



# A REVOLUÇÃO EM PELÍCULA

UMA REFLEXÃO SOBRE A RELAÇÃO CINEMA-HISTÓRIA  
E A GUERRA CIVIL ESPANHOLA

RAFAEL HANSEN QUINSANI

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Rafael Hansen Quinsani

**A REVOLUÇÃO EM PELÍCULA:**  
UMA REFLEXÃO SOBRE A RELAÇÃO CINEMA-HISTÓRIA  
E A GUERRA CIVIL ESPANHOLA

Porto Alegre  
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Rafael Hansen Quinsani

**A REVOLUÇÃO EM PELÍCULA:**  
UMA REFLEXÃO SOBRE A RELAÇÃO CINEMA-HISTÓRIA  
E A GUERRA CIVIL ESPANHOLA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientador:  
Prof. Dr. Enrique Serra Padrós

Porto Alegre  
2010

Rafael Hansen Quinsani

**A REVOLUÇÃO EM PELÍCULA:**  
UMA REFLEXÃO SOBRE A RELAÇÃO CINEMA-HISTÓRIA  
E A GUERRA CIVIL ESPANHOLA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Aprovada em 17 de junho de 2010.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin  
Universidade de São Paulo/ Escola de Cinema

---

Prof. Dr. Gerson Wasen Fraga  
Universidade Federal da Fronteira Sul

---

Prof. Dr. Nilton Mullet Pereira  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ Faculdade de Educação

---

Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ Programa de Pós-Graduação em História

O filme, imagem ou não da realidade,  
documento ou ficção, intriga autêntica  
ou pura invenção, é HISTÓRIA

Marc Ferro

Os historiadores têm como ofício alguma coisa que é parte da vida de todos:  
destrinchar o entrelaçamento de verdadeiro, falso e fictício que é a trama do  
nosso estar no mundo

Carlo Ginzburg

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à escola pública brasileira, responsável pela minha matriz educacional. O fato de ter concluído a Licenciatura, o Bacharelado e o Mestrado em História em uma Universidade Pública, gratuita e de qualidade, muito me orgulha, e espero ver o dia em que todos os brasileiros tenham a mesma oportunidade. Imprescindível para a realização desta dissertação foi a bolsa do CNPq que pude desfrutar nestes dois anos, por isso deixo aqui minha crítica à ausência de um critério socioeconômico para a distribuição destas bolsas neste e em outros Programas de Pós-Graduação, fato inaceitável no contexto brasileiro e para um curso de Ciências Humanas.

Início meus agradecimentos pelos irmãos Lumière, que mudaram para sempre nossa História, e aos trinta e dois iluminados e imortais que, em 1903, fundaram o Grêmio Foot-Ball Porto Alegrense. Muito Obrigado!!!

Muitos professores tiveram papel fundamental na minha formação. Anteriormente à Universidade, destaco a atuação do professor Volmério Severo Coelho. Suas aulas muito contribuíram para minha escolha pela História como profissão. Já na Faculdade, agradeço ao professor José Rivair Macedo que, com sua simpatia e empenho, tornou as aulas de Idade Média atrativas. Ao professor, e hoje meu amigo, Temístocles Cezar, devo o interesse despertado pela Teoria e Historiografia da História, e também por sempre me incentivar nos meus trabalhos e projetos, estendendo-me a mão em momentos difíceis como poucos foram capazes de fazer. Ao professor Cesar Augusto Barcellos – o Guazzelli -, agradeço o incentivo e o apoio nestes longos anos. Também por gostar de *Western* (e de *Western Spaghetti!*), de futebol, e pelas conversas entre um café e outro. Graças à sua disciplina de História Social do Futebol, surgiu o maior campeonato acadêmico destas paragens: a *Taça Cesar Guazzelli*, que, ao longo de suas sete edições, impetrou glórias, criou mitos, levou os professores aos gramados com o “*Jurássicos Futebol Clube*,” tornando estes anos muito mais divertidos! Também não poderia faltar o Dario, o rabugento mais querido do Campus do Vale, sempre pronto para ajudar os alunos e também para desferir uma ironia mordaz, não necessariamente nesta ordem. Aos professores Fernando Seffner e Nilton Mullet Pereira devo minha formação na disciplina de Prática de Ensino, conduzida de forma séria e competente. Faço uma menção especial ao professor Eduardo Morettin pelas colaborações na avaliação deste trabalho e ao Jorge Nóvoa pela imensa contribuição nos últimos anos.

Aos amigos, inicio pelos mais antigos, e agradeço pela amizade que não envelheceu nestes últimos quinze anos. Ao César Almeida, grande companheiro e profundo conhecedor

da Sétima Arte, agradeço às inúmeras conversas, digressões, e até mesmo devaneios sobre cinema, além do apoio e incentivo. Valeu Cesare! Ao Daniel Francisco De Bem (agora o Pai do Raúl!, meu afilhado!) pela nossa amizade inquestionável, mesmo sob distâncias, compromissos e desvios da vida. Também não poderia deixar de mencionar o Felipão, o Alexandre, a Denise e a Cristine, amigos de longa data.

Aos amigos da História não poderia começar, senão, pela Horda da História, bárbaros em diversos aspectos, inclusive na amizade. Se, como diz o ditado - “*por onde a Horda passa, nem grama nasce*” -, com certeza a amizade, os churrascos e as viagens florescerão cada vez mais a cada ano.

Às minhas queridas “latinas amigas”, Sílvia e Ananda, agradeço o carinho, o incentivo e a ajuda desde os áureos tempos da graduação.

Ao Charles e ao Beck, os maiores canalhas da História, devo a parceria em ciclos de cinema, livros organizados, congressos, viagens, churrascos, festas... Muito da minha trajetória até aqui foi possível graças ao apoio e à participação de vocês nestes longos anos. Ao Beck e ao Nicolas devo a realização da capa e do material gráfico deste trabalho.

Aos colegas da minha barra de graduação, - a 02 -, ainda presentes de alguma forma nesta jornada: Ângela, Bruno, Daniela, Diego Souza, Diego Zanoto, Eliete, Evandro, Gustavo, Irma, José Rodrigo, Luciana, Priscila, Rafael Eilert, Rafael Tevah, Rodrigo e Sherol.

Ao Fagner, agradeço pela parceria nestes anos do Mestrado, as conversas nos cafés, e, principalmente, por trazer o carvão e a bola, sem os quais as manhãs de sábado não seriam as mesmas. À Sarah, também parceira destes últimos anos, pelas conversas e por dividir a angústia e ranzinzisse com a vida acadêmica em diversos momentos.

Aos meus colegas de trabalho no História no Cinema para Vestibulandos, pela oportunidade de desenvolver projetos e ganhar experiência: Davi Arenhart Ruschel, Sandro Gonzaga, Mariana Flores da Cunha Thompson Flores, Mariana Ferreira e Silva, Daniela Conte, Caroline Silveira Bauer, Marla Assumpção.

Ao grupo de estudos Cinema, História e Ensino, capitaneado pelo Seffner e pelo Nilton, pela oportunidade de discussões e debates.

Aos colegas da Revista Aedos, da qual tenho orgulho de ter sido membro fundador, onde aprendi muito nestes anos. Espero que esta nossa semente gere muitos frutos para as próximas gerações de colegas.

Ao meu time de *Foot-Ball*, o glorioso *Obdúlio Varella Fútbol Club*, que, fardado com sua jaqueta negro e amarelo, adentra aos certames com a seguinte escalação: Fagner,

Quinsani, Charles, Diego, A. Haggstron, D. Haggstron, Sandro, Eilert e Beck. Nossa vistosa trajetória ainda há de conquistar muitas glórias!

Pela inestimável contribuição com livros e filmes: Raquel Belmini, Clarissa Brasil, André Haggstron, Sherol dos Santos, Irma Bueno, José Orestes Beck, Charles Domingos, Ramiro Reis. Também aos meus amigos da Ladeira Livros, a atenciosa e querida Ana e ao Mauro, o livreiro picareta mais querido da cidade, devo um obrigado especial. Igualmente, não poderia faltar um grande obrigado a Clê e ao pessoal do xérox do CECS.

Aos funcionários do IFCH e da BSCSH, em especial ao Paulo Terra, secretário do Departamento de História; Soninha, “a pequena notável da biblioteca”, e à Lígia Maria Rockembach, que leu e revisou os originais deste trabalho. Às duas Veras Lúcias (Dias e Silva) do CEDEP, onde trabalhei ao longo da graduação, pelo apoio naqueles anos importantes. Deixo uma menção especial à Lizete, pessoa fantástica, de grande generosidade e humanidade, cuja ausência ainda se faz presente cada vez que entramos em nossa biblioteca.

Ao meu “grande” orientador, Enrique Serra Padrós, não poderia faltar um parágrafo do seu tamanho. A este anarco-uruguaio-catalão devo boa parte da minha formação histórica e o exemplo de atuação como professor de História. Seu apoio, incentivo e parceria (mesmo quando ele não era professor do Pós e meu “orientador formal”) foram vitais para a escolha do tema e o prosseguimento deste trabalho sobre o cinema e suas relações com a história. Sua atuação, nestes anos, lendo e revisando cada linha, discutindo textos, trazendo novidades, tornam a palavra “Orientador” pequena neste caso. Finalmente, depois desta longa jornada, poderemos, em frente de uma barricada, com os punhos erguidos, gritar: *Viva la Pepa!!!*

Aos médicos Carlos Roberto Bailon, Percy Schrek, Paulo Barcellos, Felipe Rosito, Cláudio Sá Britto, Amaral Cunha, Pedro Weiss e Luiz Maria Iordi, que por cuidarem tão bem de minha mãe, cuidaram um pouco de mim também...

E por fim, finalizo com a maior das professoras, minha Mãe, Maria Helena Hansen. O êxito que obtenho e as conquistas que alcancei devem-se, em grande parte, ao mérito de sua educação, seu carinho e dos seus valores, que incorporei. Meu maior orgulho, tanto em minhas ações quanto na minha carreira como professor, será respeitar e transmitir aquilo que de mais importante ganhei de ti nestes anos: o exemplo como professora e o exemplo pela perseverança na vida sob diversas adversidades. Sei que muito do teu esforço foi para me prover, me apoiar e para poder ver minhas conquistas, e espero que este trabalho inicie uma longa jornada em que cada gesto meu terá marcado meu agradecimento...

...Estas linhas e o que demais alcançarei são dedicados a ti... *Vielen Dank!*



## RESUMO

A presente dissertação apresenta uma reflexão sobre a relação Cinema-História. O cinema encontrou dificuldades para ser aceito como fonte pelos historiadores, devido à caracterização e à qualificação desta fonte, bem como pelo seu despreparo para analisá-las. Este trabalho problematiza a relação cinema-história, suas possibilidades de interação e reflete sobre estas desde a perspectiva do trabalho do historiador e do seu fazer historiográfico. Parte-se da premissa de que o historiador não pode fechar os olhos para o cinema, seus desafios e os diferentes usos e abusos realizados com a história. Renunciar ao debate e à reflexão implica na perda da função social e política que o fazer historiográfico carrega e dele somos indissociável. Esta dissertação propõe a elaboração de um método de análise Histórico-cinematográfico, buscando sintetizar as reflexões de diferentes autores das áreas da História e do Cinema. Nossa análise toma como base três filmes que abordam o contexto da Guerra Civil Espanhola. O primeiro filme, *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990), enfoca o conflito através dos dramas e desejos de três atores “mambembes” e sua luta pela sobrevivência. Esta película permite abordar as inter-relações entre arte e guerra e entre o humor presente na atuação dos personagens e nos seus números apresentados frente ao horror de uma guerra e seus traumas. Também são destacados no filme os brigadistas, a presença fascista italiana e o processo de internacionalização do conflito. O segundo filme, *Terra e Liberdade* (Ken Loach, 1995), aborda a participação e o papel das milícias e, principalmente, as divisões políticas que se formaram no interior do campo republicano (ou antifascista) durante a guerra. O filme permite uma discussão sobre o debate político no interior da esquerda e o contexto no qual é retratado. O terceiro filme, *Libertárias* (Vicente Aranda, 1996) aborda a atuação das milícias anarquistas no *front* da Guerra Civil através da história da freira Maria e sua trajetória com um grupo de combatentes anarquistas, retratadas sob um ponto-de-vista coletivo, sem que um personagem assuma um protagonismo principal. A conclusão apresenta elementos comparativos das três películas e reflete sobre a relação Cinema-História e suas implicações na contemporaneidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema-História. Guerra Civil Espanhola. Método Histórico-Cinematográfico. História Contemporânea. Teoria e Metodologia da História.

## ABSTRACT

This thesis presents a reflection on the relation between Cinema and History. The cinema had difficulty being accepted by historians as a source because of the characterization and qualification of this source, as well as their unwillingness to consider them. This paper discusses the relation between cinema and history and its ability of interaction. It ponders on the subject from the perspective of the historian's work and its historiographical doings. The discussion starts with the premise that the historian can not shut his eyes to the cinema, its challenges and different uses and abuses committed against history. To renounce debate and reflection implies on the loss of the social and political function that the historiographical doing carries, and we are inseparable from it. This thesis proposes the development of a film-history method of analysis, seeking to synthesize the reflections of different authors in the areas of History and Cinema. Our analysis is based on three films that address the context of the Spanish Civil War. The first movie is, *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990), which focuses on the conflict through the dramas and desires of three stage actors and their struggle for survival. This film allows us to study the interrelations between art and war and between the humor in the characters' actions and their plays against the horror of war and its traumas. The brigade and the presence of Italian fascists during the process of internationalization of the conflict are also highlighted by the film. The second film, *Land and Freedom* (Ken Loach, 1995), addresses the role of the militias and especially the political divisions that emerged within the Republican camp (or fascist) during the war. The film allows a discussion on the political debate within the left and the context in which it is portrayed. The third film, *Freedomfighters* (Vicente Aranda, 1996) discusses the role of the anarchist militias in the Civil War front through the story of the nun Maria and her journey with a group of anarchist fighters, depicted from a collective point of view without any character on a leading role. The conclusion presents comparative elements of the three films and reflects on the Cinema-History relation and its implications for contemporary society.

**KEYWORDS:** Cinema-history. Spanish Civil War. Film History and Methodology. Contemporary History. Theory and Methodology of History.

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BI – Brigadas Internacionais  
CEDA – Confederación de las Derechas Autónomas  
CNT – Confederación Nacional de Trabajo  
ECAM – Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de Madrid  
EOC – Escuela Oficial del Cine  
EP – Ejército Popular  
EUA – Estados Unidos da América  
FAI – Federación Anarquista Ibérica  
FAMU – Academia de Artes Dramáticas de Praga  
FP – Frente Popular  
HFP - Hispano Film Produktion  
IC – Internacional Comunista  
IDHEC - Institut des Hautes Études Cinématographiques  
IIEC - Instituto de Investigaciones y Experiências Cinematográficas  
JONS – Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista  
NCE – Nuevo Cine Español  
OCPCE - Organización de Cineastas del PCE  
PCE – Partido Comunista de España  
POUM – Partido Obrero de Unificación Marxista  
PSOE – Partido Socialista Obrero Español  
PSUC – Partido Socialista Unificado de Cataluña  
SNE - Sindicato Nacional del Espectáculo  
TEU – Teatro Espanhol Universitário  
UGT – Unión General de Trabajadores  
URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

## SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO.....	13
1 CINEMA-HISTÓRIA: aportes metodológicos e teóricos.....	36
1.1 Considerações iniciais.....	37
1.2 Aportes iniciais sobre imagem, representação e ideologia.....	39
1.3 O cinema se torna objeto de reflexão.....	60
1.4 O cinema invade o gabinete do historiador.....	66
1.5 Uma proposição metodológica.....	74
2 PRIMEIRA PROJEÇÃO: <i>¡Ay, Carmela!</i> - Arte, guerra e o início do debate.....	83
3 SEGUNDA PROJEÇÃO: <i>Terra e Liberdade</i> - O enfoque estrangeiro: as disputas e conflitos no interior do processo revolucionário.....	116
4 TERCEIRA PROJEÇÃO: <i>Libertárias</i> - As milícias, o papel das mulheres e o auge do debate.....	151
CONCLUSÃO.....	190
REFERÊNCIAS.....	208
FONTES.....	223
LISTA DE FILMES CITADOS.....	225
LISTA DAS IMAGENS.....	238

## INTRODUÇÃO

Quando os irmãos Lumière projetaram as primeiras luzes oriundas do seu cinematógrafo, no final do século XIX, mais do que desenvolver uma nova forma de entretenimento, eles lançaram os alicerces para aquilo que viria a ser uma nova arte, uma nova indústria e uma nova forma de realizar história. O rápido desenvolvimento da linguagem cinematográfica e a produção de milhares de filmes ao redor do mundo, logo levou o cinema a lançar suas luzes para o passado, para a história e para o meio social, de forma analítica e interpretativa. Nestes longos anos do curto século XX, diversos pensadores, escritores, curiosos e estudiosos debruçaram-se sobre os fotogramas e suas luzes projetadas no meio social. Para os historiadores, a reflexão e a mera incorporação deste novo meio artístico, simplesmente pensado como fonte histórica, teve início na década de 1970. Uma frase provocativa dizia que “os historiadores não costumam aparecer para o casamento, mas sim para o enterro”<sup>1</sup>. O receio, ou talvez o puro temor, de incorporar o cinema nos meandros da disciplina histórica foi diminuindo nas últimas décadas, e, hoje, uma vasta produção sobre o cinema pensado como fonte histórica ou como objeto de reflexão para a própria condição histórica encontra respaldo no meio acadêmico. Entretanto, muito ainda há para ser feito, muitos caminhos ainda precisam ser percorridos, muitos desafios ainda precisam ser superados.

Como já destacava Umberto Bárbaro na metade do século XX, a poesia do filme está no papel que este reserva para a imaginação, para a criação. Mesmo os elementos históricos muitas vezes estão associados a diversos elementos imaginativos. Contudo, não se fantasia gratuitamente, posto que não somos indivíduos descolados de uma base social, que não se desmancha no ar, ou nas luzes do cinematógrafo, tão facilmente. A existência humana parece perseguir uma exigência inconsciente de “sonhar com os olhos abertos”, feito que o cinema materializou de forma ímpar. Se a artisticidade do cinema está nos limites impostos pelo homem, centrada na atividade do seu próprio inconsciente, este não é uma entidade abstrata, mas um produto contingente da realidade. Desse modo, a força do cinema está na sua aptidão de determinar a mais aguçada capacidade visual, a ponto de ser capaz de criar uma civilização ótica, como visualizou Bela Balázs. Bárbaro argumenta que não precisamos desenvolver uma estética autônoma para justificar o cinema como arte, mas sim, renovar o próprio conceito de

---

<sup>1</sup> POSTMAN, Neil. Apud: SULZBACH, Liliana. **Os dois olhares do cinema**: as relações de poder e a estrutura cinematográfica. Porto Alegre: UFRGS: 1998. 239 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998. p. 206.

arte<sup>2</sup>. Assim, para além da simples utilização do cinema como fonte pelo historiador, a questão que se impõe na atualidade é: que desafios o cinema pode proporcionar à nossa concepção de história? Desse modo, este trabalho tem por objetivo problematizar a relação cinema-história, suas possibilidades de interação e refletir sobre esta relação a partir da perspectiva do historiador e do seu fazer historiográfico.

A produção histórica não se limita somente àquela produzida no âmbito científico. A História designa operações elementares e gerais da consciência histórica humana. Estas operações embasam os modos de pensar da história como ciência, bem como orientam os interesses e carências dos homens, sua ação e percepção dos efeitos da ação do tempo<sup>3</sup>. Desta matriz de carências e operações, o cinema também extrai seu embasamento para a construção de suas narrativas, mas as apresenta de forma diferenciada e utiliza outros métodos além daqueles empreendidos pelos historiadores.

A ampla abrangência da produção cinematográfica gerou uma concorrência com as interpretações dos historiadores. Isto não significa que devemos migrar para a realização de filmes, abandonando o laboratório da história e a sala de aula junto com nossos métodos em prol da ficção. Mesmo que muitas afirmações propaladas digam que “a realidade histórica encontra-se em Estado de sítio”<sup>4</sup> e que nossa realidade encontra-se sob o domínio da ficção<sup>5</sup>, nossa função continua sendo lembrar e tornar inteligível o que muitos (propositalmente ou não) esquecem. Neste processo, o objeto investigado pelo historiador é real, e tem importante função social e política: o passado constitui-se numa dimensão permanente na consciência humana.

Assim, não cabe ao historiador fechar os olhos para o cinema, seus desafios e os diferentes usos e abusos realizados com a história. Renunciar ao debate e à reflexão implica na perda da função social e política que o fazer historiográfico carrega e dele é indissociável.

Ao realizar esta reflexão, não podemos menosprezar a fonte primária, tomando o filme como inferior à escrita. O cinema se constitui numa das grandes conquistas de nossa civilização e de nossa cultura. É uma fonte de informação e penetração nas sociedades que retrata entrelaçando elementos sociais e estéticos. Cabe ao historiador perceber as suas especificidades, seu *status* como fonte ímpar para a produção do conhecimento histórico.

---

<sup>2</sup> BARBARO, Umberto. **El cine y el desquite marxista del arte**. (2 vols). Barcelona: Gustavo Gili, 1977. p. 233-54.

<sup>3</sup> RÜSEN, Jörn. **Razão histórica**. Brasília: UNB, 2001. p. 26-38 e 161-65.

<sup>4</sup> NICHOLLS, Bill. **La representación de la realidad**: cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1997. p. 39.

<sup>5</sup> GABLER, Neal. **Vida, o filme**: como o entretenimento conquistou a realidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Adotar a expressão Cinema-História implica pensar essas duas categorias interligadas e não isoladas entre si. “O cinema não tem um certo protagonismo na história, mas tem um protagonismo certo”<sup>6</sup>. Para além desse item, o cinema é capaz de influenciar a opinião dos historiadores, como já demonstrou Pierre Sorlin<sup>7</sup>.

Alguns pesquisadores vêm trabalhando com estas perspectivas ressaltando os desafios que a cinematografia apresenta ao historiador. Além de destacar a influência do cinema no trabalho do historiador, Pierre Sorlin também ressalta que o cinema coloca ante nossos olhos objetos e práticas que não existem, mas cujos vestígios se encontram nos textos, de maneira imperceptível. O cinema tem o poder de nos “levar ao passado” além de sugerir uma atmosfera de determinada época<sup>8</sup>. Jordi Maiso busca indagar como o meio cinematográfico pode contribuir nos processos sociais e coletivos de elaboração do passado. Lembra, ainda, sua importância numa sociedade midiática e audiovisual, onde o entretenimento é um dos fatores essenciais de integração e reprodução social. Maiso questiona qual o papel do espectador e como este se posiciona frente à história representada, já que os filmes confrontam um espectador, ou uma sociedade, com passados reprimidos ou silenciados. Seu enfoque não está no conteúdo, mas na forma estética que opera esse processo<sup>9</sup>. A pesquisadora Michele Lagny aponta que os filmes nos levam a repensar a historicidade da própria história, através de reflexões sobre suas diversas modalidades narrativas. Para a autora, a ambigüidade da representação é sua riqueza e cabe a nós ter consciência da potência manipuladora da imagem. O cinema detém a vantagem de apreender simultaneamente o peso do passado e a atração pelo novo na história, de iluminar uma realidade histórica esquecida de forma muito mais forte do que qualquer outro documento ou arquivo é capaz de fazer. Para a autora há duas modalidades de escrita: a historiográfica e a cinematográfica; e a reflexão deve centrar-se na relação destas duas escritas, uma vez que o cinema “é um historiador inconsciente do inconsciente social”<sup>10</sup>. Sylvie Lindeperg desenvolve a concepção do Cinema-Eco, onde as representações cinematográficas anteriores a uma determinada película compõem um estoque de imagens já disponíveis sobre o passado representado e que povoa

<sup>6</sup> MONTERO, Julio; RODRÍGUEZ, Araceli (org). **El cine cambia la historia**. Madrid: RIALP, 2005. p. 11.

<sup>7</sup> SORLIN, Pierre. Películas que orientam la historia. In: MONTERO; RODRÍGUEZ (org). op.cit., p. 32.

<sup>8</sup> SORLIN, Pierre. El cine: reto para el historiador. **Ístor. Revista de História Internacional**. México, n 20, p. 11-35, 1995. Disponível em: < <http://www.istor.cide.edu/istor.html> >. Acesso em 20 de maio de 2009.

<sup>9</sup> MAÍSO, Jordi. ¿Adiós al Ayer? Elaboración cinematográfica del pasado, experiencia y memoria. **Fedro, Revista de Estética y Teoría de las artes**, nº 7, p. 26-42, 2008. Disponível em: < <http://institucional.us.es/fedro/> >. Acesso em 20 de abril de 2009.

<sup>10</sup> LAGNY, Michele. O cinema como fonte de História. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (orgs) **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. Salvador: EDUFBA/UNESP, 2009. p. 99-131. Também: LAGNY, Michele. **Cine e História: problemas y métodos en la investigación cinematográfica**. Barcelona: Paidós, 1997.

um determinado universo mental. Seu método é reunir camadas de escritas de um filme: roteiros, decupagens, orçamentos, censuras, correspondências entre cineastas. Estas camadas, permitem ler disputas cristalizadas “em torno do filme no seu fazer-se”<sup>11</sup>.

Nossa análise tomará como base três filmes que abordam o contexto da Guerra Civil Espanhola<sup>12</sup>. O primeiro filme a ser estudado, *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990) é único filme desse cineasta cuja ação transcorre durante a Guerra Civil, uma vez que seus outros filmes sobre tal período apresentam esse contexto apenas como pano de fundo, de forma metafórica, já que a ação transcorre nos anos posteriores ao conflito. O filme enfoca o conflito através dos dramas e desejos de três atores “mambembes” e sua luta pela sobrevivência. Depois de encenar diversas peças na zona republicana, eles acabam presos pelos nacionalistas e obrigados a encenar números artísticos para uma platéia de fascistas, nacionalistas e brigadistas internacionais prisioneiros. O roteiro escrito por Rafael Azcona não adapta a peça original *¡Ay, Carmela!* rigorosamente, mas a toma como ponto de partida para a história filmada. Foram reunidos, para personificar os personagens principais, três atores de gerações e formações diferentes. Carmen Maura, que interpreta Carmela de forma exuberante, é oriunda do cinema inovador protagonizado por Pedro Almodóvar. Paulino é interpretado por Andrés Pajares, destacado artista polivalente da cultura espanhola. Gabino Diego, jovem ator, complementa o elenco interpretando o mudo Gustavete. Cada personagem simboliza os diferentes rumos que a Espanha poderia seguir: Carmela é ousada, disposta a enfrentar seus oponentes para fazer sobressair seus valores; Paulino é pragmático e disposto a qualquer acordo para a sua sobrevivência; e Gustavete simboliza a geração em formação já emudecida, como um prenúncio do efeito do terror, do medo e da repressão que estaria por vir. Esta película permite abordar as inter-relações entre arte e guerra e entre o humor presente na atuação dos personagens e nos seus números apresentados frente ao horror de uma guerra e seus traumas. Também os brigadistas, a presença fascista italiana e o processo de internacionalização do conflito são apresentados com destaque por Saura.

O segundo filme, *Terra e Liberdade* (Ken Loach, 1995), pode ser considerado um filme histórico<sup>13</sup> que aborda a participação e o papel das milícias e, principalmente, as

<sup>11</sup> LINDEPERG, Sylvie. Figuras do evento filmado: as anamorfoses da História. In: NÓVOA; FRESSATO; FEIGELSON. (orgs). op. cit., p. 283-300.

<sup>12</sup> Utiliza-se a denominação Guerra Civil Espanhola como expressão consagrada, mas nesta dissertação subentende-se que há uma dinâmica revolucionária no seu interior, aliás, fortemente destacada nos três filmes analisados neste trabalho.

<sup>13</sup> Seguindo a classificação de NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história. **O Olho da história**. Salvador, n. 3, p. 217-234, 1996. Outros subitens de classificação do filme histórico são: filme de ficção histórica, com um sentido histórico real, mas com enredo ficcional (*O labirinto do Fauno* de Guillermo Del Toro); filmes de biografia histórica, que têm seu foco num indivíduo histórico (*Napoleão* de Abel Gance e



divisões políticas que se formaram no interior do campo republicano (ou antifascista) durante a guerra. Sua abordagem se aproxima do epíteto rankeano “o que realmente aconteceu”, devido ao cuidado e detalhamento empregados na recriação do contexto retratado. Entretanto, o filme se afasta da visão simplista, propagada pela visão republicana ou comunista predominante durante muitos anos na esquerda européia, do embate entre democracia *versus* fascismo, mostrando o processo revolucionário no interior do movimento, desvelando as contradições ideológicas entre o *Partido Obrero de Unificación Marxista* (POUM), os anarquistas e os comunistas. Assim, o filme permite uma discussão sobre o debate político no interior da esquerda e o contexto no qual é retratado.

O terceiro filme, *Libertárias* (Vicente Aranda, 1996), aborda a atuação das milícias anarquistas no front da Guerra Civil através da história da freira Maria e sua trajetória com um grupo de combatentes anarquistas, retratadas sob um ponto de vista coletivo, sem que um personagem assuma um protagonismo principal. Maria é uma noviça que, após a invasão do convento em que residia, pelas forças republicanas, refugia-se num bordel e posteriormente acaba unindo-se a um grupo de milicianas que participam da resistência como combatentes. As personagens pertencem à organização *Mujeres Libres*, uma entidade anarquista que reuniu cerca de vinte mil mulheres em prol de atividades como a alfabetização e assistência social. Diversos cenários são retratados, em especial Barcelona e a região de Aragão. O grande protagonista, junto com as mulheres, é o movimento anarquista, seu papel na guerra e seu personagem símbolo: Buenaventura Durruti. *Libertárias* complementa e acrescenta novos ângulos ao debate sobre a centralização, o processo de internacionalização da Guerra Civil e a emancipação revolucionária.

Faz-se necessário observar que o elemento político está presente nos três filmes, mas em proporções diferentes, o que pode levar a formas de percepção também distintas. Esses três filmes, além de cobrirem um marco temporal amplo sobre a Guerra Civil e, portanto, sua possibilidade de representação da história, também permitem problematizar a leitura histórica do filme (que revela os elementos não-visíveis), e a leitura cinematográfica da história (que coloca o questionamento da leitura do historiador sobre o passado)<sup>14</sup>. A comparação entre os três filmes, a história representada em cada um deles e suas especificidades antepostas aos fatos narrados, somadas aos seus elementos intra e extra- fílmicos permitem uma reflexão

---

*Lamarca* de Sergio Resende); filmes de época, cujo referencial histórico tem um caráter pitoresco (*Sissi* de Ernst Marishka e *Angélica e o rei* de Bernard Bordeire); filmes-mito, que abordam um mito e que permitem paralelo com fenômenos históricos “reais” (*El Cid* de Antony Mann); filmes etnográficos, que trazem interesses científicos (*Nanouk, o esquimó* de Robert Flaherty).

<sup>14</sup> FERRO, Marc. **Cinema e História**. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1992. p. 19.

sobre os elementos políticos e culturais da retomada do debate em torno da guerra civil e do resgate de sua memória.

O uso do cinema como fonte pelo historiador tem ganhado terreno nas últimas décadas, e diversos trabalhos publicados abordaram diferentes perspectivas. Contudo, uma reflexão no âmbito teórico sobre o impacto do uso do cinema no processo de escrita da história ainda foi pouco explorada. Notamos que em diversas dissertações e teses acadêmicas fica restrita aos parágrafos introdutórios a análise sobre Cinema-História, não se mesclando com o restante da obra. As demais produções resumem-se a artigos que abordam este ponto de relance, porque enfocam, como eixo de problematização, um tema histórico mais específico.

Assim, o presente trabalho se justifica pela pouca produção de uma reflexão teórica sobre o cinema como cerne de uma construção histórica. Outras áreas, como a semiótica, a filosofia e a antropologia, têm refletido sobre o cinema e seu impacto com maior profundidade e há mais tempo. Mas o uso efetivo do cinema como instrumento didático pelo professor de história, o uso da história pelos cineastas, e suas conseqüências na formação histórica da sociedade em geral, geram a necessidade de uma reflexão no âmbito da história e do trabalho do historiador.

O cenário da Guerra Civil Espanhola representado nos três filmes estudados permite destacar amplas variáveis de análise referentes à representação histórica pensada a partir da ótica do cinema. À grande produção bibliográfica acrescenta-se uma destacada filmografia do contexto, produzida dentro e fora da Espanha, sendo ainda recorrente nos dias atuais. Assim, a justificativa para a escolha da temática da Guerra Civil Espanhola se dá pela pluralidade de perspectivas e projetos que podem ser visualizados neste contexto<sup>15</sup>. A Guerra Civil não foi uma simples resposta de um grupo aglutinado pelo exército frente a um projeto insurrecional e revolucionário de alguns setores de esquerda. Sua configuração histórica apresenta-a como um conflito local, na medida em que, por meios militares tentou-se resolver as questões sociais candentes; e como conflito internacional, representando um microcosmo que reproduzia a polarização de uma era. O prolongamento do conflito, seus traumas e a instalação de uma longa ditadura, encravaram no cerne da formação das gerações subseqüentes à Guerra Civil, a Revolução, seus protagonistas e a incapacidade de ignorar o

---

<sup>15</sup> MALEFAKIS, Edward. Aspectos históricos y teóricos de la Guerra. In: MALEFAKIS, Edward (ed). **La Guerra de España**. 1936-1939. Barcelona: Taurus, 1996. p. 23.

passado em si, sua importância para o presente e a constituição do futuro<sup>16</sup>. A vitalidade da temática é proporcionada pela complexidade e desdobramentos gerados pelo conflito, bem como pelo peso da tragédia e o fim das utopias amparadas nos seus ideais. Mais ainda: ela expressa a real possibilidade de colocar projetos de mudanças radicais em prática, a materialização de um sonho e de um novo futuro. Para refletir e compreender a Guerra Civil Espanhola, os elementos vinculados à revolução social não podem ser esquecidos.

Depois de mais de setenta anos, o fascínio em torno dessa temática ainda persiste nas gerações mais novas, sejam espanholas ou não. Este conflito local, que culmina no enfrentamento militar para a resolução de um grande número de tensões sociais enraizadas na formação da nação espanhola, produz, ao longo de três anos, uma série de experiências traumáticas que divide a população e se prolonga ao longo do período franquista. Mas este mesmo confronto, que tinha um caráter local, também representava um microcosmo global, pois sintetizava o radicalismo e a polarização de uma era. O conflito e seus desdobramentos geram grande apelo popular carregado de forte romantismo, que impregna relatos e obras artísticas produzidas sobre a guerra. A disputa pela produção dos seus relatos leva alguns historiadores a acreditarem que a objetividade só pode ser alcançada por intérpretes externos ao conflito (e, portanto, ao cenário espanhol), os quais teriam a capacidade de eximir-se da visão maniqueísta sobre o embate. Contudo, mesmo para os estrangeiros, a pesquisa e suas conclusões têm um caráter limitado pelo difícil acesso às fontes primárias. Logo, os filmes produzidos durante o regime franquista foram limitados pela censura e pela visão dos vitoriosos no olhar sobre a Guerra Civil.

As origens do conflito estão enraizadas na história da Espanha do século XIX. A tardia transição do feudalismo para o capitalismo implantou elementos de um regime monárquico que impõe sua dominação em termos políticos. A renúncia da rainha Isabel em 1868 instaura o primeiro período republicano e deu origem a constantes agitações sociais. A chegada dos Bourbons ao trono (em 1874) não altera estas estruturas, as quais, entretanto, têm sua legitimidade moral enfraquecida pelas críticas dos intelectuais da geração de 1898<sup>17</sup>. A fórmula política deste período instaura um rodízio nem sempre pacífico entre conservadores e liberais. Esta elite governante é composta por grupos de pessoas ligadas entre si, por clientelismo, endogamia ou nepotismo.

---

<sup>16</sup> ARÓSTEGUI, Julio. Los componentes sociales y políticos. In: ARÓSTEGUI, Julio; BRICALL, Josep M.; CARDONA, Gabriel; TUÑON DE LARA, Manuel; VIÑAS, Angel. **La Guerra Civil Española: 50 años después**. Barcelona: Labor, 1986. p. 47.

<sup>17</sup> Geração de intelectuais marcada por pessimismo sobre o futuro da Espanha. Entre os nomes de destaque está o do filósofo Miguel de Unamuno.

A terra é a base do poder e o Exército e a Igreja são as colunas de sustentação de uma monarquia que imperava ignorando as questões de sobrevivência dos setores populares no campo e na cidade, bem como de uma burguesia que não consegue espaço econômico nem político para ganhar autonomia e propor um projeto de mobilização e desenvolvimento nacional mais inclusivo. Os contrastes marcam as diferenças regionais. A Andaluzia possui um vasto proletariado camponês que depende dos trabalhos sazonais nas colheitas, já a Galícia possui um grande número de minifúndios, mas, mesmo assim, é incapaz de suprir o sustento das famílias. A Catalunha e o País Basco possuem um destacado avanço industrial, mas são sobrecarregadas com impostos e recebem pouca atenção de Madrid. O reforço das idéias nacionalistas destas regiões resulta numa revisão e reafirmação de diversos elementos: a valorização da língua, dos costumes e a uma retomada das tradições artísticas. O desenvolvimento de atividades manufatureira na Catalunha (particularmente têxtil), gera grande demanda de mão-de-obra extraregional, o que incide na formação de um anarquismo de caráter proletário, base do anarco-sindicalismo característico da Espanha na primeira metade do século XX.

A força revolucionária do movimento anarquista é atribuída a diversos fatores por vários autores. Muitos apontam que a existência de um governo fraco, o abismo entre ricos e pobres e a existência de uma grande camada de *lumpens* é o principal motor da expansão do anarquismo. Por outro lado, deve-se ressaltar a centralidade e predomínio da estrutura agrária no conjunto da atividade econômica do país naquele cenário. O avanço das forças anarquistas ocorre a partir de 1868, num contexto “onde tudo parecia possível”<sup>18</sup>, com revoltas surgidas na direita (promovidas pelos monarquistas de linha carlista)<sup>19</sup> e na esquerda. Uma série de grupos, como o do italiano Giuseppe Fanelli, trata de recrutar os primeiros membros e expandir as idéias pelo território espanhol. A instalação dos Bourbons no poder coloca os anarquistas na clandestinidade, principalmente pelo temor da burguesia, diante da violência empregada nas greves e protestos. Uma característica peculiar do anarquismo espanhol é sua grande aceitação no campo, fator atribuído ao mal-estar endêmico e da extrema pobreza. Como o Estado é “o senhor das terras” associado à Igreja Católica, as idéias anarquistas encontram ampla aceitação e fomentam o anticlericalismo e o ódio ao Estado. A Espanha

---

<sup>18</sup> JOLL, James. **Anarquistas e Anarquismo**. Lisboa: Dom Quixote, 1977. p. 267.

<sup>19</sup> Setor monárquico de caráter antiliberal e anti-revolucionário. Suas origens remontam a 1834, data da primeira Guerra Carlista, quando a Igreja e os defensores dos direitos regionais do Norte e Nordeste do país defenderam a ascensão ao trono de D. Carlos. Isabela, sobrinha infanta de D. Carlos sobe ao trono com o apoio dos liberais e do exército. Esta guerra terminou em 1839. THOMAS, Hugh. **A guerra civil espanhola**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 26.

experimenta o impacto da atuação de diferentes correntes atreladas ao pensamento e à prática universal do movimento: greve geral, federalismo, formação de comunas.

O exército espanhol, no início do século XX, é composto por um contingente de mais de oitenta mil homens que consome 40% do orçamento espanhol<sup>20</sup>. Boa parte deste orçamento é gasto em salários, fato que prejudica a modernização de sua estrutura bélica. As constantes derrotas nos confrontos coloniais (Cuba e Marrocos) produzem um grande ressentimento e uma intolerância às críticas civis que afastam cada vez mais a instituição do conjunto da sociedade, respaldando, cada vez mais, os interesses dos setores dominantes e afirmando seu papel de guardiões dos valores sagrados da civilização espanhola. A resposta da sociedade a estas atitudes é a gestação de um forte antimilitarismo, que se externa veementemente na Semana Trágica, ocorrida em 1909. A população de Barcelona se revolta, e ergue barricadas para protestar contra a convocação para uma nova ofensiva contra o Marrocos.

A I Guerra Mundial constitui um catalisador para transformações econômicas e para a produção de uma mobilização social de caráter de massa. “A Espanha não entrou na Guerra, mas a Guerra certamente entrou na Espanha”<sup>21</sup>. Aumentaram os lucros da indústria e do comércio, mas este impacto econômico não encontra eco para grande parte da população, acentuando-se as desigualdades sociais. Os altos índices da inflação e o grande fluxo migratório do campo para a cidade foram duas marcas deste período, incrementando um quadro de insatisfação preocupante.

A reação vem com extrema violência, com a criação de grupos armados pelos proprietários de terra e pela burguesia urbana para eliminar seus oponentes e enfraquecer a Confederación Nacional de Trabajo, que em 1919 possuía cerca de 700 mil filiados<sup>22</sup>. Diante de um longo clima de instabilidade e sofrendo de crescente questionamento, a Monarquia apela, como último recuso, à ditadura militar, liderada por Primo de Rivera, o qual, nos anos 1920, reprime violentamente os trabalhadores e leva a CNT à clandestinidade.

Este regime constitui uma solução desejada pelas classes dominantes, assustadas com uma sociedade que caminhava para uma transição da oligarquia para a democracia. Em nome da cambaleante monarquia, a ditadura reprime duramente os setores populares organizados, levando parte de suas lideranças à clandestinidade. Como reação, é criada, em 1927, a Federação Anarquista Ibérica (FAI), espécie de braço armado do movimento anarquista, que se transforma em sua força motora e acentua seu discurso revolucionário. O monarca, durante

---

<sup>20</sup> Em 1900 o exército possuía: 499 generais, 578 coronéis, 23 mil oficiais e 80 mil soldados. SALVADÓ, Francisco Romero. **Guerra Civil Espanhola**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 35.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>22</sup> JOLL, op. cit., p. 289.

o período da ditadura, converte-se numa figura secundária. Apesar do esforço governamental a crise persiste e se torna irreversível com o impacto da crise de 1929 e a depressão imediata. A deposição do ditador antecipa em pouco tempo a queda da Monarquia, em 1931.

A instauração da Segunda República é comemorada pelos setores populares, pelos republicanos e também pela esquerda. O modelo constitucional adotado é o parlamentarismo e a constituição elaborada tem como inspiração a carta Alemã de Weimar, uma das mais democráticas da Europa<sup>23</sup>. O Republicanismo é um movimento que encontra adversários tanto na direita (aristocracia, burguesia e Igreja) quanto na esquerda (anarquistas e comunistas). A situação econômica em 1931 é difícil, com alto índice de desemprego, fuga de capitais e salários que mal cobrem o nível de subsistência. As intervenções governamentais iniciais são rotuladas de comunistas pelas forças da direita. A Igreja Católica é duramente atingida por uma reforma que a subjeta às leis comuns, dissolve ordens religiosas, acaba com uma série de subsídios econômicos ao clero e institui o casamento civil e o divórcio<sup>24</sup>. Simultaneamente são instaladas as *Casas del Pueblo*, destinadas à educação dos trabalhadores<sup>25</sup>. No âmbito dessa primeira administração (conhecida como Biênio Vermelho, 1931-33), quanto à política interna, há inúmeras divergências no interior da coalizão republicana, que inclui, por sua vez, republicanos conservadores, antigos monarquistas de posições ambíguas ou diretamente infiltrados, que buscam manter suas influências locais e proteger suas posições, bem como forças socialistas de vários matizes.

No ano de 1933 ocorrem novas eleições, marcadas pela vitória da direita liderada pela Confederación Española de Derechas Autónomas, CEDA. O retorno da direita ao poder reverte muitas das reformas anteriores e provoca uma forte oposição popular. Em 1934 ocorre a Revolta das Astúrias, região produtora de mineração em grande escala, constituída de indústrias pesadas cuja maioria dos trabalhadores é sindicalizada. A proclamação da greve geral e o levante de milhares de pessoas recebe dura repressão do governo que utiliza tropas de *Tércios*<sup>26</sup> e mouros sob o comando do general Franco. Milhares de grevistas tombam

---

<sup>23</sup> FRAGA, Gerson Wasen. **Branco e Vermelho**: a Guerra Civil Espanhola através das páginas do jornal Correio do Povo (1936-1939). 132f. Porto Alegre, UFRGS, 2004, Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, UFRGS, Porto Alegre, 2004, p. 8.

<sup>24</sup> O confronto com a Igreja Católica abriu um forte flanco de conflito, pois nos setores de classe média, nos proprietários de terras, ela detinha forte influência sobre os meios de comunicação, nos quais foi realizada uma forte propaganda anti-republicana com tons apocalípticos. Também a aliança com exército ficou mais forte diante deste contexto.

<sup>25</sup> Outras medidas instauradas foram: o aumento dos salários, a concessão de sete dias de férias, o direito de greve, aposentadoria e seguros, a jornada de oito horas de trabalho, o cultivo obrigatório das propriedades, reforma agrária, a concessão da autonomia da Catalunha, entre outras.

<sup>26</sup> A Legião Estrangeira espanhola tinham como lema: “*Viva la muerte!*”. Franco deu disciplina, poder armado e espírito de luta à Legião Estrangeira. Criada em 1920, teve como 1º comandante Millán Astray, autor do lema,

mortos ou feridos nos combates. Os espanhóis ficam sabendo desse fato através de relatos esparsos, uma vez que a imprensa não noticia os acontecimentos.

A vitória dos mineiros asturianos confirmou a reputação dos militares como a força mais decisiva do país. Isto provou ser fatal para a Segunda República. Daí em diante, quase todos os grupos do centro e da direita procuraram agradar o exército<sup>27</sup>

Enquanto isso, no interior da direita, surge a Falange Espanhola. Suas origens remetem ao ano de 1931 com o surgimento e fusão gradual de movimentos de inspiração fascista e caráter conservador. Seu programa propõe a propagação de uma Espanha expansionista, o anticomunismo, o antiliberalismo e o combate a todos os valores da esquerda republicana. Ela contém elementos fascistas, mas também insere outros elementos interligados às demandas da direita espanhola. A partir de 1934, intensifica relações com os demais setores da direita espanhola. Seu líder, José Antonio Primo de Rivera, é executado no início da Guerra Civil, fato que irá gerar o mito do “ausente” e será, posteriormente, capitalizado por Franco. O general, oportunamente assume alguns dos preceitos ideológicos da Falange, incorporando-a ao sistema de poder como aliada estratégica e subordinada aos seus interesses, mas afastando-a de qualquer possibilidade de poder maior.

Em 1936, momento intenso de profunda radicalização e em um contexto internacional de ascensão das forças fascistas (Alemanha e Áustria), ocorrem novas eleições parlamentares. O processo eleitoral é antecedido pela formação da Frente Popular<sup>28</sup>, uma grande aliança de perfil antifascista, reformista e de oposição aos setores conservadores da sociedade espanhola. A vitória da Frente Popular, e a percepção de que reformas mais profundas estão a caminho, levam a direita a organizar um golpe que, em suas pretensões, seria rápido e eficiente. Do lado republicano enfileiram-se anarquistas, socialistas, comunistas, setores burgueses

---

que tinha perdido um olho, um braço, uma perna e alguns dedos da mão. A Legião matava a sangue frio, mutilava, realizava pilhagens, incêndios e massacres. As reformas do governo de Azaña tinham como objetivo a redução de tamanho do contingente militar, torná-lo menos custoso e mais democrático. Entretanto, a dispersão de generais pelo território nacional e a concessão de aposentadorias, permitiu que muitos generais utilizassem as horas livres e suas influências para a realização de conspirações. Em 1936, Emílio Mola foi enviado a Pamplona. Dos outros conspiradores, o Coronel Yagüe (conhecido como a Hiena das Astúrias) estava no Marrocos e Franco estava nas Canárias. Fernando Arrabal realizou um filme com o nome *Viva la muerte*.

<sup>27</sup> MATTHEWS Herbert L. **Metade da Espanha morreu**: uma reavaliação da Guerra Civil Espanhola. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p. 61.

<sup>28</sup> O surgimento das Frentes Populares teve início em 1934, na França, realizando coalizões amplas na esquerda, de variados espectros políticos, para compor uma oposição ao fascismo em ascensão. A Internacional Comunista sinalizou com a indicação de alianças com a burguesia no VII Congresso realizado em 1935, nomeando estas alianças como “Antifascismo democrático”. FERNANDEZ, Jorge Christian. “**Voluntários da Liberdade**”: militares Brasileiros nas Forças Armadas Republicanas durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). 392 f. São Leopoldo: Unisinos, 2003. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Ciências Humanas – CENTRO 1, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2003.

democráticos, o clero da região Basca e até as milícias anarquistas. Do lado dos golpistas está o tripé conservador Igreja, Estado e Exército, acrescido de novas organizações, de partidos de direita, e da Falange Espanhola. O golpe acaba sendo deflagrado poucos meses após o início do novo governo. Efetivamente, em julho de 1936 tem início a ação anticonstitucional que, entretanto, é parcialmente fracassada, seguida de uma dramática guerra civil, e esta, de uma longa ditadura. Todo este processo marca de forma traumática os derrotados e as gerações espanholas subseqüentes. A incapacidade de ignorar o passado em si, a valorização de cada uma delas e uma expectativa de futuro diferente são as marcas desse processo histórico espanhol, que apresenta desdobramentos até os dias de hoje.

Como o país não possui uma indústria de armamentos desenvolvida, é necessário, solicitar para os dois lados, ajuda diplomática e militar do exterior. Desse modo, a “Espanha se transformou no reflexo distorcido no qual a Europa contemplava uma imagem exagerada de todas as tensões, paixões e energias dessa turbulenta era”<sup>29</sup>. A República espera encontrar rápida ajuda principalmente das democracias francesas e inglesas, mas, oficialmente, somente o México declara apoio e envia armamentos, muitos deles residuais da Revolução Mexicana. Os nacionalistas (como se autodefinem os setores golpistas), diferentemente, contam com apoio desde o início da conspiração, tanto do vizinho Portugal (que serve de santuário para a conspiração, aceita postos de comando no seu território, e envia os Viriados, batalhões de soldados portugueses) quanto da Alemanha e da Itália (que enviam soldados, armas e equipamentos)<sup>30</sup>.

O recurso diplomático da Não-intervenção, cujo objetivo é “impedir os outros de fazer o que somos incapazes de realizar”, confirma o papel dominante da Inglaterra nesta política e configura uma das maiores farsas diplomáticas desenvolvidas na Europa. Esta estratégia consiste em ignorar os acontecimentos concretos, levantar uma cortina de fumaça e “fechar os olhos diante das agressões sofridas pela República”. No fundo permite a intervenção pró-golpista, e estabelece uma fachada pseudoneutral, que esconde a antipatia por uma República “vermelha” e, indiretamente, coloca em igualdade a democracia e o golpe.

A URSS também participa da Comissão de Não-intervenção, enviando medicamentos e alimentos. Stálin também acredita que os insurrectos vençam rapidamente, mas diante da resistência popular nas grandes cidades muda de posição. Armas e equipamentos também são

---

<sup>29</sup> SALVADÓ, op. cit., p. 95.

<sup>30</sup> Inicialmente a Alemanha tinha seus interesses voltados para o Leste e até exitou em se envolver na guerra anteendo complicações internacionais. Foi necessário Franco contornar uma rede burocrática para chegar até Hitler, que não nutria muita confiança no seu colega espanhol. A Operação Fogo Mágico, que contava com aviões, tropas africanas, navios e armamentos, entrou no território espanhol pelo território português.



enviados, mas a polêmica em torno da participação da URSS ainda suscita muitos debates. Há o temor de um conflito maior que dê origem as alianças com as democracias ocidentais; se estava desenhando a criação de um governo revolucionário no seio da Europa, uma ameaça aos interesses estratégicos de Stálin, que procurava evitar o isolamento diante do Eixo.

O papel de Stálin e da União Soviética tem sido uma das características mais erroneamente compreendidas da Guerra Civil Espanhola. Ao contrário da imagem popular criada, o ditador russo mostrou oposição, de início, relutância, depois, e, em todos os momentos, dúvidas na questão de auxiliar o governo republicano [...] Stálin [...] queria prolongar a guerra, mas sem risco para a União Soviética [...] sua política não era guiada, é claro, pelo idealismo, moralidade ou qualquer amor pela Espanha [...]<sup>31</sup>

Esta postura de Stálin e da URSS ocasiona forte reação em setores da esquerda. O historiador Pierre Broué chega a nomear a participação russa como “A não-intervenção da URSS na Espanha”<sup>32</sup>. A URSS centraliza a organização das Brigadas Internacionais, batalhões formados por voluntários de diferentes nacionalidades; entretanto, centenas de voluntários entram por conta própria no país e se juntam a outros batalhões que não são organizados pelo Partido Comunista Espanhol.

Se a Guerra Civil Espanhola não se constitui num acontecimento intramuros, o cinema que a abordou também não o foi. Como a guerra caracteriza-se por ser a medula dos conflitos políticos, ideológicos e estratégicos do período entre-guerras, o material audiovisual produzido na Espanha constitui-se no aglutinador da propaganda mundial. A Alemanha funda uma produtora, a Hispano Film Produktion (HFP), em 1936, para produzir material audiovisual sobre o conflito. Cabe destacar, que publicamente, a Alemanha busca encobrir o apoio militar ao conflito, postura diferente da Itália, que ressalta sua participação militar, mas com produções de menor alcance internacional. A URSS inicialmente destina uma equipe do Pravda para a correspondência do evento, e, posteriormente, produz filmes juntamente com o Partido Comunista Espanhol. A Inglaterra demonstra pouco interesse no conflito, mesmo possuindo grandes realizadores e experiência na produção de documentários. Dos EUA, as iniciativas partem do meio privado, principalmente capitaneadas por núcleos de intelectuais<sup>33</sup>.

No início do conflito o lado republicano leva vantagem sobre os nacionalistas. Os principais laboratórios e produtoras encontram-se em Barcelona e Madrid. Os nacionalistas

<sup>31</sup> MATTHEWS, op. cit., p. 160.

<sup>32</sup> BROUÉ, Pierre. A não intervenção da URSS na Espanha (jul-set. 1936). **O Olho da História**, Salvador, n 2, 1996. Disponível em: < <http://oolhodahistoria.org> >. Acesso em 20 de maio de 2008.

<sup>33</sup> SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939). **CIC. Cuadernos de Información y Comunicación**, v.12, p. 75-9, 2007. Disponível em: < <http://revistas.ucm.es/portal/modulos.php?name=Revistas2&id=CIYC> >. Acesso em 17 de maio de 2009.

contam com a cooperação dos países aliados. Uma característica comum às produções realizadas em ambos os setores é a legitimação das ações empreendidas no conflito, juntamente com a desqualificação do inimigo. Contudo, também há muitas diferenças. Para realizar uma obra, os republicanos filmam e depois enviam o material para a censura. Já os nacionalistas, primeiro precisam de uma autorização para realizar a filmagem, que após realizada, é encaminhada para a avaliação da censura, que além de política, era militar e religiosa. Pouco do cotidiano é abordado e os temas enfocam as ações militares. Assim como em diversos setores da zona republicana, a coletivização também é empregada no processo de produção fílmica. Sindicatos, partidos e produtoras passam a operar sob esta estratégia.

A produção estrangeira de filmes de ficção centra-se em produções de Barcelona e Madrid, mas apenas três películas são produzidas<sup>34</sup>. O filme de André Malraux, *Sierra de Teruel*, é interrompido em 1939, só é exibido no final da década de 1970. Entre 1936 e 1939, Hollywood realiza três películas sobre o conflito de cunho político neutro<sup>35</sup>.

Apesar do grande impacto, há poucos filmes produzidos sobre a Guerra Civil Espanhola, se comparado a outros conflitos. O desconhecimento de muitas obras produzidas é apontado por Magi Crusells como consequência de um duplo problema cinematográfico: a falta de rigor histórico das películas e a escassa criatividade dos cineastas<sup>36</sup>. Grande parte desse raquitismo da produção espanhola deve-se ao fato de que os filmes produzidos após o conflito sofrem rigoroso controle. Assim como o Franquismo não pode ser tomado como monolítico ao longo de sua existência, o cinema produzido durante o regime e a censura imposta por ele também não podem ser analisados sob um único viés. A diferença entre gerações de burocratas, o contexto internacional e as diversas mentalidades sociais influenciam a história e o cinema produzido durante o longo período de 1936 a 1975<sup>37</sup>.

No âmbito da produção cinematográfica, o Franquismo não adota um modelo estatizado de produção. A produção é mantida sob a tutela da iniciativa privada, mas procura-se estreitar suas margens de ação através de diferentes meios de controle: censura, qualificação, prêmios, etc. Poucos filmes que exploram a temática da Guerra Civil na Espanha são realizados entre 1939-1974, o que reduz o cinema a exercer um papel reduzido na configuração da memória popular sobre o conflito. As produções realizadas após o conflito

<sup>34</sup> *Aurora de esperanza* (1937), *Barrios bajos* (1937) e *Nuestro culpable* (1938).

<sup>35</sup> *The last train from Madrid* (1937), *Love under fire* (1937) e *Blockade* (1938).

<sup>36</sup> CRUSELLS, Magi. **Cine y Guerra Civil Española**: imágenes para la memoria. Madrid: Ediciones JC, 2006. p. 157-67.

<sup>37</sup> MONTERDE, José Enrique. A olhada interior: a Guerra Civil Espanhola nas telas da Espanha (1939-96). **O Olho da História**, Salvador, n 2, 1996. Disponível em: < <http://oolhodahistoria.org> >. Acesso em 20 de maio de 2008.

concentram-se no gênero documentário. No período de 1943 a 1946 nenhum filme sobre a Guerra Civil é produzido na Espanha, o que caracteriza a primeira operação de esquecimento programada pelo regime. Os poucos filmes realizados posteriormente buscam legitimar e justificar a vitória nacionalista, e por conseqüência, a ditadura. Até 1950, o Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE) é o órgão que controla a censura cinematográfica. De 1951 até o fim do Franquismo, o Ministério de Información y Turismo desempenha esta função. A resistência ocorre no exílio ou clandestinamente dentro da Espanha com o objetivo de minar o reconhecimento internacional da ditadura. Com o surgimento da Organización de Cineastas del PCE, (OCPCE), criam-se plataformas de oposição dentro do cinema espanhol, com o objetivo de promover produtos com um sentido cultural e arregimentar intelectuais não-marxistas<sup>38</sup>.

Nos anos 1950 o controle do Departamento de Propaganda passa para o domínio dos católicos integristas, o que modifica o foco das obras para a realização de filmes que mostram as vivências bélicas e reafirmam o caráter anticomunista do regime, legitimando-o no contexto da Guerra Fria<sup>39</sup>. As Conversaciones de Salamanca, evento que reúne cineastas para avaliação do cinema em geral em 1955, realizam um diagnóstico do cinema espanhol duramente crítico: trata-se de um cinema politicamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, esteticamente nulo e industrialmente raquítico<sup>40</sup>. As convenções reuniram desde cineastas como Carlos Saura, falangistas e até membros clandestinos do PCE. Esta forte crítica à situação do cinema espanhol é a responsável por esta unidade forçada que articula-se neste evento. O manifesto que resulta mistura idealismo e confusão e pouco leva em consideração a política cinematográfica oficial.

A década seguinte é marcada pela liberalização, mas a guerra é vista através de metáforas. Os cineastas deste período procuram evitar o enfoque no tema bélico e suas seqüelas para não comprometer suas carreiras e pelo desejo de propor um ponto de vista diferente daquele adotado pelas gerações anteriores. Neste período, Carlos Saura é um dos que menos se debruça sobre o tema bélico. Seu foco está nas repercussões do conflito na

---

<sup>38</sup> Fizeram parte destas ações a criação da Revista Objetivo, a fundação do Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IEEC) inspirado no *Centro Sperimentale de Cinematografia* de Roma e o surgimento na Universidade de Salamanca do Sindicato dos Estudantes universitários, o SEU, responsáveis pela criação dos cines-clubes. ROSELLÓ, Roberto Arnau. **La guerrilha en celulóide**: resistência estética y militância política en el cine español (1967-1982). 594 f. Castellón: Universitat Jaime I, 2006. Tese – Departamento de Filosofía, Sociología, Comunicación audiovisual y Publicidad, Universitat Jaime I, Castellón, 2006.p. 208.

<sup>39</sup> A teia de influências da Igreja Católica também se estendia na produção de revistas, na distribuição de filmes pela empresa Magister e a produção através da Estela e da Aspa. SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. **Cine y Guerra Civil Española**: del mito a la memoria. Madrid: Alianza Editorial, 2006. p. 149-51.

<sup>40</sup> ROSELLÓ, op. cit., p.210-1.

memória e suas conseqüências na vida dos descendentes dos protagonistas do conflito. A criação da Escuela Oficial del Cine (EOC)<sup>41</sup>, em 1963, estabelece as bases para a criação das Normas de Censura Cinematográfica que demarcam uma linha de atuação mais definida para a censura. O surgimento do Nuevo Cine Español (NCE) não se assemelha aos outros movimentos que brotam na Europa nos férteis anos 60. Não há uma ruptura, mas a recomposição de estruturas obsoletas. O NCE terá como características o estilo realista-crítico, o uso de cenários e personagens provincianos, antepostos aos urbanos, os reflexos de uma inquietude de uma burguesia intelectual e uma linguagem elíptica e de duplo sentido<sup>42</sup>.

A morte de Franco, na metade da década de 1970, abre a possibilidade de reescrever filmicamente a história do conflito. O período da transição é marcado por um discurso centrado e centrista, cujo modelo de ficção é o da “3ª Via”<sup>43</sup>. Muitos documentários são produzidos, alguns utilizando imagens de arquivo, outros depoimentos de sobreviventes e protagonistas. As ficções realizadas neste período compõem-se de um relato sobre os acontecimentos em um determinado núcleo familiar, cujos personagens têm um caráter mais de vítimas do que de protagonistas. A criação da “Cuota de Pantalla” em 1977, estabelece um mínimo de 120 dias de exibição para os filmes espanhóis e inaugura a política cinematográfica do período democrático. A postura governamental dos anos 1980 é marcada pela atuação da cineasta Pilar Miró no cargo de Diretora General de Cinematografía. A Lei Miró confere proteção pública e apoio econômico aos novos cineastas<sup>44</sup>. Até 1982 o que ocorre é um processo de “evolução liberalizadora”, no qual não é produzida uma mudança estética. Durante o governo de Felipe González (PSOE) estabelece-se uma indústria mais forte e mais homogênea, mas também menos livre e menos criativa. A riqueza das opções ideológicas e práticas fílmicas são sacrificadas em prol desta homogeneidade que marginaliza os diretores mais radicais oriundos da década de 1960. O cinema dos anos 1980 pode ser

---

<sup>41</sup> Fundo de 50 % para a produção de filmes de cineastas premiados em festivais e a criação da Categoria de Interesse Especial, para obras de cunho artístico.

<sup>42</sup> Uma reação a este contexto ocorre com o surgimento da Escola de Barcelona, o aparecimento da Revista Fotogramas, e a crescente influência da Escola de Nova York. Foram elaborados nove pontos que propuseram a desconstrução da linguagem cinematográfica, mas não houve respaldo financeiro para a realização de filmes. Outro momento de contestação ficou conhecido como as Jornadas de Sitges (Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía) ocorridas em 1967, que propuseram a formação de um cinema livre. Neste evento foram realizadas discussões e projeções de filmes. Elas constituíram o ponto de arrancada das atitudes contestatórias e experimentais do cinema espanhol.

<sup>43</sup> A “1ª Via” seriam os filmes comerciais, a “2ª Via” os filmes de autor e a “3ª Via” concentra as obras produzidas por profissionais com desejo de exportar seus trabalhos, cujos roteiros enfocam temas atuais filmados com um tratamento formal sem experimentalismo ou transgressões, um cinema dedicado a classe média urbana.

<sup>44</sup> CAPARRÓS LERA, José Maria. **Cine Español de la democracia: de la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)**. Barcelona: Anthropos, 1992. p. 18-20.

caracterizado como um “cinema do desencantamento”, que produz as “imagens do consenso” desejadas pela ampla maioria política espanhola<sup>45</sup>.

A derrota da esquerda nas eleições do país é seguida pela publicação do decreto Jorge Semprum, que vigora de 1989 a 1994, e interrompe o apoio ao cinema espanhol, inaugurando um período de crise. Após 1995, é estabelecida uma quota de reserva de 11% das salas de exibição para os filmes produzidos na Espanha. São criadas novas escolas de cinema (a ESCAL na Catalunha e a ECAM em Madrid) e a convivência de diferentes gerações de cineastas colaborando entre si contribui para a renovação dos espectadores.

Assim, desde 1975 a forma de representar o passado passa por alterações. O processo de rememoração ocorrido nos anos 1990 é marcado por diferentes novos matizes: a influência externa a partir da possibilidade de exibição de uma gama variada de películas, a forte influência da literatura atrelada ao interesse comercial na adaptação destas obras, a própria história política espanhola, a criação de associações em prol da recuperação da memória e da busca por justiça. Os novos cineastas, com média de idade ao redor dos trinta anos, crescem sob a democracia, têm vivências mínimas do Franquismo e não vivem a Guerra Civil. Eles compartilham a bagagem cultural dos espectadores mais jovens e estão liberados da carga política do passado mais remoto. Seu enfoque se dá sobre as memórias ou sobre a visão dos contemporâneos sobre a guerra civil e as permanências nas novas gerações<sup>46</sup>.

Dos três filmes escolhidos para análise, dois são de cineastas espanhóis, Carlos Saura e Vicente Aranda, que utilizam sua formação para elaborar um enfoque diferente. Seus olhares estão direcionados diretamente para o conflito, destacando seus protagonistas. Ken Loach, cineasta estrangeiro, diretor do terceiro filme analisado, adota como recurso narrativo a presença de duas instâncias de tempo para realizar a comparação implícita e dar vida ao passado. Contudo, seu enfoque abarca os conflitos políticos de cicatrizes encobertas.

Este trabalho tem como objetivo geral discutir de que modo o uso do cinema como

---

<sup>45</sup> AUBERT, Jean-Paul. Le cinéma de l'Espagne démocratique: les images du consensus. **Vingtième Siècle. Revue d'histoire**, n. 74, p. 141-151, 2002. Disponível em: <[http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo\\_busqueda=EJEMPLAR&revista\\_busqueda=1470&clave\\_busqueda=171294](http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=EJEMPLAR&revista_busqueda=1470&clave_busqueda=171294)>. Acesso em 15 de julho de 2008.

<sup>46</sup> RUBIO, Pablo Pérez; RUIZ, Javier Hernández. **Voces em la niebla: el cine durante la transición política española (1973-1983)**. Barcelona: Paidós, 2004. As gerações de cineastas espanhóis podem ser assim caracterizadas (destacamos os principais nomes): Geração dos anos 1950: Juan Antonio Bardem, Luiz Garcia Berlanga, e Fernando Fernán Gómez. A geração das décadas de 1960 e 1970: Vicente Aranda, Mario Camus, Ricardo Franco, José Luís Garcí, Pilar Miro, Carlos Saura e Gonzalo Suárez. Nos anos 1980: Pedro Almodóvar, Montxo Armendáriz, José Luiz Cuerda, Bigas Luna, Ventura Pons e Imanol Uribe. Cineastas a mais de dez anos: Alejandro Amenábar, Mariano Barroso, Iciar Bollain, Isabel Coixet, Fernando Leon de Aranoa, Julio Medem, Fernando Trueba e Alex de la Iglesia. Os novos: Pablo Berger, Ángeles González, Pablo Malo, Achero Mañas, David Trueba e Alberto Rodriguez. FEENSTRA, Pietsie; HERMANS, Hub (orgs). **Miradas sobre o pasado y presente en el cine español (1990-2005)**. Amsterdã: Rodolpi, 2008. p. 23-4.

fonte histórica pode ser refletido e quais suas influências no trabalho do historiador; investigar as diferentes propostas metodológicas referentes à análise fílmica e sistematizá-las; elaborar uma proposta de análise dentro do âmbito histórico; analisar como a relação objetividade/subjetividade é evidenciada a partir do cinema e quais suas implicações na construção de uma interpretação histórica; verificar o grau de influência do contexto em que foram realizados os filmes; destacar os elementos excluídos dos episódios narrados e das visões históricas presentes nos filmes e o motivo dessas exclusões. Como objetivos secundários decorrentes do objetivo geral, também será abordada a possibilidade de representação da história que a relação cinema-história apresenta. Portanto, serão enfocados os elementos centrais do debate acerca da possibilidade e verificabilidade do conhecimento histórico: a relação verdade e representação, objetividade e subjetividade como concernentes ao processo de representação, interpretação e escrita da história, bem como suas implicações metodológicas e teóricas.

O cinema encontrou dificuldades para ser aceito como fonte pelos historiadores, devido à caracterização e à qualificação desta fonte, bem como pelo seu despreparo para analisá-la. No século XIX, a razão é o padrão predominante para os critérios de investigação histórica eleitos como determinantes: a objetividade e a cientificidade. Essa configuração marca também a seleção das fontes, pois aquelas que trazem elementos artísticos ou sensitivos são, em sua maioria, descartadas.

Somente com a abertura metodológica proporcionada pela Escola dos Annales é que seu *status* começa a se alterar e, mesmo assim, tardiamente. Na década de 1970, com a publicação do texto de Marc Ferro – *O filme: uma contra análise da sociedade?* –, é que a produção cinematográfica começa a ser inserida dentro dos códigos historiográficos e pensada como tal <sup>47</sup>. Nos últimos anos nota-se um maior volume de pesquisas, intensificando-se o uso

---

<sup>47</sup> O grande nome ligado à História que refletiu sobre o tema na metade do século XX foi Siegfried Kracauer no seu ousado e erudito ensaio sobre o cinema alemão pré-nazista e suas raízes psicológicas atreladas à sociedade alemã. Nos anos 1970, Marc Ferro e Pierre Sorlin são autores dos trabalhos destacados, uma vez que suas análises vão além da abordagem do cinema como fonte. Na década de 1990, Robert Rosenstone é quem, por ter se relacionado diretamente com o meio cinematográfico, mais avançou e suscitou questões no debate. Contudo, eles não estavam, e não estão, sozinhos neste campo que se descortinava. Nos Estados Unidos, além de Rosenstone, também destaca-se Martin A. Jackson que ressaltou o fato de não podermos entender a história contemporânea sem estudar a produção fílmica deste período. Ele também destacou que o filme é um documento que deve ser rodeado de outros documentos escritos no seu estudo. A publicação de um debate em torno da relação História e Cinema em 1988 na revista *American Historical Review*, introduziu novas questões e autores dedicados à temática. D. Herlihy desenha um modelo relacional para as duas áreas calcado numa assimetria estrutural. John O'Connor estabelece duas abordagens para a análise de imagens em movimento: uma geral, que consiste na elaboração de um questionário aplicado a qualquer documento; outra específica, com problemas próprios da historiografia. Toplin busca liberar o território do cineasta da crítica historiográfica e tem uma postura otimista quanto à utilização do audiovisual ligado a produção do conhecimento histórico. Na Espanha é na década de 1980 que os trabalhos sobre cinema-história têm início. Angel Luis Hueso, ao abordar o cinema do

do cinema pelo historiador. Sua penetração na sala de aula ocorre em uma escala ascendente, mas as reflexões em torno de seus métodos, suas possibilidades de abrangência e formas de utilização não acompanham este ritmo. Assim, a realização deste trabalho busca compreender algumas questões e sugerir alguns apontamentos metodológicos para o uso do cinema pelo profissional de história, constituindo-se numa ferramenta de consulta para o desenvolvimento de atividades ligadas ao tema.

Com as grandes transformações tecnológicas ocorridas após a Segunda Revolução Industrial, a invenção do cinematógrafo permite ao ser humano retratar-se, possibilitando a preservação da sua imagem, passando, portanto, a expressar uma nova forma de visualizar o mundo e de ordená-lo. Com as transformações acontecendo cada vez mais rápido, o poder da imagem se constitui cada vez mais como a janela para um mundo temporalmente extinto e que agrega diferentes instâncias de tempo, entrecruzando passado, presente e futuro <sup>48</sup>. O cinema se transforma, então, em um grande arquivo e memória do nosso tempo.

Duas mudanças simultâneas e que irão se combinar ocorrem após a década de 1960: a alteração do estatuto social do cineasta promovida, principalmente, pela revista *Cahiers du Cinema*, e a mudança efetivada nas concepções do pensamento histórico, permitindo a incorporação de outras formas de linguagem e ampliando as mudanças iniciadas, nos anos de 1930, por Marc Bloch e Lucien Febvre. Percebe-se que a análise das imagens não pode centrar-se somente num ponto específico e que sua complexidade permite múltiplas possibilidades de abordagem, visto que elas carregam uma ambigüidade e uma ambivalência que sugerem o efeito real. Assim, coloca-se um grande problema: o de equacionar a impressão que temos no momento da projeção (no qual somos levados pela História) com as interpretações *à posteriori*, que permitem uma crítica mais expressiva. O cinema não traz a verdade histórica, mas sim o verossímil, e como o referente coincide com a representação é tarefa do historiador solucionar este problema. Mas é “por trazer em si, no seu processo de

---

século XX, considerou o cinema como testemunho da história. Joaquim Romaguera e Esteve Rimbau, procedentes da crítica cinematográfica, têm uma abordagem similar visando despertar futuras investigações. Na década de 1990 surge o nome de José Maria Caparrós Lera, que fundou em Barcelona o Centro de Investigaciones Film-Historia, e foi o responsável por popularizar na Espanha a obra de Marc Ferro. A produção da grande maioria destes autores concentra-se sob a forma de artigos e estudos apresentados em seminários acadêmicos e aulas realizadas. Não encontramos um livro que sintetize reflexões teóricas e metodológicas de forma sistemática e dirigida. Ver: LÓPEZ, José-Vidal Pelaz. El pasado como espetáculo: reflexiones sobre la relación entre Historia y el cine. **LEGETE. Estudios de comunicación y sociedad**, n 7, p. 5-31, 2007. Disponível em: < [http://www3.uva.es/pperezlopez/doctorado/ficherosdoc/cd\\_jvpl.pdf](http://www3.uva.es/pperezlopez/doctorado/ficherosdoc/cd_jvpl.pdf) >. Acesso em 28 de setembro de 2008. QUIROGA, Nicolas. El pasado tiene dueño. Algunos debates sobre la producción del conocimiento histórico y el cine. **História: debates e tendências**, Passo Fundo, v 7, n 2, p. 226-242, 2007.

<sup>48</sup> ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado**: o filme histórico como efeito de real. 1999. 409 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999. p. 16.

feitura, o referencial de contingência no qual se gesta, que o filme pode ser utilizado como fonte histórica”<sup>49</sup>.

Sendo o cinema um dos melhores propagadores de modos de vida, por ser um meio que permite a socialização de sonhos, de necessidades e de utopias (e que, portanto, tem a possibilidade de intervir na história), um importante questionamento deve ser respondido pelo historiador: como ocorre a interação da obra com a sociedade e, por conseguinte, como a obra reconstrói a história nas suas narrativas. Dentro da análise do historiador, o filme pode ser encarado como documento primário, quando analisamos a época em que foi produzido, e como documento secundário, quando enfocamos sua representação do passado. Esta caracterização segue o modelo de classificação da documentação escrita da historiografia tradicional<sup>50</sup>. Podemos ainda centrar a análise realizando uma descrição orgânica que enfoca os objetos e o meio independentemente do enquadramento realizado pela câmera, e uma descrição cristalina que visa mostrar o que não está sendo exposto. Podemos, portanto, pensar uma classificação entre cinema e história em três eixos: o “cinema **na** história” e seus reflexos e influências; a “história **no** cinema” e a “história **do** cinema”.

Contudo, devemos levar em conta que no registro do real ou dos sonhos operado pelo cinema não há uma separação na forma como se executa esse registro. O cinema não se constitui fechado em si mesmo; ele permite o acesso a mundos diferentes, ao visível e ao não visível, aos silêncios da história que também são história<sup>51</sup>.

As críticas do discurso Pós-moderno concentram-se na igualdade da linguagem entre ficção e história. Como a história seria construção do sujeito, não tendo um enfoque exterior ao humano, os elementos subjetivos seriam incontrolláveis. A fronteira entre a ficção e o discurso histórico torna-se cada vez mais turva, o que leva os historiadores a refletirem sobre sua prática de trabalho, enfocando o aspecto metodológico e evitando questões filosóficas mais amplas. Esta postura relativista de caráter cético agregaria à história a tolerância e a alteridade, ausentes nas formas de discurso histórico anteriores. A verdade tem conexão com a eficácia da narração, o que pode levar à desconexão entre prova, verdade e história<sup>52</sup>.

Esse contexto de fragmentação da história pode ser identificado como uma crise da disciplina. Estas alterações de paradigmas também podem ser percebidas no cinema pela sua transformação estética, temática e constitutiva. Nesse sentido, o contexto das primeiras

<sup>49</sup> ROSSINI, op. cit., p.20.

<sup>50</sup> NOVA, op. cit., 1996, p. 217-234.

<sup>51</sup> FERRO, Marc. **A História Viglada**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 2.

<sup>52</sup> Ginzburg identifica Hayden White como autor central das críticas do discurso histórico. GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Especialmente o capítulo *Unus testis – o extermínio dos judeus e o princípio da realidade*. p. 210-30.



décadas do século XX é caracterizado como produtor de um cinema de vanguarda, marcado pela presença dos traços modernistas onde a narrativa privilegia a realidade e a percepção do tempo de forma linear<sup>53</sup>. Já no final do século XX, o cinema de “pós-vanguarda”, conforme o conceito de Liliana Sulzbach, está marcado por uma abordagem caracterizada pela fratura do realismo: rompe-se com a narrativa linear, e esta não é o foco central do roteiro.

A partir destes fatores, podemos questionar se é possível falar em objetividade e qual o grau de sua operacionalidade. O processo de cognição histórica constitui-se num procedimento mental de dois pólos: um objetivo, constituído pelas experiências verificáveis das fontes; outro subjetivo, ancorado na orientação para a vida prática<sup>54</sup>. A objetividade se traduz em união do pensamento à experiência, na qual a pluralidade de perspectivas não é seu entrave. A objetividade impõe limites às interpretações históricas ao estabelecer critérios de validades, consciente da existência dos elementos subjetivos. A exclusão da subjetividade tornaria o conhecimento a-humano, levando-nos a esquecer que também fazemos parte da história<sup>55</sup>.

Tal como na escrita da história, o cinema agrega os elementos subjetivos e emocionais, mas muitas vezes o que é visto na tela é tomado como real, como verdadeiro. O grande poder do cinema está na força do seu efeito de real, na sua representação do real.

Neste trabalho, representação é entendida como uma forma de composição de uma visão histórica socialmente produzida, onde está associada a ela a maneira de narrar e descrever. A relação do conteúdo da produção histórica e fílmico com a realidade constitui-se em um problema histórico de grande interesse. Os cineastas não possuem o recurso de colocar notas de rodapé para explicar um referencial ou explicar o que foi, ou não, incorporado. Como uma fonte histórica não tem a pretensão de ser produzida para ser uma fonte histórica, devemos reconhecer e identificar os códigos das mediações e interligá-los com os indivíduos criadores e produtores<sup>56</sup>. História e ficção constituem um desafio atual, como bem lembrou Koselleck. Cabe ao historiador destrinchar a ficção do factual contida no evento representado e a facticidade do fictício contida em fontes como o filme<sup>57</sup>.

O trabalho do cineasta ou do historiador carrega implicações morais e políticas. O fomento do desinteresse pelo passado, presente e futuro leva a não constituição de um olhar

---

<sup>53</sup> SULZBACH, op. cit., p. 135.

<sup>54</sup> RÜSEN, Jörn, Narratividade e Objetividade nas Ciências históricas. **Textos de história**, v.4, n 1, 1996. p. 97-101.

<sup>55</sup> SCHAFF, Adam. **História e Verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 1987. p. 279-310.

<sup>56</sup> BANN, Stephen. **As invenções da história**: ensaios sobre representação do passado. São Paulo: UNESP, 1994 p. 54.

<sup>57</sup> KOSELLECK, Reinhart. **FuturoPassado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006 p. 141 e 251.

crítico e analítico. As críticas pós-modernas estimulam que se abra mais espaço para uma reflexão sobre os procedimentos metodológicos da história e que desenvolvamos uma autocrítica<sup>58</sup>.

Se o cinema se aproxima do real, seu modo de experimentação o eleva ao patamar do sonho. Mesmo sendo portador de uma extrema subjetividade, ele não pode ser entendido somente como documento, mas também, tal qual a literatura, como texto entranhado de história, e nossa tarefa é separar a ficção dos fragmentos de verdade utilizados na sua composição<sup>59</sup>. Quando Eric Foner foi convidado a dar uma declaração sobre um filme, os produtores a consideraram insuficiente, pois precisavam que o historiador dissesse que o filme era fiel a história. “Parece que ‘isto é verdade’, possui um apelo realmente enorme”<sup>60</sup>, disse Foner. Tendo o cinema um grande poder de construir uma visão histórica, não cabe ao historiador negligenciar a reflexão sobre as formas de representação que o cinema carrega, “Os historiadores têm como ofício alguma coisa que é parte da vida de todos: destrinchar o entrelaçamento de verdadeiro, falso e fictício que é a trama do nosso estar no mundo”<sup>61</sup>.

O primeiro capítulo versará sobre as implicações teóricas da relação Cinema-História e indicará uma metodologia de análise fílmica que conectará esses dois campos. Primeiramente abordaremos a imagem cinematográfica para em seguida destacar as implicações ideológicas concernentes à produção cinematográfica e como a ideologia é pensada como chave de leitura para esta análise. O segundo capítulo analisará a película *¡Ay, Carmela!*, que inaugura o início do debate e da presença do passado de uma forma abrangente no meio social. Serão analisadas a peça teatral que serve de base para a elaboração do roteiro e também a música que sintetiza diversos elementos da cultura espanhola. A comparação com o texto literário permitirá uma reflexão sobre a adaptação literária para o cinema e algumas conseqüências teóricas. A abordagem enfocará a presença da cultura nos meandros da guerra e destacará a luta pela sobrevivência que se manifesta, inclusive a importância da comida e sua relação com os personagens, o que permite refletir sobre os recursos narrativos e estilísticos empregados por Saura. O terceiro capítulo aborda o filme *Terra e Liberdade* com destaque para as disputas e conflitos no interior do processo revolucionário. A formação política e cinematográfica de Ken Loach será abordada para a compreensão dos motivos que o levaram a retratar a Guerra Civil Espanhola. Faremos a comparação entre as aproximações e

---

<sup>58</sup> EVANS, Peter. **Em defesa da História**. Lisboa: Temas e Debates, 2000. p. 265.

<sup>59</sup> GINZBURG, op. cit., p. 11.

<sup>60</sup> Entrevista de Eric Foner concedida a John Sayles. In: CARNES, Marc. (org). **Passado Imperfeito: a história no cinema**. Rio de Janeiro: Record, 1997. p. 417.

<sup>61</sup> GINZBURG, op cit., p. 14.

distanciamentos da obra de George Orwell *Lutando na Espanha*, para, depois de aplicado o método de análise refletir sobre o debate e a realização da obra. O quarto capítulo, que analisa a película *Libertárias*, destacará o auge do debate e o protagonismo feminino e anarquista na Guerra Civil Espanhola. As abordagens feministas realizadas pelo cinema, a presença feminina no âmbito diegético do filme e a exemplificação da decupagem proposta pelo nosso método, através da escolha de uma cena, constituirão o eixo do capítulo.

Por fim, elementos conclusivos resultantes da comparação das três películas constituirão, junto sobre a relação Cinema-História e suas implicações na contemporaneidade, a conclusão com as reflexões finais desta proposta de análise.

Fecham-se as cortinas, apagadas as luzes, acionado o projetor, lançam-se as luzes sobre o passado e sobre a História. Boa sessão a todos...



O filme, imagem ou não  
da realidade,  
documento ou ficção,  
intriga autêntica ou  
pura invenção, é  
**HISTÓRIA**

Marc Ferro

**I**

## CINEMA-HISTÓRIA: Aportes Metodológicos e Teóricos

### 1.1 Considerações iniciais

A invenção do cinematógrafo, no final do século XIX, constitui um marco da história mundial. Os feixes de luz e de sombras projetados em um horizonte que se descortinava, consolidaram o cinema na expressão artística por excelência do século XX. Tal qual o avião, que permitia ao homem elevar-se do chão e olhar a terra de cima, o cinema permitia ao homem, acomodado em uma confortável poltrona, refletir sobre a realidade terrena.

Quando, contemporaneamente, a mecânica e a tecnologia ocuparam o cerne do sistema capitalista, o cinematógrafo foi separado de seus fins aparentes - técnicos e científicos - para ser incorporado ao espetáculo e transformado em cinema<sup>62</sup>. Este processo foi resultado de vários trabalhos científicos, de *hobbies* desenvolvidos por pessoas anônimas, autodidatas e até mesmo de farsantes<sup>63</sup>. Da evolução rapidamente se produziu uma revolução, tanto nos aparatos técnicos quanto na maneira de usá-los. Com o fim da I Guerra Mundial, o cinema foi incorporado pelas vanguardas estéticas, para, em poucos anos, constituir-se a expressão artística por excelência da era contemporânea.

Desde os tempos remotos as imagens têm o poder (de ação e de reação) de provocar os mais variados sentimentos. Mesmo com o avanço dos séculos e a saturação de imagens com a qual o ser humano foi e continua sendo submetido, o fascínio por elas não se apagou, nem sua capacidade de se reinventar.

Ao realizar a projeção de um filme na África, na década de 1920, os franceses, além de entreter, buscavam também ressaltar sua superioridade cultural e material. Os espectadores, na maioria muçulmanos, taparam os olhos, recusando-se a olhar as imagens projetadas, pois sua cultura proibia representação da face humana, uma vez que o homem é criação divina. Mas, como aponta Jean-Claude Carrière, “mesmo com os olhos fechados as imagens nos perseguem”<sup>64</sup>.

Acessível e universal em sua essência, a imagem quando passou a ser projetada pelo cinematógrafo, disseminou-se rapidamente por todo o planeta, atingindo diferentes classes sociais. Do espanto inicial, causado pelo trem projetado pelos irmãos *Lumière* - (que, com

---

<sup>62</sup> MORIN, Edgar. **El cine o el hombre imaginario**. Barcelona: Crítica, 2001. p. 15.

<sup>63</sup> Pessoas que faziam uso do cinematógrafo para fins ilegais.

<sup>64</sup> CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p. 10.

perspicácia, projetavam como espetáculo o que era o cotidiano), no dia 28 de dezembro de 1895, no Café Paris, e que parecia mesmo invadir a sala e atropelar os espectadores, - em poucos anos o cinema, seus realizadores e seus espectadores apresentaram um amadurecimento em relação a esta nova linguagem numa velocidade impressionante. Nesse sentido, para exemplificar, cabe lembrar que quando o cinema ainda era uma atração incipiente era comum que, em algumas salas de exibição, estivesse presente um “explicador” ao lado da tela, cuja função era sintetizar a ação dos personagens e sua relação com o contexto. No seu processo de desenvolvimento, portanto, o cinema configura-se como linguagem em permanente autodescoberta, que faz uso pródigo de tudo o que veio antes dele, como a música, a pintura, a literatura e a arquitetura, mas que também sabe se reinventar, alternando a forma do homem olhar o mundo, de olhar a história e de produzir a história.

Ao analisarmos o cinema e os filmes escolhidos para este trabalho, não pretendemos atuar como o “explicador” do início do século XX. Os espectadores dispõem de uma notável capacidade de apreensão, análise e reflexão sobre o cinema<sup>65</sup>. Também não atuaremos meramente apontando os erros e os acertos dos fatos representados, e se ocorreram como “realmente aconteceram”. Nosso objetivo será refletir sobre os desafios que o cinema coloca para a história, para o historiador e para seus métodos; tais desafios têm sido pouco explorados pelo campo da história. Aqui, uma análise mais acurada e mais detalhada permite estabelecer apontamentos e reflexões que não podem ser negligenciados pelo historiador. “O primeiro preconceito que os professores de apreciação da arte procuram combater é, na regra, a crença de que a excelência artística se identifica com a exatidão fotográfica”<sup>66</sup>. Contudo, como aponta Ernst Hans Gombrich, os estudiosos da estética não se ocupam do problema da representação, da ilusão da arte, visto como algo irrelevante. Este problema também foi abandonado pelo historiador da arte. Para alguns historiadores da atualidade a observação de

---

<sup>65</sup> Poucos são os estudos que abordam o papel do espectador no meio cinematográfico. Somente após a década de 1960, o espectador não é tomado como um simples dado, mas como um objeto passível de investigação. Diferentes abordagens foram realizadas por diversas áreas. A psicologia enfocou a atividade perceptiva dos processos cognitivos; a sociologia destacou as interações e os comportamentos; a psicanálise centrou foco no fetichismo e no voyeurismo do ato de ver; a semiótica abordou a *parole*, um dos pólos lingüísticos. Para ir além de uma abordagem simplista, é de grande relevância não só perguntar quem frequenta uma sala de cinema, mas, levando em consideração que um filme antes de visto se dá a ver, como esse ato constrói um interlocutor ideal ao qual o filme pede colaboração e disponibilidade. Enfim, como o espectador cinematográfico se constitui espectador sobre as bases de categorias ativadas pelos filmes. O espectador pode ser tomado como um decodificador, que sabe decifrar um grupo de imagens e os sentidos das representações, ou ele pode ser tomado como um interlocutor, a quem são dirigidas as propostas da obra exibida, um cúmplice sutil do que vê na tela. Desse modo, no âmbito da narrativa, não podemos ver o espectador como passivo, pois um filme dá a ele uma ampla margem para que execute uma variedade de operações de compreensões. CASETTI, Francesco. **El film y su espectador**. Madrid: Cátedra, 1996; Também: BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996. p. 29-30.

<sup>66</sup> GOMBRICH, Ernst.Hans. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 4.

Gombrich ainda é pertinente, mas para outros não serve mais. O verdadeiro, o fictício e seus entrelaçamentos com o fazer historiográfico são questões pertinentes e vêm ganhando um bom espaço no debate e na produção acadêmica. Portanto, uma maneira de pensar o visual é compreender sua emergência histórica, pois “apenas a história pode imitar o aprofundamento ou a dissolução do olhar”<sup>67</sup>.

Se antes o filme realizava algumas escaramuças pela janela do laboratório da história, agora ele arrombou a porta e, não seria exagero dizer, em alguns casos a porta estava escancarada. Esta abertura inicial e interdisciplinária necessária para o trabalho com esta “nova fonte” ainda encontra muitas dificuldades, seja de ordem metodológica ou teórica. Isto exige muita disposição, equilíbrio epistemológico e um diálogo ainda não realizado de forma plena ou fluente. Realizar este esforço é a tarefa deste capítulo, da qual algumas reflexões e apontamentos serão utilizados e aplicados na análise realizada com os três filmes escolhidos.

O desenvolvimento deste capítulo seguirá uma trajetória explicativa a fim de apresentar o método que servirá de escopo para a análise dos filmes selecionados. Primeiramente, no item 1.2 abordaremos a imagem, base da linguagem cinematográfica, o conceito de representação e o de ideologia, elementos chave para pensar a imagem cinematográfica. Após, no item 1.3 versaremos sobre os teóricos que pensaram o cinema e seus atributos estéticos, sociais e culturais para, em seguida, no item 1.4, destacar a análise realizada no âmbito historiográfico de Marc Ferro e Robert Rosenstone. Por fim, no item 1.5 apresentaremos o método de análise histórico-cinematográfico que será utilizado empiricamente.

## **1.2 Aportes iniciais sobre imagem, representação e ideologia.**

Para Marc Ferro o estudo das imagens foi dedicado, em épocas anteriores, à “vertente aristocrática da imagem”<sup>68</sup>, ou seja, à pintura. Embora o mundo e a cultura ocidental situem as imagens no centro de seu modo de pensar e agir, as técnicas, os registros e as transmissões alteraram nosso campo visual e nossos referenciais culturais. Por isso, cabe ao historiador interrogar, através de uma perspectiva historiográfica, acerca da evolução desta linguagem, desenvolvendo, ao mesmo tempo, o diálogo com outras disciplinas. Também é importante que especifiquemos os métodos e as problemáticas, levando em conta seu lugar no

---

<sup>67</sup> JAMESON, Frederic. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995. p. 1.

<sup>68</sup> FERRO, Marc. **Historia contemporánea y cine**. Barcelona: Ariel, 1995. p. 15.

funcionamento da sociedade<sup>69</sup>.

Os trabalhos inseridos no campo de estudos da imagem preocupam-se com a questão da arte e seu *status* epistemológico, acompanhados da discussão sobre realidade e representação. A iconografia ou iconologia usam como método a aproximação das fontes e a análise dos detalhes das obras, buscando perceber os registros pelos signos utilizados. O enfoque da forma deve estar em equilíbrio com o conteúdo, pois a razão de ser da obra de arte não deve ser buscada fora do seu conteúdo. A partir destes elementos, o debate entre técnica e estética ganha fôlego com o desenvolvimento da Era Industrial; e uma análise qualificada não pode separar estes conceitos. A reprodução técnica dilui a noção de autenticidade, seu caráter único de experiência, tornando-se um objeto funcional<sup>70</sup>.

A imagem constitui a base da linguagem cinematográfica, a matéria-prima fílmica. Ela induz a um sentimento de realidade, fortalecendo a crença de sua existência objetiva. Sua diferenciação da fotografia se dá na percepção do movimento. A imagem registrada em uma fotografia aparenta imobilidade, aparenta estar paralisada no ar, pois todo o representado é reproduzido no mesmo instante de tempo, ou seja, não visualizamos o desenvolvimento progressivo do gesto como fazemos ao observar uma estátua, passível de ser dotada pelo artista com a impressão do gesto em movimento, a qual também é produzida naturalmente pela movimentação do olhar do observador. Assim, a veracidade da obra depende do movimento ocular de quem visualiza uma imagem<sup>71</sup>. A fotografia compõe uma representificação, ocorrendo um deslocamento temporal no qual o ato de olhar caracteriza-se por ser a gênese e não o resultado de todo o processo. Portanto, a base da constituição de uma ilusão encontra-se na reprodução mecânica que aparentemente exclui o homem deste processo. A fotografia petrifica o tempo e ressalta, através da “pseudo-presença” desse tempo, os vestígios de sua ausência<sup>72</sup>. Ou seja, trata-se de uma imagem física enriquecida com a mais

---

<sup>69</sup> SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**. Bauru: EDUSC, 2007. p. 25.

<sup>70</sup> Dos autores que trabalham com imagens, destacamos, a partir desta breve síntese: ADORNO, Theodor; HORKHAIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986; BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984; BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 165-196; BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004; FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**: elementos estruturais de sociologia da arte. São Paulo: Perspectiva, 1973; HASKELL, Francis. **History and its images**: art and the interpretation of the past. New Haven&Londres: Yale University press, 1995; PANOFSKY, Erwin. **Significado das artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

<sup>71</sup> VIRILIO, Paul. **A máquina da visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. p. 15.

<sup>72</sup> MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Cinema: imagem e interpretação. **Tempo Social**, USP, São Paulo, v.8, n.2, 1996, p. 84-5.



rica qualidade psíquica<sup>73</sup>. Imagem física, pois, a fotografia não pode dissociar a imagem do seu suporte, no caso o papel.

Diferentemente, no cinema o que nos atrai é a projeção, o material em movimento. Os sentidos do observador são suspensos, como se estivessem fora do tempo e do espaço, atribuindo-lhes um grau de imaterialidade que preenche todos os espaços de quem se dispõe a aceitar este jogo, esta experiência. A projeção de um filme não tem uma localização física e permanente, ela não desenvolve uma cristalização efetiva do objeto, pois no seu ato de exibição ela se apresenta impalpável, fugaz e desmaterializada. São justamente estas duas categorias, tempo e espaço, que estabelecem um ponto chave na reflexão sobre a imagem cinematográfica e suas relações sobre as implicações destes elementos para a história. Tal imagem internaliza o duplo dentro de si mesma e expressa a soma dos campos mentais e materiais, as quais revalorizam ou pioram a realidade que é exposta. Realidade que se tenta capturar ao máximo possível com a arte realista, onde a imagem objetiva tenta ressuscitar nela as qualidades da imagem mental.

O ato de ir ao cinema constitui uma experiência que funciona como um integrador social, exigindo que o espectador saia de sua residência. Uma saída direcionada para um “envolvimento vicário”,<sup>74</sup> cujo cerne da experiência está na dissolução da fronteira do real e do imaginário. O público deseja “entrar” no filme, romper estes limites fronteiriços, mas durante esta experiência isso ocorre somente no âmbito do inconsciente. Ver implica um afastamento e um domínio, uma relação dialética na qual o filme é oferecido ao espectador, mas este não tem nada a lhe oferecer, salvo a decisão de assisti-lo, o que lhe confere poder diante do filme e de seus realizadores. O espectador vê imagens em movimento que representam algo que está ausente. A força da representação está na sua capacidade de incluir no real que dela se faz. Em alguns casos, passou-se da representação do real para a realidade da representação, onde a própria representação é tomada como real. Com o crescimento do uso do conceito de representação, este não tardou a ser aplicado no âmbito cinematográfico. Por isso cabe aqui uma breve revisão da história deste conceito e suas possibilidades de uso.

O uso do conceito de representação no campo da disciplina histórica ganhou fôlego a partir da década de 1970, sendo utilizado correlacionado à noção de história das mentalidades, de forma ainda coadjuvante. Se as representações, enquanto categorias históricas, ascenderam aos degraus da fama e do estrelato nas décadas subseqüentes, isto se deve também a uma postura mais distanciada e crítica da abordagem das mentalidades realizada pela Escola dos

---

<sup>73</sup> MORIN, op. cit., p. 36-7.

<sup>74</sup> TURNER, Graeme. **O cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1997. p. 111.

*Annales*. Assim fez Roger Chartier ao destacar a transferência de métodos de outros campos de investigação, como a história quantitativa e os métodos seriais. O que mudou foram os objetos e, graças ao resultado peculiar de muitas pesquisas, diversas obras históricas galgaram um enorme sucesso editorial<sup>75</sup>.

Dentro desse novo contexto ocorreu o cruzamento das práticas sociais e das representações destacando as diversas formas de apropriação e promoção de uma análise que não realizasse um recorte prévio hierárquico das categorias sociais (refutando um caráter etnocêntrico, como alto e baixo) evidenciando que as inteligências e as idéias não eram desencarnadas<sup>76</sup>. Essas representações são a base de ações que fundamentam o mundo social onde os indivíduos se articulam, buscando uma unidade onde eles se reconhecem.

Entretanto, esta saída de uma abordagem ancorada no esquema do reflexo nas relações de dominantes e dominados não desconhece o poder de impor e produzir as representações. Mas para que o enfoque permaneça e mantenha a perspectiva de uma “história cultural do social” faz-se necessário introduzir a noção de redes que organizam estas práticas, para não obscurecer as “hierarquias sociais e indústrias culturais”<sup>77</sup>. Esta crítica ao esquema do reflexo evidencia um questionamento às categorias marxistas de análise, principalmente no que tange à noção de ideologia. Mas será que o efeito de representação no cerne de seu processo está tão distante das noções ideológicas que ainda demarcam a formação histórica contemporânea?

Ao refletirmos sobre o conceito, destacamos que a representação constitui um processo essencial na formação da vida humana. Ela permite tornar presente o ausente através de símbolos, influenciando o processo de construção da linguagem, das inter-relações pessoais e sociais. Um polêmico debate em torno do conceito vem preenchendo o espaço das Ciências Humanas. O enfoque recai sobre a função epistêmica, ou seja, a sua capacidade de produzir conhecimento sobre o mundo, excluindo a conexão com as pessoas e com o contexto, reduzindo seu uso a um fenômeno mental epistêmico. Esta visão desconsidera que a ontogênese do conceito envolve um entrelaçamento entre individualização e socialização, constituindo-se num trabalho simbólico que é resultado das inter-relações entre o objeto e o mundo, onde imbricam-se os arranjos institucionais, a ação social e a vida social<sup>78</sup>.

---

<sup>75</sup> DOSSE, François **O império dos sentidos**: a humanização das Ciências Humanas. Bauru: EDUSC, 2003. p. 269.

<sup>76</sup> CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In:\_\_\_\_\_. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002. p. 61-79.

<sup>77</sup> DOSSE, op. cit., p. 272.

<sup>78</sup> JOVCHELOVITCH, Sandra. **Os Contextos do saber**: representações, comunidade e cultura. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 33-5.

Esta redução a uma função epistêmica, que separa sujeito e objeto, considerados enquanto categorias puras, é oriunda da formação do pensamento da era moderna. O indivíduo coloca-se à parte do todo holístico, confrontando o mundo de fora do mundo. A representação se refugia dentro da mente, ocasionando um duplo desengajamento: do sujeito do mundo e do sujeito de si mesmo. O Eu passa a atuar como observador, do ponto de vista de uma terceira pessoa, isolando-se do outro e dos contextos.

Assim, uma concepção dialógica de representação se interpõe entre a comunicação humana e a ação social. Seu status é polivalente: epistemológico, ontológico, psicológico, sociológico, cultural e histórico, ou seja, pensado em dimensões simultâneas, uma vez que a representação constrói o real (o real para alguém), mas não captura o todo da realidade (a soma de todos os reais). Tendo em vista estes fatores, utilizaremos o conceito de Representação pensado como a menor parte da ideologia, uma vez que ele é o veículo onde a ideologia circula na sociedade, permitindo que esta representação se realize no interior dos sujeitos.

A ideologia corresponde ao conjunto de representações, práticas e comportamentos processados consciente ou inconscientemente. Segundo Michel Vovelle, ao atingir representações mais complexas, cresce a dificuldade de explicar um grande número de dados. Por outro lado, comparando ao conceito de Mentalidade, o conceito de ideologia seria mais amadurecido e elaborado, uma vez que expressa um reflexo conceitual de uma prática, provindo de um modo de pensar calcado no empírico. Entretanto, não haveria motivo para considerar a Mentalidade como inferior à Ideologia, enxergando “traços de mentalidades” ou “ideologias em migalhas”<sup>79</sup>. Mas o medo do reducionismo econômico não pode levar o historiador a debruçar-se em “histórias escritas em camadas de ar”. Todo esse debate, como muito bem aponta Fontana, não é novo no campo da produção da história:

Assim, pois, nos encontramos, como em tantas outras ocasiões, com problemas importantes, conhecidos há muito tempo, que a reviravolta culturalista põe em destaque, apresentando-os como um novo campo de trabalho graças à simples operação de renomeá-los com uma nova terminologia vaga e confusa [...] que tem inúmeros significados e pode levar a debates intermináveis<sup>80</sup>.

A ausência de uma ideologia possibilitaria a emanção de uma teoria científica da realidade, contrapondo-se ao uso da ideologia como forma de ocultar a dominação de classe. As críticas posteriores demarcam o fato de que os indivíduos não apreendem o mundo de

---

<sup>79</sup> VOVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 20.

<sup>80</sup> FONTANA, Josep. **A História dos homens**. Bauru: EDUSC, 2004. p. 394.

forma científica, a classe dominada não possui uma atitude totalmente passiva, sendo sua visão da apropriação dos valores da classe dominante empobrecedora<sup>81</sup>.

Desse modo, a partir dos anos 1970 desenvolve-se uma quantidade substancial de trabalhos que fazem uso dos conceitos de representação, mentalidade ou imaginário. A profusão ocorreu em quantidade tão significativa, que muitas vezes, foram desconsideradas as conexões com os elementos empíricos. As críticas aos referenciais marxistas vinham de diversos lados e o questionamento da noção de verdade tornou infrutífero diferenciar falso ou verdadeiro, o que, por consequência, desarmou a utilização do conceito de ideologia pensado como falsa consciência<sup>82</sup>. Ideologia passou a ser um conceito marginalizado, hostilizado e por vezes esquecido. Todavia, ao pensarmos o cinema inserido dentro de uma base social, seu uso se justifica para não perdermos o elo entre a teoria e a práxis, possibilitando que não pensemos o conteúdo e os elementos estéticos de um filme desconectados de sua base social, do seu meio de produção.

A partir de Karl Marx e Friedrich Engels, o conceito de ideologia ganha uma conotação crítica e um viés negativo. A relação de inversão entre consciência e a existência material dos homens releva que a distorção do pensamento nasce das contradições sociais ocultas. O desenvolvimento posterior ao de Marx e Engels, o conceito ganha uma atribuição mais fraca, correspondendo a um conjunto de idéias e valores capazes de orientar comportamentos coletivos<sup>83</sup>. Na acepção de Marx e Engels, a análise deve partir do real para chegar à consciência, havendo uma separação da produção das idéias e das condições sociais e históricas de sua produção. Existe a falsa crença na qual os homens imaginam representar, através de suas idéias, a realidade material. Na verdade, esta representação não se remeterá à realidade, mas sim, em como esta realidade se mostra em sua aparência alienada. A conjuração deste pensamento se dava pela necessidade dos autores de pensar o homem como um ser imerso em uma realidade e atuante sobre determinadas condições materiais; o homem como produtor de suas idéias e não o contrário, demarcando uma crítica ao idealismo vigente.

---

<sup>81</sup> Como exemplo mais conhecido deste ponto de vista está a crítica de Carlo Ginzburg. Entre a cultura das diferentes classes ocorre uma troca de influências recíprocas por um processo de circulação cultural. Compreender este processo permite superar a dicotomia entre a classe hegemônica e a subalterna, passíveis de serem pensadas como culturas autônomas, além de poder perceber como se produz o processo de resistência das classes dominadas sem abordá-las como irracionais. GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. ESPIG, Márcia Janete. Ideologias, Mentalidades e Imaginário: cruzamentos e aproximações teóricas. **Anos 90**. Porto Alegre, n 10, 1998. p.152.

<sup>82</sup> MARTINS, Luis Carlos dos Passos. Ideologia, imprensa e História: apontamentos para o uso do conceito de ideologia pela historiografia. In: SILVEIRA, Helder Gordim da (et ali) **História e ideologia**. Passo Fundo: Editora da UPF, 2009. p. 356.

<sup>83</sup> ESPIG, op. cit., p. 156-7.

Há aqui um deslocamento do debate do plano das idéias (puras) para a realidade concreta onde elas são produzidas.

Cabe destacar, que mesmo nas obras de Marx e Engels, o conceito de ideologia percorre um caminho de formação e de adequações ao avanço dos seus pensamentos. O uso inicial do termo ideologia foi feito por Destutt de Tracy, autor que desejava criar uma ciência cujo objetivo era sistematizar idéias e sensações capazes de produzir uma base segura para o conhecimento científico. Foi Napoleão Bonaparte quem primeiro atribuiu ao termo um viés negativo, ao criticar os ideólogos por nutrirem uma doutrina especulativa e abstrata, além de fazerem oposição ao governo. Marx e Engels assumiram o sentido negativo agregado por Napoleão, mas incorporaram um programa político dentro de uma base iluminista. Como consequência, desenvolveram um instrumental crítico, que ora se encontra explícito, ora implícito em suas obras. Seu objetivo inicial era realizar uma crítica contundente aos jovens pensadores hegelianos, que valorizavam em demasia o papel das idéias e não modificavam o mundo real.

Ao longo da obra de Marx e Engels o conceito de Ideologia sofre transformações, destacando primeiramente o enfoque da determinação social da consciência. Num segundo momento ganham relevo os interesses das classes dominantes, e, por fim, a construção de uma simbologia voltada para o passado e não para o futuro<sup>84</sup>.

Já na segunda metade do século XX, autores pertencentes à chamada Escola de Frankfurt abordam o uso do conceito de ideologia nas sociedades modernas, procurando incorporá-lo a um conjunto mais amplo que embase o desenvolvimento de uma sociedade industrial. E é justamente o caráter industrial agregado aos elementos culturais que demarca e estrutura o desenvolvimento do conceito. Segundo este pensamento, a indústria cultural

---

<sup>84</sup> John Thompson identifica três concepções de Ideologia na obra de Marx e Engels. A primeira seria uma **concepção polêmica**, centrada em três pressupostos. O primeiro pressuposto destaca a determinação social da consciência, pois as idéias não são produzidas de forma autônoma no seu meio social. O segundo pressuposto aborda a divisão do trabalho. O terceiro destaca que o estudo científico deve substituir a ideologia. A segunda concepção identificada por Thompson é a **concepção epifenômena**, onde se destacam os interesses da classe dominante na formação de uma determinada ideologia. É neste ponto que são abordadas as diferenças entre as condições econômicas de produção e a superestrutura legal e política. Também nesta concepção as formas ideológicas não devem ser tomadas como se mostram, mas sim em referência às condições econômicas de produção e por fim, Marx aponta que o desenvolvimento do capitalismo cria as condições adequadas para a compreensão real da sociedade, ou seja, os homens são obrigados a encarar sem ilusões suas posições na vida. A terceira concepção identificada por Thompson é a **concepção latente**, presente num cenário de complexidade. Marx destaca que essa ideologia reverbera um apego ao passado e não olha para o futuro; e que, as idéias não necessariamente se articulam com seus interesses de classe. Os fenômenos são construções simbólicas que têm autonomia e eficácia. Marx percebe que pode ocorrer um processo de conservação social, onde os símbolos, costumes ou tradições podem impedir uma transformação. Diante do perigo, os homens inventam um passado que acalma. Fica evidente, neste ponto, a influência da derrota dos processos revolucionários de 1848, que moldaram esse tom pessimista na obra de Marx. THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 51-9.

constitui-se num processo resultante da mercantilização das formas culturais que ao serem padronizadas e racionalizadas, ocasionam uma atrofia no pensar e no agir dos indivíduos. Os bens produzidos não surgem espontaneamente das massas, mas eles são planejados para as massas e, em decorrência disso, são vazios de conteúdo artístico<sup>85</sup>.

Já Theodor Adorno e Max Horkheimer, ao desenvolverem seus estudos sobre a comunicação de massa, aplicam a este tema a lógica de desenvolvimento que já havia invadido outras esferas da sociedade. Segundo estes autores, a comunicação de massa é caracterizada pela produção institucionalizada responsável pela difusão dos bens simbólicos, pela existência de um corte na abordagem entre reprodução e recepção e pela ampla circulação das formações simbólicas em espaço público. Já a cultura contemporânea é caracterizada pelo ar de semelhança de suas criações. O cinema, como os outros meios de comunicação, faz parte de um sistema que se encontra sob a submissão do capital. Para Adorno e Horkheimer, o poder da técnica sobre a sociedade é o poder dos mais fortes sobre a sociedade. A transformação da arte para a esfera do consumo transforma qualquer atitude do público como algo inserido no sistema; a violência da indústria cultural chega até aos mais distraídos:

A naturalização dos homens hoje em dia não é dissociável do progresso social. O aumento da produtividade econômica, que por um lado produz as condições para um mundo mais justo, confere por outro lado ao aparelho técnico e aos grupos sociais que o controlam uma superioridade imensa sobre o resto da população. O indivíduo se vê completamente anulado em face dos poderes econômicos<sup>86</sup>.

A percepção Adorno e Horkheimer têm sobre o cinema também é marcada pelo viés negativo destinado a criar uma ilusão<sup>87</sup>. Outros autores também se debruçam sobre o

---

<sup>85</sup> Interessa-nos destacar alguns elementos do desenvolvimento da comunicação de massa, que serão abordados por Thompson. Para este autor, o grande questionamento a ser realizado é a falta de espaço simbólico onde os indivíduos possam desenvolver sua imaginação e uma reflexão crítica, extinguindo qualquer possibilidade de transformação ou desenvolvimento de um caráter revolucionário. Segundo Thompson, Louis Althusser e Nicos Poulantzas desenvolvem uma teoria geral da reprodução social organizada pelo Estado e legitimada pela ideologia, buscando responder por que a sociedade capitalista contemporânea mantém-se apesar das suas desigualdades. Para Althusser, os aparelhos repressivos do Estado (a polícia, os tribunais e as prisões) somam-se aos aparelhos ideológicos (a escola, a família e os meios de comunicação), cuja constituição é oriunda da classe dominante. Este enquadramento rigoroso a que todos os indivíduos estão subordinados pelo processo ideológico, também é aplicado por Althusser no próprio método de análise nos seus estudos. A reflexão sobre este processo deve ocorrer através de teorias sociais que só podem ser verificadas por métodos que lhes são puramente internos. THOMPSON, op. cit., p. 134.

<sup>86</sup> ADORNO, Theodor; HORKHAIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. p. 14.

<sup>87</sup> Segundo os autores: “O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles [os dirigentes] a utilizam como ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem [...]. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo

desenvolvimento do conceito de ideologia, mas seus enfoques recaem sobre outras direções que ampliam ou se afastam do interesse desta pesquisa<sup>88</sup>.

Alguns anos antes de Adorno e Horkheimer foram justamente a complexificação da sociedade e a percepção do surgimento de uma classe média (que pulverizou o domínio do conhecimento exercido por uma casta política), que levaram Karl Mannheim a desenvolver a sociologia do conhecimento. Este pressuposto rejeita a existência de uma verdade transcendente buscando examinar determinantes sociais existentes em crenças particulares. Para este autor, a ciência, a verdade ou a teoria não devem ser estritamente contrapostas à ideologia, uma vez que são expressões de uma determinada ideologia de classe. Mannheim aponta a existência de duas concepções de ideologia: uma particular e outra total. A primeira é aquela que permanece no nível dos disfarces e aparece quando, por exemplo, expressamos ceticismo a respeito das idéias dos nossos adversários. A segunda enfoca as características estruturais de uma determinada época com o objetivo de analisar sistemas coletivos de pensamento. Marx teria sido quem primeiro executou a transição da concepção particular para a total, mas o fez - retendo elementos da concepção particular - com o objetivo de criticar o

---

da percepção cotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme”. ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. op. cit., p. 114 e 118. Segundo Thompson, a restrição a esta teorização é a não evidência que ao consumir um determinado produto, um indivíduo seja levado a aderir à ordem social produtora deste bem. Para Thompson: “A recepção e apropriação de produtos culturais é um processo social complexo, que envolve uma atividade contínua de interpretação e a assimilação do conteúdo significativo pelas características de um passado socialmente estruturado de indivíduos e grupos particulares. A tentativa de derivar as conseqüências dos produtos culturais dos próprios produtos significa esquecer estas atividades permanentes de interpretação e assimilação”. Ainda para este autor, Adorno e Horkheimer desenvolvem uma visão restritiva de ideologia e suas formas de ação na sociedade, pois ao enfocarem a ideologia como o “cimento social” da sociedade eles realçam a operação de unificação, mas esquecem as operações de legitimação e fragmentação. Assim o indivíduo é visto com um ser atrofiado, impotente ante uma estrutura imobilizadora. THOMPSON, op. cit., p. 139.

<sup>88</sup> Jürgen Habermas, por exemplo, aborda a transformação estrutural da esfera pública e aponta a sua desintegração como o fator motor do desenvolvimento de um espaço de crítica à autoridade do Estado. Contudo, o crescimento do Estado e das grandes organizações comerciais na área das comunicações de massa minou esse potencial crítico. Segundo Thompson, ao estudar esses elementos, Habermas repensa o papel da ideologia neste referencial. Assim, a ideologia é uma forma de comunicação sistematicamente distorcida pelo poder, constituindo-se num discurso que exerce uma dominação e legitima relações de força. A situação ideal seria a de um indivíduo livre de qualquer dominação e com oportunidade de selecionar sua fala. Desse modo, existe uma racionalidade profunda embutida nas próprias estruturas de nossa linguagem e esta análise se instaura dentro do presente para encontrar suas fissuras. Habermas aponta que não basta reordenar um texto distorcido, mas deve-se explicar as causas dessa distorção textual. Pierre Bourdieu destaca os mecanismos pelos quais a ideologia adquire poder na vida cotidiana. Ele desenvolve o conceito de *habitus*, responsável pela inculcação de um conjunto de disposições duradouras que geram práticas específicas, pelo princípio produtor de estratégias e pelos mecanismos de transmissão desse referencial. Roland Barthes identifica que a ideologia tem uma existência real a partir dos efeitos que produz nas pessoas. Nicos Hadjinicolaou aponta que a ideologia é o que motiva a visão humana no sentido de uma ação concreta. Antonio Gramsci interligou o conceito novamente com a luta de classes apontando que a ideologia é uma visão operativa de mundo, capaz de criar o terreno onde se movimentam as crenças. THOMPSON, op. cit., p. 144. EAGLETON, Terry. A Ideologia e suas vicissitudes no marxismo ocidental. In: ZIZEK, Slavoj. **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007. p. 203-24. LOPEZ, Luiz Roberto. Ideologia. Questões de conceito. In: Centro de Estudos Marxistas. **Os fios de Ariadne**: ensaios de interpretação marxista. Passo Fundo, Ed. UPF, 1999. p. 15-32.

pensamento burguês, o seu adversário de classe, tomando assim, sua posição como correta. Todavia, para Mannheim, um analista deve sujeitar todos os pontos de vista, inclusive o seu, à análise ideológica. Desse modo, a ideologia constitui um sistema interligado de pensamento e modos de experiência condicionados por circunstâncias sociais que são partilhadas por grupos e pessoas. O método a ser aplicado deve objetivar a análise dos fatores sociais que influenciam o pensamento. “Somente quando buscamos, mais ou menos conscientemente, descobrir a fonte de sua inverdade em um fator social é que estamos propriamente fazendo uma interpretação ideológica”<sup>89</sup>.

Depois de analisar estes autores e o longo e sinuoso caminho percorrido pelo conceito de ideologia, John Thompson estabelece o seu conceito de ideologia. Para o autor, duas atitudes são adotadas por diversos autores e, na sua visão, são atitudes inadequadas. A primeira atitude consiste em domar o conceito, despojando-o de seu caráter negativo e incorporando-o ao conjunto de conceitos descritivos; a segunda atitude consiste no abandono do uso do conceito devido à sua ambigüidade. Contudo, para Thompson, o conceito é útil e não pode ser desalojado de seu caráter negativo. Nos dias atuais, a circulação generalizada de formas simbólicas tem um papel fundamental. O capitalismo permitiu o amplo desenvolvimento dos meios técnicos para a produção e pulverização das formas simbólicas nos meios de comunicação de massa. O referencial utilizado pelo autor para a adequada compreensão do desenvolvimento e atuação dos meios de comunicação de massa é a **Mídiação da Cultura Moderna**, que consiste num processo onde a transmissão das formas simbólicas (que constituem-se num amplo espectro de ações e falas, imagens e textos) se tornam cada vez mais mediadas pelos aparatos técnicos e institucionais<sup>90</sup>. Conceitualmente, cabe refletir sobre a natureza deste processo; historicamente deve-se analisar suas relações com os contextos sociais e teoricamente deve-se avaliar o impacto na vida social e política. O estabelecimento deste referencial permite que o autor trabalhe com uma concepção crítica de ideologia, que busca referir-se à maneira como o sentido (significado) estabelece e sustenta relações de poder, desvelando como este significado é construído e os contextos sociais onde as formas simbólicas são articuladas. “Os sistemas simbólicos não são ideológicos em si mesmos, são ideológicos conforme são usados e entendidos em contextos específicos”<sup>91</sup>. Para Thompson, a ideologia não pode ser tomada como pura ilusão, como uma inversão do real, pois estamos imersos num conjunto de relações complexas, onde constantemente

---

<sup>89</sup> MANNHEIM, Karl. **Ideologia e utopia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1976. p. 87.

<sup>90</sup> THOMPSON, op. cit., p. 12.

<sup>91</sup> Ibid., p. 17.



verbalizamos, representamos, transformamos e recriamos, através de ações e símbolos, estas relações. Tendo em vista esses fatores, a ideologia é parte integrante da vida social, é uma característica criativa, contestada e transformada por ações e interações, o que leva as formas simbólicas a não serem “um mundo etéreo, que se coloca em oposição ao que é real: ao contrário, elas são parcialmente constitutivas do que em nossas sociedades é ‘real’”<sup>92</sup>.

Desse modo, a **Mídiação da Cultura Moderna** permite compreender o quadro de análise da ideologia inserida na era dos meios de comunicação de massa. É ela que deve ser tomada como referência em prol da chamada secularização e racionalização da vida social. Ela permite perceber como múltiplas e complexas formas dos fenômenos simbólicos circulam pelo mundo social e se conectam com relações de poder, e também, como criam novos tipos de relações sociais que se difundem no tempo e no espaço rapidamente. É o poder da comunicação da massa que aumenta o raio de operação da ideologia. As mensagens propagadas pelos meios de comunicação de massa devem ser analisadas, além do seu contexto de produção, conforme seu impacto nos contextos em que são apropriadas pelos indivíduos. Não podemos pressupor que um indivíduo seja impelido a agir de forma imitativa e conformista. A ideologia não se reproduz como um *Zeitgeist*, uma mentalidade de uma época, imposta de maneira regular e homogênea.

Thompon focaliza o estudo da ideologia na maneira como o sentido estabelece relações de poder. As formas contestatórias são caracterizadas pelo autor como formas incipientes da crítica ideológica<sup>93</sup>. Neste ponto discordamos do autor, e concordamos com Eagleton, quando afirma que nem todo corpo de crenças ideológicas está associado ao poder dominante<sup>94</sup>. O cinema permite exemplificar esta posição de Eagleton, como veremos no caso do filme *Terra e Liberdade*. Ambos os autores, contudo, destacam a necessidade de um contexto que demarque a atuação da ideologia.

Para Thompson, a ideologia serve para sustentar e estabelecer relações de poder. Este processo opera através das formas simbólicas e das construções de sentido. Nos interessa aqui destacar a forma de aplicação e operação da ideologia. A ideologia para o autor opera através de cinco processos, que podem interagir, sobrepor ou reforçar um ao outro. O primeiro modo de operação é a legitimação, uma vez que as relações de poder são representadas como legítimas baseadas em fundamentos racionais, tradicionais ou carismáticos. Ela opera através

---

<sup>92</sup> THOMPSON, op. cit., p. 19.

<sup>93</sup> Ibid., p. 90-1.

<sup>94</sup> Uma comparação dos autores pode ser encontrada em: SILVA, Renata. Linguagem e ideologia: embates teóricos. **Revista Linguagem em (Dis)curso**, vol 9, n 1, 2009. Disponível em: < <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0901/00.htm> >. Acesso em 10 de janeiro de 2010.

de três estratégias de construção de formas simbólicas. A primeira é a racionalização, na qual o produtor de uma determinada forma simbólica constrói uma cadeia de raciocínio para defender e justificar um conjunto de relações e persuadir a audiência. A segunda é a universalização, cujos interesses de alguns são apresentados como interesses de todos. A terceira é a narrativização, ou seja, histórias que abordam o passado e o presente, o fazem tomando-os como pertencentes a uma tradição eterna e aceitável, que transcenda a experiência do conflito, da divisão e da diferença. O segundo modo é a dissimulação, onde as relações de dominação são ocultadas, negadas ou distorcidas. Nesta categoria temos o deslocamento, isto é, conotações positivas ou negativas são transferidas para outro objeto ou pessoa; eufemização as ações são reescritas para produzir uma valoração positiva; e, por fim, no tropo desenvolve-se o uso figurativo das formas simbólicas, através de recursos como a sinédoque, a metonímia e a metáfora. O terceiro item é a unificação, que permite a construção de um nível simbólico de uma unidade que conecta indivíduos a uma unidade coletiva. Ela opera com a padronização, que ocorre, por exemplo, na construção de hierarquias legitimadoras entre diferentes línguas de um Estado Nação. Já na simbolização, o que ocorre é a construção de símbolos de unidade em prol de uma unidade coletiva, como bandeiras e hinos. O quarto item é a fragmentação, que permite que pessoas se mantenham segmentadas numa coletividade. Ela opera pela diferenciação e expurgo do outro. Na diferenciação enfatizam-se as distinções para evitar a construção de um desafio a um poder existente. Na operação em que efetua-se o expurgo do outro, temos a construção de um inimigo externo ou interno. Esta estratégia, muitas vezes, sobrepõe-se ao processo de unificação. Por último, o quinto processo constitui-se na reificação, que permite que uma determinada situação histórica transitória seja tratada como permanente, seja tomada como natural. Ela pode ser expressa de três formas: naturalização, eternalização e nominalização. Na primeira, uma criação histórica e social pode ser tomada como natural e inevitável, e, portanto, imutável. Na segunda, esvazia-se um determinado fenômeno sócio-histórico para apresentá-lo como imutável. Na última forma, sentenças ou descrições são transformadas em nomes<sup>95</sup>.

Desse modo, esta abordagem de Thompson e Eagleton permite uma abordagem mais complexa do que a simples referência como falsa consciência. O declínio do uso do conceito no âmbito acadêmico, a partir dos anos 1980, principalmente pela dupla decepção apontada por Perry Anderson, contrapõe-se à sua incorporação cada vez mais crescente no cotidiano

---

<sup>95</sup> THOMPSON, op. cit., p. 80-9.

social<sup>96</sup>. Negar seu poder explicativo, sua fertilidade e sua atualidade implicam reconhecer nesta atitude uma postura ideológica.

Na atualidade, vivemos um paradoxo muito bem destacado por Terry Eagleton: os últimos anos foram marcados pelo ressurgimento e pela intensificação de diversos movimentos ideológicos ao redor do mundo, mas surpreendentemente (ou nem tanto), diversas correntes teóricas proclamam que o uso do conceito de ideologia é obsoleto. Este ceticismo epistemológico caracteriza-se por uma reciclagem da rejeição ao conceito produzida no Pós-Segunda Guerra, principalmente devido ao peso que o fascismo e o stalinismo impuseram ao período. A discrepância é que, no século XXI, não há uma fundamentação política para esta rejeição, tal qual houve na segunda metade do século XX. O que antes era considerado dogmático, fechado e inflexível, hoje é referendado como teleológico, totalitário e metafísico<sup>97</sup>. O desenvolvimento do conceito apresenta duas ramificações: uma, epistemológica, centrada na análise das idéias de verdadeiras e falsas cognições e ilusões; outra, sociológica, que enfoca a função das idéias na vida social. Não menos ramificada e até contraditória constitui-se a crítica das últimas décadas que, ou visualiza a ideologia como racional ao extremo, ou a considera um fanatismo extremado desprovido de racionalidade.

A força do termo reside em sua capacidade de distinguir entre as lutas de poder que são centrais e as que não são. Nem toda ideologia está associada à classe dominante e nem tudo é ideológico, pois existem dois níveis de interesses: o ideológico e o não-ideológico. “Uma discussão entre marido e mulher, à mesa do café [...] não é necessariamente ideológica [...] se não há nada que não seja ideológico, então o termo se invalida por completo”<sup>98</sup>. Na sociedade capitalista atual, os meios de comunicação disseminam a ideologia dominante, mas seu efeito vai além dessa transposição, pois mais ideológico é o fato do espectador assistir as produções como um indivíduo passivo reflexivamente. Para além dessas abordagens economicistas, para as quais o capitalismo recente opera praticamente sem ideologia, e para as culturalistas surgidas na década de 1970 como uma reação ao reducionismo econômico<sup>99</sup>, a saída se encontra na mescla entre cultura e economia, ao apontar que seus respectivos desenvolvimentos podem estar marcados por fluxos e ritmos diferentes. Em termos de infraestrutura, as bases do atual contexto começaram a ser assentadas no final da Segunda Guerra

---

<sup>96</sup> ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o marxismo ocidental**. Porto: Afrontamento, 1976.

<sup>97</sup> EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: Boitempo, 1997. p. 11-2.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 21-2.

<sup>99</sup> JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996. p. 22-5.

com a reorganização das relações internacionais, a aceleração da descolonização e o surgimento de uma nova base tecnológica para o sistema econômico. A partir da década de 1960, o avanço da globalização transformou o mundo num conjunto único de atividades interconectadas. Esta globalização gerou o avanço da desigualdade econômica e social no interior das nações e entre elas, efeito que constituiu a base das tensões políticas e sociais das últimas décadas. Segundo Eric Hobsbawm, o avanço dos interesses supranacionais e a perda do monopólio de poder efetivo dentro das fronteiras, enfraquecem o papel político e o poder público do Estado. Entretanto, isto não o tornou indispensável, muito menos ineficaz, uma vez que soube usar o desenvolvimento tecnológico para acompanhar e controlar os assuntos de seus cidadãos, e também para enfrentar as turbulências econômicas e suas conseqüências sociais. Em decorrência disso, a “política tornou-se cada vez mais um exercício de evasão, pois os políticos temiam dizer aos eleitores o que eles não queriam ouvir”<sup>100</sup>. Ao longo das últimas décadas, o cidadão se retira da política, e a identificação com a Nação passou a ocorrer muito mais através do esporte e da cultura. Este contorno que o político realiza em torno do cidadão ampliou a função política dos meios de comunicação, que cada vez mais passaram a ser usados e a ser temidos<sup>101</sup>.

Todavia, no âmbito superestrutural, uma necessária ruptura social e psicológica só foi possível na década de 1960. Assim, para que essa ruptura ocorresse, as estruturas de sentimento já estavam dadas anteriormente e convergeram no contexto da metade da década de 1970. Mas esta lógica cultural do capitalismo tardio não se apresenta como um dominante cultural, pois há margem para a presença e coexistência de uma série de características diferentes, mesmo que num patamar subordinado. Se o espectador, ao colocar-se passivamente em uma poltrona para absorver todo o jogo de luz e sombras coadunado para potencializar a mensagem ideológica está sujeito a uma absorção passiva, diversos filmes, através de seus conteúdos e de sua constituição estética, trabalham para romper e instaurar um elemento reflexivo, questionador e provocador. Eles produzem e escrevem uma história, levando o espectador a refletir e questionar o passado e sua concepção.

Tendo em vista os diversos elementos abordados sobre o conceito de ideologia, nós não utilizaremos um único autor balizando suas escolhas e refutando as demais, mas, trabalharemos com todos os elementos necessários e úteis para a execução de uma análise histórico-cinematográfica. Não temos interesse em abandonar o viés crítico, permitindo assim

---

<sup>100</sup> HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos**: o breve século XX. 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 558.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 10-1 e 554-559.

que seu caráter de classe também não seja desvinculado. A intrínseca relação entre as condições materiais e as idéias é um pressuposto basilar neste trabalho. Como aponta Mannheim, não é frutífero separar diferentes modos de pensamento do contexto da ação coletiva. O referencial ideológico permite pensar o cinema e os filmes como produtos de comunicação de massa desenvolvidos no meio de uma sociedade industrial. Mas contrapondo-se à Adorno e Horkheimer, levaremos em conta a **Midiação da Cultura Moderna** desenvolvida posteriormente por Thompson. Os cinco processos apontados por Thompson (legitimação, dissimulação, unificação, fragmentação e reificação) serão utilizados e aparecerão no decorrer da análise dos filmes, e muitos estarão presentes nos quadros desenvolvidos a partir de Marc Ferro.

Operar com o conceito de ideologia implica levar em conta a reificação, ou seja, por trás de um discurso ou uma obra de arte devemos identificar as relações sociais e as relações entre os sujeitos humanos envolvidos no processo. Se a ideologia “nos pega” para valer quando não sentimos nenhuma oposição entre ela e a realidade<sup>102</sup>, podemos apontar que o cinema “nos pega” quando não sentimos a diferença entre o real representado e o realidade empírica. A grande questão é que o real, presente, passado ou futuro, é acessado e produzido por uma operação cinematográfica que exclui a participação de historiadores e afins.

O uso do conceito ideologia permite identificar a estruturação das formas simbólicas, que, por sua vez, facilitam a mobilização de significados. Interpretar a ideologia é explicitar a conexão entre o sentido mobilizado pelas formas simbólicas e as relações de dominação que este sentido estabelece. A junção destes dois elementos também permite evidenciar como as formas simbólicas operam enquanto ideologia. Este processo pode ocorrer através de três aspectos. O primeiro diz respeito à produção e à transmissão das formas simbólicas. Tendo em vista seu caráter sócio-histórico, podem ser apontadas as características das instituições em que são produzidas, os padrões de posse e controle, e a percepção dos indivíduos envolvidos no processo. O segundo aspecto é como ocorre a recepção das mensagens nos meios de comunicação. O terceiro aspecto é a recepção e a apropriação das mensagens nos meios referidos. Também podemos apontar neste momento o contexto de recepção<sup>103</sup>.

A presença destes elementos na constituição de nossa análise permite levar em conta, como destaca Thompson, que não podemos pressupor que o caráter ideológico possa ser extraído somente da própria mensagem. Esses elementos apontados por Thompson serão abordados e redirecionados para as categorias de análise fílmica presente no final deste

---

<sup>102</sup> ZIZEK, Slavoj. Como Marx inventou o sintoma? In: \_\_\_\_\_, op. cit., p. 326.

<sup>103</sup> THOMPSON, op. cit., p. 378-95.

capítulo. Passaremos agora para a abordagem da ideologia realizada por autores que trabalham com a esfera histórico-cinematográfica.

Ao tratar do fenômeno cinematográfico a partir da articulação dos autores Jean-Patrick Lebel, Pierre Sorlin e Marc Ferro (articulação a ser desenvolvida mais adiante) consideramos o cinema como uma linguagem e, por meio de suas análises, buscaremos entender como um filme adquire um sentido e como produz um efeito ideológico. Também buscaremos compreender de como a ideologia é incorporada aos filmes, ao processo de significação e, por sua vez, como ela é retro alimentada pelos mesmos.

Ideologia, em essência, corresponde a um corpo de idéias e de representações tidas espontaneamente como verdadeiras, como verossímeis. Neste ponto, o efeito cinematográfico da impressão de realidade ganha destaque, e Jean-Patrick Lebel elenca uma série de autores e seus diferentes pontos de vista sobre este efeito. Para os teóricos da *Cahiers du cinema*, a impressão da realidade é uma ficção que corresponde a uma realidade específica do cinema, na qual a câmera é dotada de uma vocação ideológica natural. Já segundo a *Chinéthique*, este efeito produz uma ideologia reacionária e idealista centrada nos valores burgueses, e apresenta uma dupla função ideológica: reproduzir as ideologias existentes e produzir as suas próprias. Para Comolli e Narboni a câmera não produz uma ideologia, mas filma uma já formada<sup>104</sup>.

A câmera não é em si um aparelho ideológico pois ela não produz nenhuma ideologia específica e sua estrutura não a condena a refletir os valores dominantes. Assim, a linguagem cumpre-se e manifesta-se no filme que não se apresenta redutível à câmera. É errôneo atribuir o efeito ideológico ao truque inerente à essência do cinema enquanto objeto. A partir disso, Lebel elenca dois pontos que serão destacados aqui: primeiro, se as formas cinematográficas podem ser consideradas ideológicas em si mesmas; e, segundo, como a ideologia se forma nos filmes.

Para responder a essas indagações, Lebel tece uma análise do conceito de desconstrução ancorado em Brecht. Tal operação deveria ocorrer no nível essencial (na natureza cinematográfica), e também nas suas formas de representação, para obter, assim, a destruição do efeito de impressão de realidade que o cinema possui. Essa forma de desconstrução equivaleria ao distanciamento empregado por Brecht para a análise do teatro, que desejava retirar do espectador a fascinação que compunha o processo de representação,

---

<sup>104</sup> LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e ideologia**. Lisboa: Estampa, 1972. p. 21-5.

reenviando-o ao mundo real<sup>105</sup>. Porém, a fascinação que envolve os espectadores não é consequência direta da impressão da realidade utilizada por uma ideologia dominante, pois é necessária a reciprocidade do espectador, sua formação cultural e o que ele apreende da ideologia dominante. Devido a esses fatores, quando um filme externa sua mecânica de funcionamento ou quando verbaliza sua metalinguagem, a quebra da fascinação pela desconstrução executada no nível da impressão da realidade não se dá de forma automática. Ou o espectador se desliga e refuta a proposta ou assimila esta desconstrução explícita como fascinação.

Assim, a crítica de Lebel à operação de desconstrução, uma vez que ela está associada a uma noção monolítica de ideologia dominante, a qual é vista como um rolo compressor que amassa e sufoca tudo que aborda. Isto se associa ao questionamento do idealismo extremado apontado por Eagleton. Esse idealismo não poderia lançar uma concepção materialista de cinema, pois não se insere na ideologia dominante. Da mesma forma, Lebel critica a propagada morte da noção de autor (muito em voga nos anos 1970) efetuada por análises estruturalistas e mecanicistas, que caracterizam o autor como produtor em contraponto à noção de autor-deus, que atribui aos cineastas toda responsabilidade sobre seus filmes. Este enfoque desconsidera a base social do cinema quanto à determinação do efeito ideológico que ocorrem em um filme, ou seja, não leva em conta sua função social.

Para abordar a formação da ideologia nos filmes, Lebel parte da noção de que o segredo ideológico não está no “truque” realizado pela impressão de realidade, nem nas formas estilísticas. Na história do filme, em sua fabricação, há elaboração, acumulação, formação e produção de ideologia, e a reprodução da ideologia dominante ocorre não pela natureza do cinema, mas pelo descentramento da essência ideológica que também é social.

Ao apontar que o cinema é o reflexo de uma realidade determinada que serve de escopo para a fabricação de imagens e sons a partir de uma realidade organizada ou não Lebel chega ao ponto chave. A partir das imagens, o cinema cria uma realidade imaginária que corresponde à ficção do filme, que não nos remete para o real, mas para um real induzido. E segundo ele, tomar um efeito ideológico a partir deste último constitui-se num erro, assim como supor que o cinema mantém uma relação objetiva com o mundo real que lhe serve de referência<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> Por isso a arte não deve se submeter à realidade observada empiricamente. Ver TORRES, A Roma. (org). **Cinema, arte e ideologia**. Porto: Afrontamento, 1975. p. 10

<sup>106</sup> LEBEL, op. cit., p.92-6.

Não se trata de julgar a maneira como se refere ao real induzido, uma vez que este real cinematográfico só existe no mundo imaginário, que procura sua realidade na ficção do filme e no modo de funcionamento desta ficção. E se o que vemos em um filme se assemelha ao real é porque a ficção é fabricada a partir de elementos reais. Sistematizando esta problemática, identificamos a presença de três estágios. Primeiro, partindo do real, o cinema fabrica imagens e sons que são reflexo do real que lhe deu origem. Segundo, este real é um referencial (que pode não ser único) de onde se pode verificar o efeito ideológico que resulta da maneira de filmar o real. Terceiro, as imagens e sons (em si mesmos) tornam-se materiais do filme, que produzem um universo de ficção que remete para si mesmo. Logo, o efeito ideológico provém da coerência do mundo imaginário do filme, e, por fim, a ficção estabelece relações com o real e sua impressão de realidade.

A ideologia não se contenta em refletir e apresentar-se a si mesma em cada fase de desenvolvimento de um filme, posto que, em cada fase, há produção de ideologia, seja de forma progressiva ou contraposta à fase anterior, ambas desenvolvidas por intersecções dialéticas. Neste processo, a ideologia dominante é encontrada em cada etapa do processo encarnando a “força do sistema”,<sup>107</sup> sobre o qual, para Lebel, poucos cineastas estão à altura de controlar. Para destrinchar o funcionamento dos níveis de determinação ideológica, Lebel analisa três níveis e os fatores concernentes a cada um deles.

No **nível da estética**, um filme pode buscar o real e construir no interior de sua estrutura um signo ideológico. Como exemplo podemos citar o *close* em um botão luminoso de um elevador que marca a cadência da morte do protagonista no filme *O Carniceiro* de Claude Chabrol; um objeto cênico é representado executando sua função e esta serve de complemento ou apoio para a narrativa. Quatro pontos marcam este nível. Em primeiro lugar, a neutralidade ideológica inicial, uma vez que, primariamente, os objetos estão à disposição do cineasta para usá-los como bem entender. Em segundo lugar, alguns elementos já são ideológicos no âmbito social e utilizados com este sentido, por exemplo, em *Terra e Liberdade*, o lenço vermelho que a neta de David encontra entre seus objetos identifica sua opção política. Em terceiro lugar, quando podem ser usados ao contrário, como, por exemplo, quando um ator pronuncia um diálogo de modo apático e desinteressado, mas seu conteúdo denota o inverso, ou, como em *¡Ay, Carmela!*, onde um espetáculo cênico é mostrado de forma grandiosa, destacando seus elementos artísticos, mas devido ao desenrolar anterior da história, esses fatores produzem uma tensão e uma angústia no espectador. Finalmente, em

---

<sup>107</sup> LEBEL, op. cit., p. 106-7.



último lugar, quando os elementos escapam dos realizadores, pelas forças ideológicas constituídas socialmente.

No **nível da contingência** devem ser analisados aqueles fatores que surgem espontaneamente durante a realização de um filme. Existem os que nascem da própria resistência da matéria organizada no filme. Depende do cineasta enfrentá-los, bem como as impossibilidades materiais que tendem a romper a continuidade do universo de ficção do filme ou optar por deformar seus elementos estéticos. O talento do cineasta contribuirá para suplantá-las e dominá-las. Por outro lado, existem contingências oriundas das coações materiais que afetam o conteúdo, o meio técnico e os atores. Podem-se manifestar através dos interesses econômicos e da censura, agindo de forma mais sutil, disfarçada ou explícita. O peso de grande astro exigido pelos produtores pode suplantiar as necessidades cênicas desejadas pelo diretor. Da mesma forma, podemos apontar a realização do filme *Metrópolis* de Fritz Lang. O filme é um bom exemplo para a percepção da atuação inconsciente da ideologia sobrevivendo na própria forma textual. Este filme foi tomado como ideológico pelo público, mas não pelos seus produtores. Seu realizador não era nazista, mas o filme foi apreciado pelos nazistas porque o cineasta maneja elementos disponíveis na cultura germânica<sup>108</sup>.

O **nível da intenção ideológica** não é dado eternamente a partir do registro em celulóide, depende do impacto concreto no público, e não existe em si no plano ideológico. A diversidade cultural e social do público gera, por sua vez, uma diversificação das formas cinematográficas. Cabe ao cineasta encontrar o equilíbrio que coloque o filme no nível do condicionamento ideológico do público e, ao mesmo tempo, permita avançar para fora deste condicionamento, enriquecendo-o culturalmente e ideologicamente.

Considerando esses níveis, podemos analisar a base social do cinema que manifesta-se em três aspectos: no real socializado; no estatuto econômico e social; e na sua função social.

Ainda nos dias de hoje, o cinema, pensado em relação à sua base social, constitui-se em algo novo. Este modo de pensar toma o filme (e o cinema) como uma instituição inscrita no meio social, influenciado por mecanismos globais, mesmo que mantenha suas especificidades regionais<sup>109</sup>. O cinema tem a capacidade de gerar práticas sociais, de veicular representações e apresentar modelos. Nesta abordagem faz-se presente a questão de como o

---

<sup>108</sup> TURNER, op. cit., p.,145-6.

<sup>109</sup> VALIM, Alexandre Busko. Entre textos, mediações e contextos: anotações para uma possível história social do cinema. **História Social**. Campinas, n.11, 2005, p.18. Disponível em: < <http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/historiasocial/issue/view/4/showToc> >. Acesso em: 20 de novembro de 2009.

contexto de produção se relaciona com a estrutura de dominação e resistência existentes na sociedade, e como se desenvolvem as posições ideológicas. Pensar o cinema como prática social consiste em ir além de narrar as histórias das estrelas, da indústria e de seus elementos estéticos; consiste na compreensão da produção, do consumo, dos prazeres (sendo o cinema uma forma de prazer visual resultado de um investimento social na centralidade do olho) e de seus significados<sup>110</sup>.

A relação entre cinema e cultura apresenta, assim, duas possíveis abordagens: a textual e a contextual. A primeira focaliza o texto do filme e, a partir dele, identifica as funções culturais do cinema. Quando é abordada mais de uma película, essa análise tende a ressaltar, pelo seu enfoque estrutural, mais as semelhanças do que as diferenças. A segunda abordagem se concentra sobre os determinantes culturais, políticos e institucionais, como a censura, a tecnologia e as práticas culturais que afetam os elementos textuais. Através da relação das duas categorias é possível gerar análises mais ricas, mas trata-se de uma tarefa árdua. Por isso, a relação destes dois itens é articulada pelo estudo da ideologia.

O fio comum que liga o textual ao contextual e os torna complementares e não mutuamente excludentes, é que tanto a indústria cinematográfica quanto o texto, tanto o processo de produção como o de recepção, devem estar de algum modo relacionados com as ideologias<sup>111</sup>.

Cada cultura organiza uma teoria da realidade que a ordena, funcionando como princípio estruturador<sup>112</sup>. A ideologia corresponderia a um sistema de crenças e práticas produzido por esta teoria, não tendo forma material, mas sendo capaz de produzir efeitos materiais.

Se nossas narrativas atuam para resolver simbolicamente contradições sociais, devem lidar com as divisões ou iniquidades políticas existentes entre grupos, classes ou sexos, que foram construídas como naturais ou inevitáveis em nossa sociedade. Os filmes, portanto, tanto como sistema de representação como estruturas narrativas são um terreno fértil para análises ideológicas<sup>113</sup>.

---

<sup>110</sup> TURNER, op. cit., p. 11-22.

<sup>111</sup> Ibid., p. 130.

<sup>112</sup> Tal qual o conceito de ideologia, ao pensarmos o conceito de cultura temos que levar em conta que sua idealização implica em duplo negativo: contra um determinismo orgânico e contra uma autonomia do espírito. Ou seja, uma recusa a um materialismo ou idealismo estremados. A cultura contém em si mesma a tensão entre produzir e ser produzida. EAGLETON, Terry. **La ideia de cultura**: una mirada política sobre los conflictos culturales. Barcelona: Paidós, 2001. p. 16.

<sup>113</sup> TURNER, op. cit., p. 131.

Assim, estas narrativas atuam em prol de um interesse nacional, estando em disputa pela construção de uma visão dominante que deseja articular e exercer o poder sobre a visão que os indivíduos têm sobre si mesmos e sobre os outros<sup>114</sup>. Este campo de batalha de posições, mesmo quando apresenta a (quase sempre) vitória dos dominantes, não está imune a fraturas que constituem o ponto de entrada para uma análise ideológica. Como corrobora Pierre Sorlin:

Na medida em que a vida social está fundada sobre uma desigualdade que, em última análise, repousa em um recurso de força, a Ideologia é a série de filtros através das quais se encontra justificada esta desigualdade, sem deixar de ser por ela reconhecida<sup>115</sup>.

Esses filtros organizam um discurso que a classe tem de si e disseminam idéias às oposições de classes onde esta transposição age como uma força de reorientação. A produção cinematográfica exerce uma atuação importante na perpetuação de instâncias ideológicas, forçando a inculcação de modelos fílmicos.

Aspecto fundamental da base social do cinema, a produção fílmica não pode ser pensada somente como fabricação, pois trata-se de um processo mais amplo que articula diferentes fatores sociais que demarcam a operação, a circulação e a constituição de um filme. Muitas vezes, o caráter industrial do cinema é considerado um freio ao desenvolvimento artístico. Pensa-se numa divisão de trabalho entre os que realizam e os que faturam. Neste ponto, o cinema se diferencia de outras artes, uma vez que para pintar, escrever ou compor não se necessita de uma disposição de capital: este só chega ao artista após o término da obra. Já o cinema “existe através de suas condições de produção e não apesar delas”<sup>116</sup>. Longe de ser uma obra individual, ele resulta do trabalho de um grupo, em que a dificuldade de identificar a atuação de cada indivíduo é grande, variando de filme para filme. Este conjunto de pessoas pode ser conceituado como o “meio do cinema”,<sup>117</sup> que une orientações, tendências e idéias individuais. Um questionamento a este conceito pode ser realizado com o uso do conceito de cinema de autor, no qual o diretor assume o protagonismo de variadas funções técnicas ou toma a frente no âmbito intelectual da criação e realização do filme. Pode-se argumentar que há um tensionamento entre diretor/autor e o meio fílmico, posto que

---

<sup>114</sup> Esta autora utiliza o exemplo da Austrália, mas este debate também é candente na Espanha e será trabalhado na análise dos filmes.

<sup>115</sup> SORLIN, Pierre. **Sociología del cine**: la apertura para la historia de mañana. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1985. p. 16-7.

<sup>116</sup> Ibid., p. 68.

<sup>117</sup> Ibid., p. 82-87.

este diretor/autor busca contrapor-se à ideologia dominante e ter ciência do funcionamento do processo fílmico e refletir sobre ele.

Na década de 1960 efetuaram-se diversas classificações entre o cinema de indústria em sua maioria *hollywoodiano* e seu concorrente, o cinema de vanguarda, também identificado como político ou alternativo<sup>118</sup>. É atribuída aos cineastas e aos filmes produzidos fora do eixo industrial a capacidade de questionar pressupostos estabelecidos pelo próprio cinema, de propor novas formas de relacionar forma e conteúdo, de perturbar estereótipos. Isso realmente é realizado pelo cinema de autor, mas não podemos desqualificar toda a produção realizada dentro do eixo industrial, posto que estes questionamentos e inovações também podem ocorrer neste meio, mesmo que em menor grau e frequência.

Depois de analisar a importância da construção ideológica nas formas simbólicas e suas diferentes formas de operação, passaremos para a análise sobre a trajetória do cinema como objeto de reflexão, para em seguida, abordá-lo sob a ótica da história.

### 1.3 O cinema se torna objeto de reflexão

Pelo seu grande impacto social e cultural, o cinema foi objeto de análise e reflexão já nas primeiras décadas de sua existência, no início do século XX esta tradição pode ser caracterizada como Formativa, pois não havia precedentes na sua realização.

Dudley Andrew apresenta as principais teorias elaboradas sobre cinema, iniciando por Hugo Munsterberg que, em 1916, publica a obra *The Photoplay: a psychological study*. Sua análise divide as observações sobre o cinema entre a história tecnológica e a evolução do uso do cinema. Seu pensamento está embasado na apreensão de uma única capacidade mental que organiza as percepções dos indivíduos. O espaço e o tempo do filme não afetam a existência cotidiana. Anos depois, em 1932, Rudolf Arnheim, na sua principal obra, *Film as art*, destaca a noção do enquadramento como princípio organizador do filme. Arnheim enfoca a recepção e o impacto do cinema nos sentidos humanos. Sua perspectiva de trabalho amplia o papel da arte, elevando-a a capacidade de expressar as forças da existência<sup>119</sup>.

No final da década de 1920 o centro do pensamento cinematográfico se desloca para

---

<sup>118</sup> Características atribuídas a Hollywood: transitividade narrativa, identificação com o representado, transparência, diegese única, fechamento, prazer em assistir e ficção. Características do cinema de Vanguarda: intransitividade narrativa, estranhamento, explicitação dos recursos estéticos, diegese múltipla, abertura, tornando o filme uma experiência, desprazer em assistir e realidade. Ver: WOLLEN, Peter. *Cinema e Política*. In: XAVIER, Ismail (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1986. p. 71-85.

<sup>119</sup> ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. p. 24-49.

Moscú, e os cineastas russos também formulam teorias sobre o cinema. Ismail Xavier destaca que Lev Kuleshov pode ser caracterizado como o primeiro teórico que sistematiza os fatores constitutivos da teoria da montagem. Esta foi formulada a partir de observações empíricas sobre a reação da platéia a filmes de diferentes nacionalidades. Nesse sentido, o que tornaria os filmes estadunidenses mais atrativos seria justamente a diferença entre os tipos de montagem. Diante da lentidão observada na sucessão de imagens nos filmes europeus, as películas estadunidenses apresentam uma compatibilidade entre o ritmo de sua montagem e o tipo de ficção presente em suas narrativas, lutas, perseguições, disputas, enfim, ação e movimento. Com estas características, a câmera adota uma perspectiva que atinge o espectador e a compreensão e assimilação da narrativa ocorre mais rapidamente. Kuleshov formula o conceito de “geografia criativa”, que seria o efeito de contiguidade espacial a imagens obtidas em espaços diferentes. A partir de partes distintas pode-se compor um todo original na tela, através do efeito de realidade, pois a partir deste reconhecimento de espaço pode-se compreender a natureza do cinema<sup>120</sup>.

Contudo, o autor central da categoria formativa, e que mais ganhou projeção, foi Sergei Eisenstein. Boa parte de sua reflexão está associada à execução de suas obras, que tiveram grande reverberação em todo o mundo. Seus principais livros são: *A forma do filme* e *O sentido do filme*. Toda sua reflexão gira em torno da montagem, considerada o eixo central da estruturação do fazer cinematográfico e de sua teorização. Segundo Eisenstein, os elementos concernentes à concepção de um filme, figurinos, cenários e os diálogos, por exemplo, devem estar sob o comando do cineasta. O guia que orienta esses elementos deve ser a montagem<sup>121</sup>. Cor, som e fotografia são elementos passíveis de manipulação pelo diretor, a ponto de poderem se contrapor aos demais elementos do filme. Essa forma de concepção cinematográfica questiona e subverte a forma narrativa clássica baseada no enredo como fio condutor de todos os elementos do filme:

Na maioria dos filmes, é a linha do enredo que domina o filme, levando todos os outros aspectos a se ‘emparelharem’ com ela. *Eisenstein* estava claramente ansioso por subverter essa convenção e dar mais independência e importância a esses outros códigos ‘subsidiários’ [...] <sup>122</sup>.

<sup>120</sup> XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade da transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 33.

<sup>121</sup> Eisenstein concebia a cinematografia antes de tudo como montagem. Ele, inclusive, procurava identificar o princípio básico da montagem cinematográfica fora do cinema, como, por exemplo, os elementos que constituem a cultura visual japonesa e a constituição dos hieróglifos da poesia do *Haikai* (*Haiku*). Ver: EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, especialmente as páginas 35-47.

<sup>122</sup> ANDREW, op. cit., p. 67.

Assim, o período de 1920 a 1935 pode ser caracterizado como o período em que o meio intelectual começa a perceber os elementos artísticos do cinema e passa a criticar a teoria formativa pelo extremo enfoque na técnica cinematográfica, e a desconsideração com a forma e o objetivo do cinema.<sup>123</sup>

Segundo a classificação de Andrew, Bela Balázs foi um dos autores que evitou esse reducionismo, destacando a origem e objetivos do cinema além dos elementos técnicos. Para Balázs o cinema, inicialmente, competia com o *vaudeville*<sup>124</sup>, o *music hall* e o teatro popular. Para este autor uma nova forma lingüística é criada por David Wark Griffith<sup>125</sup> que, “ao fragmentar as cenas, mudando a distância e o ângulo da câmara de fragmento para fragmento, e especialmente ao armar seu filme, não como uma ligação de cenas, mas como uma montagem de fragmentos”<sup>126</sup>, estabelece essa nova forma.

Para *Balázs* toda forma artística existe como uma lanterna apontada para sua própria direção particular. O cinema lançou luz numa direção completamente nova, iluminando o que antes estava escondido pela ignorância ou, mais frequentemente, pela inconsistência ou desinteresse [...]<sup>127</sup>.

A intersecção de fatores econômicos e artísticos possibilita a criação de novos equipamentos e linguagens que passam a influenciar os temas. A concepção técnica classifica os filmes como uma humanização da natureza, e não como sendo o real.

O direcionamento do olhar do espectador afirma cada filme como uma expressão viva de uma intenção que é produto de uma interação analítica, pois envolve os meios de produção, os padrões culturais e a sensibilidade humana. O cinema possibilita, então, o enriquecimento do olhar humano, pois os aspectos visíveis do real podem ser apreendidos em profundidade<sup>128</sup>.

Na segunda metade do século XX, surge uma contracorrente teórica que defendeu que o cinema existe acima de uma ação política prática, não podendo ser dominado por ela, pois a realidade se antepõe ao político. Dessa vertente, dois autores ganham destaque: Siegfried

<sup>123</sup> ANDREW, op. cit., p. 86.

<sup>124</sup> Gênero de entretenimento do final do século XIX e início do século XX que incluía a apresentação de concertos, cantores populares, circos “de horror”, museus baratos e literatura burlesca. Com a invenção do cinematógrafo também eram exibidos filmes nestes eventos.

<sup>125</sup> Cineasta estadunidense, que realizou mais de 300 filmes, considerado o responsável pela invenção da linguagem cinematográfica própria. Seus principais filmes são *O Nascimento de uma nação* (1915) e *Intolerância* (1916). David Wark Griffith deu fim à imobilidade da câmera e criou a divisão de planos e a noção de campo/contracampo. TULARD, Jean. **Dicionário de cinema**: os diretores. Porto Alegre: L&PM, 1996. p. 274-5.

<sup>126</sup> ANDREW, op. cit., p. 96.

<sup>127</sup> Ibid., p. 106.

<sup>128</sup> XAVIER, 1984, op. cit., p. 45.

Kracauer e André Bazin.

Siegfried Kracauer é o primeiro autor que atrela, através de seus estudos, cinema com história. Sua monumental obra *Theory of film*<sup>129</sup>, publicada em 1960, enfoca as propriedades fotográficas do cinema como o substrato básico desse meio. Elabora o conceito de abordagem cinematográfica, na qual o cineasta tem em sua mente a intenção do registro do real e do registro cinematográfico desse real. O cinema só tende a perder seu caráter específico quando é enquadrado como arte tradicional, pois esta só pode ser pensada a partir da transcendência pela imaginação daquilo que aborda. A realidade está mais explícita a partir do cinema na medida em que expressa os significados do mundo. São estas concepções que o aproximam de reflexões sobre os usos e abusos da história. Neste sentido, Kracauer refutava grandes esquemas evolucionistas, livros de história amplos e gerais e elogiava histórias concretas e com menores abordagens. Nesse sentido, assim como valorizava o cineasta que criava um filme oposto aos filmes teatrais e grandilhoqüentes, também valorizava:

O historiador modesto [...] o especialista que presta atenção meticulosa nos detalhes e fatos objetivos que são a substância da vida e de sua história. [...] Certamente o historiador usa sua imaginação, mas o faz para servir os fatos em vez de servir suas próprias crenças e abstrações vazias. [...]<sup>130</sup>.

Seu livro mais polêmico é *De Caligari a Hitler. Uma história psicológica do cinema alemão*. Nesta obra, Kracauer aborda o cinema alemão até a década de 1930. Os filmes alemães produzidos após a primeira década do século XX causaram grande impacto em outros países, e os críticos atribuem a eles uma atmosfera visual embasada pela iluminação e cenários, assim como o ineditismo do uso da câmera móvel. Kracauer, entretanto, vai além desses elementos, analisando como os filmes podem refletir a mentalidade coletiva de uma nação e encontrar tendências que a influenciem, mesmo absorvendo temáticas mais específicas. Segundo ele, ao registrar o visível, os filmes também possibilitam uma chave de acesso ao elemento oculto dos processos mentais:

O que os filmes refletem não são tanto credos explícitos, mas dispositivos psicológicos – essas profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência [...]. Graças às diversas atividades da

---

<sup>129</sup> Ismail Xavier classifica as concepções de Kracauer nesta obra como pertencentes ao realismo ideológico, pela recusa do autor ao princípio naturalista e organizador do mundo que daria sentido aos fatos. O pensamento de Kracauer está marcado pela crítica ao declínio ideológico e religioso. As dissoluções das visões sistemáticas da realidade levam a uma crise de valores e à desorientação do homem. Contudo, Kracauer não vê a ciência negativamente, mas como uma fonte positiva de desafios colocados à humanidade. XAVIER, 1984, op. cit., p. 55.

<sup>130</sup> ANDREW, op. cit., p. 132.

câmera, aos cortes e aos muitos recursos especiais, os filmes são capazes e, por isso, obrigados a esquadrihar todo o mundo visível<sup>131</sup>.

Esta investigação realista de Kracauer pode ser classificada como empirista, porque a realidade é penetrada pelo tecido dos fenômenos físicos que constituem o elemento substancial do mundo que nos cerca, tornando visível o invisível. Estes fatores, somados à experiência como limite da verdade humana, atribuem aos filmes um poder de transformação do mundo e a capacidade de entender o ambiente material dado em múltiplas direções<sup>132</sup>.

O grande nome que desafiou a tradição formalista foi André Bazin. E o fez enfocando o poder das imagens registradas mecanicamente, opondo-se ao poder baseado no controle artístico. Seu pensamento é produto do contato com pessoas que realizavam filmes e também os debatiam. Este fator o difere de Kracauer, cujo trabalho era fruto de longas pesquisas que realizava sozinho em bibliotecas<sup>133</sup>. A obra de Bazin está dispersa em diversos textos e artigos, não há um livro chave que resuma sua teoria. Seu método de trabalho consistia em assistir aos filmes para, a partir deles, formular leis que enquadravam o gênero a que a película pertencia. A visão estética de Bazin era delineada pelo espaço, que, por sua vez marcam sua visão do real.

A partir de Bazin, começa a se constituir, na França, uma tradição crítica que se torna o berço de boa parte das atuais tendências teóricas. O Instituto de Filmologia reúne diferentes profissionais interessados em cinema. A propagação de cineclubes, a fundação da Cinemateca Francesa em 1938, a criação do *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), sediado em Paris, e a expansão da crítica cinematográfica em inúmeros periódicos difundem o pensamento dos teóricos do cinema.

Uma outra contribuição é a de Jean Mitry, que introduz e questiona os modelos anteriores por não apresentarem uma chave explicativa para a compreensão do cinema. Para Mitry, “cada problema do cinema deve ser tratado por si mesmo”<sup>134</sup>. Suas reflexões são produto de uma vasta pesquisa marcada por uma profunda erudição, pela incorporação de

---

<sup>131</sup> KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p.17-18. Para uma análise da obra de Kracauer e suas reflexões sobre a história ver GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Especialmente o capítulo Detalhes, primeiros planos, microanálises – À margem de um livro de Siegfried Kracauer, p. 231-48.

<sup>132</sup> XAVIER, 1984, op. cit., p. 56-57.

<sup>133</sup> ANDREW, op. cit., p. 139.

<sup>134</sup> MITRY, Jean. Apud. ANDREW, Ibid., p. 190.



elementos filosóficos, estéticos, psicológicos e lingüísticos<sup>135</sup>. As imagens e objetos enfocados têm uma existência física independente, mas eles não podem ser pensados em separado. A imagem cinematográfica não transcende o mundo que representa, mas existe ao seu lado. O mundo real permite a criação de um mundo “cinematográfico”, e isto constitui uma característica atribuída somente ao cinema, que por sua vez, molda a realidade e a “espreme”, até chegar ao próximo de um significado humano.

Posteriormente, ganha espaço a metodologia da semiótica aplicada ao cinema. Andrew destaca que Christian Metz se detém em problemas específicos, e faz críticas ao pensamento de ordem genérica sobre o cinema, pois, para ele, essa discussão gira em torno de visões de mundo que usam o cinema para este embate<sup>136</sup>. Sua teoria está marcada pela semiótica, sobre a qual dialoga com especialistas desta área em todo mundo. Seu enfoque está voltado para a mecânica interna dos filmes e como o filme ganha significado. O cinema constitui-se numa “mensagem regular e contínua desenrolando-se diante de um espectador silencioso”<sup>137</sup>.

A reação contra a semiologia veio da área da fenomenologia, a partir dos estudos realizados por Amédée Ayfre e Henri Agel. Eles criticam a visão materialista da semiologia por esta não visualizar a imaginação, a arte e o próprio ser humano como portador de uma liberdade para explorar o mundo, capaz de enxergar inúmeras possibilidades desconhecidas e não compreendidas.

Todo o debate já apresentado inclui elementos históricos, mas a história em si não é o cerne da discussão e da reflexão. Os historiadores, em suas primeiras aproximações, tratam o cinema mais como uma curiosidade, limitando-se a pequenos ensaios. O primeiro trabalho a abordar o filme como possibilidade de documento é realizado por um operador de câmera polonês em 1898<sup>138</sup>. Foi somente nos anos 1950 que um historiador, Arthur Elton, colocou o cinema no mesmo patamar de outros documentos. O centro do debate até então realizado era a questão da natureza da imagem, elemento discutido em todos os teóricos anteriormente avaliados neste dissertação.

<sup>135</sup> MITRY, Jean. Apud. ANDREW, op. cit., p. 189. Destacam-se da monumental obra de Jean Mitry os dois volumes: *Esthétique et Psychologie du cinéma* escritos nos anos 1960. Publicou a *Filmographie Universelle* em 34 volumes. Ver ANDREW, op. cit., p. 187; e TULARD, op. cit., p. 696.

<sup>136</sup> ANDREW, op. cit., p. 212.

<sup>137</sup> Ibid., p. 220.

<sup>138</sup> *Une nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt de cinematographie historique de Boleslas Matuszewski*. Ver KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.5, n. 10, p. 237-250, 1992. Disponível em: < <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/276> >. Acesso em 25 de julho de 2008.

#### 1.4 O cinema invade o gabinete do historiador

Na década de 1970, Marc Ferro publica o artigo *O filme, uma contra-análise da sociedade?*<sup>139</sup> Nele evidenciamos o esforço do autor para demonstrar que o filme é um documento fundamental para o trabalho do historiador. Ferro percebe o ineditismo de sua obra, e busca, ousadamente a partir de sua análise, constituir uma nova ciência: ele demonstra que o filme revela as intenções e o imaginário social. Indo mais além, o seu método, pensado para o cinema, pode ser utilizado para a análise de qualquer imagem. Esta nova área é denominada por Ferro de “sócio-história cinematográfica”<sup>140</sup>. Cabe destacar que ele não mantinha vínculo com o grupo da história das mentalidades e do imaginário constituído a partir da terceira geração dos Annales, mas sua abordagem foi possibilitada graças à grande mudança no estatuto do documento a partir deste período. Para Ferro, o filme não é só um produto, mas um agente da história, porque a imagem cinematográfica vai além da ilustração: no seu verso está expressa a ideologia dos realizadores e da sociedade. Constitui-se, então, a contra-análise, que busca desvelar o não visível, os silêncios selecionados pela história e pelo historiador<sup>141</sup>.

Em suas obras, Marc Ferro aponta a resistência de diversos historiadores com relação ao uso do cinema como fonte histórica. Nesse sentido, lembra que Fernand Braudel alertou-o para que não utilizasse o cinema: “interessante, mas é melhor que não o comente muito”<sup>142</sup>. Fosse pela recusa em trabalhar com imagens, fosse pelo caráter não-artístico e intelectual atribuído ao cinema, os estudos encontravam-se num estágio incipiente e com muito terreno por galgar no espaço historiográfico. Ao elaborar a contra-análise, Ferro salienta que, além de tornar-se um agente, o cinema também motiva a tomada de consciência histórica, criando uma memória fílmica. Tendo em vista todos estes fatores, insere-se uma questão: em que aspectos o documento filmado supera o escrito no campo tradicional da investigação histórica?<sup>143</sup> A resposta a esta pergunta conecta-se a outra: a ficção pode servir como técnica científica de investigação histórica?<sup>144</sup> Ao pensar as soluções a estas questões devemos ter em conta a relação que o historiador apresenta com as fontes, os fundamentos concernentes à análise histórica e o discurso elaborado para evocar o passado, vinculá-lo ao presente e torná-lo

<sup>139</sup> Publicado no Brasil em 1976 no livro organizado por Jacques Le Goff. Le GOFF, Jacques. (org). **História**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. 3 v.

<sup>140</sup> MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História Questões & Debates**, Curitiba, ano 20, n. 38, 2003, p. 11-16.

<sup>141</sup> FERRO, Marc. **História vigiada**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 1-9.

<sup>142</sup> FERRO, Marc. **Historia contemporánea y cine**. Barcelona: Ariel, 1995. p. 15.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 185.

verossímil. O desenvolvimento da História em diversas formas de expressão e abordagem, além da realizada no ambiente acadêmico, ganhou fôlego considerável no século XX. Para esquematizar os diferentes tipos e seu modo de funcionamento reproduzimos a tabela elaborada por Marc Ferro:

	<b>História-memória</b>	<b>História</b>	<b>História experimental</b>	<b>História-ficção</b>
Princípio organizativo	Cronológico	Cronológico	Lógico	Estético-dramático
Seleção de informação	Acumulativa	Hierárquica	Justificada	Vinculada ao presente
Função explícita	Identificação	Legitimação	Analítica	Prazer
Objetivos latentes dos autores	Dignidade	Cargos	Poder intelectual	Prestígio
Criatividade e invenção	-----	Classificação	Escolha das questões e premissas	Escolha das situações das premissas

Tabela 1 - FERRO, Marc. **Historia contemporánea y cine**. Barcelona: Ariel, 1995. p. 188.

No âmbito da História-memória prevalece a acumulação como forma de selecionar a informação a ser pesquisada. Qualquer descoberta constitui-se em valiosa contribuição à reconstituição e reprodução. A história acadêmica (caracterizada por História no quadro de Ferro), ao contrário, tem na hierarquia das fontes e na sua quantidade e possibilidade de cruzamentos sua chave de seleção. Na história experimental, a seleção das informações ocorre conforme a necessidade, e a ausência de instituições acadêmicas na base da pesquisa transformam o poder intelectual num dos objetivos latentes e não-latentes dos autores. A produção cinematográfica está representada no esquema no quadro da História-ficção. Diferentemente de uma obra acadêmica, o princípio organizativo ocorre através dos elementos estético-dramáticos, mesmo que numa fase de elaboração do roteiro e da pesquisa estes estejam presentes em menor grau. Isto não impede, contudo, que elementos de outros modos de funcionamento estejam presentes no âmbito da História-ficção. O princípio cronológico serve a muitas obras cinematográficas como fator ordenador da história representada. Muitas vezes o objetivo de uma película constitui-se na legitimação de uma causa, de uma visão histórica ou de um personagem histórico. Também não podemos negar a

busca do poder intelectual por parte de cineastas, seja no seu meio de trabalho ou no meio social em geral.

Dentro do quadro da história-ficção, para que um filme possa exercer sua função de análise e de contra-análise de uma sociedade, Ferro aponta dois pré-requisitos: que os cineastas tornem-se independentes das forças ideológicas e das instituições; que o texto base da obra fílmica seja exclusivo do cinema, que não seja uma adaptação literária, por exemplo.

Um cineasta pode fazer uma interpretação global e original da história, articulando uma compreensão do passado relacionado com o presente. A fim de sintetizar os diferentes graus de atuação dos cineastas, Ferro organiza um quadro de filmes que exemplificam as diferentes formas de análise e o foco dos seus centros de produção, cruzando história e cinema através das diversas perspectivas de análise da sociedade e a forma de abordagem dos problemas sociais e históricos.

Forma de análise	Centros de produção			
	Instituições	Contra instituições	Memórias	Análise autônoma
<i>From Above</i> (observando o poder)	<i>Alexandre Nevski</i>	<i>Ceddo</i>		Visconti
<i>From Below</i> (a partir das massas)		Feministas	<i>Babatou et les trois conseils</i>	<i>Ladrões de bicicleta</i>
<i>From Within</i> (de dentro)	Cheloviek S Kinoapparatom		<i>Femmes du Mont Chenoua</i>	
<i>From Without</i> (de fora)	<i>A greve Western</i>	Filmes históricos Poloneses		<i>M</i> Nouvelle Vague

Tabela 2 - FERRO, Marc. **Historia contemporánea y cine**. Barcelona: Ariel, 1995. p. 197.

Quando um filme é produzido dentro de um âmbito institucional sua perspectiva pode advir e/ou focar grandes homens ou as massas. No âmbito contra-institucional encontram-se os filmes produzidos contra um poder estabelecido e que, portanto, carregam um caráter político mais acentuado. A memória social ou histórica abarca temas enfocados graças à sobrevivência da tradição oral ou pelos testemunhos. O material produzido nestas instituições pode destacar diferentes níveis de análise: de cima (*from above*), observando o poder; de baixo (*from below*), a partir do ponto de vista das massas; de dentro (*from within*), quando o narrador cerca o objeto de seu estudo, se apresenta diante da câmera ou explica em voz *off* o

representado; de fora (*from without*), ao reconstruir um objeto social ou político através de um trabalho formal.

Assim, estes elementos, tomados no seu conjunto, correspondem a uma elaboração posterior ao texto clássico de Ferro e servem de complemento à sua proposta inicial da contra-análise da sociedade que o filme proporciona. De forma prática ele analisa o filme russo *Dura Lex*, de *Kulechov*, realizado em 1925 e baseado na obra “O imprevisto” de Jack London. Nesta obra, que se passa no Canadá, conta-se a história de um grupo de exploradores que encontra uma jazida de ouro; um dos integrantes do grupo mata outro por ambição, mas acaba preso por um casal que decide submetê-lo a um julgamento nos trâmites da lei. Ferro aponta que este é o conteúdo aparente, mas por detrás desta representação do Canadá está o conteúdo latente: a Rússia revolucionária, as primeiras ações dos bolcheviques contra a oposição, em 1921. É a camada não-visível de uma sociedade desvelada a partir da contra-análise referida, que é sintetizada neste esquema explicativo:

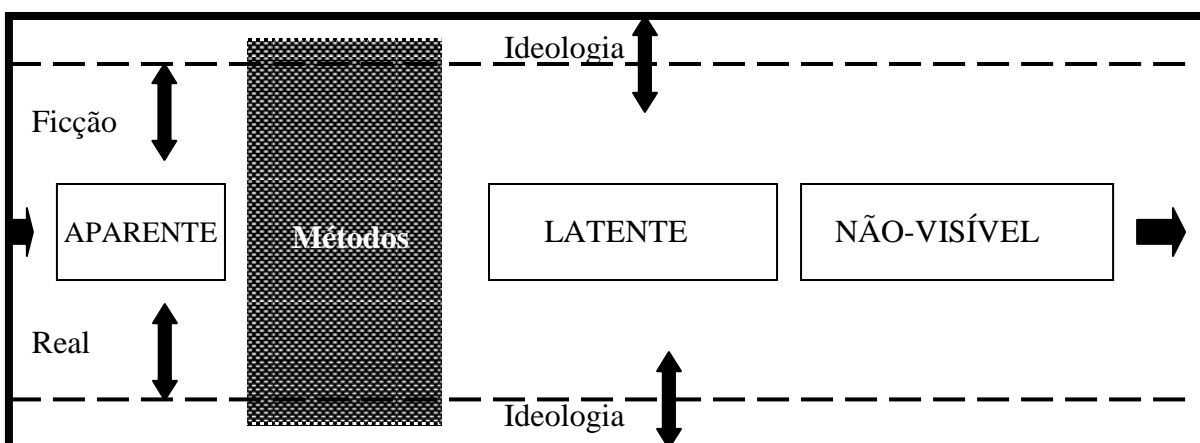


Ilustração 1 - FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995. p. 46.

No esquema de Ferro, passível de adaptações, a ideologia encontra-se na base de sustentação do conteúdo apresentado por um filme. Real e ficção se formam e transitam a partir destas bases. A análise do conteúdo aparente de suas imagens e sua crítica a partir do cruzamento de outras fontes, permite desvelar o conteúdo latente, a zona de realidade não-visível, composta pelos elementos transpostos conscientemente ou inconscientemente pelos realizadores do filme. Neste ponto, a análise dos níveis de determinação ideológica proposto por Lebel servirá como complemento ao esquema de Ferro.

Após as pesquisas desenvolvidas por Ferro, o avanço do estudo da relação cinema-história voltou a ganhar destaque, nos anos 1990, com Robert Rosenstone. Este professor do Instituto de Tecnologia da Califórnia defendeu, a partir de experiências iniciadas na década de 1970, o reconhecimento da investigação científica vinculada ao cinema. A favor dos historiadores estadunidenses está a multiplicidade de riqueza de suas fontes, o que produziu diferentes chaves metodológicas e conceituais ante os estudiosos europeus. Argumenta-se que a exibição e análise de um filme comporta três esferas de tempo correlacionadas: o tempo representado na história filmada; o tempo da produção e de seu contexto; o tempo que o espectador usa para assistir à obra. É habitual, por parte dos historiadores, focar o exame de um filme pelos reflexos verificáveis do contexto em que foi produzido. Sobre esta posição a reflexão de Rosenstone permite a inserção de diversos questionamentos sobre o cinema e o tempo presente.

Dentro da linha de defesa do uso do cinema como fonte, iniciada por Marc Ferro, Rosenstone indaga se um filme histórico pode representar a realidade passada, e se os historiadores podem usá-lo seriamente como fonte. Segundo ele, para além da análise do cinema como atividade artística e do filme como documento, o cerne do questionamento deve partir de como o meio áudio-visual pode nos fazer refletir sobre nossa relação com o passado, sendo pensado como uma nova forma de reconstrução histórica capaz de alterar a concepção e o conceito de história que temos<sup>145</sup>.

Para Rosenstone, os cineastas têm o mesmo direito que os historiadores de meditar sobre o passado. Aqui, a questão da demanda social faz-se presente, uma vez que o cinema também atua na constante atualização histórica, tal qual os livros didáticos, e também instrumentaliza os indivíduos históricos. Esta possível concorrência é um dos fatores que têm levado os historiadores a rejeitarem o cinema como fonte, a recusarem a utilização do filme histórico pela sua carência de rigor, pelas invenções, e pela trivialização que confere aos personagens e aos contextos. Mas esta seria a resposta pública. Veladamente, a resposta seria que os historiadores não controlam o cinema, o conteúdo de um filme histórico. “Os filmes mostram que o passado não é sua propriedade. O cinema cria um mundo histórico ao qual os livros não podem competir [...]”<sup>146</sup>. Como também afirmou François Dosse: “O chão da

---

<sup>145</sup> ROSENSTONE, Robert. **El Passado en imágenes**: el desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona: Ariel, 1997. p. 16-7.

<sup>146</sup> Ibid., p. 44.

história não é cultivado apenas pelos historiadores, ele está em grande parte exposto às vicissitudes da conjuntura intelectual”<sup>147</sup>.

Para além dessa competição, também se coaduna a dificuldade de análise de uma fonte que exige a busca de elementos interdisciplinares. As regras de avaliação de um filme não podem advir unicamente de um mundo literário, dominado pela fonte escrita, mas devem ter origem no próprio filme, nos seus modos e nas suas estruturas, para que depois se possa analisar sua forma de relação com o passado. Um filme é uma inovação em imagens da idéia de história, alterando as regras do jogo historiográfico ao questionar suas certezas e verdades, mediante a proposição de uma realidade visual e auditiva não captada e absorvida por palavras. Se as regras do mundo literário devem ser relativizadas e adaptadas à esfera fílmica, também podemos questionar o ponto de vista do teórico cinematográfico, ou do pesquisador da área da comunicação, para quem a história não significa o mesmo que para o historiador. Segundo Rosenstone, o teórico compreende a história como um jogo sem regras, uma criação e uma manipulação dos significados do passado, preocupando-se somente com o sentido e não com os fatos que dão lugar a esse sentido<sup>148</sup>.

É nesse ponto que destacamos a importância de uma análise histórica para o cinema e os filmes históricos. Uma análise que articule estas diferentes esferas disciplinares, mas que mantenha o viés histórico em primeiro plano, atrelado às concepções e filiações de cada historiador. Qualquer filme pode ser situado historicamente e, se podemos estudar um livro em função de seu conteúdo, por que devemos analisar um filme meramente em função do seu reflexo?

Aceitar esta capacidade de invenção do cinema implica em mudar nossa maneira de entender a história, na qual o empírico é só uma maneira de aceitar o passado, o que não requer o rompimento com a noção de verdade e a de prova, essência da história. Implica reconhecer que no período contemporâneo existem inúmeras maneiras de se relacionar com o passado, a ponto do cinema colidir com a história, tal qual a memória e as tradições orais. Ignorar o filme e o cinema traz como consequência entregar parte da matéria-prima do conhecimento histórico, sua distribuição e produção, a outro coletivo que não apresenta em seu horizonte as mesmas preocupações dos historiadores.

Rosenstone foi o autor de umas das biografias históricas de John Reed (*Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed*), figura ímpar pela sua importância e circulação,

---

<sup>147</sup> DOSSE, François. **A história à prova do tempo**: da história em migalhas ao resgate do sentido. São Paulo: UNESP, 2001. p.173.

<sup>148</sup> ROSENSTONE, op. cit., p. 19.

relato de um contexto revolucionários chave na história contemporânea. A obra de Rosenstone foi adaptada para o cinema pelo cineasta Warren Beaty,<sup>149</sup> e o autor participou da produção do filme. Entrecortando a narração do filme, foi inserida uma série de depoimentos de personagens ligados a Reed e sua história. O caráter documental destes testemunhos sofreu uma tentativa de amenização pelo diretor, que buscou articular os testemunhos para que estes atuassem como um coro cujos personagens vivem seus destinos. Rosenstone aponta que o uso do recurso que proporcionava um ponto de vista essencialmente histórico acabou se tornando a-histórico, pois as vozes do passado apresentavam-se ou com um viés pessoal e subjetivo, ou impessoal e objetivo.

Em *Reds* a memória equivale à história e ambas aparecem como imperfeitas. Desta forma, o diretor pode utilizar as duas. Por isso, em tempo que julga ser um historiador, quando lhe convém ignora deliberadamente as técnicas para verificar uma afirmação e abrevia todos os conhecimentos prévios a respeito dessa questão. Dito claramente: em última instância, o uso dos testemunhos implica que ninguém pode saber a verdade sobre John Reed, portanto, o diretor pode narrar o que deseje<sup>150</sup>.

Ao refletir sobre os testemunhos, Rosenstone não leva em consideração um fato teórico importante: as instâncias do nível prático, onde os diferentes abusos de memória muitas vezes estão correlacionados ao embargo da memória operada por regimes totalitários. A sobrevivência da vítima coloca os outros na posição de devedores, e no nível ético-político instala-se o dever de memória<sup>151</sup>, uma coerção sentida como obrigação em nome da justiça, que transforma a memória em um projeto. Este dever de memória não está relacionado somente a um rastro material, mas a um sentimento de dever a outrem, uma dívida correlacionada à herança daqueles que o precederam. Ao narrar um testemunho, o trauma ocasionado pode bloquear a memória, devido à redução da vítima a “uma coisa” privada de possibilidades de ação. Na maioria dos casos, a narrativa é relatada em terceira pessoa, como se fatos não tivessem ocorrido com o narrador. A superação deste trauma está condicionada à identificação da vítima como um agente histórico capaz de recobrar a sensação de ser uma pessoa, e, ao mesmo tempo sem minimizar o horror do contexto vivido. A busca sensacionalista de muitos editores fez com que as publicações de testemunhos se concentrassem nos sofrimentos, encobrindo a personalidade do narrador, reforçado pelo anonimato de quem narra. Esta “visão de baixo” contribui com um ponto de vista valoroso

<sup>149</sup> Warren Beaty *Reds*. 1981.

<sup>150</sup> ROSENSTONE, op. cit., p. 72.

<sup>151</sup> RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. p. 98-9.



sobre o cotidiano do passado, mas pode constituir-se numa visão despolitizada, através da idéia de equivalência do sofrimento dos lados belicosos mesclados de forma indiscriminada.

Em *Reds*, o cineasta rende-se aos interesses do público, conforma-se com a defesa das idéias feitas pelo herói, simplificando e ignorando a formação de Reed em uma cultura boêmia e revolucionária. Para Rosenstone, o porquê de nossas investigações condiciona o que encontramos no passado e sua reconstrução. A diferença entre historiadores acadêmicos e cineastas está no meio utilizado e em seus objetivos, uma vez que os cineastas têm mais liberdade para personalizar seu trabalho e possuem um código de profissão diferente para o qual o critério de verdade é aquele que consegue manter a atenção do espectador<sup>152</sup>.

Ainda com relação aos testemunhos, Rosenstone posteriormente analisa o documentário *The Good Fight*<sup>153</sup> que aborda a participação de estadunidenses na Guerra Civil Espanhola. Para Rosenstone, este documentário não retrata a complexidade da vida política e as diferenças existentes entre os combatentes da Frente Popular. Na sua opinião, um número reduzido de documentos são mencionados e o ponto de vista da época pouco aparece. Também não são abordadas as causas do alistamento, sejam elas políticas, sociais ou psicológicas. A fuga a questões mais complicadas pode ser explicada em três itens: 1) o privilégio dado à memória e não à história; 2) ao fato de não se colocarem perguntas e comentários aos testemunhos; 3) o receio dos realizadores de aprofundar algum tema e comprometer o ritmo e o andamento da película.

Assim, evidenciamos que o debate teórico sobre a relação cinema e história é antigo e gera muitas polêmicas. O ponto central do debate é a questão da captação da verdade, o que afastou e afasta o historiador do filme e de seu uso como fonte. Com os ataques e os debates surgidos com o Pós-modernismo, o questionamento da verdade atrela-se ao questionamento dos métodos do historiador. Neste momento ganha terreno a inserção do cinema neste debate. Ressalta-se que Rosenstone supervaloriza os meios de comunicação e os fatores tecnológicos em detrimento da história. Os referenciais são transpostos para a análise da história que é vista como uma imagem passível de edição e seleção. Cabe destacar o amplo ganho de conhecimento sobre a consciência do método historiográfico que a área da comunicação tem adquirido, mas o mesmo não ocorre com relação aos métodos fílmicos, ainda pouco familiares aos historiadores.

Se, nas análises, Marc Ferro associa o filme à ideologia dominante e, como consequência, às classes que o produzem, e também possibilita a percepção de uma contra-

---

<sup>152</sup> ROSENSTONE, op. cit., p. 74-85.

<sup>153</sup> Noel Buckner; Mary Dore. *The Good Fight The Abraham Lincoln Brigade in the Spanish Civil War* 1984.

análise da sociedade; já Rosenstone valoriza a estética dos filmes, intitulado por ele como Pós-modernos, dotados de um novo meio de representar a história, uma história mais viva, mais presente fora das escolas e dos meios acadêmicos, sobre a qual o filme compõe uma nova forma de pensar que utiliza som e imagem. Podemos questionar a impossibilidade do filme de ser sentido e conduzir sua narrativa independentemente dos seus realizadores. A ausência de uma reflexão sobre a história do filme tornaria qualquer trabalho sobre cinema hermético. Dar as costas a este fato significa ignorar que o saber está associado ao poder econômico e à atual fragmentação do espaço e do tempo, concomitantemente a uma compressão desses elementos, onde tudo deve corresponder ao agora dissociado de um passado e de um futuro; significa glorificar a negação da heteronomia do conhecimento<sup>154</sup>, sua desconexão com os elementos exteriores (de classe, econômicos e políticos) que se correlacionam e determinam uma produção artística.

### **1.5 Uma proposição metodológica.**

A análise de uma reflexão teórica sobre a relação cinema-história e suas conseqüências e questionamentos para o historiador e seu fazer historiográfico serão analisados a partir de três filmes que retratam o contexto da Guerra Civil Espanhola: *Ay! Carmela*, *Terra e Liberdade* e *Libertárias*. Depois de analisadas as questões preponderantes no que concerne à imagem cinematográfica e a seus elementos ideológicos e realizada uma reflexão sobre as contribuições de abordagem do tema, proporemos um método de análise fílmico que interconecte diversos elementos cinematográficos e históricos.

Assim, a partir de diferentes sistematizações executadas por diversos autores, proporemos um método de análise histórico-cinematográfico. Numa fase preliminar utilizaremos, como critério de seleção dos filmes, sua contribuição para o debate e questionamento da história. Sorlin desenvolve uma classificação de comparação de filmes poucos notados com outros de maior público. O passo seguinte é estabelecer as zonas de validade, eliminar as conclusões que só se aplicam ao filme escolhido e confrontá-las com os filmes de mais sucesso. Os filmes analisados tiveram, em média, a mesma receita de público<sup>155</sup>, mas os três suscitaram um imenso debate, fator preponderante para nossa escolha.

---

<sup>154</sup> AFONSO, Eduardo José. Filme como história ou História como filme? XXIV. **Simpósio Nacional de História**, 2007, São Leopoldo-RS. História e Multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos. São Leopoldo, Oikos, 2007. v. I.

<sup>155</sup> *¡Ay, Carmela!*, de 1990, foi visto por 907.104 espectadores. *Terra e liberdade*, de 1995, por 440.824 e *Liberdade*, de 1996, por 594.978. O número de espectadores na Espanha está correlacionado a sua época de

Após este aporte, os filmes serão enquadrados na classificação elaborada por Marc Ferro sobre os princípios de constituição de uma obra histórica (Tabela 1) e as formas de análise e seus centros produtores (Tabela 2).

Contudo, devemos levar em conta que, no registro do real ou dos sonhos operado pelo cinema não há uma separação na forma como se executa esse registro. O cinema não é um meio fechado em si mesmo: ele permite o acesso a mundos diferentes, ao visível e ao não visível, aos silêncios da história que também são história<sup>156</sup>. Portanto, a análise do historiador deve abordar os diferentes ângulos para que ele não fique preso somente a uma análise estético-formal (caracterizando uma crítica interna), ou a uma análise histórico-social (crítica externa). Cabe ao historiador perceber como a câmera penetra no real e como o modifica, para então alterar a maneira como construímos e moldamos nosso olhar. É assim que o historiador pode executar um movimento de aproximação com as fontes, captando o máximo de suas características e mantendo o necessário afastamento para não se imbricar nelas. Essa tensão entre observador e observado deve ser mantida, permitindo ao filme tornar-se disponível e dominado<sup>157</sup>.

Cada filme deve ser analisado dentro de sua estrutura, a ser delimitada:

Em conformidade com sua natureza, efetuar seus próprios movimentos de pensamento. Para este périplo é imperativo dispor de várias cartas, ou seja, instrumentos trazidos de disciplinas diversas, para que se possa superpô-las, saltar de uma a outra, estabelecer as passagens, as trocas e as transposições [...]. A descoberta de tais signos depende das questões postas às obras, cada obra necessitando de questões particulares<sup>158</sup>.

Portanto, há diversos procedimentos a serem empregados na análise fílmica. A ausência de uma base teórico-metodológica própria no âmbito historiográfico não deve nos condicionar à adoção de um único viés metodológico, o que acarretaria o empobrecimento da pesquisa. Assim, serão realizados os seguintes empreendimentos metodológicos para a análise fílmica:

- a decomposição dos elementos intrafílmicos (espaço, tempo, ações desenvolvidas, música, forma narrativa, andamento, ritmo, iluminação e cenários);
- a decomposição dos elementos extrafílmicos (recepção da mídia e do público,

---

exibição. Os filmes estão com o número de espectadores dentro da média que um filme espanhol obtém. Porém, este critério é secundário na justificativa de nossa escolha, uma vez que o debate e o viés histórico abordado são os itens mais importantes para este trabalho. Informações extraídas de CRUSELLS, Magí. **Cine y Guerra Civil Española**: imágenes para la memoria. Madrid: Ediciones JC, 2006. p. 285, p.292, p. 296.

<sup>156</sup> FERRO, 1989, op. cit., p.2.

<sup>157</sup> CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Como analisar un film**. Barcelona: Paidós, 1996. p 21.

<sup>158</sup> LEUTRAT apud MORETTIN, op. cit., p. 39.

debates produzidos em diferentes esferas sociais, subsídios econômicos e distribuição);

- o estabelecimento de um nexu dinâmico e o entrecruzamento dos fatores intrafílmicos e extrafílmicos, tanto entre os elementos dessas categorias e como entre essas;

- a verificação da relação do filme com o texto escrito que serviu de base para sua produção, destacando as diferenças e convergências de sua adaptação;

- a contra-análise proposta por Marc Ferro, destacando os componentes não-visíveis presentes nos filmes.

A explanação do processo de decupagem será efetuada conforme o modelo que segue, e sua presença no corpo do texto se justifica pela importância dos itens que constituem este modelo:

Descrição da cena	Diálogos	Planos e ângulos	Movimentos	Som	Fotografia/cor
<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>

Personagens	Condensação Alteração Invenção Metáfora	Estrutura da narrativa	Espaço	Tempo
<b>7</b>	<b>8</b>	<b>9</b>	<b>10</b>	<b>11</b>

**Ficha de Análise 1 – Elaborada a partir dos autores Pierre Sorlin, Robert Rosenstone, Francisco Casetti e Federico Di Chio, Michel Martin e Graeme Turner.**

Quadro 1 – **Descrição da cena:** descrição da ação como um todo.

Quadro 2 – **Diálogos:** transcrição dos diálogos presentes na cena. Caso o roteiro (de preferência uma versão com um tratamento anterior ao da filmagem) esteja disponível, deve-se comparar as diferenças e as adaptações.

Quadro 3 – **Planos e ângulos:** avaliação do uso de planos ou ângulos de câmera (e sua correlação com padrões estéticos e práticas significadoras envolvidas na realização de um filme). A altura e a distância do objeto permitem projetar determinada emoção na cena. Se um

personagem é enquadrado de baixo para cima (**Contra-Plongée**<sup>159</sup>), isto valoriza sua posição e indica poder e exaltação. Já se a tomada é efetuada de cima para baixo (**Plongée**), o que temos é o efeito contrário, minimizando o poder de atuação do personagem e também indicando a opressão do ambiente sobre o personagem. A distância da câmera ao objeto também pode determinar uma ambigüidade emocional. Os planos podem ser classificados de acordo com o “olhar da câmera”: **Plano Geral** (mostra todo o espaço da ação, seja em ambientes externos ou internos); **Plano Médio ou de Conjunto** (mostra o conjunto de elementos de um interior em um campo de ação menor que no Plano Geral); **Plano americano** (enfoca as pessoas até a cintura); **Primeiro Plano**: (é o *Close-up*, o enquadramento de um detalhe, um objeto, ou uma pessoa)<sup>160</sup>.

Quadro 4 – **Movimentos**: detalhamento dos diferentes movimentos de câmera. De forma qual, podem ser denominadas de: **Panning** (movimento de rotação em seu eixo vertical, imitando o movimento dos olhos do espectador), **Tilting** (movimento no eixo horizontal); **Rolling** (movimento no eixo transversal, utilizado para produzir sensação de queda ou de mundo desestruturado); **Travelling** (movimento sobre o cenário ou em direção a um personagem); e **Zoom** (movimento aparente, sem deslocamento real, que utiliza apenas movimento das lentes)<sup>161</sup>.

Quadro 5 – **Som**: identificação dos elementos sonoros presentes na cena: música (trilha composta para o filme ou músicas já existentes), efeitos, ruídos, voz (fala ou narração). O uso do som na forma narrativa clássica está atrelado a um pacto entre o realizador e o espectador. A linguagem sonora é sincrônica à linguagem visual, a ponto de torná-la invisível ao espectador. Já com o princípio da inaudibilidade a música adquire um caráter ilustrativo e subordinado às imagens, e com a escolha pela unidade/continuidade,<sup>162</sup> ela pode conectar as situações dramáticas e colaborar para a construção da unidade formal e narrativa. Contudo, a utilização do som também pode ocorrer como um contraponto entre a imagem visual e o som. A classificação do som que será adotada será a seguinte: **Não-representativo** (essencialmente

<sup>159</sup> MARTIN, Michel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007. p. 37-40.

<sup>160</sup> XAVIER, 1984, op. cit., p. 19. Existem diversas denominações para os planos cinematográficos: utilizaremos as mais simples, apresentadas por Ismail Xavier.

<sup>161</sup> TURNER, op. cit., p. 57.

<sup>162</sup> SILVA, Márcia Regina Carvalho da. De olhos e ouvidos bem abertos: uma classificação dos sons no cinema. Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa 07 – comunicação audiovisual, do **XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro, 05 a 09 de setembro de 2005. p.2.

música)<sup>163</sup>; **Figurativo** (efeitos sonoros e ambientais, pensados como signos figurativos capazes de se conectar aos objetos)<sup>164</sup>; **Representativo** (vozes e diálogos, que podem ser diegéticos - sincronia dos personagens com a ação - ou não-diegéticos - voz “em *off*” ou em “*over*”, locuções). Não podemos esquecer dos silêncios e sua correlação com os sons anteriores ou posteriores e com as imagens.

Quadro 6 – **Fotografia/Cor**: análise da iluminação e do uso da cor. A iluminação é empregada com o intuito de dar uma aparência emocional, contribuindo para a construção dos detalhes da narrativa e ressaltando ou não o caráter realista daquilo que é representado. Na realização de uma película são adotados, basicamente: **luz chave** (fica ao lado da câmera e preenche grande parte do cenário); **luz atenuante** (colocada em posição lateral e que tem como função remover as sombras, moldar os objetos e os personagens); **contra-luz**, (posicionada anteposta à luz principal define os contornos). Dependendo do tipo de ambiente e do clima objetivado a intensidade da luz pode ser alterada: **High-Key** (luz alta que ocasiona poucas áreas de sombras destacando todos os elementos cênicos) e/ou **Low-Key** (luz baixa que torna as sombras mais nítidas e densas para atribuir um clima misterioso e sombrio)<sup>165</sup>.

Quadro 7 – **Personagens**: aferição da atuação cênica e comparação com sua atuação contextual, conforme o informado por outras fontes (escritas, fílmicas ou memórias). Sua atuação pode ser enquadrada dentro de uma unidade psicológica ou de uma unidade de ação. O desenvolvimento pode ser linear, contrastado, estático ou dinâmico. Sua postura pode ser ativa/passiva, autônoma/influenciada, protagonista/antagonista. A análise dos personagens também pode ser feita mediante a contraposição e interação dos sujeitos-objetos<sup>166</sup>.

Quadro 8 - **Condensação/Alteração/Invenção/Metáfora**: compreensão da forma como é observado o passado. A história presente na representação fílmica apresenta um passado diferente daquele proporcionado pela história escrita. A fim de entender e explorar as potencialidades do cinema, é preciso compreender de que forma é utilizada e apresentada a

<sup>163</sup> Existem três modos de ouvir a música: físico (mistura da vibração com as pulsações do corpo); emocional (adentra o campo dos sentimentos, muito utilizado pela sonoplastia); e intelectual (estrutura musical como linguagem).

Classificação de J.J. Morais citada por: SILVA, op. cit., p. 6.

<sup>164</sup> Há três classificações: 1º) efeito sonoro representa parcialmente seu objeto; 2º) conexão direta com a fonte produtora de som; 3º) efeito sonoro se dá como *leitmotiv* (sugere uma previsibilidade através de uma pré-audibilidade).

<sup>165</sup> TURNER, op. cit., p. 62.

<sup>166</sup> CASSETTI; DI CHIO, op. cit., p. 178-186.

história narrada. Há quatro categorias que expressam a forma como um cineasta pode abordar o passado. **Condensação**: operada para selecionar dados e acontecimentos específicos de uma experiência infinitamente maior. Esta é uma exigência do meio cinematográfico, pela duração da exposição que está disponível ao cineasta e pela necessidade de organizar uma narrativa que corresponda ao ritmo e andamento desejados. Muitas críticas são feitas a este processo cinematográfico, mas lembramos que ele também ocorre na literatura, porém em menor proporção. **Alteração e Invenção**: a execução de um relato dramático em imagens recorre a invenções de diferente graus, sejam de pequenos detalhes a grandes alterações. Fatos, atitudes, datas, personagens e outros elementos fílmicos estão suscetíveis a alterações, mas não se justifica uma acusação simplista de falsificação da história, pois estas alterações podem ser compensadas em termos de aproximação da veracidade histórica com o uso de outros recursos, diferentes da narração dos fatos tal qual realmente aconteceram. O filme sugere e não descreve o que aconteceu. **Metáfora**: recurso utilizado para alterar e inventar elementos com o objetivo de transmitir, captar ou questionar. Assim, tais metáforas se articulam muitas vezes de forma integrada e cabe ao analista destrinchá-los e compreender o tipo de narração por eles proposto. Pode ser aplicado a cada cena, seqüência ou ao filme como um todo.

Quadro 9 – **Estrutura da narrativa**: avaliação dos eixos da estrutura narrativa. Há três grandes eixos: **Narração forte**, que dispõe claramente as situações. O ambiente tem um caráter englobador e as situações estão organizadas intimamente, sendo que os valores dos personagens são exibidos dualmente. Há um início bem demarcado que apresenta a partida e o final que destaca a chegada. Na **narração débil** há um deslocamento dos equilíbrios anteriores, o ambiente é evasivo, os valores são difusos e o final pode apresentar surpresas e uma ausência de nexos entre o início e a partida. Já a **anti-narração** radicaliza diferentes tendências, desequilibrando ambientes e personagens. A narração é dispersa e fragmentada. Estas três categorias são adequadas para a análise de filmes de gêneros mais definidos como o épico e o western. É viável que numa análise haja um entrecruzamento destas categorias se o filme se prover para tal exercício<sup>167</sup>.

Quadro 10 – **Espaço**: abordagem do espaço construído pelo filme. Três eixos são apresentados: 1) **In/Off**: a câmera, ao enquadrar uma imagem, o faz delimitando uma porção do espaço e escondendo outras imagens. Além de omitir o que está à direita, à esquerda,

---

<sup>167</sup> CASETTI; DI CHIO, op. cit., p. 171-176.

acima e abaixo, ela também oblitera o que está atrás dos cenários e que para a diegese pode ocorrer atrás. O espaço em *Off* também pode ser pensado em torno de sua determinabilidade, ou seja, o espaço não percebido fora das bordas e no âmbito do imaginário, para além do visível. 2) **Estático/Dinâmico**: o espaço estático pode ser fixo (ambientes presentes imóveis) ou pode ser móvel (com a câmera imóvel diante do movimento das figuras em cena). O espaço dinâmico pode ser descritivo (movimentos de câmera têm relação direta com as figuras) ou expressivo (relação dialética entre câmera e figuras, utilizado para atribuir caráter didático). 3) **Orgânico/Inorgânico**: neste eixo podemos encontrar três antíteses: plano/profundo (o primeiro como superfície onde se distribuem planos vertical ou horizontal; o segundo, volume que organiza as figuras em profundidade); unitário/fragmentado (as figuras ajustam-se entre si ou apresentam barreiras internas); centrado/excêntrico (imagem perde caráter sistêmico organizado através da perversão do quadro)<sup>168</sup>.

Quadro 11 – **Tempo**: análise da dimensão temporal em relação à ordem de sucessão e disposição dos acontecimentos. Pode ser classificado em: **circular** (o início do filme corresponde ao encerramento); **cíclico** (o ponto de chegada é análogo ao de partida, mas não idêntico); e **linear** (o início é diferente do final; neste caso pode ser subdividido em Vetorial - a continuação se dá de forma progressiva- e Não-Vetorial sem continuidade); **anacrônico** (quando se perde o fio de ordenação). O tempo também pode ser pensado em relação à duração, do tempo representado. Nesta perspectiva, pode ser real ou aparente, normal (quando a extensão do tempo representado corresponde ao real dos acontecimentos), ou de uma amplitude temporal da representação do acontecimento que não coincide com o próprio acontecimento<sup>169</sup>.

Os elementos anteriormente apresentados, articulados com as reflexões de Lebel, Ferro e Sorlin permitirão responder as perguntas já formuladas por Rosenstone. Pode o passado ser escrito em imagens? Qual o desafio do cinema à nossa idéia de história? A resposta seguirá o seguinte roteiro: a formação da ideologia nos filmes; a formação de sua base social; e as suas implicações estéticas e históricas.

Serão destacadas as zonas de visibilidade (as obscuras e as não visíveis), através da contra-análise proposta por Marc Ferro, e também os tipos de construção efetuados, as formas de temporalidade e os modos de estrutura social presentes, apontados por Sorlin. A comparação entre os argumentos dos filmes permite entrecruzar a correspondência entre as

<sup>168</sup> CASETTI; DI CHIO, op. cit., p. 138-148.

<sup>169</sup> Ibid., p. 152-161.



histórias. A percepção sistemática de temas gerais e particulares pode dar uma visão das zonas de silêncio, de consenso e de questionamentos; daquilo que é permitido e do que é proibido, dos limites impostos pela produção e pelo sistema político<sup>170</sup>.

Chamaremos de “Ponto de Fixação” um problema ou um fenômeno que, sem estar diretamente implicado na visão, aparece regularmente em séries fílmicas homogêneas e se caracterizam por alusões, por repetições, por uma insistência particular da imagem ou um efeito de construção<sup>171</sup>.

Estes pontos de fixação permitem a relação de similitudes, de variantes, que aparecem com diferentes intensidades dentro de um mesmo filme e entre um filme e outro. O uso desses signos pelos cineastas deve ser analisado além de simples elaboração de uma lista, através da abordagem de sua função lógica. Estes pontos descortinam um vasto sistema relacional que permite ligar dados heterogêneos, apontando variantes e relações subjacentes. Como exemplo, podemos citar a representação de ordem/desordem através do enquadramento de prédios em um meio urbano.

Um filme mantém uma relação intrínseca com sua época de produção, mas ele vai mais além, entrecruzando contextos passados, presentes e futuros.

Diante da pergunta de ser o cinema capaz de produzir uma visão científica da história, dizemos que, antes de uma negativa contundente, a melhor resposta é: ainda não. O fazer científico da história está calcado em uma idéia de racionalidade e, principalmente, de determinados métodos. Entretanto, a história não se limita somente à ciência da história, ela também designa operações elementares e gerais da consciência histórica humana. Nestas operações se baseiam os modos de pensar a história como ciência. Portanto, nesse sentido, pensar a ficção histórica produzida pelo cinema permite ao historiador refletir, a partir de um âmbito teórico, as finalidades da pesquisa empírica, além de examinar sua própria pesquisa e as teorias que esta pesquisa utiliza para chegar ao seu objetivo. Isto pode ser feito expondo os diferentes ponto de vistas teóricos e suas correntes e confrontando-os criticamente, ou através da exposição sistemática dos problemas destes pontos de vista.

Cinema-história pensado como conceito articulado, abre um novo campo metodológico. Qual documento se impôs de tal maneira a ter seu nome associado à história? Este conceito caracteriza-se por construir uma problemática com objeto e uma epistemologia específica. Segundo Jorge Nóvoa, esta relação corresponde à articulação de uma razão poética que leva em conta o valor epistemológico da imaginação. Insere-se aqui a questão de como o

---

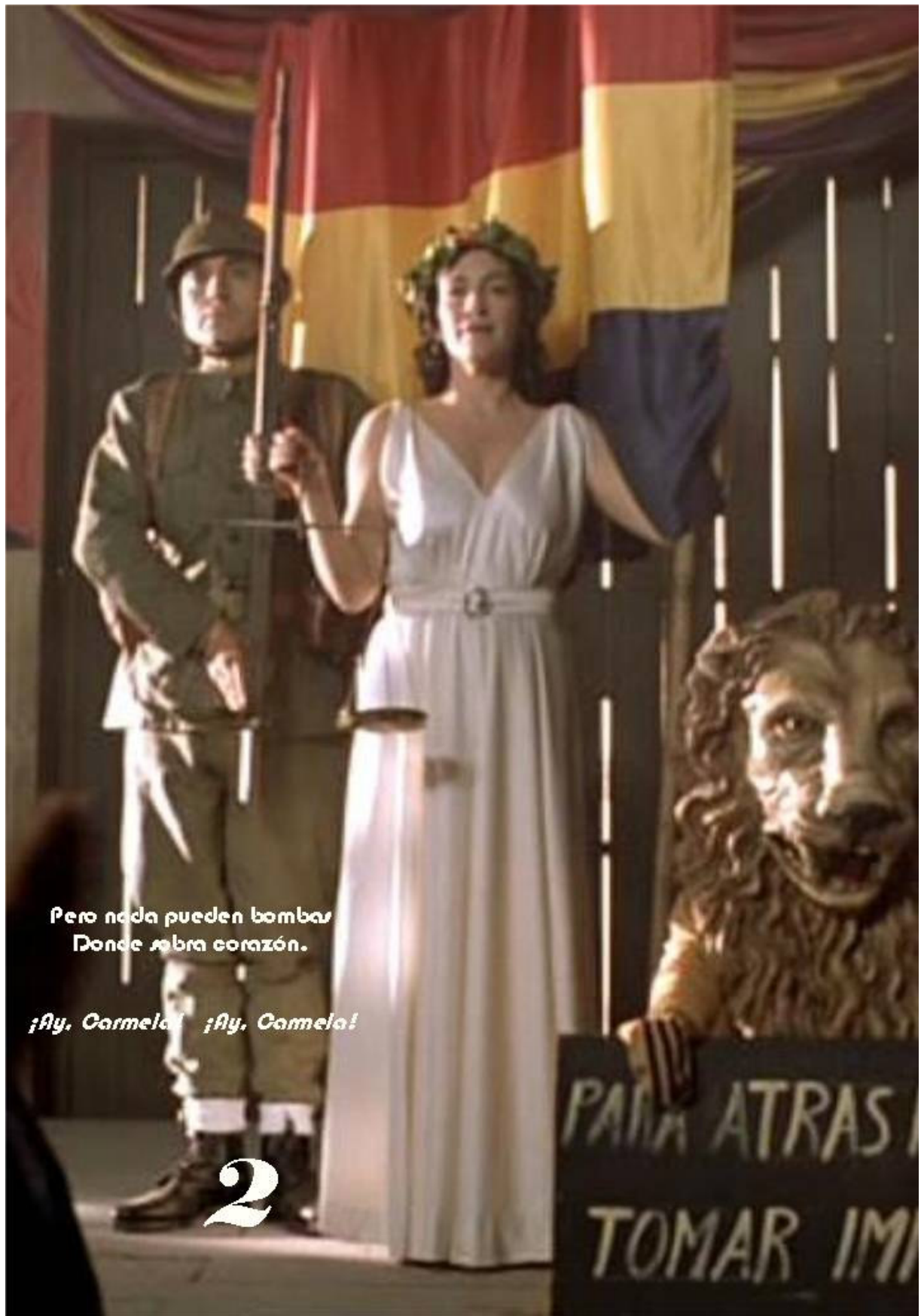
<sup>170</sup> SORLIN, op. cit., p. 176-7.

<sup>171</sup> Ibid., p. 196.

racionalismo cartesiano pode dar conta do sentimento e da emoção na produção de um conhecimento. O cinema **ensina, explica, documenta, constrói uma memória, é agente e produtor** de um discurso sobre a história<sup>172</sup>. Trata-se de uma outra história diferente daquela escrita nos livros, construída com métodos diferentes e inscrita em outra matriz disciplinar.

---

<sup>172</sup> NÓVOA, Jorge. Jorge; BARROS, José D'Assunção. (orgs) **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 7-24.



Pero nada pueden bombas  
Donde sobra corazón.

*¡Ay, Carmela! ¡Ay, Carmela!*

2

## PRIMEIRA PROJEÇÃO

### *¡Ay, Carmela!*

#### Arte, guerra e o início do debate.

A partir de agora iniciaremos o estudo dos filmes selecionados, a fim de aplicação e desenvolvimento do método de análise histórico-cinematográfico. A película *¡Ay, Carmela!*, realizada em 1990 pelo cineasta Carlos Saura, será a primeira a ser analisada. A partir da história de três artistas de teatro e das peripécias de sua “companhia de variedades” em pleno conflito espanhol no ano de 1938, destacaremos como a relação entre a cultura e a Guerra Civil Espanhola foi abordada, seus possíveis desdobramentos e reflexões. Esta película é produto de uma série de referências espanholas, e em sua composição estão emaranhadas três esferas artísticas: a música, através da qual a figura Carmela se universalizou; o teatro, através da peça de José Sanchis Sinisterra<sup>173</sup> que materializou a personagem no contexto da Guerra Civil; e a própria película de Saura que, ao reunir reunindo ambas as influências citadas, maximizou ainda mais a figura de Carmela.

Antes de examinarmos o filme, realizaremos uma análise do texto teatral que serviu de base para a realização do roteiro. Neste ponto haverá a inserção de uma reflexão sobre a adaptação de obras literárias para o cinema. A peça *¡Ay, Carmela!*, pelo amplo alcance e impacto que ocasionou, nos permite refletir sobre os elementos extra-filmicos presentes na realização cinematográfica. Nos últimos anos, o estudo da relação entre cinema e literatura vem crescendo, principalmente no que se refere à análise das implicações e diferenças teóricas de cada um dos campos e o que emerge no trajeto percorrido para a adaptação. O exemplo mais notório foi a adaptação da obra de Ernest Hemingway *Por quem os sinos Dobram* pelo cinema hollywoodiano, e que contava com os astros Gary Cooper e Ingrid Bergman<sup>174</sup>. Na Espanha, um dos exemplos mais recente foi o fenômeno *Soldados de Salamina*<sup>175</sup>. A novela escrita por Javier Cercas alcançou enorme sucesso e logo foi adaptada

<sup>173</sup> SINISTERRA, Jose Sanchis. *¡Ay, Carmela!* elegia de uma Guerra Civil. São Paulo: Hucitec, 1995.

<sup>174</sup> Filme de Sam Wood, realizado em 1943. Para uma análise detalhada da adaptação e impacto da obra de Hemingway na Espanha, consultar: MORENO, Susana Lozano. **Textos e Imágenes de la generación perdida:** la adaptación cinematográfica de Hemingway a Furthman, Faulkner y Hawks. 335 f. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001. Tese (Doutorado em Filologia). Facultad de Filologia, Departamento de Filologia Inglesa II, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2001. TWOMEY, Lisa Ann. **La recepción de la narrativa de Ernest Hemingway en la posguerra española.** 493 f. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003. Tese (Doutorado em Filologia). Facultad de Filologia, Departamento de Filologia Española II, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2003.

<sup>175</sup> CERCAS, Javier. **Soldados de Salamina.** Barcelona: Tusquet, 2001.

para o cinema pelo diretor David Trueba. Esta adaptação preservou vários pontos da obra literária, mas alterou outros pontos importantes, como o sexo do protagonista. Todo este debate suscitado gerou um livro que registra o diálogo entre cineasta e escritor destacando principalmente quais as implicações de suas escolhas<sup>176</sup>. Desse modo, a reflexão dos mesmos sobre a relação da literatura com o cinema e a história permitirá inserir o detalhamento do item extra-fílmico importante nesta análise.

Como é recorrente no cancionero espanhol, a letra da música “*¡Ay, Carmela!*” sofreu diversas adaptações e modificações conforme o contexto em que foi executada. Sua origem está numa canção popular cantada durante as guerras napoleônicas de 1808. É no contexto da Guerra Civil que surgem diversas versões. As mais conhecidas são a “*El paso del Ebro*” e “*Viva la XV Brigada*”. A versão apresentada a seguir é uma síntese destas duas versões:

*¡Ay, Carmela!*<sup>177</sup>

*El Ejército del Ebro,*  
rumba la rumba la rumba la.  
*una noche el río pasó,*  
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

*Y a las tropas invasoras,*  
rumba la rumba la rumba la.  
*buena paliza les dio,*  
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

*El furor de los traidores,*  
rumba la rumba la rumba la.  
*lo descarga su aviación,*  
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

*Pero nada pueden bombas,*  
rumba la rumba la rumba la.  
*donde sobra corazón,*  
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

*Contraataques muy rabiosos,*  
rumba la rumba la rumba la.  
*deberemos resistir,*

<sup>176</sup> CERCAS, Javier; TRUEBA, David, **Diálogos de Salamina**: un paseo por el cine y la literatura. Barcelona/Madrid: Tusquets/Plot, 2003. Outras referências sobre o tema: QUINSANI, Rafael Hansen. História, Memória, Cinema: o caso Soldados de Salamina. **Outros Tempos**, vol 6, n 7, p. 188-208, 2009. Disponível em: < <http://www.outrostempos.uema.br/> >. Acesso em 20 de dezembro de 2009.

<sup>177</sup> Extraído de HAGEMeyer, Rafael Rosa. **A identidade antifascista no cancionero da guerra civil espanhola**. 316 f. Porto Alegre: UFRGS, 2004. Tese (Doutorado História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004. p. 22 do anexo.

¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

*Pero igual que combatimos,  
rumba la rumba la rumba la.  
prometemos combatir,  
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!*

*Viva la Quince Brigada  
rumba la rumba la rumba la  
Que se há cubierto de gloria  
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!*

*Luchamos contra los moros  
rumba la rumba la rumba la  
mercenários y fascistas  
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!*

*Solo es nuestro deseo  
rumba la rumba la rumba la  
acabar con el fascismo  
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!*

*En los frentes de Jarama  
rumba la rumba la rumba la  
no tenemos ni aviones, ni tanques, ni cañones  
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!*

*Ya salimos de España  
rumba la rumba la rumba la  
a luchar en otros frentes  
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!*

*Venia de Cataluña  
rumba la rumba la rumba la  
era hija de peones  
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!*

Logo na abertura do filme de Saura, quando a canção é executada, ocorre sua identificação imediata. As principais referências verificadas na canção são a Batalha do Ebro e a atuação da XV Brigada Internacional. Os versos dobrados e as repetições, cantadas em coro por várias vozes, reiteram a idéia de união antifascista<sup>178</sup>. A referência à Batalha do Ebro destaca o enorme esforço republicano em conter o avanço nacionalista em direção à Catalunha. Entre julho e novembro de 1938 pesadas e encarniçadas batalhas foram travadas

<sup>178</sup> SIMÕES, Sílvia Sônia. Cultura de barricada vs. Cultura militar: a legitimação do Partido Comunista em três canções da Guerra Civil Espanhola. **Revista Historiar**, Porto Alegre, ano I, n I, p. 16, 2008. Disponível em: < <http://www.revistahistoriar.com/> >. Acesso em 20 de maio de 2009.

na região do rio Ebro. O objetivo republicano era cruzar o rio, dominar as cidades no seu entorno e, com tropas terrestres, restaurar a ligação Madrid-Catalunha perdida anteriormente (na imagem 1, o mapa exemplifica as fases do conflito). Foram empregados barcos e pontes flutuantes na passagem pelo Ebro, e o risco de um rápido contra-ataque dos nacionalistas logo se materializou. As cidades de Gandesa e Jarama tornaram-se palco de sangrentas batalhas nas quais as tropas republicanas foram alvo de intensos bombardeios aéreos de cerca de dez mil bombas por dia<sup>179</sup>. Os episódios do Ebro consagraram diversos nomes, entre eles o do general republicano (e comunista) Enrique Lister, que no front com sua perseverança de vitória, defendia as trincheiras sob o lema de “vigilância, fortificação e resistência”. Esta batalha teve um alto custo para os nacionalistas, que levaram mais de três meses para recuperar o território perdido em apenas três dias. A letra da música destaca as vitórias gloriosas conquistadas sob adversidades materiais (*En los frentes de Jarama/ no tenemos ni aviones, ni tanques, ni cañones [...] Pero nada pueden bombas/ donde sobra corazón*). A dualidade otimismo/pessimismo está presente em diversos momentos, e o reconhecimento da superioridade do inimigo é feito através de ironias. As vitórias iniciais e a resistência entusiasmaram o lado republicano. A XV Brigada mencionada na canção foi formada em Albacete em 1937, e foi a última brigada organizada, sendo que a primeira recebeu como número de identificação o XI. Naquele ano já era crescente o processo de “espanholização” das Brigadas<sup>180</sup>.

---

<sup>179</sup> THOMAS, Hugh. **A Guerra Civil Espanhola**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. 2v. p. 275.

<sup>180</sup> Ibid., p. 284-5.



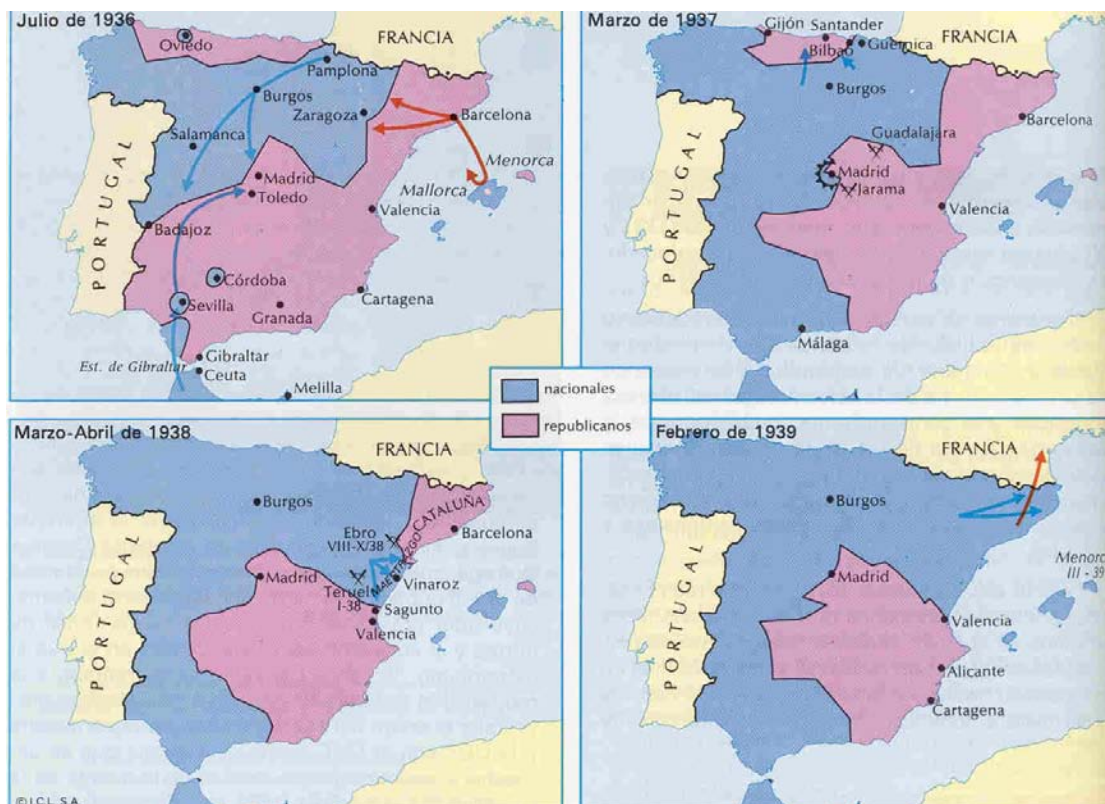


Imagem 1

A figura feminina presente na música seria uma homenagem à comunista Lina Odena, uma miliciana morta na região de Andaluzia, que assim como Carmela era filha de *peones* e havia nascido na Catalunha. Devemos atentar para um fato: o flamenco é oriundo da região da Andaluzia e a personagem Carmem, cigana alegre e traiçoeira imortalizada na ópera de Bizet, encanta a todos com esta dança. A comparação com a cigana era destacada e acentuada pelos franquistas como forma de depreciação das mulheres republicanas<sup>181</sup>.

Depois da guerra, é na década de 1980 que a figura de Carmela ganha corpo na peça teatral escrita por José Sanchis Sinisterra. Este autor, diretor e produtor, nascido em Barcelona em 1940, é uma das figuras mais expressivas do teatro espanhol. Sua vasta obra é marcada por trabalhos originais e adaptações de contos, romances e outras peças teatrais. Suas duas grandes influências foram Bertold Brecht e Samuel Beckett. O primeiro influenciou Sinisterra a partir da década de 1960, o segundo nas décadas posteriores. Em 1958 assumiu a direção do TEU, *Teatro Espanhol Universitário* em Barcelona. Seu conhecido rigor técnico e sua constante autocrítica o afastam de produzir peças centradas no caráter espetacular, elemento essencial no teatro dos dias atuais.

<sup>181</sup> HAGEMeyer, op. cit., p. 266-7.



Na década de 1970, Sinisterra funda o movimento *Teatro Fronterizo*, segundo o qual a vocação do teatro não é referendar um caráter nacional, mas criar um espaço fértil para questionamentos que desvelem as lutas no passado, auxiliem nas do presente e projetem as do futuro. O elemento “fronteiriço” presente na nomeação do movimento é justificado pelo autor, porque segundo ele: “existem territórios na vida que não gozam do privilégio da centralidade” e até mesmo “das zonas fronteiriças não se percebem as fronteiras”<sup>182</sup>. Esta percepção aguçada das zonas descentralizadas da arte e da cultura também é ratificada em outro texto do autor:

Para criar uma verdadeira alternativa a este ‘teatro burguês’ não basta levá-los a públicos populares, nem modificar o conteúdo ideológico das peças representadas. A ideologia se infiltra e se mantém nos próprios códigos de representação, nas linguagens e convencionalismos estéticos que, desde o texto até a organização espacial, configuram a produção e a percepção do espetáculo. O conteúdo está na forma. Só a partir de uma transformação da própria teatralidade o teatro pode alcançar as transformações que o dinamismo histórico engendra<sup>183</sup>.

Os apontamentos de Sinisterra também podem ser aplicados numa reflexão para o cinema. Na análise da película de Saura veremos como estes elementos se desenvolvem. Dentro deste manancial teórico, Sinisterra escreve a peça “*¡Ay, Carmela!*” na véspera do cinqüentenário da Guerra Civil Espanhola. Sua motivação conjugava uma mistura de revolta e rememoração pois, em 1985, tudo levava a crer que as celebrações do cinqüentenário da Guerra Civil Espanhola teriam uma atmosfera de celebração conciliadora, e isto levaria ao encobrimento dos horrores e das seqüelas da guerra. Sua peça estreou em 05 de novembro de 1987, no Teatro Principal de Zaragoza.

O texto de Sinisterra apresenta apenas dois personagens e tem como cenário um palco vazio. Os artistas Carmela e Paulino, que possuem uma companhia de variedades, são os únicos personagens visualizados em cena. Os outros personagens são mencionados pelos dois, como o auxiliar Gustavette, o tenente italiano Rippamonte, e o suposto público da peça, oficiais franquistas e milicianos presos. A história mistura realidade e sonho/ficção de forma intrínseca e criativa. Esta contraposição acaba questionando o próprio status do teatro, sua magia, seu poder e seu funcionamento como arte. O destaque dado aos dois personagens centrais é tal, que Sinisterra declarou que, esta não é uma peça sobre a guerra civil, mas uma peça sobre artistas, sobre como estes aspiram sobreviver com seu ofício em meio a uma

---

<sup>182</sup> PEIXOTO, Fernando. A mágica teatralidade de um palco vazio. In: SINISTERRA, op. cit., p. 14.

<sup>183</sup> Ibid., p. 14-5.

circunstância adversa para a arte e para a vida<sup>184</sup>. Contudo, mesmo destacando estes elementos, cabe ressaltar que a guerra civil que molda o cenário e a perspectiva da obra, não é qualquer guerra civil, mas a Guerra Civil Espanhola, destacadamente referida, com seus cenários, seus símbolos e seus heróis mencionados. O efeito desta obra fictícia acaba comprometendo o espectador emotiva e intelectualmente, e provoca um reencontro com a memória histórica da guerra<sup>185</sup>.

O uso do palco vazio demarca a influência das concepções de Peter Brook, pois o espaço vazio corresponde ao cenário desnudo, e esta poética da desnudez desenvolve um caráter antiespetacular que corresponde, no ponto de vista de Brook, à essência do teatro. E é num palco vazio, dotado de alguns objetos como uma vitrola e uma bandeira da República Espanhola queimada que o personagem Paulino começa a contar a história. A vitrola executa a música *¡Ay, Carmela!*. Depois de alguns momentos lamentando a ausência de Carmela, ela entra pela lateral para a surpresa de Paulino. Somente após um longo diálogo é que descobrimos que ela já havia morrido numa encenação anterior: “Em morto não se dá beijo”<sup>186</sup> retruca Carmela ao pedido de Paulino. Este a todo momento dialoga com o Tenente que está nos bastidores e a quem deve obrigações. Desde o início, a caracterização dos personagens fica muito bem demarcada: Paulino é medroso, temeroso de qualquer reação do Tenente que o controla, já Carmela é ousada, inquieta e provocadora, como bem demonstra sua caracterização de Paulino: “Um anjo no palco, um demônio na cama, e no resto um cagão”<sup>187</sup>. Todo o primeiro ato é marcado pela narração fatos passados, que a platéia toma conhecimento através da narrativa de Carmela e Paulino. Também marca este ato a curiosidade de Paulino sobre o mundo dos mortos, descrito com ironia por Carmela: “Deus não dá as caras”<sup>188</sup> ante o acúmulo de pessoas sem informações e cada vez mais insatisfeitas. O personagem Gustavette é mencionado por Paulino como um retardado e desatento.

O segundo ato inicia da mesma forma que o primeiro, com Paulino sozinho no palco, com a vitrola, a bandeira e chamando por Carmela. A encenação referida no ato anterior passa a ser preparada e a recusa de Carmela de encenar um número depreciativo e provocador direcionado aos milicianos presentes aumenta o confronto e a tensão entre os dois personagens. Ficam ainda mais evidentes o temor de Paulino e seu desejo de sobrevivência e a rebeldia de Carmela. Paulino sempre resalta a necessidade do pragmatismo: “Qual a

<sup>184</sup> Ibid., p. 23.

<sup>185</sup> SOLER, Manuel Aznar. El teatro, pasión de vida. In: SINISTERRA, Jose Sanchis. *Ñaque - ¡Ay, Carmela!* Madrid: Cátedra, 2004. p. 65.

<sup>186</sup> SINISTERRA, op. cit., p. 38.

<sup>187</sup> Ibid., p.39.

<sup>188</sup> Ibid., p. 64.

diferença para você, entre esculhambar a bandeira ou as cuecas de Alfonso XIII?”<sup>189</sup>. Este caráter vulgar também está presente em muitas cenas de Paulino, como o número em que é amarrado com uma corda, e o número que com diversas flatulências simula a execução de uma canção militar, que o próprio Paulino promove não mais executar devido ao seu caráter apelativo. Desta ironia mordaz não escapa ninguém, nem mesmo os fascistas, mesmo que por acidente devido a troca do texto a ser lido: “[...] Nosso egrégio Caudilho Franco, a quem esta noite gostaríamos de oferecer ...(troca de página)...quatro quilos de lingüiça, dois pares de ligas negras, duas dezenas de... [...] perdão foi um erro [...]... queremos oferecer esta modesta noite artística, patriótica e recreativa [...]”<sup>190</sup>.

A peça é toda estruturada entre anteposições e dualidades. Paulino acomodado, covarde, consciente do perigo; Carmela inconsciente do perigo, portadora de uma solidariedade sentimental. A dignidade humana se antepõe à fraqueza emocional; o humor ao medo; às decisões às indecisões; a vida à morte; o real ao fictício. Todas estas características se defrontam com um contexto opressor, que compõe uma atmosfera violenta da repressão fascista, obrigando os artistas a atuarem “Com o revólver na nuca”<sup>191</sup>, nas palavras de Sinisterra.

O texto de Sinisterra causou enorme impacto e logo foi encenado por diversas companhias teatrais ao redor do mundo. O cineasta Carlos Saura assistiu à peça em Madrid, ficou muito impressionado e adquiriu os direitos<sup>192</sup>. Este cineasta, um dos mais importantes do cenário cinematográfico espanhol e mundial, resolveu transformar a adaptação da peça num marco de sua carreira e no enfoque dado a temática da Guerra Civil Espanhola.

Saura nasceu em 1932 na cidade de Huesca, palco de batalhas ímpares durante a guerra. Sua infância foi marcada pela Guerra Civil, sua família foi separada após o conflito e ele retornou a Huesca na década de 1940. Saura desenvolve uma intensa paixão pela fotografia, influenciando-o a cursar o IIEC, *Instituto de Investigaciones y Experiências Cinematográficas*, a partir de 1952. Obtém o diploma em 1957 com a realização do curta-metragem *Tarde de Domingo*<sup>193</sup>. Neste contexto, participa das *Conversaciones de Salamanca*

<sup>189</sup> SINISTERRA, op. cit., p. 80.

<sup>190</sup> Ibid., p. 83.

<sup>191</sup> SINISTERRA, Jose Sanchis. Sobre *¡Ay, Carmela!* In: \_\_\_\_\_. **¡Ay, Carmela!** elegia de uma Guerra Civil. São Paulo: Hucitec, 1995. p. 24.

<sup>192</sup> CRUSELLS, Magí. **Cine y Guerra Civil Española**: imágenes para la memoria. Madrid: Ediciones JC, 2006. p. 286.

<sup>193</sup> BERTHIER, Nancy. **De la guerre à l'écran**. *¡Ay, Carmela!* de Carlos Saura. Toulouse: Press Universitaires du Mirail, 2005. p. 11.

em 1955, que buscava realizar um diagnóstico do cinema espanhol<sup>194</sup>. Seus primeiros filmes foram marcados pelo experimentalismo de um estilo crítico<sup>195</sup>. Realiza diversas obras na década de 1960, período que constituiu para o cineasta uma fase contemplativa e introspectiva.

É na década de 1970 que Saura realiza seus mais surpreendentes e importantes filmes. Período mais fecundo da carreira do cineasta, pode ser caracterizado como portador de uma homogeneidade estilística, centrada no elemento metafórico. O período inicia com *O jardim das delícias* (1970), e segue com *Ana e os Lobos* (1972), *A prima Angélica* (1973), *Cria cuervos* (1975), *Memórias de Elisa* (1977), *Olhos Vendados* (1978), e *Mamãe faz 100 anos* (1979). Todos esses filmes, além de abordarem o Franquismo tardio, descrevem o processo de modernização espanhol e têm como ponto em comum a complexidade formal. Diversos recursos narrativos e estilísticos são empregados pelo cineasta: metáforas, metonímias, simbologia, citações, referências culturais, barroquismo. Saura percorre gêneros, épocas e estilos constituindo, com sua obra, uma interrogação sobre a Espanha. Neste processo, os personagens de seus filmes questionam o status dos indivíduos através das tradições políticas e culturais da Espanha. Esta interrogação sobre seu país e sua identidade tem como consequência a interrogação da sua própria identidade, abalada e ferida pelo passado recente da Guerra Civil e do Franquismo.

*¡Ay, Carmela!* é o primeiro filme do cineasta que aborda a Guerra Civil diretamente, sem utilizar metáforas ou outros recursos citados. Nos seus filmes anteriores, Saura aborda o passado sob o prisma do presente, algo que não ocorre com *¡Ay, Carmela!*. Após a morte de Franco, em 1975, Saura levou quinze anos para reunir condições para abordar a Guerra Civil em uma película. Para tal feito, ele reúne uma equipe de nomes consagrados e possuidores de grande referencial histórico e cinematográfico. Rafael Azcona<sup>196</sup> escreve o roteiro junto com o diretor, Andrés Vicente Gómez<sup>197</sup> é o produtor, os atores Carmen Maura<sup>198</sup>, Andrés Pajares<sup>199</sup>

---

<sup>194</sup> ROSELLÓ, Roberto Arnau. **La guerrilha en celulóide**: resistència estética y militància política en el cine español (1967-1982). 594 f. Castellón: Universitat Jaime I, 2006. Tese – Departamento de Filosofia, Sociologia, Comunicación audiovisual y Publicidad, Universitat Jaime I, Castellón, 2006.

<sup>195</sup> *Los Golfos* (1960) *Llanto por un bandido* (1964) *A caça* (1966) *Peppermint Frappé* (1967) *Stress-es tres-tres* (1968) *A Colméia* (1969).

<sup>196</sup> Roteirista de mais de cem filmes foi um dos grandes parceiros de Saura em uma série de películas. Sua carreira iniciou em 1959. Seus filmes com Saura: *Peppermint Frappé*, *A colméia*, *O jardim das delícias*, *Ana e os Lobos*, *A prima Angélica* e *¡Ay, Carmela!*. A Guerra Civil foi uma constante em seus textos, como nos filmes: *La vaquilla*, *La corte del Faraón*, *Sedução*, *La niña de tus ojos*, *A língua das mariposas*, *Os girassóis cegos*. Também escreveu com outros autores e para outros países, como a Itália, nos *Spaghettis Westerns* da década de 1970: *Si puo fare...amico*, de Maurizio Lucidi (1972) e *Uma razão para viver, uma razão para morrer*, de Tonino Valerii (1972).

<sup>197</sup> Produtor de mais de cem filmes, iniciou sua carreira ainda sob o Franquismo na década de 1970. *¡Ay, Carmela!* é sua primeira parceria com Saura. Também é produtor do filme *Libertárias*.

e Gabino Diego<sup>200</sup> são escalados para o trio protagonista, e José Luiz Alcaine<sup>201</sup> dirige a fotografia.

A primeira observação a ser feita diz respeito à adaptação realizada por Saura e Azcona da peça de Sinisterra. O próprio cineasta declarou que ele se encontrava diante de duas opções: realizar um teatro filmado que preservasse a atmosfera da peça e sua história, ou partir do texto teatral para realizar uma película nele baseada<sup>202</sup>. Ele optou pela segunda opção, dando corpo aos personagens, inserindo cenários, situações e narrando a história de forma linear, muito diferente da peça. Saura recebeu muitas críticas, algumas apontando o empobrecimento da história na sua versão fílmica. Fernando Peixoto, tradutor da peça para a versão lançada em português, e amigo de Sinisterra, escreveu sobre o filme:

[...] um filme que possui inegável valor, mas que ignora ou destrói a estrutura essencial do texto de Sanchis [Sinisterra] e massacra alguns dos aspectos básicos do original. Saura empobrece a narrativa e conta uma história linear, finalizando com o assassinato da heroína. No texto de Sanchis, que tem apenas dois atores, desde o primeiro instante Carmela está morta: e todo o fascínio da peça, a relação transgressora que estabelece com o público, sua múltipla e surpreendente teatralidade, repousa, rompendo com as fórmulas estruturais habituais, entre outros tantos aspectos, num permanente jogo de sensibilidade e lucidez, construído na ambigüidade entre o real e o irreal, o presente e o passado, a vida e a morte etc<sup>203</sup>.

Mas será a adaptação fílmica uma vilã tão expressiva assim? Quais as implicações que encontramos quando refletimos sobre a adaptação de um texto literário para o cinema?

O estudo comparativo entre cinema e literatura é possível graças ao parentesco destas duas artes e suas inúmeras zonas de interferência. Tais áreas estabelecem uma relação entre outras perpassadas pela cultura. Desde os seus primórdios o cinema enfrenta uma angústia existencial entre um desejado naturalismo próprio e a herança de outras artes. Contudo, isso pode nos levar a realizar uma leitura antepondo estas duas categorias, quando na realidade, elas operam códigos e referenciais oriundos de uma raiz única. Mais interessante é questionar

---

<sup>198</sup> Uma das grandes atrizes do cinema espanhol, Carmen Maura não fazia parte do universo das “atrizes saurianas”. Seus trabalhos de destaque foram realizados com o cineasta Pedro Almodóvar: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Entre tinieblas* (1984), *Que he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Matador* (1986), *A lei do desejo* (1987), *Mulheres a beira de um ataque de nervos* (1988) e mais recentemente *Volver* (2006). Almodóvar é o mais bem sucedido cineasta do Pós-Franquismo, realizando sátiras sociais e melodramas pontuados pelo elemento cômico.

<sup>199</sup> Ator com larga carreira na televisão, é um artista marcado pela comédia. Seus filmes para o cinema também carregam esta marca.

<sup>200</sup> Jovem ator destacou-se no cinema com os filmes *Las bicicletas son para el verano* (1983) e *El viaje a ninguna parte* (1986). Seus filmes mais conhecidos, contudo, são: *O rei pasmado e a rainha nua* (1991) e *Sedução* (1992).

<sup>201</sup> Experiente fotógrafo, trabalhou em quase cento e cinquenta filmes e com uma gama variada de cineastas de estilos diferentes.

<sup>202</sup> CRUSELLS, op.cit., p. 286.

<sup>203</sup> PEIXOTO, op. cit., p. 16.

como o discurso é alterado ou recriado ao ser transposto de um meio para outro. Essencialmente o cinema opera com códigos visuais e a literatura com códigos verbais. Ambos constituem-se em formas de registro e ambos narram histórias. Muitos teóricos da área da semiótica atribuem um caráter essencialmente visual ao cinema, dizendo que ele deve bem pouco ou nada à literatura.

A principal diferença entre cinema e literatura estaria no movimento das imagens, que cria um terceiro significado, uma vez que o cinema dá concretude à imagem mental, pois o ato de ver também corresponde a um processo imaginativo, além daquele processo visual que se realiza explicitamente através dos olhos<sup>204</sup>.

A introdução do som, ao invés de diminuir, aumenta os recursos narrativos. Isto exemplifica o fato de que o cinema toma de empréstimo recursos de outras artes e os organiza de outra forma, expressando-os através de uma narrativa que só ele é capaz de realizar. Se a literatura organiza-se de acordo com os requisitos verbais, a pintura de acordo com o cromático e a música com o sonoro, o cinema o faz em movimentos, palavras, luzes e sons, todos integrados e dependentes uns dos outros<sup>205</sup>.

No romance tradicional cabe ao narrador desvendar os mistérios da trama, já no romance moderno este processo ocorre através do leitor e também graças à sua bagagem intelectual. No romance o espaço é abstrato e o tempo é marcado pela seqüencialidade da obra. Três posturas podem ser adotadas por um diretor quando adapta um romance para o cinema: na primeira, o diretor se coloca a serviço da obra; na segunda ele empreende uma ‘parceria’ completando ou suprimindo o texto; e por fim, na terceira, ele se distancia da obra de referência<sup>206</sup>. O cineasta toma o romance e o manipula como matéria-prima. Sua postura jamais será de tradutor, mas sim de manipulador, de criador de conteúdos modeladores.

Para existir, o romance necessita da cumplicidade do leitor e de sua imaginação. Da descrição o leitor deduz ou reinventa uma imagem particular segundo sua própria capacidade fantástica. No filme este processo já está digerido, sua verdade é explícita. Assim, podemos questionar: qual a autonomia do meio cinematográfico? Uma vez que o ato de ler exige esta visualização referida das palavras e o texto seria um trampolim para o filme, e, portanto,

---

<sup>204</sup> Sobre este ponto destaca-se que Sinisterra declara que a leitura de uma peça de teatro exige do leitor uma encenação mental do texto lido.

<sup>205</sup> CREUS, Tomás Enrique. **Do conto ao filme**: a transposição da narrativa breve ao cinema e seus modos de transformação. Porto Alegre: UFRGS, 2006. 268 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós- Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. p. 28.

<sup>206</sup> JOSEF, Bella. Literatura e cinema: a arte de nossos dias. In: **A Máscara e o enigma**: a modernidade da representação à transgressão. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986, p. 379.

superior a este. Detalhar os meandros do processo de adaptação de um livro a um filme pode contribuir com algumas respostas a esses questionamentos.

A transposição de um livro para o cinema não se dá automaticamente como pode parecer. Diversos estágios de produção e escrita compõem esse processo. Primeiro o livro precisa ser adaptado para tomar forma de um roteiro, depois este roteiro necessita ser transformado em filme. Muitos críticos tendem a considerar um roteiro adaptado como inferior a um roteiro original, esquecendo que a adaptação e a troca de influências é uma constante na história da arte (como o ocorrido durante o Renascimento). O desconforto se dá menos pela diferença e mais pela semelhança. Esta visão que estabelece o roteiro como uma versão simplificada da obra literária está relacionada a uma visão da literatura enquanto uma arte elitista anteposta ao cinema pelo seu caráter popular. Pelo seu alto custo de produção torna-se vital levar em conta a possível resposta do público. Soma-se a isso o caráter industrial do cinema onde o orçamento torna-se um fator determinante, influenciando a qualidade e tipo de adaptação que será realizada.

Ao abordarmos a realização de uma adaptação, emerge daí uma questão muito discutida: a fidelidade. É praticamente impossível não estabelecer um juízo comparativo, pois ao se adaptar uma obra parte-se desta questão para se delinear o caráter do que for produzido. Insere-se uma anteposição da postura do diretor entre ser fiel à essência da obra ou entender como funciona o meio cinematográfico e como se pode representar a história narrada por outros meios<sup>207</sup>. Visualizamos estas duas posturas não como antagônicas, mas como complementares, uma vez que o cineasta pode utilizar a compreensão do funcionamento do meio cinematográfico em prol da manutenção da essência da obra enfocada.

O roteiro constitui-se na fase intermediária do processo de adaptação, é a base do filme, seu esqueleto. Ao longo da história do cinema, a posição e o status do roteirista oscilaram de acordo com os contextos e os movimentos estéticos. O que predomina, na maioria das vezes, é o descaso e o destrato com os roteiristas dentro desta grande engrenagem de produção de um filme. Muitos cineastas desprezavam o roteiro (Godard era um deles, talvez por isso seus filmes tenham início, meio e fim em ordem invertidas), outros o tomam como peça central. Sidney Lumet, cineasta oriundo do teatro, diz que cineasta e roteirista são duas pessoas diferentes, mas precisam estar de acordo com a intenção do roteiro. Diz Lumet:

Quando me encontro pela primeira vez com o roteirista, nunca digo a ele coisa alguma, mesmo se achar que há muita coisa a fazer. Ao invés disso, faço-lhe as

---

<sup>207</sup> CREUS, op. cit., p. 61.

mesmas perguntas que fiz a mim: De que trata esta história? O que foi que você viu? Qual a sua intenção? Em condições ideais, se fizermos isso bem, o que você espera que o público sentirá, vivenciará? Com que disposição você deseja que as pessoas saiam do cinema?<sup>208</sup>

Alfred Hitchcock esmiuçava cada detalhe do roteiro e do planejamento antes de iniciar qualquer filmagem. Roger Cormam era capaz de criar um argumento, escrever um roteiro, produzir, filmar e lançar um filme em quinze dias<sup>209</sup>. Cada cineasta atribui uma importância ao roteiro, conforme seu modo de trabalho, conforme as condições de produção e o contexto histórico vivido. Depois da década de 1950, em muitos casos, o nome “diretor” passou a figurar antes do título do filme, destacando ainda mais a posição do diretor como o autor do filme. Assim, no roteiro constam os diálogos, a descrição das ações, dos ambientes e os movimentos de câmera. O roteiro é uma descrição textual do filme, mas não é o filme, uma vez que se constitui num estágio, é escrito não para ser lido, mas para ser filmado.

Desse modo a adaptação realizada por Saura enquadra-se na recriação de um discurso, onde o diretor realiza uma parceria com a obra, completando-a e modificando-a. Saura não empobrece a narrativa, mas escolhe outra forma de desenvolvê-la adequando-a aos meios cinematográficos. O cineasta fez uso do jogo entre o real e o irreal, da mistura do presente com o passado em outras obras, mas para esta película suas escolhas recaem sobre uma narrativa linear, motivado pelo longo período de censura em que não podia rodar uma história assim. Um filme até pode ser realizado com apenas dois atores e um cenário vazio, mas esvaziaria todo o potencial imagético e visual que o cinema pode proporcionar. Também, os interesses de produção certamente pesaram na escolha do formato de adaptação. Saura dá-se a liberdade de criar situações somente sugeridas na peça, moldar cenários e dar vida a personagens somente mencionados, como Gustavette e o Tenente italiano Rippamonte. O que aproxima ambas as produções é a ambientação da história numa atmosfera de terror, o resgate da memória histórica e a inserção das seqüelas e permanências da Guerra Civil no debate público.

Até aqui analisamos diversos elementos extrafílmicos, como os debates surgidos em torno da adaptação realizada por Saura, as condições de produção e os indivíduos envolvidos nesse processo. Também verificamos a relação do filme com o texto que lhe serviu de base para apontar as diferenças e para refletir sobre as escolhas realizadas. A pesquisa e a reflexão sobre estes itens são necessárias para passarmos à etapa da análise da história narrada no

<sup>208</sup> LUMET, Sidney. **Fazendo Filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 34.

<sup>209</sup> TRUFFAUT, François. **Hitchcok/Truffaut**: entrevistas. Edição definitiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Para a informação sobre o Roger Corman: ALMEIDA, César. **Cemitério perdido dos filmes B**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2009. p. 69.



filme, e permitirão posteriormente relacionar suas vinculações e influências, caracterizando a atuação da base social cinematográfica.

A obra de Saura inicia com uma seqüência de abertura, onde a câmera executa *travellings* e panorâmicas sobre as ruínas da cidade de Belchite. Ao fundo a música *¡Ay, Carmela!* é executada. O ambiente é de total destruição; exceto pela presença de alguns soldados, não vemos pessoas na cidade. (Imagem 2) Esta cidade foi palco de intensas batalhas em agosto de 1937, sendo conquistada pelos republicanos. Foi retomada pelos nacionalistas em dez de março de 1938, e, segundo a descrição de Sinisterra, autor da peça, a ação não ocorre, numa clara provocação aludindo a cidade real, cujas ruínas existem até os dias de hoje, e por isso descarnada. Saura apresenta a cidade em imagens até enquadrar um blindado de guerra em cuja carroceria se lê: “doação do povo da Catalunha aos heróis da frente de Aragão”. Em seguida a câmera enfoca um muro, com diversos cartazes produzidos durante a guerra, muitos deles já rasgados. Há cartazes comunistas e anarquistas, a maioria enfatizando a necessidade de união contra o inimigo. Também há um cartaz em prol da alfabetização. (Imagem 3) Depois de focar este último cartaz a câmera enquadra o caminhão da Companhia “*Carmela y Paulino - Varietes a lo fino*”. (Imagem 4) Como pano de fundo sonoro, o ambiente festivo já se apresenta através de uma música cantada por uma voz feminina, funcionando como *leitmotiv*, sugerindo uma previsibilidade através de uma pré-audibilidade. Com um corte, já visualizamos Carmela, vestida com uma chamativa e provocante roupa vermelha, girando pelo palco. A câmera enquadra a cena alternando diversos ângulos, muitos atrás do palco, o que permite ao espectador ver a platéia do ponto de vista dos personagens.

A simbologia dos primeiros elementos cênicos é impactante. O vermelho do vestido de Carmela destaca-se como a cor característica empregada pela esquerda. Quando Carmela abre o leque em sua dança, vemos a sigla FAI, (da Federação Anarquista Ibérica), o braço político-militar da grande central de trabalhadores anarquistas (CNT – Confederação Nacional de Trabalhadores) da Espanha. Na parede atrás do palco, estão duas bandeiras em vermelho e negro, símbolo dos anarquistas. As cores da República estão em um enfeite mais acima. A disposição dos personagens e sua aparição na narrativa também indicam como se dará seu desenvolvimento ao longo da trama. Carmela aparece primeiro, voluptuosa, alegre, sua presença se impõe no ambiente. Paulino e Gustavette estão ao lado, junto com a orquestra, mas eles se destacam dos demais e logo a câmera direciona sua atenção para eles. (imagem 5) A platéia está alegre e eufórica e acompanha a música cantada por Carmela batendo os pés no

solo. Sua constituição é diversificada, aparecem soldados, mulheres, crianças e homens adultos e idosos.



**Imagem 2**



**Imagem 3**



**Imagem 4**



**Imagem 5**

Após a apresentação de Carmela, Paulino toma a frente do palco para declamar um poema de Antonio Machado, dedicado ao general Lister, destacado por ele como chefe dos exércitos do Ebro. A platéia aplaude euforicamente. Pode parecer um erro a menção a Lister, conhecido militante comunista, num ambiente tomado por referenciais anarquistas, mas as vitórias do Ebro foram um sopro de esperança e motivação para todos os combatentes espanhóis. A determinação e a resistência de Lister foram notórias e seu carisma espalhou-se pelas frentes republicanas. Lister tinha origem operária, orgulhava-se de ter sido eleito para comandar seu regimento e enfatizava sua amizade com o anarquista Durruti<sup>210</sup>. Entretanto, antes de Paulino declamar o poema, todos são alertados para a aproximação de aviões. Imediatamente o silêncio toma conta do ambiente. A tensão ascende em segundos. Gustavette segura o braço de Paulino. Carmela une as mãos, mas ao invés de rezar começa a contar. Todos olham para cima. A câmera percorre a platéia em um *travelling* destacando a reação de cada presente. O som dos aviões toma conta de todo ambiente e torna a cena ainda mais tensa. (Imagem 6) Após a passagem dos aviões, Paulino tenta aliviar o ambiente declarando: “esses alemães podiam bombardear suas *putas madres* e nos deixar em paz”. Após a

<sup>210</sup> HAGEMeyer, op. cit., p 272.

declamação do poema de Machado, fortemente aplaudido, Paulino se prepara para o próximo ato, mas a platéia começa a pedir, insistentemente, o “número dos peidos”. Paulino reluta, mas Carmela o incentiva. Paulino, através de seguidas flatulências, executa uma música militar que ele pré-anuncia. (Imagem 7) Esta cena reitera a dualidade presente no texto de Sinisterra entre o sublime e o vulgar. Extrair sonoridade de uma série de flatulências após declamar um poema de Antonio Machado pode parecer um ato ofensivo e desqualificado, mas esta cena dá conta da diversidade das preferências do público presente na cena, apresenta a necessidade de comprimir tensões e dar mais alegria, e, também, acentua a caráter tragicômico da película logo no seu início.

O término do espetáculo é emblemático. As cortinas são cerradas e, quando abertas, mostram Paulino, vestido como miliciano. Carmela, com um vestido branco, louros na cabeça e uma balança, em umas das mãos, personifica a República, acompanhada na cena por um leão encarnado por Gustavette e pela bandeira ao fundo dos três personagens. Todos cantam e celebram a República, numa clara demonstração da valorização, passada e presente, dos referenciais democráticos. A frase inscrita no cartaz segurado pelo leão dá a dimensão da recusa de renunciar às conquistas: “Para trás nem para tomar impulso” (Imagens 8 e 9). Os elementos simbólicos utilizados na representação da República estão presentes em diversas outras imagens da figura feminina (a mãe), o vestido branco (a pureza) e a balança (a justiça) (imagem 10).



Imagem 6



Imagem 7



Imagem 8



Imagem 9



**Imagem 10**

Nancy Berthier, no seu estudo sobre o filme, divide-o em cinco partes. O prólogo é a abertura do filme com os créditos e a apresentação do cenário de Belchite, totalizando dois minutos e trinta e oito segundos. O Ato I corresponde a apresentação dos números cênicos descritos anteriormente, a viagem a Valência e a prisão dos protagonistas, totalizando trinta e um minutos e trinta e nove segundos. O Ato II, com duração de vinte e dois minutos e vinte e dois segundos, corresponde a ida ao teatro e a preparação para o espetáculo sob o jugo fascista. Já o Ato III é a encenação do espetáculo, com duração de trinta e sete minutos e trinta segundos. A cena final, o epílogo trágico e a despedida de Carmela totalizam seis minutos<sup>211</sup>. Esta leitura é muito pertinente, pois examina com atenção e minúcia a estrutura fílmica da obra. Mas também é preciso levar em conta que Saura utiliza como recurso narrativo uma série de elipses temporais, conectando cenas distantes através de ambigüidades e continuações. A estrutura narrativa da película está fundada em episódios correlatos, muitas vezes marcados por inversões e oposições significativas. Um exemplo da utilização desse recurso é a relação entre os três personagens principais e a comida, ora presente escassamente, ora em abundância na presença dos fascistas. A análise referente à presença da comida no filme será realizada em um ponto mais adiante do capítulo.

Diversos elementos cênicos e estéticos também moldam a construção de elipses e oposições correlatas. A cena musical da abertura apresenta um espaço aberto num ambiente iluminado. A cena seguinte, dentro do caminhão, demarca um espaço fechado. Enquanto os

<sup>211</sup> BERTHIER, op. cit., p. 36-8.

espaços abertos são enfocados com *travellings* e movimentos de câmera, os espaços fechados têm ângulos fixos e planos médios. As ruínas apresentadas no início são antepostas à alegria uma alegria acompanhada de festa e música. A própria música *¡Ay, Carmela!* instaura uma oposição, pois valoriza a alegria no plano artístico, ressalta os feitos das batalhas, mas reconhece a superioridade do inimigo, o medo e a dificuldade dos dias vindouros.

Depois da apresentação inicial, os intrépidos artistas viajam por uma estrada de terra rumo a Valência. Antes precisam conseguir gasolina, artigo raro num ambiente de escassez. Carmela distrai um soldado enquanto Paulino e Gustavette roubam gasolina de um caminhão militar. Destaca-se o poder de sedução de Carmela, característica bem diferente da comunista que inspirou os versos da música. Mas se Carmela seduz, ela também nutre um sentimento materno e uma compaixão pelo próximo. Ela permite que o soldado apalpe seus seios e lhe dá um beijo ao sair do carro, mesmo quando seus dois companheiros já conseguiram retirar a gasolina necessária para a viagem. Na viagem, as cores fortes e vibrantes são trocadas por cores escuras e pela pouca iluminação. Quando os três atores estão dormindo dentro do caminhão, Gustavette é acordado por um coro militar. Um comboio do exército nacionalista passa pela região. Ao descobrirem a bandeira republicana dentro do caminhão, todos são detidos e interrogados por um oficial italiano. Além da presença da comida já referida, há nesta cena uma ironia pela tentativa dos três atores de convencer o oficial de que eles não são republicanos. Carmela se contradiz em vários momentos, e Paulino sempre tenta contornar as falas de Carmela: “Somos artistas, não políticos”. Os três são enviados a uma prisão, improvisada onde antes era uma escola. Três seqüências impactantes ocorrem ali.

Na primeira, sob uma forte chuva, Carmela, Paulino e Gustavette entram na escola. Ao caminharem pelo pátio aos poucos percebem que há mais pessoas ali, todas encolhidas pelo frio. Logo depois descobrem que alguns presos pertencem à Brigada Internacional. Na segunda, Carmela e um polonês iniciam um diálogo. Quando ela se apresenta, ele, encantado por ela, passa a cantar a música *¡Ay, Carmela!*. Além da ironia há uma clara provocação entre realidade e ficção, entre a Carmela personagem de Saura e a Carmela imaginária da música. Neste ambiente escuro, todos dormem sobre as carteiras escolares. Um *travelling* percorre o ambiente compondo uma cena lúgubre. (Imagem 11)





Imagem 11



Imagem 12

A escola, símbolo de educação, e de cultura e de desenvolvimento humano e lugar de muita alegria é usada pelos fascistas como local de punição, numa atitude que demarca muito bem a repugnância que eles nutrem pela cultura. Mas a construção da cena termina com o ápice da tensão, quando um grupo de soldados entra na sala e o comandante passa a escolher aleatoriamente algumas pessoas para serem fuziladas, exceto o alcaide local. Quando os soldados e os escolhidos saem da sala o pânico se instaura no ambiente. Algumas pessoas, entre eles Paulino, se aproximam da janela. Quando uma forte luz é acesa, as vítimas são fuziladas junto à parede da escola. (Imagem 12).

Quando Carmela, Paulino e Gustavette são retirados da escola, eles entram em desespero, pois pensam estar a caminho da morte. Mas os três são levados até o Teatro Goya, convalidado pelo conflito. No teatro encontram o tenente italiano Rippamonte, que também é diretor teatral. Ele deseja realizar um espetáculo para as tropas fascistas em prol da comemoração da tomada da cidade. Quando ele interroga os três sobre a presença da bandeira republicana, novamente Carmela começa a falar a verdade e Paulino tenta contornar a situação. Ele argumenta que ela era usada como túnica num número depreciativo e Carmela deixa um seio a mostra numa clara tentativa de sedução. Todos aceitam o acordo proposto por Rippamonte, fazendo a saudação fascista, e Gustavette escreve no seu quadro: “Viva Mulosini”. O erro da grafia novamente conjuga uma ironia e tensão.

O enquadramento de Carmela, Paulino e Gustavette, reflete a posição em que os personagens estão dispostos no filme. Carmela sempre se destaca, Paulino sempre está ao seu lado e Gustavette aparece ao lado ou atrás de ambos. (Imagens 13 a 16) Os três personagens acabam compondo um só personagem que, no seu somatório de características, simboliza a Espanha daquele contexto. Carmela é o lado emotivo, sentimental, preocupado com os outros e direta em suas declarações, representa os combatentes e os simpatizantes da República, Paulino está disposto a sobreviver a qualquer custo, maleável a diferentes contextos, propício

a se adaptar às exigências nacionalistas, e Gustavette é a jovem geração, silenciada pelas bombas, pelo terror já presente e que se estenderá sob os anos do Franquismo.



**Imagem 13**



**Imagem 14**



**Imagem 15**



**Imagem 16**

A cena em que os personagens estão na residência abandonada do alcaide apresenta dois outros momentos importantes além da cena da mesa abandonada já citada. O primeiro é a relação de Paulino com o soldado italiano encarregado da vigilância dos espanhóis. Paulino apresenta para ele o método espanhol de beber vinhos, até descobrir que a garrafa que estava em cima da mesa continha vinagre. O soldado italiano senta ao lado do rádio e escuta uma música italiana. Ambos fumam e um tom nostálgico toma conta do ambiente. Aqui, o italiano é apresentado como uma pessoa alegre, espirituosa, muito próxima a Paulino. Ambos buscam dialogar, encontrar referenciais comuns em elementos cotidianos. O segundo momento importante é quando o oficial dorme, Paulino caminha pela casa e depara-se com a cama vazia. Imediatamente procura Carmela propondo um relacionamento sexual no mesmo instante. Carmela fica constrangida quando vê a foto do casal na parede. Paulino não dá importância e insiste no ato sexual.

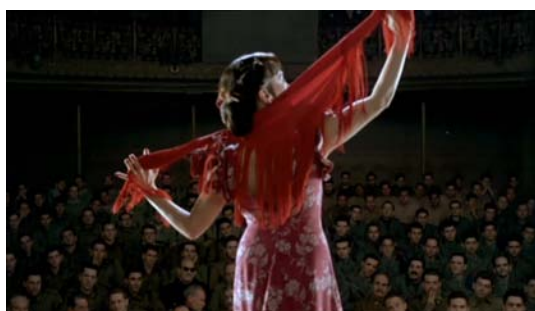
Em outra cena Carmela prepara um vestido com o tecido de uma cortina auxiliada por Gustavette. Paulino preocupa-se em memorizar os textos, poemas e números a serem encenados no palco. Como na peça de Sinisterra, a diferença de opiniões entre os protagonistas pontua todos os momentos. Carmela começa a questionar cada vez mais a

complacência de Paulino e protesta quando descobre o motivo da presença dos milicianos das Brigadas Internacionais na platéia, e se sente revoltada com a humilhação imposta pelos fascistas.

O espetáculo tem início com Carmela e Paulino dançando. Rapidamente o miliciano polonês reconhece Carmela e seus olhos brilham ao vê-la. Carmela canta *Mi España*: “*Espanha/ que voa como o vento/ pra fazer um monumento/ ao valor do seu Caudilho/ Espanha/ está cheia de alegria/ porque está chegando o dia/ de pôr a cara ao Sol*”. Esta música também está presente na peça e foi criada pelo autor para o pasodoble *Mi Jaca* que é executado pela pequena orquestra. A referência ao monumento remete ao passado imperial e ao futuro objetivado sob o comando de um caudilho. O verso é uma referência ao hino franquista “Cara ao sol”. Paulino passa então à leitura do texto de apresentação do espetáculo: “Três povos, Três culturas, Uma só vitória”. (Imagem 17) As bandeiras alemã, italiana e espanhola descem ao fundo do palco e todo o público levanta, cada nacionalidade saudando seu líder, mas todos com o braço estendido. A bandeira republicana presente no início do filme e mencionada em uma série de diálogos é anteposta à imponente presença das três bandeiras ao fundo do palco, numa clara demonstração de força e poder. O texto lido por Paulino complementa os interesses dos três países: compor uma frente ocidental contra o comunismo, o judaísmo e a maçonaria. Ainda segundo o texto, a Espanha teve sua história manchada pela anarquia e pelo separatismo, mas ela está próxima de escrever outra página no seu glorioso livro de história.



**Imagem 17**



**Imagem 18**

Como afirma Paulino: “Somos artistas, trabalhamos para quem nos paga”. Se no início da película ele recitava os versos de Antonio Machado com entonação destacada, o mesmo ocorre ao recitar o escritor e poeta falangista Federico de Urrutia. O lado sentimental de Carmela aparece e ela se emociona com o desempenho de Paulino. Eis que surge um dos



pontos altos do espetáculo: a apresentação de Carmela do *paso doble Suspiros de España*<sup>212</sup>. Com seu vestido improvisado e um lenço vermelho, Carmela desliza diante da platéia. A câmera, tal como na seqüência inicial do filme, executa movimentos por trás do palco. (Imagem 18) Contudo, se na primeira cena o público era entusiasmado e ativo participante, aqui a uniformizada platéia assiste atenta e em silencio a apresentação de Carmela. A letra expressa a situação da própria personagem, sofrendo angustiada uma triste emoção, das dificuldades vividas e das que virão. A Espanha republicana estava se escondendo dentro de cada cidadão. Sob esse ocultamento brotava uma Espanha que tinha raízes antigas, e outras novas, ambas unidas para instaurar a opressão. Após a apresentação, Carmela demonstra inquietação e Paulino adentra ao palco onde os dois acabam improvisando uma encenação para a música “*Al Uruguay*”.

Em seguida, ocorre a apresentação do tenente Rippamonte com seus comandados. Ele canta *Facetta Nera*<sup>213</sup>, sob certo desinteresse e desconforto da platéia. Neste número, os soldados italianos, dispostos em um semicírculo, saltitam sobre o palco, golpeando-o com suas pesadas botas. Vestidos com uma farda militar, ostentam na cabeça um chapéu com um penacho que chacoalha de um lado para o outro (imagem 19). O desconforto da platéia deve-se à clara referência homofóbica dirigida aos italianos pelos espanhóis. Esta seqüência (somada à seqüência em que cada grupamento de soldados estende a mão à sua bandeira) mostra que a desejada união das três culturas enfrenta resistências pelo preconceito e pelo patriotismo e nacionalismo de cada Nação. A própria canção executada pelos italianos destaca os feitos nacionais sobre a insígnia fascista e o protagonismo do Duce.

---

<sup>212</sup> Música composta no início do século XX. Recebeu diversas letras. A mais conhecida: *Siento en mí triste emoción./ Me voy sufriendo lejos de ti/ y se desgarrá mi corazón./ Nunca el sol me alegrará./ En el vergel de España, mi amor,/ como una flor siempre estará./ Dentro del alma te llevaré,/ cuna de gloria, valentía y blasón./ España, ya nunca más te he de ver./ De pena suspira mi corazón./ Si con el viento llega a tus pies/ este lamento de mi amargo dolor,/ España, devuelvelo con amor./ España de mi querer./ Siento en mí triste emoción./ Me voy sufriendo lejos de ti/ y se desgarrá mi corazón./ Nunca el sol me alumbrará. / Ya nunca más tu suelo verá,/ lejos de tí, de pena moriré./ España mía, ya no te miro./ Tú eres mi guía./ Por ti brotan mis suspiros,/ tú eres toda mi alegría. / De noche y día yo no te olvido./ Ay, quien pudiera,/ ay quien volviera. / Qué no daría / por mirarme, patria mía, / en tu cielo azul. / En mi soledad / suspiro por ti. / España, sin ti me muero. / España, sol y lucero. / Muy dentro de mi / te llevo escondida. / Quisiera la mar inmensa atravesar, / España, flor de mi vida.*

<sup>213</sup> Esta música foi composta em 1935 e teve sua letra alterada pelos fascistas. *Se tu dall'altipiano guardi il mare, / Moretta che sei schiava fra gli schiavi, / Vedrai come in un sogno tante navi / E un tricolore sventolar per te. / Faccetta nera, bell'abissina / Aspetta e spera che già l'ora si avvicina! / quando saremo insieme a te, / noi ti daremo un'altra legge e un altro Re. / La legge nostra è schiavitù d'amore, / il nostro motto è LIBERTÀ e DOVERE, / vendicheremo noi CAMICIE NERE, / Gli eroi caduti liberando te! / Faccetta nera, bell'abissina / Aspetta e spera che già l'ora si avvicina! / quando saremo insieme a te, / noi ti daremo un'altra legge e un altro Re. / Faccetta nera, piccola abissina, / ti porteremo a Roma, liberata. / Dal sole nostro tu sarai baciata, / Sarai in Camicia Nera pure tu. / Faccetta nera, sarai Romana / La tua bandiera sarà sol quella italiana! / Noi marceremo insieme a te / E sfileremo avanti al / Duce e avanti al Re!*



Imagem 19

O epílogo de toda essa apresentação ocorre com o número “A República vai ao doutor”, provocativamente dedicado aos milicianos espectadores. Neste número, Paulino encarna um médico com o peculiar nome de: “*Doutor Tocametoda*”. Uma paciente aparece em seu consultório: a República espanhola, encarnada por Carmela, que veste um macacão azul relacionado ao visual de um miliciano. Ela se queixa do calor e de um mal estar. Gustavette veste uma camisa vermelha com a foice e o martelo desenhados em preto. Para ser examinada, Carmela despe o macacão e deixa à mostra a bandeira republicana que cobre seu corpo como uma túnica. O doutor identifica manchas avermelhadas e diagnostica uma possível intoxicação. (Imagens 20 a 23).



Imagem 20



Imagem 21



Imagem 22



Imagem 23

Os referenciais simbólicos utilizados nesta cena são claros e incisivos. Seu caráter de deboche e humilhação, direcionados aos milicianos, transborda para o palco. O desenrolar da cena faz com que o trio protagonista desenvolva uma visível inquietação e se sinta incomodado com a encenação. Cabe destacar, neste ponto, a negatividade do discurso da enfermidade, uma vez que o são projeta seus medos no outro enfermo. Este outro (República) é um transgressor que precisa ser dominado<sup>214</sup>. Esta característica também transborda para Carmela, pela sua inquietação e recusa em participar da cena final. A enfermidade também está presente quando Carmela alega um mal-estar por estar menstruada e Paulino por ter comido um coelho. O caráter feminino também é destacado como portador de uma embrionária rebeldia, construída pelo outro através de um discurso patriarcal, médico e político; já o caráter masculino não se altera diante do mal estar: Paulino não muda seu comportamento e sua disposição de sobreviver a qualquer custo. A brutalidade do controle ideológico inscrito no corpo desnudo de Carmela desmascara a violência disciplinadora imposta aos indivíduos com o intuito de realizar uma normalização institucional. Em *¡Ay, Carmela!* a enfermidade é vencida<sup>215</sup>. A imagem de Carmela enrolada em um manto, e com o seio à mostra, equipara-se a diversas imagens que compuseram o ideal da liberdade corporificado numa mulher desnuda num campo de batalha, como a clássica imagem de Delacroix (Imagem 24). A construção da alegoria feminina da República iniciada no século XIX, traz atributos oriundos da antiguidade, mas destaca o ideal de liberdade frente à igualdade e fraternidade propagados após a Revolução Francesa. O uso do barrete frígio (uma espécie de touca, originária da Ásia Menor) compõe a alegorização completa da liberdade<sup>216</sup>. Se nestas imagens as mulheres portam armas e bandeiras, ou aparecem resguardadas por leões (como na imagem 10), Carmela, ao contrário, tem como arma a arte e o domínio do palco.

---

<sup>214</sup> PILLADO-MILLER, Margarita. “La república va al Doctor”: síntomas de la Guerra Civil en tres películas de Carlos Saura. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol 1, 1997. Disponível em: < [http://www.u.arizona.edu/~compitel/AJHCS\\_home.htm](http://www.u.arizona.edu/~compitel/AJHCS_home.htm) >. Acesso em 20 de novembro de 2009, p. 129-30.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>216</sup> Destacamos que a imagem feminina simbolizando a República enfrentou concorrentes durante sua estruturação. A figura de Hércules foi sugerida em 1793, pela sua simbologia de força e coragem. A veneração a Marianne, contudo, tornou-se um fenômeno cada vez mais crescente ao longo dos anos, a ponto de se constituir um percurso imaginário. No século XX, destacadas atrizes foram escolhidas para representar a imagem de Marianne. Brigitte Bardot em 1968 e Catherine Deneuve em 1985. LOPES, Aristeu Elisandro Machado. **A República e seus símbolos: a imprensa ilustrada e o ideário republicano**. Rio de Janeiro, 1868-1903. 423 f. Porto Alegre: UFRGS, 2010. Tese (Doutorado História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. p. 38-56.



**Imagem 24**

Os diferentes elementos cênicos presentes nesta seqüência permitem realizar uma reflexão sobre a composição e a operação dos elementos ideológicos utilizados pela frente nacionalista e pelo fascismo. A intenção de Rippamonte com o espetáculo é legitimar a dominação que ocorria na Espanha. O espetáculo em si não tem como objetivo persuadir a platéia, uma vez que os fascistas já estão incorporados ao sistema e os milicianos, como prisioneiros, só merecem, do ponto de vista dos fascistas, ultraje e humilhação. Mas os elementos presentes, como os símbolos, as expressões e as idéias denotam como os fascistas fizeram uso da racionalização, produzindo formas simbólicas que compunham uma cadeia de raciocínio que defendia a ordem a ser instaurada e persuadia a audiência. Os elementos narrativos demonstram o uso do passado, glorioso e imperial, para a construção de um presente ancorado nestas tradições, no qual todos se encontram no dever de pertencimento. Aqueles que discordam desta posição sofrem um processo de dissimulação, onde as conotações, tomadas pelos fascistas como negativas, são transferidas para toda a esquerda. A cena em que a “República vai ao doutor”, demonstra como, sob o jugo de uma unidade, para construí-la é necessário o recurso da fragmentação, especialmente o recurso do “expurgo do outro”. Há um inimigo externo, o comunismo, que invadiu a Espanha, e para sua efetiva

eliminação é transformado em inimigo interno, cujas características fogem do tradicional padrão espanhol desejado. Para esta operação é utilizado o recurso figurativo da metáfora, como a associação do comunismo a uma doença que precisa ser curada com a restauração dos valores tradicionais. O final desta seqüência apresenta a revolta da platéia fascista com as manifestações dos brigadistas poloneses. Num tom de apoteose, Carmela deixa um seio a mostra, e Paulino executa o número das flatulências. Um oficial espanhol saca a pistola e atinge Carmela na cabeça. O choque da cena faz com que Gustavette grite, rompendo seu silêncio traumático. Depois de um corte, visualizamos Paulino e Gustavette num lugar descampado. Carmela está enterrada ali, e Gustavette deixa sobre a terra seu quadro, com o nome de Carmela junto a uma flor. Os dois entram no carro e a câmera abre num Plano Geral.

A metáfora foi utilizada por Saura durante o Franquismo para criticar o regime. No filme *O Jardim das Delícias*, o cineasta insere a enfermidade no seio da ideologia dominante, uma vez que o protagonista, um homem rico, perdeu a memória e a família deseja que ele se recupere, pois somente ele pode dispor do dinheiro da família. A normalidade que precisa ser restabelecida encontra-se na psique do protagonista. Em *Cria Cuervos*, todos os elementos que representam o universo opressor verificam-se no comportamento das crianças. Estes elementos acabam construindo a própria desintegração do regime (*Cria cuervos y te secan los ojos*, diz um conhecido ditado espanhol), apodrecendo tal qual os pés de galinha na geladeira da família. Já em *¡Ay, Carmela!*, Saura não precisou utilizar estes recursos metafóricos mostrar o funcionamento do regime franquista, ele fez isso abertamente, mostrando como o Franquismo empregou os recursos ideológicos.

Depois de percorrermos toda a obra, abordaremos um ponto específico que é a presença da comida e suas implicações narrativas. A reflexão sobre este ponto permitirá destacar a correlação dos elementos cinematográficos com os elementos históricos.

A abertura do filme apresenta um soldado comendo em meio aos destroços de Belchiste. Após o espetáculo, Carmela, Paulino e Gustavette estão no interior de seu caminhão dividindo os poucos alimentos disponíveis entre eles. Gustavette conta os pedaços de presunto e acusa Paulino de ter pego os dois pedaços que sobraram, e Carmela intercede a favor do jovem. (Imagens 25 e 26) Nesta cena descobrimos que Gustavette é mudo e que, para se comunicar, utiliza um pequeno quadro onde escreve com giz. Logo em seguida Paulino relembra da fartura do tempo em que estava no Seminário e dos pratos saborosos que eram servidos. Se a comida presente foi motivo para a discórdia no ambiente, a comida ausente, em seu relato onírico, restaura a harmonia entre os três personagens.





Imagem 25



Imagem 26

Após a viagem e a prisão pelos nacionalistas, o trio é levado a uma autoridade fascista para explicar o motivo de sua ida a Valência e a bandeira republicana encontrada no seu veículo. Nesta cena, um oficial italiano é servido com uma refeição de forma muito polida e cerimonial por um soldado. A câmera foca o oficial sentado na sua mesa, com o prato ocupando a posição central. Carmela e Paulino estão preocupados em justificar sua situação, mas fica evidente seus olhares de angústia e de fome ante o prato succulento servido. (Imagens 27 e 28) A presença da comida nesta cena insere o caráter de humilhação aos presos. O poder político está referendado nos gestos nobres do soldado ao servir a comida, pela postura do oficial na mesa e pelo enquadramento de câmera utilizado. Todos esses elementos se contrapõem à penúria da cena em que os três personagens faziam a refeição no interior do veículo, marcada por uma informalidade dos gestos e comportamentos<sup>217</sup>.



Imagem 27



Imagem 28

Após sua prisão, os personagens são levados ao teatro. Depois da conversa com o oficial italiano, eles se encontram sob um toldo comendo uma macarronada. Saura realiza um *travelling* mostrando diversas panelas, pedaços de carnes e a fumaça típica de uma cozinha.

<sup>217</sup> CASTELLANI, Jean-Pierre. Comer en la Guerra Civil: representación y papel de la comida en *¡Ay, Carmela!*, de Carlos Saura. **Revista de Filologia Românica**, 2007. Disponível em: < <http://revistas.ucm.es/portal/modulos.php?name=Revistas2&id=RFRM> >. Acesso em 17 de julho de 2009. p. 362-3.

(Imagens 29 e 32) Paulino conversa com um oficial italiano, e ambos relembram com nostalgia a comida servida pela “Mamma” de cada um. Depois de terminada a refeição, Carmela diz a Paulino: “Tu quando come bem...”, insinuando que seu desempenho sexual melhora quando ele se alimenta melhor. Paulino responde com uma frase em latim: “*Semen retentibus, venenus est*”. A menção à comida é referida como uma pulsão erótica. Mas Carmela ainda acrescenta: “Se os fascistas comem assim todo dia, nós perderemos a guerra”<sup>218</sup>. Esta fala permite destacar o contraste entre a penúria e a fome vividos por grande parte da população, anteposta a uma situação confortável de uma burguesia republicana e dos nacionalistas. O desabastecimento e o isolamento internacional provocaram muitas dificuldades nas zonas republicanas durante o conflito. Posteriormente, com o Franquismo uma política proposital de desabastecimento incidia sobre a população republicana tratada como derrotada, prolongou o estado de penúria vivido durante a guerra.



Imagem 29



Imagem 30

<sup>218</sup> Castellani destaca a influência do roteirista para a presença da comida no desenvolvimento da narração do filme. O roteirista tem uma obsessão pelo tema, inserindo-o em diversos filmes. *Ana e os Lobos* e *Mamãe faz 100 anos* apresentam diversas cenas ao redor da mesa da família. *La vaquilla* mostra o desespero de soldados republicanos para capturar uma vaca e aplacar sua fome. *La niña de tus ojos* mostra a diferença cultural entre alemães e espanhóis através da comida, destacando-a também como elemento da identidade espanhola. Mas sem dúvida nenhuma é com *A Comilança* (1973) que Azcona leva sua obsessão ao extremo. Neste filme, do italiano Marco Ferreri, quatro burgueses decidem por fim às suas vidas se reunindo numa mansão e comendo até a morte. Bizarro e escatológico, o filme configura-se numa crítica aos valores burgueses e consumistas. Castellani também destaca que o livro de memórias do roteirista foi lançado com o título de “Memórias de Sobremesa”. CASTELLANI, op cit., p. 359.



Imagem 31



Imagem 32

A diferença entre as camadas republicanas também é exposta quando Carmela e Paulino são levados à casa do Alcade da cidade, assassinado na prisão anteriormente. Paulino olha, num tom melancólico, a mesa posta, com várias louças quebradas devido ao súbito abandono do ambiente, representando o rompimento do cotidiano, a desintegração do lar pela violência fascista. (Imagens 33 e 34) Por fim, após o ensaio para a apresentação final, Paulino saboreia um delicioso coelho. Ironicamente Gustavette alerta que não era coelho, mas um gato. Seja pela espécie ou pela fartura, Paulino se sente mal, um mal-estar que prenuncia tudo o que está por acontecer. Um mal estar que referenda sua situação como artista tendo que atuar obrigado pelos fascistas (Imagens 35 a 36).



Imagem 33



imagem 34



Imagem 35



imagem 36



Ao refletirmos sobre os níveis de determinações ideológicas presente na película de Saura, observamos que, no nível da estética, há diversos objetos cênicos disponíveis ao cineasta (o leque, o palco) que incorporam elementos ideológicos presentes no âmbito social, como as cores no leque utilizado por Carmela, que agregam ao objeto cênico o caráter político e artístico. No nível da contingência, as possíveis coações materiais ocorrem ao contrário, uma vez que o texto no qual o filme foi baseado não apresentava cenários e tinha como protagonistas somente dois personagens. Saura, ao materializar o que só era referido, pode escolher quais elementos cênicos estariam presentes e inserir outros, como a viagem, a escola transformada em prisão e a casa do alcaide. No nível da intenção ideológica, o diretor e os produtores do filme buscavam alcançar o público mais amplo possível, uma vez que o filme faz uso de elementos historicamente referenciais da cultura espanhola (a música *¡Ay, Carmela!*) e mescla em sua narrativa drama, comédia e suspense.

Ao aplicarmos a classificação desenvolvida por Marc Ferro, vemos que a obra de Saura apresenta em sua constituição diversas categorias que não se restringem ao âmbito da História-Ficção. Nesta categorização, o princípio organizativo é o estético-dramático, mas a seleção das informações está vinculada ao presente, conforme a classificação de Ferro, mas também ao passado que Saura busca desvelar. Como a história é narrada de forma linear, os elementos cronológicos e lógicos também estão presentes no princípio organizativo. Adiciona-se a função explícita, além do prazer, a emoção ao abordar o passado da Guerra Civil, que o cineasta transpõe na condução da história e na atuação dos atores. Cargos e classificação excluem-se nesta tabela, mas agrega-se ao poder intelectual, inerente à atuação do cineasta, a recuperação da memória histórica como um dos objetivos latentes.

	<b>História-memória</b>	<b>História</b>	<b>História experimental</b>	<b>História-ficção</b>
Princípio organizativo	Cronológico	Cronológico	Lógico	Estético-dramático
Seleção de informação	Acumulativa	-----	Justificada	Vinculada ao presente-passado
Função explícita	Identificação	Legitimação	Analítica	Prazer Emoção
Objetivos latentes dos autores	Dignidade	-----	Poder intelectual Recuperação da memória	Prestígio
Criatividade e invenção	<b>No nível da representação</b>	Classificação	Escolha das questões e premissas	Escolha das situações das premissas

Já na classificação sobre os centros de produção e as formas de análise, *¡Ay, Carmela!* insere-se no âmbito das instituições, uma vez que o filme é realizado dentro da esfera de produção tradicional do cinema espanhol. A forma de análise é denominada *From Without*, pois nela ocorre uma reconstrução de um objeto social através de um trabalho formal. Em segundo plano o filme também pode ser inserido como produto das memórias, levando em conta as próprias experiências do cineasta que influenciaram a realização da película.

Forma de análise	Centros de produção			
	Instituições	Contra instituições	Memórias	Análise autônoma
<i>From Above</i> (observando o poder)				
<i>From Below</i> (a partir das massas)				
<i>From Within</i> (de dentro)				
<i>From Without</i> (de fora)	<i>¡Ay, Carmela!</i>		<i>¡Ay, Carmela!</i>	

Desse modo, podemos compreender porque poucos filmes que abordam a guerra civil foram realizados após o fim do Franquismo, em 1975. O conturbado período de transição democrática não produziu uma ruptura total e não evitou permanências de diversos elementos do regime franquista. Na esfera cinematográfica, há uma interdependência de quatro fatores: a evolução política, o desenvolvimento da legislação cinematográfica, a quantidade de filmes produzidos e o caráter nacional dos filmes. A criação, no final da década de 1970, da cota de filmes espanhóis, que deviam ocupar cento e vinte dias do ano as salas de exibição, não encontrou suporte na indústria nacional, que não comportava produzir um grande número de filmes, e como consequência foram produzidos muitos filmes de baixa qualidade.

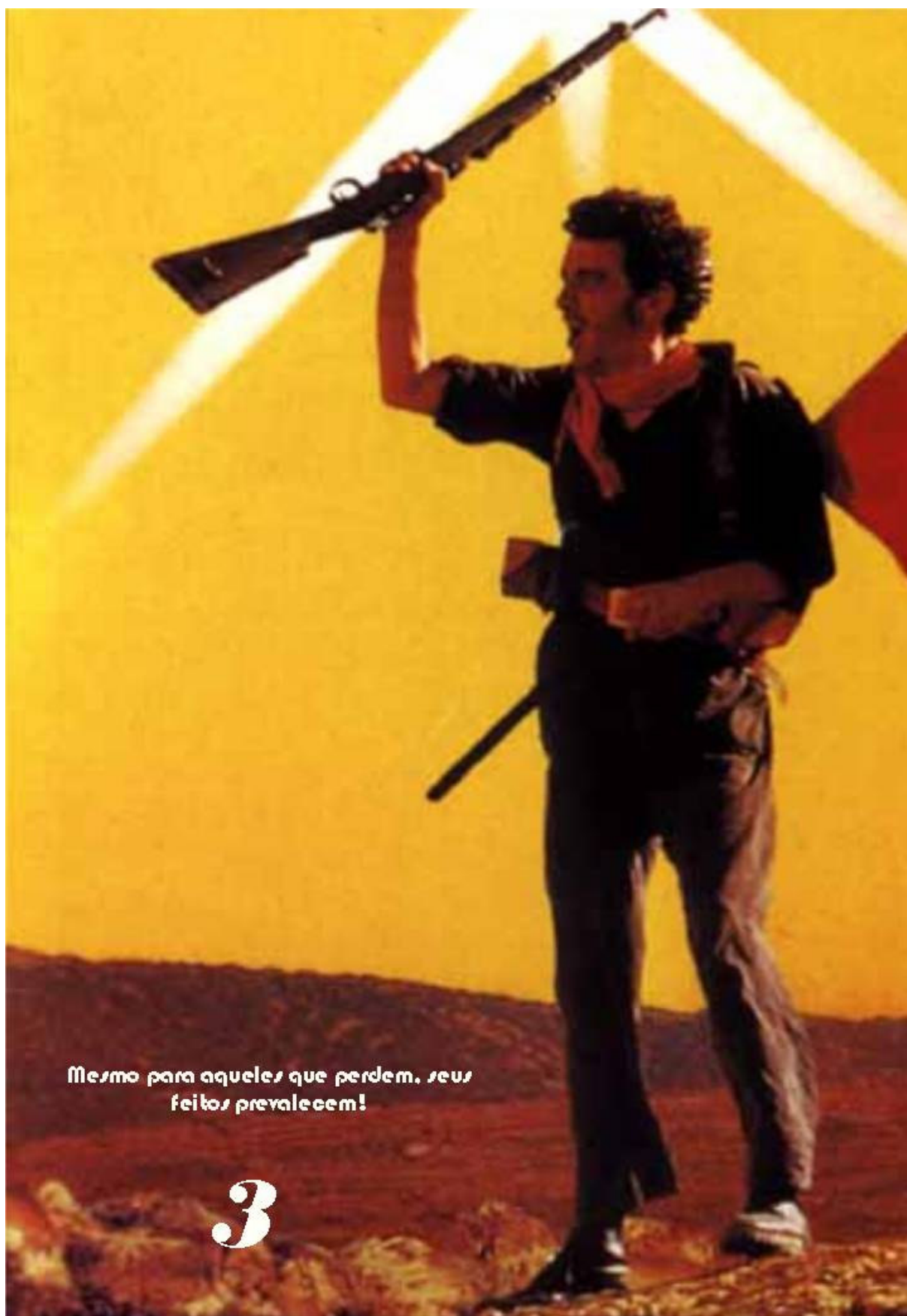
A crise econômica do início dos anos 1980 produziu uma descapitalização da indústria cinematográfica espanhola. Diante destes fatores, poucos filmes com a temática da Guerra Civil foram produzidos. O processo de rememoração mais intenso tem início na década de 1990, marcada pela influência externa, pelo desenvolvimento da literatura, pela criação de associações e pela própria história política espanhola. *¡Ay, Carmela!* é realizado no início

deste processo. A Guerra Civil Espanhola (batalhas, confrontos de trincheiras e combates urbanos) em si, não está presente no filme, mas o filme apresenta as conseqüências da guerra para os indivíduos e o início da construção do regime franquista que marcou por longos anos a vida dos espanhóis. A progressão dramática dos personagens na narrativa, rumo ao final trágico, evidencia estes fatores.

O papel da cultura em todo este processo compõe a camada latente do filme. A relação entre cultura e fascismo é conflituosa, de difícil coexistência<sup>219</sup>. Liberdade, criatividade, reflexão e questionamento fazem parte da produção de bens culturais que o fascismo excluía, produzindo assim, sua própria rejeição. A arte foi percebida como parte integrante do conflito o trio protagonista de Saura apresenta a atuação de artistas em meio à guerra. Por mais que o italiano Rippamonte seja um admirador do teatro, o enquadramento social objetivado pelo fascismo se sobrepõe ao conteúdo e ao objetivo da peça encenada. O cineasta mostra como a cultura influencia o cotidiano e como o Franquismo opera sobre ela. Pela sua formação e pelo meio em que o filme foi produzido, abordar a Guerra diretamente e outros fatores concernentes a ela, ainda mostrava-se um feito difícil. O regime democrático buscava destacar um passado mais palatável para o presente, que deveria ser tranqüilizador. O mérito de Saura foi lembrar como o Franquismo instituiu sua relação com a cultura e como a tratou posteriormente. O tiro que vitimou Carmela ecoou por longos anos, e foi um cineasta estrangeiro que abordou a guerra e seus conflitos internos de forma inédita até então. Passemos a nossa segunda projeção.

---

<sup>219</sup> PADRÓS, Enrique Serra. Cultura e antifascismo na Guerra Civil Espanhola. **Universa**, Brasília, vol 5, n 3, p. 415-433, 1997.



*Mesmo para aqueles que perdem, seus  
feitos prevalecem!*

*3*

## SEGUNDA PROJEÇÃO

### *Terra e Liberdade.*

#### **O enfoque estrangeiro: as disputas e conflitos no interior do processo revolucionário.**

Em 1995 o cineasta britânico Ken Loach foi o responsável por reacender o debate em torno da Guerra Civil Espanhola. Para além da Espanha, o carácter internacional do conflito, as diferentes disputas envolvidas naquele presente e na construção de um futuro interessam a Loach para questionar seu próprio presente e criticá-lo, executando uma abordagem histórica e mostrando outras possibilidades de futuro.

A primeira parte de nossa análise enfocará os elementos extra-fílmicos responsáveis pela formação intelectual do cineasta e sua postura política, além da obra *Lutando na Espanha* de George Orwell. O filme de Ken Loach se aproxima do relato dos acontecimentos realizados por Orwell. O conhecimento destes elementos permitirá uma melhor compreensão dos elementos intra-fílmicos e seu uso correlacionado ao contexto retratado. Destacaremos os pontos da atuação do POUM, o processo de coletivização das propriedades, a participação das Brigadas Internacionais (BI) Por fim, será aplicada a classificação de Marc Ferro e destacaremos o conteúdo latente da película.

A abordagem pontuada, pensada e demarcada politicamente nos filmes de Loach é produto de sua formação pessoal e profissional, incorporados na sua trajetória artística. Kenneth Loach nasce em Warwickshire, Inglaterra, em 1936. Seu envolvimento com o meio artístico tem início com o teatro, mais precisamente o teatro comunitário, contraposto ao teatro tradicional britânico. Sua continuidade profissional segue-se na televisão, onde realiza uma série de produções para a emissora BBC a partir de 1964. É neste meio que conhece e estabelece parcerias com o produtor Tony Garnett e com o roteirista Roger Smith, que prosseguirão na sua entrada para o cinema. É neste contexto sessentista que Loach tem o primeiro contato com a temática da classe operária e é influenciado pela “esquerda” do Partido Comunista<sup>220</sup>, de carácter antiestalinista. O espaço aberto pela BBC permite uma excelente possibilidade de trabalho, que não ocorre sem tensões e debates. Nos anos 70, destaca-se entre os seus trabalhos, a minissérie *Days of Hope*, que aborda a atuação do movimento operário entre 1916 e 1926. Contudo, é na década de 1980 que Loach enfrentará a

---

<sup>220</sup> O cineasta identifica esta esquerda do partido como aquela de posição antistalinista.

censura parcial imposta em documentários por ele realizados, enquanto que outros serão retirados do ar (*A question of leadership; The Gamekeeper; Auditions; The red and the blue; Questions of leadership; Whish side are you on?*). Estes documentários mostravam a clara disposição dos afiliados dos sindicatos de enfrentarem o governo de Margareth Thatcher e a atuação dos dirigentes, os quais demonstravam disposição nos discursos mas, na prática, se negavam a realizar tarefas organizativas, que resultassem em ações práticas. “Creio que os documentários diziam coisas que não se queriam ouvir nesta época”.<sup>221</sup>

Cinematograficamente suas influências estéticas são: o cinema *Neo-Realista* italiano, o *Free Cinema* britânico e *Czech New Wave*<sup>222</sup>. O *Neo-realismo* italiano moldou uma nova forma de produzir cinema. Com a carência de recursos, os cineastas levaram o cinema “para a rua”, utilizando cenários externos, enquanto meios técnicos mais despojados e simples romperam com a estética dominante de *Hollywood*, caracterizada por uma produção sistematizada e pela estratégia do “*Starsystem*” a partir da década de 30. Boa parte dos cineastas italianos iniciou sua carreira fazendo documentários de curta metragem, e muitos colaboraram com o regime fascista. Daí essa estética próxima do jornalismo, voltada para o enfoque do real. Disto resultou o emprego da câmera na mão, que posteriormente irá alterar os próprios equipamentos. As obras dos cineastas italianos refletiam o imaginário do contexto de pós-guerra. Com Roberto Rossellini observamos uma temática que expressa a “degradação espiritual do povo”, um sentimento de depressão e de desilusão causados pelo impacto da tragédia humana da II Guerra Mundial. Com Vitório de Sica há um enfoque voltado mais para o cotidiano, representado como um universo poético, num tom mais de desencanto. No entanto, ambos nasceram das cinzas e dos escombros de uma Itália destruída materialmente, onde as pessoas estavam com corações e mentes arrasadas.

Com a retomada do crescimento econômico e da reconstrução da Europa pela política do Plano Marshall, evidencia-se um declínio do gênero e sua “pulverização” em outros movimentos pelo mundo. Na Tchecoslováquia, uma geração de cineastas formados na Escola de Cinema e TV, da Academia de Artes Dramáticas de Praga (*FAMU*), descontentes com o regime comunista estabelecido em 1948, produzem um cinema apoiado em atores não-

<sup>221</sup> LOACH, Ken. Cuando el enemigo está a las puertas. **El viejo topo**, n 244, 2008. Disponível em: < <http://www.elviejotopo.com/web/index.php> >. Acesso em 20 de maio de 2009, p. 84.

<sup>222</sup> LANGHOF, Wenke. **Realism, naturalism, Loachism?** a study of Ken Loach’s films of the 1990s. Auflage: Grin, 2002. p. 29-34.

profissionais, que recorria ao humor negro e ao absurdo para exercer sua crítica. Milos Forman é o nome mais conhecido no Brasil oriundo deste movimento<sup>223</sup>.

Na própria Inglaterra, o *Free Cinema* tem seu início em 1956, quando nomes como Karel Reiz, Tony Richardson e Lindsay Anderson, autor do polêmico *Se...* (1968), estabelecem as bases para um cinema apoiados na crença da liberdade, enfocando, principalmente, os indivíduos. Estes *Young Angry Men*, os “jovens irados” de uma década desvairada, inauguram um cinema social, mas que não deixa de ser herdeiro das características britânicas presentes nos filmes anteriormente: o humor satírico, a presença do suspense e da violência.

A carreira cinematográfica de Loach inicia em 1967. Realiza poucas obras nos anos 70 e 80. É a partir da década de 1990 que sua produção ganha um ritmo mais freqüente e se estende até os dias de hoje. Suas obras buscam conectar histórias de diferentes indivíduos a realidades históricas e culturais comuns, e são marcadas pelo conteúdo polêmico e pela crítica à sociedade capitalista. Loach interessa-se pela luta de classes e pelo socialismo, mas, fundamentalmente, pelo indivíduo, pensado como homem em construção que precisa tomar consciência dos problemas. Por isso o enfoque de seus filmes é centrado menos no âmbito espiritual e mais no material, na necessidade de sobrevivência. Estes indivíduos estão inseridos numa sociedade hierarquizada, e Loach denota a importância de se lutar contra o determinismo darwinista produzido pelo capitalismo, que gera fatalismo, sentimento de que as coisas não podem ser alteradas, fato que deve ser ressaltado se for considerado o avanço neoliberal no contexto da época de produção desses primeiros filmes. No documentário *The Flickering Flame*, não há imagens coletivas, mas de indivíduos relatando expectativas e conseqüências sentidas no cotidiano familiar. Loach enfoca como a política afeta a privacidade. Seus personagens são pessoas com problemas, mas o foco é a forma de ação para saírem da situação problemática. Seguindo o pensamento de Marx, os homens são produtos da História, mas isto não pode impedi-los de ter uma participação ativa nesta História. *Pão e Rosas* (2000) é a abordagem mais marxista de Loach, onde a força coletiva dos empregados de um edifício de escritórios é o fator vital para superar os desafios. Duas vezes o cineasta abordou o futebol: em *Meu nome é Joe* (1998) e *A procura de Eric* (2009). Nesses filmes a equipe de futebol é um microcosmo onde a amizade e a solidariedade podem ser vivenciadas. A socialização, as regras e a aprendizagem são transportadas para o meio social. Como disse o

---

<sup>223</sup> De Milos Forman destaca-se: *Pedro, O negro* (1963), *Os amores de uma loira* (1965), *O baile dos bombeiros* (1967). Outros cineastas: Jan Kadar: *A pequena loja da rua principal* (1965). Jiri Menzel: *Perlicky na Dne* (1965) *Trens estreitamente vigiados* (1966) Jaromil Jireš: *The Joke* (1968), *Valerie and Her Week of Wonders* (1971). Ver: TULARD, Jean. **Dicionário de cinema**: os diretores. Porto Alegre: L&PM, 1996.

jogador de futebol Eric Cantona, que produziu e atuou no filme, sobre a escolha pelo diretor de uma jogada coletiva e não um lance individual: “Foi idéia de Ken e Paul (Lavery, roteirista). O passe me pareceu justo. Em vez da jogada individual, a celebração do esforço coletivo. Nada mais Ken Loach”<sup>224</sup>.

A experiência na realização de documentários e a sua formação política centrada em valores materialistas refletem-se nos elementos estéticos utilizados por Loach. Suas ficções objetivam envolver o espectador em uma realidade, a deles próprios. Mais ainda, seus filmes destinam-se a criar reações a determinadas realidades sociais. Para alcançar estes objetivos, Loach torna a atuação da câmera o menos visível possível. Seus enquadramentos buscam emoldurar os elementos cotidianos de forma mais natural possível. As cenas têm uma duração longa, os planos são mais abertos, o som e a luz mais naturais. Todos esses recursos permitem que o espectador tenha a sensação de fazer parte da ação retratada<sup>225</sup>. A música muitas vezes está presente de forma diegética, ou seja, ela também está presente na cena e é vivenciada pelos personagens. Loach escolhe os atores levando em conta a espontaneidade e a autenticidade que estes podem agregar aos personagens. No filme *Terra e Liberdade* ele aplicou um teste aos atores perguntando como atuariam em situação de injustiça social e se trabalhariam para empresas envolvidas em vendas de armas. Mais do que buscar estrelas cinematográficas, seu objetivo neste caso era formar uma equipe de caráter e consciente das implicações históricas e políticas do contexto representado<sup>226</sup>. Em Ken Loach podemos afirmar que há um “compromisso ético com o real”<sup>227</sup>. Um real radiografado, passível de transformação. Para Ken Loach, o cinema pode gerar uma mudança de percepção, produzir perguntas e fomentar a indignação. Ele lembra do lema sindical dos EUA: agitação, educação, organização. Segundo ele, o cinema pode ser instrumento de agitação, pode educar ao lançar novas idéias, mas não pode organizar. Loach verbaliza em sua fala a ação desejada nos indivíduos retratados em seus filmes: “Creio que fazer uma película não exima seu realizador de sua obrigação de participar de outras maneiras na política. Se o inimigo está na porta, não

<sup>224</sup> MERTEN, Luiz Carlos. O importante foi não ser cabotino. *O Estado de São Paulo*, 08 de outubro, 2009.

<sup>225</sup> LANGHOF, op. cit., p. 29-34.

<sup>226</sup> JAECKEL, Volkker. Guerra Civil Espanhola na literatura e no cinema dos anos 1990: a idealização da luta revolucionária. *Aletria*, 2009. Disponível em: < [http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/publicacao002121\(A19n2\).html](http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002121(A19n2).html) >. Acesso em 10 de Janeiro de 2010, p. 53.

<sup>227</sup> ENGLISH, James F. Local Focus, Global Frame: Ken Loach and the cinema os dispossession. In: FRIDMAN, Lester D (org). *Fires were started: british cinema and thatcherism*. Londres: Wallflower Press, 2006. p. 262.



basta fazer uma película sobre ele: há de se construir uma barricada para proteger sua casa”<sup>228</sup>.

A felicidade dos indivíduos é um elemento presente e normalmente vinculado à cidadania, ao cuidado e preocupação com os outros e de como as expectativas dos cidadãos podem ser minadas pelas disparidades sociais existentes. O ambiente retratado é o urbano e seus personagens ingleses. Quando seu olhar desloca-se para o exterior, a presença inglesa está presente, mas inserida numa atuação e discussão de amplitude maior. *Uma canção para Carla* mostra o envolvimento de um britânico na Revolução Sandinista na Nicarágua<sup>229</sup>. *Terra e Liberdade* acompanha a trajetória de um inglês na Guerra Civil Espanhola. Este é o filme de maior sucesso de Loach e um dos mais polêmicos sobre o tema, o qual produziu um intenso debate dentro e fora da Espanha. Este marco na carreira de Loach é tão evidente, que ao realizar *Ventos da Liberdade*, em 2006, que aborda o conflito irlandês no início do século XX, fica clara a inspiração para a estrutura do filme em *Terra e Liberdade*.

A partir deste filme o caráter revolucionário da Guerra Civil Espanhola faz-se presente. Efetivamente, a questão da guerra em si foi acrescentada à dimensão da revolução social, tema negligenciado inclusive pelo cinema espanhol ao longo dos anos. O fato de isso ter sido feito por um estrangeiro, denota muito bem os tabus cinematográficos vigentes e a formação histórica do contexto democrático espanhol. A transição efetuada a partir de 1975, após a morte do ditador Franco, consolida a amnésia e uma anistia selecionadas de acordo com os interesses das classes sociais e políticas remanescentes do Franquismo (sem esquecer de alguns setores reformistas da República) buscando direcionar a produção histórica sobre o passado e o debate político sobre o presente.

A película inicia em Liverpool com dois médicos subindo uma escada até adentrarem no apartamento onde David sofria um infarto e era acudido por sua neta. Num corte rápido, visualizamos o interior da ambulância onde os médicos não conseguem salvar sua vida. Outro corte e sua neta já aparece em cena folhando revistas e jornais velhos. A imagem da menina é contraposta em contraplanos com as imagens dos jornais que ela folheia. Este jogo de quadros antepostos expõe implicitamente uma relação que o filme estabelece com o próprio espectador que o assiste. Se a neta de David descobre o passado através de fontes impressas e materiais, tradicionais fontes em que gerações pesquisam e descobrem o passado

---

<sup>228</sup> LOACH, op. cit., p. 85.

<sup>229</sup> Para uma análise do filme de Loach e a Revolução Sandinista: FRAGA, Gerson Wasen; WASSERMAN, Cláudia. Canções e revoluções na América Latina: a luta sandinista na Nicarágua. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; BECK, José Orestes; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; QUINSANI, Rafael Hansen. **A prova dos 9**: a história contemporânea no cinema. Porto Alegre: EST; Letra & Vida, 2009. p. 145-163.

desconhecido, nós espectadores, faremos isso através do filme, que apresenta uma nova maneira de produzir e apresentar uma visão histórica sobre fatos que realmente aconteceram. Assim, um contrato é proposto ao espectador, cujas cláusulas são a descoberta de uma história de vida, da História encoberta ao longo dos anos e de seus significados para o presente.

A partir da descoberta de uma maleta que estava em cima do armário, a neta de David toma contato com outros objetos históricos e a partir do seu manuseio inicia um *flashback* que narra os anos em que David lutou na Guerra Civil Espanhola, ao lado da República agredida pelo golpe dos setores conservadores e antidemocráticos. Este efeito é interrompido diversas vezes com imagens da menina e dos objetos de David. A construção destas imagens denota muito bem os objetivos do diretor. Enquanto a menina olha o passado ao manusear os documentos e objetos antigos, David, no passado descoberto por ela, mira o futuro ainda por construir e que será desvelado no filme (Imagens 37 e 38).



Imagem 37



Imagem 38

A seguir, imagens em preto e branco são projetadas mostrando cenas reais da Guerra Civil, ressaltando a idéia de passado. Da projeção destas imagens a câmera abre seu enquadramento e visualizamos diversas pessoas dentro de uma sala. O espaço em que ocorre a ação é a Inglaterra. Esta seqüência, após a abertura do filme, onde se apresentam os créditos iniciais ganha destaque pela música presente. Inicialmente executada instrumentalmente e posteriormente em uma de suas versões mais conhecidas, *A las barricadas*<sup>230</sup> tornou-se uma música emblemática no contexto e na memória da guerra. Sua origem é polonesa e a partitura

<sup>230</sup> *Negras tormentas agitan los aires/ nubes oscuras nos impiden ver/ aunque nos espere el dolor y la muerte/ contra el enemigo nos manda el deber/ El bien más preciado es la libertad/ Hay que defenderla con fé y valor/ Alta la bandera revolucionaria/ que del triunfo sin cesar nos lleva en pos. / En pie pueblo obrero, a la batalla!/ Hay que derrocar a la reacción!/ A las barricadas! A las barricadas/ por el triunfo de la Confederación!* HAGEMeyer, Rafael Rosa. **A identidade antifascista no cancionero da guerra civil espanhola**. 316 f. Porto Alegre: UFRGS, 2004. Tese (Doutorado História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004. Anexo, p. 6

foi publicada na Espanha, em novembro de 1933, no suplemento da revista anarquista *Tierra y Libertad* de Barcelona. O uso de imagens em preto e branco gravadas durante a guerra ressalta o tom documental que o filme adotará. Fica claro que assistiremos cenas do passado, que ao ser visualizado a cores ganha vida. Diversos cineastas utilizam este recurso e suas variáveis ao abordar um tema histórico. David Trueba, por exemplo, no filme *Soldados de Salamina* (2003), utiliza o preto e branco quando reconstitui imagens do período e do fuzilamento do falangista Rafael Sanchez Mazas. Outro exemplo, é o do cineasta brasileiro Tony Ventura, que se viu obrigado a utilizar imagens de arquivos sobre a ditadura civil-militar brasileira, porque durante uma exib o-teste do filme *Cabra-cega* (2005) boa parte do público mostrou desconhecimento do contexto retratado<sup>231</sup>.

Em seguida o foco dirige-se a um personagem, que de p  ao lado da tela comenta as imagens projetadas. Um elemento simbólico é bem destacado pelo enquadramento fechado: o leno vermelho envolto no pescoo clarifica qual a posio política do personagem em destaque. Após as explicaoes sobre as cenas e o contexto espanhol, outro elemento simbólico faz-se presente: o grito mais popular exaltado pelos republicanos espanhóis: *No pasarán!* Dito pela primeira vez por Dolores Ibarr ri no dia 19 de julho de 1936 em Madrid, para conclamar a resistência contra os nacionalistas.

O fator internacional do contexto fica claro pela fala do personagem: “Toda derrota nossa é uma derrota sua. Quanto mais próximo Franco estiver do poder na Espanha mais próximos estarão os fascistas do poder aqui”. Combater Franco apresenta-se como etapa do combate ao domínio e   extensão fascista. Um pensamento antifascista alimentava a criao de Frentes Populares (criadas sob a orientao da Internacional Comunista em 1934) para enfrentar o inimigo ascendente. Nesse contexto, e particularmente na Espanha, a luta antifascista veio acompanhada de uma perspectiva revolucionária. Contudo, antes da guerra civil a enorme coalizão formada na Frente Popular apresenta seu programa político baseado em reformas cujo ritmo   demarcado pela intensa pressão social e pela capacidade do governo de lidar com estes anseios.

Longe de ser “revolucionária”, a plataforma da Frente Popular incluía a retomada de uma série de medidas reformistas do primeiro governo republicano [1931-1933, chamado Biênio Reformista], embora intensificada na ao estrutural. Tais como a ênfase na reforma agrária, a efetiva implantao do ensino laico e as medidas protecionistas dirigidas às classes trabalhadoras. Alguns termos do programa pontuavam reivindicaoes conjunturais importantes, tais como a outorga definitiva

---

<sup>231</sup> Di MORETTI. *Cabra-cega*: do roteiro de Di Moretti às telas. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2005. p. 69 e 116-7.

dos estatutos autonômicos aos catalães e bascos e, principalmente, a anistia geral aos presos em decorrência do malfadado levante de 1934 [nas Astúrias]<sup>232</sup>.

Mas isto não se desvincula da posição e opção de muitos, onde lutar pela Revolução na Espanha era lutar por uma etapa da Revolução no mundo, mais ainda, uma Revolução factível dentro das linhas européias. “Camaradas, seja este espanhol ou inglês, ou americano ou chinês. Somos uma classe com as mesmas aspirações (...) a mesma esperança por uma sociedade justa e igual”. Chamados e conclamações solidárias como esta se espalham pelo mundo. E assim, diversas pessoas movidas por diferentes ideais se dirigem à Espanha para lutar junto aos republicanos espanhóis; muitos formam as Brigadas Internacionais. Cabe ressaltar que este processo da internacionalização do conflito ocorre numa via de mão dupla, pois os regimes fascistas têm um papel fundamental na vitória de Franco. Todavia, este lado somente é mencionado no filme, mesmo a internacionalização política e diplomática do lado republicano não é visualizada, pois o enfoque da película está no front de batalha, na linha de frente, onde homens e mulheres agem e combatem pelos seus ideais. De qualquer forma, a participação estrangeira é muito desigual. A participação de milhares de combatentes solidários com a República foi uma resposta ao apoio inicial de tropas e equipamentos militares massivos dos regimes de Hitler, Mussolini e Salazar apoiando explicitamente as tropas lideradas pelos generais golpistas e a omissão das democracias ocidentais européias.

Outro ponto de destaque da cena inicial fica por conta do cartaz que aparece ao lado do personagem que discursa para a platéia (imagem 39). O cartaz de autoria do artista Parrilla (imagem 40) mostra três soldados desenhados em linhas geométricas. O destaque fica por conta do texto: *Con disciplina se defiende la Republica!* O uso do cartaz como meio propagandístico tem início no século XIX, mas é no século XX, incrustado pela influência dos movimentos artísticos cubistas, surrealistas, expressionistas e futuristas, que seu uso ganha impulso. Sua utilização permite democratizar a arte e ocorrerá principalmente em meios urbanos. Começa a ser empregado para fins políticos na Espanha em 1918. Na Guerra Civil, foi amplamente utilizado para motivar e denunciar as atrocidades e perigos fascistas. É justamente o antifascismo o tema que está presente na maioria dos cartazes. Sua produção e suas mensagens refletem a multiplicidade política espanhola, abordando diferentes temas conforme os interesses dos partidos, dos sindicatos e do governo republicano. Muitos cartazes são transformados em selos e postais para o exterior, e nestes suas temáticas incidiam sobre as

---

<sup>232</sup> FERNANDEZ, Jorge Christian “**Voluntários da Liberdade**”: militares Brasileiros nas Forças Armadas Republicanas durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). 392 f. São Leopoldo: Unisinos, 2003. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Ciências Humanas – CENTRO 1, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2003. p. 61.

conseqüências da violência sobre a população civil. Estima-se que são produzidos cerca de dois mil cartazes durante a guerra, e alguns com uma tiragem de dez mil exemplares<sup>233</sup>. Os cartazes utilizados pelo Partido Comunista, e também por outros partidos e grupos de esquerda como o PSOE e a UGT, objetivam demonstrar a unidade necessária para a vitória da guerra. Disciplina impõe o controle sobre o exército. Defender a República implica defender os interesses soviéticos em prol das alianças com o Ocidente no esforço de contenção ao Nazismo.



**Imagem 39**

---

<sup>233</sup> CERQUEIRA, João. **Arte e literatura na Guerra Civil Espanhola**. Porto Alegre: Zouk, 2005. p. 77.



Imagem 40

O uso deste cartaz pode ter sido feito de forma aleatória por Loach ou pela equipe de produção do filme. Mas desde o início fica claro um elemento que estará presente durante toda a obra: o Partido Comunista e a crítica executada sobre ele.

Depois da apresentação inicial daquelas imagens e ouvir a conclamação mobilizadora, o jovem David é visualizado e rapidamente toma a decisão de lutar na Espanha. Além dos ideais, David destaca a calamitosa situação de desemprego e miséria enfrentada pela classe trabalhadora na Inglaterra. Em 1936, ainda eram candentes os reflexos mundiais da crise de 1929, da quebra da bolsa de valores de Nova Iorque e da profunda depressão conseqüente. David despede-se de sua namorada (Kit); a seguir o vemos num trem já em território espanhol. É justamente pelas cartas que David escreve a Kit que sua história na Espanha é narrada, nas quais sua neta acompanha o desenrolar dos fatos, somado aos objetos, fotos e jornais separados e por ele guardados até sua morte.

No trem David encontra outros voluntários e é apresentado ao *Partido Obrero de Unificación Marxista* (POUM), fundado nos candentes anos 1930. Aqui, uma contradição é apontada por Magí Cruselles, pois David é filiado ao Partido Comunista (numa cena posterior ele rasga sua carteira do partido ao se decepcionar com o direcionamento executado pela via stalinista do processo); segundo o autor, não houve recrutamento na Grã-Bretanha pelo PC local. Também, o fato de se juntar às milícias parece pouco factível, pois os anarquistas e os militantes do POUM (defensores de organizações da resistência em milícias) não vêem com bons olhos os comunistas<sup>234</sup>. Por outro lado, não podemos perder de vista, que antes da iniciativa da IC de organizar as BI, ocorre um fenômeno espontâneo, ou seja, combatentes solidários viajam até a Espanha para colocar-se à disposição da República.

O enfoque destacado ao POUM insere um afastamento da visão simplista, propagada pela história oficial, do embate entre democracia versus fascismo, mostrando o processo revolucionário no interior do movimento, desvelando as contradições ideológicas entre as diferentes correntes de esquerda. O POUM também ganha destaque na obra *Lutando na Espanha* (*Homenagem a Catalunha* é o título original) de George Orwell, que combateu em suas milícias. Orwell realiza uma forte crítica à estalinização da resistência republicana contrapondo o relato da ação no front à atuação de dirigentes locados em cidades e quartéis. Entretanto, Crusells aponta que *Terra e Liberdade* não foi baseado na obra de Orwell, ao contrário do que pensam muitos críticos<sup>235</sup>, mas na vida do jovem inglês Stafford Cottman<sup>236</sup>. Mas a semelhança é muito grande e diversos aspectos serão explorados neste capítulo.

Eric Blair, verdadeiro nome de Orwell, nasce em 1903 na Índia, então pertencente ao império britânico. Atua na polícia imperial na Birmânia entre 1922 e 1927. Viaja à Europa para escrever livros, onde encontra muitas dificuldades financeiras. A experiência na Espanha o coloca em contato com as frentes antifascistas. Exerce uma dura crítica ao pacifismo da época, que classifica de pacifismo pró-fascista<sup>237</sup>. Seu pensamento é composto pela preocupação do poder dos Estados sobre os indivíduos, das conseqüências deste poder no cotidiano, no comportamento e nos sentimentos. Sua experiência na Espanha certamente acentua sua desilusão com a aplicação prática do socialismo, mas é igualmente crítico e não nutre grandes esperanças quanto à democracia capitalista. Sua desilusão com o futuro e a

<sup>234</sup> CRUSELLS, Magí. *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel, 2003. p. 287.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 286-7.

<sup>236</sup> CRUSELLS, Magí. *Cine y Guerra Civil Española: imágenes para la memoria*. Madrid: Ediciones JC, 2006. p. 293. Nos créditos do filme este nome está citado, junto com outros no item agradecimentos. Cottman era membro do POUM e amigo de Orwell. Também são citados: Maria Manonelles, Victor Alba (vinculado ao POUM), Pilar Santiago, Concha Perez, Enrique Casañas, Carmen Buj, Maria Carmen Marcobal e Marisa Martin.

<sup>237</sup> MAURA, Carlos Semprún. Orwell, o los vericuetos de la libertad. *Revista ilustración Liberal*, Madrid, n 16, 2003. Disponível em: < <http://www.laillustracionliberal.com/> >. Acesso em 18 de maio de 2009.

acentuação da crítica aos regimes socialistas e democráticos, podem ser verificados nas obras *A Revolução dos Bichos* e *1984*.

Orwell inicia seu relato destacando que a imagem de um soldado esfarrapado perdurará para sempre nas suas lembranças. O ambiente revolucionário ganha relevo, com seus cartazes, suas cores e seu cotidiano. A escassez do tempo de guerra também está presente, mas o autor destaca a crença no futuro e na revolução que transformaria a vida dos trabalhadores: “Os seres humanos procuravam comportar-se como tais, e não como engrenagens da máquina capitalista”<sup>238</sup>. Orwell chega na Espanha, em dezembro de 1936, como correspondente jornalístico, mas logo a participação no front de batalha torna-se inevitável. Seu treinamento no quartel ocorre de forma improvisada, e ele não deixa de ironizar os uniformes, multiformes na sua definição, tal a precariedade material. A admiração pelo povo espanhol é acompanhada por um desprezo que é inerente a sua formação. “As suas reflexões depreciativas ultrapassam a conjuntura da Guerra Civil, abrangendo globalmente a cultura hispânica. Embora nunca estabeleça a comparação, lança sub-repticiamente, a insinuação de estar num país subdesenvolvido e por analogia inferior a sua pátria”<sup>239</sup>. Esta postura está ausente no filme de Loach, ela é invertida, como na cena em que David está no trem e retira os sapatos. O odor insuportável vem do inglês, não dos outros passageiros.

---

<sup>238</sup> ORWELL, George. **Lutando na Espanha. & Recordando a Guerra Civil**. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p. 6.

<sup>239</sup> CERQUEIRA, op. cit., p. 143.





**Imagem 41** Ao fundo, “e ao alto” George Orwell no treinamento do P.O.U.M.

Em Orwell, a ironia permeia todo seu livro. A “impontualidade enlouquecedora” é desconcertante para os estrangeiros. “A palavra que nenhum estrangeiro consegue deixar de aprender é *mañana* [...] Sempre que humanamente possível, os assuntos de hoje são transferidos para *mañana*”<sup>240</sup>. A inexperiência com a guerra também é ironizada junto com a precariedade do armamento disponível. As granadas são apontadas por ele como as mais democráticas já fabricadas, pois atingiam o destinatário e também o arremessador. A melhoria do armamento veio, nas palavras do autor, com a granada de dois pinos:

Depois de se tirar os dois pinos, vinha o intervalo de sete segundos para a bomba explodir. Sua desvantagem maior estava em que um dos pinos era bem duro, o outro bem frouxo, de modo que era possível deixar ambos no lugar e ficar sem poder arrancar o durão num momento de emergência, ou então tirá-lo antecipadamente e ficar a pisar em ovos todo o tempo, com um medo desgraçado de que aquela porcaria explodisse no bolso. Mas era uma bombinha bastante boa para jogar.<sup>241</sup>

A experiência com o exército espanhol também deixou lembranças em combatentes de outras nacionalidades. A ironia sobre a experiência bélica também é relatada pelo brasileiro Apolônio de Carvalho, ao relatar um episódio presenciado por ele na Guerra Civil, num momento posterior ao relato de Orwell:

<sup>240</sup> ORWELL, op. cit., p. 13.

<sup>241</sup> Ibid., p. 93-4.

A maioria dos anarquistas se adaptou às necessidades do exército Republicano. Poucos não se integraram. O problema maior eram os que se adaptavam com reservas. Uma vez, numa ofensiva em *Peñarroya*, abrimos fogo para permitir o avanço de nossas tropas. Então, o comandante do exército que estava no meu observatório e não ouvia nenhum tiro de um dos lados, pegou o telefone e reclamou com o chefe da 28ª Divisão: - No has recibido la orden para disparar? - Si, la recibí. - Y porque no disparaste? - Porque no me dió la gana! - disse o anarquista. E isso participando de um exército de 500 mil homens...<sup>242</sup>

Mas, para além da ironia, a obra de Orwell ressalta o cunho político da guerra. Inicialmente pouco familiarizado com o conflito, o britânico aos poucos passa a abordar algumas referências que vão ocupando mais espaço e por fim tomam conta do livro. Entre elas, o autor destaca que Franco, somado à Igreja Católica e à aristocracia, não deseja impor o fascismo, mas sim restaurar o feudalismo. Por outro lado, afirma que associados à burguesia liberal, os trabalhadores resistem não pela democracia, mas pela Revolução<sup>243</sup>. E o prosseguimento desta ocorreu em variados graus conforme a região. Na Catalunha, as coletivizações e o sentimento de que é possível haver uma mudança estrutural é bastante intenso. E é justamente a Revolução, que Orwell aponta como o elemento mais obscurecido pela imprensa da época. Ao mencionar a imprensa, o autor o faz de forma detalhada, citando amplos trechos de jornais. Após apresentar e caracterizar as forças políticas de esquerda, Orwell destaca que na imprensa inglesa é rara uma menção favorável aos anarquistas, depreciados sistematicamente<sup>244</sup>. Os jornais comunistas ingleses atribuem aos anarquistas à divisão ocorrida após os levantes de maio. A expressão anarquismo provoca um temor enorme na Inglaterra. Posteriormente esta culpabilização recai sobre o POUM, num processo executado pelo Partido Comunista. As acusações deferidas sobre o partido são várias, Orwell cita algumas, a mais forte: “quinta coluna de Franco”<sup>245</sup>. Um dos jornais citados por Orwell é o *Daily Worker*.

No filme de Loach, a neta de David lê vários recortes de jornais que são enfocados em close, entre eles o *Daily Worker*. Após Blanca (uma miliciana que perde seu companheiro em um combate e que posteriormente tem uma relação amorosa com David) sair da pensão ao descobrir que David alista-se no exército controlado pelo comunistas, David envolve-se numa briga num café ao não suportar ouvir ironias e acusações depreciativas sobre a atuação dos milicianos. Os jornais vistos no filme corroboram as citações de Orwell. O polegar da mão

<sup>242</sup> CARVALHO, Apolônio de. **Revista Atenção**, 1996, p. 67.

<sup>243</sup> ORWELL, op. cit., p. 52-3.

<sup>244</sup> Ibid., p. 168.

<sup>245</sup> Ibid., p. 169.

esquerda da neta de David sinaliza a palavra *lies* (mentira) escrita à mão ao lado da manchete (Imagem 42). Destacamos que a neta de David lê os jornais, e uma narração em *off* comenta o assunto e agrega didatismo à cena. Loach, de forma sutil, deixa que o espectador atente-se para o visualizado e transfere a atenção para os fatos vivenciados por David. A presença do jornal insere a visualização de um documento, testemunho da época, e adiciona ainda mais valor histórico aos eventos retratados.



Imagem 42

Com frequência o POUM é associado à figura de Trotsky e seus integrantes denominados trotskistas, mas a relação do partido com Trotsky não é tão explícita e direta como se pode supor. O interesse do líder soviético sobre o contexto espanhol ganha destaque a partir de 1937, quando passa a escrever sistematicamente sobre o conflito. Antes disso, apenas a Alemanha e os agitados anos inaugurais da década de 1930 que interessam a Trotsky. Para este, a Guerra Civil Espanhola explicita a necessidade de um partido revolucionário capaz de dirigir o processo. Ele vê no POUM esse partido, mas a sua participação no governo da Frente Popular logo delimita uma ruptura. Mesmo com suas críticas, os escritos de Trotsky continuam a ser publicados no periódico do POUM *La Batalla*; em 1937, o partido rompe com o governo fundando, com as organizações anarquistas, os Comitês de Defesa da Revolução, numa clara oposição ao Partido Comunista e à centralização crescente.

A polêmica em torno da participação do POUM no conflito perdura até os dias atuais e, ao que tudo indica, não dá sinais de cessar. Orwell aponta a ausência de dados para a

construção de um relato preciso sobre os acontecimentos de maio. “Os futuros historiadores nada terão em que basear-se, exceto um amontoado de acusações e propaganda partidária”<sup>246</sup>. Pierre Vilar, ao analisar o debate, destaca o paradoxo da interpretação partidarista, destacando que para o POUM a provocação que conflagra as Jornadas de Maio<sup>247</sup> parte de Moscou pelo PSUC; já para o PSUC a conspiração tem origem em Berlim e é alimentada na Espanha pelo próprio POUM; para a CNT é um complô catalão com conexões em Paris. Para Vilar, a consequência de tudo isso é que: “depreciações e rancores se sobrepuseram ao entusiasmo”<sup>248</sup>. Pierre Broué, numa visão mais contundente, destaca o caráter peculiar desta revolução que se transforma numa contra-revolução stalinista. Além da crítica aos comunistas, Broué também critica a postura anarquista pela ausência de uma estratégia organizada que culmina numa violência cega desproposital<sup>249</sup>. Posteriormente, a abertura dos arquivos de Moscou reacende o debate e agrega novos elementos. O professor Pelai Pagès y Blanch aponta que estes documentos mostram uma verdadeira obsessão de Stálin na perseguição e eliminação do POUM. A partir dos documentos analisados, ele aponta que apenas falta a constatação final que as provocações que deram origem aos fatos de maio iniciaram no Kremlin<sup>250</sup>. No seu argumento há uma valorização da participação do partido, levando em conta que o próprio Orwell dimensionou seu papel a uma atuação mais limitada, pois o número de membros e seu poder de influência são insuficientes para provocar uma greve, por exemplo<sup>251</sup>. Jaime Pastor destaca que os acontecimentos de maio ocasionam uma ruptura no partido e uma renovação eficaz ocorre somente após 1977<sup>252</sup>. O historiador alemão Reiner Tosstorff destaca as ligações do partido com a questão sindical, e que seu ingresso na UGT implicou uma prática contrária ao seu discurso, aniquilando as bases. Seu comportamento no terreno sindical expressa expectativas criadas anteriormente, de que a desintegração dos outros partidos torna o POUM um pólo de atração de outros militantes desiludidos<sup>253</sup>. O historiador do movimento operário Chris Ealham altera o foco do debate para os anarquistas e sua participação no governo Republicano. A peculiaridade da Revolução Espanhola foi não ter destruído o aparelho estatal vigente e gerar uma instituição revolucionária. A crítica do autor, mais

<sup>246</sup> ORWELL, op, cit., p. 159.

<sup>247</sup> Período que marcou o ápice do conflito entre os setores de esquerda em 1937.

<sup>248</sup> VILAR, Pierre. **La guerra civil española**. Barcelona: Crítica, 1986. p. 99.

<sup>249</sup> BROUÉ, Pierre. **A revolução espanhola**. 1931-1939. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 92.

<sup>250</sup> PAGÈS Y BLANCH, Pelai. “Estalinistas y alborotadores”: la campaña contra el POUM. **Viento Sur**, n 93, 2007. Disponível em: < <http://www.vientosur.info> >. Acesso em: 15 de agosto de 2009.

<sup>251</sup> ORWELL, op. cit., p. 170.

<sup>252</sup> PASTOR, Jaime. El POUM. De la fusión a la doble derrota y la crisis interna. **Viento Sur**, n 93, 2007. Disponível em: < <http://www.vientosur.info> >. Acesso em: 15 de agosto de 2009.

<sup>253</sup> TOSSTORFF, Reiner. El Puum y la cuestión sindical en Catalunya (1936-1937). **Viento Sur**, n 93, 2007. Disponível em: < <http://www.vientosur.info> >. Acesso em 20 de maio de 2009.

próximo ao POUM, centra-se na cúpula do movimento anarquista, relativizando o papel das bases.<sup>254</sup> Neste amplo debate, a repercussão que mais se fez ouvir foi produzida por Ken Loach. O POUM como centro da narrativa de *Terra e Liberdade* amplifica a participação do partido para além dos espectadores socialistas. As bandeiras presentes no filme e a imagem cristalizada no cartaz permitem uma redescoberta de sua atuação, e a sua descoberta em muitos dos casos.

Fica claro que as posturas de Ken Loach e de George Orwell se aproximam, principalmente quando David rasga a carteira azul do Partido Comunista e na forte cena em que tropas enviadas pelo governo republicano desarmam a milícia e dão voz de prisão aos seus comandantes, acusados absurdamente de conspiração e colaboração com os fascistas. O desenvolvimento da formação e organização das Brigadas Internacionais denotam a forte influência comunista, até sua integração ao Exército Popular (o exército republicano). A origem das Brigadas ainda é incerta. O *Komintern* aprovou uma resolução no dia 3 de agosto de 1936. A partir de setembro, Paris transforma-se em centro de recrutamento. Aproximadamente 53 mil voluntários de 53 países dirigem-se para a Espanha, e 80% deles se enquadram no perfil de David: trabalhadores braçais desempregados ou que largam o emprego para se inserirem na “marcha da história”<sup>255</sup>.

A criação das BI provocou diversas reações no setor governamental. Se, por um lado, a República precisava de um exército regular e treinado que substituísse os insurretos “*Tercio de Extranjeros*” e o “*Ejército Peninsular*”, por outro lado, se temia que as BI e o 5º Regimento se tornassem um exército “particular” comunista, transformando a Espanha em um satélite moscovita. Este temor não era privilégio só de republicanos burgueses ou socialistas moderados intranquilos com a possibilidade de perderem o poder. À esquerda do caleidoscópio político, os pousistas e os anarquistas, em especial, desconfiavam da presença dos estrangeiros trazidos pela *Komintern* [...].<sup>256</sup>

Ao chegarem ao quartel da Catalunha, os voluntários são encaminhados ao treinamento. Com pedaços de paus e vassouras eles marcham e cantam de um lado para o outro. A câmera acompanha os diferentes movimentos e de um plano geral passa para um plano mais fechado para enquadrar os rostos dos voluntários ao som de tambores. Em seu relato, Orwell insiste, constantemente, na sua vontade de manusear uma arma e fica espantado com a ausência de treinamento dos voluntários. Ao invés do preparo militar para o front,

<sup>254</sup> EALHAM, Chris. Una revolución a medias: los orígenes de los “hechos de mayo” y la crisis del anarquismo. *Viento Sur*, n 93, p.93-101, 2007. Disponível em: < <http://www.vientosur.info> >. Acesso em: 15 de agosto de 2009.

<sup>255</sup> BEEVOR, Anthony. **A batalha pela Espanha**. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 237-40.

<sup>256</sup> FERNANDEZ, op. cit., p. 166.

marchas e desfiles. No filme, não é David quem reclama desta situação, mas uma mulher que exige uma arma e expõe que em Madrid “as coisas são mais sérias”. É importante registrar que a capital Madri está durante toda a guerra, na frente de combate entre as duas forças.

Após o treinamento, numa rápida transposição, os milicianos já se encontram num caminhão que percorre vagarosamente as sinuosas estradas de uma região montanhosa. A chegada ao front já insere os personagens num dos elementos mais presentes durante o conflito: o combate nas trincheiras. Orwell lembra com temor que um dos maiores adversários era o frio enfrentado nas noites de vigília numa trincheira. “Na guerra de trincheiras existem cinco coisas importantes: lenha, comida, fumo, velas e o inimigo”<sup>257</sup>. Certamente muitos combatentes de meia idade ainda têm gravadas na retina os horrores da I Guerra Mundial, cujo combate nas trincheiras ceifou milhões de vidas. O horror ali vivenciado pode ser verificado neste relato citado por Marc Ferro:

Uma noite, Jacques, durante uma patrulha, viu sob seus capotes descoloridos ratazanas a fugir, ratazanas enormes, engordadas a carne humana. Com o coração a bater, ele rastejava em direção a um morto. O capacete tinha caído. O homem apresentava a cabeça contorcida, vazia de carne: o crânio à vista, as órbitas vazias, os olhos comidos. A dentadura tinha deslizado sobre a camisa podre e da boca escancarada saltou um bicho imundo<sup>258</sup>.

Loach não chega a abordar estes extremos, mas retrata ao longo do filme diversos elementos do cotidiano vivido pelos combatentes entrincheirados. A alimentação precária, o desconforto e a expectativa com as notícias vinda dos familiares (imagens 43 a 50). Neste último ponto, há uma cena muito interessante. Ao receber uma carta de sua esposa e descobrir que está sendo traído, um combatente entra em desespero e decide abandonar o front para acertar as contas com seus “com aqueles que ficaram retaguarda”. Uma miliciana tenta acalmá-lo argumentando: “Se não vencermos a guerra não haverá futuro para sua filha”. Este ponto destaca a atuação daquelas pessoas que estão na retaguarda. Inúmeras atitudes de apoio e esforço foram feitas pelos combatentes do front, mas em diversas guerras os soldados reclamam da falta de valorização no retorno para casa. Aqui, esta cena ainda insere um toque metafórico: aqueles que estão na retaguarda não são dignos do esforço realizado no front, tal como acontecerá após as decisões dos dirigentes republicanos influenciados pelos comunistas após os eventos de maio de 1937.

Também é nas trincheiras, na parte final do filme, que os combatentes entoam uma das mais conhecidas músicas da guerra: *Si me quieres escribir/ Ya sabes mi paradero*. Como uma

<sup>257</sup> ORWELL, op. cit, p. 25.

<sup>258</sup> FERRO, Marc. **A grande guerra**. 1914-1918. Lisboa: Edições 70, 1993. p. 126.

série de músicas entoadas na guerra, *Si me quieres escribir* adapta diversas letras a uma melodia já existente. A versão mais conhecida e citada a seguir, é produto da guerra na África na década de 1920<sup>259</sup>. Esta versão recorre a vários fatos históricos amplamente conhecidos da Guerra Civil. A referência à “Terceira Brigada Mista” é substituída no filme por “Frente em Huesca”. Orwell lembra da imagem que Huesca deixa nos combatentes: “Amanhã tomaremos um café em Huesca”<sup>260</sup>. Como o planejado não ocorre, a frase torna-se piada para o exército. A Terceira Brigada Mista resulta da fusão das unidades oficiais do exército republicano e das milícias populares. Outras menções da letra se referem ao papel precursor dos comunistas. Devido ao enfoque de Loach, a referência é modificada, destacando Huesca, ponto nunca conquistado pelos republicanos. Os combatentes cantam as duas primeiras estrofes. Depois de um corte eles estão em ação e a música passa a ser executada em *off*, mas somente até as referências às bandeiras italianas. Os demais pontos referentes aos comunistas, como a menção aos *Cuerpo de Ingenieros*, ficam de fora. Sua execução segue somente instrumentalmente. A função da melodia é dar sentido à mensagem dos versos. Aqui os toques ritmados compõem um ambiente militar que se conectam com a cena de batalha. O fato dos milicianos entoarem a música antes da batalha também apresenta os combatentes numa situação ritualística, com seus cantos declamados como preparo para a guerra.

Si me quieres escribir/ Ya sabes mi paradero<sup>261</sup>

*Si me quieres escribir  
ya sabes mi paradero.  
Si me quieres escribir  
ya sabes mi paradero.  
Tercera Brigada Mixta,  
primera línea de fuego.  
Tercera Brigada Mixta,  
Primera línea de fuego*

*Aunque me tiren el puente  
y también la pasarela  
Aunque me tiren el puente  
y también la pasarela  
Me verás pasar el Ebro,  
en un barquito de vela  
Me verás pasar el Ebro,  
en un barquito de vela*

<sup>259</sup> HAGEMEYER, op. cit., p. 166.

<sup>260</sup> ORWELL, op. cit., p. 49.

<sup>261</sup> HAGEMEYER, op. cit., p. 21-2 do anexo.

*En el Ebro se han hundido  
las banderas italianas.  
En el Ebro se han hundido  
las banderas italianas  
y en los puentes sólo ondean  
las que son republicanas  
y en los puentes sólo ondean  
las que son republicanas*

*Diez mil veces que los tiren,  
diez mil veces los haremos.  
Diez mil veces que los tiren,  
diez mil veces los haremos.  
Tenemos cabeza dura  
los del Cuerpo de Ingenieros.  
Tenemos cabeza dura  
los del Cuerpo de Ingenieros.*

*Si me quieres escribir  
Ya sabes mi paradero  
Si me quieres escribir  
Ya sabes mi paradero  
En el frente de Gandesa  
Primera línea de fuego  
En el frente de Gandesa  
Primera línea de fuego*

*Los moros que trajo Franco  
en Madrid quieren entrar.  
Los moros que trajo Franco  
en Madrid quieren entrar.  
Mientras quede un miliciano  
los moros no pasarán.  
Mientras quede un miliciano  
los moros no pasarán.*

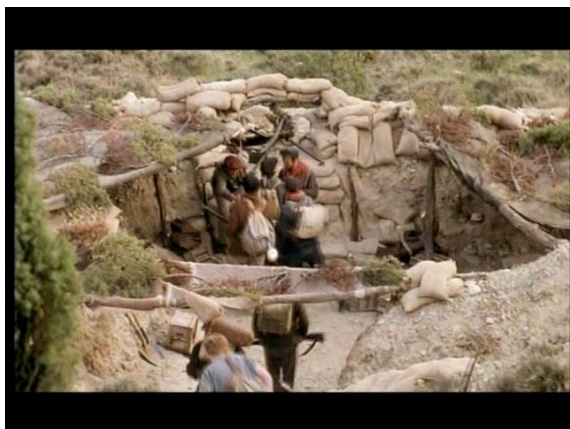


Imagem 43



Imagem 44





Imagem 45



Imagem 46



Imagem 47



Imagem 48



Imagem 49



Imagem 50

Nas trincheiras a atuação das mulheres e sua modificação no decorrer do conflito são muito bem destacadas. Num primeiro momento, elas estão lado a lado com os homens, com rifles na mão e participando de combates. Com o avanço do conflito as mulheres são direcionadas às chamadas tarefas de apoio: cozinha e enfermaria. O foco dos filmes de Ken Loach não está centrado nas questões de gênero. Estas questões aparecem em vários filmes, onde homens e mulheres reagem de forma diferente ao que acontece com eles nos enredos,

mas o foco está no coletivo, uma vez que Loach privilegia a igualdade e não a diferença. Contudo, é visível a maior abrangência dos papéis femininos nos seus filmes no decorrer dos anos. De domésticas e mães elas passam a revolucionárias, como em *Terra e Liberdade*, e assumem o protagonismo em *Uma canção para Carla*. Marta Brancas aponta que uma das únicas mulheres com atuação de destaque nos combates, nos fronts do POUM, foi Mika Etechebèherè. As demais atuam na retaguarda, onde, através do Secretariado Feminino del POUM, iniciam processos de alfabetização, capacitação de enfermeiras e ajuda às operárias<sup>262</sup>.

Depois de retratar o cotidiano e mostrar algumas escaramuças com os nacionalistas, a milícia de David parte para a invasão de um vilarejo sob domínio dos nacionalistas. Esta é a grande seqüência de ação do filme que alterna tomadas longas com rápidos cortes. Em muitas ocasiões, David assume o centro do enquadramento da câmara, mas também o grupo de milicianos como um todo é enfocado. A seqüência destaca os combates no meio urbano, onde a população civil está sob fogo cruzado. Todo o desfecho da ação culmina em frente da Igreja da localidade. Alguns soldados nacionalistas se abrigam nesse edifício. Para tentar escapar, utilizam mulheres da localidade como escudo (imagens 51 e 52). Na intensa troca de tiros eles acabam mortos, mas uma mulher também é vitimada. O padre da cidade é acusado pela população de participar do combate. Ao colocarem seu ombro à mostra, fica saliente a marca do fuzil em sua pele (imagens 53 e 54). Numa fila indiana, com o padre à frente, todos seguem para um terreno da cidade, onde o padre é executado (imagem 55). Ali também se encontram corpos de anarquistas executados há poucas horas. Quando a câmara mostra a frente da Igreja, vê-se uma fogueira improvisada e diversos objetos sendo jogados nela (imagem 56).

---

<sup>262</sup> BRANCAS, Marta. La música futurista de las revolucionarias del POUM. *Viento Sur*, n 93, p. 15-16, 2007. Disponível em: < <http://www.vientosur.info> >. Acesso em: 15 de agosto de 2009.



**Imagem 51**



**Imagem 52**



**Imagem 53**



**Imagem 54**



**Imagem 55**



**Imagem 56**





Imagem 57



Imagem 58



Imagem 59



Imagem 60

Ken Loach não se exime de mostrar um fuzilamento de um padre católico. Os excessos republicanos são apontados pelos nacionalistas como o elemento depreciativo da República e de seus membros. No filme, o fuzilamento ocorre após a denúncia da população. O padre entrega os anarquistas da cidade para os nacionalistas, depois de saber dos fatos no confessionário, ou seja, expondo o segredo do direito de confissão. Enquanto os habitantes choram pelos seus mortos, o padre fica estirado no chão sem que ninguém lamente sua morte. Sua presença acaba nesta cena, não vemos seu sepultamento, ao contrário dos jovens anarquistas e do miliciano, enterrados sob forte emoção e sem rezas ou orações, mas com o hino da Internacional sendo cantado. Sobre os excessos republicanos, Mathews argumenta:

As violências do lado republicano foram realizadas por um povo apaixonado, com forte espírito de classe, inflamado, descontrolado e espontâneo, enquanto o governo de Madrid, privado de oficiais e da polícia, estava perturbado e indefeso. As atrocidades nacionalistas foram medidas calculadas de política, temperadas pela vingança e uma forma de ódio de classes [...] as atrocidades na zona legalista terminaram logo que o governo conseguiu firmar sua autoridade. No lado

nacionalista, jamais terminaram durante a guerra e continuaram nas represálias do pós-guerra<sup>263</sup>.

Os combatentes iniciam o canto do Hino da Internacional Socialista, que se intensifica aos poucos e culmina num canto vibrante. Aos poucos ouvimos o som de tambores que acompanham o ritmo da música (imagens 57 a 60). A letra desta música sofre várias adaptações conforme diversos interesses. “Uma disputa pelas adaptações da letra, e na babel de línguas e ideologias que se confrontavam na Guerra Civil Espanhola, apenas a melodia acabou servindo como padrão de consenso ideológico”<sup>264</sup>. O interesse de Loach era resgatar o hino e difundi-lo às novas gerações. Diante da tragédia verificada, a música entoada destacava a necessidade de união para o combate à luta final<sup>265</sup>. Destaca-se que esta cena antecede a cena do debate sobre a coletivização das terras, onde as diversidades de visões de mundo culminam de forma impactante na história.

Na seqüência do filme, após a tomada do vilarejo e do enterro das vítimas, os milicianos e seus moradores se reúnem para decidir o futuro de suas terras e de seus habitantes. Numa longa cena (doze minutos e vinte segundos), de caráter didático, marcada por extensos diálogos, Loach retrata os diferentes pontos de vista do futuro republicano desejado na década de 1930<sup>266</sup>. O ponto central da discussão gira em torno da coletivização das terras do vilarejo e quais as conseqüências desta decisão no desenrolar dos combates. Primeiramente os camponeses iniciam a discussão:

- Temos que coletivizar. No front não há comida e quase nada foi deixado para as pessoas da aldeia pelos fascistas. Na aldeia não há comida suficiente. Temos que coletivizar logo. Temos que conseguir comida para nossa gente e os camaradas que lutam por nós no front.

<sup>263</sup> MATHEWS, Herbert L. **Metade da Espanha morreu**: uma reavaliação da Guerra Civil Espanhola. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p. 108-9.

<sup>264</sup> HAGEMeyer, op. cit., p. 97.

<sup>265</sup> Versão Socialista: Arriba los pobres del mundo / de pié los esclavos sin pan / Y gritemos todos unido / Viva la Onternacional! / Removamos todas las trabas / que oprimen al proletário / Cambiemos al mundo de base / hundiendo al império burgué. / Agrupémonos todos / en la lucha final / Y se alcen los pueblos / por la Internacional / Agrupémonos todos / en la lucha final / Y e alcen los pueblos, com valor / No más salvadores supremos / ni Cesar, ni burgué, ni dios / que nosotros mismos haremos / nuestra própria redención. / lo que quierén los proletários / es el triunfo de su bien. / Tendremos que ser los obreros / los que guiemos el tren. / el dia que el triunfo alcancemos / ni esclavos ni dueños habrá / Los ódios que al mundo envenenan / al punto se extinguirán. / El hombre del hombre es hermano / cése la desigualdad/ La tierra será un paraíso / império de la humanidad. A versão anarquista: Arriba los pobres del mundo / En pie los esclavos sin pan / Alcémonos todos que llega / La Revolución Social. / La anarquia há de emanciparnos / De toda la explotación / El Comunismo Libertário / será nuestra redención / Agrupemonos todos / a la lucha social / Con la FAI lograremos / el êxito final / color de sangre tiene el fuego / color de negro tiene el volcán / Colores rojo y negro tiene nuestra bandera triunfal / Los hombres han de ser hermanos / cese la desigualdad / La tierra será paraíso / libre de la Humanidad. / Agrupémonos todos / a la lucha social. / Com la FAI lograremos el êxito final.

<sup>266</sup> PILARD, Philippe. **Land and Freedom**: Ken Loach. Paris: Nathan, 1997. p. 87.

Após a relutância de um pequeno proprietário, também republicano, outros camponeses enfatizam ainda mais a necessidade da coletivização e sua importância no processo revolucionário:

- Não fale assim... nós precisamos tudo para ser capaz... manter a revolução caminhando. A revolução deve ser feita assim. Não espera pelo amanhã. Jose, não é só uma pergunta sobre terra. Construiremos uma sociedade nova!

Os milicianos são convidados a participar do debate, colaborando com suas opiniões, traduzidos pela personagem Blanca. Com o acaloramento do debate, mesmo com línguas e nacionalidades diferentes, cada miliciano passa a debater diretamente um com outro numa profusão de argumentos:

- [...] Não estou aqui para defender os proprietários de terras. Ok? Mas o que vai você fazer quando você tem um sujeito como ele, Qual seu nome, Pepe? [O pequeno proprietário republicano, mas relutante na coletivização das terras] O que fazer quando um sujeito como Pepe... um camponês arrendado com um pedaço de terra...ou um negociante que não quer coletivizar? Ok? Eles são contra os fascistas. O que fazer então? Soa realmente grande em papel, mas em realidade não trabalhará... porque vai provocar os camponeses contra os anti-fascistas. Ok? Está lutando agora e vai arriscar sua produção de comida.

Esta fala ressalta a necessidade de união em prol da vitória sobre os fascistas. Ela sintetiza o ponto de vista pragmático do estadunidense Lawrence. Em seguida vem o seu contraponto, destacando a necessidade da revolução, mas a tréplica mantém o tom da fala anterior:

- Lawrence, penso que a propriedade privada da terra deve ser totalmente deixada, esquecida, cancelada... porque mantém as pessoas em uma mentalidade capitalista.  
 - Eu concordo, quero dizer, não estou aqui para discutir, a favor da propriedade privada. Conheço a definição de propriedade privada. Eu sei o que faz. Certo, não estou discutindo isso. Não é o tempo para doutrinas no socialismo ou na reforma agrária. Temos que derrotar o fascismo, isso é a prioridade.  
 - Quero que você pense além desta aldeia, ok? Há um quadro muito maior. Ok. Não tenho dúvida que o povo espanhol, com suas próprias forças, derrotará Franco. Mas não há apenas Franco, tem Mussolini e Hitler por trás. Ok. Exceto Rússia e México... o resto do mundo está por trás. Ok? Eles recusam a vender armas para a República. Ok. Estes são os capitalistas, estes são países capitalistas! Eles são países capitalistas, e se você quer a ajuda deles você tem que moderar seus slogans, pois estão os espantando [os relutantes republicanos que não querem coletivizar]!

Outro miliciano de naturalidade alemã aponta a experiência de seu país como um exemplo que não pode se repetir:

- Sou da Alemanha. Nós queríamos a revolução e o que aconteceu? Nós éramos o movimento mais forte na Europa... o mais organizado movimento de trabalhadores.

Havia seis milhões de nós em sindicatos E o que aconteceu? Hitler... Os socialistas e os comunistas nos falavam... pra deixar a nossa revolução para depois. Por isso digo: faça a revolução agora. Quando as pessoas verem como essa aldeia vê que você pode tomar conta de sua vida, sua terra, quando a coletivização for realidade, inspirará aos povos na Alemanha, Itália, a seguir nosso exemplo. Estas pessoas pensam que têm algo, mas não têm nada! Mas temos que mostrar às pessoas que nós temos... somos pobres mas nós estamos vivos e nós temos poder agora,

Um francês apresenta uma opinião aberta valorizando os dois lados:

- Todos os trabalhadores franceses estão olhando para nós na Espanha, provavelmente ao redor do mundo, e penso que não é o momento para desunião, de lutarmos um contra o outro, mas junto. Agora todos nós sabemos o preço da liberdade, perdemos muitos amigos.

E no final os apelos revolucionários falam mais alto para todos os presentes:

- Gene, seus argumentos são muito sedutores, mas tenho uma pergunta. Quem está tentando satisfazer... governos estrangeiros, banqueiros estrangeiros? O que é uma revolução? Não é nada diferente de uma mudança radical em privilégio, riqueza e poder. O que acontecerá, o que... os únicos que satisfaremos, os únicos que nós satisfaremos são os povos quando as idéias se diluem e agora ocorre até que não queiram dizer nada absolutamente. Está absolutamente certo quando diz... que devemos olhar além desta aldeia, e temos que olhar para o que acontece lá fora. Certo, mas não apenas para os banqueiros e governos estrangeiros. O que temos que olhar além dessas janelas, assim como se diz nesta terra, são dois milhões de sem-terras. Desde o dia que nasceram não havia esperança para além da miséria. E a menos que aproveitemos esta energia agora as idéias estarão mortas, não haverá mudança e tudo será em vão. Idéias são a base disto. Jimmy... Jimmy, essas pessoas estarão mortas não importa as idéias! Se Franco ganhar esta guerra matará milhões de pessoas. Não somos nada para ele. Para ele, somos um pedaço de bosta.

- Assim, a menos que vencamos a guerra, não haverá nenhuma possibilidade de ideologia. A ideologia não existe, apenas, nos livros. Existe, tem que existir em um lugar. Teria que ser real, para pessoas reais. Digo que nós temos que correr os riscos. O que faremos nós? Miséria, fome, desesperança. Franco poderia voltar e nos matar, mas eu digo que vale a pena continuar coletivizando e melhorando a qualidade de vida das pessoas.

Da coletivização o debate se expande para a necessidade de levar a revolução ao mundo todo e, sobretudo, de barrar o fascismo em nível mundial. A necessidade de apoio de outras democracias para o governo republicano e as conseqüências da não intervenção, liderada pela Grã-Bretanha, serão aqui explorados.

Outra cena que explicita claramente a fragmentação da esquerda e faz uma crítica à centralização e à stalinização é aquela em que David, após deixar as milícias, ingressa no exército e acaba envolvido num combate com anarquistas durante os “eventos de maio de 1937” (o conflito entre anarquistas e comunistas pelo controle da central telefônica). Neste período o governo decide retomar o controle de prédios e empresas públicas que estavam sob a direção de trabalhadores e dos anarco-sindicalistas. No filme todo contexto e os debates são sintetizados e condensados na cena em que anarquistas e comunistas estão frente a frente nos

telhados de prédios vivinhos. Entre tiros esparsos e insultos mútuos, os referenciais históricos de cada grupo se fazem presente: “- Você deveria estar matando fascistas e não outros.- Ei, você, o sócio de Stalin. Em que divisão estava você?- A divisão Karl Marx. E você é da Terceira divisão? - Não, seu bastardo. Somos da Divisão de Durruti, o melhor”. A citação a Durruti, o célebre anarquista, é a única no filme. Sua complementação será retomada em *Libertárias*, onde sua presença é destacada, bem como a participação anarquista na guerra. A cena do telhado também exemplifica o uso da metáfora pelo cineasta, principalmente quando uma senhora atravessa a rua com uma sacola de verduras e quase é alvejada pelos tiros trocados pelos esquerdistas. A luta empreendida entre ambos os bandos é travada publicamente acima da superfície, fora do chão e distante do restante da população. Conseqüência do processo de centralização e do desgaste que o conflito produz na população. Entretanto, a fala desta senhora que se encontra no fogo cruzado insere um contraponto ao caráter metafórico da posição da câmera. Ela diz: “- Matem os fascistas, não uns aos outros!”.

(imagens 61 a 64).



Imagem 61



Imagem 62



Imagem 63



Imagem 64



David se desilude com a situação vivenciada. Num café discute e briga com integrantes do exército comunista, que depreciam e ironizam a atuação das milícias. Ele decide voltar ao front e a seqüência final é construída sob forte tensão. A câmera mostra caminhões do exército regular percorrendo a estrada enquanto os milicianos esperam. Quando eles chegam ao seu destino, seguindo as ordens do seu comandante, os soldados descem dos caminhões e posicionam-se como pelotão de fuzilamento. Após a leitura de um comunicado que aponta a colaboração do POUM com os fascistas, é solicitada a entrega das armas e a prisão de alguns milicianos. Muitos inconformados gritam e se atiram no chão. Alguns se recusam a entregar as armas, na eminência de uma tragédia, tentam ser dissuadidos pelos seus companheiros. Quando um tiro é disparado para o alto por um miliciano, um soldado comunista atira e fere fatalmente Blanca. Esta é a personagem que mais se sobressai no elenco feminino e sua presença no filme destaca a participação das mulheres no front de batalha e o posterior deslocamento para tarefas de apoio. Após a cidade tomada do vilarejo e da morte do namorado de Blanca, David sente-se culpado pelo acontecimento, fato que o aproxima de Blanca. Após David se ferir com a espingarda é Blanca quem o orienta sobre como proceder em Barcelona onde seu ferimento será tratado. Sua ida para a cidade insere o início do relacionamento amoroso dos dois, mas que não resiste ao processo de militarização oficial, que cativa David a se alistar no Exército Popular. Um ponto importante a ser destacado é o fato de que Blanca é a única entre seus companheiros de trincheira que usa um lenço vermelho e negro, cores utilizadas pelos anarquistas (ao passo que a maioria dos combatentes enfocados utiliza lenços vermelhos). Sua forte reação à atitude de David, além das implicações citadas, pode estar correlacionada à sua postura política mais próxima dos libertários. O fato de o corpo de Blanca ser levado por David ao seu povoado, aproxima o estrangeiro da população local e apresenta aos espectadores a ligação dos combatentes com seus familiares.

David e o caixão seguem numa carroça, que se dirige à cidade natal de Blanca. No enterro junta um punhado de terra e guarda no seu lenço. Um *fade*, e visualizamos o enterro do próprio David, que acontece com os mesmos gestos e sob os mesmos ângulos. Sua neta retira a terra do lenço e a joga sobre o caixão. Ela é a única jovem entre os presentes. Antes do encerramento ela pede para ler umas palavras. São palavras do poema encontrado nos pertences de David: “Mesmo para aqueles que perdem, seus feitos prevalecem”. Todos cerram o punho para o alto.

Ao analisarmos *Terra e Liberdade* conforme a classificação de Marc Ferro, podemos verificar que a obra de Loach entrecruza diversas categorias, não ficando somente restrita ao

quadro da História-Ficção. Da História-ficção seu princípio organizativo é o estético-dramático. A seleção das informações representadas é vinculada ao presente. Entretanto, não podemos definir a função explicativa meramente pelo prazer e os objetivos do diretor pelo prestígio por ele desejado. A identificação e a legitimação do representado se fazem presentes uma vez que Loach executa uma interpretação histórica através do cinema e procura levantar e direcionar questões para o debate político atual. O viés cronológico está na narrativa dos fatos da Guerra Civil. Mesmo com as inserções das descobertas da neta de David, o andamento cronológico dos fatos é apresentado no sentido linear. A seleção de informações de forma acumulativa ocorre através da soma de elementos que vão se sucedendo na película e são apresentados para o espectador. A dignidade dos protagonistas da Guerra Civil representados no filme, a sua participação nos fatos ocorridos no passado também é um dos objetivos de Loach. No item criatividade e invenção podemos inserir a categoria no nível da estética, uma vez que os personagens presentes são fictícios, mas os fatos em que estão envolvidos são reais e existiram.

	<b>História-memória</b>	<b>História</b>	<b>História experimental</b>	<b>História-ficção</b>
Princípio organizativo	Cronológico	Cronológico	Lógico	Estético-dramático
Seleção de informação	Acumulativa	-----	Justificada	Vinculada ao presente
Função explícita	Identificação	Legitimação	Analítica	Prazer
Objetivos latentes dos autores	Dignidade	-----	Poder intelectual	Prestígio
Criatividade e invenção	No nível da representação	Classificação	Escolha das questões e premissas	Escolha das situações das premissas

Já na classificação sobre os centros de produção e as formas de análise, *Terra e Liberdade* insere-se no âmbito das contra-instituições, uma vez que sua análise rompe com a tradicional visão propagada pela esquerda após o conflito. Enfocar as divisões e diferenças da esquerda no contexto da Guerra Civil Espanhola era mais possível ser feito fora de um quadro institucional que tendia, em sua maioria, a reproduzir a versão clássica dos acontecimentos. A forma de análise é denominada *From Within*, pois nela o narrador, Ken Loach, cerca seu objeto de estudo explicando através do personagem David seu ponto de vista. Em segundo plano o filme também pode ser inserido como produto das memórias, tendo em conta que

foram utilizados depoimentos e relatos escritos para abordar um assunto que estava velado dos arquivos oficiais.

Forma de análise	Centros de produção			
	Instituições	Contra instituições	Memórias	Análise autônoma
<i>From Above</i> (observando o poder)				
<i>From Below</i> (a partir das massas)				
<i>From Within</i> (de dentro)		<i>Terra e Liberdade</i>	<i>Terra e Liberdade</i>	
<i>From Without</i> (de fora)				

Tal como no decorrer de sua carreira, a postura de Loach é comprometida com a realidade. Ele busca entender quais motivos levaram a revolução ao fracasso, pois havia grande esperança e possibilidade de que os trabalhadores pudessem modificar sua vida, transformassem a sociedade e se tornassem protagonistas da História. O povo espanhol teve em mãos seu próprio destino. Entender como isso ocorreu, por que o sucesso não foi alcançado e o que podemos aprender com esses fatos é proposição chave desta obra de Loach.

A partir das considerações de Lebel sobre a produção de ideologia através do cinema, o filme de Loach produz um efeito ideológico que retroalimenta um debate esquecido. Ao fomentar o debate sobre a participação de trabalhadores de diferentes nacionalidades com um objetivo revolucionário, o filme busca educar às novas gerações e alertá-las do perigo do esquecimento, bem como objetiva reacender a chama questionadora das gerações mais velhas. O filme propõe uma ponta de lança para a mobilização, contra o esquecimento, contra o conformismo e contra a anomia produzida no contexto neoliberal. Loach não pode ser caracterizado como um autor-deus. Sua participação é vital no resultado do filme, mas parte dele próprio a intenção de trabalhar em equipe e ele expressa a consciência de que o cinema é produto de um trabalho coletivo. No nível da estética, o signo ideológico construído no seu interior é o próprio apagamento dos elementos estéticos, ou seu obscurecimento, para que o real filmado fique mais próximo do real histórico. No nível da intenção, Loach busca alcançar

um amplo público de classe média e de intelectuais ao realizar um filme dentro dos moldes narrativos clássicos.

O intenso debate provocado pela película não isenta Loach de críticas e questionamentos à sua forma de abordagem e ao seu foco narrativo. Manuel Vázquez Montalbán, num artigo intitulado *Ken, o Intruso*, aponta que a visão do filme acaba reproduzindo a visão das memórias, que se resume a um acerto de contas entre comunistas do POUM e do PSUC. É um anacronismo afirmar qual a prioridade mais importante: vencer a guerra ou executar a revolução? O foco sobre o POUM é um reducionismo forçado, que conduz a “falsificações da verdade histórica”<sup>267</sup>, demonizando os comunistas e esquecendo que a decisão tomada sobre o POUM ocorre no seio do governo republicano. O filme centra o relato no POUM, mas outras organizações também se fazem presente. Como um filme não é um livro de história, com notas de rodapé, torna-se necessário selecionar os eventos e os fatos que serão narrados de forma muito mais delimitada. Se o partido comunista não é o único responsável pela derrota, ele é um dos responsáveis. A frase de David é enfática: “O partido é podre”. Os personagens que aparecem durante o filme reverberam a postura do partido. Sua visão sobre a etapa em que se encontrava a Espanha é bem clara: corresponde a uma revolução democrático-burguesa, não uma socialista. O PSUC, presente no filme na cena do confronto com os anarquistas nos telhados dos prédios, precisa ir mais além do que o próprio PCE, desarmando milícias, enquadrando-as no exército regular e desenvolvendo uma política de guerra<sup>268</sup>. Além disso, a abertura dos arquivos da antiga U.R.S.S. tem apontado um intenso desejo de Moscou de eliminar dissidências trotskistas. Cabe lembrar que nos anos 1930 ocorreram os célebres Processos de Moscou contra a antiga vanguarda bolchevique, acusada de trotskista.

Vásquez Montalbán supõe que: “Tivesse o filme de Loach recorrido à opinião de historiadores bem informados sobre aquelas circunstâncias, não seria tão maniqueísta”<sup>269</sup>. Certamente Loach e o roteirista consultaram livros de historiadores. Mas também foram consultados relatos e depoimentos. Como aponta Rosenstone, a história não tem o mesmo significado para um cineasta e para um historiador. A frase de Vázquez Montalbán aponta uma preponderância dos historiadores sobre o passado, ou sobre o uso do passado. Não teriam os cineastas os mesmos direitos que os historiadores de abordar o passado sob seu ponto de vista narrativo? Loach não centra seu foco sobre o POUM e a crítica aos stalinistas com o

<sup>267</sup> VÁSQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Ken, o intruso*. **Atenção**, 1996. p. 60.

<sup>268</sup> VIÑAS, Angel. Las condicionantes internacionales. In: TUÑÓN DE LARA, M. et al. **La Guerra Civil Española: 50 años después**. Barcelona: Labor, 1989. P. 142-143.

<sup>269</sup> VÁSQUEZ MONTALBÁN, op. cit., p. 60.

intuito de ser maniqueísta. Ao realizar esta obra, certamente pesa um fato, ou seja, os 60 anos do início da Guerra Civil a serem comemorados em 1996 trarão ainda mais repercussão ao assunto. Também a formação política de Loach, centrada no antiestalinismo, dificilmente leva o autor a evitar a abordagem de um processo antiestalinista onde ele ocorreu. Rossana Rossanda contrapõe as críticas de Vasquez Montalbán destacando que foi necessário alguém de fora da Espanha descobrir feridas ainda não cicatrizadas. “Somos fracos por causa de nossos silêncios”<sup>270</sup> enfatiza a autora. O filme apresenta uma visão parcial, porém não mistificadora, justamente porque o que atormenta são seus acertos e não seus erros. O que interessa para a autora, e também para Loach, é a compreensão dos motivos da derrota de um projeto revolucionário. A afirmação de Vasquez Montalbán “Esse belíssimo filme tem algo que o aproxima das análises de uma revolta num parque jurássico: teses instrumentalizáveis pela frente neoliberal, que defendia cinicamente a inutilidade das revoluções”<sup>271</sup> não procede. Como cineasta, militante e cidadão Loach busca a compreensão dos fatos. Diz Hobsbawm que: “A principal tarefa do historiador não é julgar, mas compreender, mesmo o que temos mais dificuldade para compreender”<sup>272</sup>, e aqui Loach se assemelha a um historiador. Ele usa a história, tenciona-a, mas não falsifica os fatos narrados. Mais do que um competidor, ele complementa o trabalho histórico. Mas o cineasta também insere seu ponto de vista, através da fala de David: “Não me arrependo do que fiz. As revoluções contagiam. Nosso dia chegará”.

Aplicando a contra-análise proposta por Ferro, por trás da Guerra Civil Espanhola representada não está somente o contexto espanhol atual, mas todo o contexto mundial pós-queda do muro de Berlim, marcado por uma grande despolitização, por teorias que propagavam o fim da história graças à vitória, dada como definitiva, do capitalismo. Ao retratar a variedade e diversidade de debates políticos, de alternativas reais e factíveis de construir um futuro revolucionário, Loach deseja resgatar estas atitudes e mostrar que é possível sua execução no tempo presente, mais que possível, é necessária para a sobrevivência da própria humanidade. Cabe destacar que o filme foi realizado no período que caracteriza o auge das políticas neoliberais implementadas por Margaret Thatcher, principalmente as privatizações e as medidas antitrabalhistas. Entender a fragmentação da esquerda frente às forças fascistas e destacar os personagens como agentes históricos podem contribuir para compreender a fragmentação do contexto do final do século.

<sup>270</sup> ROSSANDA, Rossana. Ajuste de Contas. **Atenção**, 1996. p. 61.

<sup>271</sup> VÁSQUEZ MONTALBÁN, op. cit., p. 60.

<sup>272</sup> HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 15.

Uma antiga canção chamada *Adeus*, dedicada aos combatentes dizia em seus versos:

*Se a bala me pegar  
Se a minha vida se for  
Calados me baixem a terra*

*Deixem de lado as palavras, é inútil falar  
O tombado não é nenhum herói  
Será o forjador de tempos futuros  
Desejava a paz, não a guerra...*

*Se a bala me pegar  
Se a minha vida se for  
Apenas me baixem a terra<sup>273</sup>.*

Quando a neta de David abre a maleta com seus objetos e sua história, inicialmente ela encontra-se passiva ante a investigação que começa a realizar. No final do processo, sua postura será outra. Para não terminar como seu avô, sozinho e esquecido, é necessário inspirar-se no passado, retirar do esquecimento idealistas como David, para que o futuro possa ser diferente. Estes combatentes, anônimos ou não, deram sua contribuição para os tempos futuros. A contribuição de Ken Loach foi trazê-los à tona e fazer ressoar esta mensagem. Mas os seres humanos não podem ficar calados, apenas baixá-lo à terra não é suficiente. Ainda é preciso erguer os punhos.

---

<sup>273</sup> HAGEMEYER, op. cit., p. 308.



Jesus foi o primeiro anarquista da História  
... lembro da primeira vez que falei com o  
espírito de Jesus ... Com ela, Jesus não é  
um homem, é uma mulher!

**4**

## TERCEIRA PROJEÇÃO

### *Libertárias*

#### **As milícias, o papel das mulheres e o auge do debate**

Metade da humanidade – a metade feminina – é, de qualquer modo, muito ambivalente em relação à guerra. As mulheres podem ser causa e pretexto da guerra – o roubo de esposas é a principal fonte de conflitos nas sociedades primitivas – e podem ser as instigadoras de violência em sua forma extrema: *lady Macbeth* é um tipo reconhecido universalmente; elas podem ser também mães de guerreiros notavelmente empedernidas, algumas preferindo aparentemente as dores da perda à vergonha de aceitar a volta de um covarde. Ademais, as mulheres podem constituir líderes guerreiros messiânicos, obtendo, com a intenção da química complexa da feminilidade com reações masculinas, um grau de fidelidade e auto-sacrifício de seus seguidores masculinos que um homem é bem capaz de não conseguir. Apesar disso, a guerra é uma atividade humana da qual as mulheres, com exceções insignificantes, sempre e em todos os lugares ficaram excluídas. As mulheres procuram os homens para protegê-los do perigo e censuram-nos amargamente quando eles não conseguem defendê-las. As mulheres têm seguido os tambores, cuidado dos feridos, lavrado os campos e pastoreado os rebanhos quando o homem da família vai atrás de seu líder; elas até mesmo cavaram trincheiras para os homens defenderem e trabalharam nas oficinas para mandar-lhes armas. As mulheres, porém, não lutam. Elas raramente lutam entre si e jamais, em qualquer sentido militar, lutam com os homens. Se a guerra é tão antiga quanto a história e tão universal quanto a humanidade, devemos agora acrescentar a limitação mais importante: trata-se de uma atividade inteiramente masculina<sup>274</sup>.

A afirmação do historiador militar John Keegan citada anteriormente pode ser constatada em diversos contextos e é amplamente aceita pela maioria das pessoas. Entretanto, na Guerra Civil Espanhola, a revolução que eclode desde o seu início insere elementos que contrariam esta afirmação. Nesta Guerra Civil, as mulheres lutaram, em diversas frentes, contra diversos adversários, inclusive contra os homens, e é este o enfoque da película *Libertárias*, de Vicente Aranda, realizada em 1996<sup>275</sup>. Tal qual em *Terra e Liberdade*, o início da guerra, as trincheiras e os diferentes caminhos do processo revolucionário também estão presentes, mas com outros matizes e outros protagonistas.

Ao abordar a participação das mulheres no front de batalha e na luta por seus direitos na sociedade, Aranda apresenta um novo enfoque, ausente na maioria das películas sobre a Guerra Civil realizadas até este período. Entretanto, no âmbito histórico-acadêmico, correlato

<sup>274</sup> KEEGAN, John. **Uma história da guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 111.

<sup>275</sup> Merece especial citação a versão lançada em DVD no Brasil com o título original. Anteriormente, ela havia sido lançada em VHS com o absurdo título de *Liberdade*. A qualidade do material ainda é sofrível, mas fez-se justiça ao título pelo menos.



ao desenvolvimento do movimento feminista pós 1960, já são desenvolvidas pesquisas cuja abordagem apresenta as mulheres como protagonistas diretas da ação.

O pensamento atrelado ao poder sempre esteve associado à figura do Estado como elemento central em sua estruturação. Todavia, ao pensarmos nos poderes no plural, e não no poder como singular, seu raio de ação se fragmenta em múltiplos campos e em influências difusas. Foi justamente o uso dos poderes que desenvolveu o pensamento correlato à ação das mulheres ao longo da história. As representações do poder feminino são numerosas, antigas e recorrentes. A sedutora, a representação do mal, do noturno, do poder oculto por trás do trono de um rei e, com o pensamento burguês, a potência civilizadora responsável pelo papel central da educação dos filhos. Diversas pesquisas realizam um esforço de historicidade com o intuito de mostrar a presença real da mulher no cotidiano, destacando os modos de exclusão de diferentes mulheres ao longo da história. Primeiro, no nível do relato e posteriormente no nível das fontes utilizadas, produtos dos homens ao longo dos séculos.

Também o olhar cinematográfico foi marcado pelo caráter patriarcal em relação à mulher. O olhar masculino atuou com um poder controlador sobre o discurso e o desejo. O cinema produzido em diversos países articulou-se desta forma, mas é, sem dúvida, na esfera *hollywoodiana* que ele teve maior destaque e foi difundido mais amplamente. É nas décadas de 1930 e 1940 que os mecanismos de controle exercem mais força. Nos anos 1950 tem início um desmoronamento destes mecanismos, que pode ser percebido nas películas pelos respingos de sexualidade, reconhecendo a força do perigo da sexualidade feminina que emanava no meio social. Diversos filmes apresentam e reafirmam o homem na sua superioridade econômica e social, outros destacam a imagem da mulher como do fetiche e o filme *Noir*<sup>276</sup> destaca a sexualidade explícita, caracterizada como algo maligno que deve ser destruído<sup>277</sup>. Muitos filmes *Noir*, por não apresentarem relações familiares “normais” em seus enredos acabam destacando a mulher como portadora de uma postura independente. Todavia,

---

<sup>276</sup> Os filmes denominados *Noir* foram produzidos ao longo das décadas de 1940 e 1950 nos EUA. A expressão *Noir* foi inventada pelos críticos franceses para designar um grupo de filmes com enfoque criminal e que eram caracterizados por algumas particularidades temáticas e visuais que os distinguiam dos demais. A expressão *Noir* foi retirada da série de livros *Noire*, publicados pela Gallimard, com temáticas policiais. Cinematograficamente estes filmes apresentavam como elementos: a narração em primeira pessoa, a presença da mulher fatal e um profundo pessimismo e niilismo dos personagens. Estes componentes tendem a desorientar o espectador, ao introduzir um elemento de insegurança na trama. Grande parte dos elementos estéticos está baseada no cinema expressionista alemão produzido no início do século XX. Os roteiros eram inspirados nos *pulps* magazines, revistas publicadas em papel barato e nos romances policiais de diversos autores, entre eles Dashiell Hammett. MATTOS, A. C. Gomes. **O outro lado da noite**: filme *Noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. p. 11-113.

<sup>277</sup> O estudo de Ann Kaplan destaca no primeiro caso o filme *A dama das Camélias* (de George Cukor, 1936), no segundo *A Vênus loira* (de Joseph Von Sternberg, 1932) e no terceiro *A dama de Xangai* (de Orson Welles, 1948). Para a análise da década de 1960 a autora utiliza o filme *À procura de Mr. Goodbar* (de Richard Brooks, 1977) além dos filmes feitos por cineastas femininas independentes nos Estados Unidos e na Europa. KAPLAN, Ann. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

estas mulheres muitas vezes dependem dos personagens masculinos para sobreviver e partilham do cinismo destes, o que transforma a independência num produto de degradação moral.

Nos desvairados anos 60, estes mecanismos não funcionam mais. Muitos filmes apresentam cenas de estupro onde não mais se encobre o uso do falo como meio de dominação. Mais do que uma liberação, o que as imagens cinematográficas apresentam é uma resistência, pois as mulheres buscam satisfazer-se e com isso levam os homens a confrontar-se com seus medos, com a própria sexualidade feminina. Nestas diferentes décadas, os signos *hollywoodianos* estavam carregados da ideologia patriarcal que sustentava as estruturas sociais. Desse modo, o cinema apresenta três instâncias de olhares masculinos: o olhar da câmara, dos realizadores; o olhar do homem dentro da narrativa; e o olhar do espectador masculino<sup>278</sup>.

Caberá a um homem, Vicente Aranda, abordar, de forma inédita, o protagonismo feminino durante a Guerra Civil Espanhola. Este cineasta nasceu em 1926, em Barcelona, e suas obras iniciais têm como características a abordagem de temáticas ligadas ao elemento fantástico e ao erótico<sup>279</sup>. O filme que impulsionou sua carreira foi *Fata Morgana* de 1966. Posteriormente, foi influenciado pela escola de Barcelona que agregou uma estética mais refinada. Estreou como diretor em 1964 e realizou filmes numa frequência constante até os dias de hoje. *Libertárias* foi seu primeiro filme a abordar a Guerra Civil. Durante quatorze anos o cineasta fomentou este projeto até conseguir realizá-lo em 1996. Nossa análise inicia com o enquadramento do filme nos critérios de Marc Ferro.

Ao analisarmos *Libertárias* conforme a classificação de Marc Ferro, podemos verificar que a obra de Aranda entrecruza diversas categorias, não ficando somente restrita ao quadro da História-Ficção. Desta, seu princípio organizativo é o estético-dramático. A seleção das informações representadas é vinculada ao presente. Entretanto, não podemos definir a função explicativa meramente pelo prazer, e os objetivos latentes dos autores (neste caso do diretor) pelo prestígio por ele desejado. A identificação e a legitimação do representado se fazem presente uma vez que Aranda executa uma interpretação histórica através do cinema e procura levantar e direcionar questões para o debate político atual. O viés cronológico está na narrativa dos fatos da Guerra Civil, o andamento dos fatos é apresentado no sentido linear, mas os fatos diegéticos não são apresentados em sequência de tempo real. A seleção de

<sup>278</sup> KAPLAN, op. cit., p. 54.

<sup>279</sup> Como exemplo, citamos as obras: *Cambio de Sexo*, de 1976; *La muchacha de las bragas de oro*, de 1979; *Os amantes*, de 1990; *O amante bilíngüe*, de 1992; *Paixão Turca*, de 1994. TULARD, Jean. **Dicionário de cinema: os diretores**. Porto Alegre: L&PM, 1996. p. 28.

informações de forma acumulativa ocorre através da soma de elementos que vão se sucedendo na película e são apresentados para o espectador. Dar dignidade aos protagonistas da Guerra Civil representados no filme, e esclarecer a sua participação nos fatos ocorridos no passado também é um dos objetivos de Aranda. No item criatividade e invenção podemos inserir a categoria no nível da estética, uma vez que alguns personagens presentes são fictícios, mas os fatos e outros personagens em que estão envolvidos são reais e existiram.

	<b>História-memória</b>	<b>História</b>	<b>História experimental</b>	<b>História-ficção</b>
Princípio organizativo	Cronológico	Cronológico	Lógico	Estético-dramático
Seleção de informação	Acumulativa		Justificada	Vinculada ao presente
Função explícita	Identificação	Legitimação	Analítica	Prazer
Objetivos latentes dos autores	Dignidade		Poder intelectual	Prestígio
Criatividade e invenção	No nível da representação	Classificação	Escolha das questões e premissas	Escolha das situações das premissas

Já na classificação sobre os centros de produção e as formas de análise, *Libertárias* insere-se no âmbito das contra-instituições, uma vez que sua análise rompe com a tradicional visão propagada pela esquerda após o conflito, e com a visão dominante do protagonismo masculino. A forma de análise é denominada *From Within*, pois nela o narrador, Aranda, cerca seu objeto de estudo explicando seu ponto de vista através dos diversos personagens que protagonizam a obra. Também a forma de análise empreendida pela película de Aranda pode ser classificada a partir das massas, onde se encontra a categoria dos filmes feministas, segundo Ferro.

Forma de análise	Centros de produção			
	Instituições	Contra instituições	Memórias	Análise autônoma
<i>From Above</i> (observando o poder)				
<i>From Below</i> (a partir das massas)		<i>Libertárias.</i>		
<i>From Within</i> (de dentro)		<i>Libertárias</i>		
<i>From Without</i> (de fora)				

Esta avaliação do filme, a partir dos elementos de Ferro, será retomada ao utilizarmos os elementos destacados por Rosenstone, juntamente com a descrição de toda obra. A análise da película de Aranda terá como eixo a atuação feminina na Guerra Civil a partir da atuação da organização Mulheres Livres e do protagonismo anarquista fortemente destacado no filme pelos personagens femininos e masculinos.

A película de Aranda inicia com a aparição de curtas frases em um fundo preto que apresentam a seguinte cronologia inicial do conflito: “18 de julho. O exército espanhol se subleva contra o Governo da República”. “19 de julho. Em Barcelona e em Madrid o exército é derrotado graças ao esforço heróico do povo”. “20 de julho. As massas reclamam um estado revolucionário. O governo legal é incapaz de controlar a situação”. “21 de julho. Começou a Guerra Civil Espanhola, a última guerra idealista, o último sonho de um povo voltado para o impossível, para a utopia”.

Magí Crusells destaca que estes “rótulos” iniciais não são fidedignos à cronologia real do conflito. Ele teve início no dia dezessete na África e não no dia dezoito como citado e antes do dia vinte não houve uma neutralização das forças nacionais em Madrid e Barcelona<sup>280</sup>. As datas e os fatos estão disponíveis para diferentes interpretações, e, mais importante do que apreciar esta imprecisão, é destacar o motivo da inserção destes textos e sua relação com as imagens iniciais apresentadas no filme.

<sup>280</sup> CRUSELLS, Magí. *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel, 2003. p. 246.

Estes “rótulos”, para utilizar a expressão de Crusells, visam situar o espectador atual, das gerações mais novas no contexto representado. Seu enfoque imediatamente recai sobre a atuação do povo e o estado revolucionário que se fez presente. O idealismo e a utopia presentes em palavras são transmutados para as imagens que compõem a abertura por onde se inserem os créditos da película. Diferentes imagens em preto e branco mostrando diversas pessoas nas ruas ou sobre automóveis, com os punhos erguidos desfilam na tela. Logo a presença feminina ganha destaque e diversas mulheres nas frentes de batalha são visualizadas. Poucos foram os registros durante a Guerra Civil da atuação das mulheres no front de batalha. As películas realizadas destacavam a atuação das mulheres na retaguarda do conflito. Estas imagens utilizadas em *Libertárias* foram extraídas do documentário *Reportaje del movimiento revolucionario de Barcelona*, de Mateo Santos realizado em 1936<sup>281</sup>.

Ao longo da apresentação desta abertura Aranda insere imagens, também em preto e branco, com os atores do filme, como se, fizessem parte do documentário produzido na época. O espectador que busca alguma informação sobre o filme e vê algum material gráfico sobre ele pode identificar estes personagens (ou, nesse caso, os atores que interpretam estes personagens), mas aqueles que não realizaram esta operação prévia executarão este reconhecimento no desenrolar da história. Estas cenas são apresentadas acompanhadas da canção *A las barricadas* em estilo clássico instrumental (Imagens 65 a 72).



**Imagem 65**



**Imagem 66**

<sup>281</sup> CRUSELLS, op. cit., p. 249.



Imagem 67



Imagem 68



Imagem 69



Imagem 70



Imagem 71



Imagem 72

Este entrelaçamento de imagens registradas durante a guerra e de imagens recriadas, segue a linha de pensamento do cineasta, conforme relato publicado no *El País*:

No dia, na primeira elaboração do roteiro, fizemos uso de um material informativo muito volumoso, mas a partir de um determinado momento preferimos esquecê-lo, não quis saber o que corresponderia a uma realidade documental e o que era simplesmente invenção, ou se prefere, interpretação de uns fatos<sup>282</sup>.

<sup>282</sup> GALÁN, Diego. *El País*, 6, mayo, 2004.



As implicações desta declaração de Aranda serão retomadas mais adiante. Após a apresentação das imagens em preto e branco a câmera foca uma igreja católica e a cruz fincada na sua torre. Quando a cruz é derrubada por uma pessoa e cai no chão, as imagens ganham cor. Ao fundo ouvimos gritos “abaixo o capitalismo!”, “Morte aos padres!” e “Viva Durruti!”. Logo no início Aranda apresenta um elemento que estará presente em todo filme, tanto na história narrada, quanto nos personagens e nos objetos cênicos: a cruz (Imagem 73). Quando a própria imagem religiosa não está presente, outros objetos se assemelham a esse formato, muitas vezes graças ao uso da câmera: a grade de uma janela na cena do estupro, os pedaços de madeira pregados nas portas, entre outras (Imagem 74).



**Imagem 73**



**Imagem 74**

Após visualizar as ruas e os gritos e ideais ali professados, o espectador é transportado ao interior de um convento, onde um grupo numeroso de freiras correm agitadas para todos os lados. A madre superiora lhes entrega um pouco de dinheiro e enfatiza: “Só confiem em Deus”. Ela dedica uma atenção especial à Maria, em suas palavras “A mais inocente e a mais indefesa”. (Imagens 75 e 76) Quando saem à rua, as freiras correm em várias direções. Numa rua paralela, duas delas se defrontam com um grupo de pessoas ocupando todo o espaço, utilizando chapéus e ornamentos religiosos, saqueados de alguma Igreja. A reação das freiras é imediata: elas se ajoelham e começam a rezar. Os homens pedem que elas se levantem e dizem: “Não somos cristãos, levantem, a revolução respeita as mulheres...vamos ver a catedral queimar”. Maria observa escondida atrás de uma parede. A câmera mostra a ação do ponto de vista de um espectador externo, destacando as reações faciais de Maria enquanto ao fundo visualizamos alguns movimentos dos personagens. Ganham destaque as inscrições feitas na parede, visualizadas no mesmo enquadramento do rosto de Maria: “Ni dios, Ni patria, Ni amo” (Imagens 77 a 79).



Imagem 75



Imagem 76



Imagem 77



Imagem 78



Imagem 79

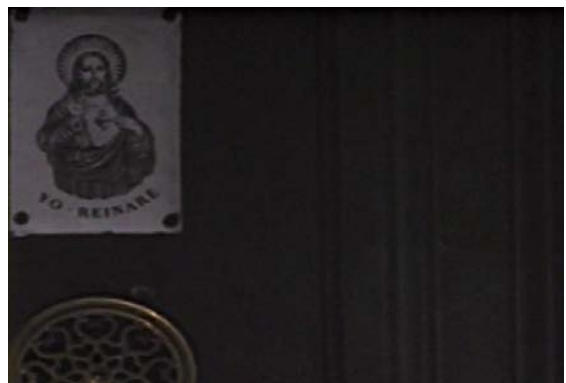


Imagem 80



Imagem 81



Imagem 82



Maria entra num prédio e bate numa porta onde está pregada uma imagem de Jesus, e, logo abaixo, a mensagem “Eu reinarei”. A porta é aberta e antes de sabermos o que há no lugar, uma mulher trata de retirar a placa. Logo percebemos que se trata de um bordel, diversas mulheres tentam despir Maria para colocá-la numa cama. Ela reluta e vemos que, sob sua roupa, seu corpo está enrolado com numerosas faixas, oprimindo e escondendo suas belas formas (imagens 80 a 82). Toda esta repressão ao corpo também está presente na postura corporal da personagem, sempre retraída, tensa diante de situações cotidianas às quais não está habituada e que vão se sucedendo ao longo do filme. Nesta cena, e em momentos posteriores, quando são agregados elementos simbólicos como o lenço, Maria vai se libertando das amarras físicas que a vida religiosa lhe impunha, mas estas amarras ainda estarão presentes no seu imaginário e nos seus sentimentos.

Depois de deitar e ficar quase toda encoberta pelos lençóis, outras mulheres trazem para o quarto um Monsenhor, que é encaminhado para o fundo de um biombo para se despir. Ironicamente, ele estende a mão para ser beijada pelas mulheres, mostrando que ainda apresenta e deseja manter os costumes da ordem dominante. Após se despir ele deita na cama com Maria, com o intuito de se disfarçar para uma possível invasão. Após esta seqüência, em rápidos cortes e constantes movimentos, a câmera foca a movimentação do ambiente. A dona do prostíbulo e outras mulheres passam a narrar alguns fatos que estão acontecendo. O episódio mais peculiar é sobre o selo que permite a saída da cidade, carimbado com uma batata por um trabalhador anarquista. Em seguida uma frase mordaz é proferida: “Sabes o que significa CNT? Companheiro Não Trabalhe!”. Há uma clara postura política na crítica a esta inversão de papéis, onde o trabalhador humilde que executa aquela função é visto, debochadamente, como alguém desqualificado.

Após o refúgio de Maria no prostíbulo, ouvem-se vários toques na porta. Depois que a dona do estabelecimento ajeita o cenário, a porta é aberta. Entra um grupo de três mulheres (Pilar, Concha e Aura) vestidas com macacões (conhecidos como *mono azul*, típico macacão utilizado por trabalhadores fabris) armadas com fuzis e com lenços rubro-negros no pescoço e com chapéus. O fato de serem mulheres e não homens provoca um desconforto nas prostitutas, e as desarma de suas prováveis atitudes, pois, enquanto ela, se fossem homens elas saberiam como tratá-las e poderiam utilizar o recurso da sedução para dissuadi-las de suas intenções. Depois de reunir todas as mulheres em uma sala, a personagem Concha apresenta a si própria e as companheiras como membros da organização Mulheres Livres, relatando os acontecimentos, desvelando a situação de opressão das mulheres e convocando-as para a luta.

A tentativa de convencimento e as reações das presentes permite caracterizar o contexto mais amplo da Espanha. Durante o discurso algumas prostitutas cochicham entre si e suas falas referendam o caráter machista e patriarcal da sociedade: “Com ou sem revolução os homens só vêm aqui para uma coisa”, “Não ando com lésbicas”. Quando Concha destaca que “O amor deve ser livre e não comprado” uma das prostitutas retruca: “Elas são prostitutas, mas não cobram”. Diversas prostitutas aceitam participar da luta e, houve-se o argumento: “No meu vilarejo há mulheres como vocês”. As novas voluntárias denunciam que há um religioso escondido no quarto e que a dona do bordel debochou dos anarquistas. Ela é obrigada a comer uma batata crua sob a ameaça do fuzil. Um recurso estético utilizado nesta seqüência é o uso da luz de tonalidade vermelha presente no corredor de entrada. Se, como elemento simbólico o vermelho é a cor utilizada por muitos revolucionários, ela também tem um forte apelo simbólico nas casas de prostituição, pois representa a sedução e o pecado. Assim como está presente nos lenços e chapéus das revolucionárias, a cor vermelha também está presente nos móveis, objetos e roupas íntimas das prostitutas (Imagens 83 a 88). A postura impositiva e ameaçadora também é verificada nesta seqüência, seja pela atitude das personagens, seja pela presença dos rifles empunhados, que além do tom ameaçador adquirem uma conotação fálica pelo enquadramento da câmera (Imagem 87).



**Imagem 83**



**Imagem 84**



Imagem 85



Imagem 86



Imagem 87



Imagem 88

A atuação e a história da organização *Mulheres Livres* permite perceber como o anarquismo e o feminismo puderam enfrentar e colocar em prática a criação de novos modos de existência a partir de determinadas éticas das idéias anarquistas e feministas. Ao problematizar a historicidade do sujeito podemos visualizar a invenção de si dessas mulheres e nos afastarmos da produção normativa que caracteriza a figura feminina pelos discursos médicos e familiares.

A organização foi fundada em abril de 1936 a partir da iniciativa de três mulheres: a pediatra Amparo Poch y Gastón, a advogada Mercedes Comaposada e poetisa Lucía Sanchez Saomil, todas filiadas à CNT. Seu propósito era promover a emancipação das mulheres, liberando-as da ignorância e da opressão do Estado, da Igreja e da Família. Em pouco tempo a organização atingiu o número de aproximadamente quarenta mil filiadas, graças também ao desenvolvimento do processo revolucionário<sup>283</sup>. Este contexto permitiu uma grande experiência de transformação radical da vida social como nunca foi possível na Espanha. No andar crescente das esperanças revolucionárias a criação de novos universos sociais, políticos e culturais se materializavam diante dos olhos de todos. Muitas mulheres viram nesta

<sup>283</sup> RAGO, Margareth. Novos modos de subjetivar: a experiência da organização *Mujeres Livres* na Revolução Espanhola. *Estudos Feministas*, n 1, v 16, p. 187-206, 2008. Disponível em: < <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ref> >. Acesso em 20 de novembro de 2009.

oportunidade a possibilidade da materialização de uma transformação mais aguda ainda, quebrando estruturas patriarcais e machistas escoradas por séculos na história espanhola.

A atuação da organização direcionou-se a ações práticas como atendimento à saúde e alfabetização, além da educação moral e subjetiva das mulheres. Diversas revistas surgiram expressando os ideais libertários femininos. Os prostíbulos foram alvos de campanhas e as prostitutas eram encaminhadas para os “liberatorios de la prostitución”. Fato importante, em dezembro de 1936 a legalização do aborto em Barcelona.

Contudo, é errôneo pensar que somente a partir da organização Mulheres Livres teve início a luta feminina na Espanha. Estas idéias não germinaram espontaneamente, mas estão imbricadas com a cultura anarquista espanhola, que ao longo de sua história, recebeu a adesão em suas fileiras de médicos e psicólogos que contribuíram para a expansão de idéias e atitudes como a maternidade consciente, a oportunidade de se auto-educar, de ampliar seu conhecimento e de cultivar o espírito. Prudhon vê a mulher apenas como reprodutora, ao contrário de Bakunin, para quem a igualdade de gênero existia e ela deveria ser incorporada ao trabalho assalariado. Também, o grande educador Francisco Ferrer y Guardia, ao desenvolver as idéias da sua Escola Moderna, também defendeu a necessidade da co-educação entre os sexos. Para ele, a mulher não deveria ficar reclusa no lar, mas deveria espalhar seu âmbito de ação por todas as esferas da sociedade, tornando-se capaz de ser a companheira do homem na educação de seus filhos a fim de desenvolver um pensamento libertário, livre dos dogmas religiosos. A mulher deveria receber os mesmos conhecimentos qualitativamente e quantitativamente que os homens<sup>284</sup>. Durante o período da Segunda República, as mulheres, em alguns aspectos, foram incorporadas à vida social e política e passaram a exigir na prática o que a constituição lhes garantia em teoria.

A resistência nas ruas, nas barricadas e, posteriormente, a ida ao front e a participação no combate aos nacionalistas ocorridos no início do conflito, foi aos poucos direcionada, pelas autoridades da Frente Popular, para a atuação na retaguarda, e as mulheres passam a ocupar o espaço nas fábricas e auxiliam as famílias dos combatentes, o que gerou indignação e resistência entre as milícias anarquistas e do POUM. Além da militarização do conflito e da evolução da guerra nos moldes tradicionais, as estruturas patriarcais contribuíram para o deslocamento de muitas mulheres, contra sua própria vontade, para a atuação na retaguarda. Diversos cartazes produzidos no período ressaltam a importância do trabalho das mulheres

---

<sup>284</sup> GONÇALVES, Aracely Mehl. A trajetória e o pensamento educacional de Francisco Ferrer y Guardia. **Cadernos de História da Educação**, v 8, n 1, 2009. Disponível em: < <http://www.seer.ufu.br/index.php/che/> >. Acesso em 15 de fevereiro de 2010, p. 15.

nos sindicatos, no campo e nas indústrias. A unidade feminina é requisitada sob os auspícios da pátria e do anti-fascismo, sempre valorizando a atuação da retaguarda como uma atuação de caráter heróico. Podemos afirmar que se havia diversas campanhas e cartazes, como estes citados, eles confirmavam que havia mulheres no front e que existia a possibilidade de ida, entretanto, esses cartazes referendavam a posição patriarcal da sociedade num âmbito mais estrutural ao valorizar a atuação na retaguarda. Também o cinema atuou como fortalecimento da atuação das mulheres na retaguarda com o filme *Amor y Odio* (Imagens 89 a 93). Diferentemente destes cartazes, o material produzido pelas Mulheres Livres apresenta a família composta por todos os lutadores da liberdade, apresentando uma figura feminina exposta ao confronto e com os símbolos revolucionários em suas mãos (imagens 94 e 95).



Imagem 89



Imagem 90





Imagen 91



Imagen 92



Imagen 93

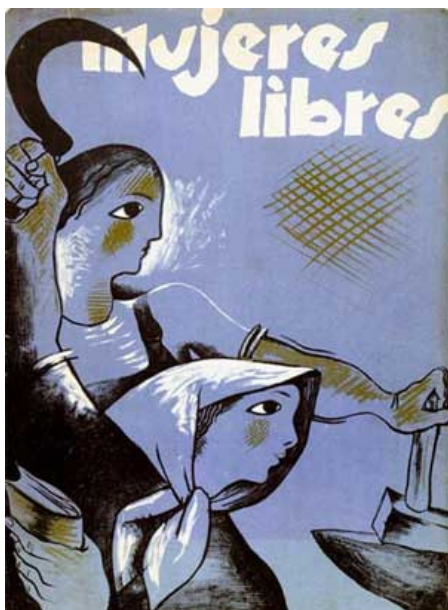


Imagem 94



Imagem 95

Após as seqüências iniciais do filme, Pilar e suas companheiras dirigem-se a um lugar, que, ao que tudo indica, seria uma das sedes da organização. Ali, diversas mulheres reunidas ouvem o discurso de outra mulher que aponta a necessidade da atuação feminina na retaguarda, não sendo este o momento para atuar no front de batalha: “É hora de abandonar o fuzil pela máquina na indústria, a alma guerreira pela doçura que existe na alma de toda mulher”. Esta personagem (Imagem 96) é uma menção a Federica Montseny (Imagem 97), notória anarquista que chegou a ocupar o cargo de Ministra da Saúde no governo republicano. Ela é comparada à comunista Dolores Ibárruri pela grande popularidade alcançada. A personagem Floren desfere uma fala contundente: “Estou vendo uma leoa se transformar numa galinha”. Na cena há uma insatisfação geral, mas é Pilar quem encara e questiona a posição da personagem, e o faz de forma impactante: “Queremos fazer a revolução, não queremos que eles (os homens) façam por nós. Queremos morrer como homens, não como empregadas”. A personagem (que representa Federica) se apóia na tribuna, retira os óculos e balança a cabeça horizontalmente num sinal de reprovação e desgaste. A presença de Federica também desvela uma contradição na atuação das lideranças anarquistas, que se institucionalizaram ao aceitarem participar do governo assumindo cargos em ministérios e se aproximaram das teses defendidas pelos grupos dominantes da Frente Popular (setores liberais, o PCE e o PSOE). A posição colaboracionista com o governo republicano referendou a necessidade de “ganhar a guerra e salvar o povo”, e alguns autores destacam esta postura prática de bom senso, que tinha o intuito de contribuir para a unidade republicana num

momento crítico<sup>285</sup>. Entretanto, tal atitude gerou críticas dentro das próprias forças anarquistas.



Imagem 96



Imagem 97

Desse modo, o enfoque do filme recai sobre a atuação mais ativa e radical que um movimento feminista realizou. As feministas dos períodos anteriores haviam lutado pelo direito ao voto, e acabaram não questionando o próprio Estado, estruturador do meio social e, por conseqüência, da condição feminina. Em 1933, as anarquistas pediram que as mulheres se abstivessem na eleição que vindoura. A luta a ser enfrentada, na visão das mulheres do grupo Mulheres Livres, é dupla. Contra o capitalismo e contra patriarcalismo. Esta dupla luta sinalizava a necessidade de uma dupla emancipação: de classe e de gênero. A luta das anarquistas começa dentro do próprio movimento anarquista. O anarquismo enquanto movimento social tem como fim último a emancipação humana integral. Sua orientação é comunalista destacando uma organização social não-hierárquica, a autogestão e o espontaneísmo. Para o anarquismo uma reestruturação econômica seria insuficiente para chegar a uma plena emancipação humana, mas para o anarcosindicalismo, a luta primária a ser realizada era no rol das atividades econômicas, o que levou as reivindicações específicas das mulheres a serem ignoradas ou negadas<sup>286</sup>. O que ficou como constatação é que o desenvolvimento da revolução poderia transformar as estruturas sociais e econômicas, mas para transformar as relações de gênero seria preciso ir além. A visão patriarcal promulgava que boa parte da culpa da subordinação a que estavam submetidas às mulheres, era das próprias mulheres que aceitavam se converterem em escravas. Contra esta postura, as mulheres não queriam autoridade, não queriam hierarquia ou participar do governo, mas

<sup>285</sup> JOLL, James. **Anarquistas e anarquismo**. Lisboa: Dom Quixote, 1977. p. 311.

<sup>286</sup> ANDRÉS GRANEL, Helena. Mujeres Libres: emancipación feminina y revolución social. **Germinal, Revista de estudios libertarios**, n 2, 2006. Disponível em: < <http://www.acracia.org/Acracia/Germinal.html> >. Acesso em 15 de setembro de 2009. p. 44.



desejavam condições iguais criadas em comunidades junto com os homens. Assim, a revolução não era sufragista, mas classista e de gênero<sup>287</sup>.

Todos esses elementos se coadunam na continuação da fala de Pilar na reunião das mulheres: “Somos anarquistas, somos libertárias, mas também somos mulheres e queremos fazer a nossa revolução. Não queremos que eles façam. Não queremos que a luta se organize na medida do elemento masculino porque se deixamos que seja assim estaremos como sempre, fodidas. Queremos pegar tiros para poder exigir nossa parte na hora da repartição. Nestes momentos, o coração não nos cabe no peito e seria um desatino ficarmos em casa fazendo meias. Queremos morrer como homens, não viver como criadas”. Este discurso de Pilar radicaliza o discurso de mulheres anarquistas proferido no período, que proclamava a necessidade de uma nova mentalidade por parte das próprias mulheres e a necessidade de romper com conceitos atribuídos e constituídos:

Propus-me abrir para a mulher as perspectivas de nossa revolução, oferecendo-lhe elementos para que forme uma mentalidade livre, capaz de discernir por si mesma o falso do verdadeiro, o político do social. Porque creio que mais urgente do que estar organizada nos sindicatos – sem que desdenhe esse trabalho –, é pô-la em condições de compreender a necessidade desta organização<sup>288</sup>.

Antes se exaltava a mãe prolífica, parideira de heróis, de santos, redentores ou tiranos; de agora em diante, se exaltará a mãe eugenista, a engendradora, a gestadora, a parideira perfeita. [...] Agora temos algo pior: o conceito de mãe absorvendo o de mulher, a função anulando o indivíduo<sup>289</sup>.

Já no lado conservador os discursos e a atuação de algumas mulheres buscavam referendar a ordem patriarcal, identificada como elemento imutável e indispensável para o futuro. A revolução e a esquerda são antepostos à família, tomada como o cerne da existência, e das leis divinas. Isto fica claro num discurso direcionado às mulheres católicas:

Mulher Católica

A lei do divórcio profanou a santidade do matrimônio cristão

Essa lei é fruto revolucionário!

O ensino laico fará com que seu filho esqueça de ti e não te conceda o respeito devido.

Esta lei é fruto dos sem Deus!

Esta lei aprovaram todos os partidos de esquerda!

Vota contra eles!<sup>290</sup>

<sup>287</sup> SÁNCHEZ BLANCO, Laura. El Anarcofeminismo en España: las propuestas anarquistas de Mujeres Libres para conseguir la igualdad de géneros. **Foro de Educación**, n 9, p. 231-36, 2007. Disponível em: < <http://www.forodeeducacion.com/numero9/014.pdf> >. Acesso em 20 de novembro de 2009, p. 231-36..

<sup>288</sup> RAGO, op. cit., p. 192.

<sup>289</sup> Ibid., p. 196.

<sup>290</sup> CAPEL MARTINEZ, Rosa Maria. De protagonistas a represaliadas: la experiencia de las mujeres republicanas. **Cuadernos de Historia Contemporánea**, vol extraordinário 11-12, p. 35-46, 2007. Disponível

Este discurso está ausente no filme de Aranda. No máximo encontra eco na dona do bordel e em algumas prostitutas.

Voltando à *Libertárias*, já de noite, as personagens percorrem as ruas. Diversos objetos religiosos, como quadros, cálices e estátuas estão reunidos na via pública. Logo as chamas começam a arder e os objetos começam a queimar (Imagens 98 e 99). Com uma música instrumental melancólica, Pilar olha a cena com os olhos firmes, orgulhosa do que vê. Já Maria olha com tristeza, olhos marejados num semblante assustado. A câmera percorre, num *travelling*, os objetos quase que acompanhando o ritmo em que o fogo se alastra, até abrir sua objetiva e enquadrar uma multidão de pessoas. Quando termina seu movimento ela está ao lado de um auto-falante, que emite um discurso de Buenaventura Durruti, o mais emblemático anarquista espanhol:

- “Nestes momentos históricos, nestas horas decisivas, multiplicados pelo furor e pelo entusiasmo, os bravos homens do povo, que venceram o exército de Barcelona, se dispõem a marchar sobre Zaragoza em auxílio aos seus irmãos aragoneses. A vontade soberana de uma massa que tudo pode, quando seus integrantes vão unidos e agigantados pela decisão de triunfar, influenciará nos destinos do mundo. O 19 de julho marcará o começo de uma nova era. A paz do passado já não existe. Estamos gestando, entre rios de sangue, uma nova Espanha”. Todos ouvem admirados e contemplativos.



**Imagem 98**



**Imagem 99**

Durante a viagem a Barcelona, elas param para dormir num convento transformado em alojamento pelos revolucionários. A ironia está presente na fala de uma das mulheres: “Saí de um prostíbulo para dormir num convento”. Ao amanhecer, demonstrando que não

abandonou os rígidos hábitos disciplinares, Maria está a postos esperando suas companheiras acordarem. Neste momento, Pilar retira o chapéu de Maria e o substitui por um lenço vermelho e negro, dizendo que agora Maria se parece com uma camponesa. “Com quem é casada?” perguntam a Maria, e ela responde: “Com o Senhor”, ao que Pilar retruca: “Um marido que não precisa de café da manhã, nem de cama”. Se o chapéu foi retirado por ser um ornamento simbólico da burguesia, a cena seguinte mostra como esses valores ainda estão incorporados em Maria. Ao subir na moto com Pilar, ela o faz tal qual uma nobre que sobe na garupa de uma montaria, com os dois pés colocados no mesmo lado. Pilar a repreende: “A cavalo”. Ao adotar uma postura tida como masculina, Pilar inverte a postura patriarcal e demarca novas formas de atuação no cotidiano.

Na barreira encontrada no caminho, um miliciano verifica a bagagem do baú da moto e estranha a peculiaridade de seu conteúdo: pão dormido. Pilar entrega um papel carimbado para o miliciano que autoriza sua passagem. Maria, ao ouvir um ruído, desce da moto e deslocando-se pela estrada vê uma cena que a deixa transtornada: o fuzilamento de um bispo. Profundamente chocada, Pilar a consola, mas não deixa de reverberar seus ideais e referendar a cena: “A revolução não é uma festa. Alguém tem que sofrer as conseqüências. É o apocalipse da liberdade”.

Dentro do baú da moto, sob o pão que alimenta os homens, encontram-se, na verdade, as armas que alimentarão a transformação feminina de forma mais radical. Pilar e Maria chegam a um endereço e escondem a moto. Nesta seqüência aparece a personagem Floren, que em diversos momentos destacará seu caráter espiritualista associado ao anarquismo<sup>291</sup>. São dela as frases mais impactantes e emblemáticas presentes no filme. Ela afirma para Maria: “Deus é fascista”. Afirma, ainda, ser anarquista e espiritualista. Anarquista, porque acredita que o indivíduo é tudo e o Estado é nada. Espiritualista, porque depois que se morre, o indivíduo é tudo, Deus é nada. Ela atribui à sua deficiência física (Floren é coxa), o desenvolvimento de sua inteligência, revertendo uma característica tomada como negativa. Maria observa e ouve assustada tudo o que é dito, mas fica mais perplexa quando Floren finalmente diz: “Jesus foi o primeiro anarquista da História. Uma vez falei com o espírito de Jesus”. Maria curiosa lhe pergunta: “Você falou com ele?”, e Floren lhe responde: “Com ela, Jesus não é homem, é uma mulher!”. Floren pede que Maria não chore pelo Bispo assassinado na estrada. Maria retruca, dizendo que “Matar é pecado” Floren pega uma série de livros

---

<sup>291</sup> Cabe destacar que o historiador militar John Keegan, citado no início do capítulo afirma que não podia lutar e ser um soldado porque era coxo. No filme, mesmo com este problema, Floren se faz presente no front de batalha e não se exime de participar da Revolução.

(ganha destaque o título *Libro Eterno*) de autores anarquistas e entrega para Maria, dizendo-lhe: “Leia e veja quantas maneiras há de se matar”.

Antes da ida ao front de Zaragoza, Aranda desenvolve a seqüência mais emotiva do filme. Percorrendo as ruas e a multidão, a câmera capta em cada rosto, dotado de suas particularidades, a emoção e o sentimento de vivenciar um momento de transformação, de vivenciar a revolução se materializando diante dos olhos. Homens, mulheres, crianças em efervescência, com os punhos e armas erguidos, tocam instrumentos musicais e empunham suas cores. Por fim, *A las barricadas* é entoado por todos, inclusive pelas personagens do filme, que misturadas com a multidão, inserem-se no todo revolucionário, seja ele masculino ou feminino (imagens 100 e 101).

Um corte e o espectador é inserido no ambiente das trincheiras. Um *travelling* percorre as montanhas até a câmera enfocar uma bandeira ao longe. O ambiente e o cotidiano são destacados em diversos aspectos. Já neste período inicial, muitos reclamam da falta de armamentos. Os ideais dos combatentes também são proferidos, na maioria das vezes com palavrões direcionadas para as trincheiras inimigas. Maria tenta usar seus argumentos, mas acaba sendo ofendida pelos nacionalistas. A tensão sexual também é evidenciada. Olhares e situações apresentam esta tensão. (Imagens 102 a 105) Em diversos diálogos homens e mulheres provocam-se: “Tocar os seios seria contra-revolucionário?”, pergunta um miliciano a uma das mulheres. A precariedade de mantimentos também é abordada. Maria consegue ganhar mais batatas dos camponeses porque, ao falar com eles, reproduz discursos memorizados dos livros anarquistas que leu. Além da ironia desta cena, que aponta que Maria mantém a lógica de raciocínio e aprendizado religioso, mas substitui a bíblia pelos livros de Kropotkin, não podemos esquecer que a solidariedade e simpatia com a causa também motivava o auxílio por parte dos camponeses.



**Imagem 100**



**Imagem 101**



Imagem 102



Imagem 103



Imagem 104



Imagem 105

É de Floren o protagonismo de uma das cenas mais peculiares do filme. Durante uma noite no acampamento da trincheira, ela recebe o espírito do anarquista Mateo Morral<sup>292</sup>. Sua voz ganha um tom gutural e toda a cena é filmada com pouca iluminação, acrescentando uma atmosfera fantasmagórica ao ambiente.

Ao chegar num povoado próximo ao front de batalha, Maria entra numa igreja. Nesta cena acontece a aproximação mais forte com um padre integrado à coluna anarquista de Durruti<sup>293</sup>, que trabalha como seu secretário. Até então os dois haviam trocados olhares e poucas palavras. Maria se ajoelha diante dele e diz que deseja se confessar. O padre secretário, temeroso de que alguém veja a cena, obriga Maria a se levantar e quando ela começa a rezar ele a beija. Diante do impacto de Maria, ele profere as seguintes palavras: “Abençoe a revolução, porque senão ninguém a beijaria!”. Tal como os personagens, que

<sup>292</sup> Catalão filho de comerciantes têxteis de Barcelona ao viajar para a Alemanha tomou contato com as idéias anarquistas. Abandonou os negócios da família para se tornar bibliotecário de Francisco Ferrer y Guardia. Em 1906 foi um dos responsáveis pela execução de um atentado contra o rei Afonso XII. A ação foi desastrosa, uma vez que a bomba escondida num ramallete de flores acabou vitimando cerca de trinta pessoas, mas a família real saiu ilesa. Fugiu, mas em 2 de junho de 1906 foi reconhecido e preso por um guarda. Rebelou-se e, após matar o guarda, suicidou-se. Durante a Guerra Civil Espanhola, a Calle Mayor de Madrid, onde ocorreu o atentado, foi rebatizada como Calle Mateo Morral. Com a instauração do Franquismo, a rua voltou a receber sua denominação anterior.

<sup>293</sup> No filme este personagem não tem nome, por isso ele será referenciado como O padre secretário.



apresentam seus sentimentos e ideais religiosos encobertos, os objetos da igreja também estão encobertos ou ausentes, como a cruz presente somente na marca da parede. A frase do padre secretário marca o indício de uma ruptura com seus ideais religiosos de forma irônica. Destaca-se que a personagem Maria, que encarna o ideal de pureza e bondade, tem a materialização de um gesto emotivo com um padre, em essência no mesmo patamar de pureza que ela. Significativo é o fato deste momento ocorrer em uma igreja, local sagrado para ambos, mas não para seus novos parceiros políticos.

Esta sexualidade que aflora em Maria é colocada à prova quando a personagem Charo aceita fazer sexo com um miliciano nas trincheiras, para “tirar o tremor do corpo”. Charo está muito preocupada com seus companheiros que foram preparar o ataque aos inimigos, e constantemente ela repete que presente que alguém irá morrer. Destaca-se, nesta seqüência, o fato de uma ex-prostituta ser a primeira a concordar em se relacionar com um miliciano, mas sua postura apática e frígida contradiz seu desejo renunciado.

De volta às trincheiras, duas longas seqüências são apresentadas: a tomada da trincheira inimiga com a preparação de uma armadilha e a chegada de reforços e de um veículo blindado, utilizado na conquista definitiva da cidade de San Román. Estas duas seqüências compreendem as seqüências de ação mais intensas do filme e são filmadas preservando o suspense e a tensão em todos os instantes. A armadilha aos nacionalistas consiste numa caixa, com uma arma amarrada na parte de cima e uma bandeira presa à caixa. Ao puxar a bandeira são acionados os detonadores e inicia-se o ataque à trincheira inimiga. Esta seqüência apresenta uma interposição de *travellings* e *closes* que tornam sua dinâmica ágil. Após o sucesso da operação todos comemoram e desfraldam uma bandeira rubro-negra. Esta cena conecta-se com a cena em que Floren recebe o espírito de Mateo Morral, que havia mencionado dinamites e o atentado a Afonso XII, que acabam servindo de inspiração aos milicianos.

Posteriormente, no rio próximo às montanhas, Maria avista uma série de barcos e corre em sua direção. Em um dos barcos, um veículo blindado é trazido. A câmera foca, em um plano geral, a cidade de San Román, destacando sua coloração uniforme e uma densa fumaça ao fundo (imagem 106). Ao entrar na cidade diversas imagens impactantes são inseridas. A primeira é a de um oficial nacionalista que, do alto de uma varanda, recusa-se a se render, e, antes de se enforcar com uma corda presa à varanda, grita “Viva Espanha”. A seguir, a câmera foca dois milicianos observando o oficial, do qual visualizamos os pés suspensos na sacada. Os milicianos sacam suas pistolas e disparam vários tiros no nacionalista agonizante. A segunda é a utilização do blindado para neutralizar uma barricada de soldados

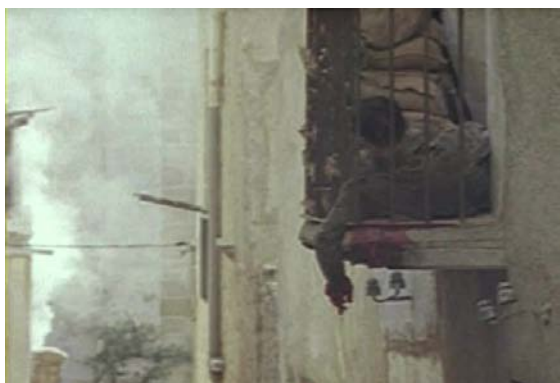
nacionalistas. Munidos de metralhadoras em cima e ao lado do veículo, todos avançam sem hesitar e o veículo choca-se contra a barricada. Os enquadramentos são organizados em contraplanos para mostrar a reação dos adversários a cada instante em que eles ficam mais próximos uns dos outros. Antes do choque, ela mostra através do vidro do veículo o rosto de determinação do miliciano.



**Imagem 106**



**Imagem 107**



**Imagem 108**



**Imagem 109**

Em outro momento, quando a câmera encontra Maria, ela percorre as ruas banhadas de sangue e de corpos que se projetam pelas ruas e janelas (Imagens 107 a 109). O horror sentido por Maria maximiza-se quando ela se depara com uma série de corpos enfileirados (imagem 110), e entre eles, vê o corpo do miliciano que dirigia o veículo, que lutava junto com seus companheiros. Solenemente uma imensa bandeira rubro-negra é estendida sobre os corpos. Na seqüência seguinte um cortejo carrega os esquifes abertos e na posição vertical, acompanhados de uma série de tambores que compõem o som diegético da cena (imagem 111). Maria observa de longe, apoiada em uma parede, quando o padre secretário se aproxima dela e pega sua mão por trás de seu corpo. Neste momento ele pede Maria em casamento.



Imagem 110



Imagem 111

Depois desta cena, as mulheres são vistas em um bar conversando com vários homens, inclusive estrangeiros. Muito curiosos, eles perguntam qual a opinião delas sobre o amor livre. Destaca-se que a promulgação da prática do amor livre sofreu críticas de algumas anarquistas pela ausência de orientação sexual adequada e no filme esta postura é debatida neste momento. Muito significativa é a posição da câmera, que fixada na ponta da mesa realiza movimentos sobre seu eixo destacando a postura e a fala das mulheres, enquanto os homens ficam de costas para a câmera. É delas a opinião e o foco sobre suas atitudes. As frases pronunciadas são contundentes: “Eu quero anarquia”, “Homem e mulher são equivalentes, não iguais”, “O vermelho representa a luta, o negro o espírito humano”.

As três seqüências seguintes são muito significativas, pois apresentam o enquadramento das milícias durante o conflito, o enquadramento das mulheres milicianas e a atuação de Durruti na guerra civil.

A análise de uma seqüência em especial, permite exemplificar como o método de análise apresentado inicialmente pode ser utilizado. O primeiro passo consiste na descrição da seqüência referida: diversos anarquistas, todos homens, estão reunidos em um bar para debater a tomada de San Román e o futuro de suas ações. Durruti afirma a necessidade da militarização diante de uma reunião da Coluna. A seqüência tem a duração de um minuto e vinte e sete segundos. O passo seguinte é a transcrição dos diálogos.

- (Um anarquista) Um exemplo patético. Há quatro companheiros que eu suponho todos vocês conhecem, que blindaram uma camionete. Um trabalho recomendado. Mas aquele caminhão nunca foi visto em ação, e dois deles viajaram na frente mostrando seu trabalho, enquanto outros dois se divertem em Barcelona ou Lérida. Eles viajam toda semana, sem uma autorização. Francamente, não quero discutir o que é obvio. A militarização parece inevitável para mim.



- (outro anarquista) Escutem! Prestem atenção. Eu vou para casa só quando usar uma divisa de tenente, ou deixar você usar uma. Ademais, aquele caminhão entrou em ação. Isso foi decisivo na tomada de San Román.

- A tomada de San Román foi estrategicamente inútil. E você Durruti, sabe muito bem.

- (Durruti) Sim, eu sei. Escutem-me com atenção. Creio que nenhum de vocês pode duvidar de minhas convicções. Pois bem, eu digo que se é melhor implantaremos uma disciplina de aço. Estou disposto a renunciar a tudo, menos à vitória.

A seqüência é toda realizada em um único *plano-seqüência*, ou seja, sem cortes e os ângulos são alterados com o movimento de câmera (imagens 112 a 115). O conjunto dos elementos do interior do campo de ação é focado com um plano médio. A câmera está posicionada um pouco abaixo da linha dos olhos dos personagens sentados, um *contra-plongée* suavizado que engrandece o ambiente e os personagens que discursam em pé junto à bandeira vermelho e negra. A câmera está colocada muito próxima aos personagens em cena, e mesmo os mais distantes da lente, aparentam proximidade. São executados três movimentos durante esta seqüência: primeiro, da esquerda para a direita, desloca o foco das pessoas encostadas na parede para o anarquista que discursa junto à bandeira. Neste momento, depois de alguns segundos em posição fixa, a câmera executa um suave e curto *travelling* para frente (segundo momento). Quando Durruti se levanta, a câmera o acompanha até a porta e fixa este ponto (terceiro momento) até o corte que insere outra seqüência na rua. Não há acompanhamento musical nesta seqüência, os elementos sonoros presentes são as falas e os ruídos. Seu caráter é representativo diegético, as vozes e ruídos estão em sincronia com os personagens e a ação desenvolvida.



**Imagem 112**



**Imagem 113**



Imagem 114



Imagem 115

A luz utilizada é *low-key*, pois percebe-se nos soldados sentados sombras mais nítidas e densas. Neste caso, a luz chave (que fica ao lado da câmera) e a luz atenuante são minimizadas em prol da contra-luz que emana do fundo do ambiente para destacar a bandeira. Quando a câmera movimenta-se em direção à porta, a luz proveniente das janelas e da porta passa a executar essa função.

Dentre os personagens presentes na cena, Durruti é o de maior destaque. Sua presença cênica está enquadrada numa unidade de ação com uma postura ativa e protagonista da seqüência, mesmo que aparecendo nos segundos finais dela.

Também é importante destacar, na análise desta seqüência, sua ligação com a seqüência anterior, e a posterior, além de outras aparições de Durruti durante a película. Na seqüência anterior um grupo de mulheres é levado a um consultório médico. Em tom de galhofa e também de assédio elas provocam os médicos que distribuem frascos para a coleta de urina. Um dos médicos também ironiza, ao comentar com seu colega: “Aí vem a gangue do gonococo”. Numa cena de tom grotesco, enquanto cantam agachadas, uma delas levanta-se e vemos a urina jorrar até o frasco (imagens 116 e 117). Uma das mulheres, com um semblante sério, levanta-se e diz: “Mulheres, isto é sério”. Na cena posterior à reunião no bar, Durruti caminha pela rua em direção a um automóvel. Ele está de costas para a câmera, com uma metralhadora a tiracolo. Suas falas são secas e diretivas: “É preciso retirar as mulheres do front”. Sua declaração deve-se ao fato de que, além de muitas estarem grávidas, um surto de gonorréia esteja retirando diversos combatentes homens do front.



Imagem 116



Imagem 117

A seriedade e veemência com que Durruti aborda o tema conectam-se ao processo de enquadramento das milícias, tomadas como um todo, como visto no diálogo no bar, e no que tange à atuação das mulheres no front. Mais do que os elementos políticos e a divisão da esquerda, destacam-se a própria divisão dentro do anarquismo e os diferentes anseios e interesses no contexto revolucionário.

A crítica ao militarismo está claramente exposta na fala do segundo anarquista, que ironiza ao desejar uma divisa de tenente. A resposta de Durruti é uma frase extremamente polêmica, sobre a qual a questionamento da sua autoria e que se contrapõe à frase dita ao jornalista russo (“Mostraremos como se faz a verdadeira revolução!”), e que encontrou eco entre comunistas e demais setores da esquerda, por se enquadrar no desejado processo de união republicana contra o fascismo, deixando de lado questões revolucionárias. Sobre isso, o histórico anarquista Abel Paz, recentemente falecido, comenta:

Houve alguém que chegou mesmo a fabricar uma frase que a santa aliança atribuiu a Durruti, frase que ele nunca tinha pronunciado e que não se encontrará em nenhuma das suas declarações ou discursos, mas que era um dito cortante como uma espada: **Nós renunciaremos a tudo, menos a vitória! Foi uma frase infeliz que deu volta a toda Espanha Republicana e que os protagonistas citavam, para justificar as suas próprias instruções** [grifo nosso]<sup>294</sup>.

A transposição da postura de Durruti no filme fica muito bem evidenciada quando comparamos suas três aparições. Na primeira, sua voz inunda a cidade pelos auto-falantes, ele destaca que é chegado o momento de construir uma nova Espanha, mesmo que seja sob rios de sangue. Posteriormente, em entrevista a jornalistas, suas falas indicam a valoração do caráter da revolução espanhola e sua diferenciação com a revolução soviética, feita por um partido e de cima para baixo e a valorização do individualismo anarquista:

<sup>294</sup> PAZ, Abel. **O povo em armas**: Buenaventura Durruti e o anarquismo espanhol. Lisboa: Assírio e Alvim, s.d. p. 217.

- “Se trata de afastar para sempre o fascismo e isso se faz apesar do governo. Talvez um dia não tão longe, este mesmo governo tenha necessidade dos militares rebeldes para destruir o movimento operário. Lutamos pela revolução. Não esperamos ajuda de ninguém. Mostraremos a vocês bolchevistas russos como se faz a revolução. Em seu país há uma ditadura. No exército vermelho há coronéis e generais, ao passo que na minha coluna não há chefes nem subordinados. Todos somos soldados. Eu também sou um simples soldado”.

- “Os burgueses sempre tendem a identificar a liberdade com o caos. Organizamos o entusiasmo, não a obediência. Cada homem, cada mulher é responsável por si mesmo e pelos demais. Esta é nossa força. Nós os operários estamos destinados a herdar a terra”.

- “Não temos medo das ruínas. Nós operários construímos os palácios e cidades da Espanha e da América. Podemos voltar a fazê-lo. A burguesia pode fazer saltar em pedaços seu mundo antes de abandonar a história, mas nós levamos no coração um mundo novo e esse mundo cresce a cada instante. Está crescendo agora enquanto falo com você” (imagens 118 e 119).



**Imagem 118**



**Imagem 119**

As falas do filme foram baseadas em entrevistas que Durruti deu a jornalistas dos E.U.A. e da Rússia. Ao compararmos as versões, observamos que algumas partes foram suprimidas em prol do ritmo e andamento do filme:

Nós fomos acostumados a habitar casebres e cárceres. Durante algum tempo teremos que morar em lugares assim. Mas o senhor não se esqueça de que também sabemos construir. Fomos nós que construímos todos estes palácios, todas estas cidades na Espanha, na América e em todo o mundo. Nós, os trabalhadores, podemos construir tudo de novo. Construções novas e melhores do que as atuais. Não temos medo das ruínas. A terra será nossa herança; disso não resta a menor dúvida. A burguesia tem que mandar seu mundo pelos ares antes de deixar o palco da História. Trazemos um mundo novo dentro de nós, que cresce a cada momento. Ele está crescendo neste instante, quando estou falando com o senhor<sup>295</sup>.

<sup>295</sup> ENZENSBERGER, op. cit., p. 187.

Desse modo a película apresenta uma evolução na postura de Durruti, que não contradiz sua postura ao longo da Guerra Civil, mas omite diversas outras falas e declarações que permitiriam compreender melhor este personagem emblemático. Buenaventura Durruti, nasceu em Leon em 1896. Aprovado num concurso, começou a trabalhar na companhia ferroviária em 1916, mas foi despedido no ano seguinte pela participação em uma greve. Viveu em Paris até 1920 onde desenvolveu ainda mais seu apreço pela luta de classes. Junto com Francisco Ascaso, Gregório Jover e García Oliver formou o grupo Os Solidários, que tinha como objetivo a defesa contra o “Terror Branco” promovido por assassinos dos trabalhadores contratados pelos donos das fábricas. Seu grupo especializou-se em autodefesa, sabotagens, expropriação e revolta armada. Percorreu diversos países, entre eles Cuba, Argentina e Chile, e acalentava o sonho de fundar uma editora anarquista. Sua voz imponente aliava-se ao seu porte atlético e seu rosto grande. Alguns amigos o descreviam mais como um rebelde, do que um anarquista, mas era reconhecido pela sua abnegação em prol da causa revolucionária.

Quanto à crítica à União Soviética, cabe destacar que Durruti diversas vezes valorizava os trabalhadores russos, mas nunca deixou de criticar o partido e o processo revolucionário desenvolvido na Rússia:

Somos anarco-sindicalistas. Lutamos pela revolução e sabemos o que queremos. Para nós significa muito pouco que em algum lugar da Terra exista uma União Soviética, na medida em que Stálin comprou a paz e a tranqüilidade desta União Soviética vendendo trabalhadores alemães e chineses à barbárie fascista. Queremos fazer a revolução aqui na Espanha não depois da próxima guerra européia, mas agora neste momento. Com a nossa revolução damos mais dor de cabeça a Hitler e a Mussolini do que todo Exército Vermelho. Com o nosso exemplo mostramos à classe trabalhadora alemã e italiana como se deve tratar o fascismo<sup>296</sup>.

Sua crença no desenvolvimento do processo revolucionário concomitante à guerra também nunca deixou de ser destacado:

Estamos em guerra e ao mesmo tempo fazendo a revolução. Na minha opinião, as circunstâncias exigem estas duas coisas de nós. As medidas revolucionárias, que dizem respeito a todo o povo, não devem ser tomadas apenas na retaguarda, ou seja, em Barcelona, mas tem que valer também na linha de frente<sup>297</sup>.

---

<sup>296</sup> ENZENSBERGER, op. cit., p. 186-7.

<sup>297</sup> Ibid., p. 260.

Também, a disciplina de aço, presente na fala do filme, era explicada por Durruti relacionada à concepção anarquista:

Fala-se muito em disciplina, mas são poucos os que acertam o centro do problema. Ter disciplina nada mais significa para mim senão respeitar a sua responsabilidade como também a dos outros. Sou contra a disciplina de quartel: ela leva apenas à brutalidade, ao ódio e ao funcionamento mecânico, sem a mínima conscientização. Mas também falo aqui a favor de uma liberdade que não passa de um mal-entendido, como a liberdade de que os covardes fazem uso única e exclusivamente para facilitar suas vidas<sup>298</sup>.

Assim, a presença do personagem Durruti exemplifica muito bem o processo de condensação destacado por Rosenstone. A seleção de dados referente aos discursos deveu-se à necessidade do ritmo da ação apresentado e do andamento do filme, além do enfoque na atuação das mulheres. O processo de militarização, que colocou em cheque os valores anarquistas e dividiu muitas milícias, tem como eixo, no filme, as conseqüências desse processo para as mulheres que lutaram no front, que desejavam além da revolução econômica uma revolução de gênero. Na primeira aparição, quando sua voz se faz presente sem sua presença física, são as mulheres, e suas reações ante a cidade em chamas, que são enfocadas pela câmera. Na segunda aparição, na entrevista com os jornalistas, a cena anterior e a posterior a esta mostram o cotidiano das trincheiras. Aqui, a presença de Durruti fica anteposta aos combatentes diretos, mas não podemos deixar de ter em mente que ele sempre foi descrito como um homem de ação e não de palavras. Na terceira aparição, a cena em que diversas anarquistas realizam a coleta de urina que precede a reunião dos homens demonstra diferentes posturas: a seriedade, a ironia e o deboche. Das mulheres presentes nesta cena, nenhuma é protagonista do filme. Sabemos que são anarquistas pelas cores dos lenços. Se esta cena insere uma dualidade de diferentes posturas entre gêneros, ela também insere uma diferenciação nas posturas e comportamentos entre as próprias mulheres, diferenciando aquelas que combatiam no front e as que não combatiam, que no filme não são identificadas ou especificadas. A postura de Durruti em relação à presença das mulheres e às questões de gênero revelam a complexidade da formação do pensamento anarquista. A prostituição nas frentes de batalha era uma realidade, conforme atesta o depoimento de Jesús Arnal Pena, um dos membros da Coluna:

Outro problema para a Coluna eram as prostitutas de Barcelona que tinham viajado para a frente de Aragon atrás dos anarco-sindicalistas. Logo as doenças venéreas

<sup>298</sup> ENZENSBERGER, op. cit., p. 260-1.

começaram a causar mais baixas do que as balas inimigas. Por fim Durruti teve que providenciar uma enfermeira especial para esses casos no hospital militar de Bujaraloz. [...] Ele (Durruti) me disse: Temos que pôr um fim, de uma vez por todas, nesta encenação com as mulheres que tomou conta da Coluna [...] você liga para a garagem e manda vir quantos veículos precisar. Os automóveis devem estar em todas as unidades e carregar as moças. Que não sobre nenhuma! Então você irá com a caravana para Sariñena. Lá as embarca num vagão blindado e as despacha para Barcelona!<sup>299</sup>

Também é conhecido o episódio em que Durruti pede que sua companheira, e outras esposas de milicianos, voltem para a retaguarda. A esposa de Durruti reconhecia o machismo entre seus colegas anarquistas, e relativizava um pouco esta postura de Durruti. Ele próprio, quando perseguido pela polícia, ficava longos períodos em casa enquanto sua esposa trabalhava, (retrucou uma provocação) “por estar fazendo um serviço de mulher”:

Que isso sirva de exemplo. Além de lavar e cozinhar, sou eu quem limpo e troco a roupa da minha filha. Se você acha que um verdadeiro anarquista tem de ficar sentado o dia inteiro num café ou num bar, então você não entendeu nada de anarquia<sup>300</sup>.

Desse modo, a película *Libertárias* permite refletir como o meio audiovisual pode nos fazer questionar sobre nossa relação com o passado. Esta película instrumentaliza os indivíduos históricos como outros recursos dificilmente conseguiriam. A declaração de Aranda sobre o processo de escrita e pesquisa do roteiro, citada anteriormente, corrobora a avaliação de Rosenstone de que para os cineastas a história corresponde à criação, onde a manipulação dos significados do passado está centrada na construção de um sentido, e não especificamente nos fatos que dão lugar a estes sentidos. Diferentemente do que pensam os historiadores, para Aranda a interpretação de um processo histórico permite a inserção de elementos criativos, até mesmo a invenção de fatos. O filme procura descrever eventos e elaborar cenários de forma a se aproximar da realidade histórica do contexto da Guerra Civil. Também são inseridos diversos personagens reais que dialogam com fictícios. A diferença entre historiadores e cineastas são os meios utilizados para a produção de suas obras e os fins objetivados. Um filme objetiva muito mais a emoção do que um livro de história, mas no caso de *Libertárias*, como demonstra a classificação de Ferro, sua elaboração a partir do ponto de vista das massas, a valorização dos personagens e o resgate da dignidade destas personagens são fins comuns de historiadoras e do cineasta. A proximidade de Aranda da temática da sexualidade feminina, recorrente em diversos de seus filmes, permite ao cineasta compreender e se aproximar do universo feminino, mesmo sendo de outro gênero.

<sup>299</sup> ENZENSBERGER, op. cit., p.173-4.

<sup>300</sup> Ibid., p. 103.

O filme apresenta a luta das mulheres em diferentes instâncias: a luta entre elas para conscientizar o restante da população sobre a importância do momento revolucionário; a luta para continuar no front de batalha e não serem obrigadas a atuar somente na retaguarda; a luta contra os homens e contra todas as instâncias patriarcais. O olhar masculino foi (e em muitos casos continua sendo) o poder controlador sobre o discurso e o desejo, que pode ser caracterizado como uma construção ideológica no nível do conteúdo e da estética dos filmes. Aranda busca reconhecer estes elementos e se opor à sua presença utilizando recursos narrativos, dramáticos e de conteúdos. A maioria dos homens presentes na película não tem nome ou não são chamados pelos seus nomes próprios, são apresentados por apelidos ou por suas funções, como o padre secretário, diferentemente das mulheres, todas com nome próprio. Ao confrontar sua postura em relação às questões de gênero, Aranda propõe ao espectador masculino o confronto com a sexualidade feminina. Também as mulheres, vítimas de um longo período opressivo do Franquismo são confrontadas com a própria sexualidade feminina e com um passado que se apresenta avançado e ousado para o próprio presente vivido. Se a linha que conduz o princípio organizativo da obra é o elemento estético-dramático, misturando personagens reais e fictícios, o real que a ficção do filme apresenta é um real de camada dupla: o real existente e esquecido da atuação feminina na linha de frente; e, justamente partindo deste real, também está presente um real objetivado, ainda não alcançado, de um contexto considerado utópico.

A decupagem e descrição das cenas do filme permitem destacar a presença da religião através das atitudes dos personagens e, também, pela presença dos objetos cênicos, como a cruz. Ao aplicarmos o método de análise histórico-cinematográfico podemos perceber a existência destes recursos cênicos e estéticos e correlacioná-los aos elementos históricos. As personagens iniciam o filme com um papel demarcado: a miliciana, a freira, a prostituta. Contudo, o desenvolvimento do processo revolucionário mostra como as alterações de comportamento e pensamento ocorrem de forma diferenciada e em diversos estágios. A apresentação da organização Mulheres Livres e a descrição de sua evolução desde antes do início do conflito, permite compreender a formação de um contexto que oferecia múltiplos presentes (e futuros) disputados. Estão ausentes do filme as figuras da mãe, da esposa e das mulheres que atuaram na retaguarda. A contraposição de diálogos do filme com depoimentos e textos de mulheres que viveram no período também ajuda a compor este contexto e justifica a importância do elemento extra-fílmico e seu entrecruzamento com os elementos intra-fílmicos.



Desse modo, as mulheres que apoiaram a Segunda República se constituíram durante o período da Guerra Civil, e, posteriormente, como um mito silenciado. Este ponto constituiu-se num extremo entre várias posturas existentes. As diferentes representações eram encarnadas tanto pelas deputadas, pelas líderes dos movimentos e pelas mulheres comuns. As milicianas eram consideradas como ídolo ou opróbrio e o processo de glorificação verificado no início do conflito transformou-se numa inconveniência para muitos. É preciso ter em mente que fizeram parte da História espanhola as inesquecíveis Dolores Ibarruri<sup>301</sup> e Federica Montseny e as muitas anónimas, como as personagens do filme, esquecidas pela história. O período franquista impôs a estas mulheres, identificadas genericamente como “vermelhas”: o exílio; o cárcere (legal e ilegal); a auto-anulação (e alienação) como mecanismo de sobrevivência; as ruas como possibilidade de sobrevivência e; para muitas, o fuzilamento. Desenvolveu-se um processo de demonização velado ou manifesto concomitante ao resgate da visão tradicional e cristã da esposa, da mãe e da filha<sup>302</sup>, inclusive pela defesa do amor livre, que caracterizava as mulheres “vermelhas” e que, também por isso, eram identificadas como prostitutas, anteposição clássica à mulher pertencente à sagrada família cristã.

Escutar as vozes e os silêncios impetrados neste longo período é um processo que não se faz sem partir das parcialidades de nosso presente. O filme de Aranda, ao dar corpo e vida a personagens esquecidas, questiona nosso próprio presente quanto à sua capacidade de mudança e da dívida existente com relação a este passado. Ao recordar os anos em que o anarquismo encontrava-se fortemente presente na constituição do meio social, Aranda lança um questionamento sobre a visão predominante do período, que caracterizava uma época de liberações como uma época de caos social e moral. A figura da miliciana constituiu-se num símbolo dotado de múltiplos caracteres no imaginário da cultura espanhola. A presença de prostitutas no front de batalha não pode ser associada diretamente com a presença de mulheres combatentes. Mesmo não se constituindo uma maioria no front, longe disso, a figura da miliciana influenciou a formação de um imaginário sobre a Guerra Civil e o protagonismo feminino. Partindo deste ponto, podemos atribuir a esta identificação com as prostitutas como um reconhecimento à transgressão que seu protagonismo proporcionava no meio social. O mérito do filme de Aranda é fugir da dicotomia puta-miliciana presente no imaginário

<sup>301</sup> Sobre o mito em torno de Dolores Ibarruri, ver: RIPA, Yannick. Le mythe de Dolores Ibarruri. *Clio. Histories, femmes et sociétés*, n 5, p.1-7, 1997. Disponível em: < <http://clio.revues.org/index702.html> >. Acesso em: 20 de novembro de 2009.

<sup>302</sup> FERNÁNDEZ, Adriana Martínez. Rojas: la construcción de la mujer republicana en la memoria de España. *Alpha*, n 22, p. 127-142, 2006. Disponível em: < [http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo\\_busqueda=EJEMPLAR&revista\\_busqueda=5902&clave\\_busqueda=139128](http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=EJEMPLAR&revista_busqueda=5902&clave_busqueda=139128) >. Acesso em 18 de setembro de 2009.

espanhol e inserir no front de batalhas personagens complexas e dotadas de diferentes visões de vida. Maria representa a mulher pura que aos poucos vai descobrindo elementos que estiveram ausentes em sua vida reclusa. Charo é uma prostituta que decide mudar de vida e é influenciada pelos valores anarquistas. Pilar é uma revolucionária determinada. Floren mistura sua ideologia anarquista com um espiritismo peculiar. Durruti é apresentado com seus múltiplos pensamentos e convicções: a revolução como urgência, o reconhecimento de instauração de uma nova era e o embate pela necessidade de disciplina e militarização das milícias. Seu secretário é uma figura em transição, que ainda carrega os resquícios da formação religiosa, mas agradece à revolução a possibilidade de beijar Maria. O miliciano que dá corda no relógio é uma figura lacônica.

Na obra *O curto verão da anarquia*, Hans Magnus Enzensberger busca realizar o resgate da memória histórica mostrando a realidade tal como ela se apresenta, com sua complexidade e contradições. Seu livro insere-se dentro de um projeto intelectual desenvolvido na Alemanha Pós-Guerra, que buscava a revisão e contestação do passado. Pesquisou em arquivos na Holanda e coletou depoimentos com testemunhas ainda vivas da Guerra Civil Espanhola. Sua recusa em abordar historiograficamente os grandes homens e o uso de fontes orais leva-o a caracterizar a História como uma ficção coletiva, esvaziando o significado dos documentos históricos. O autor também recusa um estatuto científico da história, desferindo fortes críticas a História acadêmica. Entretanto, cabe destacar que realiza uma interpretação baseada em pesquisas e no que acredita serem fatos reais<sup>303</sup>. Esta aparente contradição também pode ser relacionada com a afirmação de Aranda citada inicialmente, de igualar invenção e interpretação.

Mesmo com uma elegia ao anarquismo, Aranda faz um esforço consciente para analisar os conflitos sexuais e religiosos do contexto e dos personagens. As críticas direcionadas ao filme incidem sobre a composição dos personagens, pela rapidez com que transmutam de lado e pelo enfoque no front de batalha que simplifica sua visão histórica e lhe retirou credibilidade<sup>304</sup>. A postura de Aranda também é caracterizada como chauvinista e de exploração da figura feminina como um objeto para disfarçar o verdadeiro foco do filme, que seria o anarquismo<sup>305</sup>.

<sup>303</sup> NOVA, Cristiane. A história como um grande romance coletivo: “O curto verão da anarquia: Buenaventura Durruti e a Guerra Civil Espanhola”. **O Olho da História**, Salvador, n 2, 1996. Disponível em: < <http://oolhodahistoria.org/> >. Acesso em 20 de março de 2008.

<sup>304</sup> CRUSELS, op. cit., p.252.

<sup>305</sup> LEE, Andrew H. Aranda’s Libertárias: women and the Spanish Civil War through a distorted lens. In: **Arena On Anarchist Cinema**. Oakland: PM Press, 2009. p. 99-106.

Diferentemente destas posições, procuramos explicar como o processo de constituição de uma obra cinematográfica se diferencia do âmbito historiográfico e quais os códigos que compõem sua formação. O enfoque em determinados pontos e a ausência de outros também é um fator a que está sujeito à elaboração de uma obra histórica. Um filme não possui trezentas páginas e milhares de caracteres, mas muitos fotogramas captados pelos olhos do espectador numa velocidade de vinte e quatro quadros por segundos. O grande mérito do cineasta foi utilizar diferentes modelos formais na composição de sua obra: o drama, a comédia, a epopéia, a tragédia histórica, a aventura bélica, o relato de ação, abordando as diversas ambivalências e sentimentos de quem vivenciou o contexto<sup>306</sup>. Tudo isto é feito utilizando um estilo narrativo fluído e contínuo, onde os constantes movimentos de câmera transmitem a sensação de dinamismo e movimento da história.

Na última parte da película, a ação é retomada nas trincheiras. Combatentes sentados em círculo conversam sobre diversos assuntos e recebem cartas. Um ponto a se destacar é a repugnância que a degola de uma ovelha causa entre muitos dos presentes. Esta cena insere uma dupla analogia com cenas anteriores e com uma cena posterior. Com as cenas anteriores é feita uma analogia à ausência de culpa e sentimento quanto à morte de outras pessoas, especialmente religiosos. A degola promovida pelos mouros posteriormente insere outra analogia e uma diferenciação das atitudes no conflito. E é pelos soldados mouros, que surgem entre a floresta até que um deles é enquadrado em close destacando seus traços físicos, que inicia o fim da atuação miliciana feminina no front. Maria consegue se esconder dentro de um celeiro, e pela janela, vê Charo ser estuprada e degolada. Em seguida Maria presencia a morte de Floren, que segurando um punhal pelo corte com as próprias mãos, que se encobrem com o sangue que jorra incessantemente, tenta evitar sua morte. Em seguida, Maria é vítima de estupro, um punhal é colocado na sua boca como forma de ameaça e desprezo. É salva pelo comandante da tropa, não um mouro, mas um espanhol que retira os homens do ambiente. Quando vê Maria segurando as medalhas religiosas que ainda preservava num colar, ele percebe que ela é uma freira.

A retomada da cidade de San Román é emblemática em suas atitudes. Um grupo de pessoas, acompanhadas por um padre, lentamente carrega uma cruz de madeira e a deposita no estandarte no centro da cidade. Ao lado, diversos prisioneiros são levados a um caminho, enquanto um auto-falante anuncia a vitória sobre o comunismo maçônico, a instauração do toque de recolher, a declaração da lei marcial e a proibição de reunião de mais de três pessoas

---

<sup>306</sup> GALÁN, Diego. *El país*, 6, mayo, 2004.

nas ruas. Já na prisão, vemos Maria entre os prisioneiros. Atordoada e desolada, ela percebe que ao fundo uma mulher está agonizando. É Pilar. Maria se ajoelha ao seu lado e aos prantos diz ao seu ouvido:

Um dia, no tempo do senhor, este planeta que vivemos deixará de se chamar Terra. Para ser chamado liberdade. Neste dia, os exploradores do povo serão presos nas masmorras onde haverá correntes e ranger de dentes. E os anjos do céu, no mais alto, cantarão canções de júbilo ao contemplar a máxima liberdade mais azul e brilhante que nunca porque reinará a paz e a justiça e a morte não existirá mais.

Aqui há uma alusão a uma passagem de tom bíblico, pertencente a uma canção portuguesa<sup>307</sup>:

E vós os oprimidos e vós os explorados. E vós os que viveis em agonia. E vós os cegos, coxos, vós cativos, sós, sabeis que em breve vem um novo dia. Um dia de justiça, um dia de verdade. Um dia em que haverá na terra paz. Em que será vencida a morte pela vida. E a escravidão enfim acabará.

Ao mostrar Maria citando uma mensagem com forte cunho religioso, Aranda deixa em suspense se Maria estava utilizando esta passagem valorizando o teor anarquista (oprimidos, justiça, fim da escravidão) ou retornando aos valores religiosos adquiridos antes da Guerra Civil.

A restauração da ordem anterior à República correspondia à restauração da ordem em que Maria foi criada e educada. Contudo, ao invés desta restauração a inseri-la novamente no seu mundo cotidiano, ela transformou a figura de Maria, uma vez que esta nova ordem veio acompanhada da aplicação e instauração de um regime de terror. Ao trazer à tona o protagonismo destas personagens e reviver um contexto que foi encoberto pelo período de transição e da democracia, Aranda revigorou as lembranças de muitas gerações e semeou um pedaço da história para as gerações mais jovens. Muito próximo de sua visão cinematográfica está a de Enzesberger ao concluir sua obra literária sobre Durruti:

Mas esta Revolução derrotada e envelhecida não perdeu nada de seu comportamento íntegro. O anarquismo espanhol, pelo qual lutaram estes homens e mulheres durante toda sua vida, não foi jamais uma seita periférica à sociedade, uma moda intelectual, uma maneira burguesa de brincar com fogo. A anarquia espanhola foi um movimento de massas do operariado. Muito menos do que manifestos e palavras de ordem deixam transparecer, ele não tem nada a ver com o neo-anarquismo dos grupos estudantis de hoje. [...] Quase todos eles trabalharam e viveram de suas próprias mãos. Ainda hoje, muitos deles vão todos os dias à construção ou à fábrica.

<sup>307</sup> FATARELI, Uéslei. A influência da Teologia da Libertação em composições musicais protestantes brasileiras. **Cadernos CERU**, v 19, n 2, p. 129-156, 2008. Disponível em: <[http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci\\_issuetoc&pid=1413-451920080002&lng=pt&nrm=iso](http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=1413-451920080002&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 24 de dezembro de 2009.

A maioria trabalha em pequenas oficinas. Com certo orgulho, observam que não dependem de ninguém, que ainda podem ganhar sozinhos o seu pão. Cada um é um *expert* em seu ofício. As palavras de ordem da “sociedade do tempo livre” e as utopias do ócio lhes são estranhas. Nada é superficial em seus pequenos apartamentos. Desperdício e fetichismo de mercadoria são desconhecidos. Só o valor de uso conta. Vivem numa parcimônia que não os oprime. Silenciosamente, sem polêmica, ignoram as normas de consumo. [...] Estes revolucionários de uma outra época envelheceram, mas não parecem cansados. Não sabem o que quer dizer a frivolidade. Sua moral é muda, mas não dá margem à ambigüidade. Ela já não entende mais o mundo. Conhecem de perto a violência, mas o prazer pela violência é profundamente suspeito. São solitários e desconfiados, mas nem bem passamos pelo umbral que nos separa deles, o umbral de seu exílio, e um mundo de presteza, generosidade e solidariedade se abre. Quem os conhece fica espantado ao ver como são pouco indecisos e como carregam tão pouca amargura, muito menos do que seus visitantes mais jovens. Eles não são melancólicos. Sua cortesia é proletária e a dignidade, de pessoas que jamais capitularam. Não têm que agradecer a ninguém. Não foram “promovidos” por ninguém. Não tomaram nada para si, nem consumiram bolsas de estudos. O bem estar não lhes interessa. Têm a consciência intacta. Não são tipos acabados: sua disposição física é extraordinária. Não são viciados, nem neuróticos, nem precisam de drogas. Não lamentam nada. Suas derrotas não serviram para ensinar-lhes algo ruim. Sabem que cometeram erros, mas não voltam atrás. Os velhos homens da Revolução são mais fortes do que tudo que veio depois deles<sup>308</sup>.

Ao direcionar sua lente para estas personagens Aranda enfocou um período em que a utopia era possível de ser tomada com as mãos. O principal conteúdo latente de sua obra é desvelar um presente onde a formação histórica e política busca retirar dos indivíduos a possibilidade de visualizar alternativas ao presente vivido. Toda transformação é tomada como algo inalcançável e ridicularizada quando presente no horizonte de alguém. Mas se o agora é diferente do que foi no passado, nada pode nos impedir de pensar e agir para que o futuro seja diferente, para que todo planeta desfrute da liberdade.

---

<sup>308</sup> ENZENSBERGER, op. cit., p. 305-6.

## CONCLUSÃO

Depois desta jornada em que propusemos uma reflexão sobre a relação Cinema-História, elaboramos uma proposta de análise histórico-cinematográfica e percorremos as três películas selecionadas para o nosso estudo. A conclusão apresentará elementos comparativos dos três filmes para, a seguir, indicar a reflexão final deste trabalho.

Primeiramente destacaremos a comparação de elementos no âmbito metodológico e posteriormente no âmbito diegético dos filmes.

Retomando a classificação elaborada por Marc Ferro, destacamos que, ao apontar os modos de funcionamento da História em diversas formas de expressão e de abordagem, o autor elenca cinco características para as quatro formas de operação histórica. A primeira é a História-memória, que tem na acumulação o princípio organizativo dos elementos a serem pesquisados. Sua função explicativa é a identificação com o receptor e a dignidade é o objetivo latente dos autores. A História acadêmica (denominada por Ferro somente por História) tem como destaque a hierarquia das fontes utilizadas na seleção realizada pelo pesquisador. Legitimação e cargos compõem os objetivos dos seus autores. A História experimental, por estar desconectada do meio acadêmico, não tem como objetivo central a conquista de cargos, mas a conquista de um poder intelectual no meio social. Por fim, o autor analisa a História-ficção, responsável pela análise da produção cinematográfica e que tem como princípio organizativo os elementos estéticos-dramáticos, correlacionados a função explicativa centrada na obtenção do prazer do receptor, neste caso o espectador.

Mesmo que os critérios apontados por Ferro tenham o objetivo de identificar as áreas e o enfoque dos centros de produção do conhecimento histórico a fim de destacar as diferenças com a história produzida no âmbito da História-ficção, percebemos que diversos elementos presentes nos demais itens (História-memória, História e História experimental) também estão presentes nos filmes e no seu processo de realização. Isto ocorre, porque a produção histórica não se limita somente àquela produzida no âmbito científico, ela designa operações elementares e gerais da consciência histórica humana. Como destacou Jörn Rüsen, nestas operações se baseiam os modos de pensar a história como ciência, bem como orientam os interesses e carências dos homens, sua ação e percepção dos efeitos das ações do tempo. Desta matriz de carências e operações o cinema também extrai seu embasamento para a construção de suas narrativas, mas o apresenta de forma diferenciada e utilizando outros métodos além daqueles empreendidos pelos historiadores.

	<b>História-memória</b>	<b>História</b>	<b>História experimental</b>	<b>História-ficção</b>
Princípio organizativo	<i>¡Ay, Carmela!</i> <i>Libertárias</i> <i>Terra e Liberdade</i>	<i>¡Ay, Carmela!</i> <i>Libertárias</i> <i>Terra e Liberdade</i>	<i>¡Ay, Carmela!</i> <i>Libertárias</i> <i>Terra e Liberdade</i>	<i>¡Ay, Carmela!</i> <i>Libertárias</i> <i>Terra e Liberdade</i>
Seleção de informação	<i>¡Ay, Carmela!</i> <i>Libertárias</i> <i>Terra e Liberdade</i>		<i>¡Ay, Carmela!</i> <i>Libertárias</i> <i>Terra e Liberdade</i>	<i>¡Ay, Carmela!</i> <i>Libertárias</i> <i>Terra e Liberdade</i>
Função explícita	<i>¡Ay, Carmela!</i> <i>Libertárias</i> <i>Terra e Liberdade</i>	<i>¡Ay, Carmela!</i> <i>Libertárias</i> <i>Terra e Liberdade</i>	<i>¡Ay, Carmela!</i> <i>Libertárias</i> <i>Terra e Liberdade</i>	<i>¡Ay, Carmela!</i> <i>Libertárias</i> <i>Terra e Liberdade</i>
Objetivos latentes dos autores	<i>¡Ay, Carmela!</i> <i>Libertárias</i> <i>Terra e Liberdade</i>		<i>¡Ay, Carmela!</i> <i>Libertárias</i> <i>Terra e Liberdade</i>	<i>¡Ay, Carmela!</i> <i>Libertárias</i> <i>Terra e Liberdade</i>
Criatividade e invenção	<i>¡Ay, Carmela!</i> <i>Libertárias</i> <i>Terra e Liberdade</i>	<i>¡Ay, Carmela!</i> <i>Libertárias</i> <i>Terra e Liberdade</i>	<i>¡Ay, Carmela!</i> <i>Libertárias</i> <i>Terra e Liberdade</i>	<i>¡Ay, Carmela!</i> <i>Libertárias</i> <i>Terra e Liberdade</i>

Na caracterização História-memória, todas as películas apresentam na seleção das informações o elemento acumulativo, pois todos os filmes foram realizados com base em pesquisas históricas sobre fatos ocorridos no passado. A diferença é que para um historiador, a acumulação de informações é o cerne metodológico para a realização da crítica das fontes, enquanto que, para um cineasta, esta acumulação serve como inspiração para a construção de sua narrativa. A organização cronológica das histórias narradas tem uma função didática na apresentação do passado aos espectadores. *Libertárias* e *Terra e Liberdade* apresentam junto com os créditos iniciais imagens de arquivo, fato que ressalta esse caráter didático e demarca uma transição temporal, que na obra de Loach é retomada constantemente pela presença da neta de David. *¡Ay, Carmela!* não apresenta imagens de arquivo, mas as ruínas de Belchiste e os cartazes que ainda resistem nas paredes cumprem essa função de forma a manter a continuidade diegética da narrativa. Pelas experiências pessoais dos cineastas espanhóis e pela atuação política de Loach, a identificação com a história é um fator presente na concepção destes filmes, bem como o resgate e a valorização da dignidade dos seus protagonistas. Marc Ferro não atribui à História-memória os elementos criatividade e invenção, mas nos filmes, pela lógica do desenvolvimento de uma obra ficcional, eles estão presentes.

No âmbito da História, a seleção hierárquica das informações não é o fator preponderante na realização dos filmes. Saura valoriza os elementos artísticos e seu apreço pela dança contribui para a composição da narrativa de *¡Ay, Carmela!* Aranda destaca a presença feminina também pela sua formação cinematográfica, enquanto Loach agrega a este elemento sua atuação política no meio social. Somam-se a estes fatores a pesquisa

bibliográfica, documental e a realização de depoimentos. A legitimação como função explícita não se descola do trabalho cinematográfico, mas no caso dos três cineastas, a legitimação do passado representado também se alia à função explícita. Da História-experimental o poder intelectual compõe um dos objetivos latentes dos cineastas, variando em cada caso. A conquista de cargos, um dos objetivos no âmbito histórico, não encontra espaço pelo caráter diferente que a profissão de cineasta apresenta. O mesmo vale para o item prestígio, da esfera da História-ficção. O prazer como função explícita está presente nos três filmes, pelo seu caráter inerente ao funcionamento cinematográfico.

Na outra classificação de Ferro, que destaca os centros de produção correlacionados com a forma de análise de cada película, lembramos que no primeiro caso encontramos os filmes realizados dentro do âmbito das Instituições, que podem ser o Estado ou Instituições privadas predominantes na sociedade. Contraposto a isto, encontramos os filmes que se opõem a um poder estabelecido, realizados dentro da esfera Contra-institucional. A Memória enfoca temas relatados por testemunhos, que são apresentados em forma de documentário ou de uma ficção baseada nestes relatos. A análise autônoma abarca filmes produzidos fora das outras classificações. As formas de análise apontadas pelo autor são quatro. A primeira, *From Above*, é encontrada quando uma película realiza um enfoque observando o poder. A segunda, *From Below*, é a perspectiva das massas. Já no item *From Within*, o narrador cerca seu objeto, muitas vezes se apresentando diante da câmera. Por fim, o item *From Without* executa uma análise de fora reconstruindo um objeto político ou social pelo trabalho cinematográfico.

Ao abordarmos as formas de análise com seus centros de produção, que permitem cruzar história e cinema através das diferentes perspectivas de apreciação da sociedade e da forma de abordagem dos problemas históricos, destacamos como a utilização de três películas permite realizar um estudo que abarque três centros de produção e três formas de análise. Um filme produzido dentro do marco das instituições com uma perspectiva *From Without* demarca a reconstrução de um objeto social ou político realizado através de um trabalho formal. Este é o caso de *¡Ay, Carmela!* realizado dentro da esfera de produção tradicional do cinema espanhol, com um cineasta formado dentro destes quadros, bem como grande parte da equipe do filme.



Forma de análise	Centros de produção			
	Instituições	Contra instituições	Memórias	Análise autônoma
<i>From Above</i> (observando o poder)				
<i>From Below</i> (a partir das massas)		<i>Libertárias</i>		
<i>From Within</i> (de dentro)		<i>Terra e Liberdade</i> <i>Libertárias</i>	<i>Terra e Liberdade</i>	
<i>From Without</i> (de fora)	<i>¡Ay, Carmela!</i>		<i>¡Ay, Carmela!</i>	

Já na esfera das contra-instituições, os filmes produzidos tendem a se opor a um poder político estabelecido e, por isso, carregam um caráter político mais acentuado. *Libertárias* ousou ao destinar o papel de protagonistas às mulheres e ao relembrar o protagonismo anarquista da Guerra Civil. A forma de análise do cineasta pode ser encontrada em duas categorias: *From Within*, onde Aranda cerca seu objeto de estudo e, através dos personagens, dissemina seu ponto de vista, mesmo sem utilizar um narrador em *off*. Pelo protagonismo coletivo do filme a análise pode ser classificada como *From Below*, e é nesta classificação que Ferro aponta a presença de filmes feministas. *Terra e Liberdade* também realiza uma análise de dentro, pois o personagem David expressa o ponto de vista de Ken Loach.

No âmbito das Memórias os temas abordados têm uma dívida com testemunhos orais ou escritos. É o caso de *Terra e Liberdade*, que além de um amplo material bibliográfico, também utilizou uma série de depoimentos para a composição do roteiro. *¡Ay, Carmela!* também pode ser colocado nesta esfera, pois as memórias do cineasta sobre a Guerra Civil tiveram vital importância na realização do filme.

Como apresentado por Ferro, a ideologia encontra-se nas bases de sustentação do conteúdo de uma película. A partir destas bases é que o real e a ficção se formam. Tendo em vista estes elementos, o conceito de ideologia justifica sua presença por coadunar os meios pelos quais as representações circulam nas sociedades. Ao pensarmos a ideologia dentro da esfera da Mediação da Cultura Moderna, podemos perceber como os fenômenos sociais circulam pelo mundo social, como estabelecem e se relacionam com as relações de poder e como criam relações sociais.

Percebemos o modo de operação da ideologia no âmbito diegético, quando objetos, ações ou falas executam determinada função ideológica, e, também, quando os elementos ideológicos são empreendidos na própria construção fílmica. Cinco modos de operação são destacados por John Thompson. O primeiro é a legitimação, que apresenta as relações de poder baseadas em fundamentos racionais, tradicionais ou carismáticos. Ela opera através da racionalização, da universalização e da narrativização. O segundo modo é a dissimulação, onde as relações de dominação são negadas, ocultadas ou distorcidas através do deslocamento, da eufemização e do uso de metáforas. O terceiro item é a unificação, que constrói no nível simbólico uma unidade que conecta indivíduos a um coletivo. A padronização e a simbolização constituem seus modos de operação. Já o quarto item é a fragmentação, que permite a manutenção da segmentação de pessoas numa sociedade. Ela opera através da diferenciação e pelo expurgo do outro. O último item é a reificação, que permite que algo transitório seja tomado como permanente. Ela se expressa de três formas: pela naturalização, pela eternalização e através da nominalização.

Ao aplicarmos a análise dos diferentes modos de operação ideológica e as estratégias de construção simbólica apresentadas por Thompson, destacamos que o uso das cores agregado aos objetos (como lenços e chapéus) é amplamente executado nos filmes. Em *¡Ay, Carmela!* os lenços e cores anarquistas são vistos no espetáculo inicial do filme como objetos cênicos dos personagens que Carmela e Paulino interpretam. Fora do palco eles não utilizam estes símbolos, uma vez que os personagens retratados são pessoas comuns ausentes das trincheiras e dos combates armados. *Terra e Liberdade* e *Libertárias*, por enfocarem o conflito bélico e personagens inseridos neste conflito, apresentam estes símbolos presentes de forma constante no cotidiano de seus personagens.

Podemos perceber como o emprego dos símbolos foi realizado no contexto da Guerra da Civil através das películas e, a partir destes elementos, refletir sobre os modos de operação da ideologia. O processo de legitimação é visto nas estratégias artísticas dos fascistas em *¡Ay, Carmela!*, no reforço dos símbolos utilizados nas bandeiras, nos discursos propagados pelos nacionalistas quando conquistam o vilarejo em *Libertárias*. Os discursos das milicianas no bordel e a própria letra da canção *¡Ay, Carmela!* também demonstram a presença deste processo. Esta racionalização está atrelada à narrativização quando busca criar um sentido de pertencimento, mas no caso dos nacionalistas este fator está correlacionado ao vislumbamento do passado e do presente como uma tradição imutável, elementos que servem para justificar o poder estabelecido ou ameaçado. Já com a dissimulação, que visa ocultar ou distorcer as relações de poder, verificamos o deslocamento de características negativas na

abordagem da peça escrita pelos fascistas em *¡Ay, Carmela!* e no processo movido contra o POUM pelos comunistas na obra de Loach. No que tange à unificação, a simbolização é amplamente verificada na construção de um nível simbólico que integre indivíduos a uma identidade coletiva. A pretendida unidade nacional, promovida pelos nacionalistas, encontrou apoio no poder estatal após a conquista do governo e foi imposta, muitas vezes, pela força. Os símbolos de unidade também se destacaram na esquerda, mais fragmentada que seus adversários.

O recurso da fragmentação, que também aparece associado à unificação, está presente na identificação, muito mais que na tentativa de construção de um inimigo comum pelos setores da esquerda, que buscavam a unidade através do combate ao fascismo. Em *Libertárias* e *Terra e Liberdade* o combate ao fascismo está presente junto com a discussão sobre os caminhos do processo revolucionário. São exemplos disso o debate em torno da coletivização e da dissolução das milícias no primeiro caso, e a participação anarquista no conflito no segundo são exemplos. A identificação do comunismo como o inimigo externo que contaminou indivíduos internos, e que, portanto, devem ser eliminados, está presente nas falas dos personagens de *¡Ay, Carmela!*

Mas para além da presença dos modos de operação da ideologia no contexto retratado, os próprios filmes também executam estes processos. Eles legitimam o passado retratado, mas não o tomam como uma tradição imutável, uma vez que o objetivo dos seus realizadores é tirar o véu que encobre os fatos deste passado e sua importância no presente. Também por isso, os filmes não se opõem ao processo de naturalização. Os próprios personagens funcionam como símbolos dentro da narrativa na qual estão inseridos. Os três personagens principais de *¡Ay, Carmela!* representam, cada um, uma parte da Espanha envolvida no conflito.

Para destrinchar o funcionamento dos níveis de determinação ideológica, lembramos que Jean-Patrick Lebel destaca três níveis. O primeiro é o nível da estética, e mostra que quando os elementos cênicos ou objetos já são ideológicos no âmbito social. Estes elementos podem ser utilizados contrariamente à sua função diegética e, também podem escapar do controle dos realizadores de um filme pelas forças ideológicas constituídas socialmente. O nível da contingência apresenta aqueles fatores que surgem espontaneamente durante a filmagem e a produção de um filme. Essas contingências podem ser materiais, intelectuais ou institucionais. O nível da intenção ideológica corresponde ao ponto de equilíbrio entre os desejos dos espectadores e a necessidade do cineasta de enriquecer ideologicamente e culturalmente seu público.

Ao destacar os níveis de funcionamento da ideologia elencados por Lebel, aqueles concernentes ao nível da estética foram destacados nas descrições das cenas e diálogos. No nível da contingência, a limitação do emprego de recursos cênicos e técnicos é percebida em *Terra e Liberdade*, principalmente pela pouca exploração dos cenários urbanos. Contudo, para sabermos das dificuldades econômicas mais detalhadamente, seria necessário entrevistar cineastas e produtores, feito que extrapola a realização deste trabalho. Nossa percepção, entretanto, indica que os filmes aqui analisados, e seus autores, resistem e muitas vezes suplantam estas coações materiais, uma vez que o resultado estético e político dos três filmes é muito rico. No nível da intenção ideológica, que busca refletir como os cineastas manipulam os elementos esperados pelo público e apresentam avanços na compreensão ideológica de seu objeto, os três filmes apresentam avanço no resultado de enriquecimento cultural e ideológico do seu público.

A abordagem dos elementos textuais e contextuais permitiu explorar o funcionamento da ideologia na formação da visão cinematográfica da Guerra Civil Espanhola. Os interesses nacionais no controle sobre as formas simbólicas (aquilo que os indivíduos pensam sobre si e sobre os outros) e a produção dessas formas simbólicas estão passíveis de fraturas, por onde adentra a análise ideológica que permitiu vislumbrar que, no caso dos três filmes analisados, estas fraturas não eram pequenas e estavam encobertas.

A aplicação do método de análise histórico-cinematográfico proposto aqui permitiu observar a formação e grau da presença dos elementos intra e extra-fílmicos em cada película, bem como as diferenças estéticas e históricas. O livro de George Orwell, a peça de José Sanchis Sinisterra, o livro de Hans Magnus Enzensberger, os depoimentos dos cineastas e os textos escritos sobre o período e sobre os próprios filmes compõem o rico material que possibilitou nossa análise, pois evidenciou as influências do meio social no âmbito cinematográfico.

A descrição das cenas de cada filme permitiu selecioná-las e utilizá-las conforme o enfoque direcionado para cada capítulo e para as questões levantadas para cada filme. A anotação dos diálogos permitiu a análise do conteúdo histórico de cada fala e de cada personagem. Os diálogos mais irônicos de *Libertárias* e *¡Ay, Carmela!* ocorrem pela formação dos cineastas espanhóis e pela maior incidência do caráter tragicômico na cultura espanhola como um todo. A anotação dos ângulos de câmera, os planos utilizados, os movimentos empregados e os recursos fotográficos presentes, permitiram o uso do plano geral para enquadrar ambientes naturais, e coletividades humanas, como manifestações, reuniões e desfiles presentes nos três filmes. A alternância de plano médios e planos americanos é o que

mais ocorre nos filmes. O uso do primeiro plano, o *close-up*, é empregado para destacar algum objeto (a carteira do Partido Comunista rasgada por David) ou alguma expressão facial (os olhos de Durruti). Por ter menor orçamento, *Terra e Liberdade* utiliza poucos planos gerais em ambientes urbanos, pois nestes cenários seria necessário o emprego de uma grande quantidade de figurantes, o que aumentaria o custo de produção. *Libertárias*, dentre os três, é o que mais apresenta movimentos de câmera, *travellings* e panorâmicas, ressaltando o caráter dinâmico da narrativa. *¡Ay, Carmela!* também utiliza bastante movimento de câmera, mas concentrado em espaços fechados. Esta é a película que utiliza mais recursos de iluminação direcionados na composição dos personagens. O uso do claro-escuro é empregado em diversos momentos e diferencia-se do tom mais cru utilizado nos outros dois filmes. O emprego do som é utilizado de forma sincrônica à linguagem visual, sendo que algumas vezes ocorre uma transposição para o emprego ilustrativo. Somente *Terra e Liberdade* utiliza narração em *off*, do próprio protagonista, destacando duas instâncias temporais e operando sobre o espectador uma dupla imersão: no passado representado, e no presente em que assiste a esta representação. A presença da música é de vital importância nas três películas, pois agrega o elemento emocional, identificativo e ilustrativo aos referenciais espanhóis da Guerra Civil, fatores que são reforçados pelo caráter das composições, hinos universais (*Internacional*) e nacionais (*¡Ay, Carmela!* e *A las barricadas*).

A descrição dos personagens dos filmes permitiu destacar o caráter coletivo (ressaltado em *Libertárias*), a atuação do trio protagonista representando o lado republicano em *¡Ay, Carmela!* e o destaque dado ao indivíduo e sua reação num contexto determinado (efetuado em *Terra e Liberdade*). O espaço estático é o modo mais empregado, alternando o fixo, onde a câmera se move, e o móvel, onde a câmera fica fixa, mas os personagens se movimentam. O tempo linear vetorial é o mais utilizado e a amplitude temporal da representação dos acontecimentos não coincide com os acontecimentos. Os processos de condensação, alteração, invenção e metáfora estão presentes em todos os filmes e constituem uma abordagem muito rica. O efeito de condensação, que no âmbito historiográfico se aproxima do que os historiadores denominam de recorte, está presente nas três obras permitindo que um período extenso de tempo seja representado em aproximadamente cento e vinte minutos e na forma de abordagem dos fatos, eventos e personagens. O POUM, os anarquistas, os artistas condensam o foco histórico de cada cineasta com os recursos cinematográficos e narrativos necessários para a realização de um filme. As alterações aparecem em graus variados, conforme a necessidade de condensação. A metáfora está presente na composição dos personagens de *¡Ay, Carmela!*, no uso dos cenários (o telhado em

*Terra e Liberdade*, a escola em *¡Ay, Carmela!* a luz no bordel em *Libertárias*) e em diversos elementos da narrativa.

Ao compararmos os três filmes no âmbito diegético, a religião e sua relação com a Guerra Civil é apresentada com diferentes tonalidades. *¡Ay, Carmela!* é a película que aborda o assunto de forma mais indireta, mostrando, por exemplo, o desejo de Carmela de casar com Paulino sob o cerimonial católico. Em *Terra e Liberdade* a Igreja, como espaço físico, abriga soldados nacionalistas que resistem à tomada de um vilarejo pelos republicanos. Numa forma metafórica, tal como a Igreja abriga fisicamente os nacionalistas, também abriga ideologicamente seus membros. Loach não se exime de mostrar a realização de um fuzilamento de um padre que havia delatado jovens anarquistas que foram mortos pelos nacionalistas. Em *Libertárias*, há um fuzilamento realizado sem julgamento, pois este já foi realizado pelas concepções anarquistas de libertar o homem de suas opressões. A película de Aranda tem na religião um de seus eixos narrativos, uma vez que os dilemas e conflitos de uma freira frente a um mundo extramuros do convento é o *leitmotiv* do filme. A presença de diversos símbolos religiosos e a menção dos mesmos em outros objetos também acentua o elemento religioso presente no filme. A relação amorosa entre um miliciano (ex-padre) e uma freira é um dos temas recorrentes no cinema espanhol, pois a união destes dois extremos permite condensar a simbolização dos extremos da sociedade espanhola. *Libertárias* vai além, ao abordar o espiritualismo da personagem Floren, que analisa de forma curiosa a convivência destes dois elementos.

A figura do miliciano também aparece nos três filmes. *Terra e Liberdade* enfoca sua participação ligada aos partidos de esquerda. A participação de voluntários estrangeiros é um dos pontos centrais do filme, destacando seu cotidiano nas trincheiras e a participação no cenário político espanhol e europeu no combate ao fascismo. Combatentes de diversas nacionalidades estão presentes na história narrada. Em *¡Ay, Carmela!*, diferentemente, os milicianos vistos no filme estão sob domínio fascista, não os vemos em ação e somente um polonês dialoga com Carmela, que tenta ensinar algumas palavras em espanhol para o estrangeiro. *Libertárias* mostra a participação dos milicianos sob a bandeira anarquista, também destacando os conflitos e as divisões dentro da frente republicana como em *Terra e Liberdade*, mas ressaltando o papel feminino dentro das milícias e na Guerra Civil Espanhola. Ambos os filmes, contudo, fogem da abordagem utilizada com frequência no cinema espanhol, que retrata o miliciano como um indivíduo indisciplinado, capaz de atos imprevisíveis, irresponsáveis, inseqüentes e muitas vezes cruéis. Esta abordagem, muitas

vezes é contraposta com a atuação e a postura política dos outros setores republicanos, valorizados pelos seus atos.

A participação das mulheres também é outro elemento presente nas três obras com tonalidades e abordagens diferentes. Quando David conhece Blanca, em *Terra e Liberdade*, seus companheiros o enganam, fazendo-o acreditar que ela é uma prostituta. A personagem aos poucos vai aparecendo mais vezes na narrativa até constituir-se em contraposição às decisões políticas de David.

Carmela não exerce funções bélicas como as mulheres dos outros filmes, mas apresenta uma postura mais questionadora e inconformada com as atitudes conciliadoras de Paulino. Nos três filmes, é a personagem que mais deixa transparecer sua sensualidade, seja sob os palcos com seus números musicais, seja nas cenas do cotidiano. Quando precisam seguir viagem e seu caminhão não tem combustível, Carmela seduz o guarda do acampamento para que Paulino e Gustavette possam retirar o combustível de outro caminhão. Em *Libertárias*, a prostituta, a freira e a miliciana têm voz ativa: a miliciana desde o início pelo seu status e poder de atuação; a prostituta no bordel e nas trincheiras; e a freira a adquire ao longo da narrativa, atingindo seu ápice na cena final. Os três filmes exploram a sensualidade e o uso da sexualidade feminina em um ambiente de domínio masculino e de valores patriarcais.

É interessante destacar, que nos anos recentes, dois filmes foram realizados tendo como tema central a atuação feminina na Guerra Civil Espanhola. *Las 13 Rosas* retrata o período final da guerra e o início da repressão estatal. O roteiro centra-se na história de algumas jovens mulheres que foram fuziladas em Madrid, no dia cinco de agosto de 1939, como represália ao assassinato de um militar. A história das “*Rosas rojas*” gerou uma série produtos culturais, constituindo-se num fenômeno informativo e artístico. Múltiplos produtos literários, documentários, filme de ficção, programas de televisão, peças de teatro são alguns exemplos<sup>309</sup>. Posteriormente, *A mulher do anarquista* apresentou a história de resistência e perseverança de uma esposa na busca de seu marido, possivelmente exilado na França. Nestes dois filmes, a luta política encontra-se diluída, porque o roteiro compartilha espaço com as relações pessoais, familiares e sentimentais.

---

<sup>309</sup> O livro ensaístico *Trece rosas rojas* de Carlos Fonseca; a novela *Las trece rosas* de Jesús Ferrero; os documentários *Que mi nombre no se borre de la historia* de Verónica Vigil e José María Almela, *Del olvido a la memoria. Presas de Franco* de Jorge Montes e Tomás Sequeiros; a novela *Martina, la rosa numero trece* de Angeles López. GUARINOS, Virginia. Ramos de rosas rojas. Las Trece Rosas: memoria audiovisual y género. **Quaderns de cine**, n 3, p. 91-103, 2008. Disponível em: < [http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo\\_busqueda=ANUALIDAD&revista\\_busqueda=12322&clave\\_busqueda=2008](http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=ANUALIDAD&revista_busqueda=12322&clave_busqueda=2008) >. Acesso em: 10 de dezembro de 2009.

As três películas analisadas nesta dissertação apresentam um final trágico para suas protagonistas femininas. Todas são mortas em ação, quando questionavam ou afrontavam uma ordem que desejava se estabelecer. Todas são mortas por homens. Carmela e Pilar (*Libertárias*) são mortas pelos soldados nacionalistas (espanhóis e africanos). Blanca (*Terra e Liberdade*) é morta por um membro do exército popular republicano.

A partir da análise do conteúdo aparente das películas e sua crítica pelo cruzamento de outras fontes, destacamos as zonas de realidades não-visíveis de cada película. O papel da cultura, as conseqüências sobre os indivíduos, e os longos anos de repressão em *¡Ay, Carmela!*; a crítica ao contexto mundial despolitizado em *Terra e Liberdade*; a crença na ausência de utopias de um presente que encobriu protagonistas do passado em *Libertárias*.

Longe da tranqüilidade para se abordar o período, os dias atuais ainda empreendem resistências e barreiras ao trabalho do historiador<sup>310</sup>. Muitos fatos ainda precisam ser desvelados, despertados do seu silêncio histórico e a proximidade temporal agrega o elemento político, que pode e deve ser incorporado nas reflexões e análises desenvolvidas.

\* \* \* \* \*

Nos últimos anos um grande espaço foi e vem sendo conquistado por uma história nova que se faz presente. O peso do passado recente, marcado pelos traumas materiais e psicológicos do pós-Segunda Guerra, ocasionou uma profusão de trabalhos sobre este passado recente, sobre o presente constante e sobre o futuro que se deslinda. Aos poucos, estas demandas ganharam espaço nos meios acadêmicos, primeiro na produção de trabalhos isolados, posteriormente na conformação de grupos de pesquisa e na fundação de institutos e centros que solidificaram esta base existente. Se este presente-passado recente se impunha nos meandros acadêmicos e no meio social, este tema estendia suas teias em diferentes áreas e o cinema efetuou um papel central neste processo. Mesmo no caso da Guerra Civil Espanhola, que mais de setenta anos depois ainda é uma história de forte impacto e presente na atual sociedade espanhola.

---

<sup>310</sup> No momento de escrever estas conclusões, o juiz Baltazar Garzón acaba de ser condenado pela alta instância do Supremo Tribunal Espanhol, fato que pode ocasionar sua suspensão das funções de juiz de instrução da Audiência Nacional, a mais alta instância judicial espanhola para julgar crimes contra a Humanidade, crime organizado e processos de terrorismo. Recordamos que Baltazar Garzón ordenou uma investigação sobre os desaparecidos da Guerra Civil Espanhola e do Franquismo. Os queixosos acusam-no de ter montado um "artifício jurídico" para a abertura do inquérito, tendo alegadamente ignorado uma lei de anistia geral aprovada pelo parlamento espanhol em 1977, dois anos após a morte de Franco. Garzón foi o responsável por emitir uma ordem de prisão ao ditador chileno Augusto Pinochet. Trabalha no processo que acusa militares argentinos de genocídio durante a ditadura argentina.



Com o término da Segunda Guerra Mundial, refletir sobre o presente implicava conectar passado e futuro, e este procedimento ganhou grande ocupação no espaço público assumindo impressionante protagonismo. Este passado recente ainda encontra-se aberto, inconcluso e não cessa de irromper com novas questões, suscitando disputas. Correlacionada com o impacto e a destruição em massa da Segunda Guerra ocorreu uma profunda transformação das representações da realidade próxima que infiltrou-se no campo intelectual acadêmico com a crise das estruturas, ganhando terreno o processo de repensar o papel e a importância do sujeito e redescoberta do espaço do subjetivo.

Essa profusão da presença do subjetivo, do sujeito, ganha uma espécie de contraponto com a história do tempo presente, pois esta agrega o retorno do político em diferentes esferas metodológicas e sociais. Mesmo com uma abordagem enfocada no sujeito, o elemento político faz-se presente variando em graus de peso e presença, atuando como agente aglutinador, mas não único. Agregado a este elemento político encontra-se a presença física do historiador inserido no seu tempo e muitas vezes no seu tema de pesquisa. Temos aqui um elemento chave configurado na demanda social que encontra eco na vasta produção de trabalhos relacionados à história de diferentes meios. Um exemplo que salta aos olhos é a constante atualização empreendida pelas editoras de livros didáticos, nos capítulos de história contemporânea. Esta demanda social imprime os limites de intervenção pública nos debates, pois entra em confronto com o interesse de preservação da legitimidade da especialidade do saber historiográfico. Este espaço público configura-se num campo em disputa que se complexifica ainda mais quando não se descolam deste processo os interesses de classes na feitura dos relatos sobre o passado e em sua sobrevivência ao futuro. O objeto abordado implica e interpela o horizonte de expectativas de uma sociedade e do presente enquanto tempo histórico. Assim, de acordo com Henry Rousso, podemos definir esta demanda social como uma expectativa suscetível de ser traduzida em termos de projeto de pesquisa cuja oportunidade e viabilidade não se processa primeiramente no meio científico, mas no seu exterior social<sup>311</sup>.

Entendemos que, no final do século XX, a permanente incidência das crises (sociais, políticas e econômicas) aumentou o peso da consciência coletiva alterando a forma de se relacionar com o passado, e verificamos um aumento da vontade de agir sobre esse passado. Somado e incrustado a isso está o desenvolvimento das idéias do fim da história pela vitória considerada absoluta do capitalismo e de seus representantes, quando afirma que isto não

---

<sup>311</sup> ROUSSO, Henry. A história do tempo presente, vinte anos depois In: PÔRTO, Gilson **História do tempo presente**. Bauru: EDUSC, 2007. p. 294-5.

ficou inerente às formas de escritas da história e das percepções de tempo e espaço. A esta crise de futuro respondeu-se com um giro para o passado.

\* \* \* \* \*

A prática historiográfica atual tende a oscilar entre os procedimentos universais ou inscritos em um contexto mais preciso de nosso tempo presente<sup>312</sup>. Compartilhamos da proposta de Rousso, para quem quatro elementos compõem essa prática: a demanda social, a testemunha, a memória e o acontecimento. Sobre este último verificamos uma mudança em seu status antes atrelado à longa duração como único molde passível de interpretar o acontecimento. A memória aparece como concorrente do discurso científico e a memória das testemunhas, vítimas em grande parte, incita o debate sobre o subjetivo e o papel do sujeito referido anteriormente no fazer historiográfico. Neste processo podemos argumentar que o historiador instrumentaliza os indivíduos históricos e o contrário também acontece.

Memória e tempo presente executam um relacionamento marcado por um intenso debate, conflituoso e em franca expansão no meio acadêmico. O cinema acrescenta sua contribuição para a formação da memória coletiva, contribuindo assim para o debate e constituição de ponto de vista histórico. Para além desse elemento, o cinema também faz uso de memórias e testemunhos na constituição de sua narrativa, seja de forma documental ou ficcional. E quando, em um filme histórico, um testemunho de um indivíduo protagonista dos fatos representados na narrativa fílmica é inserido, isto introduz um inquietante e polêmico debate sobre verdade, testemunho e método do fazer historiográfico. Isso pode simplesmente ficar relegado a um segundo plano aos olhos dos historiadores, o que implica renunciar a debater, questionar e apontar importantes elementos que compõem a formação histórica social.

Francisco Franco morre em 20 de novembro de 1975. Dois dias depois Juan Carlos é coroado rei. Em 1977 ocorre um fato chave para a história da transição espanhola: o chamado Pacto de Moncloa, acertado nas dependências do Palácio de Moncloa em Madrid entre os dias 8 e 21 de outubro. Em 1978 se estabelece a Monarquia Parlamentar e ocorre a eleição de Adolfo Suarez. O Partido Socialista Operário Espanhol, PSOE, assume o poder em 1982. Seriam necessários 14 anos para o retorno da direita com Juan Maria Aznar em 1996.

---

<sup>312</sup> ROUSSO, op. cit., p. 286.

Somente no século XXI (em 2004) o PSOE retoma o poder, permanecendo até os dias de hoje.

Ao longo deste período, diversos debates ocorreram em torno da Guerra Civil e do Franquismo, mas somente em 2002 formou-se uma comissão constitucional no congresso de deputados para discutir as medidas do passado recente. Entre 2004 e 2006 o governo Zapatero criou uma comissão que ampliou o debate e em 27 de dezembro de 2007 foi sancionada a Lei 52/2007 que reconhece e amplia os direitos das vítimas da Guerra Civil. Esta lei é conhecida como Lei da Memória Histórica. Composta por 22 artigos, esta lei aborda diferentes esferas de reparações e ações. Reconhece o direito da reparação moral, impõe a retirada de símbolos franquistas, reconhece a atuação das Brigadas Internacionais, cria o centro da memória, estabelece a proteção aos documentos e o acesso aos arquivos públicos e privados.

Esses mais de 30 anos desde 1975 produziram uma controvérsia no debate em torno da formação democrática. Muitos historiadores e cientistas sociais apontam que a democracia nasce de um pacto de silêncio, de um processo de desmemória<sup>313</sup>. Outros autores relativizam esta posição argumentando que este processo constituiu-se com intensos debates, que não possuía um objetivo seguro e cuja determinação de seu início e de seu fim exemplifica sua complexidade<sup>314</sup>.

Pode-se inserir a questão: quando terminam o Pós-Guerra e as obrigações, os vínculos e a responsabilidade coletiva?<sup>315</sup>. Muitos autores comparam o processo espanhol ao alemão e o tomam como referência. Contudo o termo *Vergangenheitsbewältigung*, a recuperação da memória histórica, que designava a recuperação dos traumas e das questões morais das vítimas adquiriu um caráter mais genérico. O debate historiográfico alemão critica o uso de um termo utilizado na psicanálise e na historiografia. Nesta recuperação não podem ser descolados deste processo: a eliminação política de altos cargos remanescentes da ditadura; a integração de todos os afetados pelo regime em um processo social resultante numa solução de compromisso; a proibição de organizações antes vinculadas à ditadura; a condenação

---

<sup>313</sup> VIEIRA, Elisa Amorim. Barcelona entre restos e silêncios: a persistência da desmemória. *Aletria*, n especial, p. 35-48, 2009. Disponível em: < [http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/publicacao002121\(A19n2\).html](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002121(A19n2).html) >. Acesso em 20 de dezembro de 2009.

<sup>314</sup> SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y Guerra Civil Española: del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial, 2006. p. 243-6. Este autor, ao abordar o tema da transição, afirma que esta constitui-se fechada historicamente. Discordamos desta idéia.

<sup>315</sup> STUCKI, Andrés; GERBER, Beat; LOPÉZ DE ABIADA, José Manuel. Recuerdo y olvido en la España contemporánea. Nuevos plantamientos historiográficos y de crítica literaria: textos y contextos. *Pensamiento y cultura*. v. 8, 2005. Disponível em: < <http://pensamientoycultura.unisabana.edu.co/index.php/pyc/issue/view/63/showToc> >. Acesso em 10 de abril de 2009. p.106.

judicial dos culpados; a indenização das vítimas; e uma forte tomada de consciência pública sobre o passado que avance além da recordação efetuada no espaço íntimo.

Esta cultura da memória, tal como foi realizada pelos livros e pelo filmes, efetua uma revisão crítica da democratização, onde não se aplicaram as medidas citadas no parágrafo anterior. A transição foi baseada numa anistia progressiva, onde o Franquismo se transformou e se adaptou à persistência das elites. Numa nascente democracia, enfrentar os crimes de um anterior regime autoritário torna justificado um desejo de justiça que pode levar a desestabilizar o sistema em formação. A lei da Anistia criada em 1977 deixou impunes os autores dos crimes de lesa humanidade, pois buscou silenciar o passado embasado numa hipótese de culpa coletiva, que no fundo encobria o desinteresse oficial dos múltiplos sofrimentos dos perdedores da Guerra Civil<sup>316</sup>.

Para os mais velhos, a Guerra Civil corresponde a uma tragédia e um drama nacional que não pode mais se repetir. Para os mais jovens, o desejo de informação crítica do passado se faz presente. Para Javier Cercas, a Guerra Civil é como um *Western*, algo distante, mas ao mesmo tempo, uma lenda muito próxima, ainda viva, que faz o presente conter o passado<sup>317</sup>. O consenso da transição limitou o uso da história como arma política. Somente no limiar do século XXI inseriu-se uma nova perspectiva nos meios de comunicação que ampliou o debate e divulgou o trabalho de associações e comissões que possibilitaram a abertura das fossas. Para o Partido Popular, de direita e onde estão boa parte dos herdeiros do regime anterior, o passado estava superado, o Franquismo já era um fato histórico. Somente o futuro deveria estar em vista. Tal visão vinha na extensão dos objetivos do Franquismo e devia ser refutada.

No âmbito historiográfico, a reconstrução da memória coletiva e individual origina inúmeros desdobramentos metodológicos para uma infinidade de escalas e leituras do passado. A memória revela os escombros e os processos de desintegração, tornando o passado um grande espaço temporal desconhecido<sup>318</sup>. Este passado torna-se disponível a uma reconstituição inventiva, tal como a executada pela literatura e pelo cinema, gerando ao historiador uma insegurança epistemológica. O recurso a outras áreas científicas pode ser realizado, uma vez que urge compreender como outros meios, como o cinema, produzem uma

<sup>316</sup> BRINKMANN, Sören. El final de la reconciliación: la politización del pasado reciente en España. **Estudios Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v 35, n 1, p. 7-23, 2009. Disponível em: < <http://revistaseletronicas.puocs.br/ojs/index.php/iberoamericana/issue/archive> >. Acesso em 10 de janeiro de 2010.

<sup>317</sup> CERCAS, Javier; TRUEBA, David, **Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura**. Barcelona/Madrid: Tusquets/Plot, 2003. p. 46-7.

<sup>318</sup> DIEHL, Astor Antônio. Idéias de futuro no passado e cultura historiográfica da mudança. **História da historiografia**, n 1, 2008. Disponível em: < <http://www.ichs.ufop.br/rhh/index.php/revista> >. Acesso em 20 de julho de 2009, p. 2-3

visão histórica. Isto não obriga ao historiador renunciar aos seus princípios metodológicos que compõem os elementos basilares de sua matriz científica. Seja através de testemunhos, da literatura ou do cinema, a verdade deve ser sempre o ponto de chegada do trabalho do historiador.

Estamos falando de um país que pela primeira vez enfrenta seus fantasmas, seus medos e seus esquecimentos. E esta é hora de que o faça, de dar a cara. Pela primeira vez está se reivindicando que se abram as fossas comuns onde há mortos anônimos. Creio que há uma dívida com muita gente que perdeu a vida na Guerra Civil ou que deixou nela seus melhores anos. Uma dívida que nunca vai ser paga. A transição significou o cenário final para essa recuperação. Foi um pacto e, como todos os pactos, resultou injusto e houve vítimas desse pacto. Mas, foi um pacto possível, uma maneira de seguir convivendo sem estar atirando tijolos na cabeça uns nos outros<sup>319</sup>.

Diversas denominações são atribuídas na Espanha para a crescente e volumosa produção sobre o tema da memória: *Ola de la memoria* e *Orgia de la memoria* são algumas delas. Este fenômeno só ocorre graças às circunstâncias sócio-políticas pois é possível retornar ao passado, recuperá-lo, interpretá-lo e representá-lo. Após o final da Guerra da Civil, com a instalação da ditadura franquista, o trauma não era mencionado no âmbito literário e cinematográfico. Havia uma “causa não dita” presente nas representações. As menções à guerra eram efetuadas através de alegorias ou de forma muito sutil, pela forte censura vigente. A partir da década de 1960 e até o final do período franquista, começou a se explorar as conseqüências de um passado traumático, mas as referências eram tomadas pelo contexto onde a conexão do período representado e seu efeito nos personagens não eram explícitos. Com o fim da Ditadura, em 1975 e no decorrer da década de 1980, ganham destaque as conseqüências da transição para a democracia. Com um passado mais conhecido e explorado pela abertura de arquivos e novas pesquisas, na década de 1990, as memórias e os testemunhos começaram a ganhar destaque no meio cultural espanhol.

\* \* \* \* \*

Pierre Nora, um dos precursores no trabalho com a temática da memória, identifica como os “lugares de memória” aqueles lugares onde a memória se cristaliza, se materializa, tornando-se referência para uma sociedade ou uma classe social. Ao diferenciar memória e história, aponta que a primeira corresponde à vida, disponível à “dialética da lembrança e do

---

<sup>319</sup> CERCAS; TRUEBA, op. cit., p, 128.

esquecimento” e, portanto, disponível ao uso e manipulações. Já a história corresponderia a uma reconstrução problemática de algo incompleto que não existe mais. Quando a sociedade passa a ocupar o lugar da nação esta é transformada num dado, produzindo lugares de memória, oriundos da ausência de uma memória espontânea e, portanto, produz a necessidade de criação de arquivos. Nora coloca a existência de um fluxo entre o fato, que, se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que os lugares envolvem, estes seriam inúteis; da mesma forma, a história não deixa de se apoderar deles para petrificá-los, materializá-los, e, sem esta operação, os lugares não seriam lugares<sup>320</sup>. A História vista nos filmes reconstitui uma problemática de algo incompleto, onde os cineastas vêem a História como algo disponível. Se os filmes se apoderam da história, esta também se apodera dos filmes, como fonte, meio de conhecimento e como instrumento que desvela um passado encoberto para suscitar o debate. O passado tornou-se uma área contestada, e os filmes analisados neste trabalho apresentam uma narrativa de protagonistas esquecidos, excluídos e vitimados<sup>321</sup>. Através dele percebe-se uma nação em processo de mudança que teve uma ficção dominante sobre o passado e uma imagem de consenso abalada pelas três películas.

Depois desta reflexão e da análise destas películas, podemos concluir que a ficção cinematográfica traz à tona visões da vida real e sua representação do tempo, do espaço e das relações sociais, culturais e econômicas. O cinema enquanto narrativa está imbricado pelo histórico. Durante o período ditatorial, o Estado burocrático organizou-se conforme os interesses de dominação de classe, interesses que impuseram à vida social uma cultura política do medo. Neste contexto passível de rupturas acentuadas, sua permanência faz-se sentir ao longo do tempo, influenciando o período pós-ditadura e suas disputas de memória e pela história. Nesta disputa ganha imensa importância o campo cinematográfico. Memória, violência, crueldades e uma reelaboração do político operado pela ficção coadunam-se no fazer cinematográfico, que também executa uma operação historiográfica, enfocando o que está fora dele e elege para ser visto o que tem relevância *do* e *para* o presente. Podemos concluir que estes filmes são filmes-arquivo, que organizam o passado voltado para o presente e colocam em questão qual o legado de futuro desejado através deles. Os espectadores tem a oportunidade de moldar a experiência cinematográfica e são por ela moldados. Como destaca Rosenstone, este é um bom exemplo de como os meios audiovisuais podem nos fazer refletir sobre nossa visão do passado e sobre nosso conceito de história. Arelada às realizações desta

---

<sup>320</sup> NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. **Projeto história**, n 10, 1993, p.8-13.

<sup>321</sup> BURGOYNE, Robert. **A nação do filme**: Hollywood examina a história dos Estados Unidos. Brasília: UNB, 2002.

temática está uma demanda social que se coloca presente mesmo que de forma inerente, instrumentalizando os indivíduos num contexto onde o empírico é apenas uma das formas de se relacionar com o passado, onde o cinema ultrapassou os historiadores na constituição do chão da história. Isto implica reconhecer que no período contemporâneo existem inúmeras maneiras de efetivar a relação com o passado.

É essencial recuperar a visão do futuro, sonhos e projetos de vida dos protagonistas da Guerra Civil Espanhola, da oposição à ditadura franquista, dos sobreviventes e não sobreviventes do conflito. Horizontes onde eram possíveis a clarificação e a construção de novos modos de vida, onde a própria percepção desses horizontes não era obscurecida e caracterizada como inalcançável e impossível. Tal postura é mais significativa se considerarmos que nas últimas duas décadas a possibilidade de construir um futuro diferente da realidade vivida foi duramente combatida pela lógica do Pensamento Único e pelas suas formas de organizar o meio social, político e cultural e de apagar experiências e projetos históricos incômodos para as tendências do cenário de euforia neoliberal. Visando ignorar o contraditório, ocultar a dinâmica social, seus conflitos, disputas e suprimir as contradições latentes seja no passado, seja no presente ou no horizonte de expectativa dos indivíduos de hoje, a força difusa constituída no Pensamento Único impõe-se de forma totalizante. Se a produção historiográfica retoma o debate, o cinema pela sua abrangência e penetração amplia esta discussão no meio social. Cabe ao professor de história e ao historiador discutir estes pontos de forma integrada, fomentando uma semente questionadora, transgressora, e por que não, revolucionária. Filmes como os analisados são ferramentas essenciais para este combate que pretende resgatar protagonismos, projetos e contextos como matéria-prima de uma experiência que projete um futuro diferente da lógica do atual presente.

Desse modo, a Revolução em película compõe uma dupla Revolução: a Revolução representada nas telas de cinema e a Revolução proporcionada pelo cinema na própria História. Com alegria e esperança observamos que estamos muito longe do *The End...*

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHAIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- AFONSO, Eduardo José. Filme como história ou História como filme? **XXIV. Simpósio Nacional de História**, 2007, São Leopoldo-RS. História e Multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos. São Leopoldo, Oikos, 2007. v. I.
- ALHAM, Chris. Una revolución a medias: los orígenes de los “hechos de mayo” y la crisis del anarquismo. **Viento Sur**, n 93, p. 93-101, 2007. Disponível em: < <http://www.vientosur.info> >. Acesso em: 15 de agosto de 2009.
- ALMEIDA, César. **Cemitério perdido dos filmes B**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2009.
- ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o marxismo ocidental**. Porto: Afrontamento, 1976.
- ANDRADE, Juan. El partido comunista dueño del poder político. **Viento Sur**, n. 93, p. 25-29, 2007. Disponível em: < <http://www.vientosur.info> >. Acesso em: 15 de agosto de 2009.
- ANDRÉS GRANEL, Helena. Mujeres Libres: emancipación femenina y revolución social. **Germinal, Revista de estudios libertarios**, n 2, p. 43-57, 2006. Disponível em: < <http://www.acracia.org/Acracia/Germinal.html> >. Acesso em 15 de setembro de 2009.
- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- ARÓSTEGUI, Julio. Los componentes sociales y políticos. In: ARÓSTEGUI, Julio; BRICALL, Josep M.; CARDONA, Gabriel; TUÑON DE LARA, Manuel; VIÑAS, Angel. **La Guerra Civil Española: 50 años después**. Barcelona, Labor, 1986. p. 47-122.
- AUBERT, Jean-Paul. Le cinéma de l’Espagne démocratique: les images du consensus. **Vingtième Siècle. Revue d’histoire**, n 74, p. 141-151, 2002. Disponível em: < [http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo\\_busqueda=EJEMPLAR&revista\\_busqueda=1470&clave\\_busqueda=171294](http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=EJEMPLAR&revista_busqueda=1470&clave_busqueda=171294) >. Acesso em 15 de julho de 2008.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alan; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **Estética del cine**. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Barcelona: Paidós, 1996.
- BALLESTEROS GARCIA, Rosa Maria. El efecto de cronos. Brigadistas olvidados por la historia. **Aposta. Revista de Ciências Sociais**, n. 37, 2008, disponível em: < <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ballesteros4.pdf> >. Acesso em 15 de abril de 2009.
- BANN, Stephen. **As invenções da história**: ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: UNESP, 1994.
- BARBARO, Umberto. **El Cine y el desquite marxista del arte**. (2 vols). Barcelona: Gustavo



Gili, 1977.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEEVOR, Anthony. **A batalha pela Espanha**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 165-196.

BERNECKER, Walther L.; BRINKMANN, Sören. La difícil identidad de España. Historia y política en el cambio de milenio. **Iberoamericana**, Madrid, IV, n. 15, p. 85-102, 2004.

BERTHIER, Nancy. **De la guerre à l'écran**. *¡Ay, Carmela!* de Carlos Saura. Toulouse: Press Universitaires du Mirail, 2005.

BLACKBURN, Robin. **Depois da queda**: o fracasso do comunismo e o futuro do socialismo. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **El arte cinematográfico**: una introducción. Barcelona: Paidós, 1995.

BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996.

BRANCAS, Marta. La música futurista de las revolucionarias del POUM. **Viento Sur**, n 93, 2007. Disponível em: < <http://www.vientosur.info> >. Acesso em: 15 de agosto de 2009.

BRINKMANN, Sören. El final de la reconciliación: la politización del pasado reciente en España. **Estudios Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v 35, n 1, p. 7-23, 2009. Disponível em: < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/issue/archive> >. Acesso em 10 de janeiro de 2010.

BUENO, Mónica Barrientos. Claroscuros de guerra junto a un veterano: Goya y La hora de los valientes. **Quaderns de cine**, n 3, p. 15-21, 2008. Disponível em: < [http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo\\_busqueda=ANUALIDAD&revista\\_busqueda=12322&clave\\_busqueda=2008](http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=ANUALIDAD&revista_busqueda=12322&clave_busqueda=2008) >. Acesso em: 10 de dezembro de 2009.

BURGOYNE, Robert. **A nação do filme**: Hollywood examina a história dos Estados Unidos. Brasília: UNB, 2002.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

CANEVACCI, Máximo. **Antropologia do cinema**: do mito à indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CAPARRÓS LERA, José María. **Cine español de la democracia**: de la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989). Barcelona: Anthropos, 1992.

CAPEL MARTINEZ, Rosa Maria. De protagonistas a represaliadas: la experiencia de las mujeres republicanas. **Cuadernos de Historia Contemporánea**, vol extraordinário 11-12, p. 35-46, 2007. Disponível em: <<http://www.ucm.es/BUCM/revistasBUC/portal/modules.php?name=Revistas2&id=CHC>>. Acesso em 25 de abril de 2009.

CAPELATO, Maria Helena (et ali). **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007.

CARBAJO, Francisco Gutiérrez. Algunos textos narrativos y teatrales sobre la guerra civil española y sus adaptaciones cinematográficas. **Península. Revista de Estudos Ibéricos**, n. 5, p. 213-230, 2008. Disponível em: < <http://web.letras.up.pt/ibericos/peninsulaesp.htm> >. Acesso em: 30 de novembro de 2009.

CARNES, Marc. (org.). **Passado imperfecto: a história no cinema**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CASANOVA, Julián. **Morir, Matar, Sobrevivir: la violencia en la era de Franco**. Barcelona: Crítica, 2002.

CASSETTI, Francesco. **El film y su espectador**. Madrid: Cátedra, 1996.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Como analisar un film**. Barcelona: Paidós, 1996.

CASTELLANI, Jean-Pierre. Comer en la Guerra Civil: representación y papel de la comida en *¡Ay, Carmela!*, de Carlos Saura. **Revista de Filologia Românica**, 2007. Disponível em: < <http://revistas.ucm.es/portal/modulos.php?name=Revistas2&id=RFRM> >. Acesso em 17 de julho de 2009.

CERCAS, Javier. **Soldados de Salamina**. Barcelona: Tusquet, 2001.

CERCAS, Javier; TRUEBA, David, **Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura**. Barcelona/ Madrid: Tusquets/Plot, 2003.

CERQUEIRA, João. **Arte e literatura na Guerra Civil Espanhola**. Porto Alegre: Zouk, 2005

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: \_\_\_\_\_. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002. p. 61-79.

\_\_\_\_\_. Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem. In: \_\_\_\_\_. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes** Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002. p. 163-180.

CHAUVEAU, Agnes; TÉTART, Philippe. Questões para a história do presente. In: \_\_\_\_\_. (orgs) **Questões para a história do presente**. Bauru: EDUSC, 1999. p. 7-37.

CRESPO, Jeanne Cristina Menezes. Morrer em Madrid: uma análise do filme de Frédéric Rossif. **Fragmentos de Cultura**, Goiânia, v. 16, n. 9/10, p. 811-834, 2006. Disponível em: < <http://revistas.ucg.br/index.php/fragmentos> >. Acesso em 13 de agosto de 2009.

CREUS, Tomás Enrique. **Do conto ao filme**. A transposição da narrativa breve ao cinema e seus modos de transformação. Porto Alegre: UFRGS, 2006. 268 f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós- Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

CRUSELLS, Magí. **La Guerra Civil española: Cine y Propaganda**. Barcelona: Ariel, 2003.

\_\_\_\_\_. **Cine y Guerra Civil Española: Imágenes para la memoria**. Madrid: Ediciones JC, 2006.

CUESTA, Josefina. **Historia del presente**. Madrid: Eudema, 1993.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DÍAZ-BALART, Mirta Nuñez. **Los años del terror: la estrategia de dominio y represión del general Franco**. Madrid: La esfera de los libros, 2004.

Di MORETTI. **Cabra-cega: do roteiro de Di Moretti às telas**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

DIEHL, Astor Antônio. Idéias de futuro no passado e cultura historiográfica da mudança. **História da historiografia**, n 1, p. 45-70, 2008. Disponível em: < <http://www.ichs.ufop.br/rhh/index.php/revista> >. Acesso em 20 de julho de 2009.

DOSSE, François. **O Imperio do sentido**. A humanização das ciências humanas. Bauru: EDUSC, 2003.

\_\_\_\_\_. **A história à prova do tempo**. Da história em migalhas ao resgate do sentido. São Paulo: UNESP, 2001.

DURGAN, Andy. Trotsky, el POUM y los hechos de mayo. **Viento Sur**, n. 93, p. 57-65, 2007. Disponível em: < <http://www.vientosur.info> >. Acesso em: 15 de agosto de 2009.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: Boitempo, 1997.

\_\_\_\_\_. A Ideologia e suas vicissitudes no marxismo ocidental. In: ZIZEK, Slavoj. (org) **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007

\_\_\_\_\_. **La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales**. Barcelona: Paidós, 2001.

EALHAM, Chris. Una revolución a medias: los orígenes de los “hechos de mayo” y la crisis del anarquismo. **Viento Sur**, n 93, p.93-101, 2007. Disponível em: < <http://www.vientosur.info> >. Acesso em: 15 de agosto de 2009.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

\_\_\_\_\_. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ENGLISH, James F. Local Focus, Global Frame: Ken Loach and the cinema os dispossession. In: FRIDMAN, Lester D. (org). **Fires were started: British cinema and Thatcherism**. Londres: Wallflower Press, 2006.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. **O curto verão da anarquia: Buenaventura Durruti e a Guerra Civil Espanhola**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ESPIG, Márcia Janete. Ideologias, Mentalidades e Imaginário: cruzamentos e aproximações teóricas. **Anos 90**. Porto Alegre, n.10, 1998, p.151-167.

EVANS, Peter. **Em defesa da história**. Lisboa: Temas e Debates, 2000.

FATARELI, Uéslei. A influência da Teologia da Libertação em composições musicais protestantes brasileiras. **Cadernos CERU**, v 19, n 2, p. 129-156, 2008. Disponível em: < [http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci\\_issuetoc&pid=1413-451920080002&lng=pt&nrm=iso](http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=1413-451920080002&lng=pt&nrm=iso) >. Acesso em 24 de dezembro de 2009.

FEENSTRA, Pietsie; HERMANS, Hub (orgs). **Miradas sobre el pasado y presente en el cine español** (1990-2005). Amsterdã: Rodolpi, 2008.

FERNÁNDEZ, Adriana Martinez. Rojas: la construcción de la mujer republicana en la memoria de España. **Alpha**, n 22, p. 127-142, 2006. Disponível em: < [http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo\\_busqueda=EJEMPLAR&revista\\_busqueda=5902&clave\\_busqueda=139128](http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=EJEMPLAR&revista_busqueda=5902&clave_busqueda=139128) >. Acesso em 18 de setembro de 2009.

FERNANDEZ, Jorge Christian. “**Voluntários da Liberdade**”: Militares Brasileiros nas Forças Armadas Republicanas durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). 392 f. São Leopoldo: Unisinos, 2003. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Ciências Humanas - CENTRO 1, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2003.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. O filme: uma contra análise da sociedade? In: Le GOFF, Jacques (org.). **História: novos objetos**. v. 3 Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 199-215.

\_\_\_\_\_. **A grande guerra**. 1914-1918. Lisboa: Edições 70, 1993.

\_\_\_\_\_. **Historia contemporánea y cine**. Barcelona: Ariel, 1995.

\_\_\_\_\_. **A história vigiada**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FONTANA, Josep. **A História dos homens**. Bauru: EDUSC, 2004.

FRAGA, Gerson Wasen. **Branco e vermelho: a Guerra Civil Espanhola através das páginas do jornal Correio do Povo (1936-1939)**. 132f. Porto Alegre, UFRGS, 2004, Dissertação

(Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, UFRGS, Porto Alegre, 2004.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**: elementos estruturais de sociologia da arte. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FRANCO, Marina; LEVIN, Florência. El pasado cercano en clave historiográfica. In: \_\_\_\_\_ (orgs). **Historia reciente**. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción. Buenos Aires: Paidós, 2007. p. 31-65.

FURHAMMAR, Leif & ISAKSON, Folk. **Cinema e política**. São Paulo: Paz e Terra, 1976.

GABLER, Neal. **Vida, o filme**: como o entretenimento conquistou a realidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GALÁN, Diego. **El país**, 06, mayo, 2004.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GONÇALVES, Aracely Mehl. A trajetória e o pensamento educacional de Francisco Ferrer y Guardia. **Cadernos de História da Educação**, v 8, n 1, p. 37-56, 2009. Disponível em: < <http://www.seer.ufu.br/index.php/che/> >. Acesso em 15 de fevereiro de 2010.

GONZÁLEZ, Luis M. La Vaquilla: memória histórica y humor carnavalesco. **Quaderns de cine**, n 3, p. 73-79, 2008. Disponível em: < [http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo\\_busqueda=ANUALIDAD&revista\\_busqueda=12322&clave\\_busqueda=2008](http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=ANUALIDAD&revista_busqueda=12322&clave_busqueda=2008) >. Acesso em: 10 de dezembro de 2009.

GUARINOS, Virginia. Ramos de rosas rojas. Las Trece Rosas: memoria audiovisual y género. **Quaderns de cine**, n 3, p. 91-103, 2008. Disponível em: < [http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo\\_busqueda=ANUALIDAD&revista\\_busqueda=12322&clave\\_busqueda=2008](http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=ANUALIDAD&revista_busqueda=12322&clave_busqueda=2008) >. Acesso em: 10 de dezembro de 2009.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. **A identidade antifascista no cancionero da Guerra Civil Espanhola**. 316 f. Porto Alegre: UFRGS, 2004. Tese (Doutorado História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

HASKELL, Francis. **History and its images**: art and the interpretation of the past. New Haven&Londres: Yale University Press, 1995.

HEMINGWAY, Ernest. **Por quem os sinos dobram**. Tradução de Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

HERAS, Manuel Ortiz. Memoria Social de la Guerra Civil: la memoria de los vencidos, la memoria de la frustración. **HAOL**, n. 10, p. 179-198, 2006. Disponível em: < <http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/index>>. Acesso em

HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos**: o breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JAECKEL, Volkker. Guerra Civil Espanhola na literatura e no cinema dos anos 1990: a idealização da luta revolucionária. **Aletria**, p. 49-65, 2009. Disponível em: < [http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/publicacao002121\(A19n2\).html](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002121(A19n2).html) >. Acesso em 10 de Janeiro de 2010.

JAMBRINA, Luis Garcia. La recuperación de la memoria histórica en tres novelas españolas. **Iberoamericana**, Madrid, IV, n.15, p. 143-154, 2004.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

\_\_\_\_\_. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. **As sementes do tempo**. São Paulo: Ática, 1997.

JARVIE, I. C. **Sociología del cine**: ensayo comparativo sobre la estructura y funcionamiento de una de las principales industrias del entretenimiento. Madrid: Guadarrama, 1974.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002.

JOLL, James. **Anarquistas e anarquismo**. Lisboa: Dom Quixote, 1977.

JOSEF, Bella. Literatura e cinema: a arte de nossos dias. In: **A máscara e o enigma**: a modernidade da representação à transgressão. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986,

JOVCHELOVITCH, Sandra. **Os Contextos do saber**: representações, comunidade e cultura. Petrópolis: Vozes, 2008.

JUDT, Tony. **Pós-guerra**: uma história da Europa desde 1945. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes Santiago. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas de relação cinema-história. **Domínios da Imagem**, Londrina, n 1, p. 65-78, 2007.

KEEGAN, John. **Uma história da guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.5, n. 10, p. 237-250, 1992. Disponível em: < <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/276> >. Acesso em 25 de julho de 2008.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LABAJO, Joaquina. Compartiendo canciones y utopías: el caso de los Voluntarios Internacionales en la Guerra Civil Española. **Revista Transcultural de Música**, v. 8, 2004. Disponível em: < <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/labajo.htm> >. Acesso em 16 de Janeiro de 2008.

LABANYI, Jo. Historias de víctimas: la memoria histórica y el testimonio en la España contemporánea. **Iberoamericana**, Madrid, VI, n. 24, 2006, p. 87-98.

LAGNY, Michele. **Cine e História**: problemas y métodos en la investigación cinematográfica. Barcelona: Paidós, 1997.

LANGHOF, Wenke. **Realism, naturalism, Loachism?** a study of Ken Loach's films of the 1990s. Auflage: Grin, 2002.

LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e ideologia**. Lisboa: Estampa, 1972.

Le GOFF, Jacques (org). **História** (3 vols) Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

\_\_\_\_\_. **História e memória**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

LEE, Andrew H. Aranda's Libertárias. Women and the Spanish Civil War Through a distorted Lens. In: **Arena On Anarchist Cinema**. Oakland: PM Press, 2009. p. 99-106.

LOACH, Ken. Cuando el enemigo está a las puertas. **El viejo topo**, n 244, p. 82-85, 2008. Disponível em: < <http://www.elviejotopo.com/web/index.php> >. Acesso em 20 de maio de 2009.

LOPES, Aristeu Elisandro Machado. **A República e seus símbolos**: a imprensa ilustrada e o ideário republicano. Rio de Janeiro, 1868-1903. 423 f. Porto Alegre: UFRGS, 2010. Tese (Doutorado História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

LÓPEZ, José-Vidal Pelaz. El pasado como espectáculo: reflexiones sobre la relación entre Historia y el cine. **LEGETE. Estudios de comunicación y sociedad**, n 7, p. 5-31, 2007. Disponível em: < [http://www3.uva.es/pperezlopez/doctorado/ficherosdoc/cd\\_jvpl.pdf](http://www3.uva.es/pperezlopez/doctorado/ficherosdoc/cd_jvpl.pdf) >. Acesso em 28 de setembro de 2008.

LOPEZ, Luiz Roberto. Ideologia. Questões de conceito. In: Centro de Estudos Marxistas. **Os fios de Ariadne**: ensaios de interpretação marxista. Passo Fundo, Ed. UPF, 1999.

LUMET, Sidney. **Fazendo filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.



MAÍSO, Jordi. ¿Adiós al Ayer? Elaboración cinematográfica del pasado, experiencia y memoria. **Fedro, Revista de Estética y Teoría de las artes**, nº 7, p. 26-42, 2008. Disponível em: < <http://institucional.us.es/fedro/> >. Acesso em 20 de abril de 2009.

MALEFAKIS, Edward. Aspectos históricos y teóricos de la Guerra. In: MALEFAKIS, Edward (ed.). **La Guerra de España**. 1936-1939. Barcelona: Taurus, 1996. p. 13-47.

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e utopia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1976.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. **Som-imagem no cinema**: a experiência alemã de Fritz Lang. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MARAÑÓIN, Igor Barrenetxea. Nada de olvidar! El cine y la memoria histórica. **Quaderns de cine**, n 3, p. 7-14, 2008. Disponível em: < [http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo\\_busqueda=ANUALIDAD&revista\\_busqueda=12322&clave\\_busqueda=2008](http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=ANUALIDAD&revista_busqueda=12322&clave_busqueda=2008) >. Acesso em: 10 de dezembro de 2009.

MARTIN, Michel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MARTÍN, Nuria Gonzalez. Ley de memoria histórica española. Ley 52/2007 de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura. **Boletín Mexicano de Derecho comparado**, año XLI, n 122, 2008, p. 979-991. Disponível em: < [www.juridicas.unam.mx](http://www.juridicas.unam.mx) >. Acesso em 15 de julho de 2009.

MARTINS, Luis Carlos dos Passos. Ideologia, imprensa e História: apontamentos para o uso do conceito de ideologia pela historiografia. In: SILVEIRA, Helder Gordim da (et ali) **História e ideologia**. Passo Fundo: Editora da UPF, 2009.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

MATTHEWS Herbert L. **Metade da Espanha morreu**: uma reavaliação da Guerra Civil Espanhola. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

MATTOS, A. C. Gomes. **O outro lado da noite**: filme Noir. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MAURA, Carlos Semprún. Orwell, o los vericuetos de la libertad. **Revista ilustración Liberal**, Madrid, n 16, 2003. Disponível em: < <http://www.lailustracionliberal.com/> >. Acesso em 18 de maio de 2009.

MAZOWER, Mark. **O continente sombrio**: a Europa no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “História visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby. **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005. p. 33-56.

MERCHÁN, Eduardo. Raíces de una generación. Cine español. 1982-1999. **Área Abierta**, n.1, 2001. Disponível em: <



<http://revistas.ucm.es/portal/modulos.php?name=Revistas2&id=ARAB>>. Acesso em 29 de outubro de 2009.

MERTEN, Luiz Carlos. O importante foi não ser cabotino. **O Estado de São Paulo**, 08 de outubro, 2009.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MONPÓ, Eric. Ficção e verdade na Guerra Civil de Espanha: o redescobrimto da história. **O Olho da história**, Salvador, n 2, p. 165-173, 1996.

MONTERDE, José Enrique. A olhada interior: a Guerra Civil Espanhola nas telas da Espanha (1939-96). **O Olho da História**, Salvador, n 2, 1996. Disponível em: < <http://oolhodahistoria.org/> >. Acesso em 20 de março de 2008.

MONTERO, Julio; RODRÍGUEZ, Araceli (org). **El cine cambia la historia**. Madrid: RIALP, 2005.

MORENO, Susana Lozano. **Textos e Imágenes de la generación perdida**: la adaptación cinematográfica de Hemingway a Furthman, Faulkner y Hawks. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001. 335f. Tese (Doutorado em Filologia). Facultad de Filologia, Departamento de Filologia Inglesa II, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2001.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História Questões & Debates**, Curitiba, ano 20, n. 38, p. 11-42, 2003.

MORIN, Edgar. **El cine o el hombre imaginario**. Barcelona: Crítica, 2001.

NAVARRETE, Luis. Ana y los lobos: la metáfora fílmica o el surrealismo ideológico. **Frame. Revista de cine de la biblioteca de la facultad de comunicación**, n2, 2007. Disponível em: < [http://fama2.us.es/fco/frame/indice\\_2.html](http://fama2.us.es/fco/frame/indice_2.html) >. Acesso em 20 de maio de 2010.

NICHOLLS, Bill. **La representación de la realidad**: cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1997.

NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. **Projeto história**, n 10, 1993, p. 8-13

NOVA, Cristiane. A história como um grande romance coletivo: “O curto verão da anarquia: Buenaventura Durruti e a Guerra Civil Espanhola”. **O Olho da História**, Salvador, n 2, 1996. Disponível em: < <http://oolhodahistoria.org/> >. Acesso em 20 de março de 2008.

\_\_\_\_\_. O cinema e o conhecimento da história. **O Olho da História**, Salvador, n.3, 1996, p. 217-234. Disponível em: < <http://oolhodahistoria.org/> >. Acesso em 20 de março de 2008.

NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção (orgs). **Cinema-História**: teoria e representações sociais no cinema. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (orgs.). **Cinema-**

**tógrafo**: um olhar sobre a História. Salvador: EDUFBA/UNESP, 2009.

ORWELL, George. **Lutando na Espanha** e o ensaio recordando a Guerra Civil. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

PADRÓS, Enrique Serra. Cultura e Antifascismo na Guerra Civil Espanhola. **Universa**, Brasília, vol 5, n 3, 1997, p. 415-433.

\_\_\_\_\_. O fascismo espanhol e a guerra civil. **História: ensino e pesquisa**. Porto Alegre, v. 2, n. 3, 1986, p. 5-32.

PAGÈS Y BLANCH, Pelai. “Estalinistas y alborotadores”: la campaña contra el POUM. **Viento Sur**, n 93, 2007. Disponível em: < <http://www.vientosur.info> >. Acesso em: 15 de agosto de 2009.

PANOFSKY, Erwin. **Significado das artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PASTOR, Brígida. Historical memory, theatre and human discourse in Saura’s *¡Ay, Carmela!* **Fragmentos de Cultura**, Goiânia, v. 16, n. 9/10, 2006, p. 751-763. Disponível em: < <http://revistas.ucg.br/index.php/fragmentos> >. Acesso em 20 de fevereiro de 2009.

PASTOR, Jaime. El POUM. De la fusión a la doble derrota y la crisis interna. **Viento Sur**, n 93, 2007. Disponível em: < <http://www.vientosur.info> >. Acesso em: 15 de agosto de 2009.

PEIXOTO, Fernando. A mágica teatralidade de um palco vazio. In: SINISTERRA, Jose Sanchis. **¡Ay, Carmela!** elegia de uma Guerra Civil. São Paulo: Hucitec, 1995. p. 9-20.

PILLADO-MILLER, Margarita. “La república va al Doctor”: síntomas de la Guerra Civil en tres películas de Carlos Saura. **Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies**, vol 1, p. 129-140, 1997. Disponível em: < [http://www.u.arizona.edu/~compitel/AJHCS\\_home.htm](http://www.u.arizona.edu/~compitel/AJHCS_home.htm) >. Acesso em 20 de novembro de 2009.

PILARD, Philippe. **Land and Freedom**: Ken Loach. Paris: Nathan, 1997.

PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa (orgs.). **Cinema político italiano** – anos 60 e 70. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

QUINSANI, Rafael Hansen. História, Memória, Cinema: o caso Soldados de Salamina. **Outros Tempos**, vol 6, n 7, p. 188-208, 2009. Disponível em: < <http://www.outrostempos.uema.br/> >. Acesso em 20 de dezembro de 2009.

QUINSANI, Rafael Hansen; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. A Revolução Mexicana e o *Western Spaghetti*: as disputas e conflitos na construção de uma identidade cultural e política. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; PADRÓS, Enrique Serra (orgs.). **Conflitos periféricos no século XX**. Cinema e História. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008, p. 227-251.

QUIROGA, Nicolas. El pasado tiene dueño. Algunos debates sobre la producción del conocimiento histórico y el cine. **História: debates e tendências**, Passo Fundo, v 7, n 2, 2007, p. 226-242.

RAGO, Margareth. Novos modos de subjetivar: a experiência da organização Mujeres Libres na Revolução Espanhola. **Estudos Feministas**, n 1, v 16, p. 187-206, 2008. Disponível em: < <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ref> >. Acesso em 20 de novembro de 2009.

RANALLETTI, Mário. Liberdade. As mulheres nas telas da Guerra Civil Española... **O Olho da História**, Salvador, n 5, p. 164-66, 1998.

REIS, José Carlos. História e Verdade: posições In: \_\_\_\_\_. **História e Teoria**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

RIAMBAU, Esteve; ROMAGUERA, Joaquim (ed). **La Historia y el cine**. Barcelona: Fontamara, 1983.

RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. História e Pensamento Único. In: LENSKIJ, Tatiana; HELFER, Nadir Emma (Orgs). **A memória e o ensino de história**. Santa Cruz do Sul: UNISC, 2000. p. 141-150.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

RIPA, Yannick. Le mythe de Dolores Ibarrúri. **Clio. Histories, femmes et sociétés**, n 5, p.1-7, 1997. Disponível em: < <http://clio.revues.org/index702.html> >. Acesso em: 20 de novembro de 2009.

ROLLINS, Peter C. (org) **Hollywood: el cine como fuente histórica**. La cinematografía en el contexto social, político y cultural. Buenos Aires: Fraterna, 1987.

ROMERO SALVADÓ, Francisco. **Guerra Civil Espanhola**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

ROSELLÓ, Roberto Arnau. **La guerrilha en celulóide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)**. 594 f. Castellón: Universitat Jaime I, 2006. Tese - Departamento de Filosofía, Sociología, Comunicación audiovisual y Publicidad, Universitat Jaime I, Castellón, 2006.

ROSENSTONE, Robert. **El Pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia**. Barcelona: Ariel, 1997.

ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado: o filme histórico como efeito de real**. Porto Alegre: UFRGS, 1999. 409 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

ROSSANDA, Rossana. Ajuste de Contas. **Atenção**, 1996.

RUBIO, Pablo Pérez; RUIZ, Javier Hernández. **Voces en la niebla: el cine durante la transición política española (1973-1983)**. Barcelona: Paidós, 2004.

RÜSEN, Jörn. Narratividade e Objetividade nas Ciências Históricas. **Textos de história**, v. 4,

n 1, 1996.

\_\_\_\_\_. **Razão histórica**. Brasília: UNB, 2001.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada; GUTIÉRREZ LOZANO, Juan Francisco. **La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión**. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil. Revista HMiC., 2005. Disponível em: < <http://seneca.uab.es/hmic> > Acesso em 10 de junho de 2006.

SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. **Cine y Guerra Civil Española: del mito a la memória**. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. (orgs) **España en armas: el cine de la Guerra Civil Española**. (ciclo de cine). Quaderns del MuVIM, Valência, n 6, 2007.

\_\_\_\_\_. Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939). **CIC. Cuadernos de Información y Comunicación**, v.12, p. 75-94, 2007. Disponível em: < <http://revistas.ucm.es/portal/modulos.php?name=Revistas2&id=CIYC> >. Acesso em 17 de maio de 2009.

SÁNCHEZ BLANCO, Laura. El Anarcofeminismo en España: las propuestas anarquistas de Mujeres Libres para conseguir la igualdad de géneros. **Foro de Educación**, n 9, p. 231-36, 2007. Disponível em: < <http://www.forodeeducacion.com/numero9/014.pdf> >. Acesso em 20 de novembro de 2009.

SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo. **As idéias estéticas de Marx**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHAFF, Adam. **História e verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**. Bauru: EDUSC, 2007.

SILVA, Márcia Regina Carvalho da. De olhos e ouvidos bem abertos: uma classificação dos sons no cinema. Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa 07 – comunicação audiovisual, do **XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro, 05 a 09 de setembro de 2005.

SILVA, Renata. Linguagem e ideologia: embates teóricos. **Revista Linguagem em (Dis)curso**, vol 9, n 1, 2009. Disponível em: < <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0901/00.htm> >. Acesso em 10 de janeiro de 2010.

SIMÕES, Sílvia Sônia. Cultura de barricada vs. Cultura militar: a legitimação do Partido Comunista em três canções da Guerra Civil Espanhola. **Revista Historiar**, Porto Alegre, ano

I, n I, p. 16, 2008. Disponível em: < <http://www.revistahistoriar.com/> >. Acesso em 20 de maio de 2009.

SINISTERRA, Jose Sanchis. **¡Ay, Carmela!** elegia de uma Guerra Civil. São Paulo: Hucitec, 1995.

SOLER, Manuel Aznar. El teatro, pasión de vida. In: SINISTERRA, Jose Sanchis. **Ñaque - ¡Ay, Carmela!** Madrid: Cátedra, 2004.

SORLIN, Pierre. **Cine europeo, sociedades europeas.** 1939-1990. Barcelona: Paidós, 1996.

\_\_\_\_\_. El cine: reto para el historiador. **Ístor. Revista de História Internacional.** México, n 20, p. 11-35, 1995. Disponível em: < <http://www.istor.cide.edu/istor.html> >. Acesso em 20 de maio de 2009.

\_\_\_\_\_. **Sociología del cine:** la apertura para la historia de mañana. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

STUCKI, Andrés; GERBER, Beat; LOPÉZ DE ABIADA, José Manuel. Recuerdo y olvido en la España contemporánea. Nuevos plantamientos historiográficos y de crítica literaria: textos y contextos. **Pensamiento y cultura.** v. 8, p. 137-155, 2005. Disponível em: < <http://pensamientoycultura.unisabana.edu.co/index.php/pyc/issue/view/63/showToc> >. Acesso em 10 de abril de 2009.

STUCKI, Andrés; LOPÉZ DE ABIADA, José Manuel. Culturas de la memoria: transición democrática en España y memoria histórica. Una reflexión historiográfica y político-cultural. **Iberoamericana,** Madrid, IV, n.15, p. 103-122, 2004.

SULZBACH, Liliana. **Os dois olhares do cinema:** as relações de poder e a estrutura cinematográfica. Porto Alegre: UFRGS: 1998. 239 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

THOMAS, Hugh. **A Guerra Civil Espanhola.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. 2v.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna:** teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 2009

TORRES, A. Roma (org). **Cinema, arte e ideologia.** Porto: Afrontamento, 1975.

TOSSTORFF, Reiner. El Poum y la cuestión sindical en Catalunya (1936-1937). **Viento Sur,** n 93, 2007. Disponível em: < <http://www.vientosur.info> >. Acesso em 20 de maio de 2009.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut:** entrevistas. Edição definitiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TULARD, Jean. **Dicionário de cinema:** os diretores. Porto Alegre: L&PM, 1996.

TURNER, Graeme. **O cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

TWOMEY, Lisa Ann. **La recepción de la narrativa de Ernest Hemingway en la posguerra española**. 493f. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003. Tese (Doutorado em Filologia). Facultad de Filología, Departamento de Filología Española II, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2003.

VALIM, Alexandre Busko. Entre textos, mediações e contextos: anotações para uma possível história social do cinema. **História Social**. Campinas, n.11, p. 17-40, 2005. Disponível em: < <http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/historiasocial/issue/view/4/showToc> >. Acesso em: 20 de novembro de 2009.

VÁSQUEZ MONTALBÁN, Manuel. Ken, o intruso. **Atenção**, 1996.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**; Foucault revoluciona a história. Brasília: UnB, 1998.

VIEIRA, Elisa Amorim. Barcelona entre restos e silêncios: a persistência da desmemória. **Aletria**, n especial, p. 35-48, 2009. Disponível em: < [http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/publicacao002121\(A19n2\).html](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002121(A19n2).html) >. Acesso em 20 de dezembro de 2009.

VIÑAS, Angel. Las condicionantes internacionales. In: TUÑÓN DE LARA, Manuel et al. **La guerra civil española: 50 años después**. Barcelona: Labor, 1989.

VILAR, Pierre. **La Guerra Civil Española**. Barcelona: Crítica, 1986.

\_\_\_\_\_. **Pensar historicamente**: reflexiones y recuerdos. Barcelona: Crítica, 1997.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Boitempo, 2005.

\_\_\_\_\_. **A máquina da visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

XAVIER, Ismail (org). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

\_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico**: a opacidade da transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

\_\_\_\_\_. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZIZEK, Slavoj. **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

## FONTES

### *¡Ay, Carmela!*

Direção: Carlos Saura.

Produção: Andrés Vicente Gómez. Iberoamericana Films Internacional e Ellipi Films

Roteiro: Carlos Saura e Rafael Azcona baseado na obra homônima de José Sanchis Sinisterra.

Fotografia: José Luis Alcaine.

Música: Alejandro Masso.

Direção de Arte: Rafael Palmero.

Montagem: Pablo G. del Amo.

Com: Carmem Maura (Carmela), Andrés Pajares (Paulino), Gabino Diego (Gustavete), Maurizio De Raza (Ripamonte), José Sancho (Capitão), Edward Zentara (Polonês), Mario de Candia (Bruno), Miguel Angel Rellán (Tenente), Edward Zentara, Rafael Díaz (Sentinela), Chema Mazo (Alcaide), Antonio Fuentes (Alferes), Mario Martín, Silvia Casanova (mulher presa), Alfonso Guirao (Camponês).

Drama, 102 min, Espanha, Itália, 1990. Estréia em 16 de março de 1990 em Madrid e Barcelona

### *Terra e Liberdade (Land and Freedom).*

Direção: Ken Loach.

Produção: Rebecca O'Brien. Messidor Films, Parallax Pictures e Road Movies

Roteiro: Jim Allen.

Fotografia: Barry Ackroyd

Música: George Fenton

Direção de Arte: Martin Johnson

Montagem: Jonathan Morris

Com: Ian Hart (David), Rosana Pastor (Blanca), Iciar Bollaín (Maite), Tom Gilroy (Lawrence), Marc Martinez (Vidal), Frédéric Pierrot (Goujon), Jordi Daucer (Salas), Francesc Orella (Casado), Miguel Ángel Aladren (miliciano), Sergi Calleja (miliciano), Raffaele Cantatore (miliciano), Pascal Demolon (miliciano), Paul Lavery (miliciano), Josep Magem (miliciano), Eoin McCarthy (Connor), Jürgen Müller (miliciano), Emili Samper (miliciano).

Drama, 109 min, Inglaterra, Espanha, Alemanha e Itália, 1995. Estréia em 07 de abril de 1995 em Madrid e Barcelona

***Libertárias.***

Direção: Vicente Aranda.

Produção: Andrés Vicente Gómez. Sogetel, Lola Films, Academy Pictures e Era Films.

Roteiro: Antonio Rabinad e Vicente Aranda. Baseado no argumento de José Luis Guarner e Vicente Aranda.

Fotografia: José Luis Alcaine.

Música: José Nieto.

Direção de Arte: Josep Rosell.

Montagem: Teresa Font.

Com: Ana Bélen (Pilar), Victoria Abril (Floren) , Ariadna Gil (Maria), Jorge Sanz (filho do operário), Loles León (Charo), José Chanco (operário pai), Blanca Apilánez (Aura), Laura Maña (Concha), Miguel Bosé (padre secretário), Joan Crosas (Boina), Antonio Dechent (Faneca), Paco Bas (empregado), Greg Charles (repórter), Claudia Gravi (dona do bordel), Héctor Colomé (Durruti), Francisco Maestre (Bispo), Maria Galiana (Madre superiora), Maria Pujalte (Mariona), Azucena De la Fuente (Olga), Isabel Ruiz de la Plata (Anita), Patrícia Vico (Patro) Rosa Novell (Federica) Jaroslav Bielski (repórter russo), Enrique Navarro (cozinheiro), José Antonio Gallego (oficial nacionalista) .

Drama, 131 min, Espanha, Itália e Bélgica, 1996. Estréia em 19 de abril de 1996.



## LISTA DE FILMES CITADOS<sup>322</sup>

### *A procura de Eric (Looking for Eric)*

Direção: Ken Loach

Roteiro: Paul Laverty

Com: Steve Evets, Eric Cantona, Stephanie Bishop

Drama, 116 min, Inglaterra, França, Itália, Bélgica, Espanha, 2009.

### *A procura de Mr. Goodbar (Looking for Mr. Goodbar)*

Direção: Richard Brooks

Roteiro: Richard Brooks

Com: Diane Keaton, Richard Gere, Tom Berenger

Drama, 135 min, EUA, 1977.

### *Auditions*

Direção: Ken Loach

Roteiro: Ken Loach

Documentário, 60 min, Inglaterra, 1980.

### *Alexandre Nevski (Aleksandr Nevskiy)*

Direção: Sergei Eisenstein

Roteiro: Sergei Eisenstein, Pyotr Pavlenko

Com: Nikolai Cherkasov, Nikolai Okhlopkov, Andrei Abrikosov, Dmitriy Orlov

Drama, 112 min, URSS, 1927.

### *Amante bilíngüe, O (El amante bilingüe)*

Direção: Vicente Aranda

Roteiro: Vicente Aranda

Com: Ornela Muti, Imanol Arias, Loles Leon, Javier Bardem

Comédia, 105 min, Espanha, Itália 1993.

### *Amantes, Os (Amantes)*

Direção: Vicente Aranda

Roteiro: Álvaro Del Amo, Vicente Aranda

Com: Victoria Abril, Jorge Sanz, Maribel Verdú

Drama, 103 min, Espanha, 1991.

### *Amores de uma loira, Os (Lásky jedné plavovlásky)*

Direção: Milos Forman

Roteiro: Milos Forman, Jaroslav Papousek

Com: Hana Brejchová, Vladimír Pucholt, Vladimír Mensík

Drama, 90 min, Tchécoslováquia, 1965.

---

<sup>322</sup> Os filmes citados nesta dissertação foram referenciados de acordo com o IMDB, e o Dicionário de Cinema de Jean Tulard. Procuramos manter o título em português, primeiro aquele nomeado no lançamento em cinema. Na ausência desta categoria adotamos o título em DVD/VHS.

***Angélica e o Rei*** (*Angélique et le roy*)

Direção: Bernard Bordeire  
 Roteiro: Alan Decaux  
 Com: Michèle Mercier, Robert Hossein,  
 Drama, 100 min, França, Itália, Alemanha, 1965.

***Ana e os Lobos*** (*Ana y los lobos*)

Direção: Carlos Saura  
 Roteiro: Rafael Azcona, Carlos Saura  
 Com: Geraldine Chaplin, Fernando Fernán-Gomez, Rafaela Aparicio  
 Drama, 95 min, Espanha, 1973.

***Aurora de esperanza***

Direção: Antonio Sau Olite  
 Roteiro: Antonio Sau Olite  
 Com: Gabriel Arbones, Salvador Arnaldo,  
 Drama, 90 min, Espanha, 1937.

***Babatou***

Direção: Jean Rouché  
 Roteiro: Boubou Hama  
 Com: Lam Dia, Diama,  
 Drama, min, Nigéria, 1976.

***Baile dos bombeiros, O*** (*Horí, má panenka*)

Direção: Milos Forman  
 Roteiro: Milos Forman, Jaroslav Papousek  
 Com: Jan Votrčil, Josef Sebánek, Josef Valnoha  
 Drama, 71 min, Tchecoslováquia, 1967.

***Barrios Bajos***

Direção: Pedro Puche  
 Roteiro: Federico Elias, Pedro Puche, Antonio Sau  
 Com: José Telmo, Rosita de Cabo, José Baviera  
 Drama, 92 min, Espanha, 1937.

***Bicicletas son para el verano, Las***

Direção: Jaime Chávarri  
 Roteiro: Lola Salvador Maldonado  
 Com: Amparo Soler Leal, Victoria Abril, Gabino Diego, Marisa Paredes  
 Drama, 103 min, Espanha, 1983.

***Bloqueio*** (*Blockade*)

Direção: William Dieterle  
 Roteiro: John Howard Lawson  
 Com: Henry Fonda, Madeleine Carroll,  
 Drama, 85 min, EUA, 1938.

***Cabra-cega***

Direção: Toni Venturi

Roteiro: Di Moretti

Com: Leonardo Medeiros, Débora Duboc, Jonas Bloch

Drama, 107 min, Brasil, 2005.

***Caça, A (La Caza)***

Direção: Carlos Saura

Roteiro: Angelino Fons, Carlos Saura

Com: Ismael Merlo, Alfredo Mayo, José Maria Prada

Drama, 91 min, Espanha, 1966.

***Cambio de sexo***

Direção: Vicente Aranda

Roteiro: Vicente Aranda

Com: Victoria Abril, Lou Castel, Fernando Sancho

Drama, 108 min, Espanha, 1977.

***Canção para Carla, Uma (Carla's Song)***

Direção: Ken Loach

Roteiro: Paul Laverty

Com: Robert Carlyle, Oyanka Cabezas, Scott Glen

Drama, 127 min, Espanha, Alemanha, Inglaterra, 1996.

***Carniceiro, O (Le Boucher)***

Direção: Claude Chabrol

Roteiro: Claude Chabrol

Com: Stéphane Audran, Jean Yanne, Mario Beccara

Drama, 93 min, França, Itália 1970.

***Ceddo***

Direção: Ousmane Sembene

Roteiro: Ousmane Sembene

Com: Tabata Ndiaye, Moustapha Yade, Ismaila Diagne

Drama, 120 min, Senegal, 1977.

***Colméia, A (La madriguera)***

Direção: Carlos Saura

Roteiro: Rafael Azcona, Geraldine Chaplin

Com: Geraldine Chaplin, Teresa del Rio

Drama, 102 min, Espanha, 1969.

***Comilança, A (La grande bouffe)***

Direção: Marco Ferreri

Roteiro: Rafael Azcona, Marco Ferreri

Com: Marcello Mastroianni, Michel Piccoli, Phillippe Noiret

Comédia, 130 min, França, Itália, 1973.

***Corte del Faraón, La***

Direção: José Luis García Sánchez

Roteiro: Rafael Azcona

Com: Ana Belén, Fernando Fernán-Gomez, Antonio Banderas

Drama, 98 min, Espanha, 1985.

***Cria Cuervos***

Direção: Carlos Saura

Roteiro: Carlos Saura

Com: Geraldine Chaplin, Ana Torrent,

Drama, 110 min, Espanha, 1975.

***Dama de Shangai, A (The Lady from Shanghai)***

Direção: Orson Welles

Roteiro: Orson Welles

Com: Orson Welles, Rita Hayworth, Glenn Andres

Drama, 87 min, EUA, 1947.

***Dama das Camélias (Camille)***

Direção: George Cukor

Roteiro: Zoe Akins, Frances Marion

Com: Greta Garbo, Robert Taylor,

Drama, 109 min, EUA, 1936.

***Days of hope***

Direção: Ken Loach

Roteiro: Jim Allen

Documentário, 95 min, Inglaterra, 1975.

***Dura Lex (Po zakonu)***

Direção: Lev Kuleshov

Roteiro: Viktor Shklovsky, Lev Kuleshov

Com: Aleksandra Khokhlova, Sergei Komarov, Vladimir Fogel

Drama, 80 min, URSS, 1926.

***El Cid***

Direção: Anthony Mann

Roteiro: Philip Yordan, Fredric Frank

Com: Sophia Loren, Charlton Heston

Drama, 182 min, Itália, EUA, 1961.

***Maus Hábitos (Entre Tinieblas)***

Direção: Pedro Almodóvar

Roteiro: Pedro Almodóvar

Com: Cristina Sánchez Pascual, Laura Cepeda, Carmen Maura

Drama, 114 min, Espanha, 1983.

***Fata/Morgana***

Direção: Vicente Aranda

Roteiro: Vicente Aranda

Com: Teresa Gimpera, Marianne Benet, Marcos Martí

Drama, 84 min, Espanha, 1995.

***Femmes du mont Chenoua***

Direção: Assia Djebbar

Algéria, 1979.

***Gamekeeper, The***

Direção: Ken Loach

Roteiro: Barry Hines

Documentário, 84 min, Inglaterra, 1980.

***Girassóis cegos, Os***

Direção: José Luis Cuerda

Roteiro: Rafael Azcona

Com: Maribel Verdú, Javier Cámara, Raúl Arévalo

Drama, 98 min, Espanha, 2008.

***Golfos, Los***

Direção: Carlos Saura

Roteiro: Carlos Saura, Mario Camus

Com: Manuel Zarzo, Luis Marin, Oscar Cruz

Drama, 88 min, Espanha, 1960.

***Greve, A (Stachka)***

Direção: Sergei Eisensten

Roteiro: Grigori Aleksandrov, Sergei Eisensten, Ilya Kravchunovsky

Com: Maksim Shtraukh, Grigori Aleksandrov, Ivan Klyukvin

Drama, 82 min, URSS, 1925.

***Good Fight: the Abraham Lincoln Brigade in the Spanish Civil War, The***

Direção: Noel Buckner, Mary Dore

Roteiro: Noel Buckner, Mary Dore, Sam Sills

Documentário, 98 min, EUA, 1984.

***Intolerância (Intolerance)***

Direção: D.W. Griffith

Roteiro: D.W. Griffith

Com: Mae Marsh, Robert Harron,

Drama, 163 min, EUA, 1916.

***Jardim das delícias, O (El jardin de las delicias)***

Direção: Carlos Saura

Roteiro: Carlos Saura, Rafael Azcona

Com: José Luiz Lopez Vasquez, Francisco Pierrá, Luchy Soto

Drama, 95 min, Espanha, 1970.

***Joke, The (Zert)***

Direção: Jaromil Jires  
 Roteiro: Jaromil Jires, Zdenek Bláha  
 Com: Josef Somr, Jana Dítetová, Ludek Munzar  
 Drama, 80 min, Tchecoslováquia, 1969.

***Labirinto do Fauno, O (El laberinto del fauno)***

Direção: Guillermo del Toro  
 Roteiro: Guillermo del Toro  
 Com: Ivana Baquero, Maribel Verdú, Sergi Lopez, Ariadna Gil  
 Drama, 120 min, México, Espanha, 2006.

***Ladrões de bicicleta (Ladri di biciclette)***

Direção: Vittorio De Sica  
 Roteiro: Cesare Zavattini, Suso Cecchi d'Amico  
 Com: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola  
 Drama, 93 min, Itália, 1948.

***Lamarca***

Direção: Serio Rezende  
 Roteiro: Alfredo Oroz  
 Com: Paulo Betti, Roberto Bomtempo  
 Drama, 130 min, Brasil, 1994.

***Last train from Madrid, The***

Direção: James P. Hogan  
 Roteiro: Louis Stevens, Robert Wyler  
 Com: Doroty Lamour, Gilbert Roland, Anthony Quinn  
 Drama, 85 min, EUA, 1937.

***Lei do desejo, A (La ley del deseo)***

Direção: Pedro Almodóvar  
 Roteiro: Pedro Almodóvar  
 Com: Carmen Maura, Eusebio Poncela, Antonio Banderas  
 Drama, 102 min, Espanha, 1987.

***Língua das mariposas, A (La lengua de las mariposas)***

Direção: José Luis Cuerda  
 Roteiro: Rafael Azcona  
 Com: Fernando Fernán-Gomez, Manuel Lozano, Uxia Blanco  
 Drama, 93 min, Espanha, 1999.

***Llanto por un bandido***

Direção: Carlos Saura  
 Roteiro: Carlos Saura, Mario Camus  
 Com: Francisco Rabal, Lea Massari, Pedro Sánchez  
 Drama, 100 min, Espanha, França, Itália 1964.

***Love under fire***

Direção: George Marshall  
 Roteiro: Gene Fowler, Allen Rivkin, Ernest Pascal  
 Com: Loretta Young, John Carradine, Francês Drake  
 Drama, 70 min, EUA, 1937.

***M, o vampiro de Dusseldorf (M)***

Direção: Fritz Lang  
 Roteiro: Fritz Lang, Thea von Harbou  
 Com: Peter Lorre, Ellen Widmann  
 Drama, 117 min, Alemanha, 1931.

***Mamãe faz 100 anos (Mamá cumple cien años)***

Direção: Carlos Saura  
 Roteiro: Carlos Saura  
 Com: Geraldine Chaplin, Fernando Fernán-Gomez, Rafaela Aparicio  
 Drama, 93 min, Espanha, 1979.

***Matador***

Direção: Pedro Almodóvar  
 Roteiro: Jesús Ferrero, Pedro Almodóvar  
 Com: Antonio Banderas, Assumpta Serna, Eva Cobo  
 Drama, 110 min, Espanha, 1986.

***Memórias de Elisa (Elisa, vida mía)***

Direção: Carlos Saura  
 Roteiro: Carlos Saura  
 Com: Geraldine Chaplin, Norman Briski, Fernando Rey  
 Drama, 125 min, Espanha, 1977.

***Metropolis (Metropolis)***

Direção: Fritz Lang  
 Roteiro: Thea von Harbou  
 Com: Alfred Abel,  
 Ficção Científica, 153 min, Alemanha, 1926.

***Meu nome é Joe (My name is Joe)***

Direção: Ken Loach  
 Roteiro: Paul Laverty  
 Com: Peter Mullan, Louise Goodall, Gary Lewis  
 Drama, 105 min, Inglaterra, Alemanha, Espanha, França, 1998.

***Muchacha de las bragas de oro, La***

Direção: Vicente Aranda  
 Roteiro: Vicente Aranda, Raúl Gómez  
 Com: Victoria Abril, Hilda Vera, Lautaro Múrua  
 Suspense, 105 min, Espanha, Venezuela, 1979.

***Mulher do anarquista, A (La mujer del anarquista)***

Direção: Maria Noelle, Peter Sehr

Roteiro: Maria Noelle

Com: Maria Valverde, Juan Diego Botto, Ivana Baquero

Drama, 112 min, Espanha, Alemanha, França, 2008.

***Mulheres a beira de um ataque de nervos (Mujeres al borde de un ataque de nervios)***

Direção: Pedro Almodóvar

Roteiro: Pedro Almodóvar

Com: Carmen Maura, Antonio Banderas, Julieta Serrano

Comédia, 90 min, Espanha, 1988.

***Nanouk, o esquimó (Nanook of the North)***

Direção: Robert Flaherty

Roteiro: Robert Flaherty

Documentário, 79 min, EUA, França, 1922.

***Napoleão (Napoléon)***

Direção: Abel Gance

Roteiro: Abel Gance

Com: Albert Dieudonné, Vladimir Roudenko, Edmond Van Daële

Drama, 330 min, França, 1927.

***Nascimento de uma nação, O (The Birth of a Nation)***

Direção: D.W. Griffith

Roteiro: Thomas F. Dixon Jr.

Com: Lillian Gish, Mae Marsh, Joseph Hanabery

Drama, 125 min, EUA, 1915.

***Niña de tu ojos, La***

Direção: Fernando Trueba

Roteiro: Rafael Azcona, David Trueba, Carlos López, Manuel Angel Egea

Com: Penélope Cruz, Jorge Sanz,

Drama, 121 min, Espanha, 1998.

***Nuestro Culpade***

Direção: Fernando Mignoni

Roteiro: Fernando Mignoni

Com: Ricardo Nuñez, Charito Leonís, Rafael Calvo

Drama, 87 min, Espanha, 1938.

***Olhos vendados (Los ojos vendados)***

Direção: Carlos Saura

Roteiro: Carlos Saura

Com: Geraldine Chaplin, José Luiz Gómez, Xabier, Elorriaga

Drama, 110 min, Espanha, França 1978.



***Paixão Turca (La pasión turca)***

Direção: Vicente Aranda

Roteiro: Vicente Aranda

Com: Ana Bélen, Georges Corraface, Silvia Hunt

Drama, 112 min, Espanha, 1994.

***Pão e Rosas (Bread and Roses)***

Direção: Ken Loach

Roteiro: Paul Laverty

Com: Pilar Padilla, Adrian Broody, Elpidia Carillo

Drama, 105 min, Espanha, França, Suíça, 2000.

***Pedro, o negro (Cerný Petr)***

Direção: Milos Forman

Roteiro: Milos Forman, Jaroslav Papousek

Com: Ladislav Jakim, Pavla Martinkova, Jan Vostřil

Drama, 85 min, Tchecoslováquia, 1964.

***Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón)***

Direção: Pedro Almodóvar

Roteiro: Pedro Almodóvar

Com: Carmen Maura, Cecília Roth, Eva Sira

Comédia, 82 min, Espanha, 1980.

***Peppermint Frappé***

Direção: Carlos Saura

Roteiro: Carlos Saura, Rafael Azcona, Angelino Fons

Com: Geraldine Chaplin, José Luiz Vazquez, Alfredo Mayo

Drama, 92 min, Espanha, 1967.

***Pequena loja da rua principal, A (Obchod na korze)***

Direção: Jan Kadar

Roteiro: Ladislav Grosman, Jan Kadar

Com: Ida Kaminska, Jozef Króner, Hana Slivková

Drama, 128 min, Tchecoslováquia, 1965.

***Perlicky na Dne***

Direção: Jiri Menzel, Evald Schorm, Jan Nemeč, Jaromil Jires, Vera Chytilová

Roteiro: Jiri Menzel, Evald Schorm, Jan Nemeč, Jaromil Jires, Vera Chytilová

Com: Pavla Marsálková, Ferdinand Kruta, Alois Vachek

Drama, 105 min, Tchecoslováquia, 1966.

***Por quem os sinos dobram (For whom the bell tolls)***

Direção: Sam Wood

Roteiro: Dudley Nichols

Com: Gary Cooper, Ingrid Bergamn,

Drama, min, EUA, 1943.

***Prima Angélica, A (La Prima Angélica)***

Direção: Carlos Saura

Roteiro: Carlos Saura, Rafael Azcona

Com: José Luiz Lopez Vasquez, Fernando Delgado, Lina Canalejas

Drama, 107 min, Espanha, 1973.

***Que he hecho yo para merecer esto?***

Direção: Pedro Almodóvar

Roteiro: Pedro Almodóvar

Com: Carmen Maura, Verónica Forqué,

Comédia, 101 min, Espanha, 1984.

***Question of leadership, A***

Direção: Ken Loach

Roteiro: Ken Loach

Documentário, 50 min, Inglaterra, 1981.

***Razão para viver, uma razão para morrer, Uma (Una ragione per vivere e una per morire)***

Direção: Tonino Valerii

Roteiro: Rafael Azcona

Com: James Coburn, Telly Savalas, Bud Spencer

Western Spaghetti, 119 min, Espanha, Itália, França, 1972.

***Red and the blue, The***

Direção: Ken Loach

Roteiro: Ken Loach

Drama, 90 min, Inglaterra, 1983.

***Reds***

Direção: Warren Beatty

Roteiro: Trevor Griffiths, Warren Beatty

Com: Warren Beatty, Diane Keaton, Paul Sorvino

Drama, 194 min, EUA, 1981.

***Rei pasmado e a rainha nua, O (El rey pasmado)***

Direção: Imanol Uribe

Roteiro: Joan Potau, Gonzalo Torrente Malvido

Com: Maria Barranco, Joaquim de Almeida, Juan Gabino Diego,

Drama, 106 min, Espanha, França, Portugal 1991.

***Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona***

Direção: Mateo Santos

Documentário, 22 min, Espanha, 1936.

***Se ... (If ...)***

Direção: Lindsay Anderson

Roteiro: David Sherwin, John Howlett

Com: Malcolm McDowell, David Wood,

Drama, 111 min, Inglaterra, 1968.

***Sedução (Belle Epoque)***

Direção: Fernando Trueba

Roteiro: Rafael Azcona

Com: Penélope Cruz, Juan Gabino Diego, Fernando Fernán-Gomez

Comédia, 109 min, Espanha, Portugal, França, 1992.

***Si può fare ... amico***

Direção: Maurício Lucidi

Roteiro: Rafael Azcona

Com: Bud Spencer, Jack Palance, Francisco Rabal

Western Spaghetti, 109 min, Espanha, Itália, França, 1972.

***Siera de Teruel / Espoir***

Direção: André Malraux

Roteiro: André Malraux, Denis Marion, Max Aub

Com: Josep Sempere, Andrés Mejuto,

Drama, 88 min, Espanha, 1939.

***Sissi a imperatriz (Sissi)***

Direção: Ernst Marischka

Roteiro: Ernst Marischka

Com: Romy Schneider, Karlheinz Böhm, Uta Franz

Drama, 102 min, Áustria, 1955.

***Soldados de Salamina***

Direção: David Trueba

Roteiro: David Trueba

Com: Ariadna Gil, Diego Luna, Maria Boto

Drama, min, Espanha, 2003.

***Streess-es-tres-tres***

Direção: Carlos Saura

Roteiro: Angelino Fons, Carlos Saura

Com: Geraldine Chaplin, Juan Luis Galiardo, Fernando Cebrián

Drama, 94 min, Espanha, 1968.

***Tarde de Domingo (La tarde de domingo)***

Direção: Carlos Saura

Roteiro: Carlos Saura

Com: Leopoldo Arnáiz, Julia Maria Butrón, Maria Paz Carrero

Drama, 32 min, Espanha, 1957.

***Trens estreitamente vigiados (Ostre sledované vlaky)***

Direção: Jim Menzel

Roteiro: Bohumil Hrabal, Jim Menzel

Com: Václav Neckár, Josef Somr, Vlastimil Brodský

Comédia, 93 min, Tchecoslováquia, 1966.

***13 Rosas, Las***

Direção: Emilio Martínez Lázaro

Roteiro: Emilio Martínez Lázaro, Pedro Costa

Com: Pilar López de Ayala, Verónica Sánchez, Gabriella Pession

Drama, 110 min, Espanha, 2007.

***Valerie and Her Week of Wonders (Valerie a týden divu)***

Direção: Jaromil Jires

Roteiro: Jaromil Jires, Ester Krumbachová

Com: Jaroslava Schallerová, Helena Anýzová, Petr Kopriva

Terror, 77 min, Tchecoslováquia, 1970.

***Vaquilla, La***

Direção: Luis Garcia Berlanga

Roteiro: Luis Garcia Berlanga, Rafael Azcona

Com: Alfredo Landa, Guilherme Montesinos, Santiago Ramos

Comédia, 118 min, Espanha, 1985.

***Ventos da liberdade (The Wind That Shakes the Barley)***

Direção: Ken Loach

Roteiro: Paul Laverty

Com: Cillian Murphy, Padraic Delaney, Liam Cunningham

Drama, 127 min, Irlanda, Inglaterra, Alemanha, Itália, França, 2006.

***Vênus Loira, A (Blonde Venus)***

Direção: Josef von Sternberg

Roteiro: Jules Furthman, S.K. Lauren

Com: Marlene Dietrich, Herbert Marshall, Cary Grant

Drama, 93 min, EUA, 1932.

***Viaje a ninguna parte, El***

Direção: Fernando Fernán-Gómez

Roteiro: Fernando Fernán-Gómez

Com: Laura del Sol, José Sacristán, Juan Diego Gabino

Comédia, 134 min, Espanha, 1986

***Viva la muerte***

Direção: Fernando Arrabal

Roteiro: Fernando Arrabal

Com: Anouk Ferjac, Núria Espert,

Drama, 90 min, França, Tunísia 1971.

***Volver***

Direção: Pedro Almodóvar

Roteiro: Pedro Almodóvar

Com: Penélope Cruz, Carmen Maura, Lola Dueñas

Drama, 121 min, Espanha, 2006.

***Whish side are you on?***

Direção: Ken Loach

Roteiro: Ken Loach

Documentário, 98 min, Inglaterra, 1985.

## LISTA DE IMAGENS

2

Imagens 1 a 9 Extraídas do DVD *¡Ay, Carmela!*

Imagem 10 Disponível em:

[http://er.users.netlink.co.uk/cromos/Republica/med/med\\_Republica.jpg](http://er.users.netlink.co.uk/cromos/Republica/med/med_Republica.jpg)

Imagens 11 a 23 Extraídas do DVD *¡Ay, Carmela!*

Imagem 24 Disponível em:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Eug%C3%A8ne\\_Delacroix\\_-\\_La\\_libert%C3%A9\\_guidant\\_le\\_peuple.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg)

Imagens 25 a 36 Extraídas do DVD *¡Ay, Carmela!*

3

Imagens 37 a 39 Extraídas do DVD *Terra e Liberdade*

Imagem 40 Disponível em:

<http://www.elcantodelbuho.org/carteles/> e <http://pares.mcu.es/cartelesGC/>

Imagem 41 Disponível em:

[http://web.mac.com/judithblack/Ramon\\_Rius%3A\\_Spanish\\_Civil\\_War/Orwell\\_in\\_Lleida.html](http://web.mac.com/judithblack/Ramon_Rius%3A_Spanish_Civil_War/Orwell_in_Lleida.html)

Imagens 42 a 64 Extraídas do DVD *Terra e Liberdade*

4

Imagens 65 a 88 Extraídas do DVD *Libertárias*

Imagem 89 Disponível em:

<http://www.elcantodelbuho.org/carteles/> e <http://pares.mcu.es/cartelesGC/>

Imagem 90 Disponível em:

<http://www.elcantodelbuho.org/carteles/> e <http://pares.mcu.es/cartelesGC/>

Imagem 91 Disponível em:

<http://www.elcantodelbuho.org/carteles/> e <http://pares.mcu.es/cartelesGC/>

Imagem 92 Disponível em:

<http://www.elcantodelbuho.org/carteles/> e <http://pares.mcu.es/cartelesGC/>

Imagem 93 Disponível em:

<http://www.elcantodelbuho.org/carteles/> e <http://pares.mcu.es/cartelesGC/>

Imagem 94 Disponível em:

<http://www.elcantodelbuho.org/carteles/> e <http://pares.mcu.es/cartelesGC/>

Imagem 95 Disponível em:

<http://www.elcantodelbuho.org/carteles/> e <http://pares.mcu.es/cartelesGC/>

Imagem 96 Extraída do DVD *Libertárias*

Imagem 97 Disponível em:

<http://www.fideus.com/federica%20montseny%2001.jpg>

Imagens 98 a 119 Extraídas do DVD *Libertárias*