



Universidade Federal do Rio de Janeiro
Curso de História

**Um fantasma? A representação da Guerra Civil Espanhola
por meio do filme *El Espinazo del Diablo*, de Guillermo del Toro.**

Rio de Janeiro
2019

FERNANDA MAGNO RABELLO

**Um fantasma? A representação da Guerra Civil Espanhola
por meio do filme El Espinazo del Diablo, de Guillermo del Toro.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História.

Orientadora: Prof^a. Dra^a. Sílvia Adriana Barbosa Correia.

Rio de Janeiro

2019

Ficha catalográfica

RESUMO

A Guerra Civil Espanhola (1936-1939) foi um conflito pelo governo da Espanha travado entre os republicanos, unidos em torno da Frente Popular formada por setores democráticos e de esquerda, e os nacionalistas, formados por setores das Forças Armadas, da Igreja e da aristocracia associados à Falange Espanhola, liderados pelo general Francisco Franco. Com a vitória dos falangistas, as forças de Franco ocuparam toda a Espanha e se deu início ao regime ditatorial (1939-1975), que ficou conhecido como franquismo. Historiadores que têm se ocupado da questão da recuperação de situações traumáticas vividas no século XX destacam a relevância da inter-relação entre os aspectos relativos à história e à memória para lidar com o passado e a Guerra Civil da Espanha tornou-se foco dos estudos que envolvem os meios pelos quais se deu a elaboração da memória histórica, especialmente por meio do cinema, uma preocupação desde o início do conflito por parte dos republicanos e dos franquistas. No sentido de se compreender as controvérsias na sociedade espanhola contemporânea em torno da Guerra Civil e reconhecer a subjetividade implícita nas interpretações históricas ou fílmicas, tanto a história quanto a memória do conflito foram revistas neste trabalho, que pretende enfatizar a importância do cinema como ponto de provocação de conhecimento social. Sendo assim, o objetivo deste trabalho é o estudo da memória histórica da Guerra Civil Espanhola por meio do cinema produzido no novo século, em que o uso de fantasmas na literatura e no cinema contemporâneo tornou-se uma forma de evocação de um passado coletivo reprimido. Como amostra, optou-se pela análise do trabalho do cineasta Guillermo del Toro em seu filme *El Espinazo Del Diablo*, de 2001. Este trabalho foi dividido em três capítulos. No primeiro foram examinadas as interpretações sobre a história da Guerra Civil Espanhola e da Ditadura franquista. No segundo capítulo foi feita uma síntese da relação entre a memória e a história para compreender a memória da Guerra Civil da Espanha. O terceiro capítulo analisou as representações do conflito na cinematografia mundial e considerou que os paradoxos da realidade espanhola alimentaram o surrealismo além de enigmas que persistem até os dias de hoje em novas estéticas, como nas versões fantásticas e fantasmagóricas. Para investigar as novas versões, optou-se pela análise do trabalho do cineasta Guillermo del Toro em seu filme *El Espinazo Del Diablo*, de 2001. O trauma histórico da Espanha originou narrativas fantasmagóricas para desafiar a luz das versões oficiais da história; os fantasmas representam as histórias silenciadas e excluídas, destinadas a retornar e atormentar o presente para desestabilizar as noções aceitas de história e de realidade.

SUMÁRIO

RESUMO	4
INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO I. Guerra Civil Espanhola: reflexões sobre a produção historiográfica	9
1.1. A Ditadura (1939-1975)	11
1.2. Transição Democrática	14
1.3. Processo de Globalização e Integração Europeia.....	18
CAPÍTULO II. A Guerra Civil Espanhola e a Memória Histórica	25
2.1. Memória e História	27
2.2. A Guerra Civil Espanhola e sua divulgação	32
2.3. A memória histórica e a cultura de guerra	35
2.4. A Guerra Civil Espanhola e a memória histórica	36
CAPÍTULO III. A Guerra Civil Espanhola e o filme <i>El Espinazo Del Diablo</i>	41
3.1. A Guerra Civil Espanhola no cinema	43
3.2. <i>El Espinazo del Diablo</i> (2001).....	50
3.2.1. Aspectos internos.....	50
3.2.1.1. O autor	50
3.2.1.2. O filme.....	52
3.2.2. Aspectos externos	55
3.2. A Guerra Civil Espanhola no filme <i>El Espinazo del Diablo</i>	56
3.2.1. Traumas e silenciamento	56
3.2.2. Silenciamento e identidades	58
3.2.3. Anistia e reações perversas.....	59
3.2.4. Impunidade e angústia	60
CONCLUSÃO	62
REFERÊNCIAS	64
Fontes:	64
Bibliografia:.....	64
ANEXOS	67

INTRODUÇÃO

Este trabalho se iniciou no estudo sobre a Guerra Civil Espanhola, um dos temas discutidos na disciplina de Memória e Violência no século XX, ministrada pela Prof. Dra. Silvia Correia no ano de 2017, no Curso de Bacharelado em História da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Historiadores têm se ocupado da questão da recuperação de situações traumáticas vividas no século XX e continuam a gerar violência no novo século, tais como as que ocorreram no Holocausto e na Guerra Civil Espanhola, que se tornou foco desses estudos, entre outros motivos, pelas diversas atrocidades ocorridas de ambos os lados: as forças de Franco organizaram campanhas de terror nos territórios conquistados com o objetivo de consolidar o futuro regime, e nas áreas controladas pelos Republicanos também ocorreram massacres.

A Guerra Civil Espanhola foi um conflito armado ocorrido entre 1936 e 1939, travado entre os republicanos leais à Segunda República em aliança com os anarquistas e comunistas, e os nacionalistas, um grupo conservador, católico e majoritariamente aristocrático liderado pelo General Francisco Franco. Os Nacionalistas venceram a guerra no início de 1939, perseguiram e executaram sumariamente dezenas de milhares de Republicanos derrotados e mais de meio milhão de espanhóis exilou-se em campos de refugiados no sul da França. Franco, que instaurou uma ditadura e incorporou todos os partidos de direita na estrutura do novo regime, governou toda a Espanha até à sua morte em novembro de 1975.

Após a morte de Franco, D. Juan Carlos de Bourbon foi proclamado rei e se dedicou à implantação de um sistema político democrático no país; o rei contou com apoios dentro e fora da Espanha e enfrentou resistências de grupos radicais da extrema esquerda, que acusavam o novo governo de conivência com os agressores beneficiados pela Lei da Anistia, de outubro de 1977, e de grupos falangistas da extrema direita com apoio do exército. A forte pressão extremista resultou, entre outras medidas, na condição da concessão de autonomia relativa à Catalunha, ao País Basco e à Galícia.

Esse estudo partiu do pressuposto de que a história e memória se interacionam na historiografia, que, segundo Catroga (2015), nasceu sob o signo da memória e, por isso, apesar de ter a pretensão do uso da razão, se edifica, inevitavelmente, sobre silêncios e repressões. De uma forma geral, no discurso da memória estão os acontecimentos vividos ou construídos pela narrativa do discurso em que as lembranças são acompanhadas da sacralidade, da subjetividade e da afetividade sem o compromisso com a veracidade, apesar do desejo de verossimilhança, ou com fontes e documentos.

Segundo Colmeiro (2011:23), a memória forma a base de um sentimento de identidade marcada por contingências de diferenças como classe, gênero, idioma e etnia. A construção de identidades nacionais envolve a memória coletiva de um passado comum. O autor afirma que as memórias não são estáveis ou fixas, estão continuamente em processo de reconstrução, e reconhece os perigos inerentes às práticas culturais que reduzem o passado ao não levar em conta o contexto cultural em relação à construção de suas narrativas.

Hall (1990:222-224 *apud* Colmeiro, 2011:20) acredita que a compreensão do processo de construção da identidade implica na observação das narrativas da literatura e do cinema, além da análise de como tal processo se alinha em função de interesses no presente. Entender a construção da identidade torna possível “o processo de ‘virada’ a qualquer noção de identidade aceita ou pré-construída”. O estudo da memória representa uma alternativa para a compreensão da relação entre as historiografias oficiais nacionais e a participação histórica de sujeitos e de coletivos, de grupos subalternos e minoritários, tradicionalmente excluídos, com base em contingências sociopolíticas. Segundo o autor, a reconstrução das histórias desses grupos, bem como a compreensão da formação de suas identidades coletivas, vem sendo debatida nos discursos acadêmicos e em mídias sociais e vista como um dos novos desafios da globalização.

Tanto a história quanto a memória da Guerra Civil Espanhola foram revistas neste trabalho no sentido de se compreender as controvérsias na sociedade espanhola contemporânea em torno do conflito. Levou-se em conta o trabalho de Reig Tapia (2006:32), que reconheceu uma forte dose de subjetividade implícita nas interpretações do conflito, histórica ou fílmica, e apontou ser necessário enfatizar a importância do cinema como ponto de provocação de conhecimento social.

Assim, o objetivo deste trabalho é o estudo da memória histórica da Guerra Civil Espanhola por meio do cinema, já que a produção de narrativas fílmicas foi uma preocupação desde o início do conflito tanto por parte dos republicanos quanto dos franquistas e pretende compreender a emergência da memória histórica espanhola no novo século.

Esta pesquisa foi dividida de acordo com a periodização proposta por Colmeiro no seu artigo “¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España pos-franquista”, em 2011. No artigo, o autor explora o uso de fantasmas na literatura e no cinema contemporâneo como uma forma de evocação do passado coletivo silenciado e apresenta três momentos distintos na rememoração e na historiografia espanhola sobre a Guerra Civil: o primeiro ocorreu logo após o término do conflito e durante a Ditadura (1939-1975); o segundo foi iniciado entre a segunda metade dos anos 1970 e os inícios dos anos 1980,

denominado Transição Democrática, e, finalmente, o Processo de Globalização e Integração Europeia, iniciado durante os anos 1980.

Este trabalho foi dividido em três capítulos. No primeiro foram examinadas as interpretações sobre a história da Guerra Civil Espanhola e da Ditadura franquista. Na pesquisa, optaram-se principalmente pelos trabalhos de dois historiadores: Preston (2016:11-12), para quem “*a pesar de lo que proclamen los seguidores de Franco, yo no creo que España consiguiera nada bueno com el alzamiento militar de 1936 y la victoria de nacionales de 1939*”. O outro historiador é García (2006:123-124), que identificou nos trabalhos dos finais da década de 1990 novos questionamentos ligados a fatores políticos e sociais, especialmente à pressão exercida pela geração dos “netos da guerra” que insistiam pela “*ficção moral da culpabilidade repartida*” entre os dois lados: a versão pró-republicana, representada pelos partidários da “recuperação da memória histórica” da guerra e da ditadura; e a versão neofranquista, que ganhou divulgação por alguns jornalistas.

No segundo capítulo foi feita uma síntese da relação entre a memória e a história para compreender a memória da Guerra Civil da Espanha. Na pesquisa, optou-se pela visão apresentada na dissertação de Bernardo (2014), que referenciou o conflito como um campo de ensaio para a Segunda Guerra Mundial não apenas em termos bélicos, mas também devido às estratégias de propaganda e de comunicação. O autor identificou a Guerra Civil como a última Guerra Romântica por ter comovido o mundo e provocado enormes paixões, verificou os mitos em torno das experiências dos voluntários oriundos de países distintos que integraram as chamadas Brigadas Internacionais contra o fascismo. Ademais, viu o conflito como a Guerra dos Intelectuais por ter inspirado romances, obras de arte, filmes e fotografias icônicas; como a primeira guerra mediática da história, por ter publicadas fotos reais na imprensa; e por marcar a estreia do filme sonoro.

O terceiro capítulo se ocupou da versão pró-republicana no cinema, estudada pelo trabalho de Nazário (2009:67-68) que, ao traçar um breve panorama do cinema produzido durante e depois da Guerra Civil, analisou as representações do conflito na cinematografia mundial e considerou que os paradoxos da realidade espanhola alimentaram o surrealismo e geraram enigmas presentes até os dias de hoje em novas estéticas que desafiam a objetividade, como nas versões fantásticas e fantasmagóricas. Para investigar as novas versões, optou-se pelo trabalho do cineasta Guillermo del Toro em seu filme *El Espinazo Del Diablo*, de 2001.

CAPÍTULO I. Guerra Civil Espanhola: reflexões sobre a produção historiográfica.

Alguns historiadores apontam que os problemas da Espanha do século XX podem ser explicados por meio das questões políticas, dentre as quais se inclui a Guerra Civil. Outros consideram o evento de forma muito mais ampla e complexa para ser compreendido somente por fatores políticos ou sociais pontuais, como nos revela a historiografia desse acontecimento histórico. García (2006:134) observou que não houve diminuição do interesse dos historiadores sobre a Guerra Civil Espanhola no novo século. Pereira (2015:4-5) identificou dois aspectos que podem explicar o interesse contemporâneo no evento: por um lado constitui-se num dos acontecimentos centrais da história contemporânea espanhola e por outro, é o fenômeno espanhol com maior transcendência internacional dos últimos dois séculos.

Em geral, explica-se o evento a partir da década de 1930, quando a Espanha passou por dificuldades econômicas impulsionadas pela crise de 1929 e por disputas sociopolíticas internas. Para enfrentar os novos desafios, posicionaram-se as forças opostas: a Frente Nacional, caracterizada pelo nacionalismo e pelo fascismo que representou a direita política, que se aliou às instituições tradicionais da Espanha: o Exército, a Igreja, e às classes latifundiárias; e a Frente Popular, simpatizante da democracia, que representava os sindicatos e os diversos partidos de esquerda.

A Frente Nacional, grupo inspirado na experiência do fascismo italiano, foi criada em 1933 e liderada pelo General Francisco Franco. Ligou-se à Falange Espanhola, um movimento e partido político que contou com o apoio dos governos italiano e alemão. Como representantes das forças de direita preocuparam-se em impedir o governo republicano a fim de restabelecer e reafirmar os valores da Espanha tradicional, autoritária e católica. Entendiam que, para tanto, era preciso livrar o país da influência comunista.

Para as esquerdas era preciso conter o avanço do fascismo. Tratava-se de um grupo ligado ao partido Republicano e a grupos comunistas, socialistas e anarquistas que lutavam por reformas políticas e sociais. A Frente Popular venceu as eleições de 1936. A vitória foi vista pelos setores conservadores da sociedade espanhola como ameaça de uma revolução socialista como a que houve no Império Russo, transformado em União das Repúblicas Socialistas Soviéticas.

Assim, a Frente Nacional tentou dar um golpe no governo eleito em 17 de julho de 1936, mas fracassou. No entanto, o evento suscitou o início da Guerra Civil Espanhola. O

conflito, que durou até 1939, terminou com a derrota dos republicanos e a instauração do governo ditatorial do General Franco, que governou até 1975, ano de sua morte.

Casanova (2002:6-7) explicou que a Ditadura inaugurou um estado de terror, uma continuação do estado de guerra, transformou a sociedade espanhola, destruiu famílias inteiras e inundou a vida cotidiana em práticas coercivas e punitivas que não se constituíram apenas um fenômeno pós-guerra ou dos primeiros anos da ditadura, mas de todo o governo. O autor considerou que foi nas comunidades rurais que a repressão franquista mostrou seu rosto mais cruel. Muitos deixaram o local de nascimento porque não suportaram o assédio nem a coexistência com os executores de seus parentes e amigos. As mulheres das vítimas da repressão estavam à frente de lares desfeitos devido à ausência de seus maridos mortos, presos ou no exílio.

Na opinião do autor (CASANOVA, 2002:6-7), houve o envolvimento da sociedade civil no quadro do terror, controle e marginalização social que a Ditadura de Franco exerceu sobre os derrotados no conflito. A “colaboração cidadã” a com justiça militar e ordinária, recompensada pelas autoridades, conseguiu estender a punição arbitrária a milhares de homens e mulheres indiciados por conta de falsas acusações. Sob esse clima de terror institucionalizado, a violência contra os vencidos não se limitou ao aprisionamento ou às execuções, assumiu outros rostos como a intimidação, a extorsão, a vigilância permanente e diária, a fome, a imposição da moralidade católica, o assédio sexual, estupro e misoginia. Trair o outro se tornou para muitos no primeiro ato político de compromisso com a ditadura.

O evento alimentou debates políticos ao longo de todo o século XX. O amplo enfrentamento ideológico fez a Guerra Civil Espanhola deixar de ser interpretada como um acontecimento puramente espanhol para tornar-se um exemplo de conflito nacional/ civil que espelha o interesse de forças que disputavam uma hegemonia mundial: o nazismo e o fascismo, que apoiavam o golpe ditatorial franquista; e a União Soviética, que se solidarizou com o Governo Republicano. Ademais, houve enfrentamento de valores, concepções de cultura e visões de mundo distintas.

O primeiro capítulo deste trabalho tem como objetivo apresentar algumas interpretações historiográficas sobre o evento. Utilizou-se especialmente a análise de Preston (2016), que se posicionou favorável à democracia tanto como elemento fundamental na oposição ao golpe de Franco como para a consolidação da monarquia parlamentar no país. Ao identificar as implicações da Guerra Civil na zona republicana, Preston demonstrou as consequências da ditadura fascista de Francisco Franco, além de identificar o evento como um arauto da Segunda Grande Guerra. Observou-se também a interpretação de García (2006), que

identificou e analisou os principais temas investigados pela historiografia ao longo de todo o período franquista e de Transição.

Por ocasião das comemorações dos 70 anos da Guerra, García (2006) enumerou os principais temas investigados pela historiografia: o problema das origens da Guerra; a influência da intervenção estrangeira; a evolução política dos grupos espanhóis contrários, a Frente Nacional e os republicanos; a repressão franquista; e a cultura e a memória da guerra, temas de interesse mais recente.

Outro autor considerado neste estudo foi Colmeiro (2011), que examinou os enfoques teóricos e críticos do campo da memória histórica e percebeu como tais interpretações sobre o evento contribuíram na formação de múltiplas identidades coletivas na Espanha, uma tensão contemporânea. O autor identificou três momentos de definição rememorativa: o primeiro teria sido durante a Ditadura (1939-1975), instaurada logo após a Guerra Civil; o segundo foi iniciado entre 1975 e os inícios dos anos 1980, denominado Transição Democrática, e, finalmente, o Processo de Globalização e Integração Europeia, iniciado nos anos 1980.

A seguir serão vistas as características da historiografia sobre a Guerra Civil Espanhola, a partir da periodização feita por Colmeiro (2011) e dos temas elencados por García (2006).

1.1. A Ditadura (1939-1975).

A primeira abordagem historiográfica da Guerra Civil Espanhola foi desenvolvida após a vitória de Franco. Seu modelo metodológico de pesquisa pode ser caracterizado pela investigação com base em fontes primárias para se construir a história oficial descritiva e se manteve aproximadamente até o início da década de 1970.

A Guerra Civil foi descrita inicialmente como uma ação para o afastamento daqueles que lutavam contra a ordem social, uma resposta contra “o levante revolucionário e extremista que um governo que se dizia democrático impôs, mas era contra a sociedade e as ‘instituições de bem’” (PELAYO, 2007:167). Alguns acontecimentos relacionados às decisões militares tomadas por Franco foram exaltados nesta historiografia oficial. Um exemplo foi o desvio de colunas africanas em Toledo na última semana de setembro de 1936, que teria salvado a capital, o cerco de Alcázar e sua liberação possui uma abundante literatura triunfalista.

A historiografia apontou uma estreita vigilância sobre as interpretações do evento, oficialmente divulgado como um ato heroico e maniqueísta. Bolloten (1960 *apud* PEREIRA, 2015:20) explicou que, na versão tradicional oficial, foi consolidada a ideia da inevitabilidade

do conflito, originada de uma suposta de uma “subversão comunista”. Teria havido, portanto, um conflito entre duas Espanhas: a “boa Espanha”, liderada por Franco e a “anti Espanha”, simpática à ideia das esquerdas como subversivas (PEREIRA, 2015:16; e PRESTON, 2016). Preston (2016:350-351) destacou que, durante o conflito, houve versões espanholas que se posicionaram do lado dos republicanos, como a de Vilanova (1963) e de Quintanilla (1967), e nas memórias que podem ser vistas nos trabalhos de Maura e Lerroux (1945). Contudo, o autor informou que na “zona nacional” foram poucas as análises sobre as origens da ditadura, os estudos tinham como objeto o comportamento e as ambições do general Franco, visto como um gênio militar. Esse tipo de produção foi discutido posteriormente pela comunidade acadêmica¹.

Durante os estudos para esse capítulo, identificou-se a importância dos testemunhos produzidos durante o decorrer da Guerra Civil, como os de Bahamonde e Castro (1938 *apud* PRESTON, 2016: 352), em que explicavam o que haviam visto na II Divisão de Sevilla, que esteve sob o controle da Província de Badajoz.

A historiografia espanhola durante o conflito investigou também aspectos de esforço militar republicano, que contou com as Brigadas Internacionais, um conjunto de unidades militares compostas por voluntários estrangeiros de diversos países. Segundo Preston (2016: 348) a literatura favorável aos republicanos foi publicada inicialmente nos idiomas dos voluntários. A produção internacional sobre o evento também deve ser ressaltada e, entre outros, a de George Orwell, que produziu uma das obras mais conhecidas sobre a Guerra Civil: uma crítica aos comunistas em que ofereceu uma visão relacionada aos eventos de 1938, em Barcelona, e de sua experiência no POUM (Partido Operário de Unificação Marxista), um partido marxista espanhol de caráter revolucionário fundado em 1935 (PRESTON, 2016:364).

Devido à censura, ocorreram vazios historiográficos nacionais, parcialmente suprimidos pela historiografia estrangeira. Foi possível entender que, naquele período, a visão dos vencidos esteve circunscrita ao exílio. García (2006:125) explicou que a ideia do fracasso da Segunda República foi formulada pelos autores liberais anglo-saxônicos dos anos 1960. Essa bibliografia, majoritariamente inglesa, se caracterizou pela ausência de discurso monolítico e buscava uma visão global, que lhe conferiu protagonismo. Houve destaque para

¹ Segundo Preston (2016: 344-351), pode-se conhecer essa interpretação por meio dos trabalhos de Arrarás (1939-1943), nas sínteses clássicas de Aznar (1940) e Lojendio (1940), e na reconstrução da guerra feita por Cabanellas (1973), filho de um general franquista.

as divergências entre as distintas forças republicanas: comunistas, anarquistas, socialistas, republicanas, nacionalistas catalãs e bascas.

Herrera (2007:310) observou que as referências aos aspectos socioeconômicos, característicos da historiografia nas décadas de 1950 e 1960, ocuparam pouco espaço na produção espanhola, disse que Viñas (1980) já havia denunciado a falta de um estudo espanhol global da economia nacional na fase de emergência da Guerra Civil, que teve um significado notável nas etapas e no resultado do conflito. No período, as alusões à economia de guerra no lado republicano gerou mais interesse do que a análise econômica no lado nacional.

Nas últimas décadas da ditadura alguns temas foram revisitados pela historiografia. Segundo Preston (2016:340-373), a repressão ao clero e as perseguições religiosas foram analisadas por Moreno (1961); a ação do exército na política espanhola também recebeu nova versão no final da ditadura²; e o relato das dificuldades dos últimos dias da República pode ser visto nas memórias do coronel Casado (1968). Além desses, foi investigada a pluralidade ideológica das forças republicanas³.

Carvalho (2011) e Preston (2016) ressaltaram que Franco preparou o processo de transição democrática para ser iniciado após a sua morte ao se aproximar do rei Juan Carlos I em 1969. Na opinião de Radcliff (2010:253 *apud* CARVALHO, 2011), apesar da crise econômica enfrentada pelo país neste período, os maiores gastos com o bem estar social, realizados durante a transição democrática, contrastaram com as escassas preocupações sociais do período franquista. O autor considerou que o reconhecimento dos cuidados com o bem estar social pela população teria auxiliado na legitimação do novo governo.

² Preston (2016: 341-365) citou as versões de Payne (1967), de Modesto (1969) e de Cordón (1971), além do trabalho de Líster (1966) para exemplificar os trabalhos sobre as memórias dos militares comunistas que chegaram a posições de alto mandato com o Exército Popular. Segundo Preston, a continuação da Guerra Civil como resistência ao regime franquista pode ser vista em Ramirez (1964), o exílio dos espanhóis no período da Guerra Civil pode ser visto em Vilanova (1969) e em Pike (1969) e o autor destacou o trabalho de Traina (1968), que analisou o papel da política norte-americana na Guerra.

³ Em relação ao papel dos comunistas, Preston (2016: 351) destacou os trabalhos de Ibárruri (1966-1977) e do emissário de Stalin, Koltsov (1963); sobre a versão trotskista, o destaque se dirigiu a Broué e Témime (1972). Sobre a defesa da política comunista, Preston citou Claudín (1970); em relação às ações dos anarcosindicalistas, Brademas (1974) e sobre o papel do anarquismo, Peirats (1971). Sobre a participação dos socialistas, Preston destacou as versões de Oliveira (1943) e de Lara (1961 e 1973).

1.2. Transição Democrática.

O governo franquista havia preparado o país para um processo de transição da ditadura para a democracia de forma lenta, gradual e incompleta. O caminho utilizado foi a elaboração de uma Lei para a Reforma Política, aprovada pelas Cortes em 1976 e promulgada em 1977, ano em que entrou em vigor a Lei de Anistia de 1977 e deu imunidade aos agentes do Estado que cometeram crimes durante a Guerra Civil e a Ditadura de Francisco Franco. Portanto, houve um processo de busca pela recuperação da memória com intuito de minimizar a responsabilidade atribuída aos nacionalistas por milhares de mortes durante a Guerra Civil e a Ditadura franquista. A partir desse momento começou o processo de construção da democracia e de redação de uma nova constituição, que vigorou a partir de 1978.

A Constituição de 1978 representou um marco para o restabelecimento de parte dos direitos democráticos, além de confirmar a escolha pela implantação da Monarquia Constitucional que representou um compromisso negociado entre os partidos espanhóis mais importantes: Aliança Popular; União de Centro Democrático; Partido Socialista Unificado da Catalunha; PSOE (Partido Socialista Operário Espanhol); um partido político da Espanha fundado em 1879; e a coalizão Pacto Democrático por Catalunha (CARR, 1995 *apud* CARVALHO, 2011).

Colmeiro (2011) observou que houve também a criação de políticas oficiais de esquecimento coletivo ou silenciamento. Essa conformação política seguiu o modelo de interesses das elites: a amnésia política seria conquistada por meio da amnésia histórica, sob o argumento de conferir maior estabilidade à nova democracia. A classe política dirigente explorou o medo popular de um novo golpe de Estado para criar um “pacto de silêncio” em que a responsabilidade pela guerra seria atribuída a todos os espanhóis, sem qualquer distinção.

No entanto, paralelamente surgiu um movimento social constituído por familiares das vítimas do franquismo em associações locais e regionais. Surgiu também uma geração de historiadores que desde os anos 80 renovaram o estudo do conflito ao investigar o seu pior capítulo, a repressão. Para León (2004 *apud* CARVALHO, 2011:6), a pressão pelo reconhecimento dos mortos e desaparecidos poderia se transformar numa forma de restituição das famílias e de combate às sequelas sociais, essenciais para a convivência dos espanhóis.

Foi possível perceber que os historiadores espanhóis promoveram a revisão de sua história limitada pelas políticas oficiais. Além disso, ao argumentar em prol de uma “reconciliação nacional” pelo processo de Transição democrática, as instituições

governamentais não permitiram a criação de uma Comissão Verdade, como foi feito em outros países que viveram sob outros regimes ditatoriais, para que se apurassem as violações aos direitos humanos. Pereira (2015) explicou que, para além de prejuízos no campo da pesquisa histórica, houve esforços para que as vozes dos “perdedores”, aqueles que reivindicavam a memória pública da repressão durante e depois do conflito, se mantivessem sufocadas.

De acordo com Monedero (2004 *apud* CARVALHO, 2011:5), a Transição foi concebida “*como un proceso de transacción entre élites, ajeno a las reivindicaciones más transformadoras nacidas de la oposición a la dictadura, que, por otro lado, no pudieron reunir fuerzas suficientes para imponer sus puntos de vista rupturistas*”.

A historiografia deste período reconheceu a Transição democrática espanhola e criticou a interpretação desta como resultado de uma única alternativa para o país. Acreditou-se não ser possível outro tipo de Transição devido ao poder das direitas e da transformação do contexto político, social e econômico do país desde a década de 1950, em que o fracasso do modelo autárquico havia desencadeado um processo de liberalização econômica. Porém, na opinião de Linz e Stephan (1996:90-91 *apud* CARVALHO, 2011:6), o processo da Transição tal como foi instituído não foi “inevitável”: foi planejado e bem executado.

A historiografia na Transição discutiu o papel de D. Juan Carlos I, que foi convertido a chefe de Estado logo após a morte de Franco. O rei desenvolveu projetos de transformação do sistema político para o modelo democrático. Contou com apoios dentro e fora da Espanha: dos países ocidentais, de um setor do capitalismo espanhol e internacional, da grande maioria da oposição ao franquismo e de uma parte crescente do próprio regime. Porém, enfrentou as resistências e tensões causadas por grupos radicais da extrema esquerda e da extrema direita com apoio de parte do exército.

Carvalho (2011) observou que para os questionadores do êxito da Transição, a participação do rei deve ser relativizada. Afinal, foi Franco quem nomeou D. Juan Carlos de Bourbon como o futuro rei em 1969, após a monarquia espanhola ter sido extinta desde 1931. Ao colocar o rei na posição de desestabilizador da ditadura, sua posição enquanto elemento resistente ao governo franquista foi superestimada, já que ele teve a influência direta de Franco. Ademais, outros grupos participaram deste processo, como a Igreja, o Exército, alguns partidos políticos e os tecnocratas.

Segundo Preston (2016), o esforço de controlar os grupos radicais e parte do exército contribuiu para que a memória histórica nacional fosse utilizada como um instrumento de identidade nos discursos oficiais e nos meios de comunicação, desvinculada do fascismo.

Tanto as políticas da direita quanto da esquerda, além das divisões internas de ambas no período entre 1931 a 1936, serviram de temas para novas investigações e as ações desses grupos foram revistas⁴: surgiram trabalhos relacionados às ideologias na Guerra⁵.

Alguns dos temas enumerados por García (2006) mencionados no início deste capítulo foram revisitados pela historiografia. Sobre os antecedentes da Guerra Civil, Preston (2016: 340-347) destacou a versão liberal de Jackson (1982) e de Carr (1983), ambos viram o conflito como o resultado da luta de classes nas sociedades modernas nas quais os partidos políticos tornaram-se instrumentos de manobra e de embate social. Devido à greve geral de 1976, que reivindicava pela anistia política e liberdades democráticas, o papel da população operária foi reconhecido no período da Transição e Herrera (2007:310) o considerou como um dos fatores desencadeadores de novos estudos.

Preston (2016:341) destacou uma outra versão, que busca entender as causas mais imediatas e a queda da Segunda República, como no trabalho de Malefakis (1976), que identificou na relação entre a Guerra Civil e a política nacional o conflito social gerado pelo problema no campo e o fracasso da reforma agrária. Neste trabalho, o evento foi apresentado como um dos consequentes desastres do século XX e teria resultado do fracasso das classes médias em sua luta contra as oligarquias latifundiárias para modernizar o país.

Seguindo essa interpretação, Herrera (2007) destacou a versão de Paredes (2002), segundo a qual a Guerra Civil foi o ápice de um processo que se originou na burguesia com objetivo de alcançar a modernização, um evento para viabilizar a revolução burguesa ao romper com a dinâmica do Antigo Regime. Foi visto como forma de manobra política da burguesia contra a ameaça comunista, que se teria aliado às forças que queria depor: os militares, a coroa, a Igreja e, sobretudo, a oligarquia latifundiária.

Contudo, durante a Transição surgiram estudos ligados à participação local na Guerra Civil, que promoveram novas conclusões. Nesta época foram realizados estudos econômicos

⁴ Preston (2016: 343) citou os trabalhos de Campo (1979) e de Cabrera (1983) para refletir sobre as políticas da direita e suas divisões internas. Para o estudo do “Comunión Tradicionalista”, movimento inspirador de ideologias dos grupos da direita, o autor citou o trabalho de Blinkhorn (1977); sobre a “derecha accidentalista”, as pesquisas de López (1984); sobre os partidos e grupos individuais chamados de “derecha catastrofista”; em relação à Falange analisou o trabalho de Morodo (1985) e as memórias de Latapié (1983); e, sobre a resistência armada citou Ellwood (1984) e Gómez (1977). Sobre as forças republicanas e as esquerdas na Segunda República, Preston (2016: 344-346) destacou o estudo de Manjón (1976) sobre o partido radical e sobre a esquerda republicana, e os trabalhos de Farré (1985) e Rivas-Cherif (1980) sobre a biografia de Manuel Azaña, o último presidente da Segunda República, eleito em 1936 antes da guerra. Para analisar o PSOE foram destacados os estudos de Juliá (1984) e as memórias de Vidarte (1973, 1976 e 1978).

⁵ Sobre o papel dos comunistas, Preston (2016: 362) citou Munis (1977) e sobre os anarquistas identificou algumas memórias publicadas na década de 1970, como as de Mera (1976), de Oliver (1978) e de Montseny (1987). A defesa da política comunista foi feita em alguns trabalhos como o de Togliatti (1980 *apud* PRESTON, 2016: 364).

de caráter regional ou setorial, ainda que a informação quantitativa fosse escassa e dispersa, além de não serem evidenciados os documentos que integravam os arquivos fora da Espanha.

Os estudos⁶ foram publicados em obras coletivas que analisaram o desenvolvimento econômico de ambos os grupos espanhóis rivais. Preston (2016:348-352) explicou que o uso da técnica da história oral entrelaçou os relatos de um amplo grupo de testemunhas presenciais com objetivo de elaborar novelas épicas, como no trabalho de Fraser (1979) e também na de Lara *et al* (1985), uma obra coletiva feita cinquenta anos após a Guerra Civil para mostrar os avanços da investigação científica espanhola e internacional.

Pode-se afirmar que, na década de 1990, a abertura dos arquivos e a produção universitária proporcionaram uma revolução na historiografia sobre o conflito, e pode ser caracterizada pela maior visibilidade aos movimentos políticos e sociais antifranquistas. Segundo Pereira (2015:15), os historiadores desse novo período, como Preston (2016), Moradiellos e Ealham (2003) chamaram a atenção para a necessidade de se superar a concepção maniqueísta das “duas Espanhas” criada no período franquista, já que não era mais possível aceitar a versão da inevitabilidade do conflito e que, portanto, que o mesmo eclodiu devido a uma “subversão comunista”.

Contudo, Pereira (2015) observou que, no final da década de 1990, em alguns casos foram reafirmadas versões antagônicas no debate historiográfico sobre a Guerra Civil⁷. As causas e responsabilidades da eclosão do conflito levaram em conta explicações tradicionais, como a “incapacidade” da Segunda República em travar a crescente polarização da sociedade espanhola e/ ou que o evento teria resultado de um golpe militar que não triunfou nem falhou totalmente.

Neste período foram produzidas novas biografias de Franco: Preston (2016:350-352) assinalou que algumas eram simpáticas ao ditador, como a de Fernández (1984), outras foram mais críticas, como Ramirez (1976), que aborda as ambições políticas da estratégia militar do general. As biografias feitas por Cierva em 1973 e por Fusi (1985) foram consideradas por Preston como menos partidárias.

Em paralelo às biografias e às análises da repressão, Preston (2016:370) afirmou que surgiram trabalhos que abordaram outros aspectos da história do franquismo como a

⁶ Segundo Herrera (2007: 313), as investigações sobre a indústria na Guerra e no Pós-Guerra, centradas nas análises de empresas locais, podem ser vistas nos trabalhos de Fernández Roca (1996), Llopis Agelán (1994) e López García (2000); a política exterior espanhola em relação com a Segunda Guerra Mundial foi foco de trabalhos como o de Gómez-Escalonilla (1992).

⁷ Pereira (2005) se referiu a versões pró-republicanas, representada pelos historiadores partidários da recuperação da memória histórica como a de Maestre (2006) e a de Tapia (1999); a outra versão, neofranquista, foi representada pelo trabalho de Mendoza (2002) e divulgada por jornalistas como Pío Moa (2001).

dimensão internacional da Guerra Civil, que pode ser vistos por meio das memórias do socialista Aragonés (1976) ou como críticas à Ditadura nos últimos dias da Segunda República⁸.

Na opinião de Carvalho (2011), a Transição, tal qual foi imposta pelo rei, beneficiou mais as elites do que os simpatizantes do regime franquista. Entretanto, o principal preço pago foi o silêncio sobre o passado, que impediu maiores questionamentos sobre a insuficiência democrática e favoreceu a direita no país.

1.3. Processo de Globalização e Integração Europeia.

No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, houve pressão das organizações dos familiares das vítimas do franquismo e da Associação para a Recuperação da Memória Histórica para ao reconhecimento oficial da participação dos atores sociais, fenômeno ligado à disseminação dos valores democráticos. O intenso debate sobre os direitos humanos, as memórias de guerras e das ditaduras atingiu novo patamar de reflexão após o término da Guerra Fria e o colapso dos regimes comunistas do Leste Europeu. Neste período houve uma demanda significativa pelo tema da violência na história política contemporânea e, conseqüentemente, na Espanha, das vítimas da Guerra Civil Espanhola e da violência franquista.

As mudanças da historiografia refletem o contexto de criação da Lei de Memória Histórica na Espanha, em 2007. Segundo Ealham (2003 *apud* PEREIRA, 2015) surgiu novo revisionismo historiográfico na Espanha, marcado pela indignação sobre o passado. O autor explicou que, de cerca dos 350 mil espanhóis que perderam suas vidas durante a Guerra Civil, uma proporção considerável não ocorreu nos campos de batalha, mas na repressão feita na retaguarda. Além disso, o terror franquista foi considerado responsável pela configuração de um Estado violento e repressivo, como havia ocorrido na Itália e na Alemanha do mesmo período.

A memória histórica sobre a repressão concentrou atenções dos novos trabalhos e Preston (2016: 353-359) destacou aqueles que identificaram temas como a ação do exército espanhol na política e suas conseqüências na guerra colonial, como a repressão na África, que

⁸ Segundo Preston (2016: 367-369) críticas podem ser vistas nas memórias de Azcárate (1981), embaixador republicano em Londres e em Oliveira (1987) e Delgado (1980), em relação a ajuda portuguesa à Franco. O apoio internacional obteve destaque em Viñas (1977 e 1984), que analisou o papel do Terceiro Reich no apoio a Franco; em Campos (1986), que destacou a contribuição italiana; e na obra conjunta de Campos e Gómez (1981), em que foi apresentada uma coleção de documentos sobre a relação entre Mussolini e Franco, especialmente em relação à batalha de Guadalajara.

pode ser vista na coleção do Arquivo Histórico Nacional (1990) e nos trabalhos de Juliá (1999). O autor apontou ainda as investigações que levam em conta temas políticos, sociais e culturais. Os novos trabalhos abordam o contexto do conflito social e a política interna para entender as causas mais imediatas da Guerra Civil e a queda da Segunda República (2016: 342-347).

Os estudos locais assumiram grande importância nesse período. Foram estudadas as lutas de jornaleiros sem terra e de mineiros, os conflitos de ódio de Badajoz, aspectos militares locais e diplomáticos, além dos nacionalismos regionais. Radcliffe (Ealham e Richard, 2005 *apud* GARCÍA, 2006:132) analisou a cultura republicana por meio dos discursos e projetos culturais do *Ayuntamiento de Gijón*: o autor discorre sobre uma grande heterogeneidade simbólica nas mudanças da paisagem urbana, das cerimônias e discursos públicos, e interpreta-os como reflexos da tradição cultural híbrida que manteve unidos os membros de uma coligação tão ampla como a que governou o município.

A política social espanhola e tudo o que faz referência à assistência social tornou-se objeto de investigações com análises sobre indivíduos desconhecidos, anônimos e não militares, além dos aspectos da economia ou relacionados à memória histórica. Os historiadores acessaram arquivos internacionais e elaboraram ensaios de interpretação, crônicas político-militares, estudos de caráter sociológico, recopilações de documentos, além de biografias individuais e coletivas.

No novo século os historiadores selecionaram novos temas e novas abordagens no estudo da história e se buscou preencher alguns vazios historiográficos sobre a Guerra Civil Espanhola. Herrera (2007:307) explicou que, em alguns casos, buscou-se superar a investigação sobre as denominadas “políticas de vingança”, ou seja, para entender o significado do fenômeno da repressão era preciso entender outras nuances e indagar sobre os mecanismos que o regime articulou para conseguir a aceitação e o consentimento das massas; em outros casos, sentiu-se falta de uma visão global sobre a repressão.

Pereira (2015) calculou que de cerca de 50 mil execuções na zona republicana, metade ocorreu durante as seis primeiras semanas do conflito; e cerca de meio milhão de pessoas buscaram o exílio. Muitos acabaram nos campos de refugiados franceses, sendo que, a partir de maio de 1940, vários republicanos lutaram na Resistência Francesa ao nazismo. Entre os capturados, o governo alemão devolveu boa parte ao regime franquista para serem executados e outros foram internados em campos de extermínio nazistas.

Neste período, entendeu-se que as divisões da “esquerda” contribuíram para sua derrocada na Guerra. Segundo Moradiellos (2003 *apud* PEREIRA, 2015), uma das maiores

polêmicas entre comunistas e as demais forças políticas de esquerda diz respeito à afirmação de que o esmagamento da revolução com o apoio dos soviéticos possivelmente contribuiu para apressar a derrota dos republicanos. Fernando Claudín, ex-dirigente do PCE, foi um dos críticos das decisões que o partido comunista tomou naquele contexto histórico e enfatizou a repressão perpetrada pela esquerda stalinista e denunciou que os comunistas tinham a pretensão de ser a força dirigente da ditadura proletária na Espanha (CLAUDÍN, 2013 *apud* PEREIRA, 2015).

Ainda sobre a esquerda dividida, Pereira (2015) ressaltou que, segundo Trotsky (2006, *apud* PEREIRA, 2015), Stalin assegurou as condições para o fracasso da República espanhola ao pautar sua política contrarrevolucionária na necessidade da aliança de classes com a burguesia republicana; a Frente Popular teria sido responsável por transformar os grupos de esquerda em “prisioneiros” da manutenção do sistema capitalista; acusou os stalinistas de dirigir golpes contra outros grupos de esquerda na Espanha contra o POUM, que “representavam a pressão das massas revolucionárias” e criticou a ausência de um partido bolchevique que pudesse liderar e unificar a força revolucionária dos trabalhadores para derrubar a democracia liberal e impor a ditadura do proletariado.

Sobre as consequências em longo prazo da vitória de Franco, Preston (2016:371-373) explicou que os novos trabalhos reconstróem a complexa interação da violência institucional, a ideologia, a religião organizada, a economia e a privação social para provocar a humilhação e a exploração dos vencidos. A bibliografia sobre a repressão, a resistência antifranquista depois da guerra, a influência católica e o exílio republicano é densa e fragmentada geográfica e politicamente.

Contudo, García (2006:125-126) observou que alguns historiadores ingleses mantiveram a ideia construída na década de 1960 de que as esquerdas foram as principais responsáveis pela Guerra: Payne (2005) qualificou as ações da Frente Popular como tirânicas e predispostas a monopolizar o poder a todo custo, o que teria deixado a direita sem alternativas, apenas a rebelião armada ou a resignação cristã; Beevor (2005) e Graham (2002), este um simpatizante da República, assinalaram que o programa reformista da esquerda era excessivamente ambicioso para a Espanha da época.

Os temas clássicos como as causas da guerra e a ajuda externa foram revistos, além dos outros mais recentes como a simbologia política de ambos os lados e a memória do conflito, vista pelos republicanos. Entretanto, após a consolidação da nova democracia, ressurgiram temas que antes haviam sido silenciados ou marcados pela interpretação oficial e, tal como nos anos 1980, publicou-se e reeditaram-se várias obras de caráter geral. A

investigação sobre a repressão, o custo humano do conflito e suas dimensões internacionais seguiram como principais temas de interesse dos investigadores que tenderam a atribuir as responsabilidades divididas entre os rivais. Os autores estrangeiros também tenderam a repartir as responsabilidades, como Bennassar (2005 *apud* GARCÍA, 2006:125), que defendeu a ideia de que tanto as esquerdas quanto as direitas violaram as regras da Constituição de 1931.

García (2006:128-129) explicou que os novos historiadores espanhóis no novo século rejeitam a ideia de que a ‘Era Republicana’ possa ser considerada um fracasso. Seus trabalhos se caracterizam pela ruptura dos consensos em torno das causas e da natureza do conflito, impostas nos anos 1980. A versão tradicional da ‘inevitabilidade da Guerra Civil’, originada de uma ‘subversão comunista’, foi abandonada; a causa da Guerra Civil não deveria ser vista como o colapso da democracia, mas o resultado de um golpe militar fracassado e da ação de conspiradores militares. Acredita-se que, se o socialista moderado Indalecio Prieto tivesse aceitado a presidência do governo em maio de 1936, o regime teria tido a força necessária para derrotar os golpistas.

Cruz (2006 *apud* GARCÍA, 2006:125-126) ofereceu nova explicação para o problema: o processo de democratização teria sido caracterizado por uma disputa política entre os grupos rivais, republicano e católico; e pela posse dos direitos de cidadania, que dividiu a sociedade espanhola. García (2006:126) afirmou que em julho de 1936 não havia nenhum obstáculo intransponível para que a democracia continuasse. A violência por si só não teria destruído a República, foi preciso um plebiscito, feito por parte dos militares, e que a direita criasse um grande medo da ameaça revolucionária, incarnada pela esquerda no poder.

Ao adotar uma perspectiva comparada, Herrera (2007) observou o argumento de autores de que a situação espanhola dos anos 1930 e 1940 espelhavam processos mais amplos que afetavam toda a Europa Ocidental. Para García (2006:123), a característica desta nova etapa historiográfica são as investigações nacionais voltadas aos estudos locais. Foram abordados novos temas sob as novas perspectivas como a memória histórica, a história de gênero e a nova história sociocultural, que incorporaram novas formas de fazer história, com análises interdisciplinares.

Na mesma perspectiva comparada, Pereira (2015:27) observou os argumentos de autores como Graham (2013), Traverso (2009) e Casanova (2008), para os quais a Guerra Civil espelhou processos mais amplos que afetavam a Europa Ocidental. Para além, a investigação e a interpretação da guerra experimentaram mudanças que ressaltaram o conflito entre a escrita da história e as memórias dos atores e herdeiros. A geração dos “netos da

guerra” e as forças de oposição ao governo do Partido Popular questionaram a imposição de culpabilidade repartida entre os dois lados.

Herrera (2007:311) comentou que no Congresso de Madrid de 2006 sobre a Guerra Civil Espanhola levantaram-se diversas questões sobre a economia de guerra como a inflação e as políticas públicas adotadas pelas autoridades para controlar os preços, a chamada “guerra monetária”. A suposta ineficiência e falta de organização do governo republicano e sua influência na derrota foi revista, analisou-se em que medida os recursos utilizados por ambos os grupos puderam condicionar o resultado. Foram estudadas ainda as economias da zona republicana para se entender a real dimensão alcançada pelas “coletivizações” durante a Guerra Civil e as diferenças entre as realidades agrárias e industriais; a reforma agrária nas zonas que ficaram sob o domínio dos sublevados; e as transformações econômicas, sociais e políticas que se produziram nas zonas rurais espanholas que estiveram dentro das áreas que se mantiveram fieis à legalidade republicana.

Segundo García (2006) e Preston (2016), os novos estudos sobre a história política da zona nacional durante a Guerra Civil se dirigiram mais para as etapas média e final do regime do que para suas origens. Esses trabalhos focaram os republicanos, levaram em conta o comportamento e as ambições do general Franco e reconheceram o papel dos monarquistas na coalizão nacional⁹. O papel da Igreja Católica também tem sido objeto dos novos trabalhos, especialmente sua posição contra a Segunda República e a violência anticlerical.

Os autores Ealham e Richards (2005 *apud* GARCÍA, 2006:132) trabalharam em uma obra coletiva sobre a historiografia da Guerra Civil. A hipótese de partida se afasta das perspectivas bipolares sobre o conflito e permite reinterpretá-lo como resultado das múltiplas tensões existentes na sociedade espanhola dos anos 1930. Neste trabalho a retórica nacionalista do discurso dos beligerantes apresenta o evento como uma luta dos espanhóis contra um invasor externo, o fascismo, embora ambos os lados compartilhassem uma tradição cultural comum: o nacionalismo espanhol oitocentista¹⁰.

Surgiram também novos estudos sobre as Brigadas Internacionais. Preston (2016:366) explicou que a interpretação tradicional foi substituída por estudos sobre o papel de cada nação que nela participou. García (2006:125-126) afirmou que a reinterpretação sobre a influência que o contexto internacional teve no evento apontou a política de não intervenção

⁹ Sobre as forças republicanas e a esquerda na Segunda República, Preston (2016: 360-361) ressaltou os estudos de Towson (2001) sobre o partido radical; de Santander (2000) e de Juliá (2008) sobre a esquerda republicana e o PSOE; e de Kustrín (2004), que relatou o papel da juventude socialista durante a crise de outubro de 1934.

¹⁰ Sobre o nacionalismo espanhol oitocentista, Preston (2016: 342) apontou os trabalhos de Junco (2001); Juliá (2004) e Luzón; e Núñez Seixas (2013).

adotada pelas potências democráticas como um fator determinante da Guerra Civil, pois impediu os republicanos de receberem ajuda militar estrangeira. Assim, os republicanos só teriam conseguido as armas comprando-as por um preço muito maior do que seu valor real por meio de traficantes estrangeiros.

Estudos feitos após a abertura parcial dos arquivos russos revelaram que a URSS contribuiu com a derrota dos republicanos, um contraste à bibliografia tradicional que a via como aliada à República. Howson (2000 *apud* GARCÍA, 2006:126) e Viñas (2013 *apud* PRESTON, 2016: 368) explicaram que os soviéticos obrigaram os republicanos a gastarem muito ao fabricarem em segredo a fórmula de câmbio para os preços do armamento e enviaram material escasso e de má qualidade para os espanhóis.

García (2006:127) e Preston (2016: 368) citaram os estudos de Radosh *et al* (2002), sobre os objetivos do envio de auxílios stalinistas aos republicanos espanhóis, vistos até então como um jeito de “sovietizar” a Espanha e convertê-la no que teria sido uma das primeiras democracias populares. Os autores mostraram uma visão das frustrações soviéticas frente à sua incapacidade de impor disciplina e uniformidade sobre a política republicana espanhola, o que contradiz autores anteriores que afirmaram existir um “rígido controle soviético”. Para Kowalsky (2003 *apud* GARCIA, 2006:127) este objetivo soviético resultou em um fiasco militar e sociocultural absoluto devido às dificuldades objetivas da operação e à incompetência dos assessores e propagandistas.

Heiberg (2003 *apud* PRESTON, 2016:369) analisou a intervenção italiana no conflito e defendeu que a política externa de Mussolini nos anos 1930, considerada pelo autor como agressiva e imperialista, procurava por uma saída para o Atlântico ao intervir na Espanha. Entretanto, com a derrota de seus voluntários em Guadalajara, perdeu seu poder de influência. O autor concluiu que a atitude do governo fascista perante o conflito foi mais importante do que sua real influência.

Segundo Preston (2016:350), as biografias de Franco mais recentes são críticas, dão destaque às suas ações de guerra e ressaltam os auxílios italiano e alemão ao ditador. Em relação às decisões de Franco, entre os assuntos mais comentados, destacaram-se: o desvio de colunas africanas em Toledo¹¹ na última semana de setembro de 1936 e a destruição de

¹¹ O ataque sobre Toledo foi interpretado como um alívio para Madrid e que poderia ter salvado a capital. Sobre o cerco de Toledo por Alcázar e a sua liberação, houve a volta ao triunfalismo franquista nos anos 1990, visto na interpretação de Palomino (1995 *apud* PRESTON, 2016, p. 351) e revisto sob a nova interpretação de Mendoza, Valugera e Sánchez (1996 *apud* PRESTON, 2016, p. 351).

Guernica¹². Os estudos sobre a repressão franquista durante a Guerra Civil e no pós-guerra continuam a crescer, tratando-se, desde os anos 1990, de um dos principais temas da investigação sobre o conflito. Sobre o exílio dos espanhóis devido ao evento, Preston (2016: 351) enfatizou os trabalhos de Vigil (1999:2005) e Prades (2005).

Assim, podemos entender que:

A memória da Guerra Civil é um fator que continua a envenenar a política espanhola, uma espécie de lavagem cerebral a nível nacional levada a cabo pelo regime de Franco através dos media e do sistema de educação, e apoiado até meados dos anos 1960 pela Igreja Católica, ainda tem impacto hoje. Compreensivelmente, não houve contralavagem cerebral durante a transição porque a democracia trouxe liberdade de expressão e houve também grandes cautelas com o poder do franquismo residual (FERREIRA, 2016)¹³.

Sabe-se que não houve reconhecimento formal dos crimes de Franco e do seu regime e muitos locais públicos ainda ostentam nomes a glorificar o ditador e os seus colaboradores. Assim, a questão da memória da Guerra Civil Espanhola será tratada no capítulo dois deste trabalho.

¹² Preston (2016: 351) identificou que a abordagem sobre o bombardeio de Guernica e o esforço franquista para diminuir suas dimensões datam dos anos de 1960 aos anos 1980 e podem ser vistos no trabalho de Larrazabal (1987), contudo, estudos recentes denunciam a atrocidade, como o de Cava Mesa (1996) e de Irujo (2012).

¹³ FERREIRA, Leonídio Paulo. Diário de Notícias, 24 de janeiro de 2016. Disponível em <<https://www.dn.pt/mundo/interior/memoria-da-guerra-civil-continua-a-envenenar-a-politica-espanhola-4995951.html>> , acesso em 03 de julho de 2018.

CAPÍTULO II. A Guerra Civil Espanhola e a Memória Histórica.

Eventos violentos e devastadores geram experiências traumáticas de profunda complexidade e gravidade, trazem a destruição dos ideais e das crenças, tornam-se geradores de problemas psíquicos que afetam não apenas os indivíduos, mas toda a sociedade. Na opinião de Reig Tapia (1999:12), diante da impotência e do desamparo impostos pelas guerras, cada ser humano é afetado em relação à sua concepção de mundo, de si mesmo e dos outros, à sua ideia sobre a condição de “humanidade” e ao seu modelo de sociedade. Apesar de o regime franquista ter contribuído para a construção de uma visão única do passado, existiam na Espanha outras memórias escondidas e reprimidas (PRESTON, 2007:19).

Ao final século XX houve grande demanda pelo resgate das memórias dos que foram vítimas de governos totalitários e repressivos. Os arquivos, artefatos e relatos do passado têm sido utilizados pelos historiadores como provas de um passado que foi deliberadamente esquecido ou silenciado pelas versões oficiais da história e pela produção oficial de documentários e filmes. A lembrança está vinculada àqueles que detiveram o poder, pois foram eles que decidiram quais narrativas que deveriam ser lembradas, preservadas e divulgadas.

Segundo Ruiz-Vargas (2006:5-6), quando os espanhóis se referem à Guerra Civil descrevem seus próprios pensamentos e sentimentos elaborados pela memória dos fatos vividos ou construídos pela memória histórica por meio dos jornais, das imagens e dos filmes após as políticas de terror e de silêncio impostas durante a ditadura que se seguiu e no período de Transição. As discussões sobre história e memória costumam adquirir ênfase quando há descobertas ou destruição de documentos que remetem a eventos relevantes.

Como foi visto no capítulo anterior, a análise sobre a produção historiográfica e memorialística sobre a Guerra Civil Espanhola apontou para o recolhimento da documentação pública pelos franquistas a cada cidade dominada durante o conflito e para a fuga dos vencidos para o exílio, que impediu de levarem consigo a documentação necessária à produção histórica (Bernardo, 2014:65).

Após a morte de Franco, o problema da confrontação da memória histórica da Guerra Civil no período de Transição continuava a ser difícil porque os ódios tinham sido mantidos. Ruiz-Vargas (2006:6) explicou que o conflito estabeleceu uma situação denominada “epidemia de stress pós - traumático” no país, capaz de afetar as vítimas e seus descendentes. A abertura dos arquivos espanhóis, mesmo que de forma restrita, trouxe a possibilidade de se

conhecer documentos e memórias que permitiram novas reflexões sobre o conflito e sobre os meios utilizados por Franco para legitimar seu golpe.

No final da década de 1970, a classe política dirigente moveu esforços para se regular oficialmente uma nova memória histórica nacional com intenção de conter os grupos radicais e parte do exército. O objetivo era estabelecer uma identidade social desvinculada do fascismo. Meihy (1995 *apud* BERNARDO, 2014:63) afirmou que foi inviável, pelo menos até 1975, se escrever uma história do conflito que contemplasse todos os pontos de vista dos perdedores. Durante a Transição, em Espanha, prevaleceu a visão da história desenvolvida por autores que representaram o regime de Franco, como Ricardo de La Cierva. Este vácuo foi preenchido pela historiografia estrangeira que “desespanholizou” os argumentos centrais que justificaram, pela via espanhola, a deflagração da Guerra Civil.

O segundo capítulo deste trabalho tem como objetivo estudar a elaboração da memória histórica da Guerra Civil Espanhola. O conflito é referenciado como um ensaio para a II Guerra Mundial não apenas por seus aspectos políticos e bélicos, mas também devido às estratégias de propaganda e de comunicação para a formação da opinião pública e da memória histórica. O ponto de partida foi a periodização feita por Colmeiro (2011), relacionada aos três momentos de definição rememorativa: a Ditadura, a Transição Democrática e o Processo de Globalização e Integração Europeia. Utilizou-se da dissertação de Bernardo (2014), que analisou a Guerra Civil Espanhola na imprensa e da interpretação de Calero (2010) sobre a “cultura de guerra” e do “novo Estado” espanhol como princípio de legitimação política.

Nesse estudo, identificou-se a importância da produção audiovisual do conflito na produção da memória histórica, Bernardo (2014:15) mostrou que o fotojornalismo fez do conflito a primeira guerra “fotogênica” e midiática da História. Nazário (2009:69) explicou que durante a I Guerra Mundial e a Guerra Civil que se seguiu à Revolução Russa o cinema ainda era mudo, foi durante a Guerra Civil Espanhola que, pela primeira vez na História, o cinema sonoro foi usado de forma massiva com fins políticos e como propaganda bélica ao mostrar imagens chocantes dos acontecimentos que vinham sendo publicadas pelos jornais do mundo.

Com a Guerra Civil, muitos cinemas espanhóis foram fechados, produções cinematográficas interrompidas e centenas de profissionais exilaram-se. Contudo, houve produção cinematográfica voltada ao conflito, tanto por parte dos republicanos em sua diversidade política, especialmente com iniciativas dos anarquistas e dos comunistas, quanto dos rebeldes, impulsionada após a vitória franquista e também durante o governo de Franco, especialmente sob o formato de documentários.

A seguir serão revistas as relações entre a memória e a história para compreender a construção da memória histórica da Guerra Civil; foram observadas algumas considerações historiográficas sobre a divulgação do conflito na mídia para refletir sobre a manipulação da memória do conflito e da repressão associada à cultura de guerra.

2.1. Memória e História.

Os estudos sobre a memória humana se desenvolveram a partir das primeiras décadas do século XX. O trabalho de Bergson (1999) influenciou outros trabalhos elaborados por ciências como a psicologia e a psiquiatria ao apontar a importância da percepção e de suas implicações em relação à capacidade intelectual individual e, ao explicar o caráter psicológico da memória, apontou a subjetividade.

Halbwachs (2013), em “*A Memória Coletiva*”, publicada em 1950, afirmou que a lembrança é uma reconstrução do passado mediada pelo presente. Segundo o autor, a lembrança pode ser simulada a partir da convivência em sociedade porque assuntos em comum implicam nas múltiplas percepções do passado, o que aumenta a quantidade de informações e de sentimentos sobre o fato. Desta forma, o autor entendeu que não existe uma memória que seja uma imaginação pura e simples, há partilha dos sentimentos e dos ressentimentos vividos na sociedade, o que fundamenta seu conceito de memória coletiva.

Assim, segundo Halbwachs (2013), toda memória é coletiva, um produto social, fruto de um sistema posto sobre determinados fatos sociais que fornece dados para a constituição das memórias individuais. O autor observou a existência de diversas memórias coletivas desenvolvidas concomitantemente na sociedade. Pautadas na continuidade e vistas no plural, “as memórias coletivas” constituem a base da formulação de uma identidade. Explicou que, se a memória individual vincula-se às percepções produzidas pelas memórias coletivas, o convívio em vários grupos durante a vida produz a base da memória autobiográfica e da memória histórica, cujos aspectos, que não se resumem em datas, nomes ou fórmulas, representam correntes de pensamento e de experiência que influenciaram o passado.

Porém, segundo o autor, a memória coletiva ou social não deve ser confundida com a História: a memória é sempre vivida, física ou afetivamente, enquanto a história se inicia quando o grupo de suporte se extingue, trata-se de uma operação intelectual que permite o conhecimento inteligível. A memória coletiva ou social, por natureza, é múltipla, desacelerada, plural e individualizada e a história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, possui uma vocação para o universal. Em sua opinião, “*a história só começa no ponto onde*

termina a tradição, no instante em que se apaga ou se decompõe a memória social” (Halbwachs, 2013:38).

O ressentimento e o rancor, assim como os sentimentos de medo e de humilhação, também fazem parte da memória coletiva, e, portanto, da história que cada um traz em si. A memória envolve o esquecimento e não há controle total sobre este, já que aquilo de que lembramos ou de que esquecemos não é algo totalmente vinculado às vontades pessoais, é usado frequentemente para a manipulação das lembranças coletivas a fim de construir ou desconstruir uma identidade.

Se o ressentimento é algo intrínseco ao indivíduo, as hostilidades aparecem de diversas formas na sociedade e ecoam no futuro, como nos casos de guerras. Em regimes totalitários, o líder carismático tem um papel chave na elaboração de um ressentimento histórico-social e estabelece o ódio contra o inimigo, por vezes, por ele construído. Para exemplificar os ressentimentos entendidos como mágoa que se guarda de uma ofensa ou de um mal que se recebeu, e que neste caso podem ser retransmitidos por meio da educação e ligados às questões ideológicas, podem ser citadas as políticas nazista e fascista e aos conflitos que a antecederam, como a Guerra Civil Espanhola.

Le Goff (1990) entendeu que a memória pode ser compreendida como uma construção psíquica e intelectual que elabora uma representação seletiva do passado do indivíduo inserido num contexto social; assim, a história vivida pode se transformar em uma base para o autoconhecimento e para a consciência do próprio cotidiano. Contrapôs a memória à amnésia, configurada como uma perturbação do indivíduo pela falta ou perda, intencional ou não, da memória das comunidades, o que poderia se transformar num grave problema para sua identidade.

O autor (LE GOFF, 1989:13) afirmou que uma das preocupações das classes e dos grupos que dominaram e dominam as sociedades é tornarem-se senhores da memória e do esquecimento, “*mecanismos de manipulação da memória colectiva*”. Le Goff (1990:411) analisou a importância da linguagem para a transmissão das memórias sociais por meio da oralidade e as mudanças trazidas pela escrita. O progresso das ciências possibilitou a criação de recursos para o desenvolvimento da memória, tais como a invenção da imprensa, dos dicionários e das enciclopédias. Após a Revolução Francesa, com intuito de lembrar os princípios estabelecidos, foram criadas as comemorações oficiais e os instrumentos comemorativos como moedas, selos, placas, monumentos, entre outros e a ideia de patrimônio histórico.

Le Goff (1990:415) explicou que, a partir do século XIX, o nacionalismo contribuiu na criação das instituições de memória nacional como os arquivos nacionais, museus nacionais, bibliotecas nacionais e os colégios. As invenções da fotografia e dos cartões postais colaboraram para a democratização da memória e os álbuns de famílias passaram a integrar a construção das identidades. Após a I Guerra Mundial, a criação dos monumentos aos mortos e a sagração de um cadáver anônimo tinham como objetivo a evocação e reafirmação da memória nacional. Contudo, o autor (LE GOFF, 1990:428) ressaltou que, após a II Guerra Mundial, a invenção da memória eletrônica revolucionou as sociedades. O termo “memória” tornou-se uma metáfora empregada para qualquer tipo de suporte de informação, como a criação de bancos de dados ou mesmo do computador.

Le Goff (1990:429) observou que o trauma instalado pela II Guerra Mundial foi decisivo para se rever as narrativas da história contemporânea. O fazer histórico passou a indicar o lugar e o modo em que se configuravam os eventos, além da postura e do método para se compreender a escrita da história como uma escrita de si; tratava-se de pensar como a experiência individual e coletiva localizada nas memórias refletia o homem do século XX. Passou-se a problematizar as relações entre memória e narrativa a fim de que alguns questionamentos e reflexões dos historiadores sobre a sociedade contemporânea pudessem ser compreendidos.

Segundo Choay (2006:16), a memória construída desde o Holocausto seria herdeira da noção patrimonial decorrente da Revolução Francesa, teria assimilado os direitos e deveres tanto da memória coletiva, quanto da individual. Com isso a memória assumiu um papel político, configurou-se num discurso orientador ao lado da história. Houve a preocupação com a seleção dos eventos e das ideias como objetos de estudo.

Ao estudar as interfaces entre a história e a memória, Nora (2012) interpretou a história contemporânea como resultado da ideia moderna de aceleração do tempo, responsável pela percepção de que os eventos são efêmeros e pertençam a um tempo homogêneo. O autor observou que a hegemonia do efêmero estabeleceu uma situação em que o passado parece ceder seu lugar para o eterno presente, numa sensação de aceleração da história. Desta forma, manter traços e vestígios tornou-se a maneira de se opor ao efeito devastador capaz de desintegrar as identidades contemporâneas.

Segundo Nora (2012), os termos memória e história evocam o passado, mas não devem ser confundidos. O autor explicou que a aceleração do tempo traz consigo transformações incessantes que podem gerar o esquecimento e tornar-se uma ameaça às identidades. Os lugares de memória surgem da consciência de que as lembranças não são

espontâneas e por isso, as sociedades se esforçam por mantê-las, transformá-las, ou reconstituí-las. Os esforços pela manutenção dos lugares de memória expressam os anseios dos grupos em recuperar os traços em que se reconhecem e se definem.

Nora (2012) observou que as instituições de memória como os arquivos, monumentos, festas, aniversários, santuários, entre outros são marcos de outra era e que adquiriram um aspecto nostálgico numa sociedade dessacralizada. Atualmente representam as tradições de uma sociedade sem rituais, nem sinais de pertencimento de grupos; que não se identifica pelos particularismos locais, mas por princípios e por meio de semelhanças. A amplitude das mudanças sociais arrancou as memórias da sociedade que, para a compreensão de si mesma, necessita do trabalho do historiador, que evidencia as memórias e os silêncios sobre os fatos sociais.

Le Goff (1990:434) problematizou a confusão dos termos memória e história, e afirmou que ambos se dirigem a rememoração, anamnese e memorização. No entanto, explicou que, após as novas concepções de tempo histórico, a história se desenvolveu levando em conta os debates sobre os lugares da memória coletiva e definiu-se uma nova historiografia: a história da história, que, por diversas vezes, trata da manipulação da memória sobre um fenômeno histórico.

Sobre a construção de uma identidade social, seja ela coletiva ou individual, Pollak (1989) explicou que uma pessoa, um grupo ou uma nação deixam rastros significativos em suas experiências vividas ou imaginadas e que se tornam pontos de referência para os estudos históricos. Tomou os monumentos como exemplos de sinais que se impõem como marco de uma época em todas as suas significações, como à apreciação estética, posição política, situação econômica e relação com o poder. O caráter conflituoso da construção da identidade foi visto pelo autor, que tomou como exemplo disputas e litígios em relação à compreensão de qual grupo detém a legitimidade de compô-la. Estudou como exemplo a luta de diversos grupos políticos, entre os quais se destacaram os gaullistas e os comunistas, além de estrangeiros como os espanhóis exilados da Guerra Civil, em relação à resistência francesa na II Guerra Mundial.

Pollak (1989) entendeu que os “não ditos”, aquilo que foi esquecido, silenciado ou ignorado, pode revelar interpretações distintas da história oficial ou mesmo daquela “que se costuma ouvir”. O autor interpretou os fatos sociais como fenômenos dinâmicos, resultado da interpretação de mundos existentes e de submundos, de subterfúgios, de esquecimentos, de mentiras, de meio-verdades, de silêncios, de angústias e de prazeres. O silêncio pode oscilar entre as barreiras do encobrimento oficial e do indizível que, em alguns casos, esbarra na

incapacidade de comunicação porque a experiência de lembrar é traumática. Para o autor, o silêncio e/ou o esquecimento sustentam um projeto de identidade; trata-se de eliminar o passado em favor de um presente ou de um futuro que se pretende construir, ou da identidade do grupo portador da lembrança.

A abertura dos arquivos e o acesso aos discursos, às retóricas memoriais e aos testemunhos, impuseram um novo desafio aos historiadores. Em seus estudos, Ricoeur (2007) identificou três tipos de memória: a “memória impedida”, que se repete e se reelabora como uma atividade de luto; a “memória manipulada”, que pretende libertar-se das perdas relacionadas à negação e ao silenciamento, como as modificações feitas no passado pelos regimes autoritários; e a “memória obrigada”, que surge como uma obrigação ou imposição e visa curar as feridas do corpo político para apaziguar um passado que jamais deveria ser esquecido. A história deve coordenar as memórias heterogêneas, não deve se propor à objetividade das descrições da memória, deve equacionar situações limítrofes e traumáticas por meio da crítica subjetiva para reafirmar outra representação do passado.

Catroga (2015) se afastou da visão de Halbwachs e entendeu que há interação entre a memória e a história. O autor percebeu que boa parte dos historiadores caminhava no sentido de uma radical diferenciação entre as duas. Ao disputar o passado com a memória, os historiadores tendem a apresentá-la como antagônica em relação à história; mesmo no caso da história oral se defende que os depoimentos precisam ser criticados e analisados como qualquer outro documento. Contudo, o autor ressaltou que as diferentes formas por meio das quais a memória e a história se desenvolvem e atuam sobre os indivíduos não anulam suas semelhanças.

A memória pode deixar de ser adversária e virar aliada da história, uma “*prática de recordação disciplinar, [...] um rito acadêmico de recordação*” (Catroga, 2015:56). Segundo o autor, os indivíduos precisam da temporalidade para os mais diferenciados fins, um elemento essencial da condição humana. Isso não implica em uma naturalização da memória, dado que esta, para o autor, é uma atividade, uma ação realizada pelos indivíduos, sujeita a todos os fatores que interferem nas demais ações, como o grupo social, o tempo, as técnicas, a subjetividade, entre outras, e não apenas uma faculdade natural.

Segundo Catroga (2015), as características típicas da memória, como a seleção dos fatos, o finalismo, o “presentismo”, a representação e a expectativa de corresponder à verdade se encontram no trabalho historiográfico, que, como um saber mediado, também opera com a ideia da não continuidade do tempo e não reconhece a existência de um vazio entre o sujeito-historiador e o seu objeto. Se existem laços entre memória e história, o discurso da memória

não nega a pretensão científica da história e seu caráter institucional. Em sua opinião, “*só um cientificismo ingênuo pode aceitar a existência de uma separação radical entre a retrospectiva da memória e da história, tanto mais que ambas não são exclusivamente criadas pela imaginação e, ainda que por vias diferentes, aspiram ao verossímil*” (Catroga, 2015:53). A diversidade dos caminhos ao passado é permeada por tensões, conflitos e disputas, o historiador se torna mediador da memória, tem um compromisso com a verdade histórica ao mesmo tempo em que reflete sobre sua própria realidade e temporalidade.

2.2. A Guerra Civil Espanhola e sua divulgação.

A Guerra Civil Espanhola teve repercussões além das suas fronteiras especialmente suscitadas pelos documentários cinematográficos formatados pelas informações produzidas por meio das diversas mídias.

A imprensa, o rádio e o cinema adquiriram nas primeiras décadas do século XX um papel importante na uniformização e difusão de padrões culturais. Cumpriram uma função de lazer e, simultaneamente, uma função educativa, o que favoreceu a criação da chamada cultura de massas. Desde o século XIX, o uso dos jornais foi uma tendência acentuada pela ordem republicana, novas categorias sociais formadas pelas burguesias urbanas se utilizaram deles para campanhas políticas e ocupação dos espaços públicos das cidades em expansão¹⁴. Bernardo (2014:74) explicou que os jornais ofereciam histórias sobre as guerras e crimes com títulos sensacionalistas, além de crônicas avulsas, seções desportivas, páginas femininas e, muitas das vezes, histórias desenhadas que marcaram as vidas das pessoas. Houve também jornais de guerra publicações de unidades militares destinados a manter a moral dos combatentes e doutriná-los política e ideologicamente.

Em torno do aparelho radiofônico, as famílias ouviam notícias, novelas, peças de teatro, músicas populares e eruditas. Ao destacar estudos sobre a Guerra Civil, Bernardo (2014: 21) entendeu que o rádio foi importante na divulgação do conflito, mas considerou ser necessária a compreensão de que a produção cinematográfica foi fortemente utilizada pelo poder público sob a forma de noticiários e documentários para essa finalidade. Explicou que o cinema propiciava a fuga da rotina e dos problemas cotidianos, veiculava valores morais e propunha, por meio dos atores famosos, modelos de comportamento.

¹⁴ Segundo Bernardo (2014:19-22), os editores dos jornais se viam numa espécie de missão civilizatória, eram capazes de promover a felicidade e o espírito nacional para a elaboração da cidadania local e regional, numa conexão em cadeia entre a cidade, a região e a nação. Sua leitura era mais acessível do que as obras literárias e os jornais foram transformados em instrumentos poderosos na formação da opinião pública.

No início da Guerra Civil os jornalistas correspondentes puderam atuar com alguma liberdade, os países que apoiaram oficialmente um dos lados não tinham correspondentes do lado contrário. As notícias da Guerra Civil ocuparam as primeiras páginas dos jornais em 1936 e que foco às intervenções estrangeiras, à resistência de Madri, às Brigadas Internacionais, ao heroísmo de Alcázar e às mortes e massacres como o bombardeamento de Guernica. Após 1937 houve menor interesse por parte da imprensa estrangeira dominada pelas ofensivas de Hitler na Europa. No entanto, Nazário (2009:79) notou que artistas e intelectuais de diversos países se ocuparam do caso espanhol para defender a República, entre os quais George Orwell. Os primeiros filmes estrangeiros “*apontavam para a luta do povo espanhol numa resistência pobre, desorganizada e improvisada contra uma força maligna organizada, treinada e armada, o fascismo*” (Nazário, 2009:73).

Segundo Bernardo (2014:73), houve determinação no sentido de se publicar diariamente as propagandas e as vitórias dos rebeldes com intuito de desenvolver efeito moralizador ao ocultar as derrotas, e exigia-se o envio de duas cópias de todas as fotografias da Guerra Civil para o arquivo dos rebeldes. Existiam também as normas para a rádio, como a divulgação do “Hino da Legião” antes de qualquer notícia oficial.

Há de se entender o papel central da propaganda no conflito espanhol, em ambas as frentes: a República havia coordenado diferentes aparatos propagandísticos para unificar os slogans e controlar a imprensa e os espetáculos públicos. Criou a Oficina de Propaganda e Informação, um esforço para defender a imagem da República tanto no interior como no exterior, e a substituiu, posteriormente, pelo Ministério da Propaganda. Bernardo (2014:70) explicou que o Ministério foi dividido em várias secções: Serviço de Informação, para disponibilizar notícias diárias nacionais e estrangeiras; Serviço Espanhol de Informação, voltado para as embaixadas europeias; Edições e Publicações, para o controle de folhetos, livros e cartazes; Cinema, com um noticiário e dois documentários semanais; Rádio, para os discursos de políticos e as cinco transmissões diárias do noticiário “A Palavra”; Discoteca, para divulgar a música clássica e a revolucionária; Serviço fotográfico; e a Oficina de Imprensa Estrangeira, para alojar e informar os jornalistas estrangeiros e realizar exposições fora de Espanha.

Bernardo (2014:72) observou que o governo espanhol manteve representações diplomáticas regulares cujos serviços de imprensa emitiam comunicados aos jornais e agências e editavam folhetos de propaganda em vários idiomas. Em 1937 foi criada uma agência internacional que enviava para Espanha seus próprios correspondentes, com delegações em Paris e em Londres. O controle dos correspondentes estrangeiros, assim como

a censura aos seus comunicados, esteve inicialmente sob a responsabilidade da Seção de Imprensa e Propaganda do Ministério de Estado de Madri e posteriormente levada para Valência, com o próprio governo, quando a Seção foi substituída por uma subsecretaria ligada diretamente ao Ministério de Estado. Bernardo (2014:98) ressaltou que, a partir da subsecretaria, as comunicações com os países estrangeiros foram maiores nas cidades que contavam com linhas telefônicas diretas com o exterior; em pleno cerco de Madri, os correspondentes transmitiam as suas crônicas por telefone, após a aprovação os órgãos de censura.

Tanto o Governo Basco quanto o da Catalunha tiveram competências autônomas em relação à propaganda e aos jornalistas estrangeiros. O Governo Basco criou seu Serviço de Propaganda que, após a queda de Bilbao em 1937, foi transferido para Barcelona e se caracterizou por evidenciar a liberdade que a Igreja Católica manteve ali em relação ao anticlericalismo da Espanha republicana. A Catalunha criou um Comissariado de Propaganda do Governo Autônomo, para um trabalho voltado para o cinema e para a imprensa.

Os rebeldes também criaram um gabinete para o controle da imprensa e para desenvolver um intenso trabalho de propaganda interno e externo. A primeira atividade era recuperar todo o material gráfico nos arquivos locais com a colaboração de todos os cidadãos e exercer a censura, que ampliou suas competências e se tornou o início da Delegação Nacional de Imprensa e Propaganda. Mais tarde, esta Delegação foi substituída pela Seção de Imprensa e Propaganda, dependente do Chefe de Estado, Franco. A propaganda passou a depender do Ministério do Interior no período em que foi elaborada a Lei da Imprensa, concebida como um serviço público suscetível aos órgãos do Estado, que poderiam intervir tanto em sua gestão quanto em seus conteúdos.

Quanto aos correspondentes estrangeiros, o controle feito pelos rebeldes foi rígido, os jornalistas creditados recebiam notas informativas das “autoridades” que limitavam seus deslocamentos às zonas de combate, feitos apenas sob o acompanhamento oficial. No entanto, no início do avanço franquista na Andaluzia, alguns correspondentes enviaram livremente as suas crônicas a partir de Gibraltar. Os rebeldes se preocuparam em identificar os artigos publicados nos jornais estrangeiros e documentários cinematográficos hostis aos avanços franquistas, assim como seus autores, que em geral assinavam sob os pseudônimos e alguns correspondentes foram expulsos do país.

As propagandas rebeldes no exterior foram coordenadas pelos diplomatas pró-franquismo e jornalistas conservadores que abandonaram as embaixadas do governo espanhol com o apoio da direita, dos demais países e da Igreja. Apareceram também associações

hispano-americanas na América Latina que ajudaram na divulgação da propaganda rebelde, que usou o tema “Raça e Hispanidade”.

Bernardo (2014:68-69) disse que a Guerra Civil Espanhola foi considerada como a última “guerra romântica” porque voluntários de todo o mundo adotaram a luta como comportamento de acordo com suas ideias, conscientes de que o conflito envolvia muito mais que a mudança de governo ou de regime. Além disso, por meio da mídia, o conflito despertou uma intensa emoção, suscitou grandes paixões e violentas parcialidades em muitos países. O conflito gerou uma onda de solidariedade, o mundo tinha os olhos na Espanha que recebeu centenas de jornalistas e voluntários para exercer tarefas informativas.

A Guerra Civil se tornou tema de romances célebres, quadros imortais, fotografias icônicas e textos comoventes e foi marcada pelo uso do filme sonoro para armazenar momentos marcantes e para alimentar a propaganda política para uma população que não estava acostumada com as imagens como estamos hoje. Segundo Bernardo (2014:70), a amplitude do conflito alcançada por meio da mídia contribuiu para que deixasse de ser visto apenas como uma Guerra Civil, mas como um complexo conflito militar e diplomático internacional na Espanha, um presságio europeu de uma nova forma de fazer guerra em que se incluía a mídia e em que os civis se tornaram alvos.

2.3. A memória histórica e a cultura de guerra.

Segundo Calero (2010: 259-260), a legitimação do “novo Estado” espanhol foi desenvolvida por meio da dimensão simbólica da violência contra o liberalismo e o marxismo, uma “cultura de guerra”, com valores, ideias e ritos para caracterizar e representar a identidade coletiva da Espanha nacional como comunidade política oficial contrária à “anti-Espanha”, ou seja, os republicanos.

Calero (2010:260-265) comentou que Franco, por meio da mídia, forjou e divulgou uma imagem carismática de si mesmo como caudilho, ligada aos valores tradicionais da santidade das tradições pátrias e na legitimidade do herói guerreiro, imbuído de uma “missão divina” contra o inimigo, em que a política era vista como objeto de redenção do país. O discurso exacerbado do nacionalismo aliou-se a uma forma de teologia política: por meio da politização do sagrado, Franco se propôs a reestabelecer a “unidade política”, uma espécie de “cruzada” contra os republicanos. O exército passou a ser visto como “uma encarnação do povo com armas” para o serviço à pátria.

O autor (CALERO, 2010:272) explicou que havia um sentimento de repulsa relacionado à massa trabalhadora do país, associadas aos republicanos. Os trabalhadores em geral foram associados a insetos como as baratas, que, por viverem em comunidades, foram associados ao marxismo. Os homens trabalhadores eram estigmatizados pelo “cheiro de vermelhos”, que seria produzido por glândulas do corpo humano e associado à miséria, à infelicidade e ao crime. As mulheres trabalhadoras tiveram sua imagem construída como caricatura de homens, despojadas de feminilidade e portadoras de comportamento libertino. Percebe-se que a extrema crueldade das ações violentas na guerra foi associada à desvalorização moral e à desumanização das vítimas.

Os estereótipos culturais estabeleceram novas representações imaginárias dos “amigos” e dos “inimigos”. A ideia dos inimigos desumanizados resultou da “estigmatização dos vencidos” que, como os insetos, não mereceriam viver. Durante a ditadura, a propaganda oficial projetou os “vermelhos” como “inimigos absolutos”. Assim foi difundida a ideia de “duas Espanhas”, ou “nós” e “eles”, categorias criadas pela experiência da guerra e difundidas no período franquista, e que não existiam antes de ela começar (CALERO, 2014:270-272).

Ruiz-Vargas (2006) afirmou que o controle social promovido por Franco aos derrotados assumiu formas de perseguições, prisões, tiroteios, campos de concentração, tortura, fome, degradação e humilhações, o que acrescentou mais sofrimento, além de demarcar a divisão instalada na sociedade espanhola. Reig-Tapia (1999) observou que, nos anos subsequentes, nunca se comemorou a paz alcançada ao final do conflito da guerra, e sim a vitória de Franco.

O controle social foi estendido à memória histórica sobre a Guerra Civil. Entre 1940 e 1958, Franco ordenou, com o uso da mão de obra dos derrotados, a construção do Vale dos Caídos, um impressionante memorial em honra dos “nacionalistas” que lutaram ao seu lado e que morreram durante o conflito. Entretanto, para as vítimas da esquerda não houve um processo semelhante. Foram mantidos milhares de desaparecidos, corpos não localizados e mortes não confirmadas.

2.4. A Guerra Civil Espanhola e a memória histórica.

Benet (2017:481) observou que era necessário ao franquismo penetrar no espaço privilegiado em que a memória do passado é habitualmente moldada, ou seja, nas produções culturais voltadas para as massas:

A memória, que parte de uma experiência subjetiva e individual, encontra em certas histórias e representações que circulam na esfera pública os referentes para estabelecer pontos de convergência que permitem transformá-la em coletiva, mesmo que de forma precária. As músicas, os materiais escolares do passado, as tradições, as redes associativas de natureza festiva ou desportiva e, acima de tudo, o cinema e as produções culturais de massa são os falsificadores desses pontos de convergência (BENET, 2017:481).

Como foi dito no capítulo anterior, após a morte de Franco, sob o argumento de conferir maior estabilidade à nova democracia, explorou-se o medo popular de um novo golpe de Estado para criar um “pacto de silêncio” em que a responsabilidade pela guerra foi atribuída a todos os espanhóis, sem qualquer distinção (COLMEIRO, 2011:21). Na Transição houve a criação de políticas oficiais de esquecimento coletivo ou silenciamento, como a Lei da Anistia, de 1977, pois se acreditou que a amnésia política seria conquistada por meio da amnésia histórica.

Um dos resultados desses esforços foi a criação de nova memória histórica oficial sobre o conflito, a fim de evitar outros semelhantes, sem que sua história fosse problematizada. Os governos que se seguiram trataram com cuidado as questões relativas à Guerra Civil ao evitar as comemorações, escavações e investigações, além de conter o tema e suas consequências no ensino da história e mantiveram o monitoramento das produções midiáticas, como filmes e documentários (COLMEIRO, 2011:25).

Ao argumentar em prol de uma “reconciliação nacional” por meio da transição democrática e do pacto de silenciamento, as instituições governamentais não permitiram a criação de uma Comissão Verdade, como foi feito em outros países que viveram sob regimes ditatoriais, para que se apurassem as violações aos direitos humanos. Pereira (2015) explicou que houve empenho para que as vozes dos “perdedores”, aqueles que reivindicavam a memória pública da repressão durante e depois do conflito, se mantivessem sufocadas.

As políticas de silenciamento resultaram em amnésia relacionada à participação de grupos excluídos ou marginalizados bem como do sentimento de pesar pela perda de suas memórias, realidade que pode ser vista “nos sinais onipresentes de fragmentação, desmembramento, simulação, fissuras e no cultivo da nostalgia, no renovado interesse na recuperação da memória e da identidade cultural” (COLMEIRO, 2011:20).

Contudo, segundo Preston (2007:17), o pacto do esquecimento parece não ter tido sucesso com os historiadores espanhóis que promoveram a revisão de sua história sobre a repressão, especialmente com base em pesquisas locais, porém, sempre limitada pelas

políticas oficiais. Na opinião de Bernardo (2014:65), a história da Guerra Civil vista do ponto dos vencidos, foi, sem dúvida, transmitida posteriormente por meio de pesquisas historiográficas divulgadas no cinema e por meio de revistas ensaísticas.

Sabe-se que os aniversários são eventos para recordar e debater o que foi vivido no passado, assim, evita-se o esquecimento e se obtém a base para encarar os temas do presente. Preston (2007:16) explicou que o 50º aniversário do início da Guerra Civil Espanhola, em 1986, foi marcado por um silêncio quase ensurdecedor. Houve apenas algumas conferências acadêmicas cujos cartazes divulgadores, inspirados pela bandeira republicana, foram efetivamente proibidos. Segundo o autor, essa foi mais uma demonstração do chamado “pacto do esquecimento”, definido por ele como um acordo da grande maioria do povo espanhol no sentido de renunciar a qualquer ajuste de contas após a morte de Franco. As rejeições da violência da Guerra Civil e do regime imposto se sobrepuseram a quaisquer desejos de vingança naquele momento.

Preston (2007:17-18) comentou que, a partir desse pacto, poderia se desenvolver um desinteresse pela Guerra Civil, mas verificou-se o inverso. A Guerra Civil Espanhola continuou a despertar paixões porque, para muitas famílias dos republicanos, havia assuntos pendentes, como a localização de corpos, o enterro propriamente dito dos entes perdidos e o luto. O reconhecimento dos mortos e desaparecidos poderia se transformar numa forma de restituição das famílias e de combate às sequelas sociais, essenciais para a convivência dos espanhóis, já que, para as famílias dos “nacionalistas”, os vencedores da guerra, os seus corpos foram identificados “e sepultados com pompa”, em cerimônias muitas vezes seguidas de atos de extrema violência contra a esquerda local.

Bernardo (2014:67) explicou que após os anos de 1990, surgiu um movimento popular a favor da reconstrução “pormenorizada” da guerra e da ditadura de Franco que impulsionou a criação de uma série de organizações e associações dedicadas à “recuperação da memória histórica”. Benet (2017:480) observou que teve início um processo de escavações de valas comuns, acompanhado dos testemunhos de sobreviventes, amplamente divulgado por documentários televisivos como a série *La Transición*, de Elías Andrés, que esteve no ar de 1995 até 2001, ou a série de ficção *Cuéntame como pasó*, veiculada ininterruptamente desde o outono de 2001. A situação gerou pressão popular sobre o governo espanhol desde os governos de José María Aznar, em que se anunciava a ordem neoliberal, período em que se iniciaram as críticas à visão otimista e triunfante da transição democrática espanhola, no sentido do reconhecimento oficial de todos os atores sociais envolvidos na Guerra Civil.

Esse movimento social inaugurou uma luta contra o esquecimento, com o objetivo de reconhecer e dignificar social e politicamente os “vencidos da guerra”, reparar as injustiças e promover o questionamento da historiografia oficial que vigorou durante anos.

Alguns meios de comunicação e foros acadêmicos¹⁵ se destinaram a denunciar questões pendentes do passado franquista originadas na Guerra Civil que fundamentavam novos problemas da jovem democracia espanhola. Segundo Colmeiro (2011), a pressão exercida pelas pesquisas contribuiu para a criação da Lei da Memória Histórica (Lei 52/2007 de 26 de dezembro) que pretendeu reconhecer e homenagear as vítimas de oposição a Franco, enterradas em valas comuns, e assim se repensar a identidade nacional espanhola. O fim do “pacto de esquecimento”; a nova lei e o empenho dos historiadores espanhóis resultaram numa revisão da memória histórica.

Segundo Ruiz-Vargas (2006), nossa memória é nossa vida, o valor de um ser humano é constituído de tudo o que experimentou e tudo o que vai experimentar, cada um se apega à sua memória, mesmo que sofrida, porque é ela que constitui sua identidade. Na opinião do autor, não haveria reconciliação entre as “duas Espanhas” enquanto houvesse memórias amordaçadas, torturadas, esperando por um compromisso político para a reconstrução da história e da memória: *“O tempo, como tal, não resolve nem cura nada, e ainda menos quando não é acompanhado de ações positivas ou impedido de iniciar processos de revisão e análise do drama vivido [...] que perturbam a vida e as aspirações de milhões de cidadãos”* (RUIZ-VARGAS, 2006:38)

Bernardo (2016:65) considerou pequena a dimensão midiática no 75º aniversário do fim da Guerra Civil Espanhola, assinalado no decorrer do ano de 2014; na ocasião, os jornalistas espanhóis elaboraram galerias de imagens e documentários. Na opinião de Colmeiro (2011:29), a era da globalização na Espanha caracteriza-se pela fragmentação e descentralização da memória nacional, da substituição da memória histórica para uma cultura de consumo de nostalgia estimulada pelo surgimento de memórias locais, de novas tradições inventadas e de instituições criadas para suas evocações por meio do espetáculo e das comemorações, como os museus.

Segundo Preston (2007: 21), pode-se entender uma reação a essa nova memória fragmentada nos estudos historiográficos dos últimos trinta anos, em que se destacam as

¹⁵ Em 1996, o 60º aniversário do início da Guerra Civil Espanhola foi comemorado pelo Instituto de História Contemporânea da FCSH (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas) da Universidade Nova de Lisboa, com a realização de um “Colóquio Internacional de Portugal e a Guerra Civil de Espanha”, marcado pelo debate historiográfico que reuniu na cidade de Lisboa pesquisadores americanos, espanhóis e portugueses com objetivo de fazer um balanço e divulgar as mais recentes investigações sobre o assunto e “colmatar a persistente e estranha lacuna na historiografia espanhola sobre a Guerra Civil” (Bernardo, 2014: 64).

investigações da conspiração sinistra que esteve na base da propaganda franquista e contribuíram para nova tensão ao discurso político no espaço público espanhol. Tais estudos levaram em conta as formas de divulgação e de oposição ao franquismo, divulgadas, entre outros, por meio da produção cinematográfica.

Colmeiro (2011:29) identificou outra reação à memória fragmentada: nos últimos anos, movimentos políticos, jurídicos e sociais exigiram que fosse desenterrado, literal e simbolicamente, o passado relacionado às atrocidades e violações dos direitos humanos cometidos durante a Guerra Civil e no período franquista. A recente controvérsia gerada principalmente em torno das escavações das sepulturas comuns do período do conflito e da Ditadura incentivou o aumento de organizações como a Associação para a Recuperação da Memória Histórica. Segundo o autor, os milhares de túmulos encontrados nas sarjetas das estradas da paisagem espanhola podem ser vistos “*como uma metáfora adequada para seu status inexistente nas margens da história oficial*” porque, embora sejam invisíveis, “*estão presentes como fantasmas que ainda aguardam seu dia de justiça*”.

O capítulo três deste trabalho foi destinado ao estudo da representação da Guerra Civil Espanhola no cinema para refletir sobre sua atuação nas novas tensões da democracia espanhola no novo século.

CAPÍTULO III. A Guerra Civil Espanhola e o filme *El Espinazo Del Diablo*.

A Guerra Civil Espanhola é considerada por muitos historiadores como o evento mais dramático e traumático da história daquele país. Constitui-se num marco tanto na memória de seus protagonistas diretos, indiretos e de seus descendentes quanto às futuras gerações. Casanova (2002:9) considerou que a “medula espinhal” da Ditadura de Franco foi gerida nos combates durante os três anos da Guerra Civil (1936-1939) e desenvolvida nos quarenta anos de repressão que se seguiram.

A elaboração da memória histórica sobre o evento e sobre o período franquista contou inicialmente com a produção de propagandas¹⁶, documentários e filmes realistas, sem problematização histórica. Benet (2017:480) observou que o conflito foi levado desde o seu início ao terreno simbólico por materiais voltados à cultura de massas, as produções cinematográficas foram submetidas ao controle da censura e à construção de mitos; concluiu que esse foi um de outros tantos motivos da manutenção latente de suas lembranças. Em sua opinião, a emoção memorialista das vítimas do franquismo durante a Transição não seria contida apenas pelo “*trabalho pouco espetacular dos historiadores nos arquivos*”, seria necessária uma nova gestão do passado, em que fosse levada em conta a história e a memória numa reconstrução metódica do conflito pelo historiador e que deveria penetrar no espaço das produções culturais dirigidas às massas.

Sánchez-Biosca (2007:76) analisou “*os materiais da indústria cultural de massas que servem para construir a memória do passado em escala coletiva*”. Segundo o autor, imprensa, revistas gráficas, filmes de propaganda, notícias e fotografias circulavam pelo mundo em pleno desenvolvimento tecnológico de modernização desses meios de comunicação e eram capazes de converter fotógrafos e repórteres em heróis; conseqüentemente, falar sobre o cinema sobre a Guerra Civil implica em considerá-lo em sua face internacional, tanto em termos de produção quanto de divulgação e envolvimento.

Tal como Benet (2017), Sánchez-Biosca (2007:) percebeu que mitos foram forjados por meio da propaganda e devem ser vistos pelos meios convencionais de administração do passado: a visão do historiador e as exigências da memória. Tais mitos, “*que encontraram*

¹⁶ Pereira (2015:102) explicou que a propaganda política é um fenômeno da sociedade e da cultura de massas que se consolidou nas décadas de 1920-1940, com o avanço tecnológico das mídias. Caracteriza-se pelo uso de imagens, símbolos, mitos e utopias para disseminar ideias e conceitos por meio da sedução, elemento de ordem emocional de grande eficácia na conquista de adesões políticas. Como explicado por Arendt (1998: 390 *apud* PEREIRA, 2015:102), em regimes ditatoriais, o poder político associa o monopólio da força física e da força simbólica para suprimir dos imaginários sociais toda representação do passado, presente e futuro coletivos que seja distinta daquela que atesta a sua legitimidade ou que possa ameaçar seu controle sobre o conjunto da vida coletiva.

referência no ‘glorioso’ passado imperial e na metáfora da Cruzada, tanto por parte dos franquistas como por parte dos republicanos” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2007:86-87), sofreram continuidades e mudanças em releituras adaptadas aos novos contextos distintos: o Franquismo, a Transição e a Consolidação Democrática.

Ao longo do século XX e início do século XXI, em alguns foros acadêmicos e programas veiculados pelos meios de comunicação, foram se estendendo as denúncias a questões pendentes geradas pela Guerra Civil e consideradas de importância crucial para a democracia espanhola do novo século. A pressão popular e a Lei da Memória Histórica (2007) contribuíram para o desenvolvimento de novas expressões cinematográficas que espelharam os novos questionamentos acerca do conflito e de suas consequências.

O objetivo do terceiro capítulo é refletir sobre como as novas tensões sociais na Espanha foram exploradas na produção cinematográfica no início do século XXI, que levou em conta as informações resultantes das relações entre a história e a memória. Utilizou-se especialmente da análise de Nazário (2009) sobre os filmes que abordaram a História da Guerra Civil Espanhola desde o conflito, na medida em que o autor se posicionou cientificamente crítico ao cinema franquista.

A metodologia utilizada neste trabalho foi a análise do filme *El Espinazo Del Diablo*, de Guillermo del Toro, de 2001, como uma amostra. O filme pode ser visto como “uma metáfora do país protegido por uma instituição republicana leal atacada por um fascismo raivoso e jovem”¹⁷. A Guerra Civil foi vista como uma espécie de “fantasma” do fascismo por toda a Europa. A escolha do filme para esse trabalho se deve ao fato de que Del Toro utilizou-se de uma linguagem pouco usada para filmes políticos, e, entre simbolismos e mistérios de cada cena, provocou a reflexão sobre ambos os lados do conflito. Seu trabalho foi elaborado sob a estética do terror voltado às novas questões da pesquisa histórica: ao focar na inocência e no amadurecimento dos personagens nas mesmas proporções, ofereceu uma lição de vida e de morte nos aspectos da violência do regime político vitorioso e também nos excessos e descompassos dos republicanos.

Para alcançar o objetivo, observou-se inicialmente a representação da Guerra Civil no cinema num retrospecto revisionista para, em seguida, analisar o filme *El Espinazo Del Diablo* como amostra do trabalho de Del Toro.

¹⁷ FOLHA de São Paulo Ilustrada. Filme de horror faz metáfora de guerra. Entrevista com Guilherme del Toro. São Paulo, sexta-feira, 12 de outubro de 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1210200111.htm>> acesso em 6 de julho de 2017.

3.1. A Guerra Civil Espanhola no cinema.

Nazário (2009:67) explicou que o cinema espanhol adquiriu expressão nas histórias gerais do cinema após o filme *La aldea maldita* (1930), de Flórian Rey, que tratava da vida miserável das mulheres camponesas de Castilla, em período de ordem patriarcal. O tema foi repetido no filme *Las Hurdes/ Tierra sin pan* (1932), de Luis Buñuel, ambientado numa aldeia de Salamanca na época da construção de uma autoestrada. Esse filme foi proibido pelos republicanos por ser considerado desonroso aos espanhóis.

O início da Guerra Civil marcou o encerramento de muitos cinemas, mas não da produção cinematográfica¹⁸. Segundo Nazário (2009:67-68), Flórian Rey lançou *Nobleza baturra* (1935), filme preferido de Franco, enquanto Luis Buñuel rejeitou o comportamento dos anarquistas, que considerou arbitrário e fanático, e passou a colaborar com os comunistas, considerados mais organizados e disciplinados. Buñuel produziu filmes e documentários, alguns dos quais nunca exibidos devido às divergências entre os republicanos e estabeleceu contatos internacionais. Em 1937, sob pressão dos comunistas, a insurreição anarquista de Barcelona foi combatida por Stalin e Buñuel exilou-se inicialmente nos EUA e posteriormente no México, onde se dedicou aos filmes surrealistas sobre a Guerra Civil Espanhola.

Nazário (2009:69) explicou que várias produtoras cinematográficas se ocuparam do conflito: os republicanos controlavam a indústria cinematográfica de Madri e de Barcelona. O governo central produziu filmes por meio da Subsecretaria de Propaganda del Gobierno de la República e defendeu a vitória na Guerra Civil como meio de levar a revolução até ao fim, a mesma estratégia das Juventudes Socialistas Unificadas do Partido Comunista Espanhol, vista na longa metragem *España 1936 – España leal em armas* (1937). Encomendado pela embaixada espanhola em Paris a Luis Buñuel tinha o objetivo de comover a opinião pública internacional para romper o pacto da não intervenção. Pereira (2015: 123) explicou que parte da estratégia era definir os rebeldes adversários como “invasores estrangeiros”, para identificar os franquistas com os fascistas italianos e os nazistas alemães e assim obter apoio contra os “inimigos comuns”.

Nazário (2009:70) ressaltou que os governos autônomos apresentaram suas próprias interpretações do conflito em que se destacou a *Generalitat* catalã por meio da produtora Laya

¹⁸ Huici (1999: 43 *apud* Pereira, 2015: 123) enumerou a produção cinematográfica durante a Guerra Civil: os centros cinematográficos de Barcelona, Madri e Valência, mantidos pelos republicanos até 1939, produziram cerca de 220 documentários, os franquistas tiveram uma pequena produção cinematográfica, com cerca de 32 documentários e a internacionalização do conflito representou, em ambos os lados, sua influência nas telas de cinema.

Film, enquanto cada facção da esquerda tinha sua produtora cinematográfica, que transmitiam suas visões do conflito e de como executar a revolução¹⁹.

Os franquistas, por sua vez, produziram filmes de ficção, documentários e comédias que ressaltavam seus valores inicialmente por meio da *Compañía Industrial Film Español S.A.* – CIFESA – da família franquista Casanova e sob o controle da Falange²⁰. Em 1936-37 o Departamento de Imprensa e Propaganda da Falange Espanhola associou-se às sociedades privadas *Ufilm e Film Patria* e produziu, entre outros²¹, o curta metragem *Alma y nervio de España* (1936-37). Em 1938 foi criado o Departamento Nacional de Cinematografía²² que lançou 23 edições Noticiário Espanhol e alguns documentários de propaganda (NAZÁRIO, 2009: 70).

Na opinião de Nazário (2009), o símbolo universal da crueldade falangista foi o fuzilamento do poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca, retratado pelo tributo cinematográfico *A Federico García Lorca* (1937), de Justo Labal e em *El crimen fue en Granada* (1937), de Antonio Machado. A autoria do crime não foi esclarecida e seu corpo foi enterrado num trigal, sem identificação, o que alimentou a mística de que ali os lavradores teriam plantado papoulas vermelhas e, conforme diz a lenda, “não há tenente capaz de fuzilar as papoulas” (Nazário, 2009: 76). Colmeiro (2011:33) observou a construção mítica da figura de García Lorca, ligada à orientação política e sexual de um corpo que nunca apareceu, que o tornou um mártir nacional simbólico, “*a sombra de García Lorca é um poderoso lembrete do passado coletivo, como um fantasma que ainda atormenta o presente*”.

Pereira (2015: 125) explicou que o conflito espanhol forçou alguns artistas a buscar no exterior, com os aliados salazaristas, fascistas e nazistas, a infraestrutura necessária para a produção de um cinema de ficção. Ao final de 1937, foi fundada em Berlim a *Hispano-Film Produktion*, dirigida por Norberto Soliño e pelo alemão Johann Ther, com a participação de

¹⁹ Nazário (2009: 69-70) explicou que os anarquistas possuíam o maior número de filmes, criaram o Sindicato Único de Espectáculos Públicos – SUEP – e lançaram por meio da *Confederacion Nacional del Trabajo/ Federacion Anarquista de Iberica* – CNT/ FAI – para produzir documentários militantes de curta- metragem que usavam imagens tão chocantes contra o fascismo que os franquistas os exibiam como prova da barbárie republicana.

²⁰ Pereira (2015: 124) explicou que o tema da reconquista do território esteve sempre presente nas produções da CIFESA, como: *Asturias para España* (1937), *Bilbao para España* (1937), *Sevilla rescatada* (1937) e *Ya viene el cortejo* (1939), de Carlos Arévalo, que apresentava as imagens do primeiro desfile organizado em Madri pelos franquistas.

²¹ Segundo Seguin (1995: 28-29 *apud* Pereira, 2015: 124), dos sete documentários produzidos pela Falange neste período destacaram-se: *Frente de Vizcaya y 18 de julio* (1937), média-metragem que acusava as tropas republicanas de serem as responsáveis pela destruição de Guernica, e *Derrubamiento del ejército rojo* (1938), sobre a Batalha de Terruel.

²² Seguin (1995: 28-29 *apud* Pereira, 2015: 124) explicou que o *Noticario Español* era um cinejornal produzido por García Viñolas, e destacou os noticiários: *Llegada a la pátria* (1938) e *Prisionero de guerra* (1938); dos filmes produzidos pelo Departamento, destacou: *Juventudes de España* (1939) e *¡Vivan los hombres libres!* (1939), dirigidos por Edgard Neville.

alguns antigos colaboradores da CIFESA. O cinema espanhol produzido e exibido no exterior foi marcado pela “*españolada*”, gênero que explorava o folclorismo das zonas rurais mais pobres da Espanha, apresentando-os de maneira estereotipada: quase sempre como ciganos ou toureiros, com seus trajes típicos, ou de tipo físico semelhante ao dos “mouros”. Como exemplo, podemos citar filmes de sucesso: *Carmem la de Triana* (1938), de Florián Rey, adaptada da novela Carmen, de Prosper Mérimé, de 1845; *El Barbero de Sevilla* (1938), de Benito Perojo; e *España heroica* (1937)²³, de Joaquín Reig, Paul Laven, Fritz Mauch. Em seguida a associação com os nazistas foi prejudicada pela oposição da Igreja, um dos pilares do franquismo.

Por outro lado, artistas e intelectuais de vários países se espelharam no caso espanhol para defender a democracia ao apelar para o apoio internacional, entre eles George Orwell. Nazário (2009: 72) comentou que, nos EUA, o holandês Joris Ivens produziu o documentário *The Spanish Earth* (1937) com textos de Ernest Hemingway e locução de Orson Welles na primeira versão, com registros do *front*: sons ensurdecadores dos bombardeios faziam referência a uma possível “paz” silenciosa.

O escritor francês André Malraux lançou *Sierra de Teruel* (1938), de estética neorrealista, que incluiu um discurso de Maurice Schuman, um membro da Resistência francesa, intérprete militar voluntário do general de Gaulle e porta-voz da “France Libre” (NAZÁRIO, 2009:73), com dois assistentes: Denis Marion, que mais tarde escreveu um memorial em sua homenagem e Max Aub, surrealista espanhol de origem judaica que tinha o pai alemão e a mãe francesa, posteriormente preso num campo de concentração nazista. Após sua fuga, Aub se refugiou no México e escreveu *El labirinto mágico*, famoso ciclo de cinco romances sobre a Guerra Civil Espanhola, publicados entre 1943 e 1968.

Em Hollywood do período pré-macartista, o conflito contou com o apoio de estrelas como Charles Chaplin, Bette Davis, Clark Gable e Humphrey Bogart. Diretores e roteiristas que flertavam com o comunismo fundaram o Comitê de Apoio dos Cineastas Americanos à República Espanhola e produziram filmes engajados, tanto no estilo de comédias²⁴, como *Last Train from Madrid* (1937), com imagens reais dos bombardeios alemães à capital, quanto no

²³ *España heroica* narra o conflito desde a queda da Monarquia até o início da República, quando, segundo o filme, a Espanha “caiu nas mãos de correntes políticas incompatíveis com sua psicologia étnica” (JARVINEN e PEREDO-CASTRO, 2011 *apud* NAZÁRIO, 2009: 71).

²⁴ Destacou-se *Arise, My Love* (1940), de Mitchell Leisen, que mostra um americano membro das Brigadas Internacionais que aguarda seu fuzilamento num romance com uma correspondente estrangeira que o ajuda a fugir, mas os protagonistas terminam separados devido ao alistamento do militante na II Guerra Mundial e a correspondente se dedicar a denunciar os atos nazistas pela Europa.

estilo de dramas como *Blokade* (1938)²⁵, que se passa no ambiente rural espanhol (NAZÁRIO (2009:73-74)).

Segundo Meihy (1995 *apud* NAZÁRIO, 2009:75), após a Guerra Civil, Franco não buscou a reconciliação nacional, ele “*iniciou um processo de desinfecção total*” ao promover o fuzilamento das vítimas, enquanto os antifascistas se exilaram na URSS e em países da América Latina. No entanto, Franco lançou o noticiário “Prisioneiros Republicanos” para desacreditar as notícias sobre a morte terrível que os aguardava e com objetivo de desmistificar a “propaganda vermelha”. O noticiário se iniciava com o rosto carrancudo de um prisioneiro com punho cerrado, como na propaganda comunista, que se iluminava num sorriso e na mão aberta da saudação fascista.

Pereira (2015:126) explicou que, após o fim do conflito, as autoridades franquistas haviam fixado os princípios gerais da censura que inspiraram a “*orden*” de 2 de novembro de 1938: “*dado que o cinema exerce uma inegável e enorme influência sobre a difusão do pensamento e sobre a educação das massas, é indispensável que o Estado vigie sempre que haja algum risco que possa impedi-lo de sua missão*”. Os dois organismos censores, a Comissão de Censura Cinematográfica e a Junta Superior de Censura Cinematográfica, foram supervisionados pelo Exército e pela Igreja, os dois pilares do novo regime. Quando o filme era estrangeiro, a censura atuou na obra, no material publicitário, e estabeleceu a obrigatoriedade de dublagem vigiada dos filmes, decretada em 23 de abril de 1941, para proteger a língua espanhola e alegou a necessidade dessa exigência à enorme entrada de filmes estrangeiros vistos como ameaça à “frágil produção nacional”.

Franco seguiu as medidas adotadas pelo cinema nazista que destinou subvenções às produções “adequadas” e destinou as piores classificações aos demais, eliminando-os gradualmente. Nazário (2009:75) observou que o cinema ressurgiu na Ditadura franquista com filmes históricos oficiais que exaltaram os valores fascistas, patrióticos e religiosos, como *Raza* (1941)²⁶, de José Luis Sáenz de Heredia, com roteiro de Antonio Román, baseado num conto de Franco, sob o pseudônimo de “Jaime de Andrade”, uma transposição biográfica

²⁵ *Blokade* conta a história de um camponês pobre, interpretado por Henry Fonda, obrigado a defender suas terras em meio ao conflito, porém, o filme não esclarece a causa que defendia porque os uniformes dos personagens eram ambíguos e mostra o camponês seguindo as diretrizes stalinistas de “coletivizações”, levada a cabo na Espanha pelos anarquistas.

²⁶ *Raza* realizava um panorama da Espanha de 1898 a 1939 por meio do destino da família Churruga. A trama narra como a família Churruga enfrentou a guerra: o esquerdista Pedro queria ser deputado, o oficial José não tardou a se unir aos falangistas, Jaime era sacerdote e Isabel casara-se com o oficial Luís Echevarría. Enquanto o primeiro e alguns dos demais morrem defendendo suas idéias, o segundo aparece triunfante no “Primeiro Desfile da Vitória”. O filme tem em conta algumas das muitas frustrações de Franco e da pequena burguesia a que pertencia, para o que se constrói uma dupla imagem: o “Caudilho”, ser mítico e intocável, e o oficial de infantaria José Churruga.

do autor. O grande sucesso do cinema franquista foi *Marcelino, pan y vino* (1955), de Ladislao Vajda, um melodrama católico. Contudo, foi nos anos 1950 que surgiu a primeira geração de diretores críticos na Espanha.

Os cineastas estrangeiros, porém, não permitiram que a Guerra Civil Espanhola caísse no esquecimento. Nazário (2009: 79) observou que o filme de curta metragem francês *Guernica* (1950), de Alain Resnais, trouxe animação aos personagens pintados e esculpidos por Picasso entre 1902 e 1949, com vozes de Jacques Pruvost e Maria Casares, que recitaram poemas de Paul Éluard e com trilha sonora de Guy Bernard. Indicado ao Oscar de melhor documentário em 1964, *Mourir em Madrid* (1963), de Frédéric Rossif, trouxe imagens reais e *Behold a Pale Horse* (1963), de Fred Zinnermann, com Anthony Quinn, Gregory Peck e Omar Sharif retratou um herói guerrilheiro ateu e comunista em plena Guerra Fria.

No final da Ditadura franquista foi lançado o filme *El Espíritu de la colmena* (1973), de Victor Erice, de estética ligada ao simbolismo fantástico, que mesclou contos de fadas aos filmes clássicos de terror²⁷. Nazário (2009: 80) explicou que Carlos Saura também se utilizou do simbolismo, mas, de outra forma: as referências de seus filmes traziam as relações familiares como metáforas para suas denúncias contra o regime; lançou *Ana y los lobos* (1973)²⁸, com Geraldine Chaplin no papel da governanta Ana; *La prima Angélica* (1974)²⁹; e *Cría cuervos* (1976)³⁰.

Após a morte de Franco, Nazário (2009: 80) identificou mudanças na produção cinematográfica espanhola, que passou a se utilizar de documentários com relatos realísticos sobre a Guerra Civil e o passado nacional. Basilio Martín Patino produziu três documentários sobre o franquismo: *Canciones para después de una guerra* (1976), *Queridísimos verdugos* (1977) e *Caudillo* (1977), que, segundo Nazário (2009: 80) “eram cenas retiradas dos antigos filmes de propaganda do regime comentadas apenas por poemas e canções que contrastavam e contestavam as imagens oficiais”. Saura continuou a se utilizar das relações familiares para abordar um passado não superado totalmente e lançou *Elisa, vida mia* (1977); *Dulces Horas* (1982), *Antonieta* (1982), *Los Zancos* (1984); e *Los ojos vendados* (1978), em que promoveu

²⁷ Em *El Espíritu de la colmena* o monstro Frankenstein (Frankenstein, 1931, de James Whale) se transformara na fada madrinha verde da menina Ana, que tentava fugir da realidade mais horrível dos adultos afetados pela guerra.

²⁸ *Ana y los lobos* mostra a governanta que chega a uma velha mansão para cuidar de duas netas da proprietária, uma avó ultramontana e epilética, que simboliza a Espanha. A proprietária possuía três filhos, que simbolizam os lobos, ou seja, os filhos da Espanha: o místico, o militar e libertino, que, ao final, “devoram” a governanta.

²⁹ Em *La prima Angélica* um homem maduro reencontra parentes, amigos e um amor de infância no enterro de sua mãe e revive episódios da Guerra Civil com seu corpo de adulto.

³⁰ Em *Cría cuervos*, uma menina absorve a violência do pai militar que havia impedido a carreira de pianista da mãe, tornando-se mais perversa que eles. O título refere-se o velho ditado espanhol “Cria corvos que eles te arrancarão os olhos”.

uma denúncia à tortura. Em seguida retomou os personagens de *Ana y los lobos* para lançar a comédia de humor negro *Mamá cumple cien años* (1979)³¹. Produziu ainda o filme-balé *Carmen* (1983), *El Amor Brujo* (1986) e *¡Ay Carmela!* (1990).

Fernando Arrabal, filho de um militante comunista que foi preso e morto ao ser denunciado pela mãe fascista, lançou *Viva la muerte* (1971), cujo título refere-se ao brado do General Millan Astray, que perdeu um de seus braços e uma de suas pernas, era a história do amor louco de um neurótico civilizado e um pigmeu selvagem; e *L'Abre de Guernica* (1975), que mesclava cenas reais de guerra com uma encenação surrealista e pornográfica. Porém, Nazário (2009) ressaltou que o primeiro Oscar para o cinema espanhol foi conquistado por *Volver a empezar* (1982), de José Luis Garcí, que mostra a Espanha liberal, moderna e alheia às questões da Guerra Civil.

Durante a Transição houve a comemoração dos “25 anos de paz” e, paralelamente, a exploração da memória histórica da Guerra Civil, audível em algumas produções cinematográficas do exílio que revelaram a cristalização do imaginário do evento. Sánchez-Biosca (2016 *apud* BENET, 2017:482) considerou que a sobrevivência dessa memória atingiu sua complexidade máxima no período da Transição, no qual o retorno ao passado reivindicou um contraste entre as evocações emocionais da vida sob a Guerra Civil ou sob a Ditadura franquista e a vontade de construir um relato histórico.

Nazário (2009:83) afirmou que, nos EUA, o documentário *The God Fight: the Abraham Lincoln Brigade in the Spanish Civil War* (1984), de Noel Buckner, Mary Dore e Sam Sills, mostrou cenas de arquivo da guerra durante entrevistas com americanos que lutaram nas Brigadas Internacionais. Na Inglaterra, *Land and Freedom* (1986), de Ken Loach, contou a história de David Carr, idealista que deixou Liverpool para lutar como voluntário nas Brigadas Internacionais.

A reportagem norte-americana *The Spanish Holocaust* (2002), de Montse Armengou e Ricard Belis, evidenciou o alto preço pago pelos espanhóis pelas políticas de amnésia, da Transição, ao revelar que os massacrados pelo terror vermelho foram exumados e honrados, seus familiares receberam privilégios e cargos no regime de Franco. Mas os massacrados pelo terror franquista permaneceram nas valas comuns, sem que pudessem receber um túmulo, suas famílias foram discriminadas pelos vizinhos e pelos poderes locais. Segundo a

³¹ O filme *Mamá cumple cien años* mostra Ana ressuscitada e de volta à mansão como num sonho para evitar que os filhos envenenem a proprietária (a Espanha em processo de modernização), agora vista com mais compaixão, já que a netas assumiram a personalidade perversa dos pais.

reportagem “os espanhóis dos loucos dos anos 1980 dançavam felizes sobre uma Espanha semeada de cadáveres” (*The Spanish Holocaust*, 2002 apud NAZÁRIO, 2009:84).

Na opinião de Benet (2017:483), na Transição, a indústria cinematográfica “se destinou à evocação épica e melancólica da Guerra Civil enquanto apresentava problemas e atitudes do presente em relatos que pretendem falar do passado”, transportou valores do presente descontextualizados e mistificados e apropriou-se de motivações “numa leitura carente de nuances sobre a revolução fracassada”, concluiu que havia emergência de novas releituras relacionadas à visão crítica sobre a Transição e às demandas das vítimas.

Nazário (2009:83) disse que, nesse período, diversos filmes espanhóis sobre a Guerra Civil não chegaram a projetar-se internacionalmente, como *El Viaje de Carol* (2002), de Imanol Uribe³², enquanto os épicos revisionistas ligados à produtora Lolafilms, associada à antiga produtora franquista Casanova alcançaram maior divulgação como *Soldados de Salamina* (2003), de David Trueba³³.

Colmeiro (2011:29) identificou o “boom de narrativas” que abordaram o passado relativo à Guerra Civil e à Ditadura franquista, tanto na literatura espanhola quanto no cinema e na televisão a partir da década de 1990 e as considerou como importantes ferramentas e linguagens para proporcionar o conhecimento sobre o passado e estabelecer conhecimento para a identidade coletiva. Porém, o autor afirmou que o estilo narrativo cultural seguiu predominantemente uma estética naturalista e realista tradicional que poderia reforçar a ideia de nostalgia do passado acessível, mas também desconectado das realidades do presente, com suas questões sociais e políticas. Alertou para a representação linear e não problematizada do passado pode dissimular o passado fragmentado, feito de silêncios e de vazios, e parece repetir as narrativas da história oficial que evita enfrentar a situação atual de contestações e questionamentos.

Contudo, Colmeiro (2011:29-30) assinalou que outros escritores e diretores se dedicaram ao uso de meios não realistas com a intenção de absorver as discontinuidades históricas, o trabalho de memória, as experiências de trauma, os silêncios e os vazios do passado. Os novos diretores estrearam no cinema espanhol em luta contra o franquismo e transformaram a narrativa estética cinematográfica. Pedro Almodóvar contribuiu por meio de

³² O autor citou ainda: *Las Largas vacaciones del 36* (1976), de Jaime Camino; *La colmena* (1982), de Mario Camus; *Las bicicletas son para el verano* (1984), de Jaime Chávarride; *La Vaquilla* (1985), de Luis García Berlanga; *Réquiem por un campesino español* (1985), de Francisco Betriú; *¡Biba la banda!* (1987), de Ricardo Palácios; *Luna de lobos* (1987), de Julio Sánchez Valdés; *Si te dicen que caí* (1989), de Vicente Aranda; *Silencio roto* (2001), de Montxo Armendáriz; *El año del diluvio* (2004), de Jaime Chávarri; *En brazos de la mujer madura* (1997), de Manuel Lombardero; e *La Lengua de las mariposas* (1999), de José Luis Cuerda.

³³ O autor citou ainda: *Tiempo de silencio* (1986), de Vicente Aranda; *La Niña de tus ojos* (1999), de Fernando Trueba; e *Libertarias* (1996), de Vicente Aranda.

sua produtora El Deseo S.A., que contou com os diretores Guillermo del Toro, Alex de la Iglesia, Monica Laguna, Daniel Calparsoro, Andrés Wood, Isabel Coixet, Dunia Ayaso e Felix Sabroso.

Colmeiro (2011:30) explicou que um dos elementos recorrentes usados nestas novas obras inclui a natureza fantasmagórica do passado e seu retorno contínuo, capaz de projetar sua sombra para o presente e para o futuro. Essas narrativas tornam visíveis os desaparecimentos e ausências silenciadas nas versões tradicionais e possibilitam o enfrentamento de um passado difícil. É nessa nova narrativa estética que podemos identificar o trabalho de Guillermo del Toro.

3.2. *El Espinazo del Diablo* (2001).

O filme a ser analisado tem como título em português *A Espinha do Diabo*. O título refere-se a uma expressão da cultura popular espanhola para denominar a anomalia fetal de causa desconhecida no período abordado pelo filme e que hoje se sabe que é causada por baixo consumo de ácido fólico pela gestante. O título sugere um olhar sobre o fascismo como fenômeno capaz de deformar e matar. O termo foi explicado pelo personagem Dr. Casares a Carlos, o protagonista: “*a espinha do diabo é algo que acontece aos filhos de ninguém, aos que não deveriam ter nascido*”³⁴.

Sua ficha técnica informa que a produção foi feita pela empresa El Deseo S.A., dos irmãos Pedro e Agustín Almodóvar e distribuído pela Warner Sogefilms S.A. O filme foi lançado no ano de 2001, produzido na Espanha, tem duração de 106 minutos e sua classificação de gênero é drama/terror. A direção e o roteiro são de Guillermo del Toro, cineasta e escritor mexicano.

3.2.1. Aspectos internos.

3.2.1.1. O autor.

Alegrette (2016:11) informou que Guillermo del Toro nasceu em 1964, em Guadalajara Jalisco, no México. Criado por sua avó católica desenvolveu interesse em fazer cinema em seus primeiros anos de adolescência. Mais tarde, se especializou em maquiagem e trabalhou em fazer seus próprios filmes de curtas metragens. No México, Del Toro estudou

³⁴ *A Espinha do Diabo*. Roteiro e Direção: Guillermo del Toro. Produção: Pedro Almodóvar e Agustín Almodóvar.

com cineastas refugiados, como o historiador espanhol e crítico de cinema Emilio García Riera. Com 21 anos, produziu seu primeiro filme de longa metragem e formou sua própria empresa. Ele também produziu e dirigiu programas de televisão naquele país e foi professor de cinema. Del Toro recebeu prêmios da academia no México pelo filme *Cronos* e ganhou o prêmio da Semana Internacional da Crítica em Cannes. Após este sucesso, fez seu primeiro filme em Hollywood, *Mutação* (1997). Voltou ao México e, em seguida, filmou *El Espinazo del Diablo* (2001).

O elemento central dos filmes de Del Toro é o medo, suas produções cinematográficas não são fáceis de serem classificadas, podem ser vistas como fantasias sombrias que usam do elemento fantástico para interpretar o mundo: a realidade é sempre invadida por forças sobrenaturais ou aparece atrelada a um mundo paralelo onde ocorrem situações extraordinárias. Ao criar uma espécie de realidade alternativa, o espectador é levado a perceber que o medo do elemento fantástico não tem fundamento e pode sentir-se à vontade para negar a existência de eventos reais (ALEGRETTE, 2016:13).

Em 2002, Del Toro dirigiu *Blade II* (2002) e *Hellboy* (2004), mas conquistou o estrelato com *El Laberinto del Fauno* (2006), um conto de fadas tingido por um realismo sangrento sobre a Guerra Civil Espanhola, indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, em 2007. Depois da continuação *Hellboy II: The Golden Army*, lançado em 2008, Del Toro se dedicou ao trabalho de produtor, mas desistiu de dirigir *O Hobbit* para apenas ajudar no roteiro e dar andamento. Em 2010 tornou-se parceiro da *Dream Works Animation*, onde produz e supervisiona os filmes animados do estúdio. Dirigiu ainda o filme *Pacific Rim*, uma homenagem aos filmes de monstros japoneses, lançado em 2013. Em seguida dirigiu *A Colina Escarlate*, um romance gótico que estreou nos Estados Unidos em 2015. Del Toro também investiu na literatura ao escrever *A Trilogia da Escuridão*, em parceria com Chuck Hogan.

Consciente da complexidade do conflito espanhol, Del Toro entendeu que a Guerra Civil “*tornou-se muito romântica, algo como a última guerra entre o bem e o mal, entre a direita e a esquerda; não é assim, é uma guerra infinitamente mais complexa, não é branco e preto*”³⁵. Na opinião de Nazário:

Guillermo del Toro apresentou o conflito para as novas gerações sob o modelo da ficção fantástica e da luta maniqueísta, numa realidade redimensionada pelos efeitos especiais, que mantêm o público distante da realidade humana, mesmo quando o diretor pretende revelar, a seu modo infante - juvenil, que fantasmas e monstros de

³⁵ Entrevista de Guillermo del Toro no *Making off* incluído no DVD *Labirinto do Fauno*.

formas assustadoras como o Fauno vegetal coberto de líquens, o Homem Pálido sem face com olhos embutidos nas mãos ou o Sapo gigante vomitando o próprio estômago possam ser mais humanos que os vilões franquistas em sua guerra totalitária contra nossos heróis vermelhos, não menos totalitários no quadro distanciado da realidade humana (NAZÁRIO, 2009: 84).

Em 2017 Toro produziu e dirigiu *A Forma da Água* e recebeu prêmios entre os quais se destacaram o Óscar de melhor filme e de melhor diretor, o Globo de Ouro de melhor diretor e o Leão de Ouro de melhor diretor.

3.1.1.2. O filme.

El Espinazo del Diablo conta uma história que se passa em um orfanato que ocupava num imponente edifício isolado no meio de uma área abandonada e deserta, provavelmente uma antiga construção católica, que fornecia abrigo aos filhos dos republicanos, mortos ou não na Guerra Civil Espanhola. Nele foram confiados valores em ouro que financiavam a resistência republicana local. Os republicanos iam ao orfanato para buscar recursos ou levar novos órfãos dos combates.

No meio do pátio havia uma bomba que, apesar de ter sido lançada ali anteriormente, não foi detonada. Ao longo dos seus corredores sombrios havia uma série de relacionamentos problemáticos e conturbados entre as pessoas que viviam lá. Esse ambiente pode ser visto como um microcosmo da sociedade espanhola rural dos anos da Guerra Civil.

Os personagens principais foram interpretados por Fernando Tielve (Carlos, o órfão protagonista); Íñigo Garcés (Jaime, um dos meninos do orfanato); Junio Valverde (Santi, o fantasma); Marisa Paredes (Carmen, a diretora viúva); Federico Luppi (Dr. Casares, médico e amigo do falecido marido da diretora, um estrangeiro amante das ciências e das artes); Eduardo Noriega (Jacinto, um ex-interno que retornou para trabalhar na instituição com intenção de roubá-lo); Irene Visedo (Conchita, funcionária da instituição); José Manuel Lorenzo e Paco Maestre (Marcelo e El Puerco, comparsas de Jacinto).

O enredo apresenta as relações sociais entre os três grupos que frequentavam o orfanato: os funcionários daquele centro de resistência republicana, as crianças órfãs lá abrigadas e o grupo liderado pelo ex-funcionário Jacinto, de ladrões, que pretendiam se utilizar do momento de tensão política e social para roubar.

O protagonista, Carlos, é um menino jovem e inteligente, ético, curioso com as novas realidades em que vive e com um senso de justiça e verdade que o acompanha em todo o

filme. É sensível ao sobrenatural, cooperativo e sociável. A chegada do protagonista ao orfanato provocou a admiração do Dr. Casares, o médico e professor do orfanato, e uma violenta rivalidade com Jaime, um dos órfãos, adolescente, de caráter dúbio e hostil, que atuava como um líder natural sobre os demais meninos. Dr. Casares é a expressão poética e de civilidade, mas sente-se forçado a ser viril para viver seu amor e Jacinto simboliza a masculinidade em seus valores tóxicos para a sociedade.

Logo no início do filme, a imagem impactante de jarros com fetos de aparência repulsiva, que apresentaram em sua formação um traço degenerativo popularmente conhecido como “espinha do diabo”, foi vista pelos órfãos como aberrações da natureza. Em seguida, Dr. Casares diz a eles que tudo pode ser explicado à luz da ciência, o que sugere sua descrença na manifestação do sobrenatural.

Imerso nesse universo fechado e cercado por crianças abandonadas, Carlos percebeu gradualmente o segredo trágico que permanecia dentro de suas paredes: a imagem fantasmagórica de um menino cadavérico, um antigo aluno desaparecido em circunstâncias misteriosas. O fantasma do menino Santi pretendia uma vingança contra seu assassino, que se cumpriu de forma cruel, terrível e inesperada. O nome “Santi” deriva de “Santiago”, uma alusão a Santiago ou São Tiago Maior, o padroeiro da Espanha católica, o primeiro dos apóstolos a morrer após a crucificação de Cristo. Representa as vítimas republicanas que foram assassinadas pela causa, sem que as circunstâncias fossem esclarecidas³⁶.

No filme, a diretora Carmen, viúva de um dos chefes ideólogos combatentes “rojos”, representa a figura da nova mulher do período do entre guerras. Membro da resistência republicana local vivia um romance com Dr. Casares e, ao mesmo tempo, mantinha uma relação física com Jacinto.

Jacinto era ambicioso e individualista, retornou à instituição para trabalhar como porteiro com a intenção de encontrar e se apropriar das reservas financeiras dos combatentes republicanos que estavam sob a guarda da diretora. Pode ser visto como símbolo do fascismo espanhol.

Jacinto aproximou-se de Conchita, uma jovem professora, que ajudava no orfanato, e que não sabia de suas reais intenções. Parte integrante do imaginário dos órfãos, Conchita também representa a nova mulher espanhola da resistência republicana, trabalhadora e ética.

³⁶ FOLHA de São Paulo Ilustrada. Filme de horror faz metáfora de guerra. Entrevista com Guilherme del Toro. São Paulo, sexta-feira, 12 de outubro de 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1210200111.htm>> acesso em 6 de julho de 2017.

A história se desenrolou no período final da guerra. Enquanto os funcionários viviam relações sociais tensas, perceberam que o conflito estava acabando e os republicanos estavam em desvantagem. Enquanto se preparavam para uma fuga, Jacinto e seus comparsas apressaram-se para concretizar o roubo e agrediram os adultos: Dr. Casares, Carmen, Conchita e uma senhora que surgiu na cena como responsável pela cozinha. As crianças eram atormentadas por Santi, o fantasma que não se conformava por ter sido assassinado. O protagonista precisou enfrentá-lo para que se libertassem dos tormentos. Há unidade e organicidade no enredo, o clímax do filme se dá quando a vingança do fantasma Santi é concretizada e o desfecho se dá quando, após a vingança, as crianças abandonam o orfanato sem o tormento, mas absolutamente sozinhas, sem os adultos, que haviam morrido.

Algumas características do estilo cinematográfico do filme devem ser ressaltadas: observa-se que o filme é colorido, a luz e as cores são monocromáticas, sugerem a integração do orfanato e do deserto em que ele está inserido. O local é descrito como um espaço acolhedor, a favor dos Republicanos, cheio de mistérios e histórias. A instituição foi mostrada limpa e organizada, com regras claras, apesar das dificuldades financeiras vividas. As cenas ocorreram no interior e proximidades exteriores da instituição. Os diálogos do filme sobre o ambiente mostram o clima sombrio e fantástico. Há um aparelho que toca discos, utilizado pelos personagens adultos, em situações de tensão.

As principais associações de personagens à realidade da Espanha da Guerra Civil é Santi, o fantasma que viveu no passado e que insiste em permanecer vivo no presente, e a bomba em latência, um lembrete constante da Guerra Civil, que estava em curso. A câmera retrata as situações do ponto de vista dos republicanos. O filme é iniciado e finalizado por um narrador, o Dr. Casares. As palavras chaves que sintetizam a ideia do discurso são “fantasma”, “guerra”, “orfanato” e “morte”. A música e os ruídos no filme têm a função de deixar o ambiente com ar sombrio e misterioso, contribuindo para o clima de tensão do filme. Outras temáticas foram abordadas simbolicamente pelo filme: Carmen representa a caridade republicana; Carlos representa a ética política enquanto Jaime representa o caráter dúbio; Jacinto representa a ambição e a falta de caráter; Dr. Casares representa a sabedoria; Conchita representa a amizade e fidelidade; e as crianças, que representam a coragem.

El Espinazo del Diablo foi o primeiro filme de Del Toro a retratar de forma fantástica a realidade da Guerra Civil Espanhola. A mensagem principal sugere que “os fantasmas” do passado não devem ser ignorados, devem ser enfrentados e suas mortes esclarecidas para que se possa encarar a própria identidade e, assim, seguir em frente, mesmo que futuro se mostre

incerto, trata-se de uma reação ao “pacto de silenciamento” da Transição. O filme foi aclamado tanto pela crítica como pelo público e o diretor decidiu voltar a Hollywood.

3.1.2. Aspectos externos.

O filme se passa quase integralmente no orfanato Santa Lucia durante a Guerra Civil Espanhola: após a Primeira Guerra Mundial e a crise de 1929, os países europeus estavam em dificuldades econômicas e desacreditados do sistema político vigente. Nesse momento foi possível a ascensão de governos totalitários, que prometiam o fim da crise com o crescimento da economia: a Alemanha de Hitler (1933-1945), a Itália de Mussolini (1922-1943), Portugal de Salazar (1932-1968) e, enfim, a Espanha de Francisco Franco (1939-1978). Cada um desses governos teve sua forma de ascender e no caso Espanhol foi por meio de um golpe sucedido de uma guerra civil.

Segundo Nazário (2009), os historiadores da Guerra Civil Espanhola apontam para as diversas linhas ideológicas que integravam o grupo dos republicanos como anarquistas, trokiskas, marxistas e socialistas, situação representada em filmes, como *Terra e Liberdade* (1995), de Ken Loach³⁷ e *Soldados de Salamina* (2003), de David Trueba³⁸.

Em *El Espinazo del Diablo* a ambientação que sugere a localização do orfanato em área rural como um refúgio para os órfãos republicanos expõe as dificuldades de locomoção e de comunicação, o que leva ao desabastecimento e à impossibilidade de interação social, abordado em cenas como a do incêndio provocado por Jacinto.

O filme representa contradições e problemas entre os personagens, sugere uma relação conturbada num espaço destinado ao acolhimento. Essas relações acabam fazendo alusão às questões que os próprios republicanos tinham dentro de seu grupo internamente fragmentado, como a difícil comunicação entre os membros da resistência e o desconhecimento da situação de orfandade por parte das crianças. Em relação aos valores do franquismo, são evidenciados em personagens como Jacinto e seus comparsas, que se utilizam da traição e da força bruta ao mostrarem-se corruptos e desleais em relação à política e a si mesmos.

³⁷ Nazário (2009: 83) explicou que o filme *Terra e Liberdade* se passa em 1936 e mostra um jovem britânico idealista que decide sair de Liverpool para se unir à luta contra os fascistas na Guerra Civil Espanhola ao lado do Partido Comunista e acaba se decepcionando com a visão política de seus companheiros.

³⁸ Nazário (2009: 83) explicou que o filme *Soldados de Salamina* se insere na tendência revisionista ao relatar a obsessão da escritora Lola Sánchez pelo caso de Rafael Sánchez Mazas, escritor que saiu da Itália para se engajar na Falange e tornou-se conselheiro de Primo de Rivera. Em 1936, quando a Falange foi considerada ilegal, Mazas escapou do fuzilamento devido ao auxílio de um republicano.

3.2. A Guerra Civil Espanhola no filme *El Espinazo del Diablo*

O filme se passa no período da Guerra Civil Espanhola, entretanto, seu propósito não é mostrar o conflito, mas sim provocar questionamentos contemporâneos relacionados à população carente de políticas de memória sobre um passado que ainda não foi devidamente tratado e, por isso, provoca as populares questões identitárias. Segundo Del Toro, é um filme “com fantasma” e não “de fantasma” que trata da violência e da falta de entendimento. O autor argumenta que mesmo quando um conflito desta natureza termina, deixa atrás de si tristezas e fantasmas, arranca vidas, destrói memórias, destroça famílias³⁹.

Chinchón Álvarez (2007:122-129) argumentou que, em um processo de transição de ditadura para democracia como o caso da Espanha em estudo, as questões relativas aos castigos dos crimes passados não são abordadas com rapidez e podem assumir formas mais perversas após alguns anos. A lentidão dessa abordagem gera a angústia contra a impunidade devido à ausência de investigação, de julgamentos, de sanções e de reparações nos aspectos sociais, morais e históricos. É possível entender o orfanato de Del Toro como uma representação da Espanha no período final da Guerra Civil, em “quatro paredes” perdidas “em meio ao nada”, o deserto em que o orfanato estava construído pode ser comparado simbolicamente à Espanha republicana e aos países que aderiram ao pacto de não intervenção.

O filme *El Espinazo del Diablo* pode ser analisado por meio de sua divisão em quatro momentos chaves, a seguir: o primeiro trata de representar o passado encoberto pelos traumas e silenciamento. O segundo trata das questões identitárias provocadas pela etapa anterior e pela anistia. O terceiro representa as reações perversas ao trauma, ao silenciamento e às questões identitárias provocadas como consequências da anistia; e o último trata da angústia promovida pela impunidade.

3.2.1. Traumas e silenciamento.

A primeira ideia trata de um passado preenchido pelos traumas e silenciamento: o filme se inicia com a chegada de Carlos ao orfanato e com a sua rápida criação de laços com o Dr. Casares, um homem sábio, culto e generoso, que ensinava tudo aquilo que sabia para que

³⁹ FOLHA de São Paulo Ilustrada. Filme de horror faz metáfora de guerra. Entrevista com Guilherme del Toro. São Paulo, sexta-feira, 12 de outubro de 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1210200111.htm>> acesso em 6 de julho de 2017.

pudesse viver de alguma forma próximo à sua mulher amada. O conhecimento conferia ao Dr. Casares a posição de liderança em relação aos meninos.

Carlos, inicialmente desconhecido dos demais órfãos, foi tratado com hostilidade por Jaime, um adolescente atormentado, de difícil temperamento, traumatizado por uma experiência de seu passado e que impõe pela força seu papel de líder entre as crianças, que passam a seguir seus passos. Entretanto, com o decorrer da trama, as crianças se aproximaram de Carlos, que os conquistou pelo temperamento ético, por seus conhecimentos e pertences interessantes aos olhos dos meninos que não conhecem muito além da vida local.

Jacinto, o órfão ex-integrante do orfanato e agora funcionário, por outro lado, tem desavenças com todas as crianças e as trata mal. Temeroso de que fosse descoberta sua intenção de roubar, assassinou um dos meninos, Santi, que descobriu seu segredo e se tornou o fantasma que assombra a instituição.

O fantasma, então, assume um papel central na trama. Há uma narrativa oficial no orfanato, transmitida pelos adultos, de que o menino Santi havia, na noite do bombardeio, fugido do local com medo do que estava ocorrendo. Eles proibiam os órfãos a falarem sobre o fantasma, para não propagar essa ideia sobrenatural nem a curiosidade do que teria acontecido.

Contudo, as crianças, ouviam sussurros do fantasma. Todos os habitantes do orfanato estavam cientes de que existia algo de estranho e diferente acontecendo no local, pois Santi se fazia presente em diversos momentos, sussurrando, aparecendo e até assombrando as pessoas. Mesmo assim, os adultos continuavam a silenciar qualquer discussão que pudesse englobá-lo, como se não fosse necessária uma investigação para se entender a verdade do fato ocorrido.

A situação é representada em diversas cenas: há momentos em que Carlos e os meninos escutam os sussurros de Santi; a cena em que Carlos confronta Dr. Casares sobre ter visto um fantasma no local e o médico o pressiona, no sentido de desqualificar o fenômeno não científico, para que o protagonista não comente mais o assunto; a cena da conversa entre Carmen e Dr. Casares sobre a existência ou não de um fantasma. O fantasma pode ser entendido, então, como o passado que não se explicou e por isso causa tormentos no presente.

A história do fantasma Santi teve uma “versão oficial” transmitida pelos adultos, não explicada nem comprovada, sem apuração e investigação para esclarecimentos e nem o encerramento/reconhecimento de questões envolvidas. É possível fazer um paralelo com a realidade da Espanha no período da Transição: foi criada uma narrativa oficial sobre a Guerra Civil e posteriormente, oferecida a anistia dos envolvidos; não houve a discussão e pesquisa sobre o assunto, deixando o evento inacabado, sem soluções para a população. Colmeiro

(2011) explicou que o povo começou a produzir suas próprias memórias sobre a guerra, fragmentadas, a partir de suas experiências individuais, a fim de manter viva aquela lembrança e pressionar o governo a discutir sobre a mesma. Santi tornou-se a representação daquilo que não era explicado, sua morte, talvez um provável portador da espinha do diabo, ou seja, um menino que não deveria ter nascido, tal como a República.

3.2.2. Silenciamento e identidades.

Um segundo ponto a se observar é a representação das questões identitárias no filme. As cenas escolhidas aqui para serem observadas, entre muitas outras, são duas: uma das cenas iniciais do filme, em que Carlos é abandonado por seu tutor sem saber da sua condição de orfandade, e que sugeriu a realidade de diversos órfãos ali, porque muitos deles não sabiam o que havia acontecido com seus pais; e a cena em que Jacinto, compartilhava das mesmas condições dos demais, descobriu fotos antigas de sua família e dele próprio como criança, o que demonstra seu desconhecimento sobre sua origem até então.

A primeira cena citada revela que os meninos que ali moravam, como não tinham noção do seu passado e de sua história, não tinham também noção de quem eles eram. Comprova-se com a segunda cena citada, de Jacinto que, ao rever seu passado quando encontrou fotografias de sua família no cofre da instituição, se emocionou e carregou as fotos consigo, como um troféu, uma forma de entender quem realmente era e qual era a sua identidade.

Jacinto era o algoz da instituição e principal pavor dos órfãos, foi descrito pelo diretor como representante do franquismo, o regime jovem e autoritário⁴⁰, mas o personagem não fez qualquer referência ao regime, talvez por não ter sua identidade clara, só se interessava em roubar e se aproveitar, para isso, associava-se a outros comparsas desonestos e utilizava-se da violência, o personagem representava a decadência de uma ideia. A cena das fotografias, que remeteu ao esclarecimento sobre sua identidade, foi o único momento em que esse personagem, o ladrão que traía o Dr. Casares com Carmen, demonstrou alguma humanidade.

Assim é possível entender que as crianças abandonadas ali podem ser vistas como a representação do povo espanhol, por desconhecerem sua identidade submetida ao silenciamento sobre assuntos que lhes eram próximos, tal como a população espanhola, que,

⁴⁰ FOLHA de São Paulo Ilustrada. Filme de horror faz metáfora de guerra. Entrevista com Guilherme del Toro. São Paulo, sexta-feira, 12 de outubro de 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1210200111.htm>> acesso em 6 de julho de 2017.

segundo Colmeiro (2011), não conseguiu se identificar com a memória de seu passado fabricado pela narrativa oficial do governo franquista e foi submetida à políticas de silenciamento durante a Transição.

3.2.3. Anistia e reações perversas.

O terceiro ponto é exatamente a questão do silenciamento, se há anistia, “não é necessário conhecer a verdade”. Alvarez (2007 *apud* Preston, 2016:354) afirmou que a não discussão do passado faz com que o mesmo retorne em formas perversas. Referiu-se à Espanha que, por meio da Lei de Anistia, de 1977, e da Transição, silenciou as discussões do passado num momento em que a população necessitava da construção de uma nova memória para a construção identitária nacional. Para o autor, ao privar o povo da história, consequentemente da construção da memória coletiva, o individualismo pode gerar reações perversas.

No filme, várias cenas se dedicam a mostrar a importância da união do grupo. Destacamos duas: na primeira, Carmen dá uma aula aos meninos sobre uma caçada pré-histórica a um mamute e explica que era absolutamente necessária a união de todos para abater o enorme animal. Na segunda, as crianças foram aprisionadas por Jacinto num aposento e, para saírem dali, todos se uniram para encontrar uma saída da situação. Além disso, o personagem Jacinto se demonstra individualista, amargurado, odiado e não consegue aquilo que o move: concretizar seu roubo.

As divisões internas entre os republicanos podem ser observadas no filme de Del Toro por meio das diferentes nacionalidades dentro do grupo na cena do fuzilamento, assistida por Casares, e traz como analogia outra cena, a que os órfãos, presos em um dos cômodos, entendem que por mais que Jacinto e seus dois companheiros fossem adultos, maiores que as crianças, mais fortes e com mais poder, mas as crianças estavam em maior número. Se conseguissem se unir para lutarem juntos contra Jacinto e seus comparsas, conseguiriam derrotá-los, e assim fizeram.

A ideia do passado não explicado, que pode retornar de forma perversa, pode ser vista na ação do fantasma, que atormenta as crianças e que, depois de ser enfrentado por Carlos, exige a vingança pelo seu assassinato. Santi havia sido assassinado por Jacinto e Jaime testemunhou o crime. O fantasma se explicou com Carlos e por isso conseguiu a adesão das crianças que se uniram para realizar a vingança: assassinar Jacinto, logo, transformando-os todos em assassinos também, como os republicanos que lutaram contra os fascistas.

Outra cena que representou esse momento mostrou Carmen impondo como castigo aos órfãos a colocação de imagens católicas expostas no pátio orfanato, com intuito de disfarçar as convicções políticas e ideológicas do local e de si mesma, já que havia o perigo da aproximação do exército fascista, que contava com o apoio da Igreja.

3.2.4. Impunidade e angústia.

Por último, é importante identificar as consequências da impunidade. Colmeiro (2011) explicou que o governo espanhol deixou impune todos os crimes ocorridos durante o período do franquismo. A Lei da Anistia (1977) e as políticas de silenciamento do período de Transição pretenderam impedir que uma nova guerra se iniciasse. Esse fato pode ter sido representado na última cena do filme: os meninos, anônimos, depois de tanto horror e catástrofes no orfanato isolado em plena guerra, saem de lá juntos, sozinhos e impunes, em busca de um novo futuro. A cena sugere que os acontecimentos que ali ocorreram ficariam desconhecidas pelo pacto do esquecimento e pelo silenciamento.

Del Toro elaborou seu filme após a Transição e as leis que buscaram manter o silenciamento sobre a Guerra Civil, um período de latência da dor e do sofrimento gerado pelo conflito, em que se tentava viver ou “seguir em frente”, sem se falar sobre o ocorrido. O fantasma Santi representa o trauma, ou seja, o conflito sobre o qual nada é esclarecido e nem deve ser investigado, situação evidenciada na última cena, em que as crianças impunes e desamparadas não têm para onde ir. Del Toro apresentou os novos questionamentos acerca da Guerra Civil para as novas gerações por meio do imaginário romantizado do terror que, ao manter o público distante da realidade, revela simbolicamente o horror produzido no presente pelo silenciamento das atrocidades da guerra franquista contra os democratas.

Colmeiro (2011:31-32) observou críticas à presença recorrente de fantasmas em narrativas contemporâneas do passado: argumentou-se que os fantasmas refletem a descrença pós-moderna com o progresso e que essas versões recriam o passado para reconhecer as vítimas desaparecidas dos registros históricos oficiais; em outros casos argumentou-se pela necessidade das comunidades que precisam enfrentar sua própria história (auto) reprimida, o reconhecimento de um passado traumático que se torna presente sob a forma de fantasmas, como no filme de Guillermo del Toro, que enfrenta o legado traumático dos horrores do passado no presente.

Colmeiro (2011:32) lembra que uma das condições dos fantasmas é a de não aparecerem para todos e que a metáfora dos órfãos usada por Del Toro está associada à

cultura do Pós-Guerra Civil, o “desaparecido” que finge seu retorno como um fantasma que se recusa a desaparecer, aos horrores do passado e às identidades traumatizadas de suas vítimas.

Na interpretação de Colmeiro (2011), o trauma histórico da Espanha originou as narrativas fantasmagóricas para “desafiar a luz das versões oficiais da história”; os fantasmas representam as histórias silenciadas e excluídas, destinadas a retornar e atormentar o presente para desestabilizar as noções aceitas de história e de realidade. Sua existência desfoca a divisão binária de nossa percepção da realidade, como certo e errado, vida e morte. O autor considera ser evidente que o reaparecimento de fantasmas na cultura espanhola pós-franquista está ligado à repressão imposta durante a ditadura e ao tabu gerado pelo “pacto de esquecimento”: o retorno do passado como forma espectral “*seria um sintoma da incapacidade coletiva de resolvê-lo corretamente, mas também oferece a possibilidade de retificação, reconhecimento e reparo*” (COLMEIRO, 2011:33).

As representações de fantasmas do passado em obras literárias e cinematográficas projetam a imagem de uma nação cheia de fantasmas e que aguarda sua recuperação.

CONCLUSÃO

O processo de Globalização e de Integração Europeia suscitou novos debates sobre as identidades coletivas que integram as democracias contemporâneas. Em relação à Espanha, pensamentos e sentimentos sobre fatos vividos no passado relacionados à Guerra Civil e à Ditadura franquista que haviam sido silenciados por meio das leis da Transição, como a lei da Anistia, exerceram pressões que buscavam o reconhecimento das vítimas. A situação se mantém em curso e tem sido vivenciada pelas novas gerações dos estudos sobre a elaboração da memória histórica espanhola e divulgadas pela mídia.

Os estudos historiográficos e sobre os filmes que se ocuparam da Guerra Civil Espanhola evidenciaram: as imprecisões dos cronistas da guerra engajados num dos lados em luta; fatos e mitos mesclados pela propaganda; e os exageros alimentados pelas mídias e as reduções efetuadas pelos revisionistas. Esses antagonismos alimentaram o surrealismo dos anos 1920 e, a partir da Transição, foram evidenciados na linguagem cinematográfica em novas estéticas direcionadas às novas gerações, que se voltaram às denúncias das novas questões políticas. A representação da Guerra Civil não vem sendo mais feita apenas como um cenário de violência característica de um conflito bélico, mas sim como uma oportunidade de se falar sobre outras formas da violência, como a institucional e a simbólica.

Guillermo del Toro entende que a fantasia é uma das formas capazes de decifrar e provocar a realidade social e sua obra é marcada pelo encontro dos personagens com o sobrenatural. Os fantasmas ou os monstros, tradicionalmente temidos por serem vistos como maus, já que são “contrários à origem e à ordem natural das coisas”, são apresentados como fruto de um processo que se conclui numa revelação: é sua função de apontar o verdadeiro “monstro” da história, o real portador do “mal”. O cineasta explicou sua opção ao afirmar que apenas o sobrenatural anula o controle e o domínio dos verdadeiros monstros porque não se age sobre aquilo que não se conhece, o controle é ilusório no reino da fantasia⁴¹.

Desta forma, para Del Toro, não é por que o personagem é um fantasma ou uma criatura mística que é o “monstro da história”, o que torna possível sua identificação são as relações sociais. Para que se possa observar a história sob os novos ângulos, seus protagonistas são, em geral, as mulheres, as crianças ou os “fantasmas e monstros”, aqueles que não ocupam o centro das relações sociais e de poder que, em geral, pertence ao indivíduo do sexo masculino.

⁴¹ Entrevista de Guillermo del Toro no *Making off* incluído no DVD Labirinto do Fauno.

No caso do filme em estudo, *El Espinazo Del Diablo*, o ambiente institucional infantil ocupou o centro moral da narrativa para mostrar uma reação das crianças com a desumanidade dos adultos e a violência infantil como símbolo da morte dos direitos humanos. O filme revela múltiplas formas do exercício da masculinidade: do protagonista Carlos, de seu opositor, o menino quase adolescente Jaime, Jacinto e Dr. Casares. Santi, o fantasma, assusta os demais, ele os apavora pelo fato de existir e de estar próximo. O fantástico foi utilizado como resistência ao ditatorial: a morte de Santi é o símbolo do trauma, pois o fantasma quer falar de assuntos que não devem ser conhecidos, mas seguem em latência, assim como sua presença no orfanato. A bomba que não explodiu é a lembrança constante de que não se deve esquecer do passado e, ao mesmo tempo, de um futuro sombrio. Estar vivo significa a luz, a possibilidade de mudança, que depende da compreensão sobre a realidade, a sombra e a morte.

REFERÊNCIAS

Fontes:

A Espinha do Diabo. Direção: Guillermo del Toro. Roteiro: Guillermo del Toro. Produção: Pedro e Agustín Almodóvar. DVD.

FOLHA DE SÃO PAULO ILUSTRADA. Filme de horror faz metáfora de guerra. São Paulo, sexta-feira, 12 de outubro de 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1210200111.htm>> Acesso em 20 de julho de 2017.

O Labirinto do Fauno. Direção: Guillermo del Toro. Roteiro: Guillermo del Toro. Produção: ESP/ MEX/ EUA, Estúdios Picasso, Tequila Gang e Esperanto Filmoj, 2006. DVD.

Bibliografia:

ALEGRETTE, Alessandro Yuri. Entre o horror e a beleza: a sublime estética gótica dos filmes de Guillermo del Toro. **Revista Abusões**, Portal de Publicações Eletrônicas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), nº2, vol. 2, ano 2, 2016. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/25719>> Acesso em 30 de julho de 2018.

BENET, Vicente J. Cinema e guerra civil espanhola. Do mito à memória. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, América do Norte, 4, mai. 2017. Disponível em: <<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/334>>. Acesso em 30 de julho de 2018.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória.** Tradução de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Disponível em: <<https://www.coursehero.com/file/38759419/Bergson-Henri-Materia-e-memoriapdf/>> Acesso em: 30 de julho de 2018.

BERNARDO, Filipa Alexandra Pereira. Recuperando uma memória: A Guerra Civil de Espanha nos meios de Comunicação. **Dissertação** (Mestrado em Comunicação e Jornalismo). Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, julho de 2014. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/27000/1/dissertaçãomestrado.pdf>> Acesso em 30 de julho de 2018.

CALERO, Francisco Sevillano. A “cultura de guerra” do “novo Estado” espanhol como princípio de legitimação política. In: ROLLEMBERG, Denise e QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). **A construção social dos regimes autoritários:** Europa. Volume 1. RJ: Civilização Brasileira, 2010, 3v.

CARVALHO, Patrícia Dyonisio de. A transição democrática espanhola sob duas perspectivas historiográficas: a da transição finalizada e a da democracia incompleta. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, São Paulo, julho 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300849065_ARQUIVO_PatriciaDyonisiodCarvalho-texto.pdf> Acesso em 20/07/2017.

CASANOVA, Julián. (coord.). *Morir, matar, sobrevivir*. Barcelona, Crítica, 2002. Disponível em: <<https://anadehistoria.files.wordpress.com/2012/11/casanova-julian-morir-matar-sobrevivir1.pdf>> Acesso em 30 de julho de 2018.

CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

CHINCHÓN ÁLVAREZ, Javier. “Justicia Transicional, “Memoria Histórica”, y responsabilidad internacional del Estado: Un análisis general a propósito del cumplimiento de ciertas obligaciones internacionales en juego después de más de tres décadas del inicio formal de la transición política española”. *Revista de Derecho de Extremadura*, 2009 (4), pp. 49-74. Disponível em: <eprints.ucm.es/9169/> Acesso em 24 de julho de 2018.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Editora da Unesp: Estação Liberdade, 2006.

COLMEIRO, José. “¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España pos-franquista”. *Revista eletrônica de teoria de la literatura y literatura comparada* 4, 2011. Disponível em: <<http://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/10810>> Acesso em 20/07/2017.

FERREIRA, Leonídio Paulo. *Diário de Notícias*, 24 de janeiro de 2016. Disponível em <<https://www.dn.pt/mundo/interior/memoria-da-guerra-civil-continua-a-envenenar-a-politica-espanhola-4995951.html>> , acesso em 03 de julho de 2018.

GARCÍA, Hugo. La Historiografía de La Guerra Civil en el nuevo siglo. *Ayer*, no. 62, 2006. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41324980?seq=1#page_scan_tab_contents> Acesso em 20/07/2017.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. O filme e a representação do real. *E-Compós* (Brasília), v.6, p.1-12, 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.30962/ec.v6i0.90>> Acesso em 30 de julho de 2018.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HERRERA, María Luz de Prado. La historiografía de La Guerra Civil y del primer franquismo: reflexiones y nuevos planteamientos en el setenta aniversario. *Ediciones Universidad de Salamanca*, Stud. hist., H.^a cont., 25, 2007, pp. 303-321. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/41091300_La_historiografia_de_la_Guerra_Civil_y_del_primer_Franquismo_reflexiones_y_nuevos_planteamientos_en_el_setenta_aniversario> Acesso em 20/07/2017.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

NAZARIO, Luiz. Os imaginários da Guerra Civil Espanhola. *Aletria*. Revista de Estudos de Literatura, [S.l.], v. 19, n. 2, p. 67-87, jun. 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1473>> Acesso em: 30 de julho de 2018.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História : **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S.l.], v. 10, out. 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>>. Acesso em 27 de julho de 2018.

PELAYO, Rafael Zaragoza. Las causas de la guerra civil española desde la perspectiva actual: aproximación a los diversos enfoques históricos. **HAOL**, Núm. 14, Otoño, 2007, p. 167-174. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/40905881_Las_causas_de_la_Guerra_Civil_espanola_desde_la_perspectiva_actual_aproximacion_a_los_diversos_enfoques_historicos> Acesso em 20/07/2017.

PEREIRA, Marco Antônio Machado Lima. “Las armas y las letras” dos voluntários brasileiros na Guerra Civil Espanhola: Identidades, Memórias e Trajetórias. 232 f. **Tese** (Doutorado em História Social). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu/16833683/_Las_armas_y_las_letras_dos_voluntarios_brasileiros_na_guerra_civil_espanhola> Acesso em 28/07/2017.

POLLAK, M. Memória, Esquecimento e Silêncio. **Estudos Históricos** [online]. 2(3), 1989, p. 3-15. Disponível em: <www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/-Memoria_esquecimento_silencio.pdf 120> Acesso em 29 de jul. de 2018.

PRESTON, P. A Guerra Civil Setenta Anos Depois. In: LOURENÇO, J. e VIEIRA, I. (orgs.). **Guerra Civil de Espanha: cruzando fronteiras 70 anos depois**. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2007, pp. 11- 22.

PRESTON, Paul. **La Guerra Civil Española**. Edición Actualizada. Barcelona, Espanha: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.

REIG TAPIA, A. **Memoria de la Guerra Civil**. Madrid, Alianza, 1999.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RUIZ-VARGAS, José María. Trauma y memoria de la Guerra Civil y la dictadura franquista. Hispania Nova. **Revista de Historia Contemporánea**. Número 6 (2006) Disponível em: <<http://hispanianova.rediris.es>> Acesso em 30 de julho de 2018.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939). **CIC - Cuadernos de Información y Comunicación** 2007, vol. 12 75-94. Disponível em: <https://www.uv.es/~imagengc/articulos/Propaganda_mitografia.pdf> Acesso em 24 de julho de 2018.

ANEXOS

Galeria de imagens do filme *El Espinazo del Diablo*⁴²:



⁴² <http://cine.estamosrodando.com/peliculas/el-espinazo-del-diablo/ficha-tecnica-ampliada/>
<http://www.labutaca.net/films/3/elespinazodeldiablo.htm>
<http://www.dilealsol.es/1MEDIAS/DVD/espinazo.pdf>

