se que a guerra e os traumas gerados pela miséria humana são capazes de promover uma cultura de consumo de novelas e filmes biográficos e de ficção, alimentando a indústria do entretenimento e suas manobras comerciais. Entretanto, o acesso do público a esses produtos culturais acaba gerando e/ou realimentando uma série de representações sobre a História. Sendo assim, deve-se conceber esse fenômeno não como um substituto da disciplina, e sim como um catalisador, que servirá de ponto de partida para despertar a consciência política e histórica da sociedade civil.<sup>20</sup>

É notório que o cinema espanhol alimentou-se das memórias para constituir-se enquanto representação sobre o passado recente do país. Devido a isso, a visibilidade e o interesse social pelas Memórias Coletivas<sup>21</sup> devem ser analisados pelos historiadores, inserindo essas películas no contexto de demandas de sobreviventes e familiares de vítimas de traumas da guerra, da ditadura e das perseguições políticas. Assim, os filmes podem ser vistos como pontos de convergência social, política e histórica, despertando nas novas gerações a vontade pela busca do passado e pela reavaliação de juízos sobre sua história recente através de seus variados tipos de narrativas. Nesse sentido, a Memória Coletiva é o ponto de intersecção entre História, Memória e Arte.<sup>22</sup>

Portanto, o caso da querela das memórias na Espanha é paradigmático, visto que passados mais de três décadas da morte de Franco, a sociedade espanhola continua com dificuldades de ressignificar o passado da Guerra Civil e do Franquismo. Por esta razão, o presente trabalho tem como objetivo geral analisar de que forma os filmes *Silencio Roto* (Montxo Armendáriz, 2001) e *El Laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006), através de

<sup>20</sup> MINERO, María de la Cinta Ramblado. ¿Compromiso, oportunismo o manipulación? El mundo cultural y los movimientos por la memoria. *Hispania Nova* – Revista de Historia Contemporánea, n. 7, 2007. p. 19. Disponível em: <<http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d004.pdf>> Acesso em: 14 mar. 2010.

<sup>21</sup> Quando se fala em “Memória Coletiva”, não se está falando da memória *de* um grupo, visto que este pode ser composto por múltiplos indivíduos, resultando na presença de múltiplas memórias individuais, carregadas de perspectivas e representações próprias de cada pessoa. Sendo assim, a Memória Coletiva é o termo utilizado para se referir à memória *dentro* do grupo, e não à memória do grupo enquanto entidade. Sobre as Memórias Coletivas na Espanha, ver: SEBARES, Francisco Erice. Memoria Histórica y Deber de Memoria: las dimensiones mundanas de un debate académico. *Entelequia – Revista interdisciplinar*, n. 7, set. 2008. Disponível em: <<http://www.eumed.net/entelequia/pdf/2008/e07a03.pdf>> Acesso em: 21 mar. 2010.

<sup>22</sup> MINERO, María de la Cinta Ramblado. Op. cit., p. 19-20.

suas representações sobre o regime franquista dos anos 1940, adquirem outros significados quando analisados em seu contexto de produção, podendo ser compreendidos dentro do debate sobre as disputas de memória na Espanha dos anos 2000.

As manifestações artísticas como *Silencio Roto* e *El Laberinto del Fauno* colocam-se diante do desafio de trazer à tona à memória dos indivíduos que foram “vencidos” pela repressão e pelos anos de silêncio imposto pela ditadura de Franco e, posteriormente, por setores da sociedade civil. Esta dissertação traz uma reflexão sobre a fonte fílmica e suas possibilidades de análise dentro do campo historiográfico, deixando de ser apenas uma simples fonte ilustrativa para se tornar um objeto de análise. Além disso, a importância do presente trabalho reside na observação da intertextualidade entre o texto historiográfico, a narrativa memorialística e a ficção fílmica – o que permite ao pesquisador perceber os limites, os usos e os abusos das representações sobre o passado.

Dessa forma, a escolha do filme de Montxo Armendáriz deve-se à forma tradicional em que o filme foi concebido, como uma história de amor em meio aos conflitos entre a Guarda Civil franquista e o grupo guerrilheiro *Maquis* – mesmo buscando retomar o ponto de vista dos “perdedores”, mantém-se amarrado à narrativa “realista”, privilegiando a relação entre as personagens para inserir-se no debate social. Já a película de Guillermo del Toro foi um filme concebido de forma pouco usual, recorrendo à estética dos contos de fada para ambientar o mesmo período histórico do outro filme – tendo sido realizado cinco anos depois do primeiro, aponta a permanência do debate acerca da memória da resistência antifranquista – mesmo que aparentemente mostre apenas o conflito entre os personagens. Além disso, ambas as produções foram realizadas em meio aos debates mais acirrados sobre a memória recente da Espanha.

Como objetivos secundários, primeiramente faz-se necessário compreender de que forma o Franquismo buscou promover seu discurso sobre a Guerra Civil para construir uma Memória Oficial do conflito; em segundo lugar, é preciso observar como a indústria cinematográfica se relacionou com o governo ao longo de toda sua duração; em seguida, avaliar de que forma a sociedade espanhola vêm lidando com as memórias conflitantes sobre a Guerra Civil e o Franquismo após a abertura democrática e sua consolidação; e, finalmente, analisar como os filmes de Armendáriz e del Toro constroem suas representações sobre a memória em disputa na Espanha dos anos 2000.

Tendo estes objetivos como orientação, o primeiro capítulo versará sobre a mitificação da experiência da Guerra Civil dentro da construção do Estado franquista em dois momentos distintos do regime. Primeiramente, será observada a construção da Legitimidade de Origem

do Franquismo, cuja edificação foi possível graças às políticas de memórias promovidas pelos dirigentes do país, no sentido de erigir uma Memória Oficial sobre o passado espanhol até o momento da chegada de Franco no poder. Na sequência, se observará as adaptações dos discursos oficiais mediante as novas conjunturas políticas, sociais e econômicas dentro e fora da Espanha, de forma que essa Legitimidade de Origem pudesse se acomodar às suas novas necessidades.

O segundo capítulo abordará as diferentes representações sobre a Guerra Civil e o Franquismo na indústria cinematográfica entre a chegada de Francisco Franco ao poder até sua morte. Em sua primeira seção, será exposta a construção do órgão oficial cinematográfico chamado No-Do e como suas produções serviram à propagação dos ideais e princípios legitimadores do Estado. Em seguida, será observado de que forma o Franquismo buscou articular sua política protecionista como forma de se inserir dentro do setor cinematográfico e de suas produções de ficção. E, por último, se observará as produções fílmicas que paulatinamente foram modificando suas formas de representar a Guerra Civil e o Franquismo, até chegar a contestar a visão oficial sobre o passado recente do país.

O terceiro capítulo abalizará o contexto de disputas políticas e sociais entre as diferentes memórias na Espanha ao longo do período de Transição Democrática até os anos 2000, e como a cinematografia foi inserida nessa querela. Em sua parte inicial, o capítulo versará sobre as lições tiradas das experiências da Guerra Civil e do Franquismo, enquanto forma de se pensar o futuro democrático do país com base no chamado “pacto de silêncio”. Sua segunda parte explorará a ambiguidade com que a sociedade espanhola tem tratado dos assuntos pertinentes às memórias sobre o conflito dos anos 1930 e a ditadura, uma vez já tendo sido consolidada a democracia. Em sua última seção, o capítulo irá expor a inserção do cinema enquanto revisor desse passado polêmico e porta voz do denominado “Dever de Memória”.

Por fim, no último capítulo será feita a análise dos filmes *Silencio Roto* e *El Laberinto del Fauno*. Nos primeiro e segundo subcapítulos serão feitas as análises fílmicas propriamente ditas. Primeiramente fazendo a crítica externa, buscar-se-á nos elementos extrafílmicos as motivações pessoais de cada diretor para realização destes filmes. Em seguida serão evidenciados ou elementos intrafílmicos (crítica interna) – ou seja, a caracterização dos personagens, cenas, sequências, diálogos, elementos estéticos e recursos de montagem – a fim de apontar de que forma as respectivas narrativas das obras remontam os primeiros anos do governo de Franco em uma Espanha arrasada pela Guerra Civil, bem como os incansáveis esforços do Estado em acabar com a resistência da guerrilha antifranquista – essas análises

girarão em torno das seguintes representações em forma de eixos temáticos: a Resistência, a Esperança, O Silêncio e a Opressão. Finalmente, na última parte do capítulo, uma vez analisadas as representações contidas na película, será possível comparar as duas películas e partir para suas contra-análises – ou seja, a busca dos elementos não visíveis que cercaram a realização do filme, como as representações sobre os referentes contextos de produção, bem como as intenções dos cineastas em levar ao público os debates acerca das memórias do país, estando eles conscientes disso ou não, sendo isso proposital ou não. Dessa forma, serão evidenciados os valores intrínsecos de ambas as produções com relação à querela da memória na Espanha dos anos 2000.

## 1 A ORIGEM ENQUANTO PERMANÊNCIA: OS SIGNIFICADOS DA GUERRA CIVIL AO LONGO DO FRANQUISMO (1939-1975)

*“En mi opinión, el mantenimiento del general Franco en el poder no fue primariamente debido a la inoperancia de las fuerzas de la oposición, ni al apoyo de la Iglesia, ni a la aceptación pasiva de la mayor parte de los españoles. Todos estos elementos, indudablemente, se dieron, pero hubo uno más decisivo. En última instancia, Franco perduró porque en un sector importante de la sociedad española se mantenía el recuerdo de la guerra civil.”*

(Javier Tussell)

Dentre as muitas questões que surgiram do final da ditadura franquista, em 1975, e que permanecem nos dias atuais, está aquela que é considerada uma das mais importantes: como uma ditadura, que ascendeu ao poder por meio de um golpe contra um governo legítimo, e que desencadeou uma sangrenta guerra civil, conseguiu manter-se à frente do Estado durante 36 anos? A explicação do historiador Javier Tussell, cuja citação – extraída de um livro publicado em 1979<sup>23</sup>, ano em que a Espanha ainda encontrava-se em meio aos debates mais calorosos acerca dos rumos que o país estava tomando durante a chamada Transição Democrática – serve de epígrafe para este capítulo, parece ser reveladora, no sentido em que aponta um elemento chave na constituição do governo franquista: a permanência da memória da Guerra Civil como discurso de coesão e legitimação.

Nesse sentido, o regime franquista buscou fomentar uma memória sobre a guerra que fosse favorável à sua legitimação, não permitindo – através da repressão e demais mecanismos de controle – que outras memórias concorrentes tivessem espaço na esfera pública. Entretanto, por mais que o discurso<sup>24</sup> oficial do regime sobre o conflito fosse

<sup>23</sup> GIRONELLA, José María; BORRAS, Rafael (Orgs.). *100 españoles y Franco*. Barcelona: Planeta, 1979. p. 558.

<sup>24</sup> O termo Discurso possui múltiplos significados, podendo ser uma fala solene, uma fala inconsequente ou o uso restrito da língua, podendo ainda ser um sistema que permite produzir um conjunto de textos, bem como o próprio conjunto de textos produzidos. Entende-se aqui o Discurso como uma ação orientada com funções sociais e políticas que visam modificar uma determinada situação. Ele é orientado porque é concebido em função de uma perspectiva assumida pelo enunciador, e também porque se desenvolve no tempo, de maneira linear. É construído em função de uma finalidade, devendo ser dirigido a um lugar e/ou a alguém. Nesse sentido o

dominante, não era hegemônico, pois na esfera privada diversas memórias concorrentes seguiram existindo, mesmo que publicamente veladas. Na prática, isso equivale dizer que, a memória do regime sobre a guerra foi dominante porque foi a que mais esteve representada nos meios de comunicação oficiais e nos demais meios de difusão e ensino que estavam sob o controle do Estado, porém não foi hegemônica, pois não conseguiu extinguir outras narrativas de outros grupos existentes na sociedade.

A prova disso é que, nos primeiros anos de ditadura, não havia espaço para versões alternativas sobre a guerra perante a sociedade, muito menos espaço para que os derrotados pudessem expor suas lembranças. Porém, com o passar dos anos e das mudanças estruturais na administração do Estado foram permitindo, pouco a pouco, que outras narrativas não tão maniqueístas pudessem aflorar do âmbito privado para o público.<sup>25</sup> Contudo, é preciso salientar que, por mais que o regime franquista, passado sua fase mais repressora e autoritária, tenha permitido que determinadas memórias pudessem emergir, o discurso da vitória nunca deixou de excluir os “vencidos” e de discriminá-los de diversas maneiras.<sup>26</sup> Por esse motivo, o regime precisou buscar diferentes modos de se legitimar, promovendo de variadas maneiras sua própria memória.

Dessa forma, podemos dizer que o Franquismo conseguiu legitimar-se, ao longo dos anos, através de seu discurso de Legitimidade de Origem – que encontra sua fundamentação na permanência do espírito da vitória da guerra – e, mais tarde, sendo resignificado com a Retórica da Paz do Desenvolvimento – que se sustenta no desenvolvimento econômico e social no país. Essa transformação da legitimidade ocorreu conforme o regime institucionalizou-se através de novas leis, conseguindo certa estabilidade política e social, de modo que o aparato repressor diminuiu sua intensidade. Assim, paulatinamente o regime acabou sendo aceito no exterior, recebendo o reconhecimento que havia sido negado no início. Com isso, o regime ganhou uma legitimidade mais profunda ancorada em sua Origem, já que o espírito belicista se dissolveu com a troca geracional (que supõe o aparecimento na vida pública de indivíduos que não viveram a contenda, logo não possuíam o mesmo comprometimento emocional). A Origem, apesar da narração épica, passou a ter mais conotação trágica, dramática e fratricida.<sup>27</sup>

---

Discurso é interativo, pois depende da relação entre enunciador e receptor. Sobre este assunto, ver: MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2004.

<sup>25</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. *Políticas de la Memoria y Memorias de la Política*. Madrid: Alianza, 2008. p. 25.

<sup>26</sup> Idem. p. 95-96.

<sup>27</sup> Idem. p. 105.

Seguindo este viés, o presente capítulo versa sobre os mecanismos políticos e simbólicos que o governo de Franco utilizou para conseguir manter o espírito da Guerra Civil vivo na sociedade espanhola, permitindo justificar sua própria existência como força necessária para manter a paz e evitar novos derramamentos de sangue, bem como as fundamentações simbólicas e políticas que o regime utilizou para transformar seu discurso legitimador ao longo do tempo. Para isso, faz-se necessário traçar um histórico das bases do assentamento dos discursos de legitimidade do regime, tanto em sua gênese quanto em sua reconfiguração ao longo do tempo. Além disso, é preciso expor as principais “políticas de memória”<sup>28</sup> empregadas pelo governo, além de apontar as principais zonas de socialização controladas pelo Estado, que, em última instância, tinham por função perpetuar o discurso oficial para fins propagandísticos e doutrinadores. Assim, é possível delinear como estas práticas foram fundamentais para legitimar Franco como *caudillo* líder supremo e seu governo como mantenedor da estabilidade política, social e econômica, bem como compreender de que forma foi construída a memória oficial sobre a Guerra Civil.

### 1.1 DA GUERRA AO MITO: A LEGITIMIDADE DE ORIGEM (1939-1959)

Na Espanha republicana da década de 1930, divergências de interesses entre os vários grupos políticos existentes ocasionaram uma tensão sem precedentes, que dividiu política e ideologicamente a sociedade espanhola, culminando em um levante armado por parte das forças armadas, autodenominados “Nacionalistas”. Liderados pelo alto generalato espanhol, cujo representante máximo foi o general Francisco Franco, eles pretendiam acabar com a República instituída democraticamente desde 1931. Do outro lado, uniram forças, mesmo que momentaneamente e de forma bastante desarticulada, aqueles que acreditavam em um governo livre, laico e democrático para defender a República (como comunistas, socialistas, anarcossindicalistas, republicanos, liberais e nacionalistas bascos, galegos e catalães).

---

<sup>28</sup> Por Políticas de Memória compreendem-se todas aquelas iniciativas de caráter público (não necessariamente políticas), destinadas a difundir ou consolidar uma determinada interpretação de algum conhecimento do passado de grande relevância para determinados grupos sociais e/ou políticos, ou ainda para a totalidade do país. Pode-se também afirmar que as Políticas de Memória objetivam produzir e/ou impor lembranças comuns a uma dada sociedade através de um monopólio de instrumentos de ações públicas (comemorações oficiais, programas escolares de História, leis memoriais etc.). Ver: FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit. p. 53.; MICHEL, Johann. Podemos falar de uma política do esquecimento? *Memória em Rede*, v.2, n.3, ago.-nov. 2010. Pelotas: UFPEL, 2010. p. 14-15. Disponível em: <<http://www.ufpel.edu.br/ich/memoriaemrede/beta-02-01/index.php/memoriaemrede/article/view/35>> Acesso em: 10 jul. 2011.



A Guerra Civil, que iniciou em 18 de julho de 1936 e estendeu-se até 1º de abril de 1939, repartiu a sociedade em dois blocos antagônicos, separando famílias, amigos e vizinhos em uma guerra fratricida que ganhou repercussão mundial. O resultado dessa cisão na sociedade espanhola foi uma grande quantidade de mortos, desaparecidos e exilados, uma economia precária e uma lembrança sombria e dolorosa.<sup>29</sup> Sobre o período, o historiador Fernando Cortázar comenta:

Al terminar la guerra, España era un país arruinado, en el que la pérdida de vidas humanas se añadía la destrucción enorme de bienes materiales. Murieron 300.000 personas en el frente o en las retaguardias de ambas zonas y otras 450.000 – una parte considerable de ellos acabarían regresando a España – tuvieron que protegerse de la represión marchando al exilio.<sup>30</sup>

Após a derrota do governo republicano, o general Francisco Franco ascendeu como comandante do Estado espanhol e instaurou um governo de caráter autoritário, necessário para assegurar que não houvesse mais reviravoltas no cenário político espanhol, e com diversas semelhanças com os regimes nazi-fascistas europeus<sup>31</sup>, que ficou conhecido como Franquismo. Dessa maneira, o Franquismo procurou situar seus alicerces políticos e ideológicos com base na afirmação de uma identidade espanhola única e um Estado forte, capaz de acabar com as divergências políticas e ideológicas do país, objetivando mobilizar a sociedade espanhola para a construção de uma “España Una, Grande y Libre”, ou seja, uma Nação espanhola.<sup>32</sup>

Franco buscou estabelecer seu novo governo em uma aliança com os setores conservadores da sociedade espanhola, articulando cargos administrativos entre três grandes grupos – a Igreja Católica, o Exército e a Falange – sob seu comando. Conforme complementa Fernando Cortázar, “el estado franquista se sintió también respaldado por los grupos sociales que habían apoyado la sublevación militar: grandes terratenientes, empresarios industriales, financieros, pequeñas burguesías provincianas y el campesinado católico del norte y centro del país”.<sup>33</sup>

Porém, diferentemente do que se imagina, o discurso dos grupos que compunham a ditadura franquista não era homogêneo, e frequentemente havia conflito de interesses (principalmente entre a Falange e a Igreja). Isso se explica pelo fato de que, o grupo que então controlava o governo, no momento em que se levantou contra a República, não possuía

<sup>29</sup> CARR, Raymond. *España 1808-1975*. Barcelona: Ariel, 2003. p. 703.

<sup>30</sup> CORTÁZAR, Fernando García de. *El Franquismo (1939-1975)*. Madrid: Anaya, 2009. p. 34.

<sup>31</sup> Sobre esse assunto, ver: CAMPOS, Ismael Saz. *Fascismo y Franquismo*. Valencia: PUV, 2004.

<sup>32</sup> Sobre esse assunto, ver: PICAZO, Carlos Almira. *¡Viva España! El nacionalismo fundacional del régimen de Franco. 1939-1943*. Granada: Comares, 1998.

<sup>33</sup> CORTÁZAR, Fernando García de. Op. cit., p. 17.

qualquer discurso elaborado para fazer legitimar sua ação frente à sociedade.<sup>34</sup> A gênese do novo regime deu-se por meio de um golpe de Estado, logo não surgiu de uma forma democrática, o que significa que uma ampla parcela da sociedade não apoiou o governo de imediato. Essa precariedade de legalidade do imediato pós-guerra fez com que a violência e a repressão fossem as únicas ferramentas disponíveis para “legitimar” o novo regime.<sup>35</sup> Além disso, o regime insistiu na ideia de que a vigilância e a repressão eram imprescindíveis para barrar quaisquer conspirações por parte dos inimigos exilados, tanto no exterior, quanto infiltrados na Espanha.<sup>36</sup> Segundo Sheelagh Ellwood,

[...] tal destrucción de las posibles fuentes de oposición tenía que contribuir mucho a la dictadura franquista. La desaparición física de la mayor parte de las personas que habían ocupado puestos importantes en las organizaciones políticas y sindicales republicanas, marxistas y anarquistas durante la segunda República, más la impotencia a la que fueron reducidos los supervivientes por el exilio o la clandestinidad y la precariedad de la vida cotidiana en los años inmediatamente posteriores a la guerra civil, dejaron pocas alternativas viables a la aceptación del régimen establecido y legitimado por la victoria en esa guerra.<sup>37</sup>

Entretanto, uma legitimidade baseada apenas na repressão não consegue perdurar por muito tempo. Visando a superar isso, no que diz respeito à legitimação do governo e à tentativa de elaboração de um discurso unificado, o Franquismo buscou na devastadora experiência da guerra sua mitificação, no sentido de que sua própria existência era condição fundamental para que a Espanha nunca mais passasse por outro conflito armado dentro de seu próprio território. Nesse sentido, a base dirigente do regime tratou de buscar explicações para justificar a necessidade do levante armado de 18 de julho de 1936, data que passou a ser chamada de *Alzamiento Nacional* – a grande rebelião que restaurou a tradição nacional e católica na Espanha. E mais, tratou-se de deixar claro que a guerra que pôs fim ao antigo governo não se tratou de uma guerra civil (guerra entre iguais), mas sim de um levante de “independência” contra invasores estrangeiros – configurados na imagem do comunista soviético e do liberal francês. Estes, que se diziam “espanhóis” republicanos – ou *rojos* – pretendiam entregar a Espanha à URSS. Tratava-se, então, de salvar a pátria e devolvê-la aos verdadeiros espanhóis – o tradicional povo apegado à terra, ao catolicismo, à ordem e à unidade moral familiar.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> JULIÁ, Santos. De “guerra contra el invasor” a “guerra fratricida”. In: \_\_\_\_\_. (coord.). *Víctimas de la Guerra Civil*. Madrid: Temas de Hoy, 1999. p. 21-22.

<sup>35</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 105.

<sup>36</sup> Idem. p. 116.

<sup>37</sup> ELLWOOD, Sheelagh. Falange y Franquismo. In: FONTANA, Josep (Org.). *España bajo el franquismo*. Barcelona: Crítica, 2000. p. 39-40.

<sup>38</sup> CUESTA, Cristina Gómez. La construcción de la memoria franquista (1939-1945): mártires, mitos y conmemoraciones. *Studia Historica. Historia Contemporánea*, n. 25, 2007. p. 94. Disponível em:

Surgiu, então, em nível discursivo, a explicação que serviu de alicerce para justificar o *Alzamiento Nacional* e, ao mesmo tempo, revelar o motivo pelo qual a sociedade deveria apoiar o novo regime: o mito das *Dos Españas* que, conforme Fernando Cortázar, explica-se na “división de España en dos, vencedores y vencidos, y de la perduración del espíritu de guerra civil, [que] se percibe en la política representativa practicada por Franco”.<sup>39</sup> Em verdade, não se tratava apenas de “vencedores” e “vencidos”, mas sim de todas as simbologias dicotômicas e maniqueístas acerca da guerra: nacionais e vermelhos, católicos e ateus, espanhóis e antiespanhóis, civilização e barbárie, bem e mau etc. Esse novo discurso serviu como um elemento aglutinador dos apoiadores do regime, permitindo legitimar o novo Estado, ao passo que defendia uma imagem difundida publicamente com a intenção de trazer adeptos e assegurar a aceitação da nova realidade política pela sociedade, mesmo que essa não tenha surgido das urnas.<sup>40</sup>

O fato é que a guerra, para o Franquismo, foi um acontecimento basilar, visto que se tratava da pedra angular do regime, e devido a isso, teve presença constante, obsessiva e mitificada ao longo de toda sua existência. Tratava-se de um importante instrumento de legitimação, o qual foi apresentado como resultado primeiro e necessário, logo inevitável, da solução de uma crise que o país enfrentava, não deixando alternativa possível. Nos textos oficiais afirmava-se que Franco não teve escolha que não promover uma guerra visando pacificar em definitivo os espanhóis e poder, desta forma, construir as bases de um futuro estável e próspero.<sup>41</sup>

Grosso modo, a primeira fase do regime franquista, que vai de 1939 até o final da década de 1950 – quando o regime abandona o modelo autárquico\* de governo, abrindo-se para a Europa e o mercado global – teve como incumbência rechaçar qualquer resquício de memória pública favorável à República ou que fosse simplesmente contrária ao governo, forjar uma memória própria e oficial da guerra, e transmiti-la à sociedade, fabricando uma imagem idealizadora (a partir de símbolos e de narrativas) e de consenso forçado para promover a ordem nacional e ao mesmo tempo se autolegitimar no poder. Franco dava a

---

<[http://campus.usal.es/~revistas\\_trabajo/index.php/0213-2087/article/viewFile/1053/1131](http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0213-2087/article/viewFile/1053/1131)> Acesso em: 28 jun. 2012.

<sup>39</sup> CORTÁZAR, Fernando García de. Op. cit., p. 23.

<sup>40</sup> CUESTA, Cristina Gómez. Op. cit., p. 92.

<sup>41</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 115.

\* A primeira fase do franquismo foi um regime autárquico, que consistia em uma economia autossuficiente que visava suprir as próprias necessidades com os recursos disponíveis dentro do próprio território. Esta fase iniciou em 1939, no final da guerra civil, onde o país encontrava-se em uma profunda depressão causada pela devastação do conflito. O período autárquico se encerrou em 1959, quando Francisco Franco elaborou o Plano de Estabilização. Esse período também é conhecido como “Primeiro Franquismo”.

entender que a guerra ainda era uma ameaça real e permanente e que não mais se admitiria a existência de “duas Espanhas” (governo e oposição).<sup>42</sup> Neste sentido, constatamos um aparente paradoxo<sup>\*\*</sup>, pois para promover o esquecimento da República, o Franquismo precisou recorrer à lembrança constante da contenda e da vitória dos nacionalistas, com datas comemorativas e festas cívicas, no intuito de estabelecer uma memória oficial da nação. Desta maneira, Franco buscou tornar-se “senhor da memória”. Como esclarece o historiador Jacques Le Goff, “tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores deste mecanismo de manipulação da memória coletiva”.<sup>43</sup>

O grande desafio para a construção de uma nova memória é a identificação de seu momento original/ponto de partida – nesse caso, a guerra – com um marco temporal já consagrado – ou seja, a própria história da Espanha. Assim, foi preciso estabelecer uma “continuidade” entre este momento inédito e esse passado amplamente conhecido pelos espanhóis, pois “começos inteiramente novos são inconcebíveis [...], pois o excesso de lealdade e hábitos muito antigos impedem a substituição completa de uma temporalidade antiga por uma nova origem”.<sup>44</sup> Por esse motivo, Franco argumentava que o novo governo não era um “novo governo”, mas sim uma administração que dava continuidade ao passado glorioso espanhol, e que historicamente a Espanha era um país propenso a expulsar e/ou eliminar o inimigo para edificar uma nova pátria, como teria acontecido na península em 1492 com os judeus, em 1502 com os muçulmanos e, finalmente, em 1939 com os comunistas.

O recurso de associação com o passado mostra uma importante característica do pensamento mítico: sua dimensão temporal cíclica. Isso implica dizer que um mito possui referências simultâneas no passado e no presente, visando servir de amparo moral para o futuro.<sup>45</sup> Por esse motivo, o reforço destes mitos significou ao regime uma “unidade identitária” espanhola, porém uma unidade sempre vigiada através da obediência e do rechaço ao que se situava fora do que era preconcebido pelo regime. Ficavam, assim, desamparados política e simbolicamente aqueles que lutaram na guerra pelo lado perdedor. Isso, por si só, já

---

<sup>42</sup> CORTÁZAR. Op. cit., p. 23.

<sup>\*\*</sup> Não existe um verdadeiro paradoxo, pois o processo de lembrar também vem acompanhado com seu antônimo – o esquecer – já que a memória é necessariamente parcial e seletiva, fazendo com que o ato de recordar e o de esquecer sejam oriundos da mesma operação cognitiva. E é nesse ponto que, muitas vezes, o grupo dominante (ou as lideranças de uma sociedade) passa a determinar aquilo que será integrado à Memória Oficial e o que será omitido ou “esquecido” dela.

<sup>43</sup> LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 2008. p. 422.

<sup>44</sup> CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 95.

<sup>45</sup> CUESTA, Cristina Gómez. Op. cit., p. 93.

garantia o respaldo simbólico do regime no sentido de que Franco estaria cumprindo o destino da Espanha, além de justificar o consequente acossamento dos “vencidos” por parte de governo e sua segregação perante a sociedade, abandonando a convivência baseada na tolerância e no respeito.<sup>46</sup> Esse discurso impôs-se nos meios de divulgação, propaganda e informação, ao passo que as versões alternativas e discordantes, foram submetidas à censura, pelo menos nos primeiros anos de ditadura.<sup>47</sup> Em outras palavras, pode-se dizer que:

No se trata tan sólo de que los intentos de legitimación del franquismo estuvieran íntimamente ligados a la evocación de la contienda, sino de que la propia legitimidad del régimen resultaba ser incompatible con la reconciliación de los dos bandos enfrentados. En contra de lo que podría pensarse, la estabilidad del sistema se hubiera tambaleado de haberse accedido a llevar a cabo la reconciliación mediante el reconocimiento de culpas y el perdón, pues la legitimidad del régimen estaba inextricablemente unida a la marginación del vencido, a la justificación de la guerra y a la exaltación de la victoria.<sup>48</sup>

Isso demonstra que o regime almejava que o discurso da vitória fosse além da esfera pública, criando raízes profundas na sociedade para que sua reprodução também se desse em nível privado, de modo que o vencido continuasse sendo alvo de rejeição e de desprezo. Para que esse discurso pudesse criar raízes nos âmbitos particulares, precisou ser simplificado, abstrato e apto para o consumo dos demais membros da sociedade, manipulando acontecimentos passados, enfatizando narrações dramáticas e epopeicas, favorecendo heróis e demonizando vilões, reforçando identidades, dando uma perspectiva única e comprometida com o projeto franquista. Sobre a fundamentação do projeto unificador de Franco, Carlos Picazo comenta:

Bajo la Dictadura franquista los límites institucionales estaban representados por la censura oficial, por la represión, por las leyes restrictivas de determinadas conductas etc. En cuanto a los límites socio-culturales eran también numerosos: no hablar de determinados temas, no llevar determinada ropa, asistir los oficios religiosos, no relacionarse con determinadas personas etc. Ambos límite oficiales y privados a la práctica social y al discurso se interpenetraban.<sup>49</sup>

O que diferenciava, em nível discursivo, o vencedor do vencido – uma vez que na prática a segregação já estivesse bem clara para a sociedade – eram os conceitos de *Hispanidad* e *Raza*, que surgiram antes mesmo do final da guerra, e que o regime buscou agregar à imagem dos “vencedores”. O primeiro identificava a pátria com a ortodoxia católica, e agrupava os distintos povos hispânicos de diversas zonas geográficas em um destino universal permanente. O segundo foi ligado ao conceito de *Hispanidad* em uma

<sup>46</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 116-117.

<sup>47</sup> Idem. p. 99-100.

<sup>48</sup> Idem. p. 101.

<sup>49</sup> PICAZO, Carlos Almira. Op. cit., p. 120-121.

espécie de doutrina nacional católica, mas de forma diferente dos conceitos de “raça” do resto da Europa dos anos 1930: a *Raza* tem mais a ver com qualidades morais, valores religiosos e feitos relacionados com a colonização da América. Juntos, ambos os conceitos marcavam o caráter providencial da raça espanhola em uma concepção espiritualista, logo contrária à personalidade do vencido que não possuía nem a raça espanhola nem sua hispanidade. De acordo com Cuesta,

Aunque en determinados momentos pudieron aplicarse esquemas racistas contra los pueblos no castellanizados de la península, especialmente contra los catalanes, de manera predominante y genérica el término raza tendrá un contenido espiritual y cultural, relacionado en ocasiones con el idioma, el genio y la elocuencia.<sup>50</sup>

Com base nessa cultura e nesse destino, buscou-se reinterpretar simbolicamente antigos mitos do passado espanhol, como a lenda de *El Cid Campeador* – cavaleiro castelhano que, em 1094, libertou Valencia da presença dos muçulmanos, tornando-se herói do período da Reconquista católica –, cuja associação direta com Franco permitiu transformá-lo em o *caudillo* que expulsou os infiéis do território ibérico em nome da religião católica. Como comenta Cristina Cuesta, “lo que diferenciaba al Caudillo, del Duce o el Führer era el carácter fundacional de su mando, procedente de la sangre española”.<sup>51</sup> O mito *caudillo/El Cid* se explica, então, pela permanência do espírito da vitória na guerra e, conseqüentemente, dava ao regime franquista sua característica personalista e católica.

A aproximação entre o Franquismo e o catolicismo garantiu a sua legitimidade outros elementos simbólicos condizentes com o discurso que estava sendo desenvolvido. Para isso, tratou a guerra como o enfrentamento de uma Espanha nacional – dotada da raça espanhola e guardiã da cristandade – contra outra Espanha estrangeira, que não era a verdadeira – infiel/ateia e comunista. Em realidade, desde o princípio da guerra, alguns clérigos simpáticos ao bando insurgente trataram de traçar uma analogia direta com as Cruzadas da Península Ibérica dos séculos VII ao XV, retomando o espírito da fé como a grande legitimadora do *Alzamiento Nacional*. Conseqüentemente, não foi difícil para Franco e o novo regime sustentar o status de guardiões da fé católica, como os reis católicos Fernando de Aragão e Isabel de Castela do século XV. O recurso da aproximação do peso simbólico e social da Espanha católica com o discurso da guerra resultou em um duradouro pilar da Legitimidade de Origem que, em última instância, foi um discurso patriótico-religioso. Ao analisar a

<sup>50</sup> CUESTA, Cristina Gómez. Op. cit., p. 117.

<sup>51</sup> Idem. p. 101.

convergência do catolicismo com a retórica da vitória, o historiador Santos Juliá comenta que esse discurso era:

[...] compacto, sin fisuras, que hablaba de un gran pasado de la nación, echado a perder por sus enemigos interiores, por los liberales que habían abierto las puertas al marxismo y su hijuela, la revolución; y rescatado luego y regenerado a costa de la sangre derramada por los mártires de una cruzada, de una guerra santa. [...] el discurso de la guerra fue una mezcla, destinada a perdurar durante toda la dictadura, de ideología militar y teológica macerada en tres años de guerra civil y en una década de aislamiento internacional y de autarquía mental.<sup>52</sup>

Assim, fundou-se o mais importante elemento doutrinário do Franquismo: o Nacionalcatolicismo. Este consistia no restabelecimento das relações entre Estado e Igreja, que haviam sido rompidas pela República laica de 1931. O Nacionalcatolicismo configurava a unificação dos discursos militar e da Falange com o princípio norteador da mítica católica, que se traduzia na associação da Guerra Civil com a memória da Guerra de Independência espanhola (1808-1814) e das Cruzadas.<sup>53</sup> Esse princípio regulava as atividades políticas e sociais do Estado e prevaleceu na Espanha de Franco até sua morte, em 1975, muito embora tenha perdido sua força durante a década de 1960.<sup>54</sup> Sobre sua lógica, Cuesta comenta que:

Al margen de la distinción entre ideología y mentalidad, resulta comúnmente aceptado por la mayoría de los autores, la vinculación directa del franquismo con la doctrina contrarrevolucionaria de la inmediata preguerra, donde el papel de la religión católica fue decisivo para conseguir la integración simbólica de la sociedad. El nacionalcatolicismo unificaba y purificaba, y los que no eran católicos no eran ‘verdaderos españoles’.<sup>55</sup>

Muito embora o regime franquista tenha sido amparado pelo catolicismo, e por conta disso tenha encontrado maior apoio social devido à tradição católica dos espanhóis, é preciso lembrar que tanto a Falange quanto o Exército (os outros dois pilares do regime) tiveram papéis fundamentais na legitimação do no Estado: o Exército garantia a legitimidade à força, além de sua própria organização estatal hierarquizada permitir a identificação da sociedade com as forças armadas – soma-se a isso a ideia de que não há nada mais nacional e patriótico do que a instituição militar, e sendo assim, esta é, em última instância, a autêntica guardiã da pátria; a presença da Falange impunha um partido único, dando fim aos embates políticos entre os partidos (que em última instância foram os responsáveis pela decadência da Espanha,

<sup>52</sup> JULIÁ, Santos. Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura. In: \_\_\_\_\_. (Dir.). *Memoria de la Guerra Civil y del Franquismo*. Madri: Taurus, 2006. p. 27.

<sup>53</sup> Idem. p. 29.

<sup>54</sup> MORADIELLOS, Enrique. *La España de Franco (1939-1975)*. Madrid: Sintesis, 2000. p. 95-136.

<sup>55</sup> CUESTA, Cristina Gómez. Op. cit., p. 89.

pois representavam os interesses dos comunistas e liberais, ou seja, dos antiespanhóis), sendo assim, sua função era acabar com o pluralismo político que mais dividia do que agregava.<sup>56</sup>

Após essa elaboração de um discurso unificado que garantisse ao novo regime um respaldo simbólico e social, foi preciso exercer uma campanha de deslegitimação da Segunda República e do que ela significava em termos políticos e sociais. Somente dessa forma, o Franco e sua base aliada estariam assegurando sua permanência no poder.<sup>57</sup> Com isso, o regime insistiu na ideia de que a República não era legítima, já que propunha abandonar o país e entregá-lo aos soviéticos. Inclusive falsos documentos foram elaborados no sentido de fornecer provas dessas acusações e deslegitimar o governo republicano.<sup>58</sup> O regime republicano também era considerado ilegítimo por não ter sido capaz de manter a ordem pública, conter a violência nas ruas, defender os interesses dos espanhóis, conservar o legado da tradição católica e proteger a sagrada unidade da pátria, além de ter sido considerado o único causador da guerra que devastou o país.

A principal consequência disso foi que o tratamento dado aos chamados “vencidos” – antigos defensores da República e seus familiares – seguiu sendo tão duro quanto foi durante a guerra. O Franquismo perseguiu todos aqueles que lutaram contra o bando nacional, afirmando que os *rojos* tiveram um comportamento cruel e inumano na batalha, assassinaram sem piedade, destruíram o patrimônio nacional (especialmente o religioso) e cometeram barbáries nos territórios onde tiveram controle político. Tudo isso justificava que não houvesse indulgências para os “vencidos”. O discurso fundamentou-se na ideia de que a vitória não se divide, muito embora se dissesse abertamente e retoricamente que a vitória e a paz eram patrimônios de todos os espanhóis.<sup>59</sup>

Juntamente com a segregação política e social dos “vencidos”, sua bagagem de memória foi silenciada e fragmentada. Boa parte dos republicanos encontrava-se no exílio, e os que permaneceram em território espanhol foram silenciados por rígidas penas impostas tanto por parte do regime quanto pela sociedade. Tais memórias ficaram retidas no seio de algumas famílias e em pequenos grupos e associações clandestinas de dissidentes políticos. Entretanto, não foram poucas as famílias que optaram por silenciar sua própria memória devido ao desejo de proteger seus filhos das brutalidades do regime. Nesses casos, os filhos

---

<sup>56</sup> PICAZO, Calos Almira. Op. cit., p. 50.

<sup>57</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 115.

<sup>58</sup> Sobre esse assunto, ver: SOUTHWORTH, Herbert. *El lavado cérebro de Francisco Franco*. Barcelona: Crítica, 2000.

<sup>59</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 115.



dos “vencidos” acabaram por receber quase que somente a memória oficial imposta pelo governo, assegurada por uma socialização repleta de valores nacionalcatólicos.

O Franquismo procurou exercer políticas de memória para consolidar sua existência e sua Legitimidade de Origem e, ao mesmo tempo, promoveu uma “política de esquecimento” com relação aos “vencidos”. De acordo com Johann Michel, as políticas de esquecimento baseiam-se na manipulação, no comando e na destruição da uma memória, uma vez que determinados fatos e personagens são intencionalmente evacuados da Memória Oficial – e muitas vezes da própria Memória Coletiva.<sup>60</sup> Ainda, o mesmo autor comenta que “essa forma instituída de esquecimento é utilizada no sentido de construir uma memória oficial hegemônica em detrimento de memórias coletivas concorrentes que são objeto de uma ação sistemática de aniquilação”.<sup>61</sup>

### **1.1.1 A construção da Origem e as políticas de memória**

Uma vez construído o discurso sobre a “Guerra de Independência” ou a “Cruzada de Libertação” – alguns dos nomes dados à Guerra Civil pelos franquistas e apoiadores do regime – foi preciso por em prática o projeto de aniquilação da memória republicana e a edificação da memória do novo regime. Para isso, buscou-se submeter a sociedade às zonas de socialização controladas pelo regime bem como impor uma educação diretiva e doutrinária, visando assegurar que a memória da guerra e da vitória nacional fosse perpetuada através das novas gerações de espanhóis.

Por mais que seja difícil precisar a capacidade, o alcance e o sucesso de governos autoritários e totalitários em influenciar como uma população irá recordar um episódio histórico concreto, é inegável que tais regimes influenciam diretamente no processo de socialização da sociedade. Através de políticas de memória, agindo sobre as principais instâncias geradoras de valores sociais, políticos e culturais, estes regimes podem modelar – pelo menos parcialmente – a percepção daquilo que ocorre ao seu redor no dia a dia, contribuindo também, em grande medida, na forma de encarar o passado, com o intuito de consolidar seu poder e legitimar seu domínio.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> MICHEL, Johann. Op. cit., p. 24.

<sup>61</sup> Idem. p. 23.

<sup>62</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 97.

Com o Franquismo não foi diferente. O principal foco de ação do regime foram as políticas de memória – a censura e o monopólio de produção de informação, a educação cívica através de datas comemorativas e desfiles, o Culto aos Mortos e a construção de Lugares de Memória<sup>63</sup>, e o ensino da História –, que, além de proporcionar a exclusão da memória republicana, propiciava uma continuidade da ditadura com o passado remoto. A memória, nesse caso, era utilizada como uma conquista política a ser espelhada na vida cotidiana no país, reafirmando a dicotomia existente entre “vencedores” e “vencidos”. Com bem lembra Cristina Cuesta, “las diversas conmemoraciones celebrarán la legitimidad de origen no como insurrección nacional sino como ‘resurrección nacional’, sirviendo de apoyatura para la tarea ideológica y socializadora, junto con la escuela y los medios de comunicación”<sup>64</sup>.

Muito embora a censura dos meios de comunicação e o controle sobre a produção e informação dentro do país não sejam necessariamente formas de política de memória, pois não se destinam exclusivamente a construir determinada recordação, pode-se dizer que contribuem para omitir quaisquer memórias concorrentes à Oficial. Nesta perspectiva, Fernández comenta que:

Unos medios de comunicación tan controlados y omnipresentes como los franquistas fomentaron una serie de valores y contribuyeron a crear no pocos mitos históricos que, si bien no fueron aceptados por la sociedad en su conjunto, sí influyeron notablemente en las percepciones de muchos de sus miembros, especialmente de aquellos que no disponían de recursos informativos alternativos a los oficiales ni de una formación suficientemente sólida como para analizarlos.<sup>65</sup>

O controle que o regime exerceu sobre as informações que circulavam dentro da Espanha<sup>66</sup> foi cumprido pela dupla censura – a militar (Forças Armadas) e a civil (Falange e Igreja Católica). Além do mais, ao longo do Franquismo, o número de jornais manteve-se entre 105 e 120 no território espanhol. Dos 48 periódicos que foram fundados entre 1936 e 1964, 36 destes pertenciam ao regime – o que demonstra que poucos empresários desvinculados do Franquismo tiveram oportunidade de lançar novos títulos no mercado

---

<sup>63</sup> Lugar de Memória é qualquer objeto ou espaço destinado à rememoração de personagens históricos, feitos, comemorações etc. São lugares que carregam simbolicamente a memória em si empregada por uma comunidade ou sociedade. De acordo com Pierre Nora, “Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações; são os marcos testemunhas de outra era, das ilusões de eternidade.” Cf. NORA, Pierre. Op. cit., p. 12-13.

<sup>64</sup> CUESTA, Cristina. Op. cit., p. 90.

<sup>65</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 97.

<sup>66</sup> Sobre o controle dos meios de comunicação e imprensa na Espanha franquista, ver: SINOVA, Justino. *La censura de prensa durante el franquismo*. Barcelona: Debolsillo, 2006; CHULIÁ, Elisa. *El poder y la palabra: prensa y poder político en las dictaduras – el régimen de Franco ante la prensa y el periodismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

editorial.<sup>67</sup> Dessa forma, o Franquismo conseguiu determinar o que poderia ou não ser dito sobre a Guerra Civil. Segundo Fernández, “el especial celo con que el Franquismo protegió su particular narración de la guerra demuestra hasta qué punto dicho acontecimiento, debidamente manipulado, constituía un pilar básico de su legitimidad”.<sup>68</sup>

De qualquer sorte, o fato é que a Memória Oficial sobre a guerra se converteu em algo muito difícil de evitar, pois o regime associou com a nacionalidade e com a fé católica. Nesse ponto, a doutrina nacionalcatólica, durante o Primeiro Franquismo, teve uma importância de “religião religadora” da sociedade, com efeito na produção e no reforço dos sentimentos de comunhão e identificação, de modo que os indivíduos pudessem constituir-se como sociedade ou comunidade. Nesse sentido, essa “religião” forneceu visões de mundo totalizantes acerca da origem do novo Estado e seu projeto para o futuro. Também impôs sua sacralidade manifestando-se através de símbolos, ritos, gestos e atitudes, objetivando legitimar a Nação, “apresentando-a como grande protagonista de uma teleologia de fundo épico e mitológico, com práticas educativas, que não dispensam o recurso a ritos públicos”.<sup>69</sup>

Dessa forma, Franco e sua base aliada agenciaram formas de sacralizar seu Estado, imprimindo os atos públicos promovidos pelo regime com a simbologia e os valores nacionalcatólicos, cobertos com o manto de uma memória única e oficial da guerra – como discursos solenes, desfiles, celebrações, edificação de monumentos, elaboração do hino e da bandeira. O propósito disso foi a mobilização dos sentimentos da sociedade, inculcando os valores morais como um grande chamado aos deveres com a pátria. Segundo Fernando Catroga, “o culto dos heróis e dos grandes acontecimentos é imprescindível a este processo de interiorização de valores”.<sup>70</sup>

Devido a isso, o Franquismo buscou elaborar festas cívicas e desfiles de comemoração, que agiam como “máquinas de homogeneização”<sup>71</sup>, estabelecendo um diálogo com o passado (apenas o passado selecionado e considerado útil), o presente (que serviu de referencial para o seu projeto político) e o futuro (objetivo de consolidação do regime e sua perpetuação). Tais festividades integraram o arsenal de políticas de memória que o governo dispunha para cristalizar sua Memória Oficial e, por consequência, promover o esquecimento de outras memórias concorrentes. De acordo com Catroga, festas cívicas foram historicamente

<sup>67</sup> BARRERA, Carlos. Poder político, empresa periodística y profesionales de los medios en la transición española a la democracia. *Comunicación y Sociedad*, Navarra, vol. X, n. 2, 1997. Disponível em: <[http://www.unav.es/fcom/comunicacionsociedad/es/articulo.php?art\\_id=168](http://www.unav.es/fcom/comunicacionsociedad/es/articulo.php?art_id=168)> Acesso em: 15 jun. 2012. p.

<sup>68</sup> Idem. p. 208.

<sup>69</sup> CATROGA, Fernando. *Nação, Mito e Rito: religião civil e comemoracionismo* (EUA, França e Portugal). Fortaleza: NUNDOC-UFC, 2005. p. 9-12.

<sup>70</sup> Idem. p. 54.

<sup>71</sup> Idem. p. 93.

utilizadas por diferentes governos no mundo ocidental, e tinham “por objetivo a produção de consenso – só se excluía as minorias, tidas por inimigas do povo –, numa prática aglutinada à volta de símbolos consensualizadores, porque de pretensão universal”.<sup>72</sup> Além disso, essas manifestações configuravam-se em um culto ritualístico “tendo em vista criar representações simbólicas que pudessem mobilizar o povo para que este recebesse lições vivas de história”.<sup>73</sup>

Ainda em 1939 comemorou-se a primeira Festa da Vitória, que deu início ao novo calendário festivo do regime. Esta festa, primeiramente celebrada nos dias 18 e 19 de maio, e nos anos seguintes no dia 1º de Abril (data na qual o conflito foi realmente finalizado), significou o sucesso da unidade moral do país, a ressurreição da Espanha e o retorno ao passado glorioso. Muito embora tivesse um forte cunho militar, a data era repleta de elementos cristãos, providos pela intensiva presença da Igreja Católica espanhola, celebrando o “final da Cruzada e a expulsão dos infiéis”. A festividade deixava claro que este retorno ao passado glorioso somente foi possível devido ao *Alzamiento Nacional*, comandado por Franco e seus heróis defensores da Espanha. Entretanto, se por um lado a Festa da Vitória assegurava o protagonismo de Franco como *caudillo de España por la gracia de Dios*, por outro celebrava a paz tão esperada pela população depois de tanto tempo em guerra. Cuesta comenta que,

La Nueva Era de la Paz que, de acuerdo a la retórica de los vencedores, se iniciaba en España tras varios siglos de decadencia e inestabilidad política, culminaba el reiterado mitologema narrado en clave nacionalista: así, la Victoria y la Paz traídas por el Caudillo se convertían en la Redención de la Nación, secular Reino de Dios de acuerdo al esquema lineal plasmado en la apocalíptica bíblica.<sup>74</sup>

Contudo, é preciso lembrar que essa comemoração significava a vitória absoluta de uma parte da população sobre a outra, e uma paz imposta pela aniquilação de qualquer tipo de oposição. Como comenta Paloma Aguilar Fernández,

[...] celebrar una victoria sobre un compatriota es algo extremadamente delicado; una de las especificidades del trauma que suele llevar consigo una guerra civil es la dificultad de simultanear la alegría por la victoria con el drama de la contienda fratricida, o el alivio por el fin de las hostilidades con el hecho de que se ha producido una victoria de unos conciudadanos sobre otros. Lo único realmente memorable habría de ser el final de la guerra, y es esto lo que acabará encarnando el Desfile de la Victoria para muchos, a pesar de su nombre. En algún momento [...] pareció incluso que iba a ser convertido definitivamente en el Desfile de la Paz, pero no fue así. El régimen seguía necesitando de la legitimidad de origen, de la victoria, para justificar su poder. La paz, ciertamente, se conmemora, pero para Franco nunca dejó de ser una paz ‘armada’ y ‘vigilante’, como repiten los documentos oficiales. No es sorprendente, pues, que se celebre la paz con la exhibición armamentista que

<sup>72</sup> Idem. p. 94.

<sup>73</sup> Idem. p. 101-102.

<sup>74</sup> CUESTA, Cristina. Op. cit., p. 95.

supone un desfile militar. Es aquí donde radica otra ambigüedad del franquismo: se celebra la paz, sí, pero es una paz que advierte de la capacidad defensiva y ofensiva del régimen. Es una paz casi agresiva, incapaz tanto de producir integración social como de crear una identidad colectiva aceptable por todos.<sup>75</sup>

A outra data fundamental – e a mais importante – para o Franquismo era o 18 de Julho, dia do *Alzamiento Nacional*, que celebrava o patriotismo e a coragem do povo espanhol, e servia de marco para simbolizar a vigilância do Estado sobre as ameaças do inimigo interno e externo. Neste dia, as Forças Armadas promoviam desfiles nos quais ficavam claros os papéis das Forças Armadas na manutenção do regime. O glorioso *Alzamiento* também significava que a Espanha foi o país pioneiro na luta contra o comunismo, antes mesmo de estourar a Segunda Guerra Mundial, lançando-se contra o invasor vermelho, o que também permitia a associação desta efeméride com outra data fundamental para os espanhóis: o 2 de Maio, data que marcava o início do levante espanhol contra os invasores franceses em 1808. Assim, o 18 de Julho abarcou o 2 de Maio, tornando sua simbologia unificada. Segundo Janete Abrão,

[...] o franquismo, não fez senão capitalizar, em seu interesse, o discurso romântico nacionalista, tradicionalista e católico de fins do século XIX, com toda a sua carga emocional. Foi nesse sentido que o franquismo relacionou o Dois de Maio de 1808 ao Dezoito de Julho de 1936. Dessa forma, a historiografia de cunho franquista não duvidou em afirmar que os acontecimentos históricos de maior transcendência para a “pátria espanhola” eram a “Guerra de Independência” (1808-1814) e a “Guerra de Libertação” (1936-1939).<sup>76</sup>

O 18 de Julho foi construído como uma data onde a guerra espanhola torna-se permanente: todo o 18 de Julho, independente do ano em que se comemorava, era a repetição do 18 de julho de 1936.<sup>77</sup> Esta data foi tão importante para o regime que, ao longo do Primeiro Franquismo, muitas decisões políticas importantes foram deixadas para ser realizadas nesse dia, cercando tais deliberações da simbologia do *Alzamiento*.<sup>78</sup> Além disso, com o passar do tempo, a data acabou agregando outro significado importante para o novo Estado: o Dia do Trabalho. Essa nova data para o Dia do Trabalho assegurava que a comemoração, que tradicionalmente era celebrada no 1º de Maio, não tivesse mais uma conotação de esquerda, em última instância republicana. Dessa forma o regime apropriou-se de uma “memória cidadã”, explorando ao máximo a ideia de superação das contradições

<sup>75</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 143-144.

<sup>76</sup> ABRÃO, Janete Silveira. O Dois de Maio, a “Guerra de Independência” e a memória manipulada durante a Guerra Civil e o Franquismo. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Espanha: Política e Cultura*. Porto Alegre: Edipucrs, 2010. Disponível em: <www.pucrs.br/edipucrs/espanha.pdf> Acesso em: 12 abr. 2011. p. 24-25.

<sup>77</sup> CUESTA, Cristina. Op. cit., p. 99.

<sup>78</sup> Idem. p. 95.

sociais: harmonia entre ricos e pobres, entre proletário e patrão, na política e fim do conflito de classes.<sup>79</sup>

Juntas, ambas as datas – 1º de Abril e 18 de Julho – representavam o consenso imposto pelo regime franquista, configurado na união entre o catolicismo e o Exército, respectivamente. Estas comemorações, pelo menos até meados da década de 1960, pouco sofreram alterações em sua estrutura litúrgica e marcial, bem como simbólica. Entretanto, é curioso notar que quanto menor a participação popular nestas festividades anuais, maior foram as comemorações oficiais e as atividades a elas vinculadas, tudo para cumprir uma propaganda intensa e uma autolegitimação frente à sociedade.<sup>80</sup>

Com relação ao Culto aos Mortos, Fernando Catroga analisa que os Estados-Nação tendem a “fomentar evocações de heroicidades coletivas, movimento que levará à radicalização do culto dos anônimos caídos no campo de batalha, maneira de consagrar e de fazer radicar – em paralelo com a realização de funerais apoteóticos de grandes heróis individualizados – o dever de ‘morrer pela pátria’”.<sup>81</sup> A partir deste paradigma, o Franquismo também buscou evocar seus heróis, anônimos e individuais, erigindo numerosos lugares físicos consagrados à guerra e aos caídos por Deus e pela Espanha.

A partir da construção de placas, lápides e monumentos, os caídos permaneceriam presentes na Memória Coletiva, com o intuito de perdurar o espírito da vitória no tempo, contemplando as gerações contemporâneas e as futuras. O Franquismo fez uso massivo desses espaços ritualísticos, principalmente ao longo dos primeiros anos após a vitória, transformando-os em Lugares de Memória. De acordo com Pierre Nora, “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais”.<sup>82</sup>

Estes Lugares de Memória deixavam patente a ideia de que a união entre o Estado e a Igreja Católica era concreta. Essa aliança, que servia para a legitimação mútua das duas instituições frente à sociedade, assentou-se na apropriação da memória dos mortos nacionais, impondo o silêncio aos mortos republicanos, que foram criminalizados e eliminados simbolicamente. De modo geral, os Lugares de Memória franquistas, como explica Fernández, traduziam uma:

---

<sup>79</sup> Idem. p. 96.

<sup>80</sup> Idem. p. 99.

<sup>81</sup> CATROGA, Fernando. Op. cit., p. 52-53.

<sup>82</sup> NORA, Pierre. Op. cit. p. 13.

[...] sistemática y minuciosa construcción en toda España de una simbología, visible y omnipresente, destinada a exaltar la cruzada, así como a sus héroes y mártires, se vio acompañada de un proceso, igualmente minucioso, de destrucción de los símbolos erigidos por el régimen anterior. Los signos de la victoria, los lugares de la memoria más concienzudamente cultivados por el régimen, cumplían una función clave en el proceso de socialización política y en los intentos de legitimación del poder. Además de inculcar a las nuevas generaciones los valores asociados con la victoria, de alguna forma había que apaciguar los ánimos de los familiares de las víctimas del bando vencedor, de alguna manera había que silenciar las voces de tantas muertes que, pasado el fragor del combate, podrían llegar a parecer inútiles. Una de las formas de lograrlo era mediante el reconocimiento gráfico, público, explícito, de los caídos nacionales. Una manera de tratar de consolar a sus familiares y allegados por la pérdida sufrida era retratarlos como ‘héroes’ y ‘mártires’ en las páginas de la historia; y hacerlo a la vista de todos, en las múltiples placas que en cada iglesia evocaban a los muertos locales de un solo bando, en las cruces y monumentos que sembraron el paisaje español. Eran los signos externos del triunfo militar, que no a los republicanos, a cuyos familiares no alcanzaba siquiera esta compensación simbólica.<sup>83</sup>

Essa sacralização do martírio em nome da limpeza do território espanhol converteu-se em um grande projeto de Franco: a construção do santuário/mausoléu *Valle de los Caídos*, que deveria abrigar todos os caídos pela Espanha Nacional durante a Guerra de Libertação. Esse monumento tinha como objetivo render homenagem aos mortos e repercutir sobre os vivos como exemplo de valentia, fé e submissão à pátria. Além disso, acabou por tornar-se o cenário das mais importantes cerimônias do regime, e em lugar de visita obrigatória aos mandatários estrangeiros que visitavam a Espanha.<sup>84</sup> Como comenta Cristina Cuesta,

[...] la memoria social de los caídos suponía para el franquismo un espacio vital de socialización dirigido a cohesionar la población entorno a determinados valores (patriotismo, sacrificio heroico, disciplina, hermandad nacional...) y sobre todo justificar el sacrificio extremo en nombre de la patria. Sin embargo eran sólo los caídos por Dios y por España los que merecían esa consideración. El olvido de los vencidos junto a la eliminación física de miles de republicanos era precisamente lo que daba unidad a la coalición vencedora.<sup>85</sup>

Se a legitimidade do novo regime provinha da vitória na santa cruzada contra a anti-Espanha, os guardiões simbólicos desta legitimidade eram os mortos. Por este motivo, a única memória cabível era a dos heróis nacionais, caídos em nome da libertação da verdadeira Espanha, onipresentes na mesma medida em que os caídos pela República eram invisíveis. Neste sentido, a construção do Vale dos Caídos (que teve início em 1940 e foi concluído em 1958) foi o projeto mais ambicioso de Franco, onde foi empregada a mão de obra forçada dos prisioneiros políticos republicanos, comunistas, e outros opositores do regime – que simbolizava justamente a derrota e a humilhação dos “vencidos”, ao forçá-los a erguer um

<sup>83</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 145.

<sup>84</sup> Idem. p. 147.

<sup>85</sup> CUESTA, Cristina. Op. cit., p. 104.

mausoléu para eternizar a memória do próprio algoz. Conforme Cristina Cuesta, o Vale dos Caídos,

[...] fue la culminación simbólica de la pretensión franquista de dar forma a una religión política, iniciada con la sacralización de la Guerra Civil (Cruzada), la exaltación de Franco como Caudillo-Salvador de la Patria y la definición ideológica del régimen en un doble sentido nacionalista y católico. Resultó, asimismo, la prueba más palpable de la imposibilidad de alcanzar este objetivo. Los veinte años que tardaron en concluirse las obras hicieron que el significado inicial como Monumento de la Victoria fuera cambiado por el de ‘reconciliación nacional’, cuando sólo tenían cabida en sus muros los caídos por Dios y por España y los republicanos católicos cuyas acciones en la guerra no hubieran sido destacadas. El papel del resto de republicanos había consistido en servir de mano de obra forzosa para construir el monumento de los vencedores, cuya función principal había de ser albergar las dos tumbas de José Antonio y de Franco.<sup>86</sup>

Por fim, outra medida empregada em larga escala para impor a Memória Oficial da guerra e legitimar a origem do regime foi o ensino da disciplina de História nas escolas: Franco tinha muito claro que a escola serviria como o principal agente de reprodução social e socialização política, visto que deveria agir sobre as novas gerações que ainda estavam em formação, e logo não possuíam representações consolidadas sobre a guerra, o novo regime e a extinta República. Nesse sentido, o Franquismo apostou no ensino da disciplina de História como o principal meio de difusão de seu discurso oficial e de projeto de Espanha, investindo na propagação de uma memória monolítica da guerra às gerações mais jovens que não participaram dela. Como certifica Carolyn Boyd,

La función social de la enseñanza y los manuales de historia consiste en proporcionar a los futuros ciudadanos una pauta de comportamiento cívico: normalmente se caracterizan por transmitir un conjunto de símbolos y relatos, o mito dominantes, que legitiman las disposiciones políticas existentes y dan pistas sobre el destino y la identidad nacionales. En consecuencia, los estados modernos han reivindicado el derecho exclusivo a controlar el contenido de la educación histórica como forma de garantizar el consenso político y social en torno a cuestiones básicas de ciudadanía y orden social. [...] Los manuales han sido una presa especialmente tentadora para los estados en proceso de modernización. En su calidad de destilaciones de la sabiduría convencional concebidas para ser leídas y memorizadas, sino que también promueven el aprendizaje pasivo, lo que fomenta la conformidad social y la obediencia a la autoridad.<sup>87</sup>

Primeiramente, o Franquismo restituiu a responsabilidade pelo ensino público à Igreja Católica – que havia sido afastada desta responsabilidade pela República laica dos anos 1930. A Igreja, por sua vez, tinha a função de erradicar os valores políticos e culturais da modernidade de todas as escolas, substituindo a herança do ensino republicano – considerado herético e antinacional – pela retomada do verdadeiro ensino espanhol, aquele que havia sido

<sup>86</sup> Idem. p. 109-110.

<sup>87</sup> BOYD, Carolyn. De la memoria oficial a la memoria histórica: la Guerra Civil en los textos escolares de 1939 al presente. In: JULIÁ, Santos. Op. cit., p. 80.



banido também pela República. Na prática, isso significou que os manuais escolares utilizados no pós-guerra eram aqueles mesmos anteriores à República, que foram rapidamente revisados e atualizados para incluir tanto a “guerra de libertação” como o novo Estado.<sup>88</sup>

Quanto mais jovens eram os alunos, mais maniqueístas e simplificadas eram as narrativas dos manuais escolares. Nestes manuais, o componente trágico estava ligado diretamente à narrativa épica da contenda, onde se valorizava o protagonismo histórico da Espanha, agregando ao ser espanhol nacional os valores militares e católicos, repleto de heroísmo, virilidade, ousadia e abnegação. Ditos livros didáticos tratavam a guerra como uma cruzada e luta de libertação, excluindo seu elemento civil e fratricida, transmitindo a imagem de que não se lutou contra um inimigo interno, e sim contra forças invasoras provenientes da URSS, a anti-Espanha – mais uma vez reforçando a analogia com a Guerra de Independência contra os franceses no séc. XIX.<sup>89</sup> Além disso, aludia o culto ao líder – Franco, *el Caudillo* – bem como reforçava o vínculo do novo Estado com o passado glorioso do império monárquico-católico espanhol.

O ensino de História converteu-se, então, no principal plano de legitimação do Franquismo. Seu papel deveria ser terapêutico e profilático: a memória do passado nacional incutiria o orgulho de ser tradicionalista e preveniria a juventude de ser contaminada com heresias estrangeiras, como o liberalismo, o socialismo e a democracia – conceitos não naturais ao espanhol, logo antiespanhóis. A finalidade destes textos de história era descrever a conspiração massônica-judaica internacional, denunciar os crimes cometidos pela República e reforçar sua culpa pela guerra, oferecendo uma estrutura narrativa metódica, traçando os acontecimentos políticos e militares dentro da Espanha desde a pré-história até o século XVIII – quando se forjou, então, a identidade imperial da Espanha. De modo geral, os livros de História não dedicavam muito espaço ao século XX, apenas insistiam na ideia de que o liberalismo, o socialismo e a democracia levaram a Espanha à ruína em suas duas experiências republicanas (em 1873 e 1931), e que o Glorioso Movimento Nacional havia salvado o país de seu fim apocalíptico.<sup>90</sup>

## 1.2 A REINVENÇÃO DA ORIGEM: A RETÓRICA DA PAZ E DO DESENVOLVIMENTO (1959-1975)

---

<sup>88</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 130.

<sup>89</sup> Idem. p. 131-132.

<sup>90</sup> BOYD, Carolyn. Op. cit., p. 85.

O fato de o regime franquista guardar algumas semelhanças com o Fascismo Itálico e o nazismo de Hitler – pelo menos em sua concepção inicial – fez com que a Espanha não tivesse alternativa se não isolar-se politicamente do resto do mundo, devido ao medo de uma intervenção da Grã-Bretanha e dos países aliados em seu território. Durante a Segunda Guerra Mundial, Franco optou por declarar a Espanha como um país neutro, por mais que nutrisse simpatia pelos países do Eixo. A opção pela não beligerância deu-se, em grande medida, pelas dificuldades financeiras pelas quais o país estava passando e, principalmente, pelo impacto negativo que isso traria ao governo, uma vez que a sociedade recém estava tentando se recuperar de um conflito armado.<sup>91</sup> Logo, submeter os espanhóis a mais um conflito bélico, naquele momento, poderia por a legitimidade da Vitória a perder. Entretanto, Franco não proibiu que voluntários deixassem a Espanha e fossem lutar ao lado da Alemanha e da Itália na chamada Divisão Azul – que foi composta por 18.000 espanhóis, aproximadamente, cativados pelos ideais do Eixo e que, predominantemente, participavam ativamente da Falange Espanhola.<sup>92</sup>

Todavia, com a derrota do Eixo, Franco sabia que seria uma questão de tempo até os aliados voltarem seus olhos para a Espanha. Como explica Fernando Cortázar,

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial, que sanciona el triunfo de las democracias occidentales y la caída del fascismo, se inicia para España una época de aislamiento que dura hasta bien entrados los años cincuenta. Derrotadas Alemania e Italia, sus países amigos, el régimen buscó maquilar su imagen con la eliminación de sus rasgos más declaradamente fascistas y con la incorporación de personalidades del mundo católico oficial. Comenzó entonces decrecer la influencia de los falangistas, con los que la Iglesia había tenido duros enfrentamientos.<sup>93</sup>

Assim, o ditador apressou-se em afirmar que o Franquismo não era nem nazista nem fascista, mas exclusivamente espanhol, justificando sua singularidade na legitimidade da Vitória e do 18 de Julho, quando se iniciou uma guerra em nome da pátria contra o comunismo. Neste sentido, Franco procurou deixar claro aos Aliados que seu regime não só não possuía nada em comum com o extinto Eixo, como afirmava sua posição na luta contra o comunismo internacional, mostrando-se um grande aliado no enfrentamento contra a URSS.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> DI FEBO, Giuliana; JULIÁ, Santos. *El Franquismo*. Barcelona: Paidós, 2005. p. 43-44.

<sup>92</sup> CORTÁZAR, Fernando. Op. cit., p. 28.

<sup>93</sup> Idem. p. 30.

<sup>94</sup> DI FEBO, Giuliana; JULIÁ, Santos. Op. cit., p. 46.

Nesse contexto, a Falange Espanhola – que fora um dos pilares fundamentais do novo governo – acabou perdendo espaço dentro do corpo administrativo do Estado\*, visto que a presença do partido único dentro da administração comprometia a posição da Espanha frente à nova realidade que se desenhava no mundo ocidental – a Guerra Fria. Ao mesmo tempo, a maior opositora da Falange, a Igreja, ganhou plenos poderes para iniciar suas próprias mudanças dentro do regime, sem se preocupar com o equilíbrio de poder que antes lhe importunava. Foi justamente à Igreja Católica que Franco recorreu no sentido em que, devido ao isolamento da Espanha, buscou estabelecer alianças com o Vaticano. Como comenta Cortázar, “una vez ‘domesticada’ la Falange, Franco se acogía de esta manera a la cobertura internacional de la Iglesia para escapar el vendaval democrático y asegurar la supervivencia propia y la de su régimen”.<sup>95</sup>

Ao longo da década de 1950, o regime franquista foi sofrendo algumas modificações com relação à sua política externa e interna. Sua posição anticomunista era conveniente aos interesses das potências capitalistas no início da Guerra Fria; entretanto a imagem de um regime autoritário causava um mal-estar nos demais países democráticos.<sup>96</sup> Além disso, como comenta Josep Fontana:

El estancamiento de la economía española empezaba a indicar que era necesario renunciar a la autarquía practicada hasta entonces y sustituirla por una política que estimulara la entrada de las materias primas, capital y tecnología extranjeros de los que España carecía. [...] La década de los años cincuenta se caracterizó, en consecuencia, por la reinserción de España en el sistema capitalista internacional.<sup>97</sup>

Nesse sentido, a base dirigente tratou de adaptar sua realidade à nova conjuntura internacional, o que resultaria em uma abertura às economias estrangeiras e ao auxílio financeiro norteamericano em forma de empréstimos. Ao mesmo tempo em que a relação entre Espanha e Estados Unidos se estreitava, a concordata com o Vaticano acabou dando sobrevida ao Nacionalcatolicismo como discurso legitimador do regime.<sup>98</sup> Assim, a Igreja Católica espanhola esteve à frente na reconstrução de alguns elementos constitutivos do discurso de Legitimidade de Origem – como a reafirmação da fé católica frente ao inimigo comunista, entretanto sem o teor castrense de antes, privilegiando a paz –, pelo menos até o

---

\* Detalhes sobre as divisões políticas e disputas entre alguns setores do Franquismo serão abordadas no capítulo seguinte.

<sup>95</sup> CORTÁZAR, Fernando. Op. cit., p. 31.

<sup>96</sup> Idem. p. 41-42.

<sup>97</sup> FONTANA, Josep. Op. cit., p. 51.

<sup>98</sup> MORADIELLOS, Enrique. Op. cit., p. 95-136.

início dos anos 1960, quando o Concílio Vaticano II dividiu definitivamente todas as relações entre Igreja e Estado.<sup>99</sup>

A decisão de acabar com a autarquia e afastar-se da Falange custou ao Franquismo o sacrifício de importantes suportes da legitimidade de Origem. O governo necessitou de uma reconfiguração administrativa, amparada no saber técnico. Entravam em cena os tecnocratas oriundos da Opus Dei\*, alheios às retóricas políticas dos grupos tradicionalistas da primeira fase do regime. Iniciou-se, a partir do início da década de 1960, o Segundo Franquismo – fase na qual a Espanha encaminhava-se à liberalização econômica e cultural.

Em 1959, Franco lançou o seu Plano de Estabilização, que consistia no rompimento com a autarquia dos anos anteriores, abrindo a Espanha ao mercado internacional com o intuito de modernizar a indústria e alavancar a economia. Para cumprir esse objetivo, foi necessário fazer cortes de crédito para reduzir o consumo interno, visando canalizar os excedentes ao mercado exterior via exportação. Além disso, outras medidas importantes foram: o congelamento de salários e a restrição de horas extras, desvalorização da moeda, concessão de subsídios às empresas estrangeiras, e importação de maquinário.<sup>100</sup> O consequente crescimento econômico começou a dar sinais de que a Legitimidade de Origem já não era mais um discurso com tanta coerência, uma vez que o fantasma da Guerra Civil se distanciava da nova realidade e, ao mesmo tempo, a sociedade passava a desfrutar das benesses da nova economia – o que geraria novas condições sociais e culturais profundamente discordantes com o sistema político anacrônico fundamentado na Legitimidade de Origem.<sup>101</sup>

Diante do “milagre econômico”, estimulado pelo Plano Marshall<sup>102</sup>, parte da população do país teve a possibilidade de consumir livremente. A indústria do turismo se desenvolvia e o contato com o restante da Europa causava um choque entre as mentalidades liberais vindas de fora e a mentalidade católica e tradicionalista da Espanha. Os investimentos na indústria impulsionaram o êxodo rural, diminuindo gradativamente o poder político da elite agrária, aumentando a classe trabalhadora fabril e contribuindo para a já evidente

<sup>99</sup> MARÍA, Nuria Alicia Moreno. La Iglesia ante el cambio político 1975-1979. In: TUSELL, Javier; SOTO, Álvaro (dirs). Congreso internacional historia de la transición y consolidación democrática en España (1975-1986), 1995, Madrid. *Anais*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia e Universidad Autónoma de Madrid, 1995. p. 143-145. v.1.

\* Os tecnocratas foram os responsáveis pela burocratização e racionalização do serviço público. Eram originários da organização católica Opus Dei, criada em 1928 pelo sacerdote espanhol Josemaría Escrivá de Balaguer. Apesar de ter sido iniciada por um membro da Igreja Católica, a maioria de seus fiéis é laica.

<sup>100</sup> CORTÁZAR, Fernando García de. Op. cit., p. 54-55.

<sup>101</sup> MORADIELLOS, Enrique. Op. cit., p. 136.

<sup>102</sup> O Plano Marshall foi um programa de recuperação da economia europeia promovida pelos EUA que tinha como objetivo ser um complemento da Doutrina Truman, a qual buscava conter o suposto avanço do comunismo soviético durante a Guerra Fria. Sobre esse assunto, ver: HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

discrepância entre o campo e a cidade.<sup>103</sup> O desenvolvimento da Espanha possibilitou o aparecimento de uma nova classe média burguesa, cujas origens republicanas fizeram refletir sua atitude contestatória e política. O movimento estudantil, influenciado pelo novo panorama político europeu, mobilizou-se diante do controle exercido pelo Estado, o que acabou por aumentar a repressão policial e a intervenção em algumas universidades. Segundo Enrique Moradiellos “el movimiento revelaba públicamente que el régimen era incapaz de mantener la lealtad de las futuras generaciones dirigentes, que no habían vivido la guerra civil y se sentían ajenas y hostiles a sus principios ideológicos y políticos”.<sup>104</sup>

Uma vez que a Espanha rumava em direção ao pleno desenvolvimento sociopolítico, a sociedade viu a necessidade de reconstruir sua normalidade – ou seja, uma sociedade liberta do espírito de guerra. Os anos de repressão e medo da repetição de outro conflito como a guerra dos anos 1930 fez com que o desejo do *nunca más* se tornasse cada vez mais premente. A dicotomia entre “vencedores” e “vencidos” deixava de ser algo importante e, como salienta Ismael Campos, existiam “sentimientos de solidaridad o protección hacia algunos de los vencidos por parte de algunos entre quienes se identificaban con los vencedores. Todo esto comportaba una actitud radicalmente ambigua frente al régimen”.<sup>105</sup>

O sucesso que a administração tecnocrata obteve no processo de modernização da economia espanhola causou um choque social com a falta de liberdade e com a resistência do discurso da Legitimidade de Origem. O desejo de superação do espírito da Vitória, do 18 de Julho, do *Alzamiento Nacional*, foi algo que se originou no seio da sociedade e que Franco e seus dirigentes não puderam ignorar. Nesse contexto também ressurgia no país uma oposição política clandestina que prontamente se apropriou do desejo do *nunca más* como bandeira política.<sup>106</sup> Por esta razão, percebendo que a Legitimidade de Origem estava com os dias contados, o Franquismo instrumentalizou o discurso da Paz e do Desenvolvimento. Desta forma, invalidava o discurso da oposição ao passo que dava voz aos apelos da sociedade.<sup>107</sup> Neste sentido, como comenta Raymond Carr, nos anos 1960, “[...] las luminarias del falangismo y del nacionalcatolicismo no eran leídas ni recordadas [...] Los tecnócratas del régimen habían abierto la economía a Europa; la Ley de Prensa de Fraga, de 1966, con todas sus limitaciones, abrió la vida cultural”.<sup>108</sup>

<sup>103</sup> MORADIELLOS, Enrique. Op. cit., p. 139-141.

<sup>104</sup> Idem. p. 163.

<sup>105</sup> CAMPOS, Ismael Saz. Op. cit., p. 190.

<sup>106</sup> Sobre a mobilização política e social de oposição ao governo de Franco, ver: DI FEBBO, Giuliana; JULIÁ, Santos. Op. cit., p. 107-114.

<sup>107</sup> CAMPOS, Ismael Saz. Op. cit., p. 190.

<sup>108</sup> CARR, Raymond. Op. cit., p. 729.

Esta significativa abertura do Franquismo garantiu o respaldo de uma parcela importante da sociedade, pois, neste momento, criticar o regime já não significava pagar um preço tão alto, no sentido de que a repressão estava menos atuante, permitindo até certo ponto que algumas greves e protestos ocorressem – obviamente, de forma controlada pela vigilância ativa do Estado.<sup>109</sup> Desta forma, o governo viveu seu apogeu nesta época, pois conseguiu maior apoio da sociedade por ter sido capaz de superar a crise, relaxar a repressão e colocar a Espanha em patamares similares com o restante da Europa dos anos 1960 e 1970.<sup>110</sup>

O desenvolvimento do país e a institucionalização do regime garantiram um significado mais profundo à Legitimidade de Origem: a Retórica da Paz e do Desenvolvimento. Esta se impôs como hegemônica, muito embora o espírito do 18 de Julho se mantivesse dentro do ideário franquista e nas divisões mais antigas do governo. Tal retórica baseava-se na premissa de que a origem do regime é legítima porque o momento atual de paz social e desenvolvimento econômico só foram possíveis devido ao fato do Franquismo ter assegurado as bases dessa transformação positiva do país. Nesse sentido, é legítimo o que é eficaz, e é eficaz o que promove e assegura o desenvolvimento técnico, econômico e social. É uma nova legitimidade racional-funcional, e que em seu nome podem ser justificados fenômenos parciais ilegítimos provenientes da antiga significação da Legitimidade de Origem. Essa nova Retórica da Paz e do Desenvolvimento (indivisível da Origem) abriu a possibilidade de encobrir os reais interesses de permanência no governo, por parte da elite franquista, baixo o manto da eficácia técnica e de justificar a marginalização e a repressão de problemas incômodos para o sistema, sob a máscara da “desfuncionalidade”.<sup>111</sup> Esta premissa torna-se de fácil compreensão conforme assegura Santos Juliá e Giuliana Di Febo:

[...] desarrollo hubo, eso es indudable; y de intensidad y ritmo superior al de cualquier otro período histórico anterior, hasta el punto de sorprender a los observadores propios y extraños. El crecimiento fue ciertamente espectacular por lo intenso y duradero: de 1960 a 1974, la economía española creció a un ritmo anual del 7%, con dos momentos de recesión – 1967 y 1970 – en los que de todas formas el crecimiento superó el 4%. Desarrollo equivalió durante aquella década a industrialización: fue un avance del sector industrial – o del secundario en su conjunto – el factor más dinámico de este crecimiento económico sin precedentes. Partiendo en 1950 de un nivel sensiblemente igual al de veinte años antes, la industria española había doblado su producción. A partir de este nivel, la industria volvió a multiplicar su producto en una sola década. El ritmo de crecimiento industrial se mantuvo todavía en niveles muy altos hasta 1974.<sup>112</sup>

<sup>109</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 106.

<sup>110</sup> CAMPOS, Ismael Saz. Op. cit., p. 195.

<sup>111</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 110.

<sup>112</sup> DI FEBO, Giuliana; JULIÁ, Santos. Op. cit., p. 97.

Frente a esse novo panorama, os ideólogos franquistas tiveram de repensar alguns dos princípios norteadores do regime. O governo permitiu um relaxamento na política interna, caracterizando o movimento *aperturista*<sup>113</sup> do governo. Além de algumas reformas na administração<sup>114</sup>, houve uma mudança gradual no discurso governamental: ainda em 1959 foram comemorados os 20 anos do glorioso *Alzamiento* contra a República, ao passo que, em 1964, a retórica cruzadística da Guerra Civil se converteu em uma campanha de “25 anos da Paz de Franco” – entretanto, sem abandonar a importância da guerra como marco inicial do regime.

Neste contexto, com a gradativa mudança no regime, o velho discurso da guerra foi modificando-se. À medida que o controle sobre os meios de comunicação e produção cultural foi diminuindo, outras versões da Guerra Civil começaram a aparecer. Se algumas dessas novas versões acabaram sendo acolhidas por setores da sociedade, mesmo que o governo tentasse barrar isso, é porque as novas narrativas possuíam mais pontos de convergência com a memória que foi transmitida por outros meios que o governo não tinha controle (como a memória familiar, literatura clandestina, filmes clandestinos, por exemplo). Segundo Maurice Halbwachs,

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum.<sup>115</sup>

Essa introdução de novas memórias durante o franquismo foi feita muito paulatinamente, e não somente partiu de organismos privados, mas também de certas instituições oficiais – muito embora seu alcance quase sempre fosse muito limitado. O fato é que esses organismos oficiais que geraram um relato renovado da guerra fizeram o possível para que a nova versão fosse complementar à original (como o caso da Igreja e da mudança sutil de seu discurso, na qual, a partir dos anos 1960, o republicano era “aceito” como um ser pecador que lutou no lado errado, mas digno de perdão – excetuando-se os anarquistas, socialistas e comunistas – não contrariando o discurso oficial antigo, mas modificando-o levemente). No âmbito privado, as novas narrativas emergentes eram, muitas vezes,

<sup>113</sup> *Aperturistas* eram os políticos do regime que acreditavam que somente uma relativa abertura deste poderia conter a oposição de uma sociedade que desejava se unir ao restante da Europa democrática. Cf. CARR, Raymond. Op. cit., p. 699.

<sup>114</sup> Como exemplo dessas reformas, pode-se citar a Lei de Imprensa de 1966 e a Lei de Liberdade Religiosa de 1967, que aumentaram as divergências entre a base aliada do governo, acirrando a disputa de poder dentro da administração do Estado e enfraquecendo o regime. Cf. MORADIELLOS, Enrique. Op. cit., p.137-168.

<sup>115</sup> HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006. p. 39.

completamente incompatíveis com a versão oficial anterior, pois aportavam interpretações divergentes e francamente opostas.<sup>116</sup>

Existe uma relação de tensão entre as memórias dos diversos grupos que compõem uma sociedade. Segundo Le Goff, a “memória coletiva não é somente uma conquista, é também um instrumento e objeto de poder”.<sup>117</sup> Devido a isso, a disputa pela memória surge quando o grupo dominante já não consegue controlar as reivindicações dos demais, causando uma crise da Memória Oficial<sup>118</sup> – fato observado nos anos finais do regime de Franco.

Às vésperas do fim do Franquismo, a Espanha dos anos 1970 encontrava-se mediante uma crise que assinalava a agonia dos últimos dias de Franco como *Caudillo de España*: o generalíssimo encontrava-se enfermo; a sociedade de consumo (secularizada) contrastava diante do catolicismo claustrofóbico e arcaico; ressurgia o marxismo junto aos trabalhadores grevistas e à juventude influenciada pelo Maio de 1968; reafirmavam-se os nacionalismos periféricos, principalmente o catalão e o basco (por meio das ações do ETA\*); aumentava novamente a repressão e findava-se a “Paz de Franco”; a divisão da administração entre *aperturistas* (reformistas flexíveis) e *ultras* (continuístas de linha dura) dificultava a ação política do governo. O franquismo já não conseguia manter-se no poder. Como explica Enrique Moradiellos:

[...] esas profundas discrepancias públicas entre los dirigentes máximos del franquismo revelaban que el régimen había entrado en fase terminal de crisis estructural en virtud de su creciente anacronismo respecto al propio cambio social y cultural que había generado el intenso desarrollo económico de los años sesenta. En 1970 la sociedad española ya sólo era diferente de sus homólogas europeas por la peculiar y desfasada naturaleza autoritaria de su sistema político.<sup>119</sup>

Dessa forma, o Tardofranquismo<sup>120</sup> foi marcado pelo afastamento de Franco das atividades do governo, pelo assassinato do presidente Carrero Blanco (em um atentado promovido pelo ETA em 1973), pela repercussão da Revolução dos Cravos em Portugal<sup>121</sup>, pela tensão econômica oriunda da crise do petróleo (1973) e pela posse do novo presidente

<sup>116</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 98-99.

<sup>117</sup> LE GOFF, Jacques. Op. cit., p. 470.

<sup>118</sup> POLLAK, Michael. Op. cit., p. 5.

\* A sigla ETA significa Euskadi Ta Askatasuna (Pátria Basca e Liberdade) e representa um grupo nacionalista que praticou (e pratica, apesar dos períodos de “trégua” com os governos) atentados terroristas em nome da autonomia plena do País Basco.

<sup>119</sup> MORADIELLOS, Enrique. Op. cit., p. 175.

<sup>120</sup> Por Tardofranquismo entende-se o período que vai de 1969 até a morte de Franco em 1975. Cf. MORADIELLOS, Enrique. Op. cit., 173-180.

<sup>121</sup> A Revolução dos Cravos ocorreu em 1974 e marcou a derrubada do Estado Novo em Portugal. Antônio de Oliveira Salazar, ascendeu em 1933 e permaneceu no governo até sua morte em 1970. Entretanto o Salazarismo só teve seu fim com a Constituição de 1974. Sobre este assunto, ver: COGGIOLA, Osvaldo (Org.). *O fim das ditaduras*: Espanha e Portugal. São Paulo: Xama, 1995.



Arias Navarro, em 1974. O ápice do colapso do regime deu-se quando houve a execução de presos políticos acusados de terem assassinado membros da polícia e da Guarda Civil\*\* e, finalmente, a morte de Franco, em 1975.<sup>122</sup>

### 1.2.1 O difícil equilíbrio entre os discursos

A Guerra Civil foi o feito crucial do regime franquista nos primeiros anos. À medida que o tempo transcorreu, dita legitimidade, assentada em sua origem, sofreu o reforço de sua resignificação, derivada do próprio exercício do poder e refletida na estabilidade política e econômica. Em todo o caso, a origem nunca desapareceu como referente discursivo, visto que o regime, ao debater sua própria existência, nunca pôde renunciar totalmente sua origem, sob pena de acabar seriamente prejudicado. Sendo assim, este momento da fundação do Franquismo foi adquirindo matizes diferentes segundo as novas necessidades político-sociais.<sup>123</sup> A partir do início dos anos 1960, o Franquismo soube alternar seu discurso (hora privilegiando a Origem, hora salientando a Retórica da Paz e do Desenvolvimento), mostrando sua capacidade adaptativa – visando manter-se no poder – em função das mudanças sociopolíticas e culturais advindas do contato do país com o resto da Europa e com os Estados Unidos. Segundo Paloma Aguilar Fernández:

[...] el régimen pasaba de incidir en el origen a centrarse en el ejercicio (especialmente frente de España), con una sabida alternancia que le permitía, bien ampararse en el pasado, sobre todo cuando se trataba de reprimir a la oposición o de no hacer concesiones, bien alardear de los éxitos económicos presentes, especialmente cuando necesitaba la aquiescencia interna o la aceptación internacional.<sup>124</sup>

Esta alternância em nível discursivo foi um grande desafio para Franco, no sentido em que seu governo passou, a partir daquele momento, a estar garantido por uma Retórica de Paz e Desenvolvimento, enquanto ele mesmo ainda estava vinculado à Legitimidade de Origem, que perdia vigor e a eficácia dos anos anteriores. Isso se deveu pelo fato de que a figura do grande líder-general não existia longe da concepção da guerra de libertação e na permanência do espírito do 18 de Julho. Frente a isso, a base dirigente do regime buscou solucionar este problema ao vincular a figura de Franco não mais com a vitória absoluta sobre o inimigo, mas

---

\*\* Esse ato chocou o mundo e colocou a Espanha diante da crítica da mídia mundial, isolando o governo novamente.

<sup>122</sup> CORTÁZAR, Fernando. Op. cit., p. 82.

<sup>123</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 104.

<sup>124</sup> Idem. p. 106.

sim como o líder que pacificou a Espanha para o bem dos espanhóis. Para que essa mudança na imagem de Franco fosse possível, foi preciso vincular a imagem do *Caudillo* com a manutenção da ordem e da paz, reinterpretar o que foi a guerra espanhola dos anos 1930, e reelaborar uma explicação que justificasse a ilegitimidade da Segunda República.

O regime buscou, a partir do discurso da paz, desvincular a imagem de Franco – que já estava entrando em decadência devido aos crescentes rumores sobre seu estado de saúde – da representação de *Caudillo*, de homem forte à frente do movimento de libertação nacional da Guerra Civil, privilegiando-o como um homem comum, tranquilo, carismático e de voz serena. Pode-se notar a transformação da figura do generalíssimo pela mudança de seu vestuário, que, anteriormente, era retratado com seu uniforme militar; posteriormente, aparecia com um traje civil. Entretanto, o próprio general não conseguiu desvincular-se da Legitimidade de Origem devido ao fato de que, para ele, a guerra foi sim uma Cruzada e, em muitos de seus discursos, reafirmava sua posição de fidelidade ao *Alzamiento Nacional* e à vitória total sobre o inimigo.

Ao se repensar o que foi a guerra espanhola dos anos 1930, alguns membros mais reformistas do regime franquista buscaram mudar seu discurso paulatinamente, passando da representação da Cruzada e da Guerra de Libertação a uma Tragédia Coletiva, Guerra Fratricida e, finalmente, em Guerra Civil<sup>125</sup> – ou seja, se antes o vencido era encarado como antiespanhol, e estrangeiros, agora passava a ser visto como um concidadão e irmão, que apenas lutava pelos ideais equivocados. Dessa forma, retirava-se o elemento de segregação entre “vencedores” e “vencidos” e promovia-se a retórica da reconciliação. Contudo, isso não significou que o vencido tivesse seus direitos totalmente equiparados aos “vencedores” – um exemplo disso foram as primeiras pensões pagas aos familiares de soldados que lutaram pela Segunda República: embora se reconhecesse que eles apenas cumpriam ordens, negava-se o direito de suas famílias receberem os mesmos valores de indenização que os familiares de soldados nacionalistas; da mesma forma, os sobreviventes republicanos não tiveram direito a sua reintegração no corpo do Exército.<sup>126</sup>

Esse novo significado da guerra exigia uma nova explicação para sua motivação. Uma vez que agora se admitia que o inimigo não passava de um irmão, o regime precisava justificar as razões que levaram ao *Alzamiento Nacional*. Para isso, um dos grandes teóricos do Franquismo chamado Gonzalo Fernández de la Mora usou a Retórica da Paz e do Desenvolvimento para “provar” que a Segunda República era ilegítima. Sob este viés,

<sup>125</sup> BOYD, Carolyn. Op. cit., p. 89.

<sup>126</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 102 e 117.

explicava que a Guerra Civil fora a explosão ideológica da Espanha, em um momento em que o país vivia um baixo grau de desenvolvimento industrial e econômico, acentuado pela ineficácia política do governo, já que os políticos republicanos não eram nem experientes, nem técnicos, e sim meramente demagogos que achavam que poderiam mudar o país através das palavras. Desta maneira, Mora legitimava o *Alzamiento Nacional* ao mesmo tempo em que deslegitimava a Segunda República por não ter sido capaz de desenvolver a Espanha – no que o Franquismo obteve êxito – mascarando o contexto militarista de eliminação da “Anti-Espanha”.<sup>127</sup>

Uma vez que essa nova retórica estava ancorada na premissa que a Espanha era um país que se encontrava em desenvolvimento, tanto econômico quanto social, a Paz se converteu no principal elemento da Legitimidade de Origem, no sentido que era condição essencial para que a prosperidade econômica e a estabilidade política fossem alcançadas.<sup>128</sup> Tal paz, segundo Paloma Fernández deveu-se pela “pérdida del protagonismo de la ideología como la desaparición de la profunda división social” e, por conta disso “se han producido tres consecuencias de suma importancia. En primer lugar, han hecho más fácil la convivencia nacional; en según lugar, han aproximado los viejos adversarios; en tercer lugar, han permitido alejar el peligro de guerra civil”.<sup>129</sup>

Nesse sentido, se enlaçou a ideia de paz com o progresso e o desenvolvimento, e se perpetuou a imagem de que estes somente foram possíveis graças ao Franquismo que, por sua vez, foi decorrente da Guerra Civil. Desta forma se fechava o círculo do argumento de Legitimidade de Origem e se vincula à Paz. Foi a vitória dos *nacionales* que varreu para sempre da Espanha o “pesadelo da guerra” – e o uso da palavra “pesadelo” já demonstra o afastamento da imagem gloriosa da contenda.<sup>130</sup>

A campanha dos 25 anos de Paz, em 1964, foi o divisor de águas com relação ao novo discurso do governo. Esta campanha estabeleceu de vez a mudança na retórica do espírito do 18 de Julho, fazendo-se refletir em todas as esferas políticas e sociais. Essa modificação causou, inclusive, uma grande divisão entre o governo, onde os mais conservadores (inclusive o próprio Franco) seguiram com seu discurso legitimador baseado na Origem do regime como vitória total sobre o inimigo, enquanto os mais reformistas promoviam a legitimidade baseada na manutenção da paz e promoção da reconciliação.<sup>131</sup> Ambos os significados da Origem

---

<sup>127</sup> Idem. p. 111.

<sup>128</sup> Idem. p. 118.

<sup>129</sup> Idem. p. 113.

<sup>130</sup> Idem. p. 128.

<sup>131</sup> Idem. p. 114.

estiveram presentes, entretanto a nova representação tornou-se hegemônica dentro da oratória franquista.

Um exemplo deste complicado equilíbrio entre os princípios discursivos da Legitimidade de Origem pode ser observado em discursos de Manuel Fraga Iribarne – então Ministro do Turismo e Informação do governo de Franco. A guerra espanhola sempre esteve presente no pensamento político de Fraga como um referente necessário, ainda que em algumas ocasiões incômodo. Em 1958, às vésperas da aprovação da Lei de Princípios do Movimento Nacional (quando reafirmava-se a soberania do regime e a legitimidade do *Alzamiento Nacional*), ele escreveu um artigo no qual explicava a inalterabilidade e a perpetuidade dos Princípios por razões irrenunciáveis de legitimidade, afirmando que “a lei reflete a comunhão dos espanhóis nos ideais que deram vida à Cruzada” – essa referência ao antigo significado da Origem não poderia ter sido mais explícita. Por outro lado, ao invés de se referir aos motivos da guerra, fez um esforço para desprender o atual regime de sua imagem discriminadora do vencido:

[...] os Princípios não são a ideologia dos vencedores de uma guerra e como modo de separar ou oprimir os vencidos. Longe disso, os Princípios se proclamam com quase um quarto de século de perspectiva, à luz de mudanças de gerações. Não se pergunta pela adesão em 1936 ao Movimento, se pergunta pela lealdade agora de seus princípios. Se um Estado é o que se põe ao fim de uma guerra civil, o estabelecimento de uma legitimidade só é possível quando aquela fica distante, e já que todos sabem que somente interessa olhar para o futuro. E se ‘no princípio era a ação’, a ação heroica e quase desesperada, para salvar a pátria, agora é chegada a hora do verbo. A difícil tarefa de dar forma à continuidade, plasmando suas bases de convivência.<sup>132</sup>

Nesta citação, vale salientar o uso do termo “guerra civil” ao invés de “cruzada”, além do emprego da palavra “convivência”. Iribarne também afirmou que a legitimidade dos Princípios era inalterável, pois sua modificação suporia a ruptura da paz social, o mais preciso dos bens – logo, a negação da Origem era impensável, e sua permanência uma necessidade.

A ressignificação da Legitimidade de Origem para a Retórica de Paz e Desenvolvimento pode ser observada também na mudança de significado das datas comemorativas mais importantes do regime – o 18 de Julho e o 1º de Abril. A primeira, que remete diretamente ao início da sublevação de 1936, pouco teve seu significado alterado, pois estava mais relacionada à Legitimidade de Origem tal qual fora primeiramente concebida. Entretanto, esta efeméride deixou de ser a mais importante: com o tempo, agregou o significado de pesadelo e tragédia conforme o significado da própria contenda foi sendo alterando. Já o 1º de Abril, dia da vitória, passou da “vitória de um bando sobre o outro”, para

<sup>132</sup> IRIBARNE, Manuel Fraga. Apud. FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 112.

a data do “fim da tragédia e início da paz” – clara alusão à reconciliação nacional. À medida que a Guerra Civil se distanciava cronologicamente, e com a chegada das novas gerações, o discurso de vitória deu vez ao discurso de paz, tornando o 1º de Abril a data mais importante para o regime.<sup>133</sup>

Esta nova percepção com relação à guerra e aos “vencidos”, promoveu uma mudança expressiva com relação ao maior Lugar de Memória dedicado à contenda. Nesse contexto o Vale dos Caídos sofreu uma ressignificação com relação à sua função original. Se, ao ser concebido, o mausoléu/santuário fora dedicado a abrigar os túmulos dos caídos pela Espanha e por Deus na Cruzada de Libertação, agora, com o novo discurso de paz e de conciliação, o monumento passaria a abrigar também os corpos dos republicanos que morreram tragicamente ao cumprirem as ordens do extinto governo. Para isso, os caídos republicanos – e tão somente os republicanos – deveriam obedecer aos seguintes critérios, caso os familiares desejassem o traslado dos corpos para o santuário: deveriam ser comprovadamente católicos, tendo seus familiares aceitado a vitória do generalíssimo e o erro de seu ente querido em ter defendido a República. Assim, o Vale dos Caídos reconfigurou-se em um monumento em nome da fé católica, homenageando todos os católicos que foram vítimas do comunismo – tanto os que lutaram contra, quanto os que foram enganados por ele.<sup>134</sup>

Esta decisão causou furor entre os setores mais conservadores do governo e da sociedade, causando protestos em defesa do espírito do 18 de Julho, acirrando mais os ânimos entre os franquistas linha-dura e os reformistas. Mas na prática tal medida não obteve muito sucesso no sentido de que poucos mortos republicanos foram trasladados até o local. Torna-se curioso notar que o Vale dos Caídos é repleto de símbolos que aludem à Guerra Civil em sua concepção original de Cruzada, e com a abertura para os republicanos católicos nada foi alterado em sua estrutura simbólica e artística. Dessa forma, mesmo que o governo afirmasse que o santuário agora seria dedicado à paz e à reconciliação, sua simbologia continuava perpetuando o discurso de segregação e da vitória absoluta, o que fez com que muitas famílias recusassem enterrar seus mortos no local.<sup>135</sup> Sobre a ineficácia da medida, Paloma Aguilar Fernández analisa que,

[...] a buena parte de la población no le pareció bien que fueran los vencidos, y sus herederos ideológicos, los que hubieran de sufrir la humillación de construir la tumba de los vencedores, que es lo que en definitiva casi todos piensan que es, lo que la memoria colectiva parece haber registrado. En este caso, la memoria oficial no pudo imponerse a la conciencia de la mayoría, y el Valle de los Caídos es

<sup>133</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 114.

<sup>134</sup> Idem. p. 152 e 155.

<sup>135</sup> Idem. p. 155.

recordado como un ostentoso y desafortunado panteón que Franco se hizo a sí mismo y a los vencedores de la guerra. Algunas voces se alzaron para que el monumento se convirtiera en símbolo de la reconciliación pero, a pesar de que unos cuantos muertos del bando republicano fueron enterrados allí, muy pocos quedaron convencidos de esta tardía, incompleta y poco creíble maniobra cosmética.<sup>136</sup>

Com relação à educação e aos manuais de História empregados na Espanha, os apelos à reconciliação e o discurso da paz também fizeram-se presentes. Desde o final da Segunda Guerra Mundial já era possível notar pequenas mudanças, quando atenuam-se as simbologias fascistas dos textos e se falava de maneira mais prudente e distanciada das potências do Eixo e do conflito mundial. Entretanto, nessa época, pouco mudou com relação à narrativa da guerra espanhola.<sup>137</sup>

Adentrando nas décadas de 1950 e 1960, na medida em que se distanciavam os ecos do combate espanhol, nos textos escolares começaram a surgir algumas versões alternativas sobre o conflito. Isso deveu-se à dois fatores fundamentais: em primeiro lugar, com o afastamento da Igreja Católica do Estado, devido ao Concílio Vaticano II, a instituição – responsável pelo ensino no país – tornou-se uma importante crítica do regime, no sentido em que se distanciava do discurso da Legitimidade de Origem dos setores mais conservadores da administração, ao passo que assumia uma retórica da guerra enquanto Cruzada contra o comunismo, mas uma Cruzada que causou uma tragédia no seio da Espanha; em segundo lugar, com a entrada de Joaquín Ruiz-Giménez (importante opositor dos setores mais conservadores do governo e grande apoiador da Igreja Católica) no Ministério da Educação, em 1951, introduziu-se certa flexibilidade no sistema educativo, o que acarretou a diminuição do nacionalismo exaltado dentro da educação, enquanto a nova lei de Ordenação de Ensino (1953) distanciava-se do contexto beligerante na qual a lei anterior que regulava a educação havia sido concebida (ainda em 1938).<sup>138</sup>

Na prática, os livros didáticos eliminaram boa parte da retórica da guerra de libertação e da demonização da Segunda República, traçando narrativas puramente descritivas do regime republicano e da guerra dos anos 1930.<sup>139</sup> Ainda que nenhum manual criticasse os elementos fundadores do Franquismo, a maioria deles definia o fracasso da República em termos políticos, e não mais em termos morais ou essencialistas.<sup>140</sup> Os manuais caracterizavam as políticas do governo republicano como “anticlericais” e “antimilitaristas”, mas não se falava mais em “antiespanhóis”, além de descrever a vitória nacionalista não como algo épico, mas

<sup>136</sup> Idem. p. 157.

<sup>137</sup> Idem. p. 131.

<sup>138</sup> Idem. p. 132.

<sup>139</sup> BOYD, Carolyn. Op. cit., p. 90-91.

<sup>140</sup> Idem. p. 89.

tratavam do acontecimento de forma mais neutra. Desta maneira, muitos livros abordavam a guerra como uma “luta fratricida” ou “tragédia nacional” causada entre “dois grupos com ideias diferentes”. Como observa Carolyn Boyd, “de acuerdo con el nuevo interés en la armonía social, la mayor parte de los textos concluyen que la guerra surgió de la incapacidad de los españoles para reconciliar sus incompatibilidades sociales y políticas”.<sup>141</sup>

O objetivo central de todas essas mudanças na retórica sobre a Guerra Civil era de apontar o triunfo da eficácia do regime sobre os princípios fundadores da Legitimidade de Origem, e com a crescente campanha da “Paz de Franco” na década de 1960, a mensagem de conciliação entre “vencedores” e “vencidos” entrou em vigor. Todavia, a precondição para o estabelecimento da paz social foi esquecer as mágoas da guerra, visando olhar para o futuro e construir uma Espanha ancorada no progresso econômico e na ordem social.

Por parte da sociedade, o desejo de superação da guerra não passou de uma consequência à abertura da Espanha ao resto do mundo ocidental. Para o Franquismo, a superação do espírito do 18 de Julho era uma necessidade de sobrevivência, uma vez que durante o Tardofranquismo despontavam os últimos dias do ditador no poder e dos setores mais linha-dura do regime no âmbito político.

A crise do regime foi algo observado pelos reformistas do governo franquista, e por este motivo, o projeto político de reconciliação era fundamental para que o aparato tecnocrata conseguisse perdurar. Sendo assim, investiu-se na lógica de que a paz só seria possível se a sociedade pudesse esquecer. Entretanto, o que pode ser observado com relação a esse desejo de “esquecer a tragédia” é que na verdade optou-se por silenciar determinadas lembranças em nome da superação do passado. Este processo intensificou-se durante o período posterior ao Franquismo – a chamada Transição Democrática –, que será analisado nos capítulos seguintes.

---

<sup>141</sup> Idem. p. 90.

## 2 UMA BATALHA CINEMATOGRAFICA: AS DIFERENTES PERSPECTIVAS SOBRE A GUERRA CIVIL E O FRANQUISMO (1939-1975)

“El cine nos dio la medida de nuestra miseria.”

(Francisco Umbral)

Muito embora os primeiros filmes espanhóis datem do final do século XIX, a produção, distribuição e exibição destes estiveram muito mais restritas às grandes cidades, recebendo maior destaque Barcelona, Valência e, posteriormente, Madri. Eram filmes praticamente artesanais e sem comprometimento algum com o Estado, de modo que não se classificava como uma indústria cinematográfica no sentido estrito do termo\*. Conforme o passar dos anos, as experimentações estéticas realizadas pelos diretores acabaram moldando a forma como o cinema acabou sendo configurado na Espanha.<sup>142</sup>

Foi durante a Segunda República, entre os anos de 1931 e 1936, que o cinema espanhol ganhou a devida importância para o país: surgia o primeiro filme sonorizado – *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930) – e criavam-se novos estúdios e produtoras cinematográficas, com mão de obra técnica para realização de filmes.<sup>143</sup> Neste período foram realizados, em média, 24 filmes por ano<sup>144</sup>, começando a desenhar uma indústria do cinema propriamente dita. Também foi nesse ínterim quando foi realizada a primeira rodagem propagandística do Estado: *Fermín Galán* (Fernando Roldán, 1931), que conta a história do capitão republicano homônimo executado durante a rebelião contra a monarquia em Jaca, em 1930, antecedendo a ascensão da Segunda República.<sup>145</sup>

Entretanto, a Guerra Civil, iniciada ainda de 1936, interrompeu essa nascente indústria cinematográfica no país e, durante os anos de conflito, a produção independente de filmes esteve muito mais voltada para a propaganda política de choque dos respectivos grupos que participavam do combate, não havendo qualquer preocupação na manutenção dos estúdios ou da infraestrutura para que o cinema espanhol perdurasse independentemente de quem saísse vitorioso do conflito. Ambas as frentes em disputa realizaram séries de filmes panfletários,

\* Entende-se Indústria Cinematográfica como um setor de desenvolvimento econômico e tecnológico voltado para a produção e distribuição em larga escala de filmes.

<sup>142</sup> CAPARRÓS-LERA, José María. Op. cit., p. 52-54

<sup>143</sup> AGUILAR, Carlos. *Guía del Cine Español*. Madrid: Cátedra, 2007. p. 23-24.

<sup>144</sup> DIEZ, Emeterio. El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n. 23, 2001. p. 141-157.

<sup>145</sup> CAPARRÓS-LERA, José María. Op. cit., p. 54.



enaltecendo a luta em prol de seus respectivos ideais e reafirmando seu discurso contra o inimigo.\*

Foi durante os anos de conflito que a frente nacionalista criou o Departamento Nacional de Cinematografia, em 1938 – ligado ao Departamento Nacional de Propaganda, à Junta Superior de Censura e ao Sindicato Nacional do Espetáculo.<sup>146</sup> Este departamento, com o final da Guerra Civil e a vitória dos nacionalistas, firmou um importante acordo com a Itália e a Alemanha – países que os nacionalistas nutriam profunda simpatia. Este acordo foi de suma importância para o novo regime de Franco durante seus primeiros anos, pois a produção fílmica permanecia em uma média de 35 filmes anuais.<sup>147</sup> Nesse sentido, é possível observar as dificuldades de se restabelecer uma produção fílmica significativa, visto que, mesmo com os avanços tecnológicos da época, o país não conseguiu ampliar sua produção cinematográfica proporcionalmente aos demais países europeus – a Espanha encontrava-se economicamente comprometida. Tal parceria entre os países consistia no fornecimento de matéria prima e consultoria técnica para elaboração de filmes que enaltescessem a Espanha nacional e difamassem a Espanha republicana, durando de 1939 até meados do fim da Segunda Guerra Mundial, quando os Aliados venceram os países do Eixo.

Durante a construção do Estado franquista, a produção cinematográfica esteve voltada à legitimação do regime. Dessa forma, os filmes produzidos, ao longo dos primeiros anos da ditadura, foram norteados por meio de quatro práticas: proteção econômica do capital cinematográfico espanhol (como forma de exercer influência na indústria); censura de filmes (controlada pela Igreja Católica); repressão aos profissionais dissidentes da área do cinema (desempenhada pelas Forças Policiais) e propaganda dos valores e instituições do próprio regime (monitorada pela Falange). Essas políticas foram reflexos do que Emeterio Diez denominou como uma espécie de “autarquia” no cinema<sup>148</sup>, por corresponder à proposta de regime autárquico promovido por Franco e sua base aliada. O objetivo era fortalecer a produção da indústria cinematográfica ao passo que se consolidava o discurso governamental.

Muito embora se diga que a Espanha obteve matéria prima e consultoria técnica para a produção de seus filmes de países como Alemanha e Itália, o regime franquista procurou

---

\* Esses filmes, em sua grande maioria, eram basicamente cenas das batalhas travadas no campo e nas cidades, mostrando a destruição do país causada pelo inimigo. Além disso, enalteciam a valentia de seus respectivos heróis os avanços de suas tropas. Boa parte das produções realizadas pelos nacionalistas encontra-se espalhadas por arquivos na Europa. Já as realizadas pelos republicanos, as que sobreviveram à destruição promovida pelo Franquismo, tiveram os mais distintos destinos, desde o exílio até os porões de familiares dos republicanos. Há ainda algum material disponibilizado na internet.

<sup>146</sup> AGUILAR, Carlos. Op. cit., p. 24.

<sup>147</sup> DIEZ, Emeterio. Op. cit., p. 141-157.

<sup>148</sup> Idem. p. 141-145.

balizar a produção cinematográfica nos moldes do que se pretendia para o novo Estado espanhol. A parceria com outros países também se deu em nível de direção e distribuição de alguns filmes, mas ao fim eram sempre produções “genuinamente espanholas”, limitando a criação destes diretores e produtores estrangeiros, e, muitas vezes, promovendo cortes e censura por parte do regime franquista, resultando em filmes com mais de uma versão dependendo do país em que foi exibido. Desta forma, garantia-se que o filme produzido fosse fiel aos princípios norteadores do Estado de Franco e da Espanha nacional, assegurando sua característica “autárquica”.

A indústria cinematográfica franquista, até finais da década de 1940, privilegiava a produção de filmes históricos, folclóricos, religiosos, militaristas (*castrenses*), comédias e documentários informativos – principalmente sob a tutela do Estado na criação do No-Do. Todos esses gêneros focavam a libertação da Espanha da ameaça internacional, configurada no perigo comunista-judeu-maçom, retomando o espírito de Cruzada da Península Ibérica dos séculos VII ao XV.<sup>149</sup>

## 2.1 O NO-DO ENQUANTO VOZ ESTANDARTE DO FRANQUISMO

É curioso notar que, uma vez finalizada a guerra espanhola, o novo Estado tenha demorado em estabelecer um órgão competente para desenvolver seu projeto de propaganda audiovisual, visto que o conflito dos anos 1930 foi marcado justamente pela grande utilização do cinema para difusão de propaganda de choque por todas as frentes em batalha. Este fenômeno explica-se pelo fato de que os grandes centros de produção cinematográficos, durante a guerra, encontravam-se sob o domínio político da frente popular e, por conta disso, os filmes produzidos por comunistas, republicanos e anarquistas conseguiram operar com muito mais vigor do que os nacionalistas.<sup>150</sup>

Nesse sentido, em seus primeiros anos, o Franquismo procurou estabelecer um instrumento de controle e difusão de seus valores através de suportes audiovisuais – como os demais regimes totalitários na Europa. Através do Departamento Nacional de Cinematografia criou-se o *El Noticario Español*, que tinha como objetivo centralizar a propaganda cinematográfica em nome do regime e servir de porta voz do governo, muito embora estivesse

---

<sup>149</sup> Idem. p. 150.

<sup>150</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Los lugares de memoria franquistas en el No-Do. In: JULIÁ, Santos. *Memoria de la guerra...* Op. cit., p. 365-366.

sob a responsabilidade de membros da Falange. Com a falta de recursos para a elaboração desses cinejornais, uma prática corrente foi a apropriação de materiais fílmicos oriundos dos inimigos – a antiga Frente Popular – para reeditar e remontar as sequências fílmicas, dando um significado completamente contrário ao original. Sendo assim, a reciclagem do material inimigo foi essencial para a direção política e propagandística dos noticiários franquistas<sup>151</sup> – propaganda essa voltada a reproduzir massivamente o discurso da vitória e notabilizar os avanços do Eixo na Europa.

Contudo, nos anos seguintes, ao passo que os avanços dos Aliados no continente europeu marcavam uma importante reviravolta no cenário bélico mundial – fazendo com que o Eixo começasse a dar sinais de uma iminente derrota – o regime franquista procurou mostrar-se de forma mais neutra aos olhos estrangeiros, afastando um pouco a retórica falangista do discurso oficial do Estado. Em verdade, as desavenças internas do governo com alguns membros da administração, que eram provenientes da Falange Espanhola, começavam a se agravar.

### **2.1.1 Uma voz como projeto do Estado**

No verão de 1942 ocorreu um atentado em Begonha, região próxima a Bilbao, promovido por um setor radical falangista, direcionado a uma cerimônia celebrada por carlistas (partido monarquista de antiga tradição dentro da Espanha e, na época, apoiadora do regime de Franco). O ataque quase acabou com a vida do então Ministro do Exército Enrique Varela – importante opositor da Falange. Tal evento foi filmado e divulgado por meios de comunicação não controlados diretamente pelo governo. Este fato mostrou ao governo duas coisas: a Falange precisava ser diluída em seu poder (tanto por conta do contexto internacional que começava a se desenhar, quanto por sua imprevisibilidade política); e necessitava ter maior controle sobre as notícias veiculadas dentro do território espanhol, para que os rumores sobre os problemas internos das facções que compunham o governo não fossem divulgados.<sup>152</sup>

A incerteza sobre os rumos do fascismo na Europa, somada à crise do falangismo e à falta de um controle mais efetivo sobre os meios de informação levaram o Franquismo a adotar uma importante medida: a criação de um órgão capaz de inspecionar, tanto sobre os

---

<sup>151</sup> Idem. p. 200-201.

<sup>152</sup> Idem. p. 202.

noticiários – inclusive sobre as notícias dos rumos da guerra mundial para apaziguar os ânimos dos membros do partido falangista solidários ao Eixo e, ao mesmo tempo, omitir do restante da população o avanço dos países democráticos na Europa –, quanto documentários, utilizando-os ao mesmo tempo para difundir propaganda e socializar politicamente.<sup>153</sup>

Em verdade, a criação de um órgão de informação tutelado exclusivamente pelo governo mostrou-se um grande trunfo do Franquismo. Uma vez que o inimigo interno havia sido derrotado, os setores mais radicais da Falange eram eliminados gradualmente, e a população contava com um relativo grau de passividade política, o regime precisava não mais mobilizar as massas em nome de um projeto de unificação nacional, mas sim desmobilizar a população, mantendo-a atrelada apenas aos princípios religiosos, morais e políticos em torno da retórica oficial do Estado e sua Legitimidade de Origem. Sendo assim, a criação do No-Do veio a ser um importante meio de informação a serviço do governo, pois não apenas filtrava as informações que chegavam aos espectadores, como distorcia e omitia acontecimentos a fim de não causar nenhum tipo de comoção por parte do público, além de propagar as diretrizes das políticas de memória a respeito da guerra espanhola e do surgimento do regime.<sup>154</sup>

Nesse sentido, o *Noticiarios y Documentales* (No-Do) foi criado, em 1942, pela Vice-secretaria de Educação Popular, através da Delegação Nacional de Propaganda que, por consequência, estava atrelada à Delegação Nacional de Cinematografia e Teatro.<sup>155</sup> O objetivo prático do No-Do era ser a voz do regime, mas não de forma agressiva como as propagandas de choque do *El Noticiero Español*, mas sim de maneira passiva e que, quando necessário, servisse a qualquer mobilização conjuntural do governo – como plebiscitos e referendos (em raras exceções). Além disso, o órgão deveria reiterar o discurso sobre a necessidade da existência do Franquismo.<sup>156</sup>

Estes cinejornais/documentários eram exibidos obrigatoriamente nas telas de cinema antes de qualquer projeção de filme, o que tornava sua visualização automática para os frequentadores das salas de cinema. Isso é sintomático do papel que o cinema teve para o Franquismo e sua política, pois ao passo que o Estado passava a fomentar a produção de noticiários para fazer propaganda frente à população e aos países estrangeiros, divulgava e incentivava a formação de uma indústria cinematográfica e, principalmente, de

<sup>153</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 118.

<sup>154</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. cit., p. 204.

<sup>155</sup> JURISTO, Álvaro Matud. La incorporación del cine documental al proyecto de No-Do. *Revista Historia y Comunicación Social*. Madrid, 2008. p. 106. Disponível em <<http://revistas.ucm.es/inf/11370734/articulos/HICS0808110105A.PDF>>. Acesso em 18 jul. 2010.

<sup>156</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. cit., p. 204.

documentários.<sup>157</sup> Estes documentários devem ser compreendidos, segundo a historiadora Cristiana Nova, da seguinte forma:

A aparência de objetividade e de neutralidade dos documentários acaba por facilitar a sua utilização propagandística que cria seus próprios mecanismos de indução, ocultação e falsificação dos fenômenos históricos, aos quais o historiador deve estar muito atento. A falsificação das imagens nos documentários, durante o século XX, foi um instrumento de manipulação bastante utilizado, sobretudo nos contextos bélicos. Durante as duas Grandes Guerras, por exemplo, muitas imagens falsas de vitórias dos aliados e derrotas dos adversários foram apresentadas aos exércitos de ambos os lados como instrumento de manipulação.<sup>158</sup>

O que diferenciava o No-Do dos demais meios de comunicação e informação da Espanha no mesmo período foi que ele não possuía nenhuma variação partidária e política como os demais jornais e emissoras de rádio, visto que o órgão era dirigido pelo próprio governo. Os demais eram presididos por empresários simpáticos ao governo e/ou a setores do governo, configurando, muitas vezes, alguns embates entre os concorrentes políticos (como o extinto *El Noticario Español* falangista ou como a própria disputa entre jornais monarquistas e católicos contara a imprensa falangistas, por exemplo). De acordo com Vicente Sánchez-Biosca:

[...] No-Do se comporta como la auténtica y más genuina voz estándar del régimen, sin aristas ni conflictos y, en consecuencia, los roces con las autoridades son prácticamente inexistentes. Ello resulta, por lo más, casi inevitable dado el formato de un noticario que trata de comprimir en poco más de diez minutos (veinte cuando se editan dos números semanales y treinta cuando las ediciones ascienden a tres) las noticias de toda una semana, incluyendo las secciones internacional, nacional, curiosidades, atracciones, sucesos, vida cotidiana, deportes, toros, etcétera. Hasta el punto era firme la confianza del régimen en los responsables de No-Do que el noticario pasaba el control reglamentario de censura cuando ya estaba circulando por los cines.<sup>159</sup>

Na prática, os temas abordados pelo No-Do eram dispostos da seguinte forma: atualidades (que era pertinente à política nacional), assuntos internacionais (grandes problemas da época, principalmente a ameaça do comunismo), comemorações do passado (que ajudava a assentar as políticas de memória e imprimir a Memória Oficial, através da cobertura dos festejos, culto aos mortos, festas e desfiles militares etc.), celebrações religiosas, e assuntos diversos (como moda, música e curiosidades). Muito embora fossem cinejornais de “atualidades”, as cópias exibidas nos cinemas não eram necessariamente atualizadas, pois devido à falta de cópias em número suficiente para circulação, não raras

<sup>157</sup> JURISTO, Álvaro Matud. Op. cit., p. 107.

<sup>158</sup> NOVA, Cristiane. Op. cit., p. 217-234.

<sup>159</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. cit., p. 205.

vezes o mesmo rolo de fita era reapresentado repetidas vezes na mesma localidade.<sup>160</sup> Este formato garantia que as informações passadas aos espectadores fossem rasas e desatualizadas.

Contudo, o órgão também possuía duas orientações de acordo com o público ao qual se dirigia tanto o interno quanto o externo – tendo em vista que o No-Do também circulou fora do território espanhol. No âmbito nacional, o órgão oferecia uma espécie de instrução aos ignorantes ao passo que buscava convencer quaisquer possíveis dissidentes – o que denota que se reconhecia a existência de uma oposição silenciada. Já na esfera internacional, a finalidade do No-Do era promover a Espanha de Franco, com suas belezas naturais, patriotismo e demais aspectos que agenciassem uma imagem positiva do regime. Dessa forma, o órgão deveria refletir todos os aspectos nobres da vida da nação; informar, instruir e recriar; ridicularizar os que difamam o regime; realizar documentários de propaganda geral da pátria; difundir a obra de reconstrução nacional do Estado; emitir documentários que difundissem eficaz e dignamente os valores industriais, estéticos e folclóricos da pátria.<sup>161</sup> De acordo o regulamento de organização e funcionamento do órgão, as diretrizes do No-Do consistiam em:

[...] desarrollar una producción de documentales al servicio de nuestros organismos de propaganda que reflejen de modo exacto, artístico y con una técnica perfecta, los diferentes aspectos de la vida de nuestra patria y que, del modo más ameno y eficaz posible, eduquen e instruyan a nuestro pueblo, convenzan de su error a los aún posiblemente equivocados y muestren al extranjero las maravillas de España, el progreso de nuestra industria, nuestras riquezas naturales, los descubrimientos de nuestra ciencia y, en fin, el resurgir de nuestra Patria en todos sus aspectos impulsados por el nuevo Estado.<sup>162</sup>

Com relação à parceria do Estado com cineastas para a produção dos No-Do, é preciso salientar que estes profissionais não eram obrigados a trabalhar para o Estado, muito menos foram restringidos a operar somente junto ao órgão. Pelo contrário, o No-Do procurou servir de “escola” para o desenvolvimento da indústria cinematográfica, qualificando os profissionais da área e fomentando a produção através de financiamentos, buscando que também a produção privada tivesse a mesma qualidade da produção estatal. Neste sentido, não poucos profissionais da indústria optaram por participar das produções de documentário e cinejornais franquistas, pois independentemente de seu posicionamento político, a oportunidade de fomento era um atrativo a ser considerado.<sup>163</sup>

---

<sup>160</sup> Idem. p. 205.

<sup>161</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 120.

<sup>162</sup> JURISTO, Álvaro Matud. Op. cit., p. 107-108.

<sup>163</sup> Idem. p. 107-108.

Apesar disso, a relação entre o Estado e a produção privada de documentários nem sempre foi profícua, pois o controle da cinematografia independente também acabou ficando a cargo do No-Do. Para que os documentários independentes pudessem ser produzidos, o Estado deveria fornecer premiações (tanto na forma de dinheiro quanto no fornecimento de película importada), que só ocorriam caso o projeto estivesse em consonância com as diretrizes do órgão. Com relação à própria exibição da produção privada, havia um desconforto a respeito da obrigatoriedade de apresentação dos cinejornais antes de cada sessão de cinema, visto que a determinação do governo retirou do mercado os documentários independentes que antes ocupavam este lugar nas salas espanholas, restringindo o mercado para essas produções.<sup>164</sup>

### 2.1.2 A voz da Paz e do Desenvolvimento

A partir da década de 1950 a forma como o No-Do começou a representar o governo franquista foi sofrendo uma paulatina mudança, pois uma nova conjuntura política começou a se delinear no país: o afastamento dos anos mais sombrios da repressão e da fome do imediato pós-guerra, o surgimento de uma nova rede de influências com os Estados Unidos da América que deixava a Espanha em pé de igualdade com os demais países europeus. Concomitantemente, a imagem do general Francisco Franco também tomou outro desenho nas edições do cinejornal: o *caudillo* passou por mudanças significativas em sua vida privada – o casamento de sua única filha, o nascimento dos netos, e o peso da idade fazendo-se presente. Sendo assim, tanto o regime quanto o ditador passaram a desfrutar de uma relativa estabilidade, e eram apresentados aos espectadores como o reflexo direto dos rumos que a Espanha estava tomando.<sup>165</sup>

Entre as décadas de 1950 e 1960, mudanças sutis no tom dos documentários sobre a Guerra Civil podem ser notadas, já que na primeira fase do No-Do a guerra aparecia como a única via possível para a paz, e os documentários constituíam relatos claramente maniqueístas, mas que de certa forma começavam a aparecer pequenos intentos de aproximação com o vencido. No período posterior ao pós-guerra, continuou referindo-se a *rojos e nacionales*, mas começou a se utilizar a expressão “Guerra Civil” ao invés de

---

<sup>164</sup> Idem. p. 111-112.

<sup>165</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine de historia, cine de memoria – la representación y sus límites*. Madri: Catedra, 2006. p. 50-51.

“Cruzada” ou “Guerra de Libertação”. A visão que passou a se dar sobre o conflito tinha mais conotação de tragédia do que heroicidade, muito embora o heroísmo continuasse sendo vinculado à figura dos “vencedores”. A narração seguiu tratando de Igrejas Católicas queimadas e das barbaridades cometidas pelo bando republicano, mas nunca do bando nacionalista. Entretanto, reconheceram-se algumas poucas qualidades dos “vencidos”, muito embora não chegasse a se igualar aos “vencedores”, muito menos houve equiparação de culpabilidade da guerra. A ambientação inicial criava um clima de violência, que pretendia mostrar ao expectador que a guerra foi inevitável, e inclusive necessária, para se garantir a paz e acabar com o instinto fratricida dos espanhóis<sup>166</sup>, alimentando a Legitimidade de Origem do regime.

Dentre a longa produção No-Do neste contexto, vale a pena mencionar um documentário específico sobre a temática da Paz – a primeira produção abordando diretamente a retórica da reconciliação nacional. *El camino de la paz* foi dirigido por Rafael Garzón com a produção do No-Do, ainda em 1959. Este documentário foi realizado para a comemoração do vigésimo aniversário do fim da guerra, pretendendo trazer uma mensagem de reconciliação, como “que nadie menosprecie a combatientes si son españoles, cualquiera que sea su campo y color”.<sup>167</sup> Ao final do documentário o narrador anuncia:

Este fue el camino hasta la paz. Doloroso camino, en el que quedaron miles de muertos. Esta fue la Victoria total y para todos; nadie quedó al margen, excluido o desamparado (...). La sangre de todos los que cayeron no consiste en olvido, esterilidad ni traición. Tocó a unos luchar por salvar a España, que se perdía, dejando lo mejor de su ser en conseguirlo. Corresponde hoy conservar lo logrado y trabajar por cuanto falta, con el no menos heroico esfuerzo de la callada labor de cada día, para que aquel sacrificio generoso fructifique siempre en una era de paz para nuestra Patria. Y así, juntos, pedimos a Dios que nunca más se derrame sangre en España en guerras civiles y que la victoria sea en nosotros, una entera estrofa española del canto universal de su gloria.<sup>168</sup>

O desenvolvimento econômico que a Espanha gozava durante a década de 1960 tomou parte da pauta semanal do No-Do. O órgão fez com que Franco se tornasse o símbolo máximo desse discurso legitimador no sentido que a vida privada do próprio general ganhou maior destaque nos noticiários. Grosso modo, ao apresentar aos espectadores a figura do general, os cinejornais expunham sua intimidade em duas situações. A primeira delas era o Franco no seio familiar – vestido à paisana, brincando com os netos, sentado lendo jornais e livros, conversando com amigos – que representava o discurso da paz que o governo estava

<sup>166</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 127.

<sup>167</sup> GUBERN, Román. La Guerra Civil vista por el cine del franquismo. In: JULIÁ, Santos (Dir.). *Memoria de la guerra...* Op. cit., p. 187.

<sup>168</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 128.



promovendo. A segunda representação era do Franco em suas férias anuais – pescando em alto-mar, caçando em florestas, visitando lugares idílicos, em momentos de relaxamento, passeando pela praia – remetendo ao desenvolvimento econômico que garantia o lazer e a ociosidade.<sup>169</sup> Mais do que o sucesso da administração do Estado, o No-Do, através da imagem de Franco, buscou promover a mensagem de normalização da Espanha, passando a ideia de que o país não se diferenciava em muitos aspectos dos demais vizinhos europeus. Dessa forma, o No-Do reproduzia a Retórica da Paz e do Desenvolvimento.

Entre os anos de 1961 e 1964 (25 anos após o início da guerra espanhola e seu final, respectivamente) houve uma notável mudança com relação à temática do *Alzamiento* nos No-Do, que refletiu na forma como a Memória Oficial do conflito começou a mudar em relação à retórica do regime. As questões que apareciam nos cinejornais eram diferentes dos anos anteriores. A partir desse momento, o tom dos noticiários e documentários parece ser mais técnico, menos político e menos anacrônico.<sup>170</sup>

Este Franco civil, patriarca, desportista, sereno e pacífico amparava a prática discursiva do regime tecnocrata durante sua fase final. Porém, conforme a saúde do general começou a ficar debilitada e os crescentes boatos sobre sua condição física chagaram aos ouvidos da população e dos opositores, o No-Do começou um importante resgate de imagens do jovem general no final da guerra dos anos 1930, esvanecendo com a figura do avô e ressuscitando a efígie do *caudillo*.<sup>171</sup> Este intento leva a crer que nos últimos momentos do Franquismo existiu a necessidade de resgatar o imaginário do mito de origem – Guerra Civil – e do vigor do líder Franco.

### 2.1.3 Os ecos da voz estandarte

O cinema foi o mais importante recurso de evasão dos espanhóis, sobretudo até os anos 1960, quando a televisão começou a se popularizar. Até então, o cinema havia sido um entretenimento barato e acessível, pelo qual a ampla difusão do No-Do era garantida (com ingressos mais baratos, mais gente assistiria). Não em vão o No-Do tinha a pretensão de colocar o mundo inteiro ao alcance dos espanhóis. A inexistência de uma indústria de ócio diversificada, onde somente as igrejas, os touros, os cafés e o futebol eram espetáculos,

<sup>169</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. cit., p. 53-54.

<sup>170</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 124

<sup>171</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. cit., p. 49.

garantiu que o cinema se tornasse o mais eficaz instrumento de propaganda do Estado, inculcando os valores do regime e condenando os demais por meio do entretenimento.<sup>172</sup>

Segundo constata Paloma Fernández, o No-Do:

Se trata de una fuente documental de gran importancia para el análisis de las políticas de la memoria del franquismo y, más indirectamente, de la cultura política bajo el régimen. Su difusión fue muy amplia al ser de proyección obligatoria y al no poder contar los españoles, sobre todo en las primeras décadas de la dictadura, con otras ofertas, ni lúdicas ni culturales, para emplear su tiempo de ocio de forma económica y atractiva.<sup>173</sup>

É preciso compreender o No-Do como parte operante do Estado, no sentido em que o órgão se converteu em um ritual semanal para a sociedade espanhola, transformando-se em um estandarte do Franquismo acompanhando todas as mudanças políticas do governo ao longo de sua duração – isso é significativo se levarmos em conta que sua exibição só deixou de ser obrigatória com a morte do ditador (em 1975), mesmo que na prática tenha continuado sendo produzido sob novas diretrizes até 1981. O No-Do ajudou a plasmar, em parte, um imaginário alheio à realidade ao mostrar uma Espanha religiosa e imperial indiferente às transformações sociais e políticas que ocorriam no mundo e na própria sociedade espanhola.<sup>174</sup> Como assevera Vicente Sánchez-Biosca:

[...] No-Do constituye una fuente de información tanto más fértil para estudiar el franquismo como régimen ceremonial, ritualista y litúrgico, cuanto menor es su capacidad informativa sobre la actualidad. Cuanto más repetitivo, cuanto más ecos y rimas crea escandiendo el año y reiterando las ceremonias temporada tras temporada, más revelador resulta de un modelo de sociedad que el régimen deseaba estática, aclamatoria, pero desmovilizada y socialmente inactiva. A nadie se le escapa que el éxito fue sólo parcial y desde luego difícil todavía hoy de aquilatar en términos cuantitativos, pero su valor testimonial respecto a una estrategia y a unos logros, no por imprecisos menos reconocibles, es enorme.<sup>175</sup>

Com relação à figura do vencido no No-Do, este quase sempre foi mencionado de uma ou outra forma, direta ou menos direta. A princípio existia a necessidade de recorrer à imagem do vencido com muita frequência para difamá-lo devido à forma como o Franquismo promoveu a segregação social e política. À medida que transcorreu o tempo, o vencido transformou-se em um referente incômodo, visto que a simples menção a ele evocava a tragédia da diáspora e a exclusão da sociedade espanhola com relação ao resto do mundo ocidental. Sua recordação foi amarga, tanto para os “vencidos” que permanecem na Espanha

<sup>172</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 119.

<sup>173</sup> Idem. p. 119.

<sup>174</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Los lugares de memoria... Op. cit., p. 207.

<sup>175</sup> Idem. p. 208.

como para os “vencedores”, ainda que por razões diferentes. Somente em 1975 sua figura voltaria a emergir, ainda que de forma inusitada e com características muito diferentes.<sup>176</sup>

## 2.2 A CONSOLIDAÇÃO DE UM CINEMA DE FICÇÃO GENUINAMENTE ESPANHOL

De modo geral, essa primeira fase da cinematografia espanhola pós-vitória de Franco, foi agressiva – reflexo direto das ações político-sociais do novo Estado –, relativamente homogênea e restrita, muito embora houvesse algumas dissonâncias. Essa produção de ficção privilegiava marcadamente adaptações literárias de obras de época. Entretanto o gênero bélico de caráter triunfalista foi um filão generoso, que encontrou no Franquismo um grande incentivador<sup>177</sup>, tornando as representações fílmicas sobre o *Alzamiento* um dos principais eixos no qual se centrou a forja do mito nacionalista da Origem<sup>178</sup>, juntamente com as demais políticas de memória, conforme se observou no capítulo anterior.

### 2.2.1 O ciclo de Cruzada (1939-1945)

O cinema de “cruzada” é denominado o primeiro ciclo de filmes realizados na Espanha após a vitória de Franco e dos nacionalistas. Era um cinema agressivo, repleto de propaganda visando legitimar a própria insurreição de 1936. Os objetivos do Estado com esses filmes eram basicamente três: 1) corroborar o glorioso *Alzamiento Nacional*, como um imperativo patriótico claro, para fazer frente à “desordem comunista” e à “república vermelha”; 2) apresentar uma confrontação política maniqueísta, estabelecendo uma dicotomia ética radical entre nacionalistas e republicanos, sem qualquer tipo de relativização; 3) perpetuar o espírito de vingança contra o inimigo, já que este não poderia ser recuperado politicamente, muito menos perdoado, mas sim exterminado sem compaixão.<sup>179</sup> Tais filmes centraram-se na forja do mito nacionalista de fundação do novo Estado, e devido a isso usaram e abusaram das representações da Guerra Civil nas telas de cinema.

<sup>176</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 126.

<sup>177</sup> AGUILAR, Carlos. Op. cit., p. 25.

<sup>178</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y Guerra Civil española – del mito a la memoria*. Madrid: Alianza, 2006. p. 41.

<sup>179</sup> GUBERN, Román. Op. cit., p. 163.

A produção que inaugurou o “Ciclo de Cruzada” foi *Frente de Madrid*, de Edgar Neville, realizado em 1939, e que estreou em 1940 – o filme foi produzido na Itália nos Estúdios Bassoli e ganhou uma versão inteiramente Itálica sob o nome de *Carmen fra i rossi*. Nesta produção, que se passa durante a Guerra Civil, o protagonista é um jovem combatente falangista, que é incumbido de levar uma mensagem aos seus companheiros em Madri, cidade tomada pelos republicanos. Lá, encontra sua namorada e cumpre sua missão. Porém, ao retornar para sua base, acaba sendo ferido por uma bomba, caindo em uma vala onde se encontra um miliciano republicano também gravemente ferido. Após horas de espera por resgate, e se auxiliando mutuamente, ambos acabam morrendo abraçados. A censura espanhola mudou vários diálogos e cortou o final, pois a reconciliação entre os personagens era politicamente inadmissível. Já a versão Itálica não sofreu qualquer mudança nesse sentido.<sup>180</sup> De toda sorte, mesmo com a versão espanhola censurada, a película serviu ao regime para mostrar a heroicidade de um jovem simples no campo de batalha, que morreu bravamente ao cumprir sua missão para que a Espanha se tornasse um país livre dos vermelhos.

Na ocasião de sua exibição, um curta-metragem foi exibido antes, chamado *Vía Crucis del Señor por tierras de España* (José Luis Sáenz, 1940), que inaugurava a representação da Guerra Civil como uma “Cruzada”. Era a primeira vez que um filme propunha uma legitimação religiosa para o levante nacionalista. O curta apresenta uma alegoria poética através das quatorze estações da Via Crucis para mostrar o martírio da Espanha nas mãos dos inimigos vermelhos.<sup>181</sup> Através de montagens com imagens de arquivo, fotos e encenações de ficção, esta produção constrói uma narrativa posicionada, corroborando a proposta do Franquismo na construção da Legitimidade de Origem.

Outra parceria ítalo-espanhola chamada *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940), também intitulada *L'assedio dell'Alcazar*, foi uma homenagem da Itália de Mussolini à vitória de Franco na guerra. Muito embora tenha sido produzida também pelos Estúdios Bassoli, os meios de produção foram totalmente espanhóis (locações, cenários, atores etc.). O modelo narrativo do filme remonta ao cinema épico (como era encarada a “cruzada nacional”) de aventura com um toque de *western* – cujo foco coincide com a temática do forte sitiado por selvagens (nesse caso, sitiado por republicanos, anarquistas e comunistas, cuja associação

---

<sup>180</sup> Idem. p. 164.

<sup>181</sup> Idem. p. 165.

com os selvagens é clara).<sup>182</sup> O enredo é centrado no cerco republicano à Alcázar, em Toledo, e conta a história do coronel Moscardó e de seus homens, que lutaram bravamente contra as investidas das milícias comunistas e anarquistas, enfrentando a fome, a sede e a morte iminente. O inimigo miliciano é mostrado como um bárbaro, traiçoeiro, violador de mulheres, e assassinos de crianças. Já os sitiados são representados como camaradas, em um forte sentimento solidário, compartilhando um único desejo e destino. Dentro da fortaleza, o espectador assiste, em meio a tantas mortes e destruição, o nascimento de um bebê, batizado sob o nome de Salvador – o que mostra exatamente o nascimento da nova Espanha nacional em meio ao caos da guerra “promovida” pela Frente Popular. O filme termina com a derrota dos invasores e o triunfo dos protetores de Alcázar de Toledo. Entretanto, os soldados republicanos são representados de forma respeitosa – o que não poderia ser diferente, visto que a produção é Itálica, e a derrota do inimigo republicano soava mal à República Social Itálica, de Mussolini. Isso acarretou em censuras tanto por parte da Espanha – em alguns diálogos nos quais os republicanos são tratados com mais respeito – quanto por parte da Itália – onde a derrota total e sem perdão dos republicanos foi extirpada, resultando em duas versões distintas do mesmo filme.

Em 1941, chegava aos cinemas espanhóis o filme *Escuadrilla*, de Antonio Román, que conta a história de uma jovem moça espanhola criada e educada fora do país e que ao retornar à Espanha depara-se com o novo regime que começa a se edificar. A princípio a garota mostra-se cética com relação ao Franquismo e ao seu projeto de construção de uma nova Espanha, mas com o desenrolar da trama ela começa a ser cativada pela figura do *Caudillo* e pelos aviadores do Exército Nacional, acabando por abraçar a causa do novo Estado<sup>183</sup> – em uma clara alusão à intenção de promover a aceitação dos observadores internacionais que questionavam a legitimidade do regime. O longa-metragem fazia apologia à adesão política ao Franquismo, modelo que o Estado pretendia que a sociedade seguisse. Este filme teve uma ótima repercussão dentro da Espanha, porém, o tom de comédia de certas cenas desagradou uma parcela do regime, principalmente aos Falangistas, que alegavam que o filme não refletia verdadeiramente a identidade do Estado.

*Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941) não teve muito apelo popular e foi considerado artisticamente pobre<sup>184</sup>, mas muito significativo na mensagem que transmite: marca as consequências da guerra espanhola e o impacto dos crimes cometidos pelos

<sup>182</sup> Na época em que estreou, o filme foi muito comparado com *O Encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925) devido a narrativa que apresenta o desenrolar de uma “revolução”. Cf. GUBERN, Román. Op. cit., p. 165.

<sup>183</sup> AGUILAR, Carlos. Op. cit., p. 413.

<sup>184</sup> GUBERN, Román. Op. cit., p. 169.

vermelhos ao longo do conflito. Nessa história, a filha do Marquês de Luanco é violentada por um oficial do Exército republicano e acaba engravidando, ao passo que sua família acaba abandonando-a para que a honra da linhagem não seja afetada. Compadecido, um veterano na guarda nacional acaba casando-se com a moça e assume o filho bastardo como seu, salvando a honra da moça e de sua família<sup>185</sup> – mais uma vez reforçando os valores dos *nacionales* em detrimento dos *rojos*.

Os filmes lançados, até então, com o apoio do Estado não estavam correspondendo às expectativas franquistas de forma satisfatória. Muitas destas produções careciam de qualidade artística, muito embora passassem a mensagem desejada. Isso mostra a dificuldade que o cinema espanhol da época teve em ser um instrumento efetivo de propaganda e socialização, uma vez que o público não demonstrava tanto interesse nos filmes exibidos – o que refletia diretamente na bilheteria e arrecadação. Toda esta frustração fez com que se buscasse um filme modelo para a nascente indústria cinematográfica franquista.<sup>186</sup>

Nesse sentido, o filme *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942) respondeu aos apelos do regime, pois foi considerado um êxito artístico, político e de bilheteria. Inspirado em um livro escrito pelo próprio Franco, – *Marruecos. Diario de una bandera*, de 1922 – narra as vicissitudes de uma família espanhola que possui antepassados ilustres desde a batalha de Trafalgar (1805) à guerra de Cuba (1895-1898), e cujos descendentes contemporâneos (dois irmãos) acabam lutando em lados opostos durante a Guerra Civil. Esta metáfora da Espanha dividida no seio das famílias serviu ao regime não para mostrar o caráter fratricida da guerra – pois nesse contexto o inimigo não era considerado espanhol, e sim um anti-espanhol –, mas para mostrar que o irmão que lutou pelo lado “errado” (o lado republicano) acaba honrando o seu sangue e sobrenome após uma crise de consciência e, devido a isso, termina sendo cruelmente fuzilado pelos antigos companheiros de luta, mostrando sua redenção moral. Note-se que a morte foi a única alternativa de redenção para a personagem, o que aponta para uma perspectiva muito dura e bárbara do discurso da vitória sobre os “perdedores”.

Este filme apresenta algumas características muito específicas. A primeira delas é o fato de que o enredo inspirado na novela escrita pelo *Generalísimo* tem ligação direta com a história de sua própria família durante a guerra dos anos 1930 – seu irmão, Ramón Franco, realmente abraçou a causa republicana por ter tendências políticas de esquerda. A segunda característica diz respeito ao passado glorioso dessa família, que nada tem a ver com a verdadeira família de Franco, mas que aponta para as referências que ilustram a decadência da

<sup>185</sup> AGUILAR, Carlos. Op. cit., p. 838.

<sup>186</sup> GUBERN, Román. Op. cit., p. 169.

Espanha nos últimos tempos – a perda do império colonial se plasmou em uma justificativa para o *Alzamiento* visando acabar com o liberalismo anglo-saxão (Trafalgar e Cuba), assim como erradicar a influência bolchevique, judaica, estrangeira e ateia. A terceira característica diz respeito à assinatura da produção – feita pelo primo de primeiro grau de José Antonio Primo de Rivera (filho do antigo ditador Miguel Primo de Rivera e fundador da Falange espanhola) –, que ficou a cargo do Conselho de Hispanidade, e certificou o filme como fiel aos princípios da *hispanidad*. A quarta característica baseia-se nas diferentes épocas históricas cujo filme faz referência, reforçando a continuidade histórica da raça espanhola assim como o Franquismo se dizia guardião desse passado – reforçando o caráter cíclico do mito da Origem.

*Raza* se converteu na maior epopeia oficial do cinema espanhol, servindo de verdadeiro filme-manifesto do regime.<sup>187</sup> Os cortes e sequências fizeram com que essa produção de ficção tomasse ares de documentário, ao explorar imagens de época, dando verossimilhança à montagem. Logo este filme transformou-se no exemplo de cinema franquista de Cruzada, mas ao mesmo tempo se revelava as dificuldades em se estabelecer uma forma de fazer um cinema que agradasse a todos os setores do governo.

Tal dificuldade foi manifestada com o lançamento do filme *Rojo y Negro* (Carlos Arévalo, 1942), cujo título alude às cores da bandeira falangista. A história é centrada na amizade entre um menino e uma menina que, com o passar dos anos, acabam tornando-se namorados na vida adulta. Entretanto, a moça acaba aderindo à Falange e o rapaz ao comunismo. O cenário principal da trama se desenvolve com o estourar da guerra espanhola, onde a horda republicana começa a praticar todo o tipo de truculência nas zonas em que controla, com direito a paisagens em chamas (em uma clara analogia à “Espanha em chamas”) até que a juventude falangista surge como salvadora da pátria. Enquanto a protagonista procura por seu namorado em meio às fileiras vermelhas, termina por ser presa, violada e executada. Assim que o rapaz encontra o corpo de sua amada em um terreno baldio, decide disparar contra um pequeno contingente de milicianos anarquistas, sendo alvejado pelas metralhadoras dos antigos companheiros políticos. Caído no chão, seu corpo acaba posicionado claramente como uma cruz, com os braços e pernas esticados.<sup>188</sup> O importante de destacar nesta montagem é que a morte, para as duas personagens, acaba servindo como expiação de seus respectivos pecados: ela por se relacionar com um comunista, e ele por ter

---

<sup>187</sup> Idem. p. 172.

<sup>188</sup> Idem. p. 174-175.

lutado do lado errado. Isso desagradou profundamente a Franco que, depois de ter assistido ao filme, mandou retirá-lo de circulação, pois o considerava complacente com o comunismo.<sup>189</sup>

Outros filmes que se encontram na mesma temática cruzadística, e que merecem destaque, são: *El crucero Baleares* (Enrique del Campo, 1940) que narra a história do navio franquista homônimo e seus tripulantes durante o *Alzamiento Nacional*; *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941), que exalta a legião africana – divisão do exército espanhol que atuou no Marrocos, onde Franco lutou e foi gravemente ferido antes de iniciar a Guerra Civil; *¡A mi la legión!* (Juan de Orduña, 1942) que conta a história de dois ex-combatentes da legião africana que se encontram no mesmo dia em que se inicia a guerra na Espanha e decidem lutar ao lado dos insurretos.

O filme que encerrou o ciclo de cruzada foi *Boda en el infierno*, de Antonio Román, que estreou em 1942. Esta produção retoma a temática da mulher violada por um comunista na URSS. Para defender sua honra, a moça mata seu agressor e foge para a Espanha com medo da represália. Para poder fugir, a protagonista acaba casando por conveniência com o capitão de um navio mercante espanhol. Após a separação do casal, o capitão se casa novamente e em seguida estoura a guerra espanhola, onde ele acaba aderindo à causa nacionalista. Devido a isso, sua atual esposa sente-se ameaçada pelos republicanos, mas acaba sendo salva pela primeira esposa do capitão. Este filme encerra o primeiro ciclo de cinema franquista e, ao mesmo tempo, inaugura o ciclo seguinte, que consiste no Ciclo Anticomunista.<sup>190</sup>

### 2.2.2 O ciclo Anticomunista (1945 -1959)

Entre 1945 e 1949 as representações da Guerra Civil nos filmes caíram em desuso devido ao rumo que tomou a II Guerra Mundial, já que as potências antifascistas saíram vitoriosas. Neste sentido, a ideia de retratar a batalha em que ascendeu um regime ditatorial não era conveniente. Poucos foram os filmes que tiveram alguma representação do *Alzamiento Nacional*. Entretanto, em 1950, reestrou o filme *Raza* sob o novo título de *Espíritu de una raza* (José Luis Sáenz de Heredia), que não passava de uma versão suavizada

---

<sup>189</sup> Idem. Ibidem.

<sup>190</sup> Idem. p. 175.



do primeiro filme, extirpando as sequências e diálogos que eram inconvenientes naquele contexto político internacional do pós-guerra.<sup>191</sup>

No plano cinematográfico, este período teve uma produção que refletiu diretamente a nova situação política do franquismo, uma vez que a Espanha autoritária via-se isolada devido à derrota das potências nazifascistas, a Falange perdia a importância enquanto partido fascista e somente à Igreja restava um papel significativo perante à sociedade. Sendo assim, o nacionalcatolicismo, que serviu para legitimar o regime frente à comunidade internacional, teve uma forte incidência no ciclo de filmes sobre a guerra espanhola.

Nesse contexto, estreou *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1950), que narra a história de um ex-soldado nacionalista mulhengo e decadente que vê em sua fé na Igreja Católica a salvação de sua honra e de sua alma. A mudança na vida do personagem (antes um militar com vícios e depois um clérigo em busca de suas virtudes) acaba sendo o reflexo do que se pretendia em relação à mudança de discursos na sociedade espanhola, em que pouco a pouco a guerra espanhola deixava de ser apenas a representação do triunfo nacionalista para também agregar a simbologia da luta contra o comunismo.<sup>192</sup> De acordo com Sánchez-Biosca:

Así pues, la institución eclesiástica toma la palabra, no sometiéndose al discurso castrense, sino convirtiendo los valores espirituales y de la fe en motor de la acción y enmarcándolos en la tradición del conservadurismo. [...] El relato religioso logrará su cristalización más final al converger con el filón anticomunista. En éste se conciliaba el pasado original del régimen (la guerra civil) con ese mínimo común denominador de las democracias que en los años cincuenta fue la guerra fría. Haciendo del protoenemigo comunista derrotado en la guerra propia el enemigo conjunto de las civilizaciones occidentales del presente, el discurso franquista reiteraba su antiguo discurso con oportunismo.<sup>193</sup>

Além de *Balarrasa*, pode-se citar outro filme de Nieves Conde, intitulado *Surcos* (1951), e os filmes de Rafael Gil: *La Señora de Fátima* (1951), *Sor Intrépida* (1952), *La guerra de Dios* (1953), *El beso de Judas* (1953), *El canto del gallo* (1955) e *Un traje Blanco* (1956) – todos carregados de forte estética cristã e moral católica ao invés da antiga retórica castrense do ciclo fílmico anterior. Essas montagens apontam para a nova função da Igreja Católica frente à indústria cinematográfica espanhola: deixava de exercer apenas a censura para participar ativamente da produção. Dessa forma, a antiga “cruzada nacional” passou a ser uma campanha religiosa anticomunista, que legitimava o regime franquista em sua origem e também fazia do governo espanhol o pioneiro na defesa da fé católica durante a Guerra Civil. Além disso, o novo símbolo de luta contra o inimigo comunista configurava-se na família,

<sup>191</sup> Idem. p. 173.

<sup>192</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op cit., p. 147-152.

<sup>193</sup> Idem. p. 150.

pois, se o comunismo pregava a falta de humanidade, afeto e amor, a família deveria ser a unidade conciliadora da sociedade e a mantenedora dos valores cristãos e afetivos.<sup>194</sup>

Outros dois filmes que merecem destaque são *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1955) e *Lo que nunca muere* (Julio Salvador, 1954), pois ambos exploraram o ambiente familiar – núcleo guardião da moral cristã – para a construção de suas narrativas. O primeiro narra a história de um filho comunista que se nega a fuzilar o pai franquista e por conta disso morre em seu lugar (em uma analogia com a parábola do filho pródigo, onde há a redenção final); o segundo se passa na Espanha em plena guerra quando dois irmãos, para a desgraça da família, lutam em lados opostos sem saber (mostrando a crueldade do comunismo em separar uma família). Estas metáforas sobre a família desunida reforçava a posição do regime frente ao *Alzamiento Nacional*, mascarando a submissão dócil dos “vencidos” em uma retórica de reconciliação política frente às democracias ocidentais.<sup>195</sup>

A luta contra o comunismo, embora tenha adquirido uma conotação religiosa, não se mostrou menos dura do que a perseguição política e social do período anterior, apenas “retirou” discursivamente a responsabilidade dos republicanos na guerra – o que era esperado, já que estes eram democratas e no contexto de Guerra Fria oprimir a democracia não causava boa impressão. Contudo, nesta mesma época ocorreu o apogeu da guerrilha antifranquista no território espanhol, causando um tremendo desconforto ao regime, visto que muitos dos antigos republicanos estavam encabeçando as escaramuças contra as Forças Armadas do Estado. Em verdade, *El Maquis* – também denominado como *La Guerrilla* ou G.E. (Gerrilleros Españoles) – foi um conjunto de movimentos guerrilheiros antifascistas de resistência na Espanha iniciado ainda durante a Guerra Civil. O início da Segunda Guerra Mundial surpreendeu grande parte dos ex-combatentes republicanos que se encontravam em território francês; muitos deles se incorporaram à resistência francesa, quando da invasão nazista em 1940. A partir de 1944, com a retirada dos exércitos alemães, muitos destes guerrilheiros reorientaram sua luta antifascista na Espanha.<sup>196</sup> Nesse sentido, o regime franquista tentou convencer a comunidade internacional que a oposição armada era composta

---

<sup>194</sup> Idem. p. 154-157.

<sup>195</sup> GUBERN, Román. Op. cit., p. 184.

<sup>196</sup> Nesse contexto se intensificou a repressão franquista que, pouco a pouco, terminou com os grupos guerrilheiros. Em 1952, ocorreu a evacuação dos últimos contingentes de importância. A morte de Ramón Vila em 1963 e a de José Castro em 1965 marcaram o final da resistência *maqui*. Sobre este assunto ver: SERRANO, Secundino. *Maquis – Historia de la guerrilla antifranquista*. Madrid: Temas de Hoy, 2001; DOMINGO, Alfonso. *El canto del Búho: la vida en el monte de los guerrilleros antifranquistas*. Madrid: Oberon, 2002; AROSTEGUI, Julio; MARCO, Jorge. *El último frente – la resistencia armada antifranquista en España, 1939-1952*. Madrid: la Catarata, 2008.

de comunistas treinados e amparados pela URSS que estavam cooptando antigos republicanos “já reintegrados à sociedade” para lutar em nome da revolução marxista.\*

Acompanhando esse panorama político, a cinematografia franquista lançou um filme intitulado *Dos Caminos* (Arturo Ruiz Castillo, 1953), cujo enredo mostra dois amigos republicanos – um exilado com o final da guerra espanhola e outro reintegrado à sociedade como médico. O exilado retorna à Espanha como guerrilheiro *Maqui*, e acaba sendo gravemente ferido em combate contra as forças nacionais, restando ao amigo médico a tarefa impossível de tentar salvar sua vida. De acordo com Román Gubern, “*Dos Caminos* constituía una llamada a la sumisión de los vencidos que persistían en luchar por la democracia, mostrando en cambio como contraste la pacífica integración ciudadana y profesional de los vencidos dóciles”.<sup>197</sup> Seguindo este mesmo viés discursivo da submissão pacífica do “vencido”, também foram lançados os filmes *La Ciudad Perdida* (Margarita Aleixandre, 1954) e *Torrepartida* (Pedro Lagaza, 1956). Nessas produções, a figura dos *Maquis* carregam conotações negativas de bandidos sem motivações políticas que buscam apenas a anarquia.

Ainda nesse mesmo período, houve uma espécie de retomada à temática castrense e épica da guerra espanhola, o que reflete diretamente as dificuldades do próprio regime em adaptar o próprio discurso com a nova realidade internacional e as crescentes negociações mercadológicas entre Espanha e Estados Unidos da América. Três filmes do cineasta Pedro Lazaga se destacam pela retomada do discurso cruzadístico: *La Patrulla* (1954), *El frente infinito* (1956) e *La fiel infanteria* (1959). Entretanto, o curioso é notar que, por mais que a retórica destas produções sejam claramente anacrônicas para o contexto de lançamento destes títulos, o estilo e a estética destes filmes refletem exatamente a aproximação com os EUA no sentido de que o costume da cinematografia de Hollywood foi apropriado para a construção das narrativas dos filmes espanhóis: pouco a pouco as personagens principais vão deixando de ser caracterizadas com uma moral estanque (como por exemplo os estereótipos de herói, de moça recatada, de clérigo etc.) para humanizarem-se – o que transforma as atuações em personagens críveis, cotejados pela simpatia do espectador. Obviamente, os inimigos seguem sendo representados de forma estereotipada como comunistas bárbaros, sem valor ou moral.<sup>198</sup>

---

\* A representação da guerrilha armada *Maquis* aparecerá nos filmes *Silencio Roto* e *El Laberinto del Fauno*, objetos de análise desta dissertação.

<sup>197</sup> GUBERN, Román. Op. cit., p. 183.

<sup>198</sup> Idem. p. 186-187.

### 2.2.3 O ciclo de Paz (1959-1975)

Este último ciclo da cinematografia franquista abrange uma enorme gama de variações na própria forma de se fazer filmes, refletindo diretamente as próprias transformações do regime. Desde que a indústria cinematográfica espanhola ficou a cargo do Ministério de Informação e Turismo, esta fase foi marcada pelo difícil equilíbrio entre a necessidade de exercer o controle político e social dentro do território espanhol e a promoção imperativa da imagem do país diante do exterior. Com a criação da Filmoteca Nacional, tornou-se mais fácil a promoção de festivais de cinema como o Festival de San Sebastián. Se por um lado a cinematografia nacional ganhou mais qualidade, por outro as parcerias com Hollywood garantiram que Franco permitisse o livre acesso às produções estrangeiras dentro de seu território.<sup>199</sup>

Entre as décadas de 1950 e 1960, foram filmados em locações espanholas filmes norte-americanos como *Alexandre, o Grande* (Robert Rossen, 1956), *Orgulho e Paixão* (Stanley Kramer, 1957), *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1961), *Rei dos Reis* (Nicholas Ray, 1961), *El Cid* (Anthony Mann, 1961), *55 dias em Pequim* (Nicholas Ray, 1963), *Lawrence da Arábia* (David Lean, 1963), *Cleópatra* (J. L. Mankiewicz, 1963), *A queda do Império Romano* (Anthony Mann, 1964) e *Doutor Jivago* (David Lean, 1965). Entretanto, a parceria entre Hollywood e Franco ficou abalada quando foi produzido o filme *A Voz do Sangue* (Fred Zinnemann, 1964), que narra os últimos anos de vida de Francisco Sabaté Llopart, um *maqui* libertário espanhol.<sup>200</sup>

Enquanto o No-Do realizava suas produções fílmicas a respeito da paz que a Espanha gozava na década de 1960, outros filmes de ficção e documentais adotavam o mesmo ponto de vista. Podemos elencar as produções *Otros Tiempos* (Carlos Fernández Cuenca, 1958), documentário feito com montagens de arquivo que vão de 1908 até 1958 e que procurou mostrar como o país mudou para melhor nos últimos 50 anos; *La encrucijada* (Alfonso Balcázar, 1959), que conta a trajetória de um casal que foge da guerra espanhola em busca de paz, através dos Pirineus com a ajuda de um sacerdote; *La paz empieza nunca* (León Klimovsky, 1960), que obteve certo sucesso por ter sido baseado no *best-seller* literário homônimo de Emilio Romero; *Tierra de todos* (Antonio Isasi Isasmendi, 1961), narra a história de dois soldados inimigos (um republicano e outro nacionalista) que se veem

<sup>199</sup> AGUILAR, Carlos. Op. cit., p. 25-26.

<sup>200</sup> Sobre isso ver: ROSENDORF, Neal Moses. Hollywood in Madrid: American Film Producers and the Franco Regime (1950-1970). *Historical Journal of Film, Radio and Television*, n. 27, 2007. p. 77-109. Disponível em: <[http://uscpublicdiplomacy.org/pdfs/H-wood\\_In\\_Madrid\\_article--Final--HJFRT.pdf](http://uscpublicdiplomacy.org/pdfs/H-wood_In_Madrid_article--Final--HJFRT.pdf)> Acesso em: 31 ago. 2010.

isolados, durante a guerra civil, em meio a uma tormenta, em uma casa cuja proprietária encontra-se grávida – com a morte dos homens, o bebê nasce representando a nova Espanha surgida da guerra e da tempestade; *Diálogos de la paz* (José María Font Espina e Jorge Feliú, 1964), que foi uma espécie de sequência de *Tierra de todos* – visto que os roteiristas foram os mesmo em ambos os filmes – e mostra uma viúva tentando exumar o cadáver do marido nacionalista, localizado em uma fossa comum repleta de combatentes caídos de ambos os lados – o que novamente aponta para o sacrifício dos espanhóis que morreram defendendo seus respectivos ideais para que a Espanha se tornasse um país em paz. Todas essas produções foram feitas em um contexto de reelaboração da Legitimidade de Origem ao agregar os significados da reconciliação, da paz e do desenvolvimento.

Ainda no ano de 1962, a troca da chefia do Ministério de Informação e Turismo garantiu ao setor *aperturista* do governo maior liberdade de ação dentro da administração do Estado. Não por acaso, neste período surgiu uma importante cinematografia antifranquista, que soube aproveitar a situação política da Espanha inserida economicamente no mercado europeu, deixando os olhos dos espectadores estrangeiros voltados para a Espanha. Visando controlar essa difícil situação, o ministro Manuel Fraga Iribarne recorreu ao já consagrado cineasta José Luis Sáenz de Heredia, que já havia dirigido *Raza* – até então maior êxito cinematográfico do governo – para juntos elaborarem o mais ambicioso projeto cinematográfico do regime.

Aproveitando as celebrações dos 25 Anos de Paz na Espanha, em 1964, ocorreu o lançamento o filme *Franco ese hombre*, que foi a coluna vertebral da campanha do governo, servindo de cine-biografia do líder franquista. Muito embora esta produção tenha sido idealizada por integrantes do Estado, sua elaboração foi basicamente realizada com recursos privados, despido de quaisquer oficialidades. Este estratagema ajudou o filme a ganhar maior eficácia propagandística.<sup>201</sup> Nele, a exaltação à figura de Franco (já entrando em decadência devido aos crescentes rumores sobre seu estado de saúde) não passava pela representação do homem forte à frente do movimento de libertação nacional da Guerra Civil, mas era apresentado como um homem comum, tranquilo, carismático e de voz serena. Mais uma vez, pode-se notar a transformação da figura do generalíssimo pela mudança de seu vestuário (antes militar e, a partir daquele momento, civil), em suas ações (antes em canteiros de obras e agora em sua casa brincando com os netos) etc. Nesse sentido, como afirma Vicente Sánchez-Biosca:

---

<sup>201</sup> GUBERN, Román. Op. cit., p. 188.

Franco era, así, el único icono de la continuidad del régimen, en detrimento de las ideologías. El acento se desplazaba, además, de sílaba, pues la explotación del antiguo discurso sobre la guerra civil como rito tribal se juzgaba insuficiente para interpelar a las nuevas generaciones. *Franco ese hombre* consuma un reajuste mitológico del franquismo, entendiendo por tal una corrección de algunos de los más arcaicos mitos de los orígenes y una confirmación de otros en cuyo centro se situaba el genio de su artífice.<sup>202</sup>

A estrutura narrativa do filme baseia-se em *flashbacks* da vida do General Franco, desde seu ingresso na carreira militar no Marrocos até sua ascensão como líder máximo da Espanha com o final da Guerra Civil. Composto por imagens de arquivo e entrevistas com amigos e parentes do *caudillo* (além de depoimentos do próprio General), esta estrutura memorialista permitiu ao espectador associar a história da própria Espanha com a história de Francisco Franco e, com isso, concluir que o momento em que viviam (a paz alcançada com o desenvolvimento e a ordem) legitimava o passado do protagonista e de suas ações.<sup>203</sup> O curioso deste filme é que mesmo salientando a paz e o desenvolvimento da Espanha – mérito de Franco e seu governo – houve a necessidade de recorrer à lembrança da Guerra Civil como marco fundador do regime e divisor de águas na trajetória do país, apontando a permanência da Legitimidade de Origem. Este filme teve uma boa audiência nas salas de cinema, tanto por parte dos entusiastas quanto dos curiosos – e até mesmo dos opositores.

Encerrando este ciclo de filmes de pretensa linha reconciliatória e exaltando a paz da Espanha dos anos 1960, podem-se citar os filmes de Pedro Lazaga *Posición avanzada* (1965) e *El otro árbol de Guernica* (1969) – ambos atribuindo a culpa da Guerra Civil aos estrangeiros (Brigadas Internacionais) e vitimizando tanto os “vencidos” por terem sido enganados quanto os “vencedores” por terem sido obrigados a lutar contra seus próprios irmãos. Em termos oficiais, o último filme deste ciclo foi lançado em 1970 por Luis Lucia, chamado *La orilla*, que conta a história de um grupo de freiras tentando salvar a vida de um miliciano anarquista que fora gravemente ferido – representando a caridade nata dos espanhóis (guardiões da fé católica) independentemente de quem estivesse precisando de acolhida (mesmo que fosse um inimigo anarquista e ateu).

Conforme o acesso da população à televisão aumentava entre 1960 e 1970 (consequência direta do desenvolvimento econômico pelo qual o país passou), a notoriedade do cinema enquanto veículo de comunicação do governo foi perdendo o espaço. A crise do governo, ao longo da primeira metade dos anos 1970, abalou a produção cinematográfica oficialista, ao passo que o gosto do público pelo cinema hollywoodiano aumentou

<sup>202</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. cit., p. 187-188.

<sup>203</sup> GUBERN, Román. Op. cit., p. 190-191.

significativamente. A impossibilidade de controlar os filmes independentes e de outras produtoras desvinculadas do Estado permitiram diferentes formas de se fazer cinema – essas que já vinham, desde meados de 1950, intensificando-se e que encontrariam, no período final da ditadura, um fértil terreno para sua produção.<sup>204</sup>

### 2.3 A LEGITIMIDADE DE ORIGEM SOB OUTROS OLHARES (1939-1975)

Embora grande parte da produção cinematográfica na Espanha, entre as décadas de 1940 e 1970, tenha sido controlada pelo Estado (tal controle foi perdendo força ao longo do período devido às situações políticas internas do próprio governo e à popularização da televisão) também houve quem questionasse ou trouxesse diferentes visões sobre a Guerra Civil e o Franquismo. Cineastas, no exílio e no território espanhol, ou ainda aqueles estrangeiros que, sensibilizados com a situação política e social da Espanha, buscaram representar as mazelas causadas pela derrota da República e a perseguição daqueles que se opunham ao governo ditatorial, protestaram e denunciaram as ações repressoras de Franco.

Tendo em vista que “os cineastas não copiam a realidade, pois, ao transpô-la para o filme, revelam seus mecanismos, mantendo-se assim a noção do cinema enquanto instrumento de revelação de uma determinada mentalidade”<sup>205</sup> – ou seja, a própria mentalidade de quem o produz – pode-se afirmar que, ao divulgar e veicular seus filmes, o cineasta acaba por difundir suas próprias concepções e visões políticas, sociais, ideológicas e culturais. Obviamente, essa compreensão também se aplica aos filmes citados anteriormente, visto que estavam vinculados diretamente com o Franquismo e com seus princípios.

Nesse sentido, fala-se do cinema enquanto agente social quando se parte do pressuposto que o filme – além de ser arte e produto da sociedade que o produziu – também é um veículo de comunicação, pois se dirige primordialmente às massas, ao indivíduo e à sociedade como um todo, comunicando ideias e concepções próprias de quem o produz (no caso, o cineasta ou o roteirista).<sup>206</sup> Conforme Sergio Alegre “el cine opera en dos vías: por un lado refleja y muestra actitudes, ideas y preocupaciones de la sociedad y por otro genera e inculca en los espectadores puntos de vista y opiniones de los propios realizadores”.<sup>207</sup>

<sup>204</sup> CAPARRÓS-LERA, José Maria. Op. cit., p. 56.

<sup>205</sup> KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, Televisão e História*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 19.

<sup>206</sup> Idem. p. 29.

<sup>207</sup> ALEGRE, Sergio. Películas de ficción y relato histórico. *Revista de Historia, Antropología y Fuentes Orales*, n. 18, 1997. p. 77-78.

Seguindo o viés de Sergio Alegre, ao se concentrar nessa segunda via de operação do cinema, chega-se à conclusão de que o filme tem potencial para gerar e promover debates.<sup>208</sup> Com base nisso, discorre-se brevemente sobre algumas características da filmografia antifranquista e/ou dissidente ao longo do tempo em que o generalíssimo esteve no poder, buscando apontar as diferentes formas de abordagem sobre a Guerra Civil nas representações dos cineastas espanhóis que estiveram de fora da indústria cinematográfica franquista, ou diretores estrangeiros simpáticos à causa republicana e comunista.

Muito embora, até o presente momento, o texto tenha obedecido a uma ordem cronológica ao expor a produção cinematográfica oficial, nesta seção optou-se por organizar os filmes de acordo com suas características discursivas independentemente dos anos em que estrearam devido a impossibilidade de classificá-los em ciclos – visto que filmes dissidentes e de oposição não podiam obedecer à quaisquer regularidades da indústria cinematográfica, muito menos possuíam espaço garantido para sua circulação.

### 2.3.1 A suavização do olhar sobre a Cruzada

Durante a década de 1940, devido ao estabelecimento de políticas direcionadas à produção cinematográfica na Espanha, os cineastas e produtores de filmes estiveram sob a constante tutela dos órgãos repressores do Estado.<sup>209</sup> Entretanto, isso não impediu que alguns cineastas radicados em território espanhol fizessem filmes que “suavizassem” o tema da guerra espanhola, mesmo inseridos no discurso dos “vencedores”. E, de modo geral, tais filmes causaram um mal-estar entre os demais cineastas e produtores, resultando em represálias e fortes censuras por parte do governo.

Em 1948, chegava às telas de cinema *En un rincón de España*, de Jerónimo Mihura, o primeiro filme que trazia a figura do exilado como uma vítima das circunstâncias, apresentando a história de antigos republicanos fugindo clandestinamente até a Polônia em busca de abrigo.<sup>210</sup> Embora este filme tivesse o objetivo de propagandear a Espanha diante do mundo, em uma tentativa de deixar claro às democracias ocidentais que os exilados espanhóis poderiam retornar à sua terra natal sem nenhuma represália, a figura do exilado acabou

<sup>208</sup> Como exemplo disso, Robert Rosenstone cita a importância que *JFK – A Pergunta Que Não Quer Calar* (Oliver Stone, 1991) teve na sociedade norte-americana, pois a polêmica em torno do filme fez com que fosse aberto um inquérito parlamentar a respeito do assassinato de John Kennedy. Cf. ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes – Os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010. p. 18.

<sup>209</sup> DIEZ, Emeterio. Op. cit., p. 141-157.

<sup>210</sup> AGUILAR, Carlos. Op. cit., p. 395.



ganhando um destaque positivo – o que não era almejado pelo Estado, visto que a mensagem final acabou dando a entender que o inimigo poderia ser recuperado (o que era impensável no discurso oficial da época). Para a realização deste filme, o governo acabou custeando sua realização, inclusive investindo em novas tecnologias como o uso da cor, tornando *En un rincón de España* o primeiro filme espanhol colorido.<sup>211</sup>

No mesmo ano estreou *Vida en sombras*, de Lorenzo Llobert Garcia – um cineasta amador – cuja temática foi uma novidade para a época: tratava-se de um filme sobre um cinegrafista que, com o início da Guerra Civil, viu a grande oportunidade de filmar as batalhas dentro de Barcelona para atualizar os nacionalistas sobre os avanços dos inimigos (apontando a importância do cinema para a guerra). Entretanto, ao retornar para casa encontra sua esposa morta, atingida por uma bala perdida (simbolicamente representando a impossibilidade de culpar alguém pela tragédia, visto que não há como rastrear a origem do disparo). A culpa e o remorso do personagem acabam sendo os grandes temas desta produção, visto que ele passa o resto de sua vida a lamentar a morte da esposa, mesmo com a vitória sobre o inimigo e tendo cumprido seu objetivo. Não bastasse o tema da culpa pela vitória ter sido encarado como uma ofensa ao regime, o filme também representou uma Barcelona dominada pela Frente Popular sem que a conduta do inimigo fosse demonizada como o discurso oficial exigia. Dessa forma, o filme foi duramente censurado e impedido de circular até 1953, e ao diretor foi negado qualquer crédito financeiro para futuras rodagens.<sup>212</sup>

Arturo Ruiz Castillo foi outro cineasta que, em 1949 produziu um filme cuja relativização da monstruosidade do inimigo enfureceu alguns agentes do governo: *El Santuario no se rinde* apresenta a gloriosa defesa do santuário de Santa Maria de la Cabeza por parte dos soldados nacionalista contra as tentativas de invasão dos inimigos (claramente simbolizando a resistência do regime franquista diante das pressões diplomáticas internacionais). Todavia, os soldados republicanos são representados com certa honra na batalha – notando-se o objetivo de uma possível reconciliação entre “vencedores” e “vencidos” por parte do cineasta.<sup>213</sup> Esta produção pode ser encarada como complementária ao já citado filme *Sin novedad en el Alcázar* por ter uma temática muito similar, porém com valores morais completamente distintos. A personagem principal interpretada por Alfredo Mayo – grande ícone do cinema franquista – é um capitão republicano chamado Luis, que escolta pessoalmente uma jovem franquista até o santuário. Lá os dois apaixonam-se e o

<sup>211</sup> GUBERN, Román. Op. cit., p. 178.

<sup>212</sup> Idem. p. 190-191.

<sup>213</sup> AGUILAR, Carlos. Op. cit., p. 909.

capitão acaba por simpatizar com os soldados nacionalistas que bravamente defendiam o local. Os diálogos entre o capitão da guarda insurgente e Luis mostram a cordialidade e o respeito mútuo entre os dois, dando a ideia de que, mesmo estando em lados diferentes, não poderiam encarar-se como inimigos.<sup>214</sup> Este filme só não sofreu restrições de distribuição ou censuras, porque Franco pessoalmente garantiu sua exibição, alegando que embora os republicanos aparecessem com certas qualidades, as tropas da Guarda Civil que defendiam o santuário apareciam como um corpo dedicado à manutenção da ordem, e não mais como um instrumento de repressão, o que ajudaria a melhorar a imagem do regime perante à comunidade internacional.<sup>215</sup>

Nessa perspectiva, pode-se observar a sutil transformação nas práticas e nas representações da figura do inimigo por iniciativa dos próprios realizadores destes filmes: deixou-se de repudiar a figura do republicano, relativizando o maniqueísmo do discurso oficial da vitória, em uma tentativa de flexibilizar a separação entre as “Duas Espanhas” e se passou a promover o filme como um lugar de reconciliação antes mesmo do próprio regime abraçar esse discurso, nos anos 1960. Podem-se citar outros filmes também realizados por cineastas colaboracionistas do governo, nos quais se observa claramente o trauma gerado pela guerra e também a culpa provocada pela vitória, por meio da narrativa e do discurso fílmico.<sup>216</sup> São eles: *La noche y el alba* (José María Forqué, 1958), que apresenta a história de dois casais, cada qual representando uma faceta da sociedade franquista (os “vencedores” enquanto emergentes e desfrutando das benesses do resultado da guerra, e os “perdedores” sofrendo na mais absoluta miséria da recessão); *Servicio en el mar* (Luis Suárez de Lezo, 1950), que aborda mais diretamente o aspecto trágico da guerra ao contar a história de um comandante de uma embarcação pertencente ao grupo nacionalista, que ordena o ataque a um outro barco inimigo, mesmo sabendo que sua família encontra-se abrigada no alvo; *Cerca del cielo* (Domingo Viladomat, 1951), que narra a heroica morte de um comunista ao tentar defender um bispo da iminente execução (apresentando a possibilidade de redenção ao inimigo).

### 2.3.2 O olhar sobre guerra além da Espanha

<sup>214</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. cit., p. 158.

<sup>215</sup> GUBERN, Román. Op. cit., p. 180.

<sup>216</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. cit., p. 147-152.

A produção de filmes que contestavam diretamente as diretrizes do governo tornaram-se praticamente nulas devido à censura e repressão, ao passo que muitos cineastas republicanos, comunistas e anarquistas que escaparam da iminente prisão ou morte, buscaram o exílio<sup>217</sup>, assim como 90% dos intelectuais, juristas, historiadores, poetas e pintores.<sup>218</sup> Nesses primeiros anos de exílio, a produção cinematográfica esteve mais voltada para o consumo da própria parcela de espanhóis exilados, como no caso de vários filmes feitos por Luis Buñuel, no período em que esteve no México, entre 1946 e 1960, e de vários outros diretores, atores e produtores. Os filmes baseavam-se em histórias e operetas tipicamente espanholas, como uma forma de ajudar os espanhóis a se sentirem em casa.<sup>219</sup>

Na França, o cineasta espanhol exilado devido à sua filiação comunista, Carlos Serrano de Osma, dirigiu *Rostro al mar* (1951) que remontava à derrota republicana e mostrava os cenários no exílio francês – era a primeira vez que um filme abordava a visão de um exilado sobre a derrota na Guerra Civil.<sup>220</sup> A história apresenta o comunista Alberto e sua esposa Isabel grávida, que fogem em direção à França para salvarem suas vidas. No meio do caminho o bebê nasce, obrigando Alberto a deixar sua família em um lugar seguro e seguir seu caminho em busca da ajuda de seus camaradas que já se encontravam na França. Porém, Alberto é aprisionado em um campo de concentração (destino de muitos espanhóis exilados na França) e perde totalmente o contato com sua família. Anos depois, após procurar exaustivamente seu marido, Isabel acredita que Alberto já está casado e com outra família constituída, e resolve fazer o mesmo. Este drama representa o sofrimento do exílio e da falta de notícias dos familiares.

Nos Estados Unidos, a novela de Ernest Hemingway *For Whom the Bells Tolls* (1940) serviu como base para a realização do filme homônimo de Sam Wood, em 1943. Hemingway foi correspondente internacional durante a Guerra Civil e esteve ao lado da República e dos combatentes da Brigada Lincoln.<sup>221</sup> O jornalista, que já havia participado da produção do filme *Tierra de España*, ainda em 1937, buscou promover a imagem da República diante da comunidade internacional, apontando o caráter fascista do movimento insurgente nacionalista. Nesse sentido, o filme de Wood retoma a derrota republicana com uma história que se

<sup>217</sup> LA VEGA, Eduardo de. Buñuel y el cine español en el exilio mexicano. *Film-Historia*, vol. X, n. 3, 2000. p. 71.

<sup>218</sup> CORTÁZAR, Fernando. Op. cit., p. 26.

<sup>219</sup> LA VEGA, Eduardo de. Op. cit., p. 72.

<sup>220</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. cit., p. 167-170.

<sup>221</sup> O Batalhão Abraham Lincoln foi uma unidade militar de voluntários norte-americanos antifascistas que lutaram na Guerra Civil espanhola ao lado das Brigadas Internacionais e da Segunda República contra o movimento rebelde nacionalista. Sobre esse assunto, ver: ROSENSTONE, Robert. *Crusade of the Left: The Lincoln Battalion in the Spanish Civil War*. Nova York: Pegasus, 1969.

desenrola por meio dos personagens da trama; com o uso de estereótipos, reafirmou a representação do bando nacionalista como autoritário.<sup>222</sup>

No México, um dos países que mais recebeu exilados espanhóis durante e após a Guerra Civil, o cineasta Jomí García Ascot, em 1961, produziu o filme *En el balcón vacío*, com a parceria de um importante cineasta espanhol exilado em solo mexicano, chamado Emilio Garcia Riera\*. A trama gira em torno das lembranças de infância da guerra de uma espanhola exilada no México. Este filme foi considerado uma das melhores produções ficcionais sobre a Guerra Civil espanhola da época, mesmo sendo uma produção mexicana e de baixíssimo orçamento. Além disso, serviu de referência para um dos objetos da presente pesquisa: *El Laberinto del Fauno*, do também cineasta mexicano Guillermo del Toro, em 2006.

Em 1962, o francês Frédéric Rossif solicitou junto ao governo franquista a permissão para rodar um documentário sobre os costumes e a cultura dos espanhóis. Devido ao interesse do governo em promover a imagem do país frente à Europa, o filme de Rossif teve todo o apoio do Estado para que fosse realizado. Entretanto, o cineasta usou desse subterfúgio para realizar seu verdadeiro projeto, intitulado *Mourir à Madrid*, o qual representava os esforços heroicos da República durante a guerra, denunciava o governo autoritário de Franco e mostrava um país rural e atrasado que era submetido aos interesses das elites, contestando seriamente o discurso oficial do regime sobre a guerra. Conforme Sánches-Biosca, o documentário de Rossif:

[...] merece ser considerado desde la perspectiva propia, como un discurso de izquierdas que en 1962-1963 hace de la guerra civil española un baluarte de la memoria antifascista destinada, no a ser un mero recordatorio, sino una actualización eficaz para la coyuntura de los años sesenta.<sup>223</sup>

A polêmica que gerou o filme de Rossif fez com que a embaixada da Espanha, em Paris, pressionasse o governo francês para que o longa-metragem fosse proibido de ser exibido, porém de nada adiantou, pois a imprensa francesa imediatamente reagiu a favor da exibição e condenou qualquer complacência com o governo franquista. Em contrapartida, o governo espanhol ajudou na realização de dois filmes que criticavam violentamente o

<sup>222</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. cit., p. 96.

\* Emilio Garcia Riera (1931-2002) foi um refugiado da Guerra Civil espanhola que adotou cidadania mexicana. Trabalhou como investigador do Centro de Comunicação e como professor de Sociologia do Cinema, na Faculdade de Ciências Políticas e Sociais, e como professor no Centro Universitário de Estudos Cinematográficos. Foi nomeado doutor *honoris causa* pela Universidade de Guadalajara no ano de sua morte. Foi crítico de cinema, roteirista, diretor e escreveu diversas obras sobre o cinema mexicano.

<sup>223</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. cit., p. 198.

discurso de Rossif, reafirmando o regime e sua Legitimidade de Origem: *Morir en España* (Mariano Ozores, 1965) e *¿Por qué morir en España?* (Eduardo Manzanos, 1965).<sup>224</sup>

Além de Rossif, outros cineastas denunciaram o regime de Franco com o intuito de reavivar a luta contra os fascismos europeus e de legitimar os ideais comunistas internacionais, uma vez que a União Soviética estava cada vez mais isolada pelo bloco capitalista liderado pelos Estados Unidos da América. Podem-se citar outras produções que utilizaram a temática da Guerra Civil espanhola com o mesmo propósito: *España Indómita* (Kurt Stern e Jeanne Stern, 1962), que mostrava as relações entre Hitler e Franco durante a II Guerra Mundial; *La guerre est finie* (Alain Resnais, 1965), que conta a história de um jovem comunista que transita entre a fronteira da Espanha e França ajudando a alimentar a resistência contra Franco – porém o jovem começa a questionar a eficácia da luta política tal qual vinha sendo feita nos últimos anos (em clara alusão ao novo pensamento da esquerda que antecedeu o Maio de 1968); *Grenada, Grenada, Grenada moya* (Roman Karmén, 1967), um documentário soviético acerca da Guerra Civil e os confrontos na região de Granada.

### 2.3.3 Um olhar inquisidor

O relaxamento progressivo do regime franquista, que foi possível graças ao desenvolvimento econômico do país promovido pelos tecnocratas do setor *aperturista* do governo, permitiu que florescesse uma cinematografia independente voltada à procura de uma nova estética e de um engajamento político e social, contestando o anacronismo do discurso franquista sobre a vitória na Guerra Civil e a Legitimidade de Origem. O aparecimento de uma geração de cineastas formada pela Escola Oficial de Cinematografia, no final da década de 1950, possibilitou uma nova proposta cinematográfica, utilizando estruturas alegóricas e linguagem elíptica, trazendo uma visão da guerra espanhola completamente contrária à memória oficial do país.

Estes cineastas espanhóis politicamente engajados criaram cineclubes particulares, onde assistiam a filmes proibidos, liam revistas especializadas da área do cinema e promoviam discussões teóricas. Entre os mais destacados precursores desse movimento estão Luis Berlanga e Juan Antonio Bardem, cuja parceria resultou em filmes como: *Esa pareja feliz* (1951), na qual um casal miserável que ganha um concurso de uma empresa de

---

<sup>224</sup> Idem. p. 198-207.

sabonetes, e durante um dia inteiro eles podem desfrutar de todo o luxo de finos restaurantes e demais estabelecimentos – representando através do casal a situação política e econômica da Espanha, que passa por profundas dificuldades, mas encontra-se maquiada pelo status econômico que desfruta; *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (1953), satiricamente apresenta um povoado atrasado do interior da Espanha esperando impacientemente a chegada de personalidades norte-americanas – em uma clara alusão à presença dos EUA na política espanhola; *Muerte de un ciclista* (1955), faz uma severa crítica à sociedade espanhola ao apresentar um professor que lutou ao lado dos nacionalistas durante a guerra, sentindo-se culpado por ter atropelado e matado acidentalmente um simplório ciclista – representando a culpa da vitória sobre um inimigo indefeso; *Calle Mayor* (1956), mostra um grupo de amigos que decide, por pura diversão, pregar uma peça em uma mulher solteira, na qual um dos rapazes finge estar apaixonado por ela – o enredo representa a crueldade e a perversão de uma sociedade que goza das benesses de um governo que favorece poucos e oprime os demais. Seus filmes ganharam destaque internacional pela qualidade das produções; e nelas são visíveis as críticas à política do país, à sociedade e à influência estrangeira.

O Cinema Novo Espanhol<sup>225</sup> teve em suas bases a influência dos encontros cinematográficos em Salamanca, em 1955, onde cineastas, preocupados com o tipo de cinema que a Espanha vinha produzindo, trocaram impressões e debateram sobre a realidade da indústria. Nessa ocasião, Bardem pronunciou seu famoso discurso: “El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, esteticamente nulo e industrialmente raquítico”.<sup>226</sup> Já na década de 1960, o Cinema Novo, que teve como maior expoente Carlos Saura, tinha como propósito lutar contra o monopólio fílmico espanhol (a cinematografia franquista e oficialista) e a inserção do cinema hollywoodiano nas salas de cinema, explorar novas estéticas, trazer reflexões sobre a sociedade espanhola e criticar a burguesia e o governo, ao apresentar um tom pessimista em relação à política e à moral católica.

Ao protestar contra a maneira como o cinema espanhol estava submetido ao regime, essa geração de cineastas recusava o discurso oficial da guerra em que haviam sido educados e doutrinados. O olhar de seus filmes contrariava o princípio de que a rebelião militar fora necessária para salvar o país do caos e do anarquismo, e desacreditava a premissa de que havia uma conspiração comunista para entregar a Espanha à URSS – pelo contrário,

<sup>225</sup> Sobre o Cinema Novo Espanhol ver: LOPEZ, Manuel Villegas Nuevo *Cine español*. San Sebastian: [s.n.], 1967.

<sup>226</sup> CAPARRÓS-LERA, José María. Op. cit., p. 55.

reafirmava a necessidade do rompimento com a divisão entre “vencedores” e “vencidos”, e retratava a sociedade de bem estar como oriunda de uma grande falácia inventada por um grupo de pessoas interessadas em se manter no poder, praticando o controle por meio da manipulação do ensino, da informação e do entretenimento.<sup>227</sup>

Sendo assim, esses anos tiveram em Berlanga, Bardem, Buñuel e Saura, os mais destacados diretores contrários ao governo de Franco. Eles souberam aproveitar o prestígio internacional de suas obras para ganhar destaque dentro da indústria cinematográfica espanhola, ao passo que o governo, mesmo proibindo momentaneamente a exibição das obras, acabou aproveitando-se da situação para fazer propaganda perante o resto da Europa e Estados Unidos, no sentido de que a projeção dos filmes daria visibilidade à Espanha e poderia impulsionar o turismo e o prestígio internacional. Ainda no final dessa década, um grupo de cineastas da Catalunha formou a Escola de Barcelona, realizando filmes independentes, em linguagem catalã (que era terminantemente proibida durante o Franquismo), que fugiam à censura e ao controle de exibição do Estado, protestando contra Franco e buscando novas experimentações estéticas.<sup>228</sup> Segundo Sánchez-Biosca, “lo cierto es que la apertura hacia Europa y el mundo occidental había de generar una mayor audibilidad para voces que antes permanecían calladas o acalladas y una mayor circulación de los discursos”.<sup>229</sup>

Nos últimos anos do governo de Franco, aproveitando o relativo relaxamento da censura, os filmes de oposição ganharam ares mais intimistas, nos quais a visão dos derrotados da Guerra Civil transformou experiências pessoais em roteiros de histórias fictícias. Uma extensa produção desses filmes pode ser observada entre as décadas de 1960 e 1970, como: *La Venganza* (Juan Antonio Bardem, 1959), que ilustra alegoricamente o fim da divisão entre “vencedores” e “vencidos” ao retratar a história de duas famílias inimigas com um passado de tragédias e vinganças, separadas desde o início da Guerra Civil; *Los Golfos* (Carlos Saura, 1959), que ilustra a frustração juvenil diante da sociedade arcaica da Espanha, plasmada na história de quatro amigos que acabam ingressando na vida criminosa; *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), filme que marcou o retorno do cineasta exilado à indústria cinematográfica espanhola e atacou ferozmente à Igreja Católica espanhola ao tratar de temas como perversões sociais e taras pessoais; *La Caza* (Carlos Saura, 1965), cujo mote gira em torno de um grupo de ex-combatentes nacionalistas que decidem sair para caçar coelhos em

<sup>227</sup> JULIÁ, Santos. Op. cit., p. 39.

<sup>228</sup> CAPARRÓS-LERA, José María. Op. cit., p 55-56.

<sup>229</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. cit., p. 195.

uma região onde eles lutaram anos antes, durante a Guerra Civil, porém as tensões psicológicas de cada personagem se confundem com as lembranças da batalha, culminando em uma matança mútua; *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1965) mostra a crise existencial de um jovem estudante que regressa do exílio inglês após ter vivido um romance com uma filha de outro exilado espanhol – este filme constitui um manifesto sobre a frustração da geração dos filhos daqueles que lutaram na guerra; *España otra vez* (Jaime Camino, 1968), que conta a história de um médico norteamericano que havia estado em Barcelona durante a Guerra Civil e que agora, passado muito tempo, retorna à cidade para participar de um congresso – a película apresenta e critica os contrastes do país entre o antes e o depois da guerra; *El jardín de las delicias* (Carlos Saura, 1970), narra a história de um milionário que sofre um acidente de carro e fica parálítico e amnésico, passando os dias diante de um jardim tentando recuperar a memória enquanto os ambiciosos parentes arriscam descobrir a combinação do cofre e a senha da conta no banco – a figura do homem decadente, paralisado, sofrendo de amnésia e à mercê de oportunistas remonta o espectador à representação da sociedade espanhola diante da elite franquista; *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971), é um dos mais importantes documentários sobre a Guerra Civil, por ser repleto de imagens de arquivo, No-Do, entrevistas e fotografias – esta produção sofreu diretamente com a censura e demais dificuldades financeira; *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1973), cuja trama aborda a crise existencial de um homem que vive entre o presente solitário e a lembrança da infância interrompida pela Guerra Civil – este filme teve uma grande repercussão devido ao fato de que causou a demissão do Ministro da Informação Pío Cabanillas (por ter permitido a sua exibição) e também do Ministro da Fazenda Antonio Barrera de Irimo (por ter sido solidário ao colega demitido); *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), conta a história de um pequena menina que após assistir a um filme de terror dá-se conta da dura realidade que cerca sua infância no pós-guerra; *El amor del capitán Brando* (Jaime de Armiñán, 1974), que retrata a relação triangular entre distintas gerações de espanhóis: um exilado republicano, uma professora educada baixo o regime e seu jovem aluno crescendo em meio à decadência do Franquismo.<sup>230</sup>

Esse tipo de cinema contestador da Legitimidade de Origem, também denominado pela sociedade franquista de *cine revanchista*<sup>231</sup>, foi um grande filão nos conturbados anos do Tardofranquismo. Contudo, após a morte de Franco, observa-se uma diminuição gradual das críticas diretas ao regime e à Guerra Civil como argumentos de produções cinematográficas –

<sup>230</sup> Idem. p. 209-275

<sup>231</sup> CAPARRÓS-LERA, José Maria. Op. cit., p. 56-57.



embora não se tenha deixado de produzir longas-metragens com essa temática. No lugar desse cinema dissidente, os espectadores começaram a consumir outros tipos de produções nacionais, privilegiando os gêneros de comédia e o cinema erótico (também chamado de *destape*). A preferência por esses gêneros explica-se pelo fato de que ao longo do Franquismo a moralidade não permitia filmes com cenas de nudez ou sátiras agressivas e, uma vez que o regime encontrava-se agonizante, viu-se a oportunidade de explorar os tabus sociais enquanto forma de liberalização cultural frente a uma sociedade tão conservadora como a espanhola. Entretanto, também é possível entender esses tipos de filmes como uma espécie de cinema contestador, pois expunham os tabus sociais. Sendo assim, o próximo capítulo versará sobre esse contexto de transição política, social e cultural.

### 3 AS PERMANÊNCIAS DA ORIGEM: A QUERELA DAS MEMÓRIAS DA GUERRA CIVIL E DO FRANQUISMO NA DEMOCRACIA (1975-2007)

*“La reconciliación es inevitable por propio egoísmo, por instinto de conservación. Es imprescindible y urgente que los españoles recobremos la calma, que nos olvidemos de todo, incluso, aunque a algunos les parezca cruel y monstruoso, que nos olvidemos de nuestros muertos si es que ellos van a constituir siempre la ‘barrera infranqueable’. En los dos bandos hubo pérdidas dolorosísimas, en los dos bandos se padeció la persecución y la injusticia, en los dos bandos el insulto y la calumnia se esgrimieron como armas de combate... Por eso es preciso, con un férreo esfuerzo de voluntad, con un alto sentido de patriotismo individual y colectivo, olvidarse de todo.”*

(Rafael Sánchez Guerra)

A epígrafe acima foi extraída de um livro de memórias publicado em 1946, intitulado *Mis prisiones*, escrito por um republicano espanhol exilado na Argentina, Rafael Sánchez Guerra.<sup>232</sup> Nesta citação é possível observar que ainda muito cedo, no imediato pós-guerra, alguns exilados espanhóis já começavam a falar em esquecer o passado para promover a reconciliação nacional. Esse discurso baseado na reconciliação do país à custa de um aparente esquecimento das atrocidades cometidas durante a Guerra Civil acabou sendo utilizado massivamente durante o período da Transição Democrática – iniciada em 1975 com a morte de Francisco Franco, e encerrada com a eleição do Partido Socialista Obreiro Espanhol para ocupar o novo governo democrático em 1982<sup>233</sup> –, e que foi sustentado, em grande medida, até os anos 2000.

<sup>232</sup> GUERRA, Rafael Sánchez. *Mis prisiones*. Buenos Aires: Claridad, 1946.

<sup>233</sup> Há um grande debate acerca das delimitações temporais no período de Transição Democrática na Espanha. Existem correntes que defendem que o processo ocorreu entre 1975 e 1978 (da morte de Franco à nova Constituição), outros acreditam que aconteceu entre 1975 e 1982 (com o marco final na eleição do PSOE). Além disso, existem aqueles que defendem que o processo de transição ainda não terminou, pois existem resquícios do passado franquista na sociedade espanhola. Sobre esse assunto ver: AGÜERO, Felipe. *Soldiers, Civilians and Democracy – Post-Franco Spain in Comparative Perspective*. Londres: Johns Hopkins University Press, 1995; GUNTHER, Richard; HIGLEY, John. *Elites and Democratic Consolidation in Latin America and Southern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992; GUNTHER, Richard; MONTERO, José Ramón; BOTELLA, Joan. *Democracy in Modern Spain*. Londres: Yale University Press, 2004; TEZANOS, José Felix; COTARELO, Ramón; BLAS, Andrés de. *La Transición Democrática Española*. Madri: Sistema, 1989.

Entretanto, por mais que existisse um desejo de superação das tristes lembranças da guerra e, por consequência, da ditadura, tanto em nível político quanto social, a produção cultural (principalmente o cinema) desempenhou um importante papel de resistência a esse “esquecimento”, trazendo à tona as memórias daqueles que foram perseguidos durante os anos em que Franco esteve no poder, questionando duramente a Legitimidade de Origem do regime. Ainda nos anos 2000, uma série de filmes abordando o tema da Guerra Civil foi produzida com o intuito de promover o debate em torno do questionamento dos legados sociais e políticos do regime franquista. Esta contestação do passado recente do país surgiu em meio à aparição de uma geração de novos espanhóis interessadas em pesquisar o passado de familiares que viveram a guerra e a ditadura.

Aproveitando essas demandas, a produção cultural entre os anos 1980 e 1990 iniciou a realização de trabalhos direcionada a esse público, o que fomentou a denominada “Cultura de Memória” na Espanha. Nas últimas décadas, é possível observar movimentos semelhantes surgindo ao redor do mundo, que buscam a rememoração das minorias e vítimas de sistemas opressores, extrapolando fronteiras e multiplicando os usos da memória pelas sociedades. Alguns desses movimentos buscam mobilizar o passado em função de encontrar neste o amparo argumentativo das ações políticas e do pensamento ideológico – como movimentos governamentais chauvinistas, xenofóbicos e fundamentalistas. Outros, agem no intuito de criar esferas públicas para privilegiar as diferentes memórias como um todo, mesmo que estas acabem por contrastar com as políticas da Memória Oficial – como no caso de regimes pós-ditatoriais, que promovem um suposto “esquecimento” por meio de projetos de reconciliação e leis de anistia.

### 3.1 A GUERRA *MAGISTRA VITAE* E O “PACTO DE SILÊNCIO” COMO VIA ÚNICA DE RECONCILIAÇÃO (1975-1982)

As memórias da Guerra Civil marcaram todo o processo de Transição Democrática na Espanha, pois os silêncios e os “esquecimentos” do conflito (também chamado por alguns de *reglas mordaza*) tornaram possíveis as negociações entre os grupos políticos que atuavam no cenário espanhol daqueles anos.\* Segundo Paloma Aguilar, “el recuerdo del pasado bélico fue

---

\* Por mais que o Esquecimento possa ser indício de múltiplos problemas sociopolíticos, é inegável que também possui certa carga de positividade, chegando a ser tão importante quanto a Lembrança, particularmente quando se trata de garantir a convivência pacífica dos membros de determinado grupo ou até mesmo de um país, como

omnipresente durante la transición y [...] subyació a la adopción de algunas de las decisiones más importantes del período”<sup>234</sup>. Por esse motivo, a lembrança da derrota da Segunda República foi mantida como exemplo negativo a não ser seguido, visto que aquele governo democrático (ora liberal e ora de esquerda), de 1931, teria sido encarado como o grande culpado pela luta fratricida (ideia herdada das políticas de memória franquistas).<sup>235</sup> Nesse sentido, a ampla anistia na sociedade espanhola configuraria o resultado desse aparente paradoxo, pois não seria resultado de um esquecimento propriamente dito, mas sim da memória atuante e permanente (embora silenciada) da guerra e da ditadura. De acordo com Powell, “no es que no se recordaran los horrores del pasado; al contrario, se tenían muy presentes, y por ello precisamente se decidió olvidarlos, ya que su recuerdo podía impedir la reconstrucción de las relaciones quebradas”.<sup>236</sup>

Tais lembranças da Guerra Civil, nesse caso, serviram ao contexto transicional como uma aprendizagem política, na qual os atores políticos foram obrigados a reavaliar o antigo inimigo e suas atitudes do passado para, enfim, atualizar seus objetivos políticos e suas estratégias. A premissa da aprendizagem política consiste na lógica de que o que funcionou no passado tende a se repetir e o que fracassou tende a ser evitado. E essa aprendizagem que um grupo pode associar aos acontecimentos passados – em grande medida graças às comemorações e rituais que os evocam, como ao longo de toda a ditadura franquista foi posto em prática – desempenha um papel fundamental no presente, orientando os objetivos a serem perseguidos e quais perigos evitar.<sup>237</sup>

Nesse sentido, observa-se a aproximação com a máxima ciceriana da *História Magistra Vitae*, na qual os grupos estariam fadados a repetir-se no transcorrer de sua história – logo conhecer a biografia dessas comunidades as permitiria fugir à repetição daquilo que não convém.<sup>238</sup> De acordo com Reinhart Koselleck, essa premissa consiste na ideia de que:

---

no caso da Espanha durante a Transição Democrática. Friedrich Nietzsche já afirmava que o processo de esquecer é terapêutico e garante aos indivíduos a possibilidade de não viver enterrado no passado de modo a superá-lo. Também, Tzvetan Todorov dizia que lembrar algo pode ser muito doloroso e cruel, de modo que o indivíduo deve ter seu direito de esquecer assegurado pela democracia. Sendo assim, nem sempre o Esquecimento pode ser considerado o fracasso da Memória.

<sup>234</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 26.

<sup>235</sup> SEBARES, Francisco Erice. Combates por el pasado y apologías de la memoria, a propósito de la represión franquista. *Hispania Nova – Revista de Historia Contemporánea*, n. 6, 2006. Disponível em: <<http://hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d013.pdf>> Acesso em: 14 mar. 2010. p. 27.

<sup>236</sup> POWELL, Charles. El camino a la democracia en España. *Cuadernos de la España Contemporánea*, n.1, 2006. p.26. Disponível em: <[http://www.uspceu.com/CNTBNR/sitio\\_ID/pdf/1\\_camino.pdf](http://www.uspceu.com/CNTBNR/sitio_ID/pdf/1_camino.pdf)> Acesso em: 20 jan. 2010.

<sup>237</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 61.

<sup>238</sup> CATROGA, Fernando. Ainda será a História Mestra da Vida? *Estudos Ibero-Americanos*, n. 2, 2006, p. 7-34. Porto Alegre: PUCRS, 2006. p. 15. Disponível em:

[...] a História seria um caminho contendo múltiplas experiências alheias, das quais nos apropriamos como um objeto pedagógico; ou, nas palavras dos antigos, a História deixa-nos livres para repetir sucessos do passado, em vez de incorrer, no presente, nos erros antigos. Assim, ao longo de cerca de 2 mil anos, a História teve o papel de uma escola, na qual se podia aprender a ser sábio e prudente sem incorrer em grandes erros.<sup>239</sup>

Muito embora esse conceito tenha sido superado desde o século XVIII, o termo “Historia Mestra da Vida” se inscreve como um pensamento de longa duração, que fez raízes enquanto tradição e lugar comum nas sociedades. Não raramente, essa premissa é tomada como algo inquestionável do caráter humano, e se torna instrumento utilizado para a comprovação de doutrinas políticas, morais, teológicas, jurídicas ou políticas.<sup>240</sup> Isso aconteceu na Espanha ao longo da do surgimento da Legitimidade de Origem – quando Franco afirmava que a história do país confirmava a incapacidade dos espanhóis em serem governados dentro de regimes democráticos, assim como o ser espanhol era dado à sina de sangue, sendo inclinado ao conflito fratricida.

No caso da Espanha, durante a Transição Democrática, a memória da Guerra Civil apareceu de forma espontânea, pois a presente situação tornava possível uma associação com o passado devido ao referencial de Memória Oficial construído ao longo do Franquismo. Entretanto, essa associação entre presente e passado também foi provocada propositalmente, de forma simultânea, por setores da política e da sociedade que desejavam atrair, através dessas analogias cronológicas, os demais grupos para suas causas – como fez a oposição ao Franquismo e também as elites política e econômica, bem como os setores da sociedade notadamente franquistas (juízes, militares, catedráticos, polícias, funcionários da administração, banqueiros, empresários, grandes proprietários de terras) que almejavam permanecer, ou ser representados e defendidos em seus interesses dentro do novo governo. Sendo assim, essa evocação da Memória Coletiva foi resultado direto tanto de uma manipulação consciente quanto de uma absorção inconsciente, que esteve mediatizada por anos de políticas de memória franquista e por constantes reforços dos atores políticos do presente.

### **3.1.1 O Lembrar e o Esquecer são dois lados da mesma moeda de câmbio político**

---

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/1347/1052>> Acesso em 13 dez. 2012.

<sup>239</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado* – Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011. p. 42.

<sup>240</sup> Idem. p. 43.

As Memórias são construídas e requisitadas socialmente, visto que as lembranças são processos internalizados pelos indivíduos, porém demandadas devido a fatores externos – como em uma conversa ou dentro de qualquer outro ambiente composto por diferentes sujeitos. Desse modo, a troca de experiências e de lembranças entre os integrantes de um grupo, constrói um vínculo de empatia, que suscita outras vivências e recordações semelhantes, configurando um entendimento da memória dentro do grupo como representações (ou *re-presentificações*) compartilhadas sobre o passado.<sup>241</sup> Tal memória constituída dentro de um grupo pode se fortalecer de acordo com alguns fatores sociais de construção identitária como religião, etnia, sexo, idade, nacionalidade, passado comum etc., ao passo que as próprias recordações pessoais dos sujeitos vão se alterando continuamente, modificadas pelas lembranças e relatos dos outros, pois a memória não é imóvel.<sup>242</sup> Nesse sentido, a Memória – assim como o tempo – é uma construção social, cuja faculdade mental individual é transladada ao âmbito coletivo, capaz de ser transmitida a terceiros, configurando sua característica intersubjetiva.<sup>243</sup>

Pode-se afirmar que a Memória é um fenômeno indissociável do contexto social e histórico, e, devido a isso, é impossível ser excluída da esfera pública, visto que a lembrança é uma narrativa compartilhada. Conforme Paul Ricoeur:

Em sua fase declarativa, a memória entra na região da linguagem: a lembrança dita, pronunciada, já é uma espécie de discurso que o sujeito trava consigo mesmo. Ora, o pronunciado desse discurso costuma ocorrer na língua comum, a língua materna, da qual é preciso dizer que é a língua dos outros. [...] Assim posta na via da oralidade, a rememoração também é posta na via da narrativa, cuja estrutura pública é patente.<sup>244</sup>

As Memórias Coletivas se formam e se mantêm devido a acontecimentos que representam mudanças significativas na vida das pessoas<sup>245</sup>, que, por sua vez, agrupam-se em comunidades conforme a semelhança das vivências verificadas nos diálogos. Por meio da dinâmica das lembranças construídas coletivamente, a oralidade adquire um papel fundamental na reconstrução de recordações do passado, ao passo que se reafirma a

<sup>241</sup> RUIZ-VARGAS, José Maria. ¿De qué hablamos cuando hablamos de “memoria histórica”? – Reflexiones desde la psicología cognitiva. In: *Entelequia – Revista interdisciplinar*, n. 7, set. 2008. p. 82. Disponível em: <<http://www.eumed.net/entelequia/pdf/2008/e07a02.pdf>> Acesso em: 21 mar. 2010.

<sup>242</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 47.

<sup>243</sup> Idem. p. 45.

<sup>244</sup> RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2008. p.138-139.

<sup>245</sup> BLANCO, Amalio. Los afluentes del Recuerdo: la memoria colectiva. In: RUIZ-VARGAS, José Maria (Org.). *Claves de la Memoria*. Madrid: Trotta, 1997. p. 95.

identidade do indivíduo frente ao grupo e do coletivo frente à sociedade.<sup>246</sup> Segundo Maurice Halbwachs:

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum.<sup>247</sup>

Dessa forma, as Memórias Coletivas se constituem mediante o processo de homogeneização das representações do passado e da redução da diversidade das recordações\*. Assim, através das ferramentas de comunicação, registram-se entre os indivíduos (por meio das relações interpessoais) as lembranças comuns que nada mais são do que o produto dessas lembranças estruturadas. Essa memória, por sua vez, torna-se parte integrante e definidora da identidade do coletivo, e pode prolongar-se através do tempo mesmo que sofra transformações em sua estrutura, permitindo que os membros de futuras gerações continuem partilhando da mesma identidade.<sup>248</sup> De acordo com Catroga:

A recordação envolve sujeitos diferentes do evocador, pois deseja ascender ao verossímil, recorrendo às recordações de outros, como recurso, para ser comprovada. [...] como a consciência do *eu* se matura em correlação com camadas memoriais não só diretamente vividas, mas também adquiridas, tem de se ter presente que estas, para além das de origem pessoal, só se formam a partir de narrações contadas por outros, ou lidas e vistas em outros: o que prova que a memória é um processo relacional e intersubjetivo, mas no seio de um horizonte comum que permite o reconhecimento e a compartilha.<sup>249</sup>

Dentro deste panorama, pode-se concluir que, assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impraticável narrar tudo. Por este motivo parte-se do pressuposto de que existe a necessidade de selecionar as memórias as quais se pretende narrar. Nesse sentido, o processo de seleção dos feitos memoráveis deve servir a um determinado propósito. Sendo assim, as informações que permanecem correntes como lembranças integram a Memória Coletiva, enquanto os demais feitos tornam-se refugos, resultando em omissões e “esquecimentos”, pois os grupos tendem a “selecionar seu passado, processo psicológico em que as escolhas são sempre acompanhadas pelo que se olvida, pois, quer se queira ou não, escolher é também esquecer, silenciar e excluir”.<sup>250</sup>

<sup>246</sup> RUIZ-VARGAS, José Maria. Op. cit., p. 68.

<sup>247</sup> HALBWACHS, Maurice. Op. cit., p. 39.

\* Vale lembrar que a homogeneização das representações do passado e a redução da diversidade das recordações são processos sempre seletivos e buscam revestir o passado com um forte componente mitológico, como foi observado anteriormente com relação à construção da Legitimidade de Origem.

<sup>248</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 50.

<sup>249</sup> CATROGA, Fernando. *Memória, História...* Op. cit. p. 13-14. [cursiva do autor]

<sup>250</sup> CATROGA, Fernando. Op. cit., p. 26.

Segundo Ricoeur, “as estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela”.<sup>251</sup> Assim, os indivíduos recordam, porém é o grupo quem decide o que é memorável e transmissível, permitindo que outros indivíduos lembrem-se de algo que não aconteceu com eles diretamente. São os elementos do presente que levam os grupos (ou quem está no controle da administração do Estado) a selecionar o que é pertinente lembrar-se do passado.<sup>252</sup>

Nesta perspectiva, durante o processo transicional espanhol, os grupos políticos em disputa tinham consciência de que o debate sobre as questões mais espinhosas do passado recente do país apareceria: o que fazer com os legados da Guerra Civil e do Franquismo? Os franquistas *aperturistas* – aqueles que entraram na negociação por compreender que a abertura à democracia era inevitável naquele momento – tinham muito a perder com sua vinculação com o passado ditatorial e com a origem do regime (uma guerra fratricida, resultado de um golpe de Estado mal sucedido). Além disso, os setores mais fiéis ao espírito do *Alzamiento* também tentaram articular operações golpistas para retornar ao Franquismo como forma de governo verdadeiramente legítimo (o que deixou a sociedade apreensiva com relação ao início de uma nova guerra civil).<sup>253</sup>

Já a oposição encontrava-se comprometida com a memória da Guerra Civil devido a alguns fatores: as brigas internas entre comunistas, anarquistas, liberais e socialistas enfraqueceram a luta contra os insurgentes, o que permitiu em grande medida que os nacionalistas vencessem; as milícias populares também cometeram atrocidades durante a contenda, queimando igrejas, assassinando clérigos, fuzilando inimigos sem julgamento e cometendo todo o tipo de violência contra civis que estivessem do lado dos amotinados. Além do mais, existia desconfiança da sociedade civil frente à oposição, pois a imagem da esquerda republicana *roja* da década de 1930 persistia na Memória Coletiva como sinônimo de anarquia e caos, de modo que os espanhóis continuavam a associar a oposição política com o perigo de uma nova Guerra Civil – resultado direto das políticas de memória franquistas somadas ao temor das ações do ETA. Nesse sentido, a Memória Oficial sobre a República

<sup>251</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 455.

<sup>252</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 47-49.

<sup>253</sup> A cisão entre facções dos herdeiros políticos do Franquismo resultou em três tentativas frustradas de golpe, ao longo da transição democrática, visando o retorno do regime tal qual fora concebido no final da Guerra Civil – fiel ao *Alzamiento Nacional* e à Legitimidade de Origem. À primeira tentativa foi dado o nome de *Operación Galaxia* (1978), a segunda é referida como *23-F* (1981) e a última é apenas conhecida como “Conspiração de Outubro” de 1982. Sobre isso ver: AGÜERO, Felipe. Democracia en España y supremacía civil. *Revista española de investigaciones sociológicas (Reis)*, n. 44, 1988. Disponível em: <[http://www.reis.cis.es/REISWeb/PDF/REIS\\_044\\_04.pdf](http://www.reis.cis.es/REISWeb/PDF/REIS_044_04.pdf)> Acesso em: 25 jun. 2011.



(mesmo falseada pela ditadura) era incômoda e indesejada. Foi nesse momento que surgiu o que a historiadora Paloma Aguilar Fernández compreende como um “pacto de silêncio não explícito”<sup>254</sup> que beneficiou igualmente a todos os atores políticos envolvidos nesse processo de negociação durante a transição. Segundo a própria autora:

[...] se produjo un esfuerzo deliberado, tan incuestionable y amplio que ni siquiera hubo de hacerse explícito, por sustraer del debate parlamentario los aspectos más espinosos del pasado, así como evitar, en lo posible, descalificaciones personales al adversario, particularmente si estaban relacionadas con la Guerra Civil. De este modo, aunque las evocaciones a la contienda fueron muy abundantes en la Transición, casi siempre se plantearon en un sentido positivo y aleccionador – como algo que debía evitarse a toda costa – y estuvieron basadas en un consenso fundamental en torno a la idea de que en ambos bandos se cometieron atrocidades injustificables.<sup>255</sup>

É curioso observar que neste “acordo” não fica clara a vontade de saber quem cometeu mais crimes de guerra, ou quem foi mais responsável pelas barbáries cometidas. Este aparente “consenso” estava muito mais ligado ao desejo de superar as lembranças da Guerra Civil e os rancores que ela suscitava, de maneira que esta tragédia coletiva nunca mais voltasse a acontecer. O reflexo mais representativo deste desejo de superação foi a elaboração da Lei de Anistia, de 1977, que consistiu em um acordo político aprovado pela maioria do parlamento que impedia a submissão de juízos sobre as violações de Direitos Humanos do regime anterior. Porém, é importante salientar que embora ambos os grupos tenham sido beneficiados com esse “pacto de silêncio”, os franquistas foram mais favorecidos, visto que a oposição política não violou nenhum princípio dos Direitos Humanos durante a vigência do governo franquista.

Em verdade, ao retroceder no tempo, pode-se observar que as transformações sociais da década de 1970 vieram acompanhadas de um crescente desejo de superação dos traumas da Guerra Civil, para, enfim, apaziguar os ânimos políticos e reconciliar os espanhóis. Segundo Charles Powell, “durante la última década de vida del régimen [estudios] sugieren que la ciudadanía otorgaba mayor importancia a valores tales como la paz, la estabilidad y el orden, que a otros como la justicia, la libertad o la democracia”.<sup>256</sup> Entretanto, nada indica que as feridas realmente haviam sido curadas: a paz e a estabilidade tornaram-se prioridade ao ponto de, em nome de uma transição política relativamente tranquila, a sociedade estar disposta a

<sup>254</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas. In: JULIÁ, Santos (Dir.) *Memoria de la guerra...* Op. cit., p. 283.

<sup>255</sup> Idem. p. 282-283.

<sup>256</sup> POWELL, Charles. Op. cit., p.7.

“esquecer” as tragédias da guerra diante do vazio de poder do Estado, pois o medo de um novo confronto era premente.<sup>257</sup> De acordo com Fernández,

El resultado de todo ello durante la transición fue que, independientemente de quién fuera el responsable del desencadenamiento de la guerra, de por qué se había desatado una violencia tan generalizada, de quién había cometido más atrocidades y de qué tipo de violencia resultaba más reprochable, muchos españoles prefirieron alejar de su mente ese brutal episodio para perseguir, de forma obsesiva, un único objetivo: *nunca más* consentir una nueva contienda fratricida, lo que implicaba renunciaciones, cesiones y compromisos por parte de todos.<sup>258</sup>

Tendo isso em vista, o aparente “esquecimento” que se buscou nas Memórias Coletivas nada mais é do que “silêncio”, isto é, o indício da existência desses traumas sociais que expressam de forma latente uma autocensura coletiva, a existência de cicatrizes políticas ainda abertas e problemas vivos subjacentes na vida do país. Contudo, este silêncio atingiu, durante a transição, pelo menos três setores da sociedade, que de alguma forma acabaram beneficiando-se com essa omissão: os setores oriundos do antigo governo; algumas vítimas ainda traumatizadas com anos de perseguição e violência e que, por conta disso, não desejavam evocar o passado; e uma ampla parcela da sociedade que, embora não tenha colaborado ativamente para a manutenção do Franquismo ao longo do tempo, pouco ou nada fez para protestar contra o governo, pois beneficiou-se das benesses proporcionadas com a situação política e econômica vigente.<sup>259</sup> Michael Pollak explica esse fenômeno da seguinte forma:

Em face dessa lembrança traumatizante, o silêncio parece se impor a todos aqueles que querem evitar culpar as vítimas. E algumas vítimas, que compartilham essa mesma lembrança ‘comprometedora’, preferem, elas também, guardar silêncio. Em lugar de se arriscar a um mal-entendido sobre uma questão tão grave, ou até mesmo de reforçar a consciência tranquila e a propensão ao esquecimento dos antigos carrascos, não seria melhor se abster de falar?<sup>260</sup>

Nesse momento, o mito de Origem do Franquismo – a Guerra Civil – assumiu nova roupagem, passando de uma memória permanente e atuante, promovida por políticas de memória franquistas – que justificavam a existência do próprio regime, bem como alimentava sua legitimidade –, para uma nova memória velada, aparentemente eliminando os traços mais visíveis do regime franquista para tentar promover a reconciliação dentro da sociedade espanhola em nome da estabilidade política e da paz. Nesse sentido, buscou-se acabar com as

<sup>257</sup> GARCÍA, Cayo Sastre. La Transición Política en España: una sociedad desmovilizada. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. n. 80. Out.-Dez. 1997. p. 33-68. Disponível em: <<http://www.jstor.org/pss/40183916>>. Acesso em: 24 dez. 2009. p. 44.

<sup>258</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. *Políticas de la memoria...* Op. cit., p. 34. [grifo da autora].

<sup>259</sup> PRADERA, Javier. La dictadura de Franco: amnesia y recuerdos. *Claves de la Razón Práctica*, n. 100, 2000. p. 53. Disponível em: <[http://www.prisarevistas.com/pdf/2000/Claves\\_100.pdf](http://www.prisarevistas.com/pdf/2000/Claves_100.pdf)> Acesso em: 8 jan. 2012.

<sup>260</sup> POLLAK, Michael. Op. cit., p. 6.

datas comemorativas instituídas pelo governo anterior, retirar os símbolos públicos referentes ao Franquismo, excluir os versos do hino nacional (que remetiam à vitória na guerra) e anistiar crimes políticos, com o intuito de apagar da memória coletiva da sociedade espanhola as marcas causadas pelos longos e duros anos sob a mão pesada de Franco.

### 3.1.2 O referencial da guerra como prática da aprendizagem política

O momento de incertezas que o país vivia da década de 1970 tornou possível uma série de comparações (tanto espontâneas como propositais) com o passado pré-guerra da década de 1930. Contudo, as diferenças entre os distintos contextos históricos foram ignoradas, seja por conta das omissões das narrativas, ou mesmo por conta dos traumas sociais. De toda sorte, a História *Magistra Vitae* seguiu sendo a máxima argumentativa da aprendizagem política.

Essas associações falsamente análogas desses marcantes momentos históricos podem ser observadas nos seguintes aspectos. Em primeiro lugar, a crise econômica internacional dos anos 1970 (que atingiu em grande medida a Espanha) foi associada à crise de 1929 causada pelo *crack* da bolsa de Nova York (que teve pouquíssimo reflexo na economia espanhola pré-republicana). Em segundo lugar, com relação à situação do campo e seu desenvolvimento (grande objeto de disputa ao longo do período republicano), a década de 1970 não era similar em quase nenhum aspecto com a de 1930, visto que a modernização da indústria agrícola e o desenvolvimento urbano acarretou na perda de importância que o campo tinha anteriormente com relação à concentração de poder político dos grandes proprietários – logo, o campo já não era mais uma zona de tensão entre grupos políticos e sociais. Em terceiro lugar, as atividades políticas de anarquistas e anarco-sindicalistas, que nos anos 1930 provocaram revoltas obreiras e campesinas, já eram pouco expressivas anos 1970 visto que o Franquismo já havia acabado com grande parte dos focos de engajamento sindical – sendo assim, o anarquismo praticamente desapareceu do debate por ser vinculado à desordem política e à barbárie da guerra. Em quarto lugar, a forte presença da Igreja Católica na política dos anos 1930 deu lugar ao seu gradual afastamento político desde os anos 1960 até a transição democrática, o que resultou em um processo transicional comprometido com um Estado laico. Em quinto lugar, é preciso salientar que a situação internacional dos anos 1970 era muito mais favorável a regimes democráticos do que ao longo da década de 1930 – mesmo que o mundo bipolarizado definisse as relações internacionais, doutrinas de apelo totalitário como o

comunismo, o fascismo e o nazismo já não possuíam espaço para germinar. Em sexto lugar, as tentativas frustradas de golpes militares produzidos pelos setores mais reacionário do antigo regime, durante a transição, poucas semelhanças tinham com as articulações políticas conservadoras que antecederam o *Alzamiento Nacional* em 1936, visto que a abertura democrática foi resultado direto do colapso da coalizão conservadora espanhola e da cisão entre facções do seio do regime. Em último lugar, com relação aos nacionalismos periféricos<sup>261</sup>, pode-se observar um movimento contrário ao que foi exposto até agora: nos anos 1970 a situação era mais delicada do que na década de 1930, pois durante a vigência da Segunda República existiu o esforço em fornecer autonomia política para as regiões interessadas – já no período transicional, a luta política por autonomia transformou-se em motivação para atentados e escaramuças contra as forças de segurança, muitas vezes atingindo vítimas civis.

Nesse sentido, essa relação direta da Memória Oficial sobre a Segunda República (enquanto período de instabilidade social e política que levou o país a entrar em uma Guerra Civil) com o período de Transição Democrática deu-se nos âmbitos político e social. Entretanto, é preciso compreender que a associação entre o passado da Espanha da década de 1930 com o dos anos 1970 deu-se devido à forma como o discurso da Legitimidade de Origem foi incutido na sociedade durante a ditadura: se o princípio de argumentação que dava legitimidade à existência do Franquismo era de que este fora necessário para garantir que a guerra não mais ocorresse, no momento em que o regime deixou de existir, quem asseguraria que outra guerra não acontecesse? Basicamente foi essa a indagação que permeou a sociedade espanhola durante esse período transicional. Conforme Paloma Fernández:

[...] la memoria no dejó de desempeñar un papel aleccionador del presente. La capacidad evocadora de periodos tan cruciales como la Segunda Republica y la Guerra Civil era poderosísima y, a la hora de decidir qué hacer en un momento de tanta incertidumbre, tanto las estrategias de las élites políticas como el comportamiento de la sociedad en general estuvieron mediatizados por su recuerdo. La más importante lección aprendida podía sintetizarse en el dicho que reza ‘el que evita la ocasión evita el peligro’, lo que en este caso se traduciría en el apoyo a un diseño institucional distinto, de que se eliminarían aquellos aspectos que se creía más habían contribuido a la radicalización de la vida política y social en aquellos tiempos.<sup>262</sup>

Dentro deste panorama sociopolítico, a Transição Democrática resultou em mudanças significativas no modelo de democracia republicano da Espanha dos anos 1930. Houve a

<sup>261</sup> Sobre esse assunto ver: SEIXAS, Xosé Maria Nuñes. Os nacionalismos da Espanha contemporânea: uma perspectiva histórica e algumas hipóteses para o presente. *Análise Social*, vol. XXX, n. 131-13., p. 489-526. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 1994. Disponível em: <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/122338092115qRE8oj8N188ZC7.pdf>> Acesso em: 23 out. 2012.

<sup>262</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 250.

instauração de um parlamento bicameral, diferentemente do unicameral republicano; entrou em vigor a lei eleitoral que garantiu a presença apenas de amplas maiorias, o que reduziu a fragmentação partidária no parlamento, como durante a Segunda República; o processo de negociação entre os atores políticos foi pautado pela moderação no debate e pelo amplo acordo político, diferentemente das disputas políticas dos anos 1930. Além disso, optou-se pela monarquia constitucional (modelo, unitária, pacífica, estável e segura) ao invés do retorno da República. Segundo Javier Pradera:

[...] la memoria histórica de las dimensiones más trágicas y sombrías de la guerra civil y de su herencia (el luto de la posguerra, los años del hambre, la discriminación de los vencidos, las largas condenas a los opositores de izquierda, los temores irracionales de los vencedores al revanchismo) contribuyó, probablemente, a facilitar la instauración y consolidación de la Monarquía parlamentaria.<sup>263</sup>

Além disso, o intento de reconciliação entre antigos adversários possibilitou uma parcial reabilitação dos “vencidos”, refletindo no início das reparações econômicas às vítimas do Franquismo. Essa compensação aos “derrotados” permitiu que a Retórica da Reconciliação pudesse finalmente ser posta em prática e, ao mesmo tempo, garantiu a cristalização do discurso da culpabilidade compartilhada, na qual todos foram culpados pela tragédia de 1936 e as demais atrocidades cometidas até 1939.<sup>264</sup>

### 3.2 O TRAUMA DA GUERRA E A CONTINUIDADE DA LEGITIMIDADE DE ORIGEM NA DEMOCRACIA (1982-2007)

As medidas adotadas para dar um suposto fim ao Franquismo, não corresponderam completamente às expectativas, pois o quadro institucional que promoveu a Transição Democrática foi, em grande medida, muito semelhante ao operou durante os últimos anos do regime ditatorial. Ou seja, enquanto os símbolos do regime franquista eram retirados do convívio diário dos espanhóis, boa parte do núcleo político e institucional franquista perdurou na democracia através dos partidos criados por ex-membros do regime: a União de Centro Democrático (UCD) e a Aliança Popular (AP), posteriormente Partido Popular (PP). Na realidade, o que houve foi uma renovação de quadros do aparelho tecnocrata, oriundos da ditadura, através da reinserção destes no parlamento e demais órgãos do governo.<sup>265</sup>

<sup>263</sup> PRADERA, Javier. Op. cit., p. 18.

<sup>264</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 253-254.

<sup>265</sup> POWELL, Charles. *España en democracia...* Op. cit., p. 140.

Isso se explica, principalmente, devido a dois fatores conjunturais. Em primeiro lugar, a Guerra Fria estava no auge, influenciando diretamente as mudanças políticas nos países posicionados dentro do bloco capitalista, no qual a Espanha encontrava-se incluída. Em vista disso, o esgotamento do regime burocrático franquista foi acompanhado por uma série de fatores externos, tais como a crise do petróleo, em 1973; o golpe de Estado no Chile, apoiado pelos Estados Unidos, no mesmo ano; a Revolução dos Cravos em Portugal (em 1974), e as ações dos EUA no Oriente Médio para barrar o avanço soviético no Afeganistão, em 1979.<sup>266</sup> Dentro desse panorama, uma ruptura brusca com o regime franquista estaria inviabilizada devido à posição da Espanha frente à União Europeia e à OTAN, pois a Guerra Fria marcava os limites do admissível e do que seria possível na geopolítica mundial. Portanto, fazia-se necessária a permanência da Espanha no sistema de defesa ocidental e na continuação do modelo econômico capitalista, e, para que isso fosse assegurado, não poderia haver espaço para mudanças significativas (ou seja, a ascensão do partido comunista espanhol nos cargos mais importantes do governo). Sendo assim, segundo Monedero, “todas las autoridades del franquismo se mantuvieron en la democracia: jueces, militares, catedráticos, policías, funcionarios de la administración”.<sup>267</sup>

Em segundo lugar, outro fator importante para compreender a relativa facilidade com que a troca de governos foi assentada na Espanha tem a ver com a composição do corpo administrativo do governo franquista. O regime de Franco não pode ser compreendido como um regime militar, diferentemente das ditaduras civis-militares da América Latina, pois, mesmo Franco sendo um general, o corpo do Exército ocupou poucas funções burocrático-administrativas do Estado – e, o mais importante, quando ocupou, foi por pouco tempo. A base institucional e organizativa do regime era predominantemente civil, principalmente, desde meados da década de 1960, quando o crescimento econômico exigiu a racionalização e a burocratização da administração, dando lugar a uma maior “neutralidade política” dos funcionários do Estado, impulsionada pelos tecnocratas do regime – o que favorecia uma mudança política gradual e a “reciclagem” do aparato governamental.<sup>268</sup> Pode-se concluir, conforme Powell, que “todo proceso de transición se ve facilitado enormemente por la

---

<sup>266</sup> MONEDERO, Juan Carlos. Nocturno de la Transición. In: SILVA, Emilio; ESTEBAN, Asunción; CASTÁN, Javier; SALVADOR, Pancho (Orgs.). *La Memoria de los Olvidados: un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito, 2004. p. 139.

<sup>267</sup> Idem. p. 149.

<sup>268</sup> AGÜERO, Felipe. *Soldiers, Civilians...* Op. cit., p. 43-48.

existencia de una burocracia ‘servible’ para la democracia, de tal manera que el cambio de régimen no requiera una transformación previa (o simultánea) del aparato estatal.”<sup>269</sup>

Dessa maneira, as forças franquistas continuaram sendo figuras centrais no processo de Transição Democrática dentro do Estado e dos meios de informação e persuasão, negociando constantemente com os demais setores da sociedade (inclusive a débil e desarticulada oposição) a fim de manter-se no poder, bastando ceder a algumas exigências democráticas. Uma prova disso foi a eleição de Adolfo Suárez (antigo dirigente do Movimento Nacional – ex-Falange) para a presidência, em 1977, nas primeiras eleições democráticas desde o final da Segunda República, e a ocupação do trono pelo Rei Dom Juan Carlos – monarca escolhido pessoalmente por Franco e educado sob sua tutela (ao invés de seu pai Dom Juan de Borbón, que era o legítimo herdeiro do trono por ordem de sucessão).<sup>270</sup>

Assim, a ideia de uma transição política imposta verticalmente pelo governo acaba encontrando fundamentação na presença dos atores políticos da divisão mais branda do franquismo na direção do processo de abertura democrática. Entretanto, existiu uma relação dialética entre os grupos de fora do governo que exerciam a voz da oposição e a administração reformista, configurando – nas palavras de Powell – “una dinámica de reforma, negociación y pacto ‘desde arriba’, impulsada por los reformistas del régimen autoritario, por un lado, y una dinámica de presión y exigencias ‘desde abajo’, [...] por otro.”<sup>271</sup> A política espanhola estava diante de um grande impasse: o regime não poderia impor sua vontade à oposição – já que não havia força suficiente devido à crise interna do governo causada pelas dissidências partidárias – e a oposição não se encontrava totalmente mobilizada a ponto de impor grandes exigências ao governo, restando apenas a saída da negociação – uma *ruptura pactada*.

Todavia, isso não significa que a sociedade espanhola não estivesse em consonância com as decisões políticas tomadas pelos atores que figuraram na reforma do país. Mesmo tendo sido uma decisão “verticalizada”, um amplo setor da sociedade sentiu-se confiante diante das negociações políticas, pois a retórica de prudência e moderação vinha acompanhada também pelo desejo de superação do espírito da Guerra Civil – marco da cisão da sociedade espanhola.<sup>272</sup>

<sup>269</sup> POWELL, Charles. Op. cit., p. 101.

<sup>270</sup> NAVARRO, Vicenç. La transición y los desaparecidos republicanos. In: SILVA, Emilio; ESTEBAN, Asunción; CASTÁN, Javier; SALVADOR, Pancho (Orgs.). Op. cit., p. 127-128.

<sup>271</sup> Idem. p. 13.

<sup>272</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. La evocación de la... Op. cit., p. 283.

A aparição pública de uma geração que não participou do conflito armado e que não fomentou a bipolarização da sociedade espanhola durante a ditadura – diferentemente de seus pais e avós – resultou socialmente em um processo de aceitação e negociação mais civilizado do que o esperado.<sup>273</sup> Essa geração que, por um lado, foi socializada sob os valores educativos do regime anterior, por outro, conseguiu extrair as duras lições da repressão, da fome e da miséria causada pelo pós-guerra. É nesse ponto que se pode refletir o alcance da Memória Coletiva sobre a Guerra Civil nas decisões políticas, pois essa geração nasceu e viveu sua infância nos anos mais duros de repressão e miséria e, ao chegar à fase adulta, (ou seja, na etapa da vida na qual é possível exercer sua cidadania) procurou evitar os perigos de um novo conflito.<sup>274</sup>

O aprendizado político dessa geração foi resultado de aproximadamente três décadas sob o regime franquista, cujo efeito mais intenso do trauma do pós-guerra foi gerado na infância, tornando esse o tipo de memória a que marcou mais profundamente o processo de transição protagonizada por essa geração. Dessa forma, não é de se estranhar a opção por uma abertura política mais propensa ao diálogo, e sem maiores enfrentamentos, pois os aspectos emotivos acabaram sobressaindo-se sobre a racionalização da conjuntura sociopolítica – além do fato de que nessa época quase 60% dos espanhóis havia nascido após a guerra, e estavam inseridos no discurso de culpabilidade compartilhada.<sup>275</sup>

Tendo em vista esse panorama geral da Espanha, pode-se inferir que a querela das diferentes memórias sobre a Guerra Civil e o Franquismo na Espanha pós-franquista está estreitamente relacionada ao contexto da Transição Democrática. Observa-se que a Memória Coletiva do período foi construída e reforçada por uma corrente contínua de fatores: o desejo de superação da Guerra Civil pela parcela civil, o anseio pela estabilidade de um governo frente ao futuro do país, a inviabilidade de uma ruptura mais brusca nas bases administrativas devido ao contexto internacional e a continuidade dos herdeiros do franquismo nas instituições democráticas.

### 3.2.1 A ambiguidade do legado franquista

<sup>273</sup> A imagem da transição democrática espanhola, enquanto processo de transformação tranquila e pacífica, torna-se ilusória ao se analisar que, entre 1975 e 1980, a violência política (personificada em ações terroristas e contra-terroristas) vitimou cerca de 460 pessoas – número de mortos superior ao da Revolução dos Cravos, em Portugal, ironicamente, um modelo de ruptura tão temido pelos dirigentes espanhóis. Cf. POWELL, Charles. Op. cit., p. 15. e CERVERA, Alfons. Relato más allá de la zona oscura y prohibida. In: SILVA, Emilio; ESTEBAN, Asunción; CASTÁN, Javier; SALVADOR, Pancho (Orgs.). Op. cit., p. 158.

<sup>274</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. *Políticas de la Memoria...* Op. cit., p. 41.

<sup>275</sup> PRADERA, Javier. Op. cit., p. 56-60.



Uma vez superado os temores com relação às incertezas de uma abertura democrática, grande parte da sociedade espanhola parece ter se convencido de que o processo de transição foi plenamente satisfatório. Sendo assim, a experiência transicional foi tomada com orgulho devido à boa repercussão internacional, ao passo que superava a máxima franquista de que o ser espanhol era por princípio ingovernável e dado ao conflito, como nos últimos séculos de história do país.<sup>276</sup>

Contudo, mesmo depois de decorridos trinta e cinco anos do falecimento do general Francisco Franco, existe uma parcela relevante da sociedade espanhola que relativiza o período ditatorial, entre 1939 e 1975, acreditando que este apresentou acontecimentos bons e ruins (cerca de 46,5% dos espanhóis entrevistados pelo Centro de Investigações Sociológicas, em 2000)<sup>277</sup>. Embora grande parte dos entrevistados considere as ditaduras como regimes de estagnação político-social, os resultados dessas entrevistas indicam a existência de certa moderação de juízo e ambiguidade com relação ao período franquista. Além disso, foi observado que a própria imagem de Franco possui maior conotação negativa do que seu governo propriamente dito.<sup>278</sup> Isso se torna revelador ao se analisar que nos anos 2000, quase 80% da população espanhola havia nascido depois da Guerra Civil, e mais de 30% no período posterior à morte de Franco<sup>279</sup> – o que demonstra a permanência da Legitimidade de Origem e da Retórica de Paz e Desenvolvimento nas Memórias Coletivas das novas gerações.

Embora se possa contestar os resultados dessas pesquisas de opinião pública – devido à metodologia empregada ou ao próprio questionamento acerca das dificuldades de quantificar a recepção, uma vez que dificilmente existirá uma forma segura para vislumbrar a totalidade de qualquer sociedade –, é inegável que, se esse trabalho foi realizado, é porque existe uma demanda e um questionamento sobre o passado recente da sociedade espanhola, visto que pesquisas similares são realizadas periodicamente desde os anos 1970.<sup>280</sup> Segundo Félix Moral:

<sup>276</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. La evocación de la... Op. cit., p. 303.

<sup>277</sup> MORAL, Félix. *Veinticinco años después: La memoria del franquismo y de la transición a la democracia en los españoles del año 2000*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2000. p. 11.

<sup>278</sup> Idem. p. 81.

<sup>279</sup> PRADERA, Javier. Op. cit., p. 61.

<sup>280</sup> Em 1991, 33% dos entrevistados estavam de acordo que o regime de Franco, mesmo sendo uma ditadura, “criou as bases para a modernização econômica da Espanha”. Outros 20% valorizavam como positiva ou muito positiva a ditadura, enquanto 40% achavam negativa ou muito negativa e 30% mantinham-se ambivalentes. Em 1992, 51% dos entrevistados afirmaram que se na Espanha nunca tivesse existido uma ditadura, o país seria mais desenvolvido. Cf. FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. *Políticas de la Memoria...* Op. cit., p. 387.

La posición de los españoles ante el pasado se caracteriza por una cierta ambigüedad: si, por un lado, se piensa que la sociedad española actual no se parece en nada a la del pasado, por otro, se piensa que es deudora de la historia, que aún no se han olvidado las divisiones del pasado y que permanecen todavía huellas de la época de Franco.<sup>281</sup>

Uma explicação plausível para essa conjuntura sociopolítica diz respeito à forma como os espanhóis encararam o processo de transição democrática pela qual a Espanha passou após o fim do regime franquista. Em 1975, com a morte de Franco, esperava-se que o governo se modificasse naturalmente para um regime democrático, nos moldes dos demais países da União Europeia; a sociedade espanhola encontrava-se em situação comparável a de seus vizinhos, já que a classe média crescia e com ela aumentava a renda per capita e surgiam novos hábitos de consumo, além do crescimento da taxa de alfabetização e de desenvolvimento urbano<sup>282</sup>, o que contribuiu a propagar uma memória favorável ao regime no que diz respeito ao seu “êxito” desenvolvimentista (devido, em grande parte, à Retórica da Paz e do Desenvolvimento empregada à Legitimidade de Origem). Além disso, é preciso acentuar que os valores e práticas do tempo presente também são respostas de uma geração que surgiu durante o período de transição – da mesma forma como a geração protagonista da abertura democrática foi influenciada pelo trauma da infância do pós-guerra, a geração surgida após o período transicional nasceu em meio a um contexto sociopolítico carregando com as memórias da contenda, resultando em práticas políticas que privilegiam a paz e estabilidade ao enfrentamento político. Segundo Javier Pradera:

La ambigüedad hacia el franquismo de la *generación del seiscientos* que vivió el milagro económico con mentalidad apolítica nace del desdoblamiento de su memoria: si como ciudadanos recuerdan en blanco y negro el opresivo clima policial y la ausencia de libertades, como trabajadores manuales, profesionales o empresarios evocan con vivos colores la modernización del país y el descubrimiento de la sociedad de consumo. También hubo españoles modestos que atribuyeron al dictador el relativo bienestar de esa etapa final del régimen. No sólo los tiempos del hambre, de la cartilla de racionamiento (eliminada sólo en 1951) y del frío habían quedado atrás para amplios sectores de la sociedad española: si en 1960 sólo el 1% de los hogares tenía televisión y el 4% disponía de automóvil, 15 años después los porcentajes eran, respectivamente, del 85% y del 40%. Aunque el nivel de vida de los trabajadores españoles fuese ‘menos que mediocre’ en relación con los baremos europeos, ‘rozaba lo inimaginable’ si se comparaba con la miseria de los años cuarenta y cincuenta.<sup>283</sup>

Sendo assim, as permanências de uma memória notadamente embebida dos legados sociopolíticos do regime de Franco – mesmo avançando nos anos 1990 e 2000 – são resultado direto dos esforços que o antigo governo fez para socializar a população de acordo com seus

<sup>281</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 387.

<sup>282</sup> POWELL, Charles. El camino a la democracia... Op. cit., p. 7.

<sup>283</sup> PRADERA, Javier. Op. cit., p. 57. [grifo do autor]

próprios parâmetros e de seu discurso de Legitimidade de Origem. Muito embora grande parte desses dispositivos de socialização tenham resultado ineficazes, é inegável que alguns obtiveram certo sucesso, principalmente no que diz respeito ao medo das mobilizações sociais e desordens nas ruas, desinteresse na política e suspeita dos partidos políticos, desconfiança na capacidade da sociedade conseguir resolver seus próprios problemas de forma civilizada sem a ajuda de um líder forte, e o próprio temor de viver sob um regime democrático – muito embora essas características tenham sido mais presentes durante a Transição Democrática.<sup>284</sup>

Em outras palavras,

La socialización franquista consiguió, por tanto, que no pocos españoles llegaran a evocar el recuerdo traumático de la guerra ante el horizonte cargado de incertidumbre que se vislumbraba a la muerte de Franco. La asociación entre la posible reanudación de la democracia y el trágico final de la única experiencia democrática anterior explicaría el temor y la cautela con que se afrontó el proceso de cambio político.<sup>285</sup>

A maior parte dos espanhóis foi indiscutivelmente socializada pela ditadura, sobretudo as famílias que não possuíam muitos recursos para uma formação acadêmica ou para consultar livros clandestinos – ou seja, não contavam com instrumentos alternativos para contrastar as informações que eram veiculadas pelas fontes oficiais. Com frequência, se esquece que as versões da História que se plasmaram nos livros e textos, e em muitos meios controlados pelo Estado, foram as únicas fontes de informação (além das familiares) as quais tiveram acesso a maior parte dos espanhóis.

Além do mais, já foi visto que muitas famílias, ao se sentirem com medo, não transmitiram as suas memórias da guerra e da ditadura. Isso aconteceu com mais frequência nas zonas rurais, onde o controle social era maior e, portanto, o perigo das memórias alternativas também. De forma similar, parece que o passado tendeu a ser mais silenciado nos casos de famílias divididas pelo conflito. Esse silêncio familiar, junto com a “decisão oficial” de deixar certos aspectos do passado de lado, que se adota na esfera política, é o que se percebe durante a transição, fazendo-se refletir no próprio período democrático. E vale ressaltar que essa omissão das narrativas familiares sobre a Guerra Civil e o período do Primeiro Franquismo está fortemente ligada à questão do trauma social.<sup>286</sup>

<sup>284</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. *Políticas de la Memoria...* Op. cit., p. 381.

<sup>285</sup> Idem. p. 381-382.

<sup>286</sup> Existe uma relação de oposição entre o Trauma e a Narrativa das memórias dos “vencidos”. De acordo com Bernardo Lewgoy, “Enquanto o trauma remeteria para a compulsão de repetição de uma lembrança congelada como eterno presente sendo, nesse sentido, inarticulável como experiência narrativa transmissível em sua completude – a narrativa remete para o trabalho de luto que, ao separar passado e presente, permite à vítima da violência elaborar, simbolizar e narrar o seu sofrimento, violência e perdas, libertando-se do peso da lembrança e habilitando o sujeito para a continuação de uma vida normal.” Cf. LEWGOY, Bernardo. Holocausto, trauma e

Nesse sentido, o que pode ser observado entre os anos 1980 e 2000 é que, em última instância, o medo da desordem e do caos, bem como o temor da estagnação do desenvolvimento econômico e qualidade de vida, pautaram decisões políticas e sociais carregadas de cautela. Sendo assim, é possível identificar os traços da Memória Oficial sobre a Guerra Civil e o Franquismo na Espanha democrática.

Para esclarecer esse legado de uma memória plasmada de paradigmas franquistas, o pesquisador Glicerio Recio afirma que na Espanha democrática permanece um resquício do Franquismo, herdado dessas memórias políticas da transição (e que, em última instância, são frutos da Memória Oficial construída pela ditadura). Porém, é preciso salientar que existe uma diferença entre o Franquismo enquanto regime – aquele que existiu de 1939 até 1975, como forma de governar e tomar decisões – e o chamado “Franquismo Social” – de caráter genérico que se utiliza para qualificar opiniões, atitudes, comportamentos, gestos e atos, cujo referencial de memória ligada às decisões sociais e políticas parece mais próximo da antiga ditadura do que a atual democracia – resultado direto de quase quarenta anos de governo autoritário e suas políticas de memória e socialização, bem como da permanência da antiga elite franquista durante muitos anos no quadro institucional democrático.<sup>287</sup>

Dentro desta perspectiva, é possível compreender as dificuldades de superação de uma Memória Coletiva ancorada no discurso da Legitimidade de Origem e da posterior Retórica da Paz e do Desenvolvimento. Por consequência, ainda nos anos 2000, pode-se observar o quão difícil é debater os traumas causados pela guerra e pela ditadura, principalmente no que diz respeito à forma como os partidos políticos e a sociedade encaram as implementações de novas políticas de memória na Espanha.

### 3.2.2 A Lei de Memória Histórica e o debate político

Como foi visto anteriormente, a decisão de não instrumentalizar o passado em nome de disputas políticas, durante o período de transição à democracia, deveu-se à duas razões: o medo da possibilidade de uma nova Guerra Civil e o arraigado sentimento de culpabilidade compartilhada. Ao menos até a promulgação da Constituição de 1978, havia a necessidade de

---

memória. *Web Mosaica* – Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, v. II, n. 1 (jan.-jun.), 2010. p. 50-56. Porto Alegre: UFRGS, 2010. p. 53. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/webmosaica/article/view/15544>> Acesso em: 14 jan. 2013.

<sup>287</sup> RECIO, Glicerio Sánchez. La persistencia del franquismo en la sociedad española actual. In: ZUBELDIA, Carlos Navajas. *Actas del IV Simposio de Historia Actual* : Logroño, 17-19 de octubre de 2002. p. 93-112. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1036600>>. Acesso em: 12 jul. 2011. p. 101.

alcançar acordos básicos entre os partidos, de modo que as referências ao passado foram minimizadas ao máximo. Todavia, após a eleição do PSOE para a chefia do governo, em 1982, começou a se desenhar uma paulatina mudança com relação à ruptura do “pacto de silêncio” político e social do passado recente do país.

A partir dos anos 1990, tanto o PP quanto o PSOE passaram a utilizar elementos comprometedores do passado do oponente em suas respectivas campanhas políticas, bem como em suas plataformas de projetos em discussão no parlamento. Isso ocorreu, em grande medida, por dois fatores: o PP já não ocupava o posto de liderança frente ao governo – o que levou o partido a buscar ataques mais diretos contra a esquerda ao vinculá-la à desordem da Guerra Civil; ao mesmo tempo, o PSOE, grande parte do tempo, esteve em vias de romper o silêncio sobre a origem franquista dos opositores, pois o “pacto de silêncio” beneficiava muito mais a direita.<sup>288</sup>

De fato, foi durante a campanha eleitoral de 1993 que a *reglas mordaza* foi rompida dentro da esfera política, pois o partido socialista estava na iminência de perder a maioria absoluta nos quadros funcionais do governo. Sendo assim, a origem franquista do partido de direita e de muitos de seus dirigentes foi explorada nas propagandas e nos debates públicos, o que provocou certa mobilização social devido ao medo do retorno da direita ao poder.<sup>289</sup>

Até então, as demandas sociais a respeito do direito de “resgate” da memória da Segunda República e das vítimas do Franquismo quase sempre estiveram bastante restritas a grupos pequenos (familiares de mortos e desaparecidos, grupos de sobreviventes e ex-combatentes etc.), pois grande parte da sociedade espanhola ainda estava inserida no discurso de reconciliação nacional – o que repelia o retorno de memórias que suscitavam rancores. Todavia, quando o PP retornou ao poder, em 1996, as iniciativas parlamentares e demandas de grupos sociais sobre as memórias do passado recente do país aumentaram consideravelmente. Tratava-se não apenas de exigir reparação econômica às vítimas das ações de Franco e sua base aliada, mas também de reparar simbolicamente, através de medidas de reabilitação da memória dos “perdedores”.

Concomitantemente, outros fatores ajudaram a sociedade a passar por essa mudança com relação ao passado. No plano internacional consolidou-se o desenho do que hoje é conhecido como Direito Penal Internacional, que tem o objetivo de investigar violação aos Direitos Humanos, independentemente de quando e onde ocorreram. No cenário político houve a troca de boa parte dos atores políticos envolvidos nas disputas dentro do governo – os

---

<sup>288</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. La evocación de la guerra... Op. cit., p. 306.

<sup>289</sup> Idem. p. 306.

mais velhos (aqueles que viveram parte do franquismo ou sua plenitude) começaram a se afastar enquanto os mais novos (monos temerosos com o passado) começavam a tomar seus lugares. Da mesma forma, as novas gerações (aquelas nascidas durante a Transição Democrática) passaram a se mostrar mais abertas à discussão e mais curiosas sobre a memória do país, uma vez que não estavam emocionalmente comprometidas com este passado. Conforme Paloma Fernández, “las partes más espinosas del pasado sólo han podido ser abordadas a escala nacional con el advenimiento de una nueva generación libre de miedos y de sentimientos de culpa”<sup>290</sup>.

Esse aparecimento de uma nova geração descomprometida com os tabus referentes à guerra e à ditadura fomentou, em grande parte, uma demanda pelas memórias das vítimas do *Alzamiento Nacional* e do governo de Franco. Entretanto, é preciso salientar que essa curiosidade não deve ser confundida com vontade de vingança ou desejo de fazer justiça. Muito embora existisse a concordância de que as memórias das vítimas precisavam ser reabilitadas, não se buscou apurar responsabilidades sobre as violações de Direitos Humanos. A curiosidade foi muito mais motivada pelas lacunas e silêncios das gerações mais antigas, sobretudo pelo desejo de saber as histórias de familiares e da própria maneira de se viver sob um regime autoritário.

Conforme esse debate sobre a memória foi reverberando na esfera social (já entre os anos 1990 e 2000), a política espanhola iniciou um período repleto de acusações sobre o respectivo passado de cada partido, o que teve reflexo na proposição de medidas e elaborações de leis pertinentes ao passado da Guerra Civil e do Franquismo. De modo geral, as políticas referentes às reparações das vítimas da guerra foram amplamente elaboradas e aceitas tanto pelo PP quanto pelo PSOE. A disparidade pode ser observada quando ditas leis de reparação dizem respeito à ditadura, carregando os termos “Franquismo”, “Franquista” ou “Francisco Franco”. Esses termos, quase sempre, foram empregados em projetos de leis promovidos pelo PSOE e, rapidamente, rechaçadas ou boicotadas pelos membros do PP no parlamento.<sup>291</sup>

Com a criação da Lei nº 52/2007, em dezembro de 2007, a chamada Lei de Memória Histórica tornou-se o instrumento, aprovado pelo Parlamento espanhol – que buscou reconhecer e ampliar os direitos e estabelecer medidas em favor de quem sofreu perseguição ou violência durante a Guerra Civil e a ditadura –, sendo também tributo simbólico à Segunda República e ao sacrifício em nome de sua legalidade. Ainda, deveria reconhecer e divulgar –

---

<sup>290</sup> Idem. p. 311.

<sup>291</sup> Idem. p. 285.

do ponto de vista da pedagogia social – os crimes do franquismo e suas autoridades, partindo do tratamento das exumações de covas coletivas, da retirada definitiva de símbolos e estátuas franquistas\*, da renomeação das ruas batizadas em homenagem a Franco ou aos heróis nacionalistas, da garantia do direito a pensões às vítimas etc.<sup>292</sup>

Essa lei de reparação procura sentar as bases para que o poder público leve a cabo políticas públicas direcionadas ao conhecimento da História do país e ao fomento de uma Memória Coletiva plural e democrática, bem como estabelecer o marco institucional que projete as políticas públicas relativas à conservação da democracia. No entanto, mesmo com a promulgação dessa lei, o debate público acerca da memória da Guerra Civil e do Franquismo ainda não era patente (excetuando nos grupos de familiares, amigos e simpatizantes das vítimas, mortos, desaparecidos e presos políticos), permanecendo restrito muitas vezes à academia e aos setores políticos e jurídicos, não chegando diretamente ao grande público, muito menos avaliando se as decisões impostas pela lei estavam de fato dando conta de promover esse acerto de contas com o passado espanhol, ou se eram medidas meramente paliativas. O historiador Ricard Vinyes, ao refletir sobre a eficácia da Lei de Reparação comenta que:

[...] la Ley no está orientada ni mucho menos a iniciar y desarrollar una política pública de reparación y memoria dirigida al conjunto de la ciudadanía. Más bien se orienta a evitar esa política sustituyéndola por una política de la víctima. Resulta llamativo comprobar hasta qué punto el sujeto-víctima ha sido utilizado por los Estados democráticos para establecer y consolidar la ideología del consenso y la reconciliación, instaurando esas políticas de la víctima como sucedáneos de las políticas públicas de la memoria. La política pública garantiza el acceso de quien lo quiera a la construcción de la memoria pública; la política de la víctima impone la ideología de la reconciliación en sustitución de las memorias diversas, puesto que el sufrimiento equipara a todos, creando una memoria única y autoritaria, la ‘memoria completa’ que constituye el mejor relato para justificar el vacío ético generado, además de otorgar al sujeto-víctima una autoridad que impide la resignificación de las memorias, y por tanto su transmisión patrimonial a otras generaciones, lo que conlleva su muerte por inanición.<sup>293</sup>

Contudo, a Lei de Memória Histórica gerou polêmicas no que diz respeito às suas possíveis consequências, visto que, ao propor a reflexão acerca das perseguições sofridas por

---

\* A retirada das estátuas do general Francisco Franco das praças públicas na Espanha já vinha ocorrendo gradualmente desde o final dos anos 1970. Entretanto, somente após a aprovação da Lei nº 52/2007 as últimas estátuas foram retiradas. No dia 18 de março de 2010, o último monumento equestre de Franco foi removido do Pátio das Ferrarias do Arsenal Militar de El Ferrol, na Galícia – excetuando-se uma estátua do *Caudillo* ainda exposta no enclave de Melilla, no norte da África, o monumento equestre de El Ferrol era o último ainda visível na Espanha europeia.

<sup>292</sup> DÍAZ, José Antonio Moreno. Perspectivas sobre la Ley de Memoria Histórica. *Entelequia – Revista interdisciplinar*, n.7, set. 2008. p. 247-254. Disponível em: <<http://www.eumed.net/entelequia/pdf/2008/e07a14.pdf>> Acesso em: 21 mar. 2010. p. 248.

<sup>293</sup> VINYES, Ricard. *Asalto a la Memoria – Impunidades y reconciliaciones, símbolos y estética*. Barcelona: Los Libros del Lince, 2011. p. 23-24.

milhares de indivíduos ao longo de mais de 30 anos, tornou-se inevitável a revisão de todos os processos jurídicos que levaram à prisão e à execução dos espanhóis contrários ao regime. Além disso, a validade da própria Lei de Anistia foi colocada em xeque, pois a revisão pedagógica e social do passado espanhol acabaria por explicar os motivos pelos quais o Franquismo perseguiu determinadas ideias e pessoas e, conseqüentemente, os que foram perseguidores e seus legitimadores (nos âmbitos sociológicos, religiosos, econômicos etc.).<sup>294</sup>

De acordo com Pradera, existia a necessidade de:

[...] aflorar las relaciones causales entre las deficiencias del sistema democrático actual y el silencio sobre las actuaciones de las élites políticas, eclesiásticas, funcionariales, judiciales, económicas y culturales a lo largo de casi cuatro décadas. Porque la transición del franquismo a la democracia no se limitó a promulgar una amnistía legal para borrar las responsabilidades penales del poder arbitrariamente ejercido desde el estallido de la guerra civil hasta 1975 (obligado reverso de la amnistía en favor de la oposición antifranquista), sino que también promovió una amnesia cognitiva sobre las responsabilidades políticas de quienes gobernaron a sangre y fuego.<sup>295</sup>

Por esta razão, devido a todas as polêmicas acerca das políticas de memória no país, o tema virou um dos assuntos mais importantes de sua agenda política. Muito embora exista um histórico de longa data sobre as reivindicações das memórias dos “vencidos”, somente nos preâmbulos da aprovação da Lei nº 52/2007 é que a direita (representada, em grande medida pelo PP e pelos setores mais tradicionalistas da Espanha, como empresários e a Igreja Católica<sup>296</sup>) fomentou uma “campanha” para que a Lei não fosse aprovada, com o argumento de que essa “memória guerracivilista” visava somente à revanche e à vingança. Obviamente, esse temor da direita em “apagar” o passado explica-se pelo fato de que esse mesmo setor da sociedade foi o que mais beneficiou-se do “silêncio” durante o período transicional. Para Aguilar Fernández, “la expresión ‘Memoria Histórica’, para el PP, es sinónimo de revancha y pone en peligro la concordia sobre la que se asientan los acuerdos fundacionales de la

<sup>294</sup> DÍAZ, José Antonio Moreno. Op. cit., p. 248.

<sup>295</sup> PRADERA, Javier. Op. cit., p. 52.

<sup>296</sup> A Igreja Católica segue protestando contra a retomada do passado se valendo do argumento de que promoveria a discórdia. Mas, além disso, está amparada na memória de todos os religiosos assassinados e igrejas queimadas durante a Guerra Civil, de modo que seu discurso busca diminuir sua responsabilidade pelo enfrentamento da década de 1930. Não é de se estranhar que no mesmo ano da aprovação da Lei de Memória, o Papa Bento XVI beatificou todos os padres que morreram durante o conflito fratricida, configurando uma espécie de ressentimento por parte da Igreja Católica à Lei de Memória Histórica. Sobre esse assunto ver: FERRO, Marc. *O Ressentimento na História*. Rio de Janeiro: Agir, 2009. p. 198.

<sup>296</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. *Políticas de la Memoria...* Op. cit., p. 78.



democracia”<sup>297</sup>. Ou seja, a “Memória Histórica” seria, para a direita espanhola, sinônimo de “discórdia”.\*

Quando se fala em revisitar a memória da Guerra Civil e do Franquismo, nesse contexto, através da Lei de Memória, a situação tende a se tornar tensa, pois o âmbito da *amnésia cognitiva* (a qual se deseja combater ao trazer à tona a memória da repressão e dos crimes cometidos por instituições e indivíduos, porém sem abrir processos condenatórios) tende a se confundir com o âmbito da *anistia legal* (cuja premissa absolve legalmente os indivíduos e instituições que cometeram crimes durante a guerra e a ditadura). Tal tensão é reveladora de um medo decorrente não somente de possíveis apurações de responsabilidades criminais dos envolvidos, mas também da investigação de situações econômicas, sociais e profissionais que certos grupos da sociedade consolidaram ao gozar de privilégios cedidos pelo governo. Segundo Pradera:

Los mecanismos de discriminación del franquismo habían distribuido las cartas de la fortuna de manera desigual, desde el ingreso y los ascensos en los cuerpos de la Administración hasta las oportunidades de un rápido y fácil enriquecimiento a la sombra del Estado. Los beneficiarios por los dados cargados y la ruleta trucada de la dictadura llegaron a las costas de la democracia con su acumulación primitiva de dinero, posición social y puestos en los escalafones del Estado ya realizada: la transición legalizó y perpetuó esas ventajas.<sup>298</sup>

Acompanhando as controvérsias da Lei nº 52/2007, iniciaram-se tensões entre o Tribunal Penal Internacional e o Supremo Tribunal da Espanha, que se agravaram ainda mais nos últimos tempos, principalmente após a decisão do juiz Baltazar Garzón de reabrir as investigações dos crimes cometidos pelo governo durante a ditadura de Franco, acarretando na suspensão de seus poderes junto à justiça espanhola devido à contestação da Lei de Anistia, e causando um impasse dentro do Poder Judiciário espanhol. \*\* A Espanha é signatária de dois acordos junto ao Direito Internacional dos Direitos Humanos – o Pacto

<sup>297</sup> Idem. Ibidem.

\* É preciso observar que o PP também se posicionou contra a instituição do “Ano da Memória Histórica”, entre 2005 e 2006.

<sup>298</sup> PRADERA, Javier. Op. cit., p. 59-60.

\*\* O juiz espanhol Baltazar Garzón ficou mundialmente famoso ao expedir uma ordem de prisão ao ex-ditador chileno Augusto Pinochet por crimes cometidos durante a ditadura chilena (1973-1990) e por ter levantado a possibilidade de investigar o ex-secretário de Estado dos EUA Henry Kissinger por suas conexões para a instauração das ditaduras civis-militares na América Latina, também chama Operação Condor, levada a cabo entre as décadas de 1970 e 1980. Além disso, desde 2008, Garzón tem tentado investigar crimes contra a humanidade em decorrência da Guerra Civil e dos anos de ditadura na Espanha, levantando listas de colaboradores das violações, cadastrando covas coletivas e expedindo mandados para exumação dos corpos das vítimas. Entretanto, a partir de 2010 o juiz vinha sofrendo acusações e ameaças de outros membros do Conselho Geral do Poder Judicial, o que culminou no seu afastamento da Audiência Nacional no mesmo ano. No dia 9 de fevereiro de 2012, Garzón foi condenado por unanimidade pelos membros do Conselho por ter supostamente implantado escutas eletrônicas ilegais durante a investigação da rede de corrupção ligada ao Partido Popular. O resultado disso foi uma pena de 11 anos de inabilitação profissional para o cargo de juiz e magistrado com a perda definitiva do cargo que ocupava anteriormente.

Internacional de Direitos Civis e Políticos, firmado em 1977 (ironicamente o mesmo ano da aprovação da Lei de Anistia), e a Convenção Internacional para a Proteção de Todas as Pessoas contra as Desaparições Forçadas, assinada em 2007 – e, devido a isso, existe um impasse sobre a coerência da justiça espanhola, visto que o Direito Internacional garante o julgamento de todo e qualquer crime contra a vida e aos Direitos Humanos, independentemente da mudança de governo, pois tais crimes não prescrevem. De acordo com Javier Álvarez:

[...] la normativa internacional a atender por un Estado durante el régimen no democrático será idéntica a la exigible tanto en el transcurso de la transición como, en su caso, una vez consolidada la (nueva) democracia. Y es que, en definitiva, el Estado sigue siendo el mismo, haya elegido uno u otro de los varios procedimientos para la toma de decisiones en su sociedad, tenga un tipo de gobierno u otro, esté modificando su sistema político en un sentido u otro; y siendo el mismo, debe cumplir y/o seguir cumpliendo las mismas obligaciones internacionales, es decir, las obligaciones internacionales que ha decidido aceptar.<sup>299</sup>

Sendo assim, o que foi chamado politicamente e socialmente de “silêncio” na Espanha dos anos 2000, diz respeito à inexistência ainda de investigações públicas sobre o passado (mediante a alguma instituição equivalente a Comissões da Verdade), o não julgamento dos responsáveis por violações de Direitos Humanos (visto que a falta de tal comissão não possibilita a apuração dos responsáveis), a ineficácia das políticas de reparação às vítimas e familiares que sofreram repressão (muito embora alguns tenham recebido indenizações, não se tratou de render homenagens, muito menos houve esforço para recompilar seus testemunhos), e ao medo de algumas vítimas de tornarem públicas suas memórias (pois muitos de seus algozes ainda estavam vivos e livres).<sup>300</sup> Nas palavras de Aguilar Fernández:

[...] si, por un lado, se reconocen los profundos cambios que ha experimentado la sociedad española, por otro se subrayan las continuidades, sobre todo por lo que se refiere al recuerdo de la guerra y a los legados de lo franquismo. El hecho de la mitad de los españoles de nuestros días considere que siguen vigentes las divisiones y rencores de la contienda confirma la entidad profundamente traumática de algo que ocurrió hace setenta años y también podría explicar por qué los españoles han sido tan poco partidarios de remover el pasado y de solicitar políticas de justicia retrospectiva más audaces.<sup>301</sup>

Contudo, por mais que se questione acerca da competência ou insuficiência das políticas de memória na Espanha dos anos 2000, pelo fato delas não terem dado tanta atenção

<sup>299</sup> ÁLVAREZ, Javier Chinchón. Transición española y justicia transicional: ¿Qué papel juega el ordenamiento jurídico internacional en un proceso de transición? A propósito de la coherencia, buena fe y otros principios de derecho internacional postergados en la transición Política de España. *Entelequia – Revista interdisciplinar*, n.7, set. 2008. p. 311-354. Disponível em: <<http://www.eumed.net/entelequia/en.art.php?a=07a20>> Acesso em: 21 mar. 2010. p. 342.

<sup>300</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 69-70.

<sup>301</sup> Idem. p. 400.

às vítimas e familiares da guerra e da ditadura, não significa que a democracia espanhola tenha sido edificada sobre a amnésia ou ausência de memória. Pelo contrário, a democracia foi arquitetada diretamente sobre a memória do conflito e do regime anterior – mesmo que tal memória tenha sido manifestada em seu suplemento: o esquecimento (seleção e/ou omissão), pois são processos complementares. Por esse motivo a Transição Democrática ocorreu desta forma: a lembrança dos traumas ajudou nos rumos de como a sociedade deveria evitar fazer para que outro conflito não acontecesse (*História Magistra Vitae*), mesmo que, na prática, tal temor pudesse ser muito distante desta conjuntura. Tal esforço para manter a memória da Guerra Civil constante (porém de forma silenciada) perdurou na democracia, resultando na elaboração de políticas de memória mais neutras e brandas.

Esse esquecimento voluntário (também chamado *hechar al olvido*) dos antigos conflitos distingue-se da amnésia, pois o primeiro é voluntário, e o segundo não o é. O objetivo foi deixar algumas questões de lado (seleção) para seguir em frente, todavia sempre olhando para trás. Por isso a aceitação da Anistia, em 1977, e a não condenação formal do regime franquista ainda nos anos 2000, resultando no não questionamento acerca da Legitimidade de Origem da ditadura e na culpabilidade compartilhada pelo desastre civil de 1936.

### 3.3 A CONVERSÃO DO CINEMA EM REVISOR DO PASSADO E DO DEVER DE MEMÓRIA (1975-2007)

A Lei de Memória Histórica foi uma das maiores expressões políticas para responder ao que alguns pesquisadores chamam de “crise da memória” durante a Espanha democrática.<sup>302</sup> Tal crise, segundo Thomas Deveny, consiste no conflito político-social em assumir ou não o passado da Guerra Civil e do Franquismo diante de um hipotético “grave desconhecimento de la recente historia propia por parte de la sociedad española”.<sup>303</sup>

Contra esse suposto desconhecimento, surgiu no início dos anos 2000 um movimento que foi crescendo exponencialmente e, motivado por trabalhos acadêmicos e associações de vítimas e familiares do Franquismo, buscou protestar contra o *olvido* social e político no país. Essa onda de reivindicação partiu da necessidade de buscar uma Memória Coletiva mais

<sup>302</sup> DEVENY, Thomas. Una nueva perspectiva sobre los Maquis: Silencio Roto y La guerrilla de la memoria. *Quaderns de Cine* – 2008, n. 3. Cine i Memòria Històrica. p. 46. Disponível em: <<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/11402>> Acesso em: 13 nov. 2012.

<sup>303</sup> Idem. *Ibidem*.

democrática, como uma forma de obrigação para com as memórias dos “esquecidos”. Possuía, também, como objetivo opor-se ao seu inverso, caracterizado pela omissão do Estado e pelas lacunas da Memória Oficial, e cuja Lei de Memória Histórica foi consequência.

Em verdade, a esfera cultural procurou, desde antes da transição, apresentar versões de memórias distintas às franquistas (como pode-se observar com relação aos filmes de oposição, no capítulo anterior), bem como durante o processo de transição à democracia, contestando o “pacto de silêncio”.<sup>304</sup> Este fenômeno constitui a chamada “Cultura de Memória”, na qual se enquadram todas as manifestações políticas, sociais e principalmente culturais em relação à propagação e divulgação dessa “recuperação” das Memórias Coletivas no sentido de que esta seria uma obrigação, um “dever”.

Dentro dessa designação, podem ser elencados como subprodutos deste debate os trabalhos acadêmicos, pinturas, esculturas, manifestações literárias, midiáticas e teatrais, organizações culturais, associações de vítimas e familiares, trabalhos de fotografias e o próprio cinema – manifestações conflitantes com as insuficientes políticas de memória, objetivação da academia tradicionalista e da indústria midiática de entretenimento.<sup>305</sup> Segundo Aguilar Fernández, o chamado “Dever de Memória”:

[...] reclama que exista una ‘memoria pública’ de la violencia cometida por el bando franquista y de la registrada, con posterioridad, al amparo de la dictadura; también se pide que se adopten lo que aquí se ha denominado medidas de justicia transicional (particularmente, políticas de la memoria), que sirvan para rendir tributo a las víctimas mediante la creación de ‘lugares de memoria’ que impidan que su sufrimiento y coraje caigan en el olvido; por último, se reclama que la ‘memoria’ de las víctimas, esto es, sus recuerdos personales, sean compilados no sólo por lo que tengan de documento histórico, sino también a modo de reconocimiento.<sup>306</sup>

Essa busca pela reconstrução do passado, no intento de promover justiça e/ou justificar ações políticas, vem tomando, inclusive, proporções comerciais, uma vez que, segundo María Minero, “la memoria vende, y vende mucho, tanto para los escritores, [quanto para] los directores de cine”.<sup>307</sup> Isso se explica pelo fato de que parte dessa nova geração de espanhóis (aqueles que vieram durante e após o período de Transição Democrática) tem menos referências dos antepassados que participaram da contenda e/ou da repressão (pois não os conheceram ou tiveram pouco convívio), e não tem tanto comprometimento sentimental com as questões pendentes do passado (como o desejo de vingança e retaliação). Nesse sentido, há

<sup>304</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. La evocación de la guerra... Op. cit. p. 281.

<sup>305</sup> CUERVO, Antolín Sánchez. Memoria del exilio y Exilio de la memoria. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXV 735, jan. e fev., Madrid, 2009. p. 3. Disponível em: < <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/260/261> > Acesso em: 07 mai. 2010.

<sup>306</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. *Políticas de la Memoria*... Op. cit., p. 70.

<sup>307</sup> MINERO, María de la Cinta Ramblado. Op. cit., p. 2.

demanda pelo saber e pela “reconstrução” das memórias das vítimas<sup>308</sup>, apoiada pela visibilidade social da chamada “Memória Histórica” e por alguns meios de comunicação que fomentam o consumo.<sup>309</sup>

Por mais que a insistente prática de inibição das memórias dissidentes tenha imperado ao longo do Franquismo, a entrada no século XXI testemunhou esse novo levante pela “Memória Histórica”, através de coletivos e de alguns intelectuais, conseguindo situar o tema na discussão pública que, por sua vez, obteve certa ressonância de alguns setores da sociedade interessados por esse passado. Em geral, tais setores são compostos por pessoas nascidas entre as décadas de 1970 e 1990, que de alguma forma já haviam entrado em contato com associações de vítimas ou com pessoas politicamente ativas nesse debate. Ou ainda, são simplesmente pessoas que adquiriram conhecimento sobre esse passado velado graças ao aumento de informação proveniente de alguns jornalistas, historiadores, novelistas e, principalmente, cineastas.<sup>310</sup>

### 3.3.1 A (re)inserção do cinema no debate sobre as memórias

Se, ao longo da ditadura do generalíssimo, as representações cinematográficas da Guerra Civil serviram tanto para legitimar o regime quanto para contestá-lo, do início da transição até os anos 2000, a guerra fratricida ganhou outro patamar de representação, vinculado aos traumas da sociedade espanhola e à disputa pela hegemonia da Memória Coletiva. Essa disputa, segundo Michael Pollak,

[...] consiste muito mais na irrupção de ressentimentos acumulados no tempo e de uma memória da dominação e de sofrimentos que jamais puderam se exprimir publicamente. Essa memória ‘proibida’ e portanto ‘clandestina’ ocupa toda a cena cultural, o setor editorial, os meios de comunicação, o cinema e a pintura, comprovando, caso seja necessário, o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica. Uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória.<sup>311</sup>

<sup>308</sup> SEBARES, Francisco Erice. Op. cit., p. 26-27.

<sup>309</sup> MINERO, María de la Cinta Ramblado. Op. cit., p. 13.

<sup>310</sup> VINYES, Ricard. Op. cit., p. 18-19.

<sup>311</sup> POLLAK, Michael. Op. cit., p. 6.

Assim, a morte de Franco deu continuidade à produção fílmica de contestação iniciada ainda nos anos 1960 e 1970.<sup>312</sup> Entretanto, o cinema espanhol também passou por um período de transição no qual não apenas as temáticas diretamente ligadas ao conflito civil foram exploradas nas telas dos cinemas, mas também todos os temas proibidos que, durante o regime franquista, eram considerados tabus, como humor negro, sátiras políticas, filmes eróticos e demais gêneros cinematográficos anteriormente considerados impróprios.

Em um primeiro momento, entre 1975 e 1977 o cinema chamado “revanchista” foi deixado de lado em resposta às próprias exigências da sociedade espanhola naquele momento, resultando em poucas produções de ficção dessa categoria. Porém, com a suspensão da exibição obrigatória do No-Do, o mercado de documentários pôde expandir, resultando em filmes de tendência testemunhais e narrativas que buscam dar voz àqueles que foram silenciados durante o regime ditatorial.<sup>313</sup> Com o intuito de gerar debates e reflexões sobre a nova realidade espanhola frente ao passado do Franquismo e da Guerra Civil, esses documentários procuraram reavivar a memória social. Foram realizados filmes nos quais a análise do discurso franquista antirrepublicano era tema corrente, como *Entre la esperanza y el fraude: España 1931-1939* (Cooperativa de Cinema Alternatiu, 1976), *El desencanto* (Jaime Chavarri, 1976), *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1977), *España debe saber* (Eduardo Manzanos, 1977), *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), *¿Por qué perdimos la guerra?* (Diego de Santillán, 1977), *Raza, el espíritu de Franco* (Gonzalo Herralde, 1977), *Companyys, procés a Catalunya* (Josep María Forn, 1979), *Dolores* (García Sánchez e Andrés Linares, 1980), *La plaça del diamant* (Francesc Betriú, 1982) e *Som i serem* (Jorge Feliu, 1982).<sup>314</sup>

Ao mesmo tempo, nessa nova etapa do cinema espanhol, os produtores tiveram como grande desafio romper com décadas de uma indústria cinematográfica fraca (herança das políticas cinematográficas de Franco) e disputar mercado com a exibição de mais de vinte anos de filmes estrangeiro que haviam tido sua veiculação proibida em território espanhol, durante a ditadura.<sup>315</sup> Também nessa corrente de mudanças, pode-se observar o surgimento de dois movimentos merecedores de destaque devido ao rompimento com a cinematografia dos anos anteriores: por um lado, observam-se os filmes realizados pelas autonomias e nacionalismos periféricos\*, com a narração e diálogos em língua vernácula, que consistiam

<sup>312</sup> VIDAL, Agustín Sánchez. El Cine español y la Transición. In: MONLEÓN, José. (orgs.) *Del Franquismo a la Posmodernidad – cultura española (1975-1990)*. Madrid: Akal Universitaria, 1995. p. 86.

<sup>313</sup> Idem. p. 89-90.

<sup>314</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y Guerra Civil española...* Op. cit., p. 246.

<sup>315</sup> VIDAL, Agustín Sánchez. Op. cit., p. 92.

\* Corrente na qual o cineasta basco Montxo Armendáriz iniciou seus trabalhos como documentarista junto ao grupo Euskal Zinegille Elkartea.

em filmes de afirmação de identidade (independentemente da temática que traziam); e por outro, o cinema denominado de “terceira via”, que consistia em produções de gêneros policiais, comédias e *destapes*, que não possuíam qualquer comprometimento com o tipo de cinema engajado nos debates sociais e políticos sobre o período pelo qual o país passava ou com relação à memória da guerra e da ditadura.

O cinema de “terceira via” foi muito prestigiado pelos espectadores espanhóis devido à sua forte estética hollywoodiana, respondendo ao gosto dos espectadores espanhóis.<sup>316</sup> Ao mesmo tempo, de acordo com López e Tomasoni, nesse período o público não demonstrava muito interesse por filmes que aludiam à guerra ou à ditadura, “quizá porque se trataba de una experiencia colectiva tan amarga que nadie tenía demasiado interés en verla reflejada en la pantalla”.<sup>317</sup>

Com o desmantelamento do regime franquista, desapareceram também os órgãos que regulavam a indústria cinematográfica e que protegiam o mercado de cinema nacional. O efeito disso foi a diminuição da produção fílmica a partir de 1978 até meados de 1981, o que causou uma profunda crise no setor.<sup>318</sup> Visando a superação dessa crise financeira, a indústria cinematográfica formulou parcerias entre a Televisão Espanhola (TVE), a mais importante empresa de televisão do país, superando as disputas de mercado que ocorriam desde os anos 1960.<sup>319</sup>

Após estes primeiros anos de mudanças, a quantidade de produções cinematográficas com temas antifranquistas foi crescendo progressivamente (conforme as negociações democráticas foram sendo concluídas e o PSOE conquistando cada vez mais espaço no governo, e a crise da indústria cinematográfica ia sendo superada), assumindo posições contestatórias às heranças sociais deixadas por anos de repressão e vozes caladas. Como assegura Fernando Moreno:

En el caso de la transición, el cine se convierte en una revisión del pasado que, aun sin estar exenta del maniqueísmo propio de toda experiencia subjetiva, pretende acercar a la recién nacida democracia los trágicos hechos de su historia. Lo que en un principio se convierte en una revisión histórica desde el punto de vista de los vencidos, a veces bajo el síntoma del revanchismo, y otras desde el de la reconciliación, se va transformando poco a poco en una suerte de mezcla de distintos géneros que producen un variado número de películas de diversa índole, dando lugar a una enorme cantidad de temas secundarios. Aunque la guerra ha servido siempre como un referente en el que contextualizar las historias, éstas han conocido multitud

<sup>316</sup> VIDAL, Agustín Sánchez. Op. cit., p. 90-91.

<sup>317</sup> LÓPEZ, José-Vidal Pelaz; TOMASONI, Matteo. Cine y Guerra Civil. *Diacronie – Studi di Storia Contemporanea: Spagna Anno Zero – la gueaa come soluzione*, n.7, 2011. p. 2. Disponível em: <[http://www.studistorici.com/2011/07/29/tomasoni2\\_numero\\_7](http://www.studistorici.com/2011/07/29/tomasoni2_numero_7)> Acesso em 29 ago. 2012.

<sup>318</sup> VIDAL, Agustín Sánchez. Op. cit., p. 92-93.

<sup>319</sup> Idem. p. 93-94.

de protagonistas y situaciones, ya sea partiendo de anécdotas de personas anónimas o conocidas, protagonistas de la historia, ya sea desde un punto de vista totalmente ficticio, dando lugar a una riqueza de contenidos y matices, ampliada por la realización de otras películas centradas no en la guerra ni su época, sino en las secuelas psicológicas que produjo ésta durante el franquismo, especialmente en el bando republicano, y que ya se apunta en varias producciones anteriores a la transición.<sup>320</sup>

Nesta corrente, podem ser citados filmes como *¡Jo, papá!* (Jaime de Armiñán, 1975), *Cría Cuervos* (Carlos Saura, 1975), *Furtivos* (José Luis Borau, 1975), *Las largas vacaciones de 36* (Jaime Camino, 1976), *El puente* (Juan Antonio Bardem, 1976), *Retrato de familia* (Antonio Giménez-Rico, 1976), *Asignatura Pendiente* (José Luis Garci, 1977), *La escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1977), *Ese oscuro objeto del deseo* (Luis Buñuel, 1977), *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1978), *El crimen de Cuenca* (Pilar Moró, 1979), *El corazón del bosque* (Gutiérrez Aragón, 1978), *Soldados* (Alfonso Ungría, 1978), *La rabia* (Eugeni Anglada, 1978), *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979), *Mamá cumple cien años* (Carlos Saura, 1979), *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979), *Dulce horas* (Carlos Saura, 1981), *Deprisa, Deprisa* (Carlos Saura, 1981), *Bodas de sangre* (Carlos Saura, 1981), e *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981).

Após a chegada dos socialistas no poder, as novas gerações de espanhóis desenvolveram um olhar sobre a Guerra Civil distinto do de seus pais e avós, permitindo uma distância emotiva que admitiu novas abordagens sobre o tema. Devido a isso, podem-se observar filmes de comédia como *La Vaquilla* (Luis García Berlanga, 1984), *La guerra de los locos* (Manolo Matjí, 1986), *¡Biba la banda!* (Ricardo Palacios, 1987), *Espérame en el cielo* (Antonio Mercero, 1987) e *¡Ay Carmela!* (Carlos Saura, 1990).<sup>321</sup> Além desses títulos, podemos destacar outros com um tom mais sério e alguns documentários, como *La colmena* (Mario Camus, 1982), *Volver a empezar* (Garci, 1982), *El sur* (Víctor Erice, 1983), *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984), *Memorias del general Escobar* (José Luis Madrid, 1984), *Réquiem por un campesino español* (Francesc Betriu, 1985), *Dragon Rapide* (Jaime Camino, 1986), *Madrid* (Basilio Martín Patino, 1986), *Luna de lobos* (Julio Sánchez Valdés, 1987), *Lorca: muerte de un poeta* (Juan Antonio Bardem, 1987) e *Las cosas del querer* (Jaime Chavarri, 1989).

Entretanto, velhos partidários do extinto governo ditatorial de Franco ainda estavam ativos e politicamente posicionados contra a democracia espanhola. Cineastas, roteiristas e

<sup>320</sup> MORENO, Fernando. La guerra civil vista a través del cine español de ficción: una mirada desde la democracia. In: VII Congreso da Asociación de Historia Contemporánea, 2004. *Anais*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela-Ourense, 2004. p. 1-2. Disponível em: <<http://www.ahistcon.org/docs/Santiago/pdfs/s3v.pdf>> Acesso em: 16 out. 2012.

<sup>321</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. cit., p. 273.



demais artistas, com seu passado vinculado ao governo de Franco, continuaram a produzir filmes que, por meio de composições poéticas, deixavam uma mensagem saudosista, lamentando pelo fim da era de Franco, do Nacionalcatolicismo e da Legitimidade de Origem. Foram produzidos, principalmente devido à crescente presença socialista no governo, filmes como *Vota a Gundisalvo* (Pedro Lazaga, 1977), *Asalto al Castillo de la Moncloa* (Paco Lara Polop, 1978), *Un cero a la izquierda* (Gabriel Iglesias, 1980), *La boda del señor cura* (1979), *Hijos de papá* (1980), *Y al tercer año resucitó* (1980), *De camisa vieja a chaqueta nueva* (1982), *Las autonomías* (1983) – estes últimos do famoso diretor pró-franquista Rafael Gil –, *¡Que vienen los socialistas!* (1982) e *Todos al suelo* (1982) – ambos do conservador Mariano Ozores.<sup>322</sup>

Nos anos 1990, é possível perceber que os filmes que seguiram a temática até aqui exposta, responderam a características similares, como uma fotografia de tonalidade constante (ocre e crepuscular), narrativas introspectivas (sonhadoras, sentimentais e ingênuas) e presença de protagonistas jovens e crianças. Quando se observa o *modus operandi* das produções de cineastas espanhóis dessa época, chega-se à conclusão de que a semelhança entre esses filmes não é mera coincidência, mas sim motivada por um fator: esse grupo de cineastas pertence à geração nascida durante a Guerra Civil. Alguns exemplos dessas produções são *El largo invierno* (Jaime Camino, 1991), *Tu nombre envenena mis sueños* (Pilar Miró, 1996), *En brazos de la mujer madura* (Manuel Lombardero, 1997), *El pianista* (Mario Gas, 1997), *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998), *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998) e *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), e, segundo Sánchez-Biosca, “no se trata del ambiente de la guerra civil reconstruido para el espectador, sino la imagen mental que alguien privado de relación con la evolución del país puede conservar una España ya inexistente, anacrónica”.<sup>323</sup>

Em meio às comemorações do centenário de Franco, estreou o filme *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1994), o qual busca representar a vida cotidiana na Espanha franquista através da vida e memória do general.<sup>324</sup> E, complementando a produção fílmica desse contexto, duas produções buscaram recriar o clima revolucionário da Barcelona da década de 1930 (a experiência libertária anarquista): a primeira, por meio do estereótipo feminista da

<sup>322</sup> VIDAL, Agustín Sánchez. Op. cit., p. 87.

<sup>323</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. cit., p. 285.

<sup>324</sup> Idem. p. 286-292.

pós-modernidade, *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996); a segunda, inspirada no livro de George Orwell<sup>325</sup>, *Land and Freedom* (Ken Loach, 1995).

Com essa retrospectiva cinematográfica, pode-se agregar ao panorama a mais recente produção fílmica dos anos 2000. As produções atuais são diversas nos formatos, abordagens, origens e estéticas, porém possuem algumas características gerais em comum, como o passado trágico como paisagem, presos políticos, familiares atormentados pela repressão de seus entes queridos, exílio (abandono do lar, do país, da família, do amor) e retorno à pátria, pessoas que não puderam fugir e acabaram buscando seu exílio interior, sacrifício de gerações, perda da juventude e da inocência, passado apagado, memória obscura, morte e melancolia, mensagens apartidárias, linguagem metafórica, sentimento de ausência, memória de anônimos, curiosidade da nova geração que não viveu durante a guerra ou sob o governo de Franco e a recusa em analisar ou remediar, mas sim apenas lamentar. Ilustram essa atual abordagem filmes de ficção e documentários como *You're the One* (José Luis Garcí, 2000), *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2001), *El Espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001), *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001), *Extranjeros de sí mismos* (José Luis López-Linares e Javier Rioyo, 2001), *Historia de un beso* (José Luis Garcí, 2002), *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2002), *Así en la Tierra como en el cielo* (Isadora Guardia, 2002), *Exilio* (Pedro Carvajal, 2002), *La guerra cotidiana* (Daniel e Jaume Serra, 2002), *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002), *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003), *¡Buen viaje, Excelencia!* (Albert Boadella, 2003), *No pasarán, álbum mémoire* (Henri-François Imbert, 2003), *Las fosas del olvido* (Alfonso Domingo e Itziar Bernaola, 2004), *Salvador* (Manuel Hueriga, 2006) e *El Laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006).\*

### 3.3.2 A irrupção do Dever de Memória

Sendo assim, percebe-se que as raízes desse retorno às memórias silenciadas datam ainda do final da ditadura. Quando a Espanha passou pelo processo de transição democrática,

<sup>325</sup> George Orwell é o pseudônimo de Eric Arthur Blair (1903-1950), escritor e jornalista britânico filiado ao Partido Trabalhista Independente inglês, que lutou na Guerra Civil espanhola ao lado da República integrando a milícia do Partido Obreiro de Unificação Marxista. Sua experiência na Guerra Civil inspirou seu famoso livro intitulado Homenagem à Catalunha, cuja primeira edição foi ainda em 1938. Sobre esse assunto, ver: ORWELL, George. Lutando na Espanha. Rio de Janeiro: Globo, 2006.

\* Reforçando a ideia de que a cinematografia acerca da Guerra Civil e do Franquismo ainda encontra uma forte demanda, mesmo após a aprovação da Lei de Memória Histórica, foram lançados os títulos *La mujer del anarquista* (Peter Sehr e Marie Noëlle, 2008), *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008), *Pan Negro* (Agustí Villaronga, 2010), *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010) e *There be dragons* (Roland Joffe, 2011).

no final da década de 1970, extinguindo a censura e permitindo a livre manifestação de opiniões, uma parcela da sociedade que sofreu com a repressão, ao longo da ditadura franquista, viu-se livre para exigir o seu direito de afirmar sua identidade enquanto vítima de um sistema autoritário e opressor. Segundo Michael Pollak:

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas.<sup>326</sup>

Nesse sentido, os debates da memória puderam aflorar a partir dos anos 1980, pois a democracia estava mostrando seus primeiros sinais de estabilidade. Além disso, setores da sociedade espanhola mostraram-se pouco satisfeitos com a decisão generalizada de  *echar en el olvido* as responsabilidades do regime franquista.<sup>327</sup>

Essa memória que passou a ser reivindicada pelas minorias foi denominada nas Ciências Humanas como “Memória Histórica”, que tem a função de trazer à luz as recordações que ficaram subjugadas durante muito tempo sob a vigilância do Estado e sob a propagação do medo. Tem origem na recordação emprestada de acontecimentos passados e que chega ao presente através de documentos de diversos tipos e narrações (de forma privada ou não); se mantém viva graças às comemorações (públicas ou não) que, por sua vez, reforçam os laços de identidade do grupo a que tal lembrança é cedida.<sup>328</sup> Objetivamente, se caracteriza, segundo José Colmeiro:

[...] por una conceptualización crítica de acontecimientos de signo histórico compartidos colectivamente y vivos en al horizonte referencial del grupo [y que muchos lugares de la memoria] incluyen una reflexión crítica sobre los mismos y van acompañados de una conciencia de su propia necesidad como testimonio histórico. La memoria histórica se caracteriza, así pues, por su naturaleza auto-reflexiva sobre la función de la memoria.<sup>329</sup>

Nesse sentido, quando se fala em “Memória Histórica” na Espanha, conforme Ruiz-Vargas, “es para poner de manifiesto que algo de nuestra historia, cercana o relativamente cercana, aún no se ha cerrado, aún sigue pendiente de algún tipo de restitución y, por eso sigue doliendo su evocación”.<sup>330</sup> Esse tipo de memória busca dar conta de rememorar

<sup>326</sup> Idem. *Ibidem*.

<sup>327</sup> MOLINERO, Carme. *Op. cit.*, p. 245.

<sup>328</sup> HALBWACHS, Maurice. *Op. cit.*, p. 71-111.

<sup>329</sup> COLMEIRO, José. *Memoria histórica e identidad cultural* – de la postguerra a la postmodernidad. Barcelona: Anthropos, 2005. p. 17-18.

<sup>330</sup> Esse conceito não busca se comprometer com a História como narrativa interpretativa de fatos passados com base em rigor científico, nem mesmo promover um revisionismo histórico. Cf. RUIZ-VARGAS, José María. *Op. cit.*, p. 72.

acontecimentos ou pessoas que o Estado e a situação política vigente excluíram da Memória Oficial, no sentido que a reivindicação torna-se mais uma questão de justiça democrática, e menos um desejo de vingança. E, neste caso, o termo dirige-se diretamente à memória dos “perdedores” da Guerra Civil e dos reprimidos ao longo da ditadura de Franco. Não é a toa que o termo “Memória Histórica” foi usado para nomear a Lei nº 52/2007.

Adentrando as décadas de 1980 e 1990, pode-se notar o surgimento de novos livros sobre a Guerra Civil e o Primeiro Franquismo. Estes autores procuravam alcançar os leitores com o debate acerca da memória silenciada oriunda do período transicional.<sup>331</sup> Foi também nessa época que se completou o centenário de nascimento de Francisco Franco, o que resultou em inúmeros debates na sociedade espanhola e em publicações de uma série de biografias do ditador, escritas por autores como Stanley Payne, Javier Tusell, Enrique González Duro, Ángel Palomino, Manuel Vázquez Montalbán, Juan Pablo Fusi e Paul Preston.<sup>332</sup> Esse aumento de consumo de produtos sobre as memórias alternativas foi possibilitado pela passagem de tempo, consolidação da democracia e troca de gerações. Segundo Santos Juliá:

[...] la memoria de aquellos tiempos se han modificado a medida que los abuelos que hicieron la guerra morían, los padres que tuvieron su gran momento en la transición se hacían mayores y los nietos que despertaron a la conciencia política en la democracia iban ocupando los primeros puestos en la escena.<sup>333</sup>

Embora a memória oficial seja compartilhada por um grupo, é preciso salientar que a interpretação do passado não é única, e sim plural. Entretanto, os elementos principais dessas lembranças do passado são os mesmos, caracterizando assim sua coletividade. Essas interpretações do passado não são estanques, e podem mudar ao longo do tempo conforme o presente proporciona e necessita disso.<sup>334</sup> E é sobre essa perspectiva que a produção cultural espanhola vem tentando agir ao longo dos últimos anos.

É preciso salientar que memórias estão submetidas a mudanças contínuas – exigências do presente, biografia e ponto de vista de quem quer recordar, por quem decide esquecer, pelas políticas e poderes públicos, ou mesmo pelo mercado. Nesse sentido, a contestação ao “pacto de silêncio” promovido pelos setores culturais dentro da Espanha procurou e procura utilizar as diferentes memórias da sociedade enquanto instrumento de ação e de disputa.

<sup>331</sup> JULIÁ, Santos. *Memoria de la guerra...* Op. cit., p. 15.

<sup>332</sup> PAYNE, Stanley. *Franco – el perfil de la historia*. Madrid: Espasa, 1992; TUSSELL, Javier. *Franco en la Guerra Civil: una biografía política*. Barcelona: Tusquets, 1992; DURO, Enrique. *Franco – una biografía psicológica*. Madrid: Temas de hoy, 1992; PALOMINO, Ángel. *Caudillo*. Barcelona: Planeta, 1992; MONTALBÁN, Manuel. *Autobiografía del general Franco*. Barcelona: Planeta, 1992; FUSI, Juan. Para escribir la biografía de Franco. *Claves de la razón práctica*, n. 27, 1992; PRESTON, Paul. *Franco: Caudillo de España*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1994.

<sup>333</sup> JULIÁ, Santos. Op. cit., p. 17.

<sup>334</sup> FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. Op. cit., p. 60.

Tendo isso em vista, o grande desafio de promover esses debates em torno das questões da memória sobre a Guerra Civil e o Franquismo foi conciliar as diferentes memórias das gerações de espanhóis ainda vivos durante as décadas iniciais do período democrático. Segundo José Maria Ruiz-Vargas existem basicamente três tipos de recordações sobre o passado recente da Espanha, que correspondem diretamente às diferentes gerações de espanhóis. Em primeiro lugar, existe a memória pessoal (também chamada de memória autobiográfica), que é predominante no caso de pessoas que viveram a guerra ou a ditadura. Em segundo lugar, há a memória do indivíduo sobre as recordações de terceiros (lembranças de lembranças), como no caso de filhos que lembram o sofrimento dos pais ou de parentes que perderam alguém na guerra ou na ditadura. Finalmente, coexiste a memória derivada do processo de busca por informação (desejo de saber), no caso de pessoas que nunca conheceram os parentes que foram mortos ou que desapareceram, mas que, ao entrar em contato com sua história, por intermédio de terceiros, partem em busca de informações e da memória do parente em questão. Vale lembrar que distinguir os três tipos de dimensões sociais das lembranças elencadas acima é importante porque permite avaliar as diferentes cargas emocionais em relação às recordações (batalhas, humilhações, torturas etc.), o distanciamento temporal (medo de represálias, desprendimento político etc.)<sup>335</sup>, bem como o grau de comprometimento com o passado na hora de tomar alguma decisão política.

E é nessa última classificação de memória que muitas das produções culturais visam direcionar o debate sobre o rompimento do “pacto de silêncio”. Essa geração mais jovem, segundo Santos Juliá, “recuerda no el hecho, sino lo que le han contado los suyos acerca del hecho: no recuerda una experiencia propia sino una experiencia ajena”.<sup>336</sup> Por esta razão, segundo María Minero:

La gran variedad y multitud de obras literarias y cinematográficas sobre la memoria, de obras testimoniales y sus consecuentes estudios están muy relacionadas con la etapa de la historia presente que estamos viviendo. Por un lado, podemos hablar de lo que se ha venido en llamar la era de la memoria o la ola del recuerdo; por otro lado, también podemos hablar del síndrome de la memoria o la orgía de la memoria. En general, hablamos de un momento en el que por una serie de circunstancias socio-políticas e históricas es posible de manera explícita volver al pasado e intentar interpretarlo, representarlo, recuperarlo. Por tanto, hay una serie de variables dentro de la estructura de oportunidades políticas, que hacen posible el auge de estos movimientos por la memoria.<sup>337</sup>

<sup>335</sup> RUIZ-VARGAS, José Maria. Op. cit., p. 72-73.

<sup>336</sup> JULIÁ, Santos. De nuestras memorias y de nuestras misérias. In: GÁLVADEZ, Serigo (Coord.). Generaciones y memoria de la represión franquista: un balance de los movimientos por la memoria. Dossiê monográfico de *Hispania Nova – Revista de História Contemporânea*, n.7, 2007. p. 4. Disponível em: <<http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d018.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

<sup>337</sup> MINERO, María de la Cinta Ramblado. Op. cit., p. 7.

Nesse sentido, torna-se possível perceber que o cinema espanhol vêm (re)produzindo ao longo das últimas décadas uma visão sobre a Guerra Civil e o Franquismo complementária à Memória Histórica. Esta filmografia oferece aos espectadores uma fonte para o debate com base nos discursos promovidos por aqueles que consideram que no país ainda não existe uma Memória Coletiva que abarque todas as experiências dos “vencidos”. Como assevera Julián Casanova:

Frente a esa cultura del miedo y del olvido, una parte del cine español, pequeña pero muy significativa, explora hoy con sus imágenes la España de los perdedores. Es una reconstrucción que tiene mucho de recuperación ideológica, de memoria de militancia y de reivindicación de la herencia de los vencidos. Pero es también una lucha contra el falseamiento de los hechos pasados.<sup>338</sup>

É necessário marcar que a intencionalidade dessas produções artísticas referentes ao “Dever de Memória” (principalmente as produções cinematográficas) é de comunicar às novas gerações (que não viveram a guerra ou a ditadura) as memórias dos “perdedores” em um sentido pedagógico. Em uma visão mais geral, trata-se de evitar que a Guerra Civil e o Franquismo sejam convertidos apenas em História nos livros didáticos, para transformar essas experiências em lembranças permanentes dentro de uma Memória Coletiva democrática.

Dentre os filmes lançados já nos anos 2000 – inseridos nessa querela da memória espanhola –, merecem especial destaque as já citadas obras do cineasta basco Montxo Armendáriz e do consagrado diretor mexicano Guillermo del Toro. Ambos os cineastas realizaram suas respectivas obras visando questionar duramente a existência de uma memória cristalizada sobre o conflito dos anos 1930, como forma de debater sua permanência na sociedade espanhola atualmente, reforçando a ideia de que existe um anacronismo na Memória Oficial do conflito, herança das políticas de memória Franquistas. Nesse sentido, o capítulo seguinte analisará os filmes *Silencio Roto* e *El Laberinto del Fauno* dentro desta grande disputa pela memória da Guerra Civil e da forte presença do passado franquista no cotidiano da Espanha democrática.

---

<sup>338</sup> CASANOVA, Julian. Apud. LÓPEZ, José-Vidal Pelaz; TOMASONI, Matteo. Op. cit., p. 5.

#### 4 A (RE)CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA DOS VENCIDOS EM *SILENCIO ROTO* E *EL LABERINTO DEL FAUNO*

*“En los tiempos sombríos ¿se cantará también?  
También se cantará sobre los tiempos  
sombrios”*

(Bertolt Brecht em *Silencio Roto*)

*“Y se dice que la princesa descendió al  
reino de su padre y que ahí reinó con  
justicia y bondad por muchos siglos. Que  
fuera amada por sus súbditos... Y que  
dejó detrás de sí, pequeñas huellas de su  
paso por el mundo. Visibles sólo para que  
sepa dónde mirar...”*

(*El Laberinto del Fauno*)

Os denominados “filmes históricos” (aqueles que possuem enredos inspirados em fatos e momentos da História) podem ser considerados duplamente documentos: primários no que concerne à análise do momento em que foram produzidos, e secundários quando se analisa suas representações sobre o passado restituído em sua narrativa.<sup>339</sup> Contudo, essa diferenciação entre o tipo de documento acaba sendo diluída ao se levar em conta que, como afirma a historiadora Cristiane Nova, “qualquer representação do passado existente no filme está intimamente relacionada com o período em que este foi produzido. [...] a escolha de um tema histórico e a forma como ele é representado em uma película são sempre ditadas por influências do passado”.<sup>340</sup> De toda sorte, tais produções cinematográficas cumprem um papel fundamental na propagação do debate sobre o passado encenado – o que é facilmente observado nas películas *Silencio Roto* e *El Laberinto del Fauno*, visto que os respectivos períodos históricos representados confundem-se com a ocasião de suas concernentes realizações –, apontando as permanências sobre o debate político-social sobre as memórias da Guerra Civil e do Franquismo.

Ao se tornar consciente de que o grande público, hoje, tem mais acesso à História através das telas de cinema do que pela via da leitura e do ensino nas escolas secundárias, o pesquisador, conseqüentemente, torna-se ciente da necessidade de articular o conhecimento histórico entre ambas as áreas, além de questionar a forma de se produzir conhecimento sobre o passado. Segundo Michael Pollak:

<sup>339</sup> NOVA, Cristiane. Op. cit., p. 1-2.

<sup>340</sup> Idem. p. 7.

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: onde seu papel crescente na formação e reorganização e, portanto, no enquadramento da memória [...] se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. [...] Basta pensar no impacto do filme *Holocausto*, que, apesar de todas as suas fraquezas, permitiu captar a atenção e as emoções, suscitar questões e assim forçar uma melhor compreensão desse acontecimento trágico em programas de ensino e pesquisa e, indiretamente, na memória coletiva.<sup>341</sup>

Nesse sentido, é preciso estar atento à relação dialética entre o cinema e sociedade em meio às diferentes conjunturas históricas. Conforme Cristiane Nova, “se a sociedade exerce influência sobre a produção cinematográfica, a recíproca também é verdadeira. A ação exercida pelo cinema nos espectadores é um fato inquestionável, não obstante ainda não se tenha chegado a um consenso quanto ao seu grau de ação”.<sup>342</sup> Contudo, é preciso lembrar que existe uma séria limitação em relação à questão da Recepção dentro dos estudos sobre cinema e demais manifestações artísticas e culturais, pois o ideal de totalidade até o momento mostrase inalcançável, visto que não existe ainda uma proposta metodológica suficientemente eficiente para tal. Em relação ao cinema, o que pode servir como indícios dessa Recepção são: a quantidade de prêmios recebidos, críticas e resenhas na imprensa, e a bilheteria arrecadada.

Tendo isso em vista, nota-se que os filmes *Silencio Roto* (Montxo Armendáriz, 2001) e *El Laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006) são exemplos de obras cinematográficas que foram produzidas em meio às querelas da memória na Espanha dos anos 2000. Muito embora estas produções busquem representar os primeiros anos de legitimação do regime franquista na década de 1940 – período onde o Franquismo iniciou a forja da sua memória oficial sobre a Guerra Civil –, seus discursos estão intrinsecamente conectados com o contexto de realização dos longas-metragens.

Nesse sentido, estes filmes são reflexos dessa contínua produção de filmes sobre a Guerra Civil e o Franquismo, como foi visto anteriormente. Todavia, a partir dos anos 2000 ocorreu um crescente interesse no tema da resistência antifranquista e da figura do guerrilheiro *Maqui* – que no passado foi pouco representado no cinema espanhol e, quando aparecia, normalmente era em filmes produzidos durante o Segundo Franquismo, propagando o discurso anticomunista do regime.<sup>343</sup> Ao refletir sobre este fenômeno, Vicente Sánchez-Biosca comenta que há atualmente:

<sup>341</sup> POLLAK, Michael. Op. cit., p. 11.

<sup>342</sup> NOVA, Cristiane. Op. cit., p. 3

<sup>343</sup> CAMINO, Mercedes. El melodrama fascista y la memoria cinematográfica del maquis español (1964-2006). *Revista Imagofagia – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n.4, 2011. Disponível em: <[http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com\\_content&view=article&id=171%3Ael-](http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=171%3Ael-)



Un renovado interés por el pasado (cuyo síntoma universal es el auge de la novela histórica), un cruce entre investigación (o, en ocasiones, pseudoinvestigación) histórica y creación artística, una atención creciente prestada a los protagonistas de la Guerra Civil, así como la búsqueda de nudos narrativos candentes (¿nostalgia de la última barbarie española?) en medio de una situación política y social relativamente estabilizada, confluyen en la conversación política de la Guerra Civil y sus consecuencias en el eje de numerosos productos combinados.<sup>344</sup>

Sendo assim, o pano de fundo na qual as respectivas tramas desenvolvem-se é a Espanha do Primeiro Franquismo e, por esse motivo, as menções aos acontecimentos históricos e situações político-sociais do período são óbvias e constantes. Todavia, através da análise dos elementos simbólicos e alegóricos<sup>345</sup> dos filmes, como alusões e possíveis significados de seus títulos, bem como as representações contidas nas relações entre os personagens que envolvem ambas as tramas, é possível identificar traços de outros períodos temporais, como referências à Guerra Civil, à Transição Democrática e à Espanha do século XXI.

Tais menções a esses diferentes contextos históricos serão articuladas conforme os quatro diferentes eixos temáticos estabelecidos de acordo com as representações contidas em ambas as películas: Resistência, Silêncio, Esperança e Opressão. Estas linhas representativas podem ser entendidas enquanto símbolos que permitem a identificação – em nível político, social e pessoal – do objeto ausente por meio da substituição deste por outro objeto presente, de significado semelhante.\* Todos esses eixos temáticos orientarão as análises das respectivas produções fílmicas, pois em última análise traçam uma continuidade das memórias que permearam a sociedade espanhola no contexto de lançamento dos filmes.

#### 4.1 O ROMPIMENTO DE UM SILÊNCIO OPACO

---

melodrama-fascista-y-la-memoria-cinematografica-del-maquis-espanol-1954-2006&catid=42&Itemid=96>  
Acesso em 15 out. 2012.

<sup>344</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Silencio Roto (Montxo Armendáriz): imperativos del relato y política de la memoria. In: FEENSTRA, Pietsie; HERMANS, Hub (Orgs.). *Miradas sobre pasado y presente en el cine español* (1990-2005). Amsterdam: Rodolpi, 2008. p. 40.

<sup>345</sup> Segundo Maria Zenilda Grawunder ao citar Paul Ricoeur, é possível definir o conceito de Alegoria como “tradução concreta de uma ideia difícil de captar ou expressar de forma simples”. Ainda, citando Gilbert Durand, conclui que o Símbolo Alegórico deve representar de maneira concreta uma parte da realidade que significa. Cf. GRAWUNDER, M. Zenilda. *A Palavra Mascarada*. Santa Maria: UFSM, 1996. p. 20.

\* Conforme visto ainda na introdução desta dissertação, ao esclarecer o referencial teórico de Representação que guia as análises do presente trabalho.

A produção *Silencio Roto* inicia sua história na Espanha de 1944, tendo como personagem principal Lucía, que retorna ao interior do país para se encontrar com os tios e fugir da miséria provocada pelos anos de Guerra Civil e da posterior autarquia. No povoado onde se instala, acaba apaixonando-se pelo guerrilheiro antifranquista Manuel. Através dessa história de amor, a trama apresenta o enfrentamento entre a população local e a Guarda Civil, denunciando os abusos do regime franquista e mostrando a importância da guerrilha *Maquis* na resistência contra a ditadura.

Este filme teve um retorno positivo da crítica especializada, embora não tenha tido um destaque significativo em nível internacional. Na Espanha, a obra arrecadou € 1.832.243,00 de bilheteria. Entre as diversas indicações em vários festivais de cinema, o longa-metragem foi premiado nas seguintes categorias: Melhor Direção, Menção Especial e Melhor Atriz Coadjuvante no Festival de Cinema Espanhol em Toulouse (2001); Prêmio Julio Verne de Cinema Espanhol de Nantes (2002); Prêmio CICAIE no Festival Internacional de Mons (2001); Prêmio de Melhor Atriz Coadjuvante no Círculo de Escritores de Cinema (2001).

#### **4.1.1 O elemento humano por trás da política**

Embora Montxo Armendáriz seja um cineasta que realizou poucos filmes, sua produção é considerada bastante profícua pela crítica especializada e pelos demais colegas cineastas. Por este motivo, ele é tido pela indústria cinematográfica espanhola como um dos mais proeminentes diretores de cinema da geração que iniciou seus trabalhos em meio à Transição Democrática no país.<sup>346</sup>

Juan Ramón Armendáriz Barrios (seu nome de batismo) nasceu em 1949 – no contexto do Primeiro Franquismo – em meio aos campos de Olleta, na região de Navarra, próxima ao País Basco. Aos seis anos de idade mudou-se com sua família para a capital Pamplona em busca de uma vida melhor. Lá, cresceu, cumpriu serviço militar e estudou eletrônica, tornando-se professor na área.

Nesse período, estudou o folclore basco, escreveu canções de contestação política e adquiriu uma câmera Super 8, iniciando suas primeiras experimentações cinematográficas. Em 1975, durante um protesto contra a execução de ativistas bascos, Armendáriz foi preso, sofrendo agressões e passando por sessões de torturas durante o curto período em que esteve

---

<sup>346</sup> SANTIAGO, Pablo de. El paisaje de los sentimientos. *Decine21*, 2010. Disponível em: <<http://www.decine21.com/Biografias/Montxo-Armendariz-56766>> Acesso em: 28 nov. 2012.

detido. Após receber um indulto, foi solto e decidiu abandonar a profissão de professor para se dedicar exclusivamente ao cinema. Sendo assim, seu posicionamento político contestador, somado à sua profunda admiração pela sétima arte, o atraiu para uma associação de jovens cineastas bascos, denominada Euskal Zinegille Elkartea.\* Junto ao grupo, produziu seus primeiros documentários: *La danza de lo gracioso* (1979) e *Paisaje* (1980).

Contudo, o filme que trouxe certa notoriedade ao cineasta foi *Tasio* (1984). Baseado em fatos reais, o longa-metragem conta a história de um jovem que cresceu em um pequeno povoado navarro e que, para ajudar sua família necessitada, vira carvoeiro aos 14 anos. A produção recebeu o prêmio Menção Especial de Jurado no Festival de San Sebastián, em 1984.

Seus filmes subsequentes foram ganhando cada vez mais destaque no cenário espanhol e europeu, angariando prêmios em festivais e sendo aclamado pela crítica. Dentre essa produção, foram lançados *27 horas* (1986), *Las cartas de Alou* (1990) e *Historias de Kronen* (1994) – todos filmes com temas sociais polêmicos, como pobreza, preconceito racial e drogadição. Todavia, a produção que lhe rendeu a verdadeira projeção internacional foi *Secretos del corazón* (1997), que conta a história de duas crianças em busca da verdade sobre a morte de seu pai e do segredo guardado no quarto trancado da casa onde ele morreu. Esta produção recebeu ao todo 26 indicações a prêmios em festivais e academias de cinema, merecendo destaque as nove indicações ao Prêmio Goya (dos quais ganhou quatro), e a indicação de Melhor Filme Estrangeiro no Oscar de 1997.

Montxo Armendáriz é um cineasta que, por ter iniciado suas atividades na área relativamente tarde (aos 34 anos), teve um amadurecimento cinematográfico muito rápido e peculiar. Sua linguagem de cunho realista flerta diretamente com o gênero documentário, mesmo realizando filmes de ficção – o que é resultado de muita pesquisa para a elaboração dos roteiros e execução das filmagens.\*\* O fato de ser uma pessoa engajada politicamente reflete diretamente em suas produções, ao apresentar temas políticos e sociais atuais. Seus

---

\* Grupo surgido em meio à Transição Democrática, dedicado à produção de películas nacionalistas bascas. A confraria é um exemplo dessa corrente de filmes voltados aos nacionalismos periféricos no contexto de liberalização cinematográfica após a morte de Francisco Franco, como visto no capítulo anterior.

\*\* Existe a crença de que o gênero de filme documentário possui uma maior objetividade com relação ao tema tratado pela película. Contudo é preciso ter em mente que essa relação entre documentário e “realidade” é falseada pela linguagem cinematográfica (que consiste em compor narrativas que convençam o espectador de que o que ele presencia na tela é uma correspondência direta com a realidade que o cerca), uma vez que neste gênero fílmico estão também contidas as representações dos produtores sobre determinado aspecto da realidade. Desde a seleção de imagens, trilha sonora, abordagens e inserções, todo faz parte da subjetividade de quem produz um documentário. Nesse sentido, apesar deste falseamento, os documentários são tão “reais” quanto filmes de ficções.

personagens são sensíveis, e atuam em atmosferas intimistas, quase sempre voltados à paisagem das montanhas, à vida campesina e dos pequenos povoados.

O tema das montanhas sempre atraiu o cineasta. E justamente nesse cenário, a história da Espanha teve um capítulo muito importante, porém pouco explorado e conhecido. Através do amigo e ator Carmelo Gómez, Armendáriz entrou em contato com a história da guerrilha antifranquista que atuou nas regiões montanhosas durante o Primeiro Franquismo, despertando uma profunda curiosidade sobre o tema. Segundo o próprio cineasta:

La verdad es que tenía una idea bastante sesgada y bastante incompleta de lo que habían sido los maquis o la guerrilla antifranquista durante la posguerra. Fue Carmelo Gómez quien me habló de la posibilidad de hacer una historia de este tipo, y me pasó un libro de Secundino Serrano. Después un amigo de Valencia publicó una novela titulado ‘Maquis’. Leí todo lo que encontré tanto de Secundino como de Fernanda Romeo, Justo Vilas, los historiadores que se han ocupado un poco de esta época. Conocí a varios de los guerrilleros y hablé con ellos, les grabé buscando historias... Y de todo este cúmulo ha surgido lo que después es el guión. Me di cuenta que esta época de nuestra historia era muy desconocida, muy callada conscientemente por todos los lados y que, realmente, ahí había historias humanas, historias sociales, que seguían teniendo vigencia y fuerza hoy en día.<sup>347</sup>

O material reunido pelo diretor era suficiente para elaborar um documentário sobre o *Maquis* e sua atuação na região. E, com base nesse material, elaborou a primeira versão de *Silencio Roto*. Contudo, essa primeira versão estava muito centrada no ponto de vista dos próprios guerrilheiros e de suas questões políticas e, por conta disso, o roteiro acabou carecendo do elemento humano que o cineasta tanto procurava representar em seus filmes.

Em meio às entrevistas com os *Maquis* sobreviventes, Armendáriz deu-se conta de que a guerrilha somente durou tanto tempo devido à ajuda dos moradores dos povoados adjacentes, que forneciam alimentos, medicação, abrigo e apoio moral, servindo de *puntos de apoyo*. E, ao frequentar os encontros de Santa Cruz de Moya e da Associação La Gavilla Verde – reuniões anuais de ex-combatentes *Maquis* e de seus familiares, que acabaram convertendo-se em Lugar de Memória e, posteriormente, em um Centro de Estudos da guerrilha<sup>348</sup> –, o cineasta resolveu focar seu roteiro na atuação desses familiares e amigos, chamados de “pontos de apoio”, fundamentalmente na atuação das mulheres em meio a esse cenário predominantemente masculino.<sup>349</sup>

<sup>347</sup> Entrevista concedida ao site Club Cultura. Disponível em: <<http://www.clubcultura.com/clubcine/montxo/montxo.htm>> Acesso em: 15 out. 2012.

<sup>348</sup> Sobre o trabalho realizado pela associação de ex-combatentes e familiares La Gavilla Verde, em conjunto ao centro de Estudos da Universidade de Castilla-La Mancha ver: <<http://www.lagavillaverde.org/>>

<sup>349</sup> Entrevista concedida ao jornal El Mundo. Disponível em: <[http://www.elcultural.es/version\\_papel/CINE/3154/Montxo\\_Armendariz](http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/3154/Montxo_Armendariz)> Acesso em: 25 out. 2012.

Após essa reelaboração do roteiro de *Silencio Roto* (que teve três versões, ao todo), Armendáriz instalou toda sua equipe técnica e seus atores na zona de rodagem, próxima ao Pirineu Navarro, para inserir os envolvidos na filmagem nessa atmosfera da guerrilha, aproximando os atores dos testemunhos dos sobreviventes do período, estimulando a convivência e recriando o clima de isolamento e concentração que julgava necessário para a interpretação dos atores – o que rendeu ao filme um ar de realismo tão desejado pelo cineasta.

#### 4.1.2 As representações do filme

A película de Montxo Armendáriz contém importantes cenas e sequências propícias para análise. Entretanto, como já foi exposto anteriormente, a análise fílmica de *Silencio Roto* estará pautada pelos eixos temáticos já estabelecidos. Assim, as seguintes observações sobre o filme serão feitas necessariamente de acordo com o estilo narrativo do longa-metragem.

Sendo assim, nota-se que *Silencio Roto* propõe uma narrativa mais tradicional, forte e linear (com início e o final bem demarcados), apresentando claramente as situações e os conflitos, nas quais a história de amor entre os personagens serve como um pretexto para tratar de assuntos históricos e políticos da Espanha dos anos 1940. O ponto forte deste longa-metragem é sua aparente aproximação com o “realismo histórico”, dando um ar de verossimilhança à trama, pois o referente (contexto histórico do país) coincide com as representações propostas pelo cineasta. Em outras palavras, esta é uma produção que se pretende realista, porém é permeada por um romance codificado nas convenções fílmicas padrões, como um melodrama de guerra. Devido a isso, suas mais importantes passagens são pautadas pelo desenrolar da trama (ou seja, suas cenas e sequências) e dos diálogos entre os personagens.

##### 4.1.2.1 A Resistência

A jovem e determinada Lucía (interpretada por Lucía Jiménez) é a protagonista da película. Através da relação que ela estabelece com o namorado Manuel, podem-se observar as representações da resistência antifranquista exercida pelos chamados *puntos de apoyo* (também conhecidos como *enlaces*). Essa relação amorosa surgida do encontro de Lucía com Manuel marca toda a narrativa fílmica, pois os reveses de seu romance são microesferas

representativas das vicissitudes da guerrilha *Maquis*. Dessa forma, as passagens temporais – Outono de 1944, Verão de 1946 e Inverno de 1948 – vão marcando o amadurecimento da garota e a evolução de seu relacionamento amoroso, ao passo que também assinalam as diferentes fases da luta armada nas montanhas.

Ao chegar ao povoado a personagem é a personificação da inocência (como quando diz acreditar na rádio que afirma que a Espanha está vivendo seu quinto ano de paz). Mas, a partir da fuga de Manuel, simbolicamente inicia sua luta, que se foca no plano das ideias (e não através das armas) – pois é essa a visão do autor dentro do universo feminino em contraste com a resistência beligerante, tão característica do universo masculino.<sup>350</sup> Ajudando a resistência como pode (levando cartas, alimentos, informações, dando apoio moral e afeto), Lucía trava seu primeiro confronto simbólico contra o regime ao desafiar Cosme – o que passa justamente a ideia de tomada de posicionamento da garota.

Por mais que sua atração por Manuel seja o gatilho para outro objeto de anseio – a montanha/guerrilha/resistência/liberdade –, seu posicionamento político sobre a situação do país possui raízes anteriores. O espectador consegue mapear isso conforme o desenrolar da história da personagem, quando se descobre que seu pai fora um republicano ativista assassinado durante a Guerra Civil.

O forte posicionamento político, que aparece somente depois que Manuel junta-se às forças do alto da montanha, não está isento de críticas aos companheiros de luta. Ao contrário, em diversas ocasiões a jovem questiona a validade das ações armadas contra a Guarda Civil e, principalmente, contra a parcela civil apoiadora do regime. Isso fica patente nas sequências e nos diálogos travados com outros personagens, sendo as mais significativas: quando a jovem é apresentada aos guerrilheiros na casa de Genaro e o líder *Maqui* faz pouco caso de sua presença; a discussão que ela trava com Matias (pai de Manuel) na ocasião da tomada do povoado pelos guerrilheiros quando afirma “A nós cabe convencer as pessoas, não impor e atemorizar como os fascistas”; quando Teresa a compara com seu falecido pai e questiona de que valeu seu sacrifício, obtendo a resposta “Consegui nos deixar honradez, tia. Parece-lhe

---

<sup>350</sup> Cabe ressaltar que a resistência armada ao longo da Guerra Civil e da ditadura de Franco também contou com a presença de mulheres nos frentes de batalha. Entretanto, a opção de Montxo Armendáriz em representá-las apenas enquanto *puntos de apoyo* resultou nessa separação de gêneros em duas formas de ação na resistência antifranquista: um *Maquis* masculino e um *enlace* feminino. Segundo Mercedes Camino, “A pesar de que hubo algunas mujeres importantes en sus filas, los maquis españoles fueron, en líneas generales, grupos armados de hombres que lanzaron ataques desde las montañas en las que se escondían”. Cf. CAMINO, Mercedes. Op. cit., p. 2. De qualquer forma, segundo suas próprias palavras, “Interessavam-me as mulheres, mães, noivas, filhas, as mais indefesas e que ficavam nos povoados, sofrendo toda repressão. Sofrimento sobre o qual pouco se falou, quando os próprios guerrilheiros diziam que não poderiam ter resistido sem o apoio dessas mulheres no seu reabastecimento”. Entrevista concedida ao site Estadão. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2001/not20010808p2373.htm>> Acesso em: 11 out. 2012.

pouco? [serviu] para andar com a cabeça erguida”; e na sequência em que ela consola Manuel após o suicídio de sua mãe, na qual ele pergunta “Nossa causa é justa, não?” e Lucía responde “A causa é, mas o que fazemos não”.

Estes são alguns exemplos apresentados no filme e que podem ser interpretados como a própria visão crítica de Montxo Armendáriz (através dos olhos de Lucía) sobre as esquerdas e sua forma de ação ao longo da Guerra Civil, Franquismo, Transição Democrática e no contexto de lançamento do filme. Segundo o cineasta:

No puedo negar que esta va a ser mi película más ‘política’. Yo creo que, de modo explícito o no, todas las películas son políticas, en todas hay una ideología determinada. Aunque como digo la estructura básica es una historia de amor, es cierto que está rodeada de un momento en el que las ideologías tienen mucha más presencia que en cualquier otro filme que haya rodado. Es inevitable. Para mí resulta difícil tomar una postura, porque de hecho he tratado de reflejar en el guión las distintas ideologías que se manejaban en ese momento. Incluso en el grupo de guerrilleros había diferencias de criterios. Lo que yo intento salvar en la película, que es lo que le ocurre a la protagonista, es la determinación de alguien que tiene unas ideas en las que creer y por las que luchar, a pesar de que todo lo que tenga alrededor se desmorone... ella sigue peleando por esas ideas.<sup>351</sup>

A melhor amiga de Lucía é a irmã de Manuel, chamada Lola (interpretada por María Botto). Ela faz parte do núcleo feminino, sendo um dos principais *puntos de apoyo* da luta armada, e é a responsável por colocar Lucía em contato com Manuel e a guerrilha. De personalidade forte, assume os encargos de chefiar a família enquanto seu pai e seu irmão mais velho lutam ao lado dos *Maquis*, ao passo que sua mãe fica cada vez mais fragilizada devido aos constantes interrogatórios da Guarda Civil. Além disso, é Lola quem canta alegremente canções revolucionárias na ocasião da comemoração pela tomada do vilarejo por *los del monte*. Entretanto, a passagem de tempo da narrativa faz com que seu comportamento modifique-se profundamente a partir do terceiro ato da película, o Inverno de 1948.

A garota é constantemente cortejada pelo jovem pastor de ovelhas Sebas (interpretado por Rubén Ochandino). Este rapaz é o único jovem que serve à trama como *enlace* sem pegar em armas, agindo como ponte entre Lucía e os demais guerrilheiros. Esse singular personagem, ao tocar sua gaita de boca, rompe com a calma que recai sobre o vilarejo – simbolizando o “rompimento” desse “silêncio”, fazendo alusão direta ao significado do título do filme.

Outros personagens importantes e que exercem a ideia de resistência ao Franquismo são Antonio (interpretado por Ramón Barea) – líder do destacamento *Maquis* da região – e Matias (interpretado por Helio Pedregal) – segundo no comando dos guerrilheiros. Estes

<sup>351</sup> Entrevista concedida ao jornal El Mundo. Disponível em: <[http://www.elcultural.es/version\\_papel/CINE/3154/Montxo\\_Armendariz](http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/3154/Montxo_Armendariz)> Acesso em: 25 out. 2012.

representam a luta armada em toda sua plenitude, inclusive em suas desavenças políticas e formas de agir. Tais diferenças acarretam no “acidente” que vitima Matias. Há dois momentos em que o espectador pode observar o descontentamento de Matias com seus companheiros de luta: quando Antonio o proíbe de assassinar Cosme (tio de Lucía); e na sequência na qual ele desdenha seus companheiros que comemoram alegremente a invasão do povoado ao afirmar que “Cada vez mais nos parecemos como freis. Temos nossos cantos, nossas vestes, nossas normas... Acabaremos formando uma congregação de padres e freis. E até teremos nossos santos: Camarada Stalin...”. Esse desgosto do pai de Manuel com seus colegas é o grande estopim para seu assassinato nas mãos dos próprios companheiros – mais uma vez apontando a crítica do cineasta às esquerdas.

O último personagem importante de trama que pode ser agrupado no presente eixo temático é Dom Hilario (interpretado por Álvaro de Luna). Ele representa – através de suas ações e posturas assumidas ao longo da película – o idealismo, a busca pela igualdade, e a resistência no plano das ideias. Ele é diferente do cunhado Matias e de seu sobrinho Manuel, pois abomina a violência e recusa-se a pegar em armas. Isso não o faz um covarde, e sim um homem fiel aos seus princípios – o que é significativo ao notar-se que ele é um professor, ou seja, um homem letrado, diferentemente de seus amigos. A importância dele para a película é de ser a grande referência política e intelectual de Lucía.

#### 4.1.2.2 A Esperança

Embora Dom Hilario seja enquadrado na Resistência, ele também transita por outro eixo temático, pois sua função na trama – além de ajudar a resistência – é manter a esperança daqueles que lutam pela libertação do país das mãos dos franquistas. Essa característica torna-se patente quando se descobre que as cartas recebidas por Genaro de seu filho, que supostamente se encontra na França, em realidade são escritas pelo ex-professor. Vale lembrar que essa função é assumida por Lucía após a morte de seu mentor – não por acaso a moça aparece sentada na mesa da venda onde o professor costumava passar os dias escrevendo, o que cristaliza a simbologia dos ideais que continuam sendo perpetuados independentemente dos reveses políticos.

As cartas a Genaro são objetos que simbolizam em sua essência a esperança, pois sua função é manter uma ilusão. Trata-se de uma opção estética de Montxo Armendáriz ao utilizá-las como complemento para as representações desejadas. Assim, o cineasta imprime seu



significado por meio da narrativa, ao cercar sua escrita e leitura de mensagens de consolo e conforto ao pai que não sabe que seu filho morreu.

Outro grande personagem da trama, e que protagoniza o romance com Lucía, é Manuel (Juan Diego Botto). Mesmo sendo um guerrilheiro, sua representação está mais voltada à esperança do que à resistência propriamente dita. Sempre de bom humor e com um sorriso estampado no rosto (que, em diversos momentos, afirma que nunca lhe tirarão), Manuel acredita na vitória, e procura manter esse espírito para buscar consolo – mesmo nos momentos mais tensos e difíceis: como nas sequências nas quais se recusa a abandonar a luta armada mesmo após a morte dos pais e a insistência de Lucía, ou ainda antes de ser executado pela Guarda Civil.

Existem duas passagens nas quais fica patente sua fé inabalável na resistência. A primeira é logo no primeiro ato, quando Lucía questiona quantos homens existem na montanha. Manuel responde que há o suficiente para mudar a situação atual. Ela, então, deduz que é preciso muito valor para resistir ao regime, mas o jovem afirma que o valor é o de menos – o importante é saber que eles estão lá para manter a esperança das pessoas. Já o outro momento é uma autocrítica de Manuel diante dos erros cometidos durante o processo de luta armada contra as tropas franquista, na qual ele afirma “Eu sei que cometemos erros, mas temos que seguir” – o que denota não um arrependimento, mas sim uma lição a ser extraída dos erros passados para continuar batalhando por um futuro melhor. Ambas as sequências também podem ser compreendidas como o ponto de vista de Armendáriz e sua concepção das esquerdas espanholas ao longo de todo o processo envolvendo a guerra até a democratização do país (uma crítica à forma, e não ao conteúdo da luta).

Pelo menos até o envolvimento de Manuel com outra garota, bem como o suicídio de Rosario (sua mãe) e o assassinato de seu pai, os encontros entre ele e Lucía são sempre repletos de luminosidade e cores mais vivas nas fotografias do longa-metragem. Essa opção estética remete à ideia de esperança e aparece em alguns momentos-chaves da trama. Como exemplo disso, ressalta-se a sequência na qual o espectador observa Lucía andando de bicicleta em direção ao monte, e posteriormente voltando ao vilarejo – nota-se que as cores da fotografia do filme mudam (de tons azulados e cinzas para tonalidades amareladas e verdes), bem como as roupas da protagonista (de trajes para o frio às roupas leves). A montanha ensolarada e a legenda “verão de 1946” marcam mais uma vez a temática da esperança.\*

---

\* Isso se explica pelo fato de que, finalizada a Segunda Guerra Mundial, muitos espanhóis que lutaram no exterior voltaram à Espanha para integrar a guerrilha antifranquista. Isso acabou renovando as esperanças da resistência.

Outros dois personagens menores em sua participação na trama também podem ser enquadrados no presente eixo temático: o quieto e silencioso Juan (interpretado por Andoni Erburu) é o irmão mais novo de Lola e Manuel – mesmo com a morte dos pais e de seu irmão mais velho, bem como a resignação da derrota por parte de sua irmã, ajuda Lucía ao entregar uma última carta a Genaro; a fotografia que Lucía entrega a Manuel (depositada em seu túmulo) é de sua filha – nascida do encontro entre a resistência e a esperança é a personificação da democracia. Tanto o garoto quanto a menina também podem ser analisados como representações das gerações posteriores à guerra: ele representando a geração protagonista da transição (sempre calado, mas guardando a memória dos “vencidos”), e ela simbolizando a Espanha democrática (resultado da luta e do sacrifício dos “perdedores”).

Uma passagem emblemática que marca de forma muito clara o clima de esperança no filme é a festa de comemoração dos guerrilheiros e seus *enlaces* na mercearia de Teresa após a tomada do vilarejo. Em meio às alegres canções a celebração é interrompida por uma voz feminina que emana do rádio. A transmissão de origem francesa parabeniza a conquista *maqui* de mais de 30 povoados espanhóis em apenas um dia, e afirma que a derrota de Franco é iminente.

Já as canções, por mais que as músicas sejam hinos da resistência, têm função patente de elevar o moral dos combatentes, trazendo esperança da vitória. Por essa razão a sonoridade exerce papel fundamental na trama. E não é a toa que as canções, tão presentes em momentos-chave deste filme, exercem a função de contraponto ao silêncio aludido pelo título da película. Isso fica claro ao se observar que apenas os guerrilheiros e seus *puntos de apoyo* cantam ou tocam algum instrumento musical. Destacando-se as sequências nas quais há o estranhamento de Sole ao ver Lucía cantando na mercearia no início do filme; quando Sebas aparece tocando sua gaita de boca; a presença marcante da música na comemoração da tomada do vilarejo por *los del monte*; ou ainda no enterro de Rosario.

Por fim, essa ideia concretiza-se e se torna mais evidente no longa-metragem quando o poema de Bertolt Brecht<sup>352</sup> (que serve como uma das epígrafes do presente capítulo) aparece na sequência final. Todavia, é preciso destacar a importância que estes versos exercem na trama: sendo um poema essencialmente escrito (logo, não emite som), imprime o silêncio na

---

<sup>352</sup> É possível estabelecer certa correspondência entre as ideias de Montxo Armendáriz e Bertolt Brecht no sentido em que ambos procuraram realizar obras de arte voltadas às questões sociais que os cercavam. Sendo assim, é possível traçar um paralelo da obra brechtiana com o cinema voltado para o Realismo (como o cinema de Armendáriz), pois ele implanta, tanto na forma narrativa quanto na estrutura do espetáculo, elementos da dialética marxista, criando uma nova poética, anti-aristotélica, voltada para uma função política e social da arte. Uma de suas frases mais célebres é a que trata o teatro como “entretenimento para conscientização do homem”. Sobre isso ver: PEIXOTO, Fernando. *Brecht, vida e obra*. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

leitura. Porém, Brecht escreve sobre canções (cuja característica patente é a sonoridade). Sendo assim, os versos silenciosos do poema aludem à sonoridade das canções de forma quase paradoxal, construindo uma metalinguagem que reforça a ideia do título: um silêncio interrompido e o cantar de uma memória.

#### 4.1.2.3 O Silêncio

A contraposição entre o som e o silêncio é marcante nesta produção. Não por acaso o filme inicia com uma sequência de imagens mostrando a paisagem da montanha e dos bosques na Espanha rural. O som ambiente é composto pelo canto de pássaros e o farfalhar do vento batendo nas copas das árvores, compondo ruídos que remetem ao “silêncio” humano (ou contemplação do espectador) em meio à miscelânea de sons da natureza (que remete o espectador à ideia de paz e tranquilidade). De forma abrupta, essa calmaria é interrompida por estampidos que remetem a tiros de fuzis e metralhadoras. Porém, apenas as imagens compostas pelo chacoalhar das folhagens das árvores e a revoada de pássaros assustados aparecem na tela, sem que o espectador veja ação de quem exerce os disparos. E, em seguida, cessam-se todos os barulhos de tiroteio, deixando a paisagem no mais absoluto silêncio.

É nesse instante que surge na tela o título do filme em meio às névoas que cobrem o topo da montanha: *Silencio Roto*, que compõe a simbologia de toda essa sequência inicial – um silêncio da tranquilidade interrompido por tiros e um outro silêncio imposto pelo encobrimento das brumas (dupla representação da morte/ocultação). Esse jogo simbólico com o título será uma das marcas do filme, fazendo-se presente em diversos momentos da trama e na construção dos personagens que “están marcados por una herida que se remonta a la guerra y los sume en un silencio opaco”<sup>353</sup> – complementando a ideia de Representações do Pacto de Silêncio.

Logo em seguida, o espectador descobre o que motivou os tiros da sequência de abertura do filme: um grupo de guardas civis carrega o corpo de um homem escondido sob mantas. Essa ocultação do cadáver desencadeia todo um seguimento de cenas onde as mulheres do vilarejo aguardam silenciosamente a revelação da identidade do morto, bem como encaram de forma calada o Tenente da Guarda Civil – enquanto este fuma soturnamente seu cigarro. Todo esse quadro complementa a ideia de silêncio, que tem a ver com morte,

---

<sup>353</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. cit., p. 43.

omissão, medo e passividade (conforme o posicionamento do cineasta sobre a querela da memória no país).

Talvez a personagem que melhor sintetize a representação do pacto de silêncio seja Teresa (interpretada por Mercedes Sampietro). Ela simboliza a resignação da derrota e a perda das ilusões. Em diversas passagens do filme, ela evita tocar nos assuntos que remetem à Guerra Civil com medo de que o rancor seja despertado e velhas feridas sejam reabertas. Sendo assim, Teresa tenta convencer Lucía a se afastar de Manuel e de *los del monte* logo na primeira parte da película – deixar as coisas como estão, omitir-se, aceitar a derrota e seguir adiante. São dela as frases de maior impacto simbólico do filme, principalmente nas seguintes sequências: quando Lucía pergunta à tia os motivos pelos quais ainda há enfrentamentos entre bandos na montanha, Teresa afirma “Conheces o ditado: as peleias de estranhos acabam com os anos, as peleias de família se alimentam a cada dia”; no momento em que Matias, diante de Cosme, comenta com Teresa “Veja como as coisas mudam! A última vez em que nos vimos...” e ela abruptamente o interrompe (o silencia) dizendo “Aquilo já passou, Matias. Para quê meter a mão em velhas feridas?”; indignada com a recusa da sobrinha e Dom Hilario em aceitar a derrota da guerra, ela argumenta “Tu conheces algum perdedor que tenha razão?”; ou ainda quando Hilario indaga quem teria denunciado ele à Guarda Civil e Teresa diz “Não penses agora nisso!” como quem diz “saber isso só alimentará mais ódio e rancor”.

A composição psicológica de Teresa é construída por Armendáriz como uma analogia à sociedade espanhola que não deseja lembrar o passado para poder seguir em frente (*echar al olvido*). Estes diálogos entre ela e os demais personagens representam a seu desejo de superação do espírito da guerra do Primeiro Franquismo (elemento integrante da Legitimidade de Origem do regime, conforme o primeiro capítulo dessa dissertação); do rancor e do ódio durante a Transição Democrática (que se supunha ameaçar o processo, de acordo com o que foi observado no capítulo anterior); e, em certa medida, uma mensagem por parte do diretor destinada à audiência, propondo uma reflexão sobre a Espanha contemporânea com relação ao seu passado recente e sua memória.

Até aqui foram expostas as dinâmicas que representam o Pacto de Silêncio através do viés do medo imposto pelo regime e do desejo de superação. Entretanto, esse eixo temático também aparece sob outro viés no desenrolar da trama: a questão da culpa compartilhada.

Um bom exemplo disso é a personagem Sole (interpretada por María Vázquez). Ela é a esposa de Tomás, um cabo da Guarda Civil, e em momentos decisivos da película ela cruza olhares com Lucía. Estes olhares são carregados de constrangimento por parte de ambas as personagens, e são alusões críticas de Armendáriz a essa premissa de que tanto “vencedores”

quanto “vencidos” tiveram motivos para se envergonhar durante a Guerra Civil. Um indício que corrobora essa interpretação é baseado no ângulo das câmeras que reproduzem os respectivos olhares das personagens: Sole observa na janela de cima do quartel, com a câmera filmando em um ângulo oblíquo em direção à Lucía, que se encontra embaixo, no plano inferior; já o olhar de Lucía e, por consequência da perspectiva do ângulo da câmera, vai ao sentido oposto, ou seja, de baixo para cima – o que representa a culpa pela vitória (de alguém que está socialmente acima – e nesse caso também fisicamente, pois está no alto do prédio), bem como a culpa da derrota (de alguém que está social e espacialmente abaixo).

Todavia, essa culpa que o olhar de Lucía transmite tem mais a ver com a crítica do cineasta à forma como as esquerdas agiram ao longo da Guerra Civil até os anos 2000, e não uma crítica aos seus princípios ideológicos – conforme foi propagandeado ao longo do processo de Transição Democrática como forma de limitar a ação da oposição diante dos partidos sucessores do Franquismo. Aqui se marca a grande diferença entre o ponto de vista de Armendáriz e o posicionamento mais conservador da política espanhola (como o antigo Partido Comunista e o PSOE) no contexto de produção do longa-metragem.

A passagem de tempo que delimita o terceiro e último ato do filme é o Inverno de 1948, e, ao mesmo tempo, marca os últimos suspiros dos *Maquis* e de sua luta contra o regime, bem como o clima de silêncio que recai sobre o povoado e seus moradores. Quando Lucía retorna à casa da tia, Teresa comenta “Por que voltaste ao vilarejo? Agora o povoado parece um cemitério”, tanto pelas mortes que recaíram sobre a população local, quanto pela calmaria imposta pela força – nesse caso, a comparação do povoado com um cemitério também torna-se uma simbologia que complementa a ideia de pacto de silêncio.

E é justamente nesse contexto que Lucía reencontra sua amiga Lola. Contudo, a irmã de Manuel está profundamente mudada, vestindo o negro do luto e permanecendo calada boa parte do tempo. Ela já não participa da resistência como antes e, quando Lucía a inquire para saber o motivo de sua transformação, Lola responde “Não penses que sou covarde. Apenas quero viver, só isso!”.

Ao espectador fica a informação de que Lola abandona sua alegria de viver e seu espírito idealista depois da morte de toda sua família (com exceção do pequeno Juan), bem como seu pretendente Sebas. A partir daí, a personagem já não tem mais ninguém para servir de *enlace*, e não há motivos para lutar. E é justamente a eliminação física de seus entes queridos que a faz exilar-se em si mesma, tombando em profundo silêncio.

#### 4.1.2.4 A Opressão

A relação entre Silêncio e Opressão é patente ao longo de toda a narrativa do filme. Isso fica particularmente evidente quando Cosme pede à sobrinha para aumentar o volume do rádio para abafar os gritos de Rosario quando está sendo torturada.

Mas não somente a tortura marca as ações repressivas no vilarejo. Desde o momento quando o espectador consegue ler a frase que estampa a fachada do quartel da Guarda Civil, torna-se claro o papel exercido pelos franquistas: *todo por la patria* – mais do que uma frase de incentivo e devoção à Espanha, trata-se de uma ameaça explícita aos moradores do vilarejo, pois salienta que a força policial está disposta a superar qualquer barreira moral para cumprir seu objetivo final, ou seja, edificar, sustentar e legitimar o novo Estado a qualquer custo.

Isso fica evidente na sequência em que o Tenente da Guarda Civil obriga Sebas e beber uma garrafa de óleo de rícino por ter usado a expressão “*Cago en Dios*” quando perde o jogo de cartas. Essa humilhação representa, em primeiro lugar, a importância da religião para o regime e como o Franquismo era tido como grande guardião da religião católica. Em segundo lugar, o ato de engolir o óleo de rícino representa “engolir” a derrota e toda a humilhação posterior imposta pelos “vencedores”, enquanto os demais presentes observam passivamente – como muitas pessoas testemunharam sem protestar (seja por medo, ou por apoio ao governo) as sistemáticas perseguições e aviltamentos pelos quais os “vencidos” tiveram de passar.

Mais adiante no longa-metragem, o espectador depara-se com a chegada de um novo contingente militar para expulsar os guerrilheiros do povoado, iniciando as depurações e delações dos colaboradores dos *Maquis*. O novo comandante da Guarda Civil, além de identificar os *enlaces* com a ajuda de outro morador do vilarejo, promete ao restante dos presentes recompensas para quem puder fornecer mais informações sobre os *del monte*. É possível analisar essa sequência por dois vieses: de um lado, a prática das delações foi algo corriqueiro na Espanha do Primeiro Franquismo, o que ajudou a propagar o medo e a silenciar a muitos; por outro lado, é possível inferir que a autocensura causada pelo medo das delações também reflete-se no “pacto de silêncio” da Transição Democrática. Em ambos os casos, a simbologia ajuda, mais uma vez, a reforçar a ideia por trás do título do filme.

Como outros exemplos de opressão e humilhação impostos aos “perdedores”, podemos citar: a impossibilidade de Dom Hilario retomar sua profissão de professor após ser libertado da cadeia, bem como seu temor quando Sole diz saber o que ele pensa sobre seu

marido, ou ainda quando ele passa a se esconder no sótão da casa de Teresa para não ser morto; quando Rosario é interrogada pela polícia pelos simples fato de ser mãe de Manuel, bem como o efeito psicológico de sua tortura, que resulta em seu suicídio; quando o novo Tenente da Guarda Civil obriga Juan a cavar todos os dias a cova que será destinada a seu pai, ou no momento em que o mesmo Tenente obriga Lucía a escutar os tiros de fuzis que executam sua tia e seu amado.

Vale ainda destacar a humilhação final de Lucía em não poder enterrar os entes queridos dentro do cemitério – o que pode ser comparado com a ideia de oposição entre um Lugar de Memória destinado aos “vencedores” (como o Vale dos Caídos) e as fossas comuns (dadas ao esquecimento) dos “vencidos”. Isso é interessante de observar, já que no momento em que o filme foi produzido, iniciavam-se os debates acerca da catalogação e exumação de covas coletivas da Guerra Civil espanhola.

Contudo, Montxo Armendáriz foi muito consciente em não limitar a opressão e humilhação apenas às figuras da Guarda Civil e de seus Tenentes. Pelo contrário, o cineasta personifica o apoio civil ao Franquismo através de dois personagens. O primeiro, e mais importante, é Cosme (interpretado por Pepo Oliva), marido de Teresa. Ele é um ex-combatente falangista que foi ferido durante a Guerra Civil, perdendo o controle das pernas. Dessa maneira, passa os dias deitado em sua cama. Esse personagem representa, através de sua condição física, a decadência moral da sociedade espanhola, ou seja, uma sociedade “paralítica”. O segundo personagem chama-se Alfredo (interpretado por Quino Zubieta) e, apesar de ter um papel menos importante na trama, representa o gozo dos privilégios cedidos aos colaboradores do regime, mantendo seu status social à custa de delações e demais ações condenáveis. Através dessas figuras, o cineasta manifesta sua posição de denunciante, em uma referência explícita à parcela da sociedade espanhola que foi beneficiada pelo “pacto de silêncio” do período transicional e que seguiu mantendo sua posição privilegiada na democracia.

#### 4.2 O TRÂNSITO ATRAVÉS DO LABIRINTO DAS MEMÓRIAS

O filme *El Laberinto del Fauno* também utiliza como cenário a Espanha de Franco de 1944, e narra a história de Ofelia, uma menina que viaja com sua mãe até o interior do país para encontrar seu novo padrasto, um Capitão da Guarda Civil encarregado de sufocar a resistência *Maquis* da região. Ao se confrontar com os horrores da guerra e de sua triste

realidade, a jovem encontra um velho labirinto habitado pelo misterioso Fauno, que lhe revela sua verdadeira identidade: ela é a princesa Moanna e, para poder retornar ao seu reino mágico subterrâneo, deverá passar por alguns testes.

Este longa-metragem arrecadou aproximadamente €13.500.000,00 de bilheteria, sendo €1.545.313,00 apenas na Espanha durante a primeira semana de estreia. Na premiação do Oscar 2006, o filme foi indicado em seis categorias: Melhor Filme Estrangeiro, Melhor Roteiro Original, Melhor Trilha Sonora, Melhor Fotografia, Melhor Direção Artística e Melhor Maquiagem, das quais foi ganhador das três últimas. Em 2007, o filme levou o Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro. Além disso, *El Laberinto del Fauno* recebeu mais oito indicações pela Academia Britânica de Cinema, dos quais ganhou três. O filme de Del Toro permaneceu entre a lista dos dez melhores filmes do ano de 2006, eleita por jornalistas do *The Observer*, *Chicago Sun-Times*, *New York Post*, *Empire*, *New York Times*, *Washington Post*, entre outros.

#### 4.2.1 Um conto de fadas para adultos

O cineasta Guillermo del Toro faz parte de uma geração de importantes diretores de cinema mexicanos que possuem projeção e fama, ao lado de Alejandro González Iñárritu (*Babel*, 2006) e Alfonso Cuarón (*Y tu mamá también*, 2001), que ajudaram a inovar e revitalizar a produção de filmes do país e a colocar novamente o cinema mexicano em destaque perante Hollywood e o cinema europeu. Del Toro transpôs as barreiras do cinema internacional com seu proeminente filme de terror *Cronos* (1993), vencedor do prêmio de crítica da Mercedes-Benz no festival de Cannes do mesmo ano. Nos anos seguintes, o cineasta realizou uma série de projetos independentes e produziu filmes de outros colegas diretores, ao passo que ganhava prestígio diante da academia mexicana de cinema.

Durante a realização do filme *El Espinazo del Diablo*, em 2001 – narra a história de Carlos, um menino deixado em um orfanato assombrado que abriga os filhos de republicanos que estão no front de batalha lutando contra os nacionalistas –, Del Toro e sua equipe exploraram todo o período final da Guerra Civil espanhola, e, durante a pesquisa para a elaboração do roteiro e a execução das filmagens, o diretor começou a conceber a história do que viria a ser o enredo do filme *El Laberinto del Fauno*. Entretanto, o sucesso desse longa-metragem atraiu mais propostas de grandes empresas e distribuidoras de filmes como a



Columbia Tristar e a Warner Bros, obrigando o cineasta a deixar de lado, momentaneamente, o roteiro do segundo filme com a temática da Guerra Civil.

Após a execução, distribuição e relativo sucesso dos filmes *Blade II* (2002) e *Hellboy* (2004), Del Toro pôde finalmente dedicar-se à elaboração do filme que viria a ser o seu mais ambicioso e pessoal trabalho cinematográfico até então, *El Laberinto del Fauno*. Neste, o cineasta buscou fundir seu profundo interesse pela fantasia dos contos de fada, sua estética sombria, o gosto pelo horror e mitologia, bem como seu interesse pela história da Espanha.

O fascínio de Del Toro pela Guerra Civil espanhola e pela ditadura do general Francisco Franco não é mero acaso, pois a realidade espanhola exerceu uma importante influência na vida do cineasta, visto que a comunidade de exilados políticos da Segunda República radicada no México deixou profundas marcas na sociedade mexicana. Nas palavras do próprio cineasta, “o México foi um país muito valente na época da Guerra Civil. Abrimos-nos para todo e qualquer imigrante republicano que veio até nós. Esses expatriados moldaram amplamente a cultura e o cinema mexicano”.<sup>354</sup>

Vale ressaltar que entre 1939 e 1948, aproximadamente 22.000 espanhóis buscaram exílio no México, motivados pelo medo da repressão das autoridades franquistas. Diante da iminente derrota das forças republicanas, no dia 8 de março de 1939, o presidente mexicano Lázaro Cárdenas del Río, profundo simpatizante da causa republicana, ordenou a retirada do embaixador mexicano Alberto Tejada Olivares da Espanha, rompendo de vez as relações diplomáticas bilaterais entre os países e dando apoio incondicional para a criação de um governo republicano espanhol no exílio com sede na cidade do México.<sup>355</sup>

Para o cinema mexicano, o exílio espanhol acabou por impulsionar a indústria cinematográfica com a integração ao mercado de vários técnicos, produtores, especialistas, atores e diretores espanhóis, configurando o que Eduardo de La VEGA chamou de “cine español en el exilio mexicano”.<sup>356</sup> Nesse sentido, o interesse de Guillermo del Toro pela história espanhola data primeiramente de sua infância – pois cresceu ouvindo histórias de exilados e de descendentes espanhóis que foram vítimas da guerra – e por sua formação como cineasta, visto que sua maior influência foi o cineasta espanhol repatriado Emilio García Riera (como já foi citado anteriormente no Segundo Capítulo). Segundo o próprio Del Toro:

<sup>354</sup> Informação retirada do texto de apresentação do site oficial do filme *El Laberinto del Fauno*. Disponível em: <<http://www.panslabyrinth.com/>> Acesso em: 21 jul. 2009.

<sup>355</sup> Sobre esse assunto ver: GUERRERO, Juan Carlos Pérez. Franquismo e Identidad en el exilio republicano en México. In: ZUBELDIA, Carlos Navajas. (Org.). *Actas de IV Simposio de Historia Actual*, Logroño, 17-19 out. 2002. Logroño: Gobierno de La Rioja/ Instituto de Estudios Riojanos, 2004.

<sup>356</sup> LA VEGA. Eduardo de. Op. cit., p. 71.

Tendo crescido no México, a Guerra Civil espanhola estava muito próxima porque tive muitos amigos ou professores de cinema ou pessoas que se envolveram com as artes que eram refugiados ou seus filhos. Um deles, especificamente, Emilio García Riera que, para mim, é o maior historiador do cinema mexicano de todos os tempos, era um cara que se tornou uma figura paterna quando comecei a fazer curtas-metragens. E ele me falou disso. Acho que é uma guerra que se tornou muito romantizada nas imaginações dos escritores. Muito preto ou branco e como a última guerra entre o bem e o mal, entre a direita e a esquerda. Não é assim. Obviamente é muito mais complexa. As coisas não são tão definidas, mas pareceu algo muito forte e ignorado pela maior parte do mundo. Isto é, é uma guerra sobre a qual você pode falar com pessoas que têm certa noção de história e cultura e tal. Mas o homem comum, de rua, de fora da Espanha... ou seja, nos EUA, na América ou de outros países não sabem tanto assim. É uma guerra sobre a qual se pode falar muito. Então era interessante para mim. Cativou muito minha imaginação.<sup>357</sup>

Conforme o que foi exposto, fica claro que a intenção de Del Toro, ao realizar *El Laberinto del Fauno*, não se restringe apenas à peculiaridade da história da Guerra Civil e da ditadura franquista, mas sim ao envolvimento pessoal do diretor com a história dos exilados republicanos. A construção do filme aponta para o apelo sobrenatural do confronto entre a violência do mundo real e o horror do mundo da fantasia, tão característico dos contos de fadas. Del Toro escolheu como cenário para os dois mundos a Espanha de Franco\*, pois para ele “o fascismo é a representação do horror extremo e, nesse sentido, um conceito ideal através do qual se pode narrar um conto de fadas visando primeiramente à perversão da inocência, e deste modo à infância”.<sup>358</sup>

Por isso, a figura da menina Ofelia – personagem principal do filme – se assemelha a do próprio cineasta, uma vez que a vivência das memórias da guerra permeou a imaginação de Del Toro quando criança. Dessa maneira, o diretor recriou na imaginação da personagem um conto de fadas da mesma maneira que sua imaginação sobre a Guerra Civil criou o roteiro do filme – o que indica uma relação de correspondência entre a realidade, a fantasia e a memória. O longa-metragem foi filmado em apenas onze semanas, de junho a outubro de 2005, em Madri e em seus arredores. Através dessa película, Guillermo del Toro consolidou sua carreira cinematográfica em Hollywood e se projetou como um dos mais célebres e renomados diretores da atualidade, integrando várias produções, co-direções, roteiros e parcerias no mundo do entretenimento.

<sup>357</sup> Entrevista ao documentário sobre a produção do filme *El Laberinto del Fauno* que se encontra nos extras do DVD do filme

\* Outra opção do cineasta foi ambientar a trama na Alemanha nazista, mas seu apreço pela história da Espanha, e sua proveitosa experiência durante a realização do *El Espinazo del Diablo*, acabaram influenciando na escolha final.

<sup>358</sup> Informação retirada do texto de apresentação do site oficial do filme *El Laberinto del Fauno*. Disponível em: <<http://www.panslabyrinth.com/>> Acesso em: 21 jul. 2009.

## 4.2.2 As representações do filme

A película *El Laberinto del Fauno* é repleta de simbologias que remetem aos tradicionais contos de fada, de modo que o discurso político – aparentemente secundário – atinge os espectadores através da trama sem que se perceba. Além disso, sua narrativa não é linear, e sim circular, pois o início do filme é, ao mesmo tempo, seu final.

Sendo assim, o ponto forte desta produção é justamente o seu rompimento com o “realismo histórico”, dando maior ênfase nas relações entre os personagens do que no pano de fundo histórico da Espanha dos anos 1940. Dessa forma, a correspondência entre o referente (contexto histórico do país) e as representações propostas por Guillermo del Toro não ficam tão evidentes, pois as noções de “realidade” e “fantasia” acabam se diluindo no momento em que o espectador compactua com a trama enquanto conto de fadas.

Entretanto, o cineasta não abre mão dos elementos históricos presentes na narrativa do filme, pois estes acabam sendo fundamentais para o desenrolar do enredo. Por esta razão, a análise deste filme será pautada não tanto pela descrição das cenas e sequências, mas sim pela simbologia de objetos e a personalidade de cada personagem, bem como suas relações entre si e as alusões à mitologia grega – outra grande referência utilizada por Del Toro para construir um clima épico para o filme, além de complementar as simbologias desejadas pelo cineasta. Visto isso, abaixo seguem as análises com base nos eixos temáticos.

### 4.2.2.1 A Resistência

A protagonista da história é uma menina chamada Ofelia (interpretada por Ivana Baquero) que, logo na primeira sequência do filme, aparece morta. Existem algumas discrepâncias acerca de sua idade entre o roteiro original do filme, resenhas, e matérias jornalísticas, e a sinopse do DVD.\* Torna-se pertinente comentar a respeito da idade da personagem devido às datas presentes na película e na história da Espanha: ao admitir-se que Ofelia tem 13 anos em 1944, significa que ela nasceu em 1931 – ano da proclamação da Segunda República. Esse é o primeiro indício que permite a aproximação da menina com a representação da própria República espanhola. Nessa mesma linha de raciocínio, a morte da

---

\* No roteiro original do longa-metragem, Ofelia tem 10 anos. Em algumas resenhas, críticas e matérias jornalísticas lançadas logo após a estreia do filme, a personagem é caracterizada como uma criança de 11 anos. Entretanto, na sinopse do verso da capa do DVD do filme, Ofelia tem 13 anos.

menina representa os últimos esforços do regime franquista para acabar com a memória da República, simbolizando a década de 1940 – o período mais violento e repressivo do pós-guerra e gesta da Legitimidade de Origem e sua Memória Oficial.

A morte de Ofelia, bem como sua relação entre os dois mundos (o mágico e o real), faz da figura mitológica de Perséfone um exercício de representação possível de ser feito: na mitologia grega, Perséfone, filha da deusa Deméter, foi sequestrada por Hades (senhor do mundo inferior/inferno/morte) e levada até a morada do deus. Após a busca incansável de sua mãe, Perséfone teve a chance de ser libertada do seu cativeiro, mas acabou aceitando as sementes da romã de seu raptor, impedindo sua libertação. Dessa forma, a ninfa só poderia subir ao mundo exterior por tempo determinado, sempre oscilando entre os dois mundos.<sup>359</sup> Ora, Ofelia entremeia suas aventuras no mundo das fadas com a sua vivência diária no mundo real, e sua morte (análoga ao sequestro da ninfa grega) permite a permanência no mundo inferior, onde a menina é uma princesa (outra semelhança com Perséfone, esposa do rei do Tártaro). Em outra sequência, Ofelia ingere duas uvas da mesa de jantar do Homem Pálido, assim como a personagem mitológica consome o fruto de Hades.<sup>360</sup>

A atração de Ofelia pelo antigo labirinto inicia já nas primeiras sequências do filme, em que a menina depara-se com a entrada do lugar e Mercedes, a governanta, adverte a garota “Melhor não ir lá dentro. Você pode se perder.” Ao ignorar o conselho de Mercedes, Ofelia dá início à sua jornada em si mesma (em busca de sua memória perdida), correndo o perigo de se perder em sua própria existência. E, no final do filme, a sua morte no centro do labirinto representa a transição à imortalidade, pois Ofelia morre e Moanna vive. Essas fortes representações de morte/imortalidade indicam a transcendência dos ideais republicanos, perpetuados mesmo após a derrota em 1939 – e que, no contexto de lançamento do longa-metragem, aludem à querela da memória da República na democracia espanhola.

A forte ligação da garota com sua mãe mostra o zelo de Ofelia para com a frágil Carmen. A relação entre as duas é invertida, pois é Ofelia quem cuida de Carmen. Ao longo do filme, podem-se observar inúmeras situações nas quais a menina tenta acalmar a mãe e cuidar de sua enfermidade, como na sequência em que a personagem narra uma história para acalmar seu irmão (que ainda está no ventre de sua mãe), ou nas cenas em que ela coloca a raiz mágica de mandrágora sob a cama de Carmen, alimentando-a com seu próprio sangue, a

<sup>359</sup> BULFINCH, Thomas. *O Livro de ouro da Mitologia – história de Deuses e Heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p. 67-77.

<sup>360</sup> SPECTOR, Barry. Sacrifice of the Children in Pan’s Labyrinth – film review. *Jung Journal: Culture & Psyche*, verão 2009, vol.3, n. 3, p. 83. Disponível em: <<http://caliber.ucpress.net/doi/abs/10.1525/jung.2009.3.3.81>> Acesso em: 12 fev. 2010.

fim de fazer a saúde de sua mãe melhorar. Ao tomar-se a figura de Ofelia como uma representação da Segunda República/memória da resistência, é possível notar que a construção da relação entre as duas personagens seria uma contraposição entre o “resgate” da memória da resistência e a Espanha fortemente abatida devido ao seu passado recente. Nesse sentido, a sequência em que Ofelia conta a história para seu irmão ainda não nascido representa a perpetuação da memória da República e da resistência como uma “lenda” (ou memória) entre o povo espanhol que viveu sob a ditadura, ao passo que, na outra cena mencionada, o sangue que a menina derrama para alimentar a raiz simboliza o sacrifício da resistência em nome de uma Espanha sadia/democrática.

A personagem Mercedes (interpretada por Maribel Verdú) é uma mulher corajosa que secretamente envia provisões aos rebeldes das montanhas – grupo guerrilheiro do qual seu irmão, Pedro, faz parte. Ela desafia o controle de Vidal e fomenta secretamente a rebelião enquanto *punto de apoyo*. A relação de Mercedes e Ofelia é de cumplicidade e acobertamento, indicando uma forte ligação entre a resistência e a memória das mulheres durante e após a Guerra Civil. Esse universo feminino dentro do filme, representado pela figura de Mercedes, parece buscar fazer justiça à memória do sofrimento das mulheres na Espanha paternalista de Franco. Contudo, ela enquanto *enlace* não fica restrita ao fornecimento de provisões aos *del monte* – em um momento determinante, Mercedes ataca e fere Vidal, representando esse enfrentamento da resistência feminina ao regime.

Outros dois personagens da película possuem papéis fundamentais na construção da história, possibilitando representações muito pontuais. O primeiro deles é o médico do povoado, Dr. Ferrero (interpretado por Álex Angulo), dedicado a ajudar ambos os lados. Ele representa a humanidade por trás do conflito, pois não faz distinção entre os “vencedores” e os “vencidos”. O médico tenta permanecer neutro por uma questão de sobrevivência, e não covardia – ainda que ele mesmo identifique-se como covarde, tendo consciência de que, em algum momento, deverá tomar partido por um dos lados. A outra figura marcante é Pedro (interpretado por Roger Casamajor), que é o líder do grupo *Maquis*, que se esconde nos bosques da região, e irmão de Mercedes. Pode-se dizer que ambos os personagens representam as oposições sociais ao regime: um é a parcela civil e o outro é a guerrilha – um luta com seus ideais e princípios, e o outro defende seus valores e ideias com armas.

Em relação às demais cenas e sequências do filme, é possível observar o constante duelo entre “perdedores” e “vencedores”, ou seja, os embates entre Ofelia e Vidal (seu padrasto e Capitão da Guarda Civil). Esses personagens em oposição desenvolvem, por meio de suas relações, ideais conflitantes. Como exemplo disso, nos primeiros minutos do filme,

Vidal espera sua esposa e enteada chegarem, sempre cuidando o horário rigorosamente. Assim que as duas chegam, Ofélia – que segura livros de contos de fada na mão direita – estende a mão esquerda para cumprimentar seu padrasto e este, automaticamente, corrige-a, solicitando a outra mão. Essa sequência representa respectivamente a disciplina militar, a memória republicana como um “conto de fadas” (e que Carmen insiste para que a menina deixe de lado), e a mão esquerda de Ofelia como alusão ao socialismo, e a direita de Vidal como menção ao Franquismo e as forças que o apoiam. Esse primeiro contato entre Ofelia e Vidal determinará toda a dinâmica da relação entre os personagens.

A outra sequência do filme, na qual se pode observar a memória da resistência antifranquista por trás de Ofelia, é quando a menina conta uma fábula para acalmar seu irmão. A parábola conta a história de uma rosa que oferecia o dom da imortalidade a quem ousasse atravessar o terreno repleto de espinhos venenosos. A alegoria da rosa pode ser interpretada como a redemocratização da Espanha, e os espinhos venenosos, como o regime de Franco, além da clara alusão às esquerdas.<sup>361</sup> Essa história contada para o bebê também pode ser interpretada como a memória da resistência (narrada por Ofelia) sendo transmitida para as novas gerações (seu irmão).

#### 4.2.2.2 A Esperança

O irmão recém-nascido de Ofelia carrega a representação da nova Espanha – a Espanha democrática das novas gerações e, em último caso, o próprio público que assiste ao filme. Ele nasce no momento em que sua mãe morre, o que fortalece sua simbologia de esperança. Tão pronto ele é retirado da barriga da sua mãe, torna-se objeto de disputa entre Vidal (aqui representando a Memória Oficial construída pelo Franquismo) e Ofelia (representando a memória da resistência).

A fuga de Ofelia ao mundo fantasioso é em si uma forma de manter sua ilusão, visto que a realidade é demasiada cruel para a menina. Nesse sentido, seu alter ego, Moanna é também a representação da esperança.

---

<sup>361</sup> A rosa vermelha significaria o socialismo, e o punho, a promoção dos valores humanistas e democráticos. O símbolo foi criado em 1972 pelo Movimento de Jovens Socialistas, na França, e é a insígnia oficial da Internacional Socialista. O emblema é utilizado por partidos social-democratas de diversos países, como a França, a Inglaterra, Portugal e a Itália. Na Espanha, a rosa está presente no emblema do PSOE, e no Brasil está na bandeira do PDT (Partido Democrático Trabalhista). Contudo, a simbologia acerca da rosa não se restringe apenas ao aspecto partidário: pode ser considerada, ainda, como símbolo do renascimento místico. Sobre isto, ver: CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

O ser mágico de maior destaque no filme, o Fauno (interpretado por Doug Jones), possui posicionamentos que oscilam conforme a trama vai desenvolvendo-se. De maneira geral, ele representa a liberdade e a democracia, pois encontra-se no fim do labirinto (no final da transição) e tem a missão de auxiliar Ofelia a encontrar seu reino, orientando-a na tentativa de burlar as normas e a lutar contra a opressão de seu padrasto (simbolizando a esperança para a resistência). Pode-se entender essa relação como a busca pela libertação da Espanha pela luta consciente, quebrando as barreiras impostas pelo governo. Essa alusão à democracia na figura do velho Fauno pode ser interpretada como a posição do próprio Guillermo del Toro com relação à democracia espanhola – dúbia com relação ao seu passado recente e à memória das vítimas da guerra e da ditadura. Sobre o personagem, o cineasta comenta que:

Sátiros não são nem bons e nem maus na mitologia clássica. Eles são maliciosos, criaturas ambíguas que podem matar um homem ou dar vida a um campo de flores. Eles são natureza: descuidadosos, mas naturais. O Fauno é um embaixador, um supervisor de testes que empurrará Ofelia através de si mesma, revelando seu próprio espírito no fracasso de fazer isso.<sup>362</sup>

Já a sequência que melhor sintetiza a ideia de esperança no longa-metragem é a tomada do moinho pelos *Maquis*. Essa vitória da guerrilha sobre as forças de Franco não corresponde à “realidade histórica”, visto que a luta armada contra o regime foi desarticulada ainda no princípio dos anos 1950, como visto anteriormente. Todavia, como recurso narrativo de Guillermo del Toro, a conquista do moinho e a morte de Vidal representam a esperança da vitória contra a opressão, uma vez que o filme é um conto de fadas com um final feliz – e, nesse sentido, o cineasta condensa o enfrentamento do regime franquista com as forças opositoras nessa única sequência, em uma clara construção simbólica do bem vencendo o mau.

O último elemento simbólico do filme que pode ser incluído no presente eixo temático é a metáfora do Labirinto presente no título dessa produção. A alegoria do Labirinto pode ser carregada de inúmeros significados. Na Europa antiga, simbolizava uma forma de guardar um segredo sagrado, o segredo da imortalidade; na psicologia, carrega a ideia da complexidade da *psique* humana; na mitologia cretense, é a morada do Minotauro (monstro antropozoomórfico muito semelhante à figura do Fauno grego), simbolizando o perigo da fúria animalesca e a selvageria humana. Entretanto, sem desconsiderar as demais interpretações acerca da alegoria utilizada em seu filme, Del Toro acrescenta:

---

<sup>362</sup> Entrevista ao documentário sobre a produção do filme *El Laberinto del Fauno* que se encontra nos extras do DVD do filme.

Um labirinto é, na verdade, um trânsito constante de descoberta, não de se perder. [...] É um lugar onde você dá guinadas repentinas e você pode ter a ilusão de estar perdido, mas você está sempre fazendo um constante trânsito ao centro inevitável. [...] O Labirinto pode dar a ilusão de não ter saída, mas ele sempre continua. Eu consigo descrever dois significados concretos para o Labirinto neste filme. Um deles é o trânsito de uma menina através de seu próprio centro, e através de si mesma, dentro da realidade, que é real. O outro trânsito que eu posso dizer é o trânsito que a Espanha passa, de uma princesa que esqueceu quem ela foi e de onde ela veio, para uma geração que nunca saberá o nome do fascista. E um outro [significado], é o Capitão sendo deixado em seu próprio labirinto histórico.<sup>363</sup>

Então, o Labirinto pode ser compreendido como um meio utilizado pelos personagens, que pode levá-los ao encontro de si mesmos ou ao seu próprio esquecimento. Nesse sentido, para Ofélia, o Labirinto representa a esperança, pois é nele que a personagem encontra sua transcendência da morte física do mundo real (sacrifício dos “vencidos”), para seu renascimento no mundo fantasioso/ideias (perpetuação de sua memória, como indica a outra epígrafe do presente capítulo).

#### 4.2.2.3 O Silêncio

O Labirinto também pode levar ao esquecimento, como no caso do Capitão da Guarda Civil. No ápice do filme, Vidal segue Ofélia através do Labirinto, enquanto os guerrilheiros atacam de maneira fulminante as tropas alojadas no moinho. Após retirar o bebê dos braços da irmã, Vidal dispara sua arma contra ela, deixando-a morta diante do portal mágico. Na volta do labirinto, ele é abordado por Pedro e Mercedes que tomam posse de seu filho e, antes de assassinar o Capitão, juram a ele que a criança jamais saberá quem foi seu pai.

O juramento que Mercedes faz ao Capitão, de jamais contar ao menino quem foi seu pai, representa a questão do silêncio/ocultação da memória da Espanha para as novas gerações. Nesse sentido, a curta sequência em que Vidal carrega seu filho para fora do Labirinto simboliza os anos em que o povo espanhol esteve sob o controle de Franco, e, ao sair do local, o bebê (nova Espanha) é tomado por Mercedes (nesse momento representando a Transição Democrática), que renega o nome do pai (renunciando, assim, à lembrança da

<sup>363</sup> Entrevista de Guillermo Del Toro dada à Michael Wilmington do Chicago Tribune, em 18 de dezembro de 2006. Disponível em: <[www.keswickfilmfestival.org](http://www.keswickfilmfestival.org)> Acesso em: 19 jun. 2010. Original: “A labyrinth is actually a constant transit of finding, not getting lost. [...] It is a place where you do sharp turns and you can have the illusion of being lost, but you are always doing a constant transit to an inevitable center. [...] A labyrinth of the labyrinth in the movie. One is the transit of the girl towards her own center, and towards her own, inside reality, which is real. The other transit I can say is the transit that Spain goes through, from a princess that forgot who she was and where she came from, to a generation that will never know the name of the fascist. And, the other one is the Captain being dropped in his own historical labyrinth.” [tradução sob responsabilidade do autor]



guerra e da ditadura). Isso pode ser compreendido também como uma crítica às esquerdas que ajudaram na construção do “pacto de silêncio” do período transicional. Vale ressaltar que o fato do bebê não ter nome, reforça a ideia de falta de identidade dessa nova geração, visto que não conhece seu passado (não sabe o nome do pai). Nesse sentido, a morte de Vidal é também a representação do esquecimento/silêncio.

Existe uma personagem que sintetiza muito bem a existência do silêncio sobre o passado espanhol. Carmen (interpretada por Ariadna Gil), mãe de Ofelia, é representada como uma mulher fraca, impotente e sentada em uma cadeira de rodas. Não possui vontade própria e aceita submeter-se às ordens de seu marido para proteger seu filho, ainda no ventre – ou seja, resigna-se à situação em que se encontra por não querer remover velhas feridas. A relação conflituosa entre Ofelia e Vidal deixa Carmen vulnerável. Ela insiste para que sua filha chame seu marido de pai – em uma analogia à aceitação da derrota –, como se isso fosse apaziguar a relação entre todos, e a negativa das partes a faz sofrer – uma excelente sinédoque da Espanha dividida entre “vencedores” e “vencidos”. Em diversos momentos do filme Carmen tenta convencer a filha a abandonar os livros de histórias encantadas, simbolizando o esquecimento da memória da resistência/contos de fada.

No longa-metragem há outros exemplos interessantes que remetem à ideia de silêncio enquanto eixo temático. Como exemplo disso, pode-se observar que todos os personagens principais possuem segredos – Ofelia esconde seu mundo fantasioso, Mercedes sigilosamente informa a guerrilha sobre as movimentações da Guarda Civil, Vidal oculta seus sentimentos com relação ao próprio pai, Dr. Ferrero secretamente ajuda os *del monte* etc. Além disso, a película está repleta de referência sobre a passagem do tempo (como ampulhetas e relógios), que relega uns ao esquecimento e outros à lembrança. E, finalmente, na sequência na qual Vidal aparece lavando suas mãos ensanguentadas depois de torturar o guerrilheiro gago, pode ser interpretada como a ocultação da violência – como a omissão do passado criminoso do regime franquista.

#### 4.2.2.4 A Opressão

O passado criminoso do Franquismo é constantemente trazido à tona durante o desenrolar da trama de *El Laberinto del Fauno*, sendo as representações da violência exercida pelo regime as mais explícitas dentro desse eixo temático. Del Toro buscou representar a opressão do regime de Franco em apenas um personagem. Vidal (interpretado por Sergi

López) é o comandante do destacamento do velho moinho, onde a Guarda Civil instalou-se para poder acabar com a resistência armada. Em uma esfera menor, representa a ditadura franquista e a perseguição contra seus opositores. Seu ideal de vida é facilmente observado na decoração do Moinho: linhas retas, poucas e antigas mobílias e nenhuma cor. Seu escritório é um misto de engrenagens e papéis, simbolizando a disciplina e a burocracia. O personagem é mostrado como um homem extremamente violento, nos moldes de alguns militares franquistas, militantes falangistas e guardas civis. Ele não se considera como um indivíduo, mas como um instrumento à serviço da Nação – quase como uma engrenagem de uma máquina – e, em última análise, devido à sua obsessão por seu filho, aponta a importância da família como núcleo fundamental e célula base da sociedade de Franco.

A simbologia das engrenagens – tão bem observada no moinho e no relógio que Vidal carrega e observa obsessivamente – junto ao controle desmedido que ele tenta exercer sobre a vida de seu filho, mesmo ainda no ventre da mãe, atribuem à personagem de Vidal a representação de Cronos, o titã do tempo. Na mitologia grega, Cronos derrotou seu pai, Urano, ocupando seu lugar como o mais importante dos deuses. Porém, uma profecia o advertia que um de seus filhos o derrotaria da mesma forma como ele derrotara seu pai e, por isso, Cronos passou a devorar todos os seus filhos.<sup>364</sup>

Cronos\* seria a representação do tempo (que consome a tudo e todos, como o esquecimento/silêncio), bem como a guerra e os regimes totalitários. Vidal controla e é controlado pelo tempo, pelo relógio dado por seu pai. O Capitão um sentimento de amor e ódio por seu pai – que morreu no Marrocos e quebrou o relógio para que Vidal pudesse saber a hora exata de sua morte – e com relação ao seu próprio filho, como se quisesse consumi-lo como o titã consumiu os seus.<sup>365</sup> Essa simbologia do patriarcado grego e a correspondência com a figura de Vidal, em última instância, representam o patriarcalismo do próprio regime de Franco, que era considerado por seus apoiadores o chefe e pai da Nação.

Existem outros dois monstros que representam a opressão, o perigo e, em última análise, o movimento franquista: o Sapo gigante parasita e o Homem Pálido (também interpretado por Doug Jones). Ambas as criaturas são as versões fantásticas do próprio

<sup>364</sup> BULFINCH, Thomas. Op. cit., p. 353.

\* Vale lembrar que Guillermo Del Toro estreou como diretor de longa-metragens com o filme *Cronos* (1993).

<sup>365</sup> O Complexo de Cronos, na Psicologia, é uma patologia na qual o pai manifesta medo do filho tornar-se maior e mais importante que ele, ou o medo da independência do filho. O portador desse complexo necessita estar no comando da relação. Sobre esse assunto ver: MARTINEZ-ORTIZ, Maria. Fantasy and Myth in Pan's Labyrinth: Analysis of Guillermo Del Toro's Symbolic Imagery. *1st Global Conference: Magic & Supernatural*. Austria, 1516 de março de 2010. Disponível em: <<http://www.interdisciplinary.net/wpcontent/uploads/2010/02/martinezpaper.pdf>> Acesso em: 4 ago. 2010. p. 6.

Capitão Vidal, que têm a função de exercer oposição à Ofelia, servindo de obstáculos nos testes da garota e tentando impedi-la de voltar ao seu antigo reino para ficar com seu pai.

O Sapo gigante parasita representa o regime franquista, que se instalou no seio da sociedade espanhola e a impede de crescer. Nesse sentido, a velha figueira seca, morta, no formato de um útero com suas trompas de falópio, onde o Sapo alojou-se, representa a Espanha. Sua aproximação com a figura de Vidal dá-se nas sequências em que o Sapo infla seu papo e, simultaneamente, no mundo real, Vidal e seus homens abrem seus guarda-chuvas, mostrando em um movimento semelhante. O corte entre as cenas parecer ser proposital, pois permite ao espectador a visualização da semelhança entre os personagens.

Já o Homem Pálido possui uma tripla representação: primeiramente representa os interesses da Igreja Católica (instituição também patriarcal) em formar uma aliança com Franco, pois o monstro possui olhos nas mãos, como se fossem chagas, simbolizando a cobiça: este olha apenas para o que consegue pegar, ignorando a mesa farta diante de si. A decoração da sala onde o monstro encontra-se sentado, inerte, representa o fascismo em sua essência, com pilhas de sapatos de crianças amontoados em frente à lareira – uma clara alusão ao holocausto – e afrescos nos quais ele aparece devorando crianças, representando o fim da inocência. A sequência na qual Ofelia adentra a câmara do monstro e se depara com uma mesa de jantar extremamente farta, contrasta com a sequência em que Vidal oferece um jantar aos membros da sociedade tradicional do povoado – estando presente, inclusive, o padre da cidade – que resulta na aproximação entre os personagens diante do espectador. Ao ser despertado de seu sono por Ofelia, o Homem Pálido posiciona suas mãos/olhos em frente ao rosto, revelando a face horrorizada do monstro – uma clara alusão estética ao quadro de Goya, *Saturno devorando seu filho* (1821)\* –, corroborada pela deglutição das pequenas fadas que tentam distrair o monstro para que Ofelia consiga fugir. Essa última representação do Homem Pálido aproxima a simbologia de Cronos na construção psicológica de Vidal.

O terceiro teste pelo qual Ofelia deve passar para poder retornar ao seu reino encantado consiste em derramar o sangue de um inocente. Esse teste também é uma analogia à Vidal, pois quando Ofelia se recusa a ferir o pequeno irmão, Vidal aparece e dispara contra a garota, ironicamente derramando o sangue de um inocente. Isso marca muito bem a diferença entre os personagens: ela é incapaz de ferir o irmão e acaba optando por sacrificar sua imortalidade, ao passo que Vidal não vacila ao tirar a vida da menina – o que torna muito

---

\* Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), famoso pintor espanhol, é considerado por Guillermo del Toro um dos maiores artistas do mundo. Seus quadros serviram de inspiração para o diretor mexicano em diversos trabalhos.

clara a posição do cineasta com relação ao Franquismo e à memória da República e dos “perdedores”.

A truculência da ditadura de Franco é reconstituída por Guillermo del Toro através do sadismo de apenas um personagem (que possui desdobramentos no mundo fantástico). Essa desumanização de Vidal – que sintetiza muito bem o posicionamento do cineasta sobre o franquismo –, que beira a psicopatia, pode ser observada nas seguintes sequências: o assassinato brutal e desnecessário dos caçadores de coelhos; em seu discurso no jantar, quando afirma “A guerra terminou e nós ganhamos e eles perderam. Não somos todos iguais. Se tivermos que matar todos os desgraçados é o que faremos!”; quando ele simula cortar a própria garganta com a navalha diante de seu reflexo no espelho; no segmento no qual o Capitão brinca com sua pistola antes de executar o *maqui* ferido na montanha; quando dá a possibilidade do guerrilheiro gago escapar da tortura caso consiga contar até três sem tartamudear; ou quando observa o ferimento em sua boca, que dá um ar de sorriso perverso em seu rosto.

#### 4.3 DOIS FILMES QUE SE (CON)FUNDEM À QUERELA DA MEMÓRIA

Muito embora existam diferenças gritantes com relação às respectivas narrativas de *Silencio Roto* e *El Laberinto del Fauno* – pois o primeiro está inscrito no Realismo Europeu\*, e o segundo pode ser classificado como um filme de Fantasia\*\* – é possível encontrar inúmeros pontos de convergência entre as duas obras. Dentro do patamar historiográfico, ambos os filmes dialogam de forma profícua.

Estes filmes distanciam-se dos demais dramas comerciais (típicos da indústria norte-americana) e se inserem nos chamados “Dramas Inovadores”, de acordo com os critérios de

---

\* Este movimento teve origem na década de 1940, na Itália, e foi chamado de Neo-Realismo, sendo caracterizado pelo realismo intenso (quase exagerado), rodado em locações naturais, com atores amadores ou pouco conhecidos. São precursores desse movimento os cineastas Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Pier Paolo Pasolini, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni e Luchino Visconti. Contudo, no restante da Europa houve movimentos inspirados pelo Neo-Realismo Italiano: Na França surgiu a *Nouvelle vague*, na Inglaterra o Realismo recaiu sobre a luta das classes trabalhadoras e na Espanha o movimento teve ressonância com os cineastas Luis Buñuel, Carlos Saura, Fernando Fernán Gómez, Marco Ferreri e Luis Garcia Berlanga. Adentrando as décadas de 1980 e 1990, esses movimentos foram genericamente denominados de Realismo Europeu ou Realismo Social, cujos dois representantes importantes para o cinema sobre Guerra Civil e Franquismo são Ken Loach e Montxo Armendáriz.

\*\* São considerados Filmes de Fantasia aquelas produções voltadas para universos parcialmente ou totalmente ficcionais, onde existem seres mágicos que interagem com seres humanos. Exemplos desse tipo de película são a trilogia de *The Lord of the Rings* (Peter Jackson), a série *Harry Potter* (David Yates), entre outros. Guillermo del Toro é um cineasta que produz uma enorme quantidade de filmes inscritos nesse gênero, dentre eles os filmes *El Espinazo del Diablo* e *El Laberinto del Fauno*, respectivamente sobre a Guerra Civil e o Franquismo.

Robert Rosenstone<sup>366</sup>, pois são produções realizadas em oposição consciente aos códigos, convenções e práticas hollywoodianas. Além disso, contestam narrativas perfeitas de heróis e vítimas dos longa-metragens comerciais (mocinho e bandido), ou as demais formas de representação do tema no cinema espanhol (crítica indireta na forma de alegorias, como no Cine Nuevo). Nas palavras do historiador:

Os diretores dessas obras inovadoras são muitas vezes esquerdistas ou simpatizantes de revoluções, pessoas que acham que não somente os enredos, mas também a forma dos filmes comerciais estão impregnados de valores individualistas e capitalistas que eles, como pessoas que trabalham em prol de mudanças, desejam combater. [...] Também é possível ver os filmes históricos inovadores como parte de uma busca por um novo vocabulário para representar o passado na tela, um esforço para tornar a história (dependendo do filme) mais complexa, interrogativa e autoconsciente.<sup>367</sup>

Segundo a classificação de Marc Ferro<sup>368</sup>, estes filmes também podem ser classificados como História-Ficção, pois respondem basicamente a duas condições: possuem um roteiro original totalmente elaborado para o cinema, e não adaptado de outro texto (como uma novela, por exemplo); distanciam-se de instituições hegemônicas, como a indústria hollywoodiana. Corroborando esta visão, Cristiane Nova<sup>369</sup> explica que estes filmes de Ficção Histórica são caracterizados por possuir enredos ficcionais, mas, de forma simultânea, possuem um sentido ancorado no referente histórico.

#### 4.3.1 A convergência das representações

Como já foi observado anteriormente, ambos os filmes utilizam o contexto espanhol de 1944 para alocar suas narrativas. Esse período foi muito importante para o movimento armado antifranquista, pois contava com o apoio do ainda influente Partido Comunista da Espanha, além de ser o ano que antecedeu a vitória dos Aliados na Segunda Guerra Mundial – o que garantiu o retorno de combatentes espanhóis que lutavam na França, para se juntarem à guerrilha.<sup>370</sup> Nesse sentido, não é de se estranhar que ambos os diretores escolheram esse ano como contexto chave para desenvolver suas respectivas narrativas, pois nesse momento o *Maquis* atuou com maior intensidade nas regiões montanhosas da fronteira entre a Espanha e a França.

<sup>366</sup> ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes...* Op. cit., p. 81-108.

<sup>367</sup> Idem. p. 81-82.

<sup>368</sup> FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995.

<sup>369</sup> NOVA, Cristiane. Op. cit., p. 217-234.

<sup>370</sup> CAMINO, Mercedes. Op. cit., p. 2.

Os cineastas souberam recriar o clima de espera de uma possível ajuda por parte dos países Aliados para erradicar o regime de Franco do país. Não obstante, como já foi visto anteriormente, o posicionamento anticomunista do Franquismo era mais conveniente às democracias capitalistas, de modo que a guerrilha espanhola acabou sendo deixada de lado. E, nesse ponto, ambos os cineastas também souberam posicionar-se. Armendáriz coloca a situação do abandono internacional no diálogo de Lucía e Manuel, na qual ela diz “Nenhum país vai ajudar. Estão pactuados com Franco” e o outro retruca “Achamos que acabariam apoiando nossa causa, mas nós os assustamos mais do que os fascistas”. Já Del Toro optou por ser mais sutil com relação ao tema, porém não menos crítico.\* Logo no início do filme observa-se o guerrilheiro gago lendo o jornal que narra o desembarque das tropas aliadas na Normandia, e Pedro comenta que em breve eles ajudarão a libertar a Espanha. Contudo, o homem ferido, propositadamente chamado de Francês, afirma que a ajuda não virá, e completa “Estamos sozinhos”. Essas representações do isolamento da guerrilha *Maquis* por parte das demais democracias possui três principais motivos: são críticas à comunidade internacional, aproximam o Franquismo dos demais regimes totalitários da época, ajudam a compor a ideia de sacrifício e valentia dos espanhóis.

Além do pano de fundo onde se desenrolam as tramas dos filmes, existem outras semelhanças entre as películas, principalmente no que diz respeito ao universo feminino, que culturalmente simboliza a fragilidade. Logo, o espectador solidariza-se com as personagens e, por consequência, com sua luta – o que ajuda a criar um vínculo emocional (principalmente no caso de Ofelia, visto que também é uma criança).

Com relação aos personagens principais, é possível notar que cada um deles possui sua equivalência no outro. As protagonistas, Lucía e Ofelia (ambas sendo representações da resistência), possuem muitos pontos semelhantes – inicialmente são inocentes, mas acabam adaptando-se à realidade; são atraídas pela luta armada desde o primeiro contato; e são órfãs de pai, pois morreram na guerra. Soma-se a isso o fato de que ambas saem da cidade em direção ao interior, onde são recepcionadas por comitativas. A diferença reside no fato de que Lucía retorna à sua cidade natal por vontade própria, e Ofelia vai ao interior contrariada. Contudo, o motivo que leva as duas jovens a se aventurar nas montanhas é o mesmo: fugir da miséria gerada pela Guerra Civil, bem como as duras penas impostas aos “perdedores”. Sendo assim, Lucía volta ao campo para trabalhar e não ser mais um incômodo para sua mãe, que permanece na cidade com seus outros irmãos; já Ofelia não tem escolha, pois sua mãe casou-

---

\* Outras referências ao abandono internacional da Espanha estavam incluídos no roteiro original, mas na versão final do filme foram cortados.

se pela segunda vez para ter melhores condições econômicas. De toda sorte, as soluções encontradas pelas personagens possuem o mesmo fim, representando a realidade feminina do pós-guerra.<sup>371</sup>

As semelhanças entre as protagonistas também podem ser compreendidas como as afinidades de ponto de vista de Montxo Armendáriz e Guillermo del Toro: com relação à personagem Lucía, é possível traçar uma analogia à própria biografia do diretor do filme, visto que ele também nasceu em um pequeno povoado de camponeses e acabou mudando-se para a cidade grande em busca de novas oportunidades – entretanto, o “retorno às origens” de Armendáriz dá-se de forma simbólica pela recorrência do tema em seus filmes. Já Ofelia, também pode ser compreendida como uma personagem que reflete a visão de Del Toro sobre a Guerra Civil e o Franquismo, pois este, quando era criança, ouvia as histórias dos exilados como se fossem contos infantis.

Essas convergências também são verificáveis nos demais personagens das respectivas tramas: Lola (pelo menos até a chegada do Inverno de 1948) exerce a mesma função simbólica de Mercedes – ambas possuem irmãos lutando no alto da montanha e servem de *enlace*; Teresa e Carmen, apesar de desejarerem o bem de suas protegidas (Lucía e Ofelia, respectivamente), buscam fazê-las “esquecer” o passado para seguir em frente – representando o silêncio; Carmen passa boa parte do filme sentada em uma cadeira de rodas, como se fosse paraplégica – assim como Cosme – em uma clara alusão ao personagem principal da já citada trama de Carlos Saura em *El jardín de las delicias* (1970), que representa a decadência da sociedade durante o Franquismo<sup>\*</sup>; Dom Hilario e Dr. Ferrero são idênticos na forma de agir (possuem seus princípios e abominam a violência) e de morrer (alvejados pelas costas depois de colocarem à prova suas valentias); o segundo Tenente da Guarda Civil e o Capitão Vidal – personificações do regime e da crueldade.

Contudo, a forma como Armendáriz e Del Toro retratam a violência do Franquismo e, por consequência dos personagens antagonistas, é completamente diferente. Embora tanto Vidal quanto o Tenente da Guarda Civil cometam atos de violência contra a população local e os *del monte*, a violência em *Silencio Roto* é, na maioria das vezes, apenas sugerida por sons (como na sequência de abertura, tortura da Rosario e a execução de Teresa e Manuel). E

<sup>371</sup> Sobre esse assunto ver: DÍAZ-PLAJA, Fernando. *La vida cotidiana en España de la Guerra Civil*. Madrid: Edaf, 1994; JULIÁ, Santos. (coord.). *Víctimas de la...* Op. cit.

\* Vale ressaltar que esse título de Carlos Saura também faz alusão à outra obra – o quadro *Jardim das Delícias Terrenas* do pintor Hieronymus Bosch (1504), que representa a ideia de utopia com relação ao Gênesis bíblico. Acredita-se que Saura se utilizou dessa representação para produzir o efeito simbólico inverso, no sentido de que o seu “jardim das delícias” seria uma ironia para traduzir sua concepção da realidade social na Espanha franquista dos anos 1970.

mesmo quando o espectador consegue ver o ato violento em si, são cenas construídas com atenuantes, nas quais não é possível observar sangue em abundância. Já a violência de Vidal não é nada sugerida, e sim crua e explícita – com direito a tomadas que evidenciam o derramamento de sangue e a dor infligida à vítima.

Essa construção maniqueísta e polarizada que *El Laberinto del Fauno* traz em sua narrativa com relação aos seus personagens não é tão definida em *Silencio Roto*. A perspectiva dicotômica se desfaz na obra de Armendáriz. Sole e seu marido Tomás, apesar de estarem situados do lado oposto ao de Lucía, Manuel e Dom Hilario, demonstram em algumas situações que essa polarização os perturba, gerando culpa (sentimento causado pela vitória). Isso é observado na já citada sequência da garrafa de óleo de rícino, na qual o cabo tenta interceder por Sebas; aparece novamente quando Sole corre ao armazém para avisar Lucía de que a Guarda Civil está à procura de Manuel; e finalmente quando Tomás disfarçado de *Maqui* deixa Lucía passar em direção à casa de Genaro e Juanita. Esse rompimento com o maniqueísmo dos personagens (tão explorada na cinematografia sobre o tema) demonstra a forma como o próprio cineasta compreende a sociedade espanhola nesse período, ou seja, um amalgama onde não é possível traçar linhas precisas de posicionamento político, sentimento de culpa, desejo de vingança e vontade de seguir em frente deixando o passado para trás. Conforme a observação de Sánchez-Biosca, esse tipo de personagem em *Silencio Roto* “aporta el contrapunto humano debido a un enclausuramiento forzoso en el otro bando”.<sup>372</sup>

Com relação à estética dessas produções, existem outros pontos de convergência facilmente identificáveis, como fotografias escuras e sombrias; mudanças climáticas (entre estações ou oscilações de chuva e neblina); e tons escurecidos de verde, cinza, marrom, azul e pastéis (com exceção do segundo ato do filme de Armendáriz, correspondente ao Verão de 1946). Todos esses elementos estéticos ajudam a compor a dramaticidade dos enredos e imprimem o ponto de vista dos autores sobre o período representado. Os cenários abertos da montanha e bosques passam a ideia de claustrofobia – justamente o contrário de como normalmente são utilizados em filmes de Hollywood, nos quais passam a ideia de liberdade e imensidão. Essas convergências não são coincidências, pois em ambas as produções Guillermo Navarro foi o diretor de fotografia. Além disso, a empresa de Guillermo del Toro chamada Tequila Gang foi responsável pelas produções de ambos os filmes.

A marcação temporal do *Silencio Roto* foi feita através de legendas que situam o espectador no tempo e no espaço. Da mesma forma, *El Laberinto del Fauno* inicia com um

---

<sup>372</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. cit., p. 43.



pequeno texto explicando o contexto no qual se desenvolve a história do filme. Contudo, Del Toro também emprega narração em *off* para descrever a meta-história fantástica da origem da princesa Moanna. Esta forma dupla de narração é um recurso utilizado para separar o que é considerado o mundo “real” do mundo “fantástico”.

O recurso da ilusão enquanto sinédoque da esperança é recorrente em ambos os filmes, como foi salientado em um dos eixos temáticos de análise. Por esse motivo, ambos os longas-metragens possuem finais que podem ser considerados mensagens de esperança. No caso do *Silencio Roto*, sua sequência final é novamente um enquadramento da montanha, com seu topo coberto por nuvens escuras. Mas, diferentemente do início do filme, agora vê-se um arco-íris cruzando o céu, o que reforça a mensagem esperançosa do poema de Brecht. Já a morte de Ofélia no filme de Del Toro remonta à esperança, no sentido de que seu espírito transcende ao reino encantado que a protagonista tanto almeja ao longo do filme, transformando-se, finalmente, em Moanna.

#### 4.3.2 A inserção fílmica no debate sobre a memória

A realização destes filmes em um contexto tão distante cronologicamente do período representado aponta a permanência do debate acerca da memória dos “vencidos”, ou seja, daqueles que sofreram a dura repressão por parte do regime após a vitória dos nacionalistas. A “guerra secreta” da resistência contra o regime nos anos 1940 e 1950 é salientada nos longas-metragens porque a Memória Oficial franquista buscou omitir sua existência, pois seu discurso paulatinamente começava a falar de “paz” – como quando Lucía comenta com sua tia que “Levamos cinco anos de paz e tranquilidade” (ou seja, até a personagem entrar em contato com os guerrilheiros, desconhecia sua existência).

É preciso ter em mente que as escolhas do que representar em um filme não são mero acaso, mas fazem parte de projetos políticos e sociais dos próprios criadores da película.<sup>373</sup> Se um filme dialoga com um tema – nestes casos, a resistência antifranquista – ele também constrói uma representação do mesmo, que pode acabar sendo difundida para o público. Nesse sentido, o filme pode ajudar a (re)construir uma memória acerca de determinado assunto. Tanto o *Silencio Roto* quanto *El Laberinto del Fauno* inscrevem-se no debate do

---

<sup>373</sup> NOVA, Cristiane. Op. cit., p. 3.

chamado “Dever de Memória” da Espanha contemporânea, pois assumem a função de levar aos espectadores a mensagem desejada pelos respectivos autores.

Estas produções sugeriram com a intenção de representar feitos históricos como forma de compreender o momento atual (contexto de produção). O sentido pedagógico é assumido de forma explícita pelos cineastas em função do combate aos silêncios existentes na sociedade espanhola com relação ao passado recente do país. Conforme salienta Vicente Sánchez-Biosca, ao criticar a obra de Armendáriz:

Estos hechos son de por sí elocuentes del esfuerzo del que surge la película tentativa realista, recuperación histórica libresca, importancia del factor humano en la documentación y búsqueda del discurso testimonial. Todos ellos significativos de la actitud ética de Armendáriz, pero también son síntomas de un tiempo en el que la Guerra Civil española se está convirtiendo, con la inminente desaparición de los últimos testigos y de la sed de reportaje de nuestras televisiones, en el período por excelencia de visitación cinematográfica del pasado.<sup>374</sup>

Sendo assim, o objetivo de Armendáriz é contar uma história às novas gerações sobre o passado de seu próprio país, para que elas entendam a dimensão histórica do sacrifício de homens e mulheres em nome da luta pela democracia e, assim, manterem vivas suas memórias.<sup>375</sup> Esse olhar direcionado aos “pontos de apoio” e à luta pela democracia serve como um “dever de memória” às mulheres que ficaram nos povoados ajudando os *Maquis* escondidos nas montanhas, e que o cineasta considera “una parte desconocida y abnegada de la historia. Son las madres, las novias, las hijas y las mujeres de los guerrilleros”.<sup>376</sup> Como bem sintetiza o próprio autor:

Acho que esquecer não ajuda em nada, e recordar o passado ajuda a entender o presente. Havia um período sombrio na nossa história, não só da Guerra Civil, mas ao que se seguiu à Guerra Civil, nos anos 50 e 60, com muitos resistentes antifranquistas organizados nas montanhas, que continuavam lutando pelas liberdades democráticas. O filme é uma tentativa de justiça e memória histórica com as pessoas que deram sua vida naquela época. O passado não deve ser esquecido, mas enfrentado, porque dele podemos tirar lições atuais.<sup>377</sup>

Por sua vez, Guillermo del Toro traz um ponto de vista não correspondente à forma como o franquismo é normalmente tratado no âmbito cinematográfico, nem mesmo entre as produções espanholas. A maior parte da produção fílmica que abarca o mesmo período e/ou tema, por mais que tome o ponto de vista antifranquista ou antifascista, acaba por atenuar o desempenho dos personagens opressores, não mostrando explicitamente a repressão praticada

<sup>374</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. cit., p. 42.

<sup>375</sup> DEVENY, Thomas. Op. cit., p. 54.

<sup>376</sup> Entrevista concedida ao jornal El Mundo. Disponível em: <[http://www.elcultural.es/version\\_papel/CINE/3154/Montxo\\_Armendariz](http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/3154/Montxo_Armendariz)> Acesso em: 25 out. 2012.

<sup>377</sup> Entrevista concedida ao site Estadão. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/artelazer/2001/not20010808p2373.htm>> Acesso em: 11 out. 2012.

pelos franquistas (ou não evidenciando o personagem franquista em suas ações e construções psicológicas). No filme *El Laberinto del Fauno*, o espectador é colocado diante da figura do algoz, observa a sua ação de forma crua e perversa. O posicionamento explícito do longa-metragem contra o Franquismo reaviva a memória antifascista e antifranquista, como comenta Del Toro:

El fascismo representa el horror último, el más grande, y por esa razón es un tema ideal para contarlo como un cuento de hadas para adultos. Porque el fascismo es sobre todo una forma de perversión de la inocencia, y, por tanto, de la infancia. Para mí, el fascismo representa, en algún sentido, la muerte del alma, como algo que te forzara a hacer elecciones terribles y dejara una marca indeleble en lo más profundo de quienes viven a través de él.<sup>378</sup>

Consequentemente, a produção do diretor mexicano acaba simpatizando com a memória da guerrilha e da República, bem como daqueles que, de uma forma ou de outra, defenderam seus ideais. Sobre a memória da guerrilha, segundo Javier Alfaya:

Con la excepción de algunas películas realizadas durante la ebullición que se produjo con la posibilidad abierta por la muerte del dictador – como las de Román Gubern, Francisco Camino o Pere Portabella –, hasta hace muy poco el cine español ha procurado eludir lo ocurrido durante la era franquista, y ha dejado a labor de la reconstrucción histórica a algún insulso relato televisivo como *Cuéntame cómo pasó*. Hay que notar unas cuantas películas más bienintencionadas logradas sobre el movimiento guerrillero, un movimiento que solo hace bien poco ha tenido una excelente evocación en la semifantástica *El Laberinto del Fauno*, del mexicano Guillermo del Toro.<sup>379</sup>

Após a morte de Francisco Franco, a figura do *Maquis* (tão estigmatizada ao longo da ditadura) acabou caindo no “esquecimento” durante a Espanha democrática. Todavia, o longo silêncio sobre o passado recente do país culminou em um *boom* da memória histórica. Com a criação da Associação para a Recuperação da Memória Histórica e a Lei de Memória Histórica criou-se um terreno fértil para trazer à tona as memórias da resistência armada e dos seus *puntos de apoyo*. E de formas similares, Armendáriz e Del Toro souberam direcionar seus olhares para essa pequena porção da memória nacional.

Os eixos temáticos que conduziram as análises dos filmes foram pensados de acordo com as tipologias de memórias encontradas em seus contextos de produção. Logo, as representações da Resistência correspondem à memória dos “vencidos” – que é o que os cineastas buscam valorizar. Esse eixo temático está associado com outro: as representações da

---

<sup>378</sup> Citação retirada do documentário sobre a produção do filme *El Laberinto del Fauno* que se encontra nos extras do DVD do filme.

<sup>379</sup> ALFAYA, Javier. Un Muro de Silencio. In: RIQUES, Manel; VINYES, Ricard; MARÍ, Antoni (Orgs.). *En Transición*. Barcelona: Central de Cultura Contemporània de Barcelona, 2008. p. 181.

Esperança, que são, por sua vez, correspondentes à democratização da memória sobre o passado recente do país – cuja instância maior é a Memória Histórica.

Em contraposição, temos o eixo temático referente às representações do Silêncio, cuja correspondência recai sobre o *hechar al olvido* iniciado na Transição Democrática e, em certa medida, perpetuado ainda nos anos 2000 – que é justamente o que estes cineasta procuram combater. Esse eixo temático pode ser agregado às representações da Opressão, no sentido em que aludem à memória da repressão do Franquismo – trazida como uma lição a não ser esquecida.

O cinema, enquanto conjunto de imagens em movimento, possui uma aproximação tenaz com a memória e a representação do “real”, pois, conforme observa Maria Lúcia Bastos Kern:

A imagem desde sua origem esteve relacionada à representação e à noção de imitação do real. O próprio termo teve sua origem na palavra latina *imago* que no mundo antigo significava a máscara de cera, utilizada nos rituais de enterramento, para reproduzir o rosto dos mortos. A imagem nasceu, assim, da morte para prolongar a vida e apresentou, com isso, as noções de duplo e de memória.<sup>380</sup>

Embora essa premissa tenha sido superada no século XX, a imagem (seja ela pictórica, fotográfica ou audiovisual) segue carregando a conotação de uma interpretação sobre determinada noção de “realidade”. Ela ascende ao verossímil conforme passa a existir uma repercussão com o receptor (em sua capacidade interpretativa particular), encontrando consonância na representação do próprio emissor da imagem. Logo, a relação entre a imagem e a memória pode ser compreendida como uma construção socialmente aceita, pois seus mecanismos são similares.

Nessa perspectiva, é preciso ter em mente que a emissão de signos transmitidos através da imagem fílmica resulta em mensagens que são recebidas em circunstâncias diferentes e sob perspectivas distintas. Isso torna possível observar que a relação existente entre as representações contidas em um filme (compostas por visões do “real” de quem o produziu), e as representações de seus espectadores, perpassam por aquilo que Roland Barthes<sup>381</sup> denominou de *Punctum* e *Studium*. O primeiro retoma o conhecimento e a rememoração específicos de cada espectador (como sua própria memória sobre a Guerra Civil e o Franquismo), enquanto o segundo baseia-se no conhecimento geral e comum a qualquer plateia, sendo notório em nível social (como a Memória Coletiva sobre ambos os acontecimentos).

<sup>380</sup> KERN, Maria Lúcia Bastos. Op. cit., p. 7.

<sup>381</sup> BARTHES, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Nova York: Noonday, 1981.

Nesse sentido, ao se elevar a exibição de *Silencio Roto* e *El Laberinto del Fauno* ao nível de debate social, ambos adquirem os mesmos mecanismos necessários para a formação e a consolidação da Memória Coletiva: por meio das conversas entre indivíduos é que se constroem associações sobre uma vivência comum, permitindo a eles a construção de pontes entre suas próprias lembranças e as recordações de outros por meio da empatia. Com base na narrativa da memória individual (as representações dos cineastas acerca do Franquismo e da resistência) é desenvolvida a memória dentro de um grupo (daqueles que reivindicam a memória das vítimas do regime), reforçando o debate e a urgência da Memória Histórica. Devido a isso, essas narrativas fílmicas, mesmo sendo ficcionais, são carregadas de representações daqueles que as produziram e dos debates que cercam os respectivos contextos históricos nos quais foram produzidos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Franquismo conseguiu plasmar sua visão singular sobre a Guerra Civil na Memória Oficial durante a construção do novo Estado, por meio das políticas de memória derivadas de sua Legitimidade de Origem (baseada no princípio da necessidade de existência de uma ditadura para manter a ordem) e sua Retórica do Desenvolvimento (que se embasava no aparente sucesso econômico e administrativo do país sob a vigilância da “Paz de Franco”). Parte desse sucesso deveu-se ao uso da indústria cinematográfica espanhola para difundir essas representações sobre esse contexto do país.

Contudo, o medo de um novo conflito armado, que serviu como alicerce da legalidade franquista, proporcionou uma continuidade de silêncios e traumas durante a Transição Democrática, após a morte do *Caudillo*. Essa herança traduziu-se em uma vontade de “esquecer” os erros cometidos no passado.

O esquecimento é entendido como uma condição *sine qua non* para o funcionamento da memória. Por este motivo, as memórias necessitam ser seletivas, pois a impossibilidade de lembrar tudo convém aos indivíduos para que eles possam superar etapas passadas de suas vidas, bem como dar sentido futuro a elas. O mesmo é válido em nível coletivo, já que em casos de traumas sociais advindos de lutas internas, a negação das memórias produzidas sobre o embate serve (mesmo de forma inconsciente) para cicatrizar as feridas temporariamente.

No entanto, o que se observa com relação ao processo de redemocratização da Espanha, após a morte do ditador Francisco Franco, é que o esquecimento/omissão do passado recente do país originou-se de um sentimento consciente e de uma manifestação voluntária por parte da sociedade civil e dos atores políticos. Além disso, é possível perceber que o caráter provisório dessa negação da lembrança não foi tão efêmero – pelo contrário, as permanências desse “pacto de silêncio” fizeram ecos adentrando a Espanha democrática dos anos 2000. A vontade de esquecer é recorrente quando o Estado tenta acalmar os ânimos entre grupos em disputa como forma de prevenir futuras perturbações sociais e políticas. O reforço do silêncio dá-se, assim, para reconciliar a sociedade em nome da tranquilidade, em uma omissão necessária para viver o presente de forma segura e almejar um futuro de paz. Contudo, o silêncio/omissão cria lacunas narrativas na Memória Coletiva e nos discursos oficiais.

Todavia, esse longo período de silêncio, ao invés de assentar as bases de um esquecimento coletivo, alimentou memórias subterrâneas até o momento em que elas encontraram a oportunidade de emergir e se fazer presentes perante a sociedade. Isso foi

possível porque o “pacto de silêncio” não impediu, de forma alguma, que ao longo do tempo surgissem lembranças em âmbitos privados, como em reuniões de famílias e associações. Dessa forma, mesmo que a decisão de “esquecer” (ou omitir) as lembranças da guerra e da ditadura tenha sido tomada por grande parte da sociedade, é notório que não houve ampla aceitação de todos os indivíduos dessa sociedade. Disso resultaram as divergências com relação à lembrança sobre a Guerra Civil e o Franquismo ao longo das últimas décadas, que se traduziram em propostas políticas, debates sociais e, em grande medida, produções artísticas e fílmicas.

E, nesse caso, o que se observa na Espanha é que não somente grupos de familiares de vítimas da guerra e da ditadura passaram a reivindicar a democratização da Memória Coletiva do país (denominada “Memória Histórica”). As novas gerações, curiosas sobre o passado que não viveram – e que sentem refletir essa memória nacional oriunda da Legitimidade de Origem do Franquismo nas relações políticas, econômicas e sociais do país – passaram a fazer coro com essas associações familiares e de direitos humanos, reagindo à “*reglas mordaza*” em um movimento denominado “Dever de Memória”. Por este motivo, a produção cultural, longe de ser uma esfera autônoma, também refletiu estes anseios de “recuperação” das memórias dos “perdedores”, resultando em empreendimentos no mercado editorial de livros, promoção de pesquisas acadêmicas, trabalhos de compilação de memórias de sobreviventes em programas de televisão, e (principalmente) na produção de filmes documentários e ficcionais.

Tendo-se em vista que o marco social da Memória é a linguagem – visto que as recordações individuais tornam-se coletivas através da exteriorização dessas narrativas –, pode-se inferir que ao narrar lembranças, constroem-se imagens daquilo que já não é (ou seja, o passado). Estas “imagens” – verdadeiras ou não, verossímeis ou não – alimentam as representações sobre o passado, de forma que os indivíduos que as compartilham também as reportam para outros membros do grupo (ou, quem sabe, até mesmo a outras associações). Essas memórias, ao serem trazidas para o presente (re-presentificadas), produzem imagens que podem vir a substituir antigos pontos de vista sobre determinada realidade.

Nesse sentido, pode-se pensar no cinema enquanto uma produção artístico-comunicativa que constrói “imagens” (representações) sobre determinado tema, e que é veiculado em forma de narrativa (cuja linguagem é a mesma das comunidades). Sendo assim, a linguagem cinematográfica assemelha-se aos mecanismos narrativos necessários para a consolidação das Memórias Coletivas.

Além disso, observa-se que o cinema pode ser pensado igualmente como uma forma de narrativa e representação similar à própria História. Apenas nos últimos anos a

historiografia tem preocupado-se em dar conta de superar esses limites em suas representações sobre a trajetória da humanidade. Algumas correntes tentam explorar as fronteiras das representações sobre o passado, em um movimento paralelo à análise dos contornos do que é a disciplina e o que é a Memória. Outras correntes questionaram a própria posição da História enquanto ciência, partindo-se do pressuposto que a narrativa ficcional é tanto uma “imagem” (representação) quanto a historiografia.

Por esta razão, pode-se inferir que filmes de ficção histórica – como é o caso dos longa-metragens analisados nessa dissertação – ajudam a formar parte de uma Memória Coletiva, se estes estiverem inseridos nos respectivos contextos históricos e sociais em que foram produzidos e veiculados – como a querela das memórias na Espanha dos anos 2000. As representações sobre esse passado recente podem desempenhar um papel terapêutico e positivo às Memórias Coletivas, no sentido em que se colocam no debate político e social, e ajudam os espectadores que vivenciaram essas experiências a revisitar suas próprias recordações sobre a guerra e a ditadura.

A motivação de realização dos filmes aqui analisados é a transmissão, às novas gerações de espanhóis que não viveram o conflito civil e o regime franquista – que apenas ouviram falar sobre eles – das memórias daqueles que foram silenciados ao longo de mais de três décadas. Assim, observa-se que essas películas não são apenas instrumentos de denúncia, mas também aportes da demanda por conhecimento. De toda a sorte, tratam de trazer a Guerra Civil e o Franquismo não somente como passagens da História (algo que passou e está nos livros didáticos), mas transformar esses acontecimentos em Memória (algo presente e atuante na sociedade). Nisto residem os valores intrínsecos dessas produções: os filmes *Silencio Roto* e *El Laberinto del Fauno* (re)constróem outros tipos de versões (imagens/representações) sobre esse passado recente do país, ancorados nas memórias dos “vencidos”, buscando reintroduzi-las na Memória Coletiva do país e que, ao trazer as memórias do *Maquis* e seus *puntos de apoyo*, posicionam-se contra a suposta legitimidade de uma ditadura forjada pela opressão e alimentada pela desmemória.

Sendo assim, não é tão relevante debater se Montxo Armendáriz constrói sua narrativa de forma “realista” e Guillermo del Toro não. De forma semelhante, suas “imagens” não precisam ser revestidas pela verossimilhança em suas representações, mas necessitam trazer situações que possibilitem ao espectador a identificação com seu próprio referente memorialístico e histórico sobre a Guerra Civil e o Franquismo.

Aos seus próprios modos, essas produções assemelham-se aos demais filmes que contestaram o Franquismo ao longo de toda sua existência, e que souberam aproveitar os



mesmos meios narrativos (fílmicos e memorialísticos) para propagar suas próprias versões (imagens/representações) sobre o que foi a Guerra Civil e a própria ditadura de Francisco Franco – o que aponta para uma espécie de “tradição” no cinema espanhol, na qual as memórias dos “perdedores” (e dos próprios realizadores) serviram de inspiração para desenvolver narrativas particulares. Todos estes filmes (incluindo aqueles feitos com o apoio do regime) podem ser encarados como instrumentos (agentes sociais) para a promoção de determinadas versões de Memória e História, pois seus apelos emocionais têm um alcance que a racionalização dos discursos políticos não consegue – não por acaso que Franco e seus opositores buscaram valorizar tanto a indústria cinematográfica.

Não obstante, um elemento curioso a destacar em ambas as películas analisadas nesse trabalho é o fato de que elas se inscrevem em uma espécie de “tradição cinematográfica” na qual a representação explícita da Guerra Civil quase nunca é encenada (embora as referências ao conflito sejam constantes). Isso leva a crer que, para essas produções, o embate fratricida não interessa enquanto fato histórico, e que, apesar de ser encarado como uma tragédia, a contenda foi apenas o marco inicial de uma ditadura que perseguiu os “vencidos” ao longo de toda sua duração. Esse olhar cinematográfico sobre as conseqüências da guerra torna-se mais importante para debater os legados franquistas da sociedade democrática do que ponderar sobre a guerra enquanto marco fundador do regime de Franco – isso exclui da querela das memórias o contra-argumento da Legitimidade de Origem (principal tema utilizado para a não condenação formal da ditadura de Franco no contexto de lançamento desses filmes).

Vale salientar que a forma como algumas produções fílmicas (incluindo os filmes de Armendáriz e Del Toro) constroem suas representações sobre o regime franquista é, quase sempre, muito semelhante: apresentam o Primeiro Franquismo em sua forma mais violenta – passando a ideia de que este período é a essência da ditadura, omitindo-se o fato de que nos anos posteriores a repressão diminuiu e a economia melhorou (o que também exclui da questão a Retórica da Paz e do Desenvolvimento); os personagens que apóiam Franco são brutais, sem compaixão e desprovidos de caráter – em maior ou menor medida, dependendo do filme (reforçando a ideia de que não há justificativa ou princípio que legitime a existência do Franquismo); os “perdedores”, muitas vezes ingênuos, sempre possuem superioridade moral – o que lhes garante a vitória simbólica (ao passo que rende homenagens à Segunda República que, em última instância, é identificada como um governo legítimo de fato); a presença de protagonistas jovens (predominantemente crianças) e/ou do gênero feminino (consolidando uma visão de fragilidade) – apelando ao lado emocional e empático do espectador e, ao mesmo tempo, compelindo-o a se identificar com o ponto de vista do

realizador da película. Essa formulação representativa, na qual se ancoram as memórias das vítimas do regime, instrumentaliza “imagens” para legitimar uma visão particular sobre a realidade social e política da Espanha.

Contudo, é preciso ter cuidado ao analisar alguns desses filmes, pois muitos visam apenas a deslegitimação do antigo inimigo, e escapam à autocrítica. Colocam-se, assim, em igualdade aos filmes propagandísticos produzidos ao longo do Franquismo. Nesse sentido, essas produções não podem ser encaradas como distantes (em sua forma e conteúdo) dos demais produzidos com o apoio do Estado e as diretrizes franquistas entre 1939 e 1975, pois também acabam gerando e reproduzindo esforços para relegar as memórias concorrentes ao esquecimento – o que pode acabar por reforçar os conflitos ainda existentes, distanciando-se da democratização das memórias sobre o passado recente do país.

O que se pode perceber é que a experiência democrática na Espanha, adentrando o século XXI, não foi suficiente para superar os longos anos de políticas de memória e valores franquista. Portanto, filmes como *Silencio Roto* e *El Laberinto del Fauno* ajudam a descristalizar uma percepção da Guerra Civil e do Franquismo herdada do regime anterior, promovendo a busca por memórias plurais, democráticas e exemplares.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRÃO, Janete Silveira. O Dois de Maio, a “Guerra de Independência” e a memória manipulada durante a Guerra Civil e o Franquismo. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Espanha: Política e Cultura*. Porto Alegre: Edipucrs, 2010. Disponível em: <[www.pucrs.br/edipucrs/espanha.pdf](http://www.pucrs.br/edipucrs/espanha.pdf)> Acesso em: 12 abr. 2011.

AGÜERO, Felipe. Democracia en España y supremacía civil. *Revista española de investigaciones sociológicas (Reis)*, n. 44, 1988. Disponível em: <[http://www.reis.cis.es/REISWeb/PDF/REIS\\_044\\_04.pdf](http://www.reis.cis.es/REISWeb/PDF/REIS_044_04.pdf)> Acesso em: 25 jun. 2011.

\_\_\_\_\_. *Soldiers, Civilians and Democracy – Post-Franco Spain in Comparative Perspective*. Londres: Johns Hopkins University Press, 1995.

AGUILAR, Carlos. *Guía del Cine Español*. Madrid: Cátedra, 2007.

ALEGRE, Sergio. Películas de ficción y relato histórico. *Revista de Historia, Antropología y Fuentes Orales*, n. 18, 1997.

ALFAYA, Javier. Un Muro de Silencio. In: RIQUESES, Manel; VINYES, Ricard; MARÍ, Antoni (Orgs.). *En Transición*. Barcelona: Central de Cultura Contemporània de Barcelona, 2008.

ÁLVAREZ, Javier Chinchón. Transición española y justicia transicional: ¿Qué papel juega el ordenamiento jurídico internacional en un proceso de transición? A propósito de la coherencia, buena fe y otros principios de derecho internacional postergados en la transición Política de España. *Entelequia – Revista interdisciplinar*, n.7, set. 2008. p. 311-354. Disponível em: <<http://www.eumed.net/entelequia/en.art.php?a=07a20>> Acesso em: 21 mar. 2010.

AROSTEGUI, Julio; MARCO, Jorge. *El último frente – la resistencia armada antifranquista en España, 1939-1952*. Madrid: la Catarata, 2008.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 2005.

BARRERA, Carlos. Poder político, empresa periodística y profesionales de los medios en la transición española a la democracia. *Comunicación y Sociedad*, Navarra, vol. X, n. 2, 1997. Disponível em: <[http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/articulo.php?art\\_id=168](http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/articulo.php?art_id=168)> Acesso em: 15 jun. 2012.

BARTHES, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Nova York: Noonday, 1981.

BLANCO, Amalio. Los afluentes del Recuerdo: la memoria colectiva. In: RUIZ-VARGAS, José Maria (Org.). *Claves de la Memoria*. Madrid: Trotta, 1997.

BOYD, Carolyn. De la memoria oficial a la memoria histórica: la Guerra Civil en los textos escolares de 1939 al presente. In: JULIÁ, Santos. (Dir.) *Memoria de la Guerra y del Franquismo*. Madri: Taurus, 2006.

BULFINCH, Thomas. *O Livro de ouro da Mitologia – história de Deuses e Heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CAMINO, Mercedes. El melodrama fascista y la memoria cinematográfica del maquis español (1964-2006). *Revista Imagofagia – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n.4, 2011. Disponível em: <[http://www.asaeca.org/imagofagia/sito/index.php?option=com\\_content&view=article&id=171%3Ael-melodrama-fascista-y-la-memoria-cinematografica-del-maquis-espanol-1954-2006&catid=42&Itemid=96](http://www.asaeca.org/imagofagia/sito/index.php?option=com_content&view=article&id=171%3Ael-melodrama-fascista-y-la-memoria-cinematografica-del-maquis-espanol-1954-2006&catid=42&Itemid=96)> Acesso em 15 out. 2012.

CAMPOS, Ismael Saz. *Fascismo y Franquismo*. Valencia: PUV, 2004.

CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CAPARRÓS-LERA, José Maria. *Guía del Espectador del Cine*. Madrid: Alianza, 2007.

CARR, Raymond. *España 1808-1975*. Barcelona: Ariel, 2003.

CATROGA, Fernando. Ainda será a História Mestra da Vida? *Estudos Ibero-Americanos*, n. 2, 2006, p. 7-34. Porto Alegre: PUCRS, 2006. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/1347/1052>> Acesso em 13 dez. 2012.

\_\_\_\_\_. *Memória, História e Historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001.

\_\_\_\_\_. *Nação, Mito e Rito: religião civil e comemoracionismo (EUA, França e Portugal)*. Fortaleza: NUNDOC-UFC, 2005.

CERVERA, Alfons. Relato más allá de la zona oscura y prohibida. In: SILVA, Emilio; ESTEBAN, Asunción; CASTÁN, Javier; SALVADOR, Pancho (Orgs.). *La Memoria de los Olvidados: un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito, 2004.

CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CHULIÁ, Elisa. *El poder y la palabra: prensa y poder político en las dictaduras – el régimen de Franco ante la prensa y el periodismo*. Madri: Biblioteca Nueva, 2001.

COGGIOLA, Osvaldo (Org.). *O fim das ditaduras: Espanha e Portugal*. São Paulo: Xama, 1995.

COLMEIRO, José. *Memoria histórica e identidad cultural – de la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005.

CORTÁZAR, Fernando García de. *El Franquismo (1939-1975)*. Madrid: Anaya, 2009.

CUERVO, Antolín Sánchez. Memoria del exilio y Exilio de la memoria. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXV 735, jan. e fev., Madrid, 2009. Disponible em: <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/260/261>> Acceso em: 07 mai. 2010.

CUESTA, Cristina Gómez. La construcción de la memoria franquista (1939-1945): mártires, mitos y conmemoraciones. *Studia Historica. Historia Contemporánea*, n.25, 2007. Disponible em: <[http://campus.usal.es/~revistas\\_trabajo/index.php/0213-2087/article/viewFile/1053/1131](http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0213-2087/article/viewFile/1053/1131)> Acceso em: 28 jun. 2012.

DEVENY, Thomas. Una nueva perspectiva sobre los Maquis: Silencio Roto y La guerrilla de la memoria. *Quaderns de Cine* – 2008, n. 3. Cine i Memòria Històrica. Disponible em: <<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/11402>> Acceso em: 13 nov. 2012.

DI FEBBO, Giuliana; JULIÁ, Santos. *El Franquismo*. Barcelona: Paidós, 2005.

DÍAZ, José Antonio Moreno. Perspectivas sobre la Ley de Memoria Histórica. *Entelequia – Revista interdisciplinar*, n.7, set. 2008. p. 247-254. Disponible em: <<http://www.eumed.net/entelequia/pdf/2008/e07a14.pdf>> Acceso em: 21 mar. 2010.

DÍAZ-PLAJA, Fernando. *La vida cotidiana en España de la Guerra Civil*. Madrid: Edaf, 1994; JULIÁ, Santos. (coord.). *Víctimas de la Guerra Civil*. Madrid: Temas de Hoy, 1999.

DIEZ, Emeterio. El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n. 23, 2001.

DOMINGO, Alfonso. *El canto del Búho: la vida en el monte de los guerrilleros antifranquistas*. Madrid: Oberon, 2002.

DURO, Enrique. *Franco – una biografía psicológica*. Madrid: Temas de hoy, 1992.

ELLWOOD, Sheelagh. Falange y Franquismo. In: FONTANA, Josep (Org.). *España bajo el franquismo*. Barcelona: Crítica, 2000.

FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas. In: JULIÁ, Santos. (Dir.) *Memoria de la Guerra y del Franquismo*. Madrid: Taurus, 2006.

\_\_\_\_\_. *Políticas de la Memoria y Memorias de la Política*. Madrid: Alianza, 2008.

FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995.

\_\_\_\_\_. *História e Cinema*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. *O Ressentimento na História*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

FUSI, Juan. Para escribir la biografía de Franco. *Claves de la razón práctica*, n. 27, 1992.

GARCÍA, Cayo Sastre. La Transición Política en España: una sociedad desmovilizada. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n. 80, out.-dez. 1997. p. 33-68. Disponível em: < <http://www.jstor.org/pss/40183916>>. Acesso em: 24 dez. 2009.

GAVILÁN, Enrique. De la posibilidad y la necesidad de la “memoria histórica”. In: SILVA, Emilio; ESTEBAN, Asunción; CASTÁN, Javier; SALVADOR, Pancho (Orgs.). *La Memoria de los Olvidados: un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito, 2004.

GIRONELLA, José María; BORRAS, Rafael (Orgs.). *100 españoles y Franco*. Barcelona: Planeta, 1979.

GRAWUNDER, M. Zenilda. *A Palavra Mascarada*. Santa Maria: UFSM, 1996.

GUBERN, Román. La Guerra Civil vista por el cine del franquismo. In: JULIÁ, Santos. (Dir.) *Memoria de la Guerra y del Franquismo*. Madrid: Taurus, 2006.

GUERRA, Rafael Sánchez. *Mis prisiones*. Buenos Aires: Claridad, 1946.

GUERRERO, Juan Carlos Pérez. Franquismo e Identidad en el exilio republicano en México. In: ZUBELDIA, Carlos Navajas. (Org.). *Actas de IV Simposio de Historia Actual*, Logroño, 17-19 out. 2002. Logroño: Gobierno de La Rioja/ Instituto de Estudios Riojanos, 2004.

GUNTHER, Richard; HIGLEY, John. *Elites and Democratic Consolidation in Latin America and Southern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

GUNTHER, Richard; MONTERO, José Ramón; BOTELLA, Joan. *Democracy in Modern Spain*. Londres: Yale University Press, 2004.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HARTOG, François. A arte da Narrativa Histórica. In: BOUTIER, Jean; JULIA, Dominique. *Passados Recompuestos – campos e canteiros da História*. Rio de Janeiro: UFRJ e FGV, 1998.

HOBBSBAWM, Eric. *A Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

JULIÁ, Santos. De “guerra contra el invasor” a “guerra fratricida”. In: \_\_\_\_\_. (coord.). *Víctimas de la Guerra Civil*. Madrid: Temas de Hoy, 1999.

JULIÁ, Santos. De nuestras memorias y de nuestras miserias. In: GÁLVADEZ, Serigo (Coord.). Generaciones y memoria de la represión franquista: un balance de los movimientos por la memoria. Dossiê monográfico de *Hispania Nova – Revista de História Contemporânea*, n.7, 2007. Disponível em: <<http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d018.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

JULIÁ, Santos. Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura. In: \_\_\_\_\_. (Dir.). *Memoria de la Guerra Civil y del Franquismo*. Madrid: Taurus, 2006.

JURISTO, Álvaro Matud. La incorporación del cine documental al proyecto de No-Do. *Revista Historia y Comunicación Social*. Madrid, 2008. Disponível em <<http://revistas.ucm.es/inf/11370734/articulos/HICS0808110105A.PDF>>. Acesso em 18 jul. 2010.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação. *Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, V. XXXI, n. 2, dezembro de 2005.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, Televisão e História*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado – Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

LA VEGA, Eduardo de. Buñuel y el cine español en el exilio mexicano. *Film-Historia*, vol. X, n. 3, 2000.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 2008.

LEWGOY, Bernardo. Holocausto, trauma e memória. *Web Mosaica – Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall*, v. II, n. 1 (jan.-jun.), 2010. p. 50- 56. Porto Alegre: UFRGS, 2010. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/webmosaica/article/view/15544>> Acesso em: 14 jan. 2013.

LÓPEZ, José-Vidal Pelaz; TOMASONI, Matteo. Cine y Guerra Civil. *Diacronie – Studi di Storia Contemporanea: Spagna Anno Zero – la gueaa come soluzione*, n.7, 2011. p. 2. Disponível em: < [http://www.studistorici.com/2011/07/29/tomasoni2\\_numero\\_7](http://www.studistorici.com/2011/07/29/tomasoni2_numero_7)> Acesso em 29 ago. 2012.

LOPEZ, Manuel Villegas. *Nuevo Cine español*. San Sebastian: [s.n.], 1967.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2004.

MARÍA, Nuria Alicia Moreno. La Iglesia ante el cambio político 1975-1979. In: TUSELL, Javier; SOTO, Álvaro (dirs). Congreso internacional historia de la transición y consolidación democrática en España (1975-1986), 1995, Madrid. *Anais*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia e Universidad Autónoma de Madrid, 1995.

MARTINEZ-ORTIZ, Maria. Fantasy and Myth in Pan's Labyrinth: Analysis of Guillermo Del Toro's Symbolic Imagery. *1st Global Conference: Magic & Supernatural*. Austria, 1516 de março de 2010. Disponível em: <<http://www.interdisciplinary.net/wpcontent/uploads/2010/02/martinezpaper.pdf>> Acesso em: 04 ago. 2010.

MICHEL, Johann. Podemos falar de uma política do esquecimento? *Memória em Rede*, v.2, n.3, ago.-nov. 2010. Pelotas: UFPEL, 2010. Disponível em: <<http://www.ufpel.edu.br/ich/memoriaemrede/beta-02-01/index.php/memoriaemrede/article/view/35>> Acesso em: 10 jul. 2011.

MINERO, María de la Cinta Ramblado. ¿Compromiso, oportunismo o manipulación? El mundo cultural y los movimientos por la memoria. *Hispania Nova – Revista de Historia*

Contemporânea, n. 7, 2007. Disponível em: <<http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d004.pdf>> Acesso em: 14 mar. 2010.

MONEDERO, Juan Carlos. Nocturno de la Transición. In: SILVA, Emilio; ESTEBAN, Asunción; CASTÁN, Javier; SALVADOR, Pancho (Orgs.). *La Memoria de los Olvidados: un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito, 2004.

MONTALBÁN, Manuel. *Autobiografía del general Franco*. Barcelona: Planeta, 1992.

MORADIELLOS, Enrique. *La España de Franco (1939-1975)*. Madrid: Síntesis, 2000.

MORAL, Félix. *Veinticinco años después: La memoria del franquismo y de la transición a la democracia en los españoles del año 2000*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2000.

MORENO, Fernando. La guerra civil vista a través del cine español de ficción: una mirada desde la democracia. In: VII Congreso da Asociación de Historia Contemporânea, 2004. *Anais*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela-Ourense, 2004. Disponível em: <<http://www.ahistcon.org/docs/Santiago/pdfs/s3v.pdf>> Acesso em: 16 out. 2012.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla (orgs.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.

NAVARRO, Vicenç. La transición y los desaparecidos republicanos. In: SILVA, Emilio; ESTEBAN, Asunción; CASTÁN, Javier; SALVADOR, Pancho (Orgs.). *La Memoria de los Olvidados: un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito, 2004.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo, n. 10, dez. 1993.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. *O Olho da História*, n. 3. Disponível em: <[www.oohodahistoriaufba.br/o3cris.html](http://www.oohodahistoriaufba.br/o3cris.html)>. Acesso em: 05 mar. 2010. p. 3.

ORWELL, George. *Lutando na Espanha*. Rio de Janeiro: Globo, 2006.

PALOMINO, Ángel. *Caudillo*. Barcelona: Planeta, 1992.

PAYNE, Stanley. *Franco – el perfil de la historia*. Madrid: Espasa, 1992.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht, vida e obra*. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

PICAZO, Carlos Almira. *¡Viva España! El nacionalismo fundacional del régimen de Franco. 1939-1943*. Granada: Comares, 1998.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Revistas de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n. 3, 1989. Disponível em: <<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2278/1417>> Acesso em: 03 mar. 2009.



POWELL, Charles. El camino a la democracia en España. *Cuadernos de la España Contemporánea*, n.1, 2006. Disponível em: <[http://www.uspceu.com/CNTBNR/sitio\\_ID/pdf/1\\_camino.pdf](http://www.uspceu.com/CNTBNR/sitio_ID/pdf/1_camino.pdf)> Acesso em: 20 jan. 2010.

PRADERA, Javier. La dictadura de Franco: amnesia y recuerdos. *Claves de la Razón Práctica*, n. 100, 2000. Disponível em: <[http://www.prisarevistas.com/pdf/2000/Claves\\_100.pdf](http://www.prisarevistas.com/pdf/2000/Claves_100.pdf)> Acesso em: 8 jan. 2012.

PRESTON, Paul. *Franco: Caudillo de Espanha*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1994. *Psyche*, verão 2009, vol.3, n. 3. Disponível em: <<http://caliber.ucpress.net/doi/abs/10.1525/jung.2009.3.3.81>> Acesso em: 12 fev. 2010.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2008.

RECIO, Glicerio Sánchez. La persistencia del franquismo en la sociedad española actual. In: ZUBELDIA, Carlos Navajas. *Actas del IV Simposio de Historia Actual* : Logroño, 17-19 out. 2002. p. 93-112. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1036600>>. Acesso em: 12 jul. 2011.

ROSENDORF, Neal Moses. Hollywood in Madrid: American Film Producers ant the Franco Regime (1950-1970). *Historical Journal of Film, Radio and Television*, n. 27, 2007. p. 77-109. Disponível em: <[http://uscpublicdiplomacy.org/pdfs/H-wood\\_In\\_Madrid\\_article--Final--HJFRT.pdf](http://uscpublicdiplomacy.org/pdfs/H-wood_In_Madrid_article--Final--HJFRT.pdf)> Acesso em: 31 ago. 2010.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes – Os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

\_\_\_\_\_. *Crusade of the Left: The Lincoln Battalion in the Spanish Civil War*. Nova York: Pegasus, 1969.

RUIZ-VARGAS, José Maria. ¿De qué hablamos cuando hablamos de “memoria histórica”? – Reflexiones desde la psicología cognitiva. In: *Entelequia – Revista interdisciplinar*, n. 7, set. 2008. Disponível em: <<http://www.eumed.net/entelequia/pdf/2008/e07a02.pdf>> Acesso em: 21 mar. 2010.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine de historia, cine de memoria – la representación y sus límites*. Madri: Catedra, 2006.

\_\_\_\_\_. *Cine y Guerra Civil española – del mito a la memoria*. Madrid: Alianza, 2006.

\_\_\_\_\_. Los lugares de memoria franquistas en el No-Do. In JULIÁ, Santos. (Dir.) *Memoria de la Guerra y del Franquismo*. Madri: Taurus, 2006.

\_\_\_\_\_. Silencio Roto (Montxo Armendáriz): imperativos del relato y política de la memoria. In: FEENSTRA, Pietsie; HERMANS, Hub (Orgs.). *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. Amsterdam: Rodolpi, 2008.

SANTIAGO, Pablo de. El paisaje de los sentimientos. *Decine21*, 2010. Disponível em: <<http://www.decine21.com/Biografias/Montxo-Armendariz-56766>> Acesso em: 28 nov. 2012.

SEBARES, Francisco Erice. Combates por el pasado y apologías de la memoria, a propósito de la represión franquista. *Hispania Nova – Revista de Historia Contemporánea*, n. 6, 2006. Disponível em: <<http://hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d013.pdf>> Acesso em: 14 mar. 2010.

\_\_\_\_\_. Memoria Histórica y Deber de Memoria: las dimensiones mundanas de un debate académico. *Entelequia – Revista interdisciplinar*, n. 7, set. 2008. Disponível em: <<http://www.eumed.net/entelequia/pdf/2008/e07a03.pdf>> Acesso em: 21 mar. 2010.

SEIXAS, Xosé Maria Nuñes. Os nacionalismos da Espanha contemporânea: uma perspectiva histórica e algumas hipóteses para o presente. *Análise Social*, vol. XXX, n. 131-132, p. 489-526. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 1994. Disponível em: <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223380921I5qRE8oj8Nl88ZC7.pdf>> Acesso em: 23 out. 2012.

SERRANO, Secundino. *Maquis – Historia de la guerrilla antifranquista*. Madrid: Temas de Hoy, 2001.

SINOVA, Justino. *La censura de prensa durante el franquismo*. Barcelona: Debolsillo, 2006.

SOUTHWORTH, Herbert. *El lavado cérebro de Francisco Franco*. Barcelona: Crítica, 2000.

SPECTOR, Barry. Sacrifice of the Children in Pan's Labyrinth – film review. *Jung Journal: Culture & Psyche*, verão 2009, vol.3, n. 3. Disponível em: <<http://caliber.ucpress.net/doi/abs/10.1525/jung.2009.3.3.81>> Acesso em: 12 fev. 2010.

TEZANOS, José Felix; COTARELO, Ramón; BLAS, Andrés de. *La Transición Democrática Española*. Madri: Sistema, 1989.

TUSSEL, Javier. *Franco en la Guerra Civil: una biografía política*. Barcelona: Tusquets, 1992.

VIDAL, Agustín Sánchez. El Cine español y la Transición. In: MONLEÓN, José. (orgs.) *Del Franquismo a la Posmodernidad – cultura española (1975-1990)*. Madrid: Akal Universitaria, 1995.

VINYES, Ricard. *Asalto a la Memoria – Impunidades y reconciliaciones, símbolos y estética*. Barcelona: Los Libros del Lince, 2011.

## SITES:

ASSOCIACIÓN LA GAVILLA VERDE. Disponível em: <<http://www.lagavillaverde.org/>> Acesso em: 20 out. 2012.

Chicago Tribune, em 18 de dezembro de 2006. Disponível em: <[www.keswickfilmfestival.org](http://www.keswickfilmfestival.org)> Acesso em: 19 jun. 2010.

*CLUB CULTURA.* Disponível em: <http://www.clubcultura.com/clubcine/montxo/montxo.htm> Acesso em: 15 out. 2012.

*EL LABERINTO DEL FAUNO.* Disponível em: <http://www.panslabyrinth.com/> Acesso em 21 jul. 2009.

REVIRIEGO, Carlos. Montxo Armendáriz: "Silencio Roto será mi película más polémica". *El Mundo.* Madri, 29 fev. 2000. Disponível em: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/CINE/3154/Montxo\\_Armendariz](http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/3154/Montxo_Armendariz) > Acesso em: 25 out. 2012.

"SILENCIO ROTO" é destaque no Festival de Locarno. *Estadão.* São Paulo, 8 ago. 2001. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2001/not20010808p2373.htm> Acesso em: 11 out. 2012

**ANEXOS**

## LISTA DE FILMES CITADOS\*

¡**A MI LA LEGIÓN!** Diretor: Juan de Orduña. Roteiro: Raúl Cancio. Intérpretes: Pilar Soler; Alfredo Mayo; Luis Peña. Espanha: CIFESA, 1942. VHS (80 min.), p/b. 35 mm.

¡**AY CARMELA!** Diretor: Carlos Saura. Roteiro: Carlos Saura e Rafael Azcona. Intérpretes: Carmen Maura; Andrés pajaes; Gabino Diego; Maurizio Di Raza. Espanha: Ellepi Films, Iberoamericana Films Internacional, Televisión Española (TVE), 1990. VHS (100 min.), son, color. 35 mm.

¡**BIBA LA BANDA!** Diretor: Ricardo Palacios. Roteiro: Ricardo Palacios. Intérpretes: Alfredo Landa; Óscar Ladoire; Fiorella Faltoyano. Espanha: Casablanca Films, 1987. VHS (95 min.), son, color. 35 mm.

¡**BIENVENIDO MR. MARSHALL!** Diretor: Luis García Berlanga. Roteiro: Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga e Miguel Mihura. Intérpretes: Manolo Morán; Lolita Sevilla; José Isbert; Elvira Quintillá. Espanha: Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI), 1953. VHS (77 min.), son, p/b. 35 mm.

¡**BUEN VIAJE, EXCELENCIA!** Diretor: Albert Boadella. Roteiro: Albert Boadella. Intérpretes: Ramon Fontserè; Pilar Sáenz; Minnie Marx. Espanha: Lolafilms, 2003. DVD (92 min.), son, color. 35 mm.

¡**EL SANTUARIO NO SE RINDE!** Diretor: Arturo Ruiz Castillo. Roteiro: Arturo Ruiz Castillo. Intérpretes: Alfredo Mayo; Beatriz de Añara; Tomás Blanco; Carlos Muñoz. Espanha: Centro Fils, Terramar Films, Valencia Films S. A., 1949. VHS (90 min.), son, p/b. 35 mm.

¡**HARKA!** Diretor: Carlos Arévalo. Roteiro: Luis García Ortega Intérpretes: Alfredo Mayo; Luis Peña; Luchy Soto. Espanha: CIFESA, 1941. VHS (68 min.), son, p/b. 35 mm.

¡**JO, PAPÁ!** Diretor: Jaime de Armiñán. Roteiro: Jaime de Armiñán Juan Tébar. Intérpretes: Ana Belén; Antoio Ferrandis; Amparo Soler Leal; José María Flotats. Espanha: Impala e In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica, 1975. VHS (93 min.), son, color. 35 mm.

¡**QUE VIENEN LOS SOCIALISTAS!** Diretor: Mariano Ozores. Roteiro: Mariano Ozores. Intérpretes: José Sacristán; Luis Escobar; Antonio Ozores; Jenny Llada. Espanha: 1982. VHS (86 min.), son, color. 35 mm.

¡**POR QUÉ MORIR EN ESPAÑA?** Diretor: Eduardo Manzanos. Roteiro: Rafael García Serrano e José María Sánchez Silva. Documentário. Espanha: Fénix Cooperativa Cinematográfica, 1965. VHS (74 min.), son, p/b. 35 mm.

---

\* OS filmes citados neste trabalho foram referenciados de acordo com AGULAR, Carlos. *Guía del Cine Español*. Madrid: Cátedra, 2007.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y Guerra Civil española – del mito a la memoria*. Madrid: Alianza, 2006.; e o IMDB, disponível em: <<http://www.imdb.com/>>. Acesso em: 20 nov. 2010. Procurou-se manter os títulos na língua original.

**¿POR QUÉ PERDIMOS LA GUERRA?** Diretor: Diego de Santillán. Roteiro: Diego de Santillán e Luis Galindo. Documentário. Espanha: 1977. VHS (97 min.), son, color. 35 mm.

**27 HORAS.** Diretor: Montxo Armendáriz. Roteiro: Montxo Armendáriz. Intérpretes: Martxelo Rubio; Maribel Verdú; Jon San Sebastián. Espanha/ França: Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S. L., 1986. VHS (81 min.), son, color. 35 mm.

**55 DAYS AT PEKING.** Diretor: Nicholas Mann. Roteiro: Rober Hammer e Philip Yordan. Intérpretes: Charlton Heston; Ava Gardner; David Niven; Flora Robson; John Ireland. Estados e Espanha: C. B. Films S. A. e Rossen Films, 1956. VHS (136 min.), son, p/b e color. 35 mm.

**ALEXANDER THE GREAT.** Diretor: Robert Rossen. Roteiro: Robert Rossen. Intérpretes: Richard Burton; Frederic March; Claire Bloom; Danielle Darrieux. Estados Unidos e Espanha: C. B. Films S. A. e Rossen Films, 1956. VHS (136 min.), son, p/b e color. 35 mm.

**ASALTO AL CASTILLO DE LA MONCLOA.** Diretor: Paco Lara Polop. Roteiro: Manuel Castiñeiras e Paco Lara Polop. Intérpretes: Luis Sánchez Polack; José Luis Coll; Carmen Sevilla. Espanha: 1978. VHS (90 min.), son, color. 35 mm.

**ASÍ EN LA TIERRA COMO EN EL CIELO.** Diretor: Isadora Guardia Calvo. Roteiro: Isadora Guardia Calvo. Documentário. Espanha: 2002.

**ASIGNATURA PENDIENTE.** Diretor: José Luis Garci. Roteiro: José Luis Garci e José María González Sinde. Intérpretes: José Sacristán; Fiorella Faltoyano; Antonio Gamero; Silvia Tortosa. Espanha: José Luis Tafur P.C., 1977. VHS (94 min.), son, color. 35 mm.

**BABEL.** Diretor: Alejandro González Iñárritu. Roteiro: Guillermo Arriaga. Intérpretes: Brad Pitt; Cate Blanchett; Peter Wight; Harriet Walter. França, Estados Unidos e México: Paramount Pictures, Paramount Vantage e Anonymous Content, 2006. DVD (143 min.), son, color. 35 mm.

**BALADA TRISTE DE TROMPETA.** Diretor: Álex de la Iglesia. Roteiro: Álex de la Iglesia. Intérpretes: Carlos Areces; Antonio de la Torre; Carolina Bang. Espanha/ França: Tornasol Films, La Fabrique 2, 2010. DVD (107 min.), son, color. 35 mm.

**BALARRASA.** Diretor: José Antonio Nieve Conde. Roteiro: Vicente Escrivá. Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez; María Rosa Salgado; Dina Sten; Luis Prendes. Espanha: Aspa Producciones Cinematográficas, 1950. VHS (90 min.), son, p/b. 35 mm.

**BEHOLD A PALE HORSE.** Diretor: Fred Zinnemann. Roteiro: Emeric Pressburger. Intérpretes: Gregory Peck; Anthony Quinn; Omar Sharif; Mildred Dunnock. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1964. VHS (118 min.), son, p/b. 35 mm.

**BLADE II.** Diretor: Guillermo del Toro. Roteiro: Marv Wolfman. Intérpretes: Wesley Snipes; Kris Kristofferson; Ron Pearlman; Leonor Varela. Estados Unidos e Alemanha: Warner Bros. Pictures, 2002. DVD (117 min.), son, color. 35 mm.

**BODA EN EL INFIERNO.** Diretor: Antonio Román. Roteiro: Antonio Román, Pedro de Juan e Miguel Mihura. Intérpretes: Conchita Montenegro; José Nieto; Conchita Tapia; Julia Caba Alba. Espanha: Hércules Films, 1942. VHS (84 min.), son, p/b. 35 mm.

**CALLE MAYOR.** Diretor: Juan Antonio Bardem. Roteiro: Juan Antonio Bardem. Intérpretes: Betsy Blair; José Suárez; Yves Massard; Luis Peña. Espanha e França: Suevia Films, Guión Producciones Cinematográficas e Ibéria Films, 1956. VHS (97 min.), son, p/b. 35 mm.

**CANCIONES PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA.** Diretor: Basilio Martín Patino. Roteiro: Basilio Martín Patino. Documentário. Espanha: Turner Films, 1971. VHS (110 min.), son, p/b. 35 mm.

**CAUDILLO.** Diretor: Basilio Martín Patino. Roteiro: Basilio Martín Patino. Documentário. Espanha: 1977. VHS (103 min.), son, p/b. 35 mm.

**CERCA DEL CIELO.** Diretor: Domingo Viladomat. Roteiro: Clemente Pamplona. Intérpretes: Venancio Marcos; Patricia Morán; Gustavo Rojo. Espanha/ Itália: Columbus Films, 1951. VHS (95 min.), son, p/b. 35 mm.

**CLEOPATRA.** Diretor: Joseph L. Mankiewicz. Roteiro: Joseph L. Mankiewicz. Intérpretes: Elizabeth Taylor; Richard Burton; Rex Harrison; Pamela Brown. Reino Unido, Estados Unidos e Suíça: Fox Film Corporation, MCL Films S. A., 1963. VHS (192min.), son, p/b e color. 35 mm.

**COMPANYS, PROCÉS A CATALUNYA.** Diretor: Josep María Forn. Roteiro: Josep María Forn. Intérpretes: Luis Iriondo; Marta Angelat; Montserrat Carulla. Espanha: 1979. VHS (129 min.), son, color. 35 mm.

**CRÍA CUERVOS.** Diretor: Carlos Saura. Roteiro: Carlos Saura. Intérpretes: Ana Torrent; Geraldine Chaplin; Héctor Alteiro; Mónica Randall. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L, 1975. VHS (102 min.), son, color. 35 mm.

**CRONOS.** Diretor: Gullermo del Toro. Roteiro: Gullermo del Toro. Intérpretes: Federico Luppi; Ron Pearlman; Claudio Brook; Margarita Isabel. México: CNCAIMC, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica e Grupo Del Toro, 1993. VHS (94 min.), son, color. 35 mm.

**DE CAMISA VIEJA A CHAQUETA NUEVA.** Diretor: Rafael Gil. Roteiro: Fernando Vizcaíno Casas. Intérpretes: José Luiz López Vázquez; María Casanova, Antonio Garisa; Manolo Codeso. Espanha: 1982. VHS (101 min.), son, color. 35 mm.

**DEPRISA, DEPRISA.** Diretor: Carlos Saura. Roteiro: Carlos Saura. Intérpretes: José Antonio Valdelomar; Jesús Arias; Berta Socuéllamos; Consuelo Pascual; Espanha e França: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S. L. e Les Films Molière, 1981. VHS (94 min.), son, p/b. 35 mm.

**DIÁLOGOS DE LA PAZ.** Diretor: José Maria Font Espina e Jorge Faliú. Roteiro: Jorge Faliú. Intérpretes: Ángel Aranda; José Bastida; Maruchi Fresno. Espanha: Petruka Films, 1964. VHS (82 min.), son, p/b. 35 mm.

**DOCTOR ZHIVAGO.** Diretor: David Lean. Roteiro: Boris Pasternak. Intérpretes: Omar Sharif; Julie Christie; Geraldine Chaplin; Alec Guinness. Estados Unidos e Reino Unido: MGM e Sostar S. A., 1965. VHS (197 min.), son, p/b e color. 35 mm.

**DOLORES.** Diretor: Andrés Linares e José Luis García Sánchez. Roteiro: Andrés Linares e José Luis García Sánchez. Documentário. Espanha: 1980. VHS (90 min.), son, color. 35 mm.

**DOS CAMINOS.** Diretor: Artura Ruiz Castillo. Roteiro: Clemente Pamplona. Intérpretes: María Luisa Abad; Valeriano Andrés; María Asquerino. Espanha: Eos Films, 1953. VHS (82 min.), son, p/b. 35 mm.

**DRAGON RAPIDE.** Diretor: Jaime Camino. Roteiro: Jaime Camino. Intérpretes: Juan Diego; Manuel de Blas; Saturno Cerra. Espanha: TVE, 1986. VHS (100 min.), son, color. 35 mm.

**DULCE HORAS.** Diretor: Carlos Saura. Roteiro: Carlos Saura. Intérpretes: Assumpta Serna; Iñaki Aierra; Álvaro de Luna. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S. L., 1981. VHS (106 min.), son, color. 35 mm.

**EL AMOR DEL CAPITÁN BRANDO.** Diretor: Jaime de Armiñán. Roteiro: Jaime de Armiñán. Intérpretes: Fernando Fernán Gómez; Ana Belén; Jaime Gamboa. Espanha: Impala, 1974. VHS (93 min.), son, color. 35 mm.

**EL BESO DE JUDAS.** Diretor: Rafael Gil. Roteiro: Vicente Escrivá. Intérpretes: Rafael Rivelles; Francisco Rabal; Gérard Tichy; Fernando Sancho. Espanha: Aspa Producciones Cinematográficas, 1953. VHS (90 min.), son, p/b. 35 mm.

**EL CAMINO DE LA PAZ.** Diretor: Rafael Garzón. Roteiro: Rafael Garzón. Documentário. Espanha: No-Do, 1959. VHS, son, p/b. 35 mm.

**EL CANTO DEL GALLO.** Diretor: Rafael Gil. Roteiro: Vicente Escrivá. Intérpretes: Francisco Rabal; Jacqueline Pierreux; Gérard Tichy; Luis Induni. Espanha: Aspa Producciones Cinematográficas, 1955. VHS (94min.), son, p/b. 35 mm.

**EL CID.** Diretor: Anthony Mann. Roteiro: Frederic Frank e Philip Yordan. Intérpretes: Charlton Heston; Sophia Loren; Raf Vallone; Geneviève Page. Itália, Estados Unidos e Reino Unido: The Rank Organization, Samuel Bronston Productions e Dear Film Produzione, 1961. VHS (182 min.), son, p/b e color. 35 mm.

**EL CORAZÓN DEL BOSQUE.** Diretor: Manuel Guitiérrez Aragón. Roteiro: Manuel Guitiérrez Aragón e Luis Megino. Intérpretes: Ángela Molina; Norman Brinky; Luis Politti; Víctor Valverde. Espanha: Arandano S. A., 1978. VHS (100 min.), son, color. 35 mm.

**EL CRIMEN DE CUENCA.** Diretor: Pilar Moró. Roteiro: Pilar Morá e Juan Antonio Porto. Intérpretes: Amparo Soler Leal; Héctor Alterio; Daniel Dicenta; José Manuel Cervino; Espanha: In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica e Jet Films, 1979. VHS (88 min.), son, color. 35 mm.



**EL CRUCERO BALEARES.** Direção: Enrique Del Campo. Roteiro: Antonio Guzmán Merino. Intérpretes: Roberto Rey; Marta Ruel; Tony D'Algy; Manolo Morán. Espanha: Radio Films Española, 1940. VHS (84 min.), son, p/b. 35mm.

**EL DESENCANTO.** Diretor: Jaime Cháviri. Roteiro: Jaime Cháviri. Documentário. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L. e Querejeta y Gárate, 1976. VHS (93 min.), son, p/b. 35 mm.

**EL ESPINAZO DEL DIABLO.** Direção: Guillermo del Toro. Produção: Pedro Almodóvar e Guillermo del Toro. Roteiro: Guillermo del Toro, Antonio Trashorras e David Muñoz. Intérpretes: Marisa Paredes; Eduardo Noriega; Federico Luppi; Fernando Tielve; Íñigo Garcés. Espanha: Sony Pictures Classics, 2001. DVD (106 min.), son, color. 35mm.

**EL ESPÍRITU DE LA COLMENA.** Direto: Víctor Erice. Roteiro: Víctor Erice e Ángel Fernández-Santos. Intérpretes: Ana Torrent; Fernando Ferná-Gomez; Teresa Gimpera; Isabel Tellería. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., Jacel Desposito, 1973. VHS (100 min.), son, color. 35 mm.

**EL EXILIO.** Diretor: Pedro Cravajal. Roteiro: Pedro Cravajal. Documentário. Espanha: Es Docu, 2002. DVD (118 min.), son, color. 35 mm.

**EL FRENTE INFINITO.** Diretor: Pedro Lazaga. Roteiro: Lluís Josep Comerón. Intérpretes: José Alsina; Manuel Ausina; Antonio Berlinches. Espanha: Ediciones Cinematográficas Argemí Films, 1956. VHS (101 min.)son, p/b. 35 mm.

**EL JARDÍN DE LAS DELICIAS.** Diretor: Carlos Saura. Roteiro: Rafael Azcona. Intérpretes: José Luis López Vázquez; Luchy Soto; Francisco Pierrá. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S. L., 1965. VHS (95 min.), son, color. 35 mm.

**EL LABERINTO DEL FAUNO.** Diretor: Guillermo del Toro. Roteiro: Guillermo del Toro. Intérpretes: Ivana Baquero, Maribel Verdú, Ariadna Gil; Sergi López; Alex Angulo; Doug Jones. Espanha, estados unidos e México: Estudios Picasso, Tequila Gang, Esperanto Filmoj e Warner Bros. Pictures, 2006. DVD (120 min.), son, color. 35 mm.

**EL LARGO INVIERNO.** Diretor: Jaime Camino. Roteiro: Jaime camino, Róman Gubern, Juan Marsé, Nicolás Berheim e Manuel Guitiérrez Aragón. Intérpretes: Vittorio Gassman; Jacques Penot; Elizabeth Hurlet; Jean Rochefort. Espanha e França: Danon Audiovisuel S. A., Televisió de Catalunya (TV3) e Tibidabo Films S. A., 1991. VHS (129 min.), son, color. 35 mm.

**EL OTRO ÁRBOL DE GUERNICA.** Diretor: Pedro Lazaga. Roteiro: Pedro Masó. Intérpretes: José Manuel Barrio; Inma de Santis; Luis María Toledano. Espanha: C. B. Films S. A., 1969. VHS (100 min.), son, color. 35 mm.

**EL PIANISTA.** Diretor: Mario Gas. Roteiro: Mario Gas. Intérpretes: Mercè Arànega; Nadala Batiste; Damià Barbany. Espanha: Massa d'Or Produccions, 1997. VHS (90 min.), son, color. 35 mm.

**EL PROCESO DE BURGOS.** Diretor: Imanol Uribe. Roteiro: Imanol Uribe. Documentário. Espanha: Cobra Films e Irriutzi Zinema, 1979. VHS (131 min.), son, color. 35 mm.

**EL PUENTE.** Diretor: Juan Antonio Bardem. Roteiro: Juan Antonio Bardem, Daniel Sueiro e Javier Palmero. Intérpretes: Alfredo Landa; Josele Román; Victoria Abril; Simón Andreu. Espanha: Arte 7, 1976. VHS (99 min.), son, color. 35 mm.

**EL VIAJE DE CAROL.** Diretor: Imanol Uribe. Roteiro: Ángel García Roldán. Intérpretes: Clara Lago; Juan José Ballesta; Álvaro de Luna. Espanha/ Portugal: Aiete-Ariane Films, 2002. DVD (103 min.), son, color. 35 mm.

**EN EL BALCÓN VACÍO.** Diretor: Jomí García Ascot. Roteiro: María Luisa Elio. Intérpretes: Alicia Bergua; Martín Bergua; María Luisa Elio; Belina García. México: Ascot e Torre, 1961. VHS (48 min.), son, p/b. 35 mm.

**EN BRAZOS DE LA MUJER MADURA.** Diretor: Manuel Lombardero. Roteiro: Rafael Azcona. Intérpretes: Juan Diego Botto; Miguel Ángel García; Faye Dunaway. Espanha: Canal+ España, Lolafilms, Sociedad General de Televisión (Sogetel), 1997. VHS (105 min.), son, color. 35 mm.

**EN UN RINCÓN DE ESPAÑA.** Diretor: Jerónimo Mihura. Roteiro: Julio Coll, Juan Lladó, Manuel Tamayo e Salvador Cerdán. Intérpretes: Adriano Romoldi; María Martín; Carlos Agustí; Juan de Landa. Espanha: Emisora Films, 1948. VHS (106 min.), son, color. 35 mm.

**ENTRE LA ESPERANZA Y EL FRAUDE: ESPAÑA 1931-1939.** Diretor: Cooperativa de cine alternativo. Documentário. Espanha: 1976. VHS (95 min.), son, color. 16 mm.

**ESA PAREJA FELIZ.** Diretor: Luis García Berlanga e Juan Antonio Bardem. Roteiro: Juan Antonio Bardem e Luis García Berlanga. Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez; Elvira Quintillá; Félix Fernández; José Luis Ozores. Espanha: Altamira Ind. Cinematográfica, 1957. VHS (84 min.), son, p/b. 35 mm.

**ESCUADRILLA.** Direção: Antonio Román. Roteiro: Antonio Román, José Gonzales de Ubvieta e José Luis Sáenz de Heredia. Intérpretes: Luchy Soto; Alfredo Mayo; José Nieto; Carlos Muñoz. Espanha: Productores Asociados S. A., 1941. VHS (86 min.), son, p/b. 35 mm.

**ESE OSCURO OBJETO DE DESEO.** Diretor: Luis Buñuel. Roteiro: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière. Intérpretes: Fernando Rey; Carole Bouquet; Ángela Molina. Espanha e França: Greenwich Film Productions, Les Films Galaxie e In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica, 1977. VHS (96 min.), son, color. 35 mm.

**ESPAÑA DEBE SABER.** Diretor: Eduardo Manzanos. Roteiro: Eduardo Manzanos. Documentário. Espanha: 1977. VHS (81 min.), son, color. 35 mm.

**ESPAÑA OTRA VEZ.** Diretor: Jaime Camino. Roteiro: Jaime Camino, Róman Gubern e Alvah Bessie. Intérpretes: Manuel Vargas; Mark Stevens; Marianne Koch; Luis Ciegas. Espanha: Pandora, 1968. VHS (105 min.), son, color. 35 mm.

**ESPERAME EN EL CIELO.** Diretor: Antonio Marcero. Roteiro: Antonio Marcero, Román Gubern e Horacio Valcárcel. Intérpretes: José Soriano; José Sazatornil; Chus Lampreave; Manolo Codeso. Espanha: BMG Films, Televisión Española (TVE), 1987. VHS (106 min.), son, color. 35 mm.

**EXILIO.** Diretor: Pedro Carvajal. Roteiro: Pedro Carvajal. Documentário. Espanha: 2002. DVD, son, color. 35 mm.

**EXTRANJEROS EN SI MISMOS.** Diretor: José Luis López-Linares e Javier Rioyo. Documentário. Espanha: Canal + España, Cero en Conducta S. L. e Televisión Española (TVE), 2001. VHS (86 min.), son, color. 35 mm.

**FERMÍN GALÁN.** Diretor: Fernando Roldán. Roteiro: Fernando Roldán. Intérpretes: José Baviera; Polita Bedrós; Cecilia Escudero. Espanha: 1931. VHS (81 min.), p/b. 35 mm.

**FOR WHOM THE BELLS TOLLS.** Diretor: Sam Wood. Roteiro: Ernest Hemingway e Dudley Nichols. Intérpretes: Gary Cooper; Ingrid Bergman; Akim Tamiroff; Arturo de Córdova. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1943. VHS (170 min.), son. p/b e color. 35 mm.

**FRANCO, ESE HOMBRE.** Diretor: José Luis Sáenz de Heredia. Roteiro: José Luis Sáenz de Heredia e José María Sánchez Silva. Documentário. Espanha: Chapalo Films S. A., 1964. VHS (101 min.), son, color. 35 mm.

**FRENTE DE MADRID.** Direção: Edgar Neville. Roteiro: Edgar Neville. Intérpretes: Rafael Rivelles; Conchita Montes; Juan de Landa; Blaca de Silos. Espanha e Itália: Film Bassoli, 1939. VHS (95 min.), son, p/b. 35 mm.

**FURTIVOS.** Diretor: José Luis Borau. Roteiro: José Luis Borau e Manuel Guitiérrez Aragón. Intérpretes: Lola Gaos; Ovidi Montllor; Alicia Sánchez; José Luis Borau. Espanha: El Imán Cine y Televisión S.A., 1975. VHS (97 min.), son, color. 35 mm.

**GRENADA, GRENADA, GRENADA MOYA.** Diretor: Roman Karmén. Roteiro: Roman Karmén e Konstantin Simonov. Documentário. União Soviética: 1967. VHS, son, p/b. 35 mm.

**HARRY POTTER AND THE ORDER OF THE PHOENIX.** Diretor: David Yates. Roteiro: Michael Goldenberg. Intérpretes: Daniel Radcliffe; Emma Watson; Rupert Grint. EUA/ Inglaterra: Warner Bros, 2007. DVD (138 min.), son, color. 35 mm.

**HELLBOY.** Diretor: Guillermo del Toro. Roteiro: Guillermo del Toro. Intérpretes: Ron Pearlman; Doug Jones; Salma Blair; John Hurt. Estados Unidos: Revolution Studios, Lawrence Gordon Productions e Starlite Films, 2004. DVD (122 min.), son, color. 35 mm.

**HIJOS DE PAPÁ.** Diretor: Diretor: Rafael Gil. Roteiro: Fernando Vizcaíno Casas. Intérpretes: Irene Gutiérrez Caba; José Bódalo; Antonio Garisa. Espanha: 1980. VHS (94 min.), son, color. 35 mm.

**HISTORIA DE UN BESO.** Diretor: José Luis Garci. Roteiro: José Luis Garci e Horácio Valcárcel. Intérpretes: Alfredo Landa; Ana Fernández; Carlos Hipólito; Agustín González. Espanha: Canal + España, Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas S. A. e Nickel Odeón Dos, 2002. DVD (105 min.), son, color. 35 mm.

**HISTORIAS DE KRONEN.** Diretor: Montxo Armendáriz. Roteiro: Montxo Armendáriz. Intérpretes: Juan Diego Bott; Jordi Mollá; Nuria Prims. Espanha: 1994. VHS (90 min.), son, color. 35 mm.

**JFK.** Diretor: Oliver Stone. Roteiro: Oliver Stone. Intérpretes: Sally Kirkland; Anthony Ramirez; Ray LePare; Steeve Reed. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1991. VHS (189 min.), son, color. 35 mm.

**KING OF KINGS.** Diretor: Nicholas Ray. Roteiro: Philip Yordan. Intérpretes: Jeffrey Hunter; Siobhan McKenna; Hurd Hatfield; Ron Randell. Estados Unidos: MGM, 1961. VHS (168 min.), son, p/b e color. 35 mm.

**LA ALDEA MALDITA.** Diretor: Florián Rey. Roteiro: Florián Rey. Intérpretes: Julio Rey de las Heras; Alicia Romay; Delfín Jerez. Espanha: 1930. VHS (73 min.), son, p/b. 35 mm.

**LA BODA DEL SEÑOR CURA.** Diretor: Rafael Gil. Roteiro: Fernando Vizcaíno Casas. Intérpretes: José Sancho; José Bódalo; Manuel Tejada. Espanha: 5 Films S. A., 1979. VHS (102 min.), son, color. 35 mm.

**LA CAZA.** Diretor: Carlos Saura. Roteiro: Angelino Fons e Carlos Saura. Intérpretes: Alfredo Mayo; Ismael Merlo; José María Prada; Emilio Gutiérrez Caba. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., 1965. VHS (89 min.), son, p/b. 35 mm.

**LA CIUDAD PERDIDA.** Diretor: Margarita Alexandre. Roteiro: Rafael Torrecilla. Intérpretes: Cosetta Greco; Fausto Tozzi; Fáliz Dafaue. Espanha/ Itália: 1954. VHS (82 min.), son, p/b. 35 mm.

**LA COLMENA.** Diretor: Mario Camus. Roteiro: José Luis Dibildos. Intérpretes: José Sacristán; Francisco Algora; José Luis Vázquez López; Victoria Abril. Espanha: Televisión Española (TVE) e Ágata Films S. A., 1982. VHS (108 min.), son, color. 35 mm.

**LA DANZA DE LO GRACIOSO.** Diretor: Montxo Armendáriz. Roteiro: Montxo Armendáriz. Intérpretes: Julia Arranz; Teresa Bacaicoa; Luis Carmona. Espanha: Irudi Films S. L., 1979. VHS (12 min.) son, color. 35 mm.

**LA ENCRUCIJADA.** Diretor: Alfonso Balcázar. Roteiro: Alfonso Balcázar. Intérpretes: Jaime Avellán; Enrique Borrás; José María Caffarel. Espanha/ França: Aigle Film, Balcázar Producciones Cinematográficas, Filmax, 1959. VHS (95 min.), son, p/b. 35 mm.

**LA ESCOPETA NACIONAL.** Diretor: Luis García Berlanga. Roteiro: Rafael Azcona e Luis García Berlanga. Intérpretes: Luis Escobar; Antonio Ferrandis; José Sazatonil; Mónica Randall. Espanha: Impala e In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica, 1977. VHS (98 min.), son, color. 35 mm.

**LA FIEL INFANTERIA.** Diretor: Pedro Lazaga. Roteiro: José Luis Dibildos e Rafael García Serrano. Intérpretes: Analía Gadé; Tony Leblanc; Arturo Fernández. Espanha: Ágata Films S. A., 1959. VHS (113 min.), son, color. 35 mm.

**LA FUGA DE SEGOVIA.** Diretor: Imanol Uribe. Roteiro: Imanol Uribe e Ángel Amigo. Intérpretes: Mario Pardo; Xabier Elorriaga; Ovidi Montllor; Virginia Mataix. Espanha: Frontera Films, 1981. VHS (101 min.), son, color. 35 mm.

**LA GUERRA COTIDIANA.** Diretor: Daniel Serra e Jaume Serra. Roteiro: Daniel Serra e Jaume Serra. Documentário. Espanha: Planeta 2010 e Sagrera TV, 2002. DVD (64 min.), son, color. 35 mm.

**LA GUERRA DE DIOS.** Diretor: Rafael Gil. Roteiro: Vicente Escrivá. Intérpretes: Claude Laydu; Francisco Rabal; Fernando Sancho; Gérard Tichy. Espanha: Aspa Producciones Cinematográficas, 1953. VHS (98 min.), son, p/b. 35 mm.

**LA GUERRA DE LOS LOCOS.** Diretor: Manolo Matjí. Roteiro: Manolo Matjí. Intérpretes: José Manuel Cervino; Francisco Algora; Alberto Alonso. Espanha: 1986. VHS (96 min.), son, color. 35 mm.

**LA GUERRE EST FINIE.** Diretor: Alain Resnais. Roteiro: Jorge Semprún. Intérpretes: Yves Montand; Ingrid Thulin; Geneviève Bujold; Jean Dasté. França e Suécia: Europa Film e Sofracima, 1965. VHS (121 min.), son, p/b. 35 mm.

**LA GUERRILLA DE LA MEMORIA.** Diretor: Javier Corcuera. Roteiro: Javier Corcuera e Fernando León de Arnoa. Documentário: Oria Films S. L., 2002. VHS (67 min.), son, color. 35 mm.

**LA HORA DE LOS VALIENTES.** Diretor: Antonio Macero. Roteiro: Antonio Macero e Horácio Valcárcel. Intérpretes: Gabino Diogo; Leonor Watling; Adriana Ozores; Luis Cuenca. Espanha: 1998. VHS (115 min.), son, color. 35 mm.

**LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS.** Diretor: José Luis Cuerda. Roteiro: Rafael Azcona. Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez; Manuel Lozano; Uxía Blanco; Guillermo Toledo. Espanha: Canal + España, Los Producciones del Escorpion e Sociedad General de Televisión (Sogetel), 1999. VHS (93 min.), son, color. 35 mm.

**LA MUJER DEL aNARQUISTA.** Diretor: Peter Sehr e Mari Noëlle. Roteiro: Mari Noëlle e Ray Loriga. Intérpretes: María Valverde; Juan Diego Botto; Ivana Baquero; Nina Hoss; Jaen-Marc Barr. Alemanha, Espanha e França: P'Artisan Filmproduktion GmbH, KV Entertainment e Zip Films, 2008. DVD (112 min.), son, color. 35 mm.

**LA NIÑA DE TUS OJOS.** Diretor: Fernando Trueba. Roteiro: Rafael Azcona e Miguel Ángel Egea. Intérpretes: Penélope Cruz; Antonio Resines; Jorge Sanz. Espanha: CARTEL, 1998. VHS (121 min.), son, color. 35 mm.

**LA NOCHE Y EL ALBA.** Diretor: José María Forqué. Roteiro: Alfonso Sastre e José María Forqué. Intérpretes: Francisco Rabal; Zully Moreno; Rosita Arenas; Antonio Vilar. Espanha: Eurofilms, 1958. VHS (90 min.), son, p/b. 35 mm.

**LA ORILLA.** Diretor: Luis Lucia. Roteiro: Luis Lucia. Intérpretes: Julián Mateos; María Dolores Pradera; Dyanik Zurakowska. Espanha: PICASA, 1970. VHS (96 min.), son, color. 35 mm.

**LA PATRULLA.** Diretor: Pedro Lazaga. Roteiro: Rafael García Serrano. Intérpretes: Conrado San Martín; Marisa de Leza; José María Rodero. Espanha: Ansara Films, 1954. VHS (99 min.), son, p/b. 35 mm.

**LA PAZ IMPIEZA NUNCA.** Diretor: León Klimovsky. Roteiro: Domingo Almendros e Enrique Domínguez Millán. Intérpretes: Adolfo Marsillach; Concha Velasco; Carmen de Lirio. Espanha: CIFESA, 1960. VHS (118 min.), son, p/b. 35 mm.

**LA PRIMA ANGÉLICA.** Diretor: Carlos Saura. Roteiro: Rafael Azcona e Carlos Saura. Intérpretes: José Luis López Vázquez; Lina Canalejas; Fernando Delgado; Julieta Serrano. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., 1973. VHS (96 min.), son, p/b. 35 mm.

**LA RABIA.** Diretor: Eugeni Anglada. Roteiro: Eugeni Anglada. Intérpretes: Dàrius Anglada; Josep Maria Forn; Francisco Jarque. Espanha: Producciones Teide, 1978. VHS (98 min.), son, color. 35 mm.

**LA SENÕRA DE FÁTIMA.** Diretor: Rafael Gil. Roteiro: Vicente Escrivá. Intérpretes: Inés de Orsini; Fernando Rey; Tito Junco; José Nieto. Espanha: Aspa Films, 1951. VHS (87 min.), son, p/b. 35 mm.

**LA VAQUILLA.** Diretor: Luis García Berlanga. Roteiro: Rafael Azcona e Luis García Berlanga. Intérpretes: Alfredo Landa; José Sacristán; Santiago Ramos; Guillermo Montesinos. Espanha: In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica, Jet Films, 1984. VHS (114 min.), son, color. 35 mm.

**LA VENGANZA.** Diretor: Juan Antonio Bardem. Roteiro: Juan Antonio Bardem. Intérpretes: Carmen Sevilla; Raf Vallone; Jorge Mistral. Itália/ Espanha: Guión Producciones Cinematográficas, Suevia Films - Cesáreo González, Vides Cinematografica, 1959. VHS (122 min.), son, color. 35 mm.

**LA VIEJA MEMÓRIA.** Diretor: Jaime Camino. Roteiro: Román Gubern e Jaime Camino. Documentário. Espanha: 1977. VHS (159 min.), son, p/b. 35 mm.

**LAND AND FREEDOM.** Diretor: Ken Loach. Roteiro: Jim Allen. Intérpretes: Ian Hart; Rosana Pastor; Icíar Bollain; Tom Gilroy; Marc Martínez. Reino Unido, Espanha, Alemanha e Itália: BIM, British Broadcasting Corporation (BBC) e British Screen Productions, 1995. DVD (109 min.), son, color. 35 mm.

**LAS AUTONOSUYAS.** Diretor: Rafael Gil. Roteiro: Fernando Vizcaíno Casas. Intérpretes: Alfredo Landa; María Casanova; José Bódalo; Fernando Sancho. Espanha: 1983. VHS (94 min.), son, color. 35 mm.

**LAS CARTAS DE ALOU.** Diretor: Montxo Armendáriz. Roteiro: Montxo Armendáriz. Intérpretes: Mulie Jarju; Eulalia Ramón; Ahmed El-Maaroufi. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S. L., 1990. VHS (100 min.), son, color. 35 mm.

**LAS BICICLETAS SON PARA EL VERANO.** Diretor: Jaime Chávarri. Roteiro: Lola Salvador Maldonado. Intérpretes: Augustín González; Victoria Abril; Amparo Soler Leal;

Carlos Tristancho. Espanha: Impala, In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica e Jet Films, 1984. VHS (99 min.), son, color. 35 mm.

**LAS COSAS DEL QUERER.** Diretor: Jaime Chavarri. Roteiro: Jaime Chavarri. Intérpretes: Ángela Molina; Ángel de Andrés López; Manuel Bandera. Espanha: Lince Films S. A., 1989. VHS (98 min.), son, color. 35 mm.

**LAS FOSAS DEL OLVIDO.** Diretor: Alfonso Domingo e Itzar Bernaola. Roteiro: Alfonso Domingo e Itzar Bernaola. Documentário. Espanha: Televisión Española Documentos TV, 2004. TV, son, color.

**LAS LARGAS VACACIONES DE 36.** Diretor: Jaime Camino. Roteiro: Jaime Camino e Manuel Gutiérrez Aragón. Intérpretes: José Sacristán; Concha Velasco; Analía Gadé; Francisco Rabal. Espanha: José Frade Producciones Cinematográficas S.A., 1976. VHS (97 min.), son, color. 35 mm.

**LAWRENCE OF ARABIA.** Diretor: David lean. Roteiro: T. E. Lawrence e Robert Bolt. Intérpretes: Peter O'Toole; Anthony Quinn; Omar Sharif; Alec Guinness. Reino Unido: Horizon Pictures, 1963. VHS (216 min.), son, p/b e color. 35 mm.

**LIBERTARIAS.** Diretor: Vicente Aranda. Roteiro: Antonio Rabinad e Vicente Aranda. Intérpretes: Ana Balén; Victoria Abril; Ariadna Gil; Jorge Sanz. Espanha: Academy Pictures, Canal + España e Era Films, 1996. DVD (125 min.), son, color. 35 mm.

**LO QUE NUNCA MUERE.** Diretor: Julio Salvador. Roteiro: Luis Alberca, Guillermo Sautier, Jose Antonio de Loma e Julio Salvador. Intérpretes: Conrado SanMartín; Vera Silenti; Marion Mitchell. Espanha: Laurus Films, 1954. VHS (90 min.), son, p/b. 35 mm.

**LORCA: MUERTE DE UN POETA.** Diretor: Juan Antonio Bardem. Roteiro: Samuel mankes. Intérpretes: Nickolas Grace; Antonio Iranzo; Francisco Jarque. Espanha: Acción Filmes e RAI, 1987. DVD (240 min.), son, color. 35 mm.

**LOS GIRASOLES CIEGOS.** Diretor: José Luis Cuerda. Roteiro: Rafael Azcona. Intérpretes: Maribel Verdú; Javier Cámara; Raúl Arévalo; Roger Princep. Espanha: Estudios Organizativos y Proyectos Cinematográficos S.L., Producciones A Modiano e Producciones Labarouta, 2008. DVD (98 min.), son, color. 35 mm.

**LOS GOLFOS.** Diretor: Carlos Saura. Roteiro: Mario Camus, Carlos Saura e Daniel Sueiro. Intérpretes: Manuel Zarzo; Luis Marí; Óscar Cruz; Juanjo Losada. Espanha: Films 59 e Pedro Portabella Film, 1959. VHS (77 min.), son, p/b. 35 mm.

**LOS NIÑOS DE RUSSIA.** Diretor: Jaime Camino. Roteiro: Jaime Camino. Documentário. Espanha; TVC, Televisión Española (TVE) e Tibidabo Films S. A., 2001. VHS (90 min.), son, color. 35 mm.

**LUNA DE LOBOS.** Diretor: Julio Sánchez Valdés. Roteiro: Julio Llamazares. Intérpretes: Santiago Ramos; Antonio Resines; Álvaro de Luna. Espanha: Brezal P. C., 1987. VHS (107 min.) son, color. 35 mm.

**MADREGILDA.** Diretor: Francisco Regueiro. Roteiro: Francisco Regueiro e Ángel Fernández-Santos. Intérpretes: José Sacristán; Juan Echanove; Barbara Auer; Juan Luis Galiardo. Espanha, Alemanha e França: Gémini Films, Marea Films e Road Movies Filmproduktion, 1994. VHS (105 min.), son, color. 35 mm.

**MADRID.** Diretor: Basilio Martín Patino. Roteiro: Basilio Martín Patino. Intérpretes: Rudiger Vögler; Verónica Forqué; María Luisa Ponte; Antonio Gamero. Espanha: La Linterna Mágica, 1986. VHS (105 min.), son, color. 35 mm.

**MAMÁ CUMPLE CIEN AÑOS.** Diretor: Carlos Saura. Roteiro: Carlos Saura. Intérpretes: Rafael Aparicio; Geraldine Chaplin; Norman Brisky; Amparo Muñoz. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., Les Films Molière e Pierson Productions, 1979. VHS (94 min.), son, color. 35 mm.

**MEMORIAS DEL GENERAL ESCOBAR.** Diretor: José Luis Madrid. Roteiro: Antonio Escobar Huerta. Intérpretes: Antonio Ferrandis; Elisa Ramírez; Luis Prendes. Espanha: Plata Films S. A., 1984. VHS (101 min.), son, color. 35 mm.

**MORIR EN España.** Diretor: Mariano Ozores. Roteiro: Rafael García Serrano e José María Sánchez Silva. Documentário. Espanha: Productores Exhibidores Films Sociedad Anónima (PEFSA), 1965. VHS (84 min.), son, p/b. 35 mm.

**MOURIR À MADRID.** Diretor: Frédéric Rossif. Roteiro: Frédéric Rossif e Madeleine Chaspal. Documentário. França: Ancinex, 1962. VHS (85 min.), son, p/b. 35 mm.

**MUERTE DE UN CICLISTA.** Diretor: Juan Antonio Bardem. Roteiro: Juan Antonio Bardem. Intérpretes: Alberto Closas; Lúcia Bosé; Carlos Casaravilla; Alicia Romary. Espanha e Itália: Guión Producciones Cinematográficas, Suevia Films e Trionfalcine, 1955. VHS (81 min.), son, p/b. 35 mm.

**MURRIÓ HACE QUINCE AÑOS.** Diretor: Rafael Gil. Roteiro: Vicente Escrivá e Ramón Faraldo. Intérpretes: Rafael Rivelles; Francisco Rabal; Lyla Rocco; Gérard Tichy. Espanha: Aspa Producciones Cinematográficas, 1955. VHS (96 min.), son, p/b. 35 mm.

**NO PASÀRAN, ÁLBUM MÉMOIRE.** Diretor: Henri-François Imbert. Roteiro: Henri-François Imbert. Documentário. França: Centre National de la Cinématographie (CNC) e Libre Cours, 2003. DVD (70 min.), son, color. 35 mm.



**NUEVE CARTAS A BERTA.** Diretor: Basilio Martín Patino. Roteiro: Basilio Martín Patino. Intérpretes: Mari Carrillo; Emilio Caba; Antonio Cazas. Espanha: Eco Films, 1965. VHS (90 min.), son, p/b. 35 mm.

**OPERACIÓN OGRO.** Diretor: Gillo Pontecorvo. Roteiro: Gillo Pontecorvo, Ugo Pirro e Giorgio Arlorio. Intérpretes: Gian Maria Volontá; José Sacristán; Eusebio Poncela; Ángela Molina. Espanha, França e Itália: Action Film, Sabre Films e Vides Cinematografica, 1979. VHS (96 min.), son, color. 35 mm.

**OTROS TIEMPOS.** Diretor: Carlos Fernández Cuenca. Roteiro: Carlos Fernández Cuenca. Documentário. Espanha: Aldebarán Films, 1958. VHS (96 min.), son, p/b. 35 mm.

**PA NEGRE.** Diretor: Agustí Villaronga. Roteiro: Emili Teixidor. Intérpretes: Francesc Colomer; Marina Comas; Nora Navas. Espanha/ França: Massa d'Or Produccions, 2010. DVD (108 min.), son, color. 35 mm.

**PAISAJE.** Diretor: Montxo Armendáriz. Roteiro: Montxo Armendáriz. Intérpretes: Carlos Fiel; Alberto Iglesias; Lourdes Iglesias. Espanha: Irudi Films S. L., 1980. VHS (14 min.), son, color. 35 mm.

**PORQUE TE VI LLORAR.** Direção: Juan de Orduña. Roteiro: Santiago de la Escalera. Intérpretes: pastora Peña; Luis Peña; Manuel Arbó; Eloísa Muro. Espanha: Producciones Orduña Films, 1941. VHS (79 min.), son, p/b. 35 mm.

**POSICIÓN AVANZADA.** Diretor: Pedro Lazaga. Roteiro: Ángel del Castillo. Intérpretes: Manuel Zarzo; Antonio Ferrandis; Enrique Ávila. Espanha: Destello Films C. C., 1965. VHS (85 min.), son, p/b. 35 mm.

**RAZA, EL ESPÍRITU DE FRANCO.** Diretor: Gonzalo Heralde. Roteiro: Gonzalo Heralde. Documentário. Espanha: 1977. VHS (82 min.), son, color. 35 mm.

**RAZA.** Diretor: José Luis Sáenz de Heredia. Roteiro: José Luis Sáenz de Heredia e Antonio Román. Intérpretes: Alfredo Mayo, José Nieto; Ana Mariscal; Raúl Cancio. Espanha: Cancillería del Consejo de la Hispanidad, 1942. VHS (105 min.), son, p/b. 35 mm.

**RÉQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL.** Diretor: Francesc Betriu. Roteiro: Francesc Betriu, Raúl Artigot e Gustavo Hernández. Intérpretes: Antonio Ferrandis; Antonio Banderas; Fernando Ferná-Gomes. Espanha: Nemo Films, 1985. VHS, son, color. 35 mm.

**RETRATO DE FAMILIA.** Diretor: Antonio Giménez-Rico. Roteiro: Antonio Giménez-Rico. Intérpretes: Antonio Ferrandis; Amparo Soler Leal; Miguel Bosé. Espanha: Sabre Films, 1976. VHS (92 min.), son, color. 35 mm.

**ROJO Y NEGRO.** Diretor: Carlos Arévalo. Roteiro: Carlos Arévalo. Intérpretes: Conchita Montenegro; Ismael Marlo; Ana de Siria; Blanquita Suárez. Espanha: Compañía Española de Propaganda, Industria y Cinematografía S.A. (CEPICSA), 1942. VHS (86 min.), son, p/b. 35 mm.

**ROSTRO AL MAR.** Diretor: Carlos Serrano de Osma. Roteiro: Antonio Ferrer e José Germán Huici. Intérpretes: Eulalia Montero; Carlo Tamberlani; Lily Vincenti; Antonio Bofarull. Espanha: Titán Films, 1951. VHS (82 min.), son, color. 35 mm.

**SALVADOR (PUIG ANTICH).** Diretor: Manuel Huerga. Roteiro: Lluís Arcarazo. Intérpretes: Daniel Brühl; Tristán Ulloa; Leonardo Sbaraglia; Leonor Watling. Espanha e Reino Unido: Future Films e Mediapro, 2006. DVD (135 min.), son, color. 35 mm.

**SECRETOS DEL CORAZÓN.** Diretor: Montxo Armendáriz. Roteiro: Montxo Armendáriz. Intérpretes: Andoni Erburu; Carmelo Gómez; Charo López. Espanha: Aiete Films S. A., 1997. VHS (101 min.), son, color, 35mm.

**SERVICIO EN EL MAR.** Diretor: Luiz Suárez de Lezo. Roteiro: Luiz Suárez de Lezo. Intérpretes: Enrique Guitart; Dina Sten; Antonio Casal. Espanha: 1950. VHS (91 min.) son, p/b. 35 mm.

**SIETE DIAS DE ENERO.** Diretor: Juan Antonio Bardem. Roteiro: Juan Antonio Bardem e Gregório Morán. Intérpretes: Manuel Angel Egea; Madeleine Robinson; Virginia Mataix; Jacques François. Espanha e França: 5 Continents, Goya Producciones Cinematográficas S. A. e Les Films des deux mondes, 1978. VHS (180 min.), son, color. 35 mm.

**SILENCIO ROTO.** Diretor: Montxo Armendáriz. Roteiro: Montxo Armendáriz. Intérpretes: Lucía Jiménez; Juan Diego Botto; Mercedes Sampietro; Álvaro de Luna. Espanha: Oria Films S. L, 2001. VHS (111 min.), son, color. 35 mm.

**SIN NOVEDAD EN ALCÁZAR.** Diretor: Augusto Genina. Roteiro: Augusto Genina e Alessandro De Stefani. Intérpretes: Fosco Giachetti; Mireille Balin; María Denis; Carlos Muñoz. Espanha e Itália: Film Bassoli e Ularg Films, 1940. VHS (116 min.), son, p/b. 35 mm.

**SOLDADOS DE SALAMINA.** Diretor: David Trueba. Roteiro: Javier Aguirresarobe. Intérpretes: Ariadna Gil; Ramón Fontseré; Diogo Luna; María Botto. Espanha: Lolafilms, 2003. DVD (111 min.), son, color. 35 mm.

**SOLDADOS.** Diretor: Alfonso Ungría. Roteiro: Alfonso Ungría e Antonio Gregori. Intérpretes: José Calvo; Claudia Gravy; Francisco Algara; José María Muñoz. Espanha: Antonio Gregori P. C., 1978. VHS (115 min.), son, color. 35 mm.

**SOM I SEREM.** Diretor: Jorge Feliu. Roteiro: Jorge Feliu. Intérpretes: Josep Maria Angelat; Joan Borràs; Antonio de Vicente. Espanha: ICC, 1982. VHS (12 min.), son, color. 35 mm.

**SOR INTRÉPIDA.** Diretor: Rafael Gil. Roteiro: Vicente escrivã. Intérpretes: Dominique Blanchar; María Dulce; Nani Fernández; José Nieto. Espanha: Aspa Producciones Cinematográficas, 1952. VHS (94 min.), son, p/b. 35 mm.

**SPARTACUS.** Diretor: Stanley Kubrick. Roteiro: Dalton Trumbo e Howard Fast. Intérpretes: Kirk Douglas; Laurence Olivier; Jean Simmons; Charles Laughton; Nina Foch. Estados Unidos: Bryna Productions, 1961. VHS (184 min.), son, p/b e color. 35 mm.

**SURCOS.** Diretor: José Antonio Nieve Conde. Roteiro: José Antonio Nieve Conde, Natividad Zoro e Gonzalo Torrente Ballester. Intérpretes: Maria Asquerino; Luis Peña; Francisco Arenzana; Fáliz Dafaue. Espanha: Atenea Films, 1951. VHS (99 min.), son, p/b. 35 mm.

**TASIO.** Diretor: Montxo Armendáriz. Roteiro: Montxo Armendáriz. Intérpretes: José María Asín; Patxi Bisquert; Enrique Goicoechea. Espanha: TVE, 1984. VHS (95 min.), son, color. 35 mm.

**THE FALL OF ROMAN EMPIRE.** Diretor: Anthony Mann. Roteiro: Ben Barzman e Basilio Franchina. Intérpretes: Sophia Loren; Stephen Boyd; Alec Guinness; James Mason; Christopher Plummer. Estados Unidos: Samuel Bronston Productions, 1964. VHS (188 min.), son, p/b e color. 35 mm.

**THE LORD OF THE RINGS: THE FELLOWSHIP OF THE RING.** Diretor: Peter Jackson. Roteiro: Fran Walsh. Intérpretes: Elijah Wood; Ian McKellen; Orlando Bloom. EUA/ Nova Zelândia: New Line Cinema, WingNut Films, The Saul Zaentz Company, 2201. DVD (178 min.), son, color. 35 mm.

**THE PRIDE AND THE PASSION.** Diretor: Stanley Kramer. Roteiro: C. S. Forester e Edna Anhalt. Intérpretes: Cary Grant; Frank Sinatra; Sophia Loren; Theodore Bikel; John Wengraf. Estados Unidos: Stanley Kramer Productions, 1957. VHS (125 min.), son, p/b e color. 35 mm.

**THE SPANISH EARTH.** Diretor: Joris Ivens. Roteiro: John dos Passos e Ernest Hemingway. Documentário. Estados Unidos: Contemporary Historians Inc., 1937. VHS (52 min.), son, p/b. 35 mm.

**THERE BE DRAGONS.** Diretor: Roland Joffe. Roteiro: Roland Joffe. Intérpretes: Rodrigo Santoro; Charlie Cox; Wes Bentley; Dougray Scott. EUA/ Espanha: Antena 3 Films, Mount Santa Fe, 2011. DVD (122 min.), son, color. 35 mm.

**TIERRA DE TODOS.** Diretor: Antonio Asasi Isasmendi. Roteiro: Jorge Feliu. Intérpretes: Manuel Gallardo; Fernando Cebrián; Montserrat Julió. Espanha: Isasi P. C., 1961. VHS (92 min.), son, p/b. 35 mm.

**TODOS AL SUELO.** Diretor: Mariano Ozoress. Roteiro: Mariano Ozores. Intérpretes: Andrés Pajares; Fernando Estesos; Antonio Ozores; Azucena Hernández. Espanha: 1982. VHS (86 min.), son, color. 35 mm.

**TORREPARTIDA.** Diretor: Pedro Lazaga. Roteiro: Alberto Galar e José Benlloch. Intérpretes: Javier Armet; Arturo Belzunce; Germán Cobos. Espanha: Santos Alcocer P. C., 1956. VHS (90 min.), son, color. 35 mm.

**TU NOMBRE ENVENENA MIS SUEÑOS.** Diretor: Pilar Moró. Roteiro: Pilar Miró e Ricardo Franco. Intérpretes: Emma Suárez; Carmelo Gómez; Angel de Andrés López; Tony Cantó. Espanha: Central de Producciones Audiovisuales S. L. e Sociedad General de Televisión (Sogetel), 1996. VHS (116 min.), son, color. 35 mm.

**UN CERO A LA IZQUIERDA.** Diretor: Gabriel Iglesias. Roteiro: Eloy Herrera. Intérpretes: Tony Soler; Eloy Herrera; Pedro Valentín. Espanha: 1980. VHS (88 min.), son, color. 35 mm.

**UN TRAJE BLANCO.** Diretor: Rafael Gil. Roteiro: Vicente Escrivá. Intérpretes: Miguel Gil; Miguel Ángel Rodríguez; Julia Martínez; Luis Induni. Espanha: Aspa Producciones Cinematográficas, 1956. VHS (93 min.), son, p/b. 35 mm.

**UNBÄNDIGES SPANIEN.** Diretor: Kurt Stern e Jeanne Stern. Roteiro: Kurt Stern e Jeanne Stern. Documentário. Alemanha: VEB DEFA Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme, 1962. VHS (87 min.), son, p/b. 35 mm.

**VÍA CRUCIS DEL SEÑOR POR TIERRAS DE ESPAÑA.** Diretor: José Luis Sáenz. Roteiro: Manuel Augusto García Viñolas. Intérpretes: Manuel Augusto García Viñolas. Espanha: Departamento Nacional de Cinematografía, 1940. VHS (16 min.), p/b. 35 mm.

**VIDA EN SOMBRAS.** Diretor: Lorenzo Llobert-Garcia. Roteiro: Lorenzo Llobert-Garcia e Victorio Aguado. Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez; María Dolores Pradera; Isabel de Pomés; Mary Santpere. Espanha: Castilla Films, 1948. VHS (89 min.), son, p/b. 35 mm.

**VIRIDIANA.** Diretor: Luis Buñuel. Roteiro: Luis Buñuel e Julio Alejandro de castro. Intérpretes: Silvia Pinal; Francisco Rabal; Fernando Rey; Margarita Lozano. Espanha e México: Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI) e Films 59, 1961. VHS (88 min.), son, p/b. 35 mm.

**VOLVER A EMPEZAR.** Diretor: José Luis Garci. Roteiro: José Luis Garci e Ángel Llorente. Intérpretes: Antonio Ferrandis; Encarna Paso; José Bódalo; Agustín González. Espanha: Nickel Odeon S. A., 1982. VHS (89 min.), son, color. 35 mm.

**VOTA A GUNDISALVO.** Diretor: Pedro Lazaga. Roteiro: José Luis Dibildos. Intérpretes: Antonio Ferrandis; Emilio Gutiérrez Caba; Laly Soldevila. Espanha: Ágata Films S. A., 1977. VHS (88 min.), son, color. 35 mm.

**Y AL TERCER AÑO RESUCITÓ.** Diretor: Rafael Gil. Roteiro: Fernando Vizcaíno Casas. Intérpretes: Alfonso del Real; Ángel de Andrés; Antonio Garisa; Fernando Sancho. Espanha: Cinco Films, 1980. VHS (86 min.), son, color. 35 mm.

**Y TU MAMÁ TAMBIÉN.** Diretor: Alfonso Cuarón. Roteiro: Alfonso Cuarón. Intérpretes: Maribel Verdú; Ana López Mercado; Gael García Bernal; Diego Luna. México: Anhelos Producciones e Besame Mucho Pictures, 2001. DVD (106 min.), son, color. 35 mm.

**YOU'RE THE ONE (UNA HISTORIA DE ENTONCES).** Diretor: José Luis Garcí. Roteiro: José Luis Garcí e Horacio Valcárcel. Intérpretes: Lydia Bosh; Julia Gutiérrez Caba; Juan Diego; Ana Farnández. Espanha: Canal + España, Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas S. A. e Nickel Odeón Dos, 2000. DVD (111 min.), son, color. 35 mm.