

# OS IMAGINÁRIOS DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA

Luiz Nazario  
UFMG / CNPq

## RESUMO

Neste breve panorama do cinema produzido na Espanha durante a guerra civil e das representações do conflito na cinematografia mundial, o autor ressalta as imprecisões dos cronistas da guerra, abertamente engajados num dos lados em luta; a propaganda que vicejou, mesclando fatos e mitos, nos filmes realizados pelos rebeldes e pelos republicanos; os exageros alimentados pelas mídias, assim como as reduções operadas pelos revisionistas. Os paradoxos da realidade local que conduziram a Espanha à guerra alimentaram o surrealismo, geraram enigmas até hoje não decifrados pelos historiadores e criaram imaginários impregnados de alusões, metáforas e simbolismos que desafiam a objetividade.

## PALAVRAS-CHAVE

Cinema, Guerra Civil Espanhola, franquismo

O cinema espanhol foi mais ou menos ignorado pelas histórias gerais do cinema até a realização de *La aldea maldita* (1930), de Florián Rey, que retratava a vida miserável dos camponeses de Castilla, num tempo em que as mulheres eram submetidas e submetiam-se sem questionamentos à ordem patriarcal. O tema prefigurou *Las Hurdes / Tierra sin pan* (Terra sem pão, 1932), de Luis Buñuel, que revelou de maneira cruel a miséria de uma aldeia de Salamanca isolada do mundo até 1922, quando ali se construiu uma autoestrada. O filme foi proibido – não sob a ditadura franquista, mas pela própria República – por “desonrar a Espanha e denegrir os espanhóis”. Em que pesem as manipulações de Buñuel,<sup>1</sup> ele revelou a realidade profunda da Espanha, num *imaginário oposto* ao representado por *Nobleza baturra* (1935), de Florián Rey, o filme predileto do general Francisco Franco.

Com a guerra civil, muitos cinemas foram fechados, os materiais dos três estúdios existentes foram em parte inutilizados, a produção de ficção interrompida e centenas de técnicos, atores e diretores exilaram-se. Teoricamente mais próximo dos anarquistas, Luis Buñuel rejeitou o comportamento arbitrário e fanático deles e passou a colaborar com os comunistas, que eram mais organizados e disciplinados: ele estabeleceu contatos

---

<sup>1</sup> Em *De Gevangen en von Buñuel* (Os prisioneiros de Buñuel, 2000), o documentarista holandês Ramón Gieling exibiu *Las Hurdes* para a população local atual e registrou as reações conservadoras e moralistas dos hurdanos, que acusaram Buñuel de ter prejudicado a região deles com falsificações. Cf. NAZARIO. O surrealismo no cinema, p. 579-580.

internacionais, produzindo documentários de propaganda, alguns dos quais nunca exibidos, devido às dissensões internas entre os republicanos. Em maio de 1937, sob a pressão dos comunistas sob o comando de Stalin, a insurreição anarquista em Barcelona foi esmagada pelo Exército republicano, e seus líderes, assassinados. Buñuel exilou-se nos Estados Unidos, depois no México, onde realizou filmes comerciais mais ou menos surrealistas. Curiosamente, em nenhum de seus filmes, Buñuel abordou a guerra civil, embora toda sua obra revele traços do conflito, sempre evocado como um pesadelo recorrente. Em *Meu último suspiro*, deixou registradas sensatas impressões sobre o conflito.<sup>2</sup>

Os rebeldes nacionalistas concentravam-se no norte, apoiados pela Alemanha nazista e pela Itália fascista, que se beneficiaram do conflito usando a Espanha como campo de treinamento militar com uso experimental de armas e técnicas de guerra total, e obtendo grandes quantidades de volfrâmio (tungstênio), abundante nas minas espanholas e marroquinas, essencial à sua indústria de armamentos. Mussolini enviou 70 mil soldados e quatro divisões inteiramente equipadas, além de armas e munições. Hitler consolidou a liderança de Franco fornecendo-lhe os meios para transportar em tempo recorde do Marrocos para a Espanha, em 20 Junkers escoltados por seis caças Heinkel, 10 mil combatentes leais, na primeira operação organizada de ponte aérea em larga escala;<sup>3</sup> e enviou também 5.136 mil oficiais, pilotos e soldados bem treinados e uma frota de 200 aviões modernos – a Legião Condor. Os rebeldes nacionalistas contaram ainda com 40 mil mercenários muçulmanos e um corpo voluntário de 20 mil portugueses – os Viriatos – da recém-fundada Legião Portuguesa, que se integraram às tropas espanholas.

Os republicanos resistiam em Madri, nas províncias bascas, no sul e no leste, com o apoio da URSS,<sup>4</sup> do México e de 60 mil civis antifascistas (comunistas na maioria, incluindo 16 brasileiros, entre os quais Apolônio de Carvalho)<sup>5</sup> de 53 nações, alistados como voluntários das Brigadas Internacionais.<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup>BUNUEL. *Meu último suspiro*, p. 210, 211, 239, 240.

<sup>3</sup>ANÔNIMO. As origens da Luftwaffe. *Luftwaffe39-45*. Observação: site informativo sobre a *militaria* alemã, com viés *patriótico* e “dedicado à memória de todos os pilotos, tripulantes e soldados da Luftwaffe que lutaram até o fim em defesa de sua Pátria, mesmo sabendo que se tratava de uma causa perdida”.

<sup>4</sup>Aviões, tanques, armas e munições, além de instrutores militares. Essa ajuda, fundamental para a resistência republicana, diminuiu em 1937 e foi suspensa em 1938, como resultado das negociações entre Hitler e Stálin para o pacto de não agressão assinado entre a Alemanha e a União Soviética.

<sup>5</sup>Sendo 14 militares e 2 civis – Alberto Bomilcar Besouchet, Apolônio de Carvalho, Carlos da Costa Leite, David Capistrano da Costa, Delcy Silveira, Dinarco Reis, Eneas Jorge de Andrade, Hermenegildo de Assis Brasil, Homero de Castro Jobim, Joaquim Silveira dos Santos, José Gay da Cunha, José Correa de Sá, Nelson de Souza Alves, Nemo Canabarro Lucas, Roberto Morena e Eny Silveira. Em comum, tinham a militância comunista e a perseguição pelo governo de Getúlio Vargas, segundo BATTIBUGLI. *A solidariedade antifascista* – brasileiros da Guerra Civil Espanhola, 1936-1939. Outras fontes mencionam o número de 40 brigadistas brasileiros.

<sup>6</sup>Dez mil deles morreriam nas batalhas pela República, antes da despedida das Brigadas com grandes manifestações em outubro de 1938, quando, em tentativas de negociações, o governo de Juan Negrín propõe a retirada de todas as forças estrangeiras. Mas Salazar ordenou a detenção pela guarda fronteira de todo suspeito de simpatias republicanas em fuga para Portugal, e muitos acabariam fuzilados ou presos, como o poeta Miguel Hernández, que tentou refugiar-se no Alentejo em 1939 e foi devolvido às autoridades franquistas, morrendo numa prisão de Alicante em 1942.

A França e a Inglaterra enviaram armas, mas ativeram-se ao pacto de não intervenção descaradamente violado pela Itália e Alemanha. A Legião Condor bombardeou Madri entre junho e julho de 1937, procedendo ao que historiadores militares consideraram como o *primeiro experimento na história do mundo* de “desmoralização do inimigo” (bombardeio aéreo sistemático da população civil).<sup>7</sup> Mas o episódio mais lembrado da guerra é outra *experiência militar*, a do *primeiro tapete de bombas sobre uma cidade*, que ocorreu a 26 de abril de 1937, quando 26 bombardeiros da Legião Condor, escoltados por 16 caças, despejaram 45 toneladas de bombas sobre Guernica. Após três horas de uma *tempestade de fogo e aço*, a aldeia basca encontrou-se destruída.<sup>8</sup> Ao receber a notícia, Pablo Picasso, que pintava um painel sobre a Guerra Civil Espanhola encomendado pelo Governo republicano para ser exibido no pavilhão espanhol da Exposição Universal de Paris daquele ano, decidiu nomeá-lo *Guernica*.

Considerando-se que na Primeira Guerra Mundial e na guerra civil que se seguiu à Revolução Russa o cinema ainda era mudo, foi na guerra da Espanha que pela primeira vez na História o *cinema sonoro* foi usado de forma massiva como meio de propaganda bélica. Os republicanos controlavam a indústria cinematográfica de Madri e Barcelona. E cada uma das facções de esquerda tinha sua própria produtora cinematográfica, transmitindo diferentes visões do conflito e de como levar a cabo a revolução. Os anarquistas, que produziram, entre todos os grupos em luta, o maior número de filmes, criaram o Sindicato Único de Espectáculos Públicos – SUEP e lançaram, por meio da Oficina de Información y Propaganda da Confederación Nacional del Trabajo/Federación Anarquista de Iberica – CNT-FAI, documentários militantes de curta-metragem<sup>9</sup> que demonstravam seu antifascismo em imagens tão chocantes que os franquistas os exibiam

---

<sup>7</sup> DVD Duplo *Mourir à Madrid*.

<sup>8</sup> Os historiadores registraram 1.654 mortos e 889 feridos no bombardeio, numa população de 6 mil habitantes, apontando Guernica como o primeiro *ataque aéreo maciço* sobre uma cidade. Cidades já haviam sido bombardeadas – Durango, Éibar –, mas nenhuma o fora como Guernica. No Tribunal de Nuremberg, Hermann Goering, comandante da Luftwaffe, revelou que a cidade santa do povo basco fora um laboratório para o ensaio de sistemas de bombardeios com projéteis explosivos e incendiários em cidades. E o General Adolf Galland, da Luftwaffe, escreveria em *Os primeiros e os últimos ases dos Messerschmitt*, que “Guernica não era um objetivo militar, foi apenas um erro lamentável”. Em nome da “verdade” e do “bom senso”, os revisionistas tentam retirar Guernica da História: Félix Luengo, diretor do Departamento de História Contemporânea da Universidade do País Basco, declarou que ali “o número de vítimas fatais deve ter sido em torno de 200”. E Onésimo Diaz, professor de História da Universidade de Navarra, acredita que se não fosse pelo quadro de Picasso, Guernica não teria tido mais repercussão que outras cidades bombardeadas. Jesús Salas Larrazábal em *Guernica* (1987), citado por J. Luís Andrade, no blog *Alameda Digital*, já conseguiu reduzir para 120 o número de mortos; tomando a confissão de Galland como prova de que o bombardeio foi “acidental”, devido a “ventos fortes” que teriam “desviado as bombas” para lá, lembrando contraditoriamente que os republicanos já haviam praticado o bombardeio aéreo visando civis em Oviedo, Saragoza e Huesca.

<sup>9</sup> *El Último minuto* (1936), de J. Bosch Ferrán; *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (1936), de Mateo Santos; *Madrid tumba del fascio I* (1936) e *Madrid tumba del fascio II* (1936), de Les e Ángel García Verchés; *La Batalla de Farlete* (1936), de Les e Adrién Porchet, que registra os avanços da coluna militar do famoso líder anarquista Buenaventura Durruti; *Bajo el signo libertario* (1936), de Les; *¡¡Ayuda a Madrid!!* (1936), de Les, Félix Marquet e Juan Pallejá; *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón. Reportaje número 3* (1936), de Jacinto Toryho e Adrién Porchet; *Y tú, ¿qué haces?* (1937), de Ricardo de Baños; *Columna de hierro* (1937), de Les, Miguel Mutiñó e Juan Pallejá.

como provas da barbárie dos republicanos. Expropriando as salas de projeção e agrupando-as no Comité Económico de Cines, a CNT obteve o controle de tudo o que era mostrado ao público. Outra organização anarquista, o Sindicato de la Industria del Espectáculo – SIE, produziu dezenas de curtas-metragens enfatizando a necessidade da revolução social durante a guerra.<sup>10</sup>

Já as Juventudes Socialistas Unificadas e do Partido Comunista Espanhol ressaltavam em suas produções cinematográficas<sup>11</sup> a necessidade de vitória na guerra sob a disciplina de um único chefe, definindo sempre os adversários como “invasores estrangeiros” para identificar os franquistas aos nazistas alemães e fascistas italianos a fim de obter a unidade popular espanhola contra o “inimigo externo comum”.

O governo central, por meio da Subsecretaría de Propaganda del Gobierno de la República, também produziu seus filmes,<sup>12</sup> adotando a estratégia comunista de centralização do comando para a vitória na guerra. O mais importante deles foi o longa-metragem *España 1936 – España leal en armas* (1937), encomendado ao comunista Jean-Paul Le Chanois (Jean-Paul Dreyfus) pela embaixada espanhola em Paris por Luis Buñuel, que escreveu, produziu e editou o documentário, narrado pelo poeta Pierre Unik. O objetivo era comover a opinião pública internacional a fim de romper o bloqueio do pacto de não intervenção. Por fim, os governos autônomos também apresentaram suas próprias produções de propaganda, especialmente a *Generalitat* catalã, por meio da produtora Laya Films.<sup>13</sup>

Do lado franquista foram rodados diversos filmes de ficção e documentários. A Compañía Industrial Film Español S.A. – CIFESA, da família franquista Casanova, produziu

---

<sup>10</sup> *Siétamo* (1936), de Les, Adrién Porchet e Antonio Gracian; *Nosotros somos así* (1936), de Valentín González; *La Conquista del Carrascal de Chimillas* (1936), de Félix Marquet e Miguel Mutiñó; *Aragón trabaja y lucha* (1936), de Félix Marquet; *La Última* (1937), de Pedro Puche; *Teruel ha caído* (1937), de Miguel Mutiñó; *Salvaguardia del miliciano* (1937), de Félix Marquet; *Marimba* (1937), de Valentín González; *Madera* (1937), de José Baviera; *El Frente y la retaguardia* (1937), de Joaquín Giner; *Frente de Teruel* (1937), de Miguel Mutiñó; *Forjando la victoria* (1937), de Mateo Santos; *En la brecha* (1937), de Ramón Quadreny; *La silla vacía* (1937), de Valentín González; *El Ejército de la victoria. Un episodio: Casa Ambrosio* (1937), de Félix Marquet; *División heroica* (1937), de Carlos Martínez Baena, Ramón Oliveras, Félix Marquet e Adrién Porchet; *Columna de hierro* (1937), de Les, Miguel Mutiñó e Juan Pallejá; *El Cerco de Huesca* (1937), de Carlos Martínez Baena, Ramón Oliveras e Félix Marquet; *Cataluña* (1937), de Valentín González; *Alas negras* (1937), de Félix Marquet; *El Acero libertario* (1937), de Ramón de Baños; *Barrios bajos* (1937), de Pedro Puche; *Fury Over Spain* (1937), de Louis Frank e Juan Pallejá; *Imágenes de retaguardia* (1938), de Valentín González; *Bombas sobre el Ebro* (1938), de Félix Marquet; e *Así vive Cataluña* (1938), de Valentín González. E o longa-metragem de ficção *Aurora de esperanza* (1937), de Antonio Sau Olite.

<sup>11</sup> *Diecinueve aniversario de la Revolución Rusa en Barcelona* (1936) e *Por la unidad hacia la victoria* (1937), de Fernando Mantilla; *Mando Único* (1937) e *Industrias de guerra* (1937), de Antonio del Amo.

<sup>12</sup> *Madrid* (1937); de Manuel Villegas López; *Ejército regular* (1937), de Carrasco de la Rubia; *Defendemos nuestra tierra* (1938), de Juan Manuel Plaza; *Campesinos de ayer y de hoy* (1938), de Carrasco de la Rubia.

<sup>13</sup> *Un Día de guerra en el Frente de Aragón* (1936), de Juan Serra; *Els Tapers de la costa* (1937), de Ramón Biadiú; *Ollaires de Breda* (1937), de Ramón Biadiú; *Catalanes en Castilla* (1937), de Joan Castanye; *Arrossars* (1937), de Ramón Biadiú; *Aragón 1937* (1937), de Manuel Berenguer e Antonio Graciani; *Jornadas de victoria: Teruel* (1938), de Manuel Berenguer e Julián de la Flor; *Cataluña mártir* (1938), de J. Marsillach; *Batallons de muntanya* (1938), de Manuel Berenguer; e *Arán, la Vall* (1938), de Ramón Biadiú.

propagandas em curta-metragem;<sup>14</sup> em média-metragem<sup>15</sup> e em longa-metragem.<sup>16</sup> A CIFESA também produziu durante a guerra civil comédias de longa-metragem ressaltando os valores franquistas.<sup>17</sup> Entre 1936 e 1937, o Departamento de Imprensa e Propaganda da Falange Espanhola, sob a direção de Vicente Cadenas, com Antonio Calvacha na chefia do setor cinematográfico, associou-se às sociedades privadas Ufilms e Film Pátria. A companhia JONS produziu a propaganda patriótica de curta-metragem *Alma y nervio de Espana* (1936). Em 1938 foi criado o Departamento Nacional de Cinematografía, que lançou 23 edições do *Noticiero Español* e diversos documentários de propaganda.<sup>18</sup>

Os franquistas também recorreram aos aliados salazaristas, fascistas e nazistas. Como mostraram as pesquisas de Maria Paz e Julio Montero, a produção nazista de atualidades e de ficção teve grande penetração na Espanha durante toda a guerra civil.<sup>19</sup> E uma linha de coproduções – analisadas por Lisa Jarvinen e Francisco Peredo-Castro – teve início quando o valenciano Joaquín Reig foi enviado a Berlim: ele ali realizou a peça mais valiosa da propaganda franquista: *España heroica / Helden in Spanien* (1938), de Paul Laven, Fritz Mauch e Joaquín Reig, um documentário de longa-metragem narrando a evolução do conflito desde a queda da monarquia até o início da República, quando a Espanha “caiu nas mãos de correntes políticas incompatíveis com sua psicologia étnica”.<sup>20</sup>

O relativo êxito do filme deu lugar a uma série de cinco coproduções em longa-metragem de ficção germano-espanholas, pelas produtoras espanholas Hispano-Film-Produktion,

---

<sup>14</sup> *Entierro del general Sanjurjo* (1936), de José Nunes das Neves; *Castillos en Castilla* (1936), de Fernando Mantilla e Carlos Velo; *Sevilla rescatada* (1937), de Alfredo Fraile; *Santander para España* (1937), de Fernando Delgado; *Homenaje a las Brigadas de Navarra* (1937), de Fernando Delgado; *Entierro del general Mola* (1937), de Alfredo Fraile; *Bilbao para España* (1937), de Fernando Delgado; *Hacia la nueva España* (1937), de Fernando Delgado; *Santiago de Compostela – Ciudades de la Nueva España* (1938), de Fernando Fernández de Córdoba; *Ya viene el cortejo...* (1939), de Carlos Arévalo; *Desfile de la Victoria en Valencia* (1939), de Luis de Armiñán; *El Cuerpo de Ejército de Galicia* (1939), de Luis de Armiñán; *La Corrida de la Victoria* (1939), de Rafael Gil; *La Copa del Generalísimo en Barcelona* (1939), de Rafael Gil.

<sup>15</sup> *Marcha triunfal* (1938), de Joaquín Goyanes e Antonio de Obregón; e *La Gran victoria de Teruel* (1938), de Alfredo Fraile.

<sup>16</sup> *España heroica* (1938), de Paul Laven e Fritz Mauch; e *Por la independencia de España* (1938), de Alfonso Gimeno.

<sup>17</sup> *La Hija del penal* (1936), de Eduardo García Maroto; *El Cura de aldea* (1936), de Francisco Camacho; *Morena Clara* (1936), de Florián Rey; *En busca de una canción* (1937), de Eusebio Fernández Ardavín; *Los Cuatro robinsones* (1939), de Eduardo García Maroto; e *El Genio alegre* (1939), de Fernando Delgado

<sup>18</sup> *Juventudes de España* (1938), de Edgar Neville; *Dieciocho de julio* (1938), de Manuel Augusto García Viñolas; *La Ciudad Universitaria* (1938), de Edgar Neville; *La Batalla del Ebro* (1938), de Manuel Aznar; *Vivan los hombres libres* (1939), de Edgar Neville; *Presente* (1939), de Enrique Guerner (Heinrich Gärtner); *La Llegada de la Patria* (1939), de Manuel Augusto García Viñolas; *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo* (1939), de Manuel Goyanes; *Hierro en Vizcaya* (1940), *La Ganadería en la zona sur* (1940) e *Vía Crucis del Señor en las tierras de España* (1940), de José Luis Sáenz de Heredia.

<sup>19</sup> PAZ; MONTERO. *German Films on the Spanish Market Before, During and After the Civil War*, p. 253-264.

<sup>20</sup> JARVINEN; PEREDO-CASTRO. *German Attempts to Penetrate the Spanish-speaking Film Markets, 1936-1942*, p. 42-57.

CIFESA e Saturnino Ulargui e a alemã UFA,<sup>21</sup> das quais a mais bem-sucedida foi *Carmen, la de Triana* (1938), de Florián Rey, adaptada da novela *Carmen*, de Prosper Mérimé, com uma versão alemã rodada simultaneamente por Herbert Maische, *Andalusische Nächte*, estreada em Berlim a 5 de julho de 1938. Depois dessas primeiras experiências, por razões econômicas, políticas e ideológicas (repudiado pelo hitlerismo, o catolicismo era um dos pilares do franquismo), o contrato entre a UFA e a HFP não foi renovado.

Artistas e intelectuais de diversos países acorreram à Espanha para defender a República, entre os quais George Orwell. Nos EUA, o documentarista holandês Joris Ivens produziu *The Spanish Earth* (Terra espanhola, 1937), financiado pelos escritores americanos Archibald Mac Laish, John dos Passos e Lilian Hellman, com texto de Ernest Hemingway (que cobria a guerra como jornalista do *North American Newspaper Alliance* e apoiava os republicanos). Em sua primeira versão, o filme era narrado por Orson Welles, mas como sua voz foi considerada “bela demais” para o tema, foi gravada outra versão pelo próprio Hemingway.<sup>22</sup> Exibido apenas em pequenas salas, sem maior repercussão, o filme traz registros impressionantes do *front*, como os bombardeios que transformam Madri numa cidade fantasma, evacuada pela população, com os que ficaram para trás carregando caixões pelas ruas, enquanto franco-atiradores atingem crianças que vasculham destroços nas calçadas. Ivens filmou discursos da famosa deputada comunista Dolores Ibárruri, a *Pasionaria*, e até um estranho alto-falante móvel gigante transmitindo histericamente canções de resistência e palavras de ordem. Totalmente preenchida com sons de tiros, bombardeios e explosões, a barulhenta trilha reforça a observação de Susan Sontag de que “paz” significa, acima de tudo, poder estar em *silêncio*.

Tendo seguido para Madri, em 1936, como voluntário, o escritor André Malraux foi encarregado pelo governo republicano de comprar aviões disponíveis na França e formar uma esquadrilha estrangeira com pilotos mercenários (batizada de *España*). Conseguindo 20 aeronaves e concluindo sua missão em 1937, ele se pôs a escrever o romance *Lespoir* (A esperança) e, no ano seguinte, realizou sua primeira e única obra cinematográfica, *Sierra de Teruel* (1938), quase intitulado *Sang de gauche* (Sangue de esquerda). O futuro grande fotógrafo Henri Alekan, que não se decidira a partir como assistente de Malraux, pois seu irmão havia sido morto há pouco no Marrocos, encarregou-se de conseguir a película para as filmagens: através de seus contatos no meio, obteve da Agfa o material necessário, que devia ser pago em espécie, de modo que arriscou carregar pelas ruas de Paris milhares de francos nos bolsos. Foram assistentes de direção Denis Marion – que escreveu mais tarde o memorial *Le cinéma selon André Malraux* – e Max Aub, surrealista espanhol de origem judaica nascido em Paris de pai alemão e mãe francesa; convidado para ser o tradutor do filme por dominar várias línguas, fez de tudo: escolheu locações, selecionou o elenco, coeditou o filme – mais tarde, escapado de um

---

<sup>21</sup> *Carmen la de Triana* (1938) e *La canción de Aixá* (1938), de Florián Rey, estreladas por sua esposa Imperio Argentina; *El barbero de Sevilla* (1938), *Suspiros de España* (1938) e *Mariquilla Terremoto* (1939), de Benito Perojo, com Estrellita Castro. Os contatos com a Itália foram feitos pelo falangista Dionisio Ridruejo, resultando nas coproduções *Carmen fra i rossi* (1939), de Edgar Neville; *Santa Rogelia* (1940), de Roberto de Ribón; e *L'Assedio dell'Alcazar* (1940), de Augusto Genina.

<sup>22</sup> DVD *Joris Ivens Classics*.

KZ nazista, refugiou-se no México, onde escreveu *El laberinto mágico*, famoso ciclo de cinco romances sobre a Guerra Civil Espanhola.

Em *Sierra de Teruel*, a realidade funde-se à ficção. O estilo cinematográfico, com montagem dinâmica e detalhes subjetivos, mescla influências do cinema expressionista alemão (em 1922, na Alemanha, Malraux tentou distribuir filmes desse estilo na França, mas foi impedido pela censura); e do cinema mudo soviético (em 1934, na URSS, com Sergei Eisenstein, que desejava adaptar *A condição humana*, decupou a sequência da morte de Katow, mas o projeto foi abortado pelas autoridades soviéticas). A trilha sonora de barulho infernal mescla-se à melodiosa música original de Darius Milhaud. E a narrativa tênue vivida por profissionais (o ator José Sempere, o tenor José Lado) e não profissionais (militantes envolvidos na guerra) é a de *um documentário encenado* que prefigura a estética do neorealismo.

As filmagens terminaram em 1939, quando não havia mais esperança para os republicanos. Depois de uma única sessão especial para os membros do governo republicano no exílio, *Sierra de Teruel* foi proibido na França de Deladier em setembro de 1939, a pedido do Marechal Pétain, então embaixador junto a Franco. Durante a Ocupação, os negativos e todas as cópias do filme foram destruídos pelos nazistas. Mas, na Libertação, em 1944, um contratipo foi encontrado dentro de uma lata marcada com o título *Drôle de drame*, outro filme do produtor Edouard Corniglion Molinier.<sup>23</sup> Graças a esse acidente ou a essa camuflagem (não se sabe ao certo), *Sierra de Teruel* pôde ser finalmente lançado em 1945, rebatizado de *Espoir* pelo distribuidor para atrair para o filme o sucesso do romance. As duas obras transcendiam os episódios dramáticos da luta do povo espanhol em sua resistência teimosa, pobre, improvisada, contra uma força maligna organizada, treinada e armada pela maior potência militar da Europa, e apelavam à solidariedade internacional contra o fascismo.

O lançamento incluiu, à guisa de apresentação, um pequeno e emocionante discurso filmado de Maurice Schuman, intitulado *Honneur et patrie* (1944). Este membro da Resistência Francesa, que se engajara voluntariamente como intérprete militar junto ao general de Gaulle, tornou-se o porta-voz da *France Libre* e tomou parte na batalha da França, primeiro com o exército britânico, depois com a 2ª Divisão Blindada do Exército Francês. Realizou mais de mil transmissões radiofônicas aos franceses, nas ondas da BBC, desde Londres, entre 1940 e 1944, no programa que levava o título do pequeno discurso de apresentação de *Espoir*, no qual sintetizou admiravelmente, em apenas três minutos, o sentido do filme e o espírito da Resistência.<sup>24</sup>

Na Hollywood pré-macartista, o Comitê de Apoio dos Cineastas Americanos à República Espanhola contou com o apoio de Charles Chaplin, Bette Davis, Clark Gable, Humphrey Bogart e outras estrelas. Alguns diretores e muitos roteiristas flertavam com o comunismo, e filmes engajados foram então produzidos. Um dos primeiros foi *Last Train*

---

<sup>23</sup> A partir desse contratipo todas as cópias existentes foram feitas, mas elas apresentavam riscos, manchas, saltos nas imagens e falhas na banda sonora. Somente em 2003, para seu lançamento em, *L'espoir* foi restaurado, com nova mixagem de som em estéreo 2.0, estabilização de cartelas de intertítulos e créditos e mais de 380 correções nas suas imagens. Cf. DVD *Espoir – Sierra de Teruel*.

<sup>24</sup> Cf. DVD *Espoir – Sierra de Teruel*. A transcrição do discurso encontra-se em: MARION. *Le cinéma selon André Malraux*, p. 87-88.

from Madrid (O último trem de Madri, 1937), de James Hogan, melodrama de ocasião que teve a ideia e o mérito de inserir em sua trama imagens reais – saídas do forno – dos bombardeios alemães a Madri. *Blockade* (Bloqueio, 1938), de William Dieterle, conta a história de camponeses pobres obrigados a defender suas fazendas durante a guerra civil. O filme deveria chamar-se *The River is Blue*, sob a direção de Lewis Milestone, com música de Kurt Weill, mas esse projeto foi abandonado. John Howard Lawson, membro do Partido Comunista dos EUA (Communist Party of USA – CPUSA) desde 1934, declarou ter apresentado a visão comunista no roteiro. Mas *Blockade* não deixava clara a causa que defendia, pois os uniformes eram ambíguos e as facções referidas apenas como “eles” (os invasores) e “nós” (os invadidos). O camponês interpretado por Henry Fonda termina o filme com um apelo à intervenção estrangeira: “Onde está a consciência do mundo?”. A ênfase nos pequenos camponeses defendendo suas fazendas ancestrais seguia as diretrizes de Stalin contra a coletivização promovida pelos anarquistas: “eles” podiam ser tanto os fascistas quanto os anarquistas.

Na brilhante comédia dramática politicamente engajada *Arise, My Love* (Levante, meu amor, 1940), de Mitchell Leisen, a ação tem início com o americano Tom Martin (Ray Milland), engajado nas Brigadas Internacionais, aguardando seu fuzilamento. A famosa correspondente estrangeira Augusta (Gusto) Nash (Claudette Colbert) ajuda-o numa fuga audaciosa. Mas o esperado romance entre os dois não terá futuro: a jornalista impõe-se o dever de cobrir a tempestade nazista que varre a Europa, colocando sua felicidade pessoal em segundo plano, e o militante não pode senão apresentar-se novamente como voluntário na guerra mundial contra o fascismo. Os amantes despedem-se na floresta de Compiègne, outrora um *paraíso*, ora ocupada pelos nazistas, e de onde Gusto, cobrindo o desenrolar do armistício, envia um emocionante apelo à América, então isolacionista, para que *se levante*.

Adaptação do romance de Hemingway, o clássico *For Whom the Bell Tolls* (Por quem os sinos dobram, 1943), de Sam Wood, abre com o dobrar de um grande sino e a célebre citação de John Donne: “Nenhum homem é uma ilha.” Robert Jordan (Gary Cooper), membro das Brigadas Internacionais, é encarregado da missão de explodir a ponte das montanhas Guadarrama, nas proximidades de Segóvia, junto a guerrilheiros liderados pela aguerrida Pilar (Katina Paxinou). Ali ele encontra a bela Maria (Ingrid Bergman), salva de ser estuprada, ora sob a proteção dos milicianos. Mas o romance previsível termina quando a ponte é explodida: os guerrilheiros escapam com sucesso da artilharia inimiga, mas Robert, ferido na explosão, é deixado para trás com uma metralhadora. Despede-se de Maria (“Sempre teremos Guadarrama”), que desaparece a galope no dorso de um cavalo. O herói agoniza usando suas últimas forças para empunhar a metralhadora e fazê-la cuspir uma rajada de balas diretamente sobre o público: a cena se dissolve em fumaça e pó, num apelo desesperado à resistência contra o fascismo.

A guerra civil terminou oficialmente no dia 1º de abril de 1939, deixando um saldo espantoso de mortos e feridos dos dois lados. As estatísticas variam enormemente na sempre partidária historiografia do conflito. Historiadores atualmente contabilizam 200 mil combatentes mortos: 90 mil “nacionalistas”, 110 mil republicanos. Além disso, teriam morrido 130 mil espanhóis na retaguarda (25 mil de desnutrição). Outros historiadores preferem dar por certo um saldo de 500 mil mortos, sendo que antes deles outros haviam

fixado o total em 1 milhão. Também 1 milhão seria o número de aleijados. E o contingente de prisioneiros no fim da guerra atingiria igualmente 1 milhão, segundo algumas fontes, ou 2 milhões segundo outras. A destruição material, incalculável, incluiu a da famosa biblioteca de Cuenca e dos primeiros quadros de Goya em Fuentodos.<sup>25</sup>

Ficamos chocados ao ver, em reportagens da época, criancinhas catalãs ensinadas a fazer a saudação fascista depois de receber a merenda escolar; menos chocados ficamos quando vemos criancinhas madrilenas levantando o punho na saudação comunista: é que fomos condicionados a perceber a doutrinação de esquerda como *natural*. Mas para além da propaganda fascista sobre o *terror vermelho*, este foi uma realidade: 200 igrejas foram destruídas e milhares de assassinatos políticos foram perpetrados por patrulhas treinadas pela polícia secreta soviética (a lista do Santuário Nacional, em Valladolid, computa 54.594 vítimas); o número de religiosos assassinados oscila de 6.832<sup>26</sup> a 7.937<sup>27</sup> e mesmo a 16 mil.<sup>28</sup> Foram contadas 283 freiras mortas, algumas estupradas antes da execução. Crueldades incríveis são atribuídas aos republicanos pelos historiadores de direita; e aos falangistas pelos historiadores de esquerda. Contudo, uma vez vitorioso, o *terror franquista* foi necessariamente mais extenso e intenso que o *terror vermelho*. Tratava-se para Franco de uma “guerra santa”, como ele o declarava, na qual os *vermelhos* assumiam o papel que o nazismo havia reservado aos judeus em seu sistema ideológico e repressivo, isto é, o de uma “raça” inferior, malsã, doente e infecciosa, que precisava ser *exterminada*.

Assim, depois da guerra, Franco não buscou a reconciliação nacional, e sim iniciou um processo de *desinfecção total* zona por zona, região por região, fuzilando os *vermelhos* (o total das vítimas desse pós-guerra varia conforme as fontes: de 23 mil a 37 mil) e estabelecendo uma ditadura vitalícia para impedir o surgimento de *novos focos*. Para salvar a pele, os antifascistas (em número que oscila de 165 mil<sup>29</sup> a 500 mil<sup>30</sup>) exilaram-se na URSS e em países latino-americanos. O noticiário *Prisioneros republicanos* pretendeu desmistificar a *propaganda vermelha*, assegurando à população que os prisioneiros de Franco eram bem tratados: ninguém deveria acreditar nos *mentirosos* que falavam dos horrores a da morte terrível que esperavam os que se entregavam ao campo nacional, que prometia na verdade paz e anistia a todos; no final, o rosto carrancudo de um prisioneiro republicano ilumina-se num largo sorriso, assim como seu punho cerrado na saudação comunista estica-se na mão aberta da saudação fascista, em gesto seguido por todos os camaradas.<sup>31</sup>

<sup>25</sup> MEIHY; FILHO. *A Guerra Civil Espanhola*; DVD Duplo *Mourir à Madrid*; JOHNSON. *Tempos modernos – o mundo dos anos 20 aos 80*, p. 284.

<sup>26</sup> Segundo Monsenhor Antonio Montero Moreno, que organizou o rol das vítimas especificando nome, condição religiosa, data, local e frequentemente as circunstâncias da morte de cada um, chegando ao total de 4.184 clérigos seculares, 2.365 religiosos e 283 religiosas mortas. MORENO. *Historia de la persecución religiosa en España (1936-1939)*, p. 762.

<sup>27</sup> JOHNSON. *Tempos modernos – o mundo dos anos 20 aos 80*, p. 274

<sup>28</sup> É o número de religiosos *massacrados* que o escritor católico francês Paul Claudel mencionou num dos versos de seu poema dedicado “Aux martyrs espagnols” (“Aos mártires espanhóis”, 1937).

<sup>29</sup> *Apud The Spanish Holocaust* (2006). In: DVD Duplo *Mourir à Madrid*.

<sup>30</sup> FILHO. *Ecos da Segunda República e da Guerra Civil Espanhola no Brasil*, p. 4.

<sup>31</sup> O filme pode ser visto no YouTube, sob o título *NO-DO – Prisioneros republicanos*.

Até 1943 os prisioneiros de guerra eram simplesmente fuzilados. Os fuzilamentos de Badajoz puderam ser testemunhados e denunciados por correspondentes estrangeiros e grotescamente confirmados pelo General Jagüe: “Claro que os matamos. Que o senhor queria? Que eu levasse 4 mil prisioneiros vermelhos comigo? Ou soltá-los na retaguarda para que Badajoz se tornasse novamente vermelha?”, declarou ao correspondente John Whitaker, do *New York Herald Tribune*. O mal-estar gerado pela declaração fez com que o regime impusesse a censura à imprensa: ao invés de reportar “massacres” os jornalistas deveriam noticiar que “a justiça foi feita”; e, nos documentos, a *causa mortis* dos fuzilados seria apenas “hemorragia aguda”.

Na Espanha franquista, o cinema renasceu exaltando os valores do regime, arriscando sempre ser censurado: produzido pela Radio Films Española, *El Crucero Baleares* (1941), de Enrique del Campo, teve uma exibição privada no Ministério da Marinha, em Madri, sendo em seguida proibido e destruído, nunca chegando a ser lançado. Há uma preferência pelos filmes históricos, patrióticos e religiosos, como *Rojo y negro* (1942), de Carlos Arévalo, produzido pela Compañía Española de Propaganda, Industria y Cinematografía S.A. (CEPICSA); ou *Raza* (1942), de José Luis Sáenz de Heredia, com roteiro de Antonio Román, baseado num conto escrito pelo *Generalísimo* Franco (sob o pseudônimo de Jaime de Andrade). De acordo com Ruth Vianna, até 1942, apenas os noticiários alemães da UFA completavam a programação. A 1<sup>o</sup> de janeiro de 1943 surgiu o *NO-DO – Noticiarios e Documentales Cinematográficos*, com *slogan* promissor (“El Mundo entero al alcance de todos los españoles”) e periodicidade semanal até 1947, quando passou a ser exibido duas vezes por semana. Mais tarde foi lançado o *NO-DO Color*, com reportagens nacionais e internacionais semanais em cores, sob o título de *Imágenes*, com meia hora de duração, alternando exaltações da figura de Franco com reportagens esportivas e *escalofriantes* catástrofes ocorridas no estrangeiro.<sup>32</sup>

O símbolo universal da crueldade falangista permanece o fuzilamento de Federico García Lorca, o maior poeta espanhol do século 20. Um pequeno tributo cinematográfico de onze minutos foi realizado em Granada pouco depois de sua morte: *A Federico García Lorca* (1937), de Justo Labal, com Manuel Gómez recitando poemas de Lorca e “El crimen fue en Granada”, de Antonio Machado. A autoria do crime nunca foi estabelecida e, segundo Otero Seco, Lorca foi enterrado por seus assassinos num trigal, sem qualquer identificação, embora os lavradores de Granada nunca mais tenham semeado no local que identificaram como sua sepultura, ali plantando um jardim de papoulas vermelhas, como *um tapete tinto de sangue*. Por causa disso, muitos camponeses foram presos. Mas, como reza a lenda, as papoulas insistiam em florescer naquele local: *E ainda não nasceu tenente capaz de fuzilar as papoulas...*

O caso Lorca foi reaberto recentemente, com a aprovação definitiva da lei que reabilita as vítimas da guerra civil e da ditadura, promovida pelo primeiro-ministro José Luis Rodríguez Zapatero: a Associação para a Recuperação da Memória Histórica (ARMH) de Granada, presidida por Francisco González, pediu contra a vontade da família do poeta a exumação dos quatro corpos sepultados em Burrone de Viznar (o de Lorca, o do professor primário Dióscoro Galindo e os dos anarquistas Joaquín Arcollas

---

<sup>32</sup> VIANNA. História comparada do telejornalismo: Brasil/Espanha.

Cabezas e Francisco Galadí Melgar). Laura, sobrinha do poeta e presidente da Fundação Garcia Lorca, declarou conhecer a memória histórica, não residindo essa em ossadas. Para ela, o túmulo de Lorca é o local onde ele (supostamente) está sepultado. Mas ela não poderá mais opor-se à exumação: para analisar as ossadas das pessoas enterradas no local serão examinadas também aquelas que todos imaginam ser de Lorca. Logo se saberá com certeza se é ele mesmo quem está ali enterrado.<sup>33</sup> O jornalista e escritor inglês Ian Gibson também observou a existência de uma *conspiração de silêncio* sobre a homossexualidade de Lorca, nojenta para os franquistas, incômoda para os republicanos e jamais mencionada pelos familiares herdeiros. Mas Arrabal a expôs em *Viva la muerte* (Viva a morte, 1971), na cena em que o assassino falangista faz questão de atirar no ânus do poeta já mortalmente baleado, gritando que “uma bicha deve morrer com tiros no cú”, sendo seu corpo então magicamente recolhido por meninos nus. O mistério que cerca o assassinato de Lorca inflamou as imaginações, inspirando o teledrama da RAI, *L'assassinio di Federico Garcia Lorca* (1976), de Alessandro Cane; o documentário da SVT sueca, *Federico García Lorca: Murder in Granada* (1976), de Humberto López y Guerra; a minissérie espanhola *Lorca, muerte de un poeta* (1987), de Juan Antonio Bardem, baseada nas pesquisas de Gibson; e *The Disappearance of Garcia Lorca* (1996), de Marcos Zurinaga, com Andy Garcia, em trama também baseada em Gibson.

Contudo, não foi esse o fato mais misterioso da guerra civil, e sim a determinação de Franco em contrariar a tradição da Inquisição Espanhola relativa aos judeus, ausentes do país desde sua expulsão por decreto real em 1492. Em contradição com seu “DNA” católico-fascista, Franco, que ascendera ao poder graças ao apoio dos nazistas, manteve a Espanha neutra e não permitiu que seu território fosse usado pelas tropas alemãs e, ao encontrar-se com Hitler em Hendaya, a 23 de outubro de 1940, o *Generalísimo* negou-se a adotar as leis anti-semitas. Mais: ao contrário dos países ocupados, que deportaram seus judeus, ou da *neutra* Suíça, que devolveu ao terror nazista os que ali se refugiaram, a Espanha concedeu vistos e abriu suas fronteiras aos que Hitler perseguia. No final de 1943, com a “solução final” em marcha, o Ministério de Assuntos Exteriores ordenou aos diferentes consulados espanhóis que concedessem passaportes ou vistos de nacionalidade aos sefarditas; e, na primavera de 1944, que aceitassem como sefardita *qualquer* judeu que solicitasse proteção, usando para isso uma contrassenha, que permitiria, cessada a perseguição, anular os documentos falsos.

Ángel Sanz Briz, que tinha apenas 32 anos de idade quando chefiava o consulado espanhol em Budapeste, atuou com a máxima eficácia ao salvar 5.200 judeus. Relatou ao historiador judeu Isaac Molho e a Federico Ysart, em *España y los judíos*, que o mérito de suas ações deve ser atribuído a Franco, que o instruíra a dar proteção aos judeus, em colaboração com o diplomata sueco Raul Wallenberg, e com a ajuda do italiano Jorge Perlasca, que emitiu salvo-condutos (*Schutzbriefe*) para todos, alegando que eram sefarditas. Os diplomatas arriscavam suas vidas, dado que apenas 200 daqueles 5.200 judeus eram de origem espanhola. Sanz-Briz abrigou-os em diversas casas alugadas, deu-lhes teto, comida e cuidados médicos até que pudessem sair do país; e, para “blindar” esses edifícios das garras nazistas, mandou colocar uma placa com os dizeres: “Anexo do

---

<sup>33</sup> ANSA. Recuperação da memória espanhola retoma exumação de Garcia Lorca, *on line*.

Consulado Espanhol”. Em 1991, Sanz-Briz ganhou o título de “Justo entre as Nações” outorgado pelo Governo de Israel.<sup>34</sup> O papel humanitário do falangista Serrano Suñer também foi destacado por Pedro Schwartz, que em 1943 vivia no Consulado Espanhol em Viena, onde seu pai era o Cônsul.<sup>35</sup> Os historiadores divergem quanto ao número de judeus salvos do Holocausto graças às medidas de Franco, mas o total nunca é inferior a 40 mil. Haim Avni calculou em “pelo menos 40 mil”.<sup>36</sup> O historiador alemão Patrik von zur Mühlen elevou-o a “mais de 50 mil”, incluindo dissidentes políticos;<sup>37</sup> e Chaim Lipschitz ampliou-o para “mais de 60 mil”, contando só os judeus salvos.<sup>38</sup> Pedro Schwartz estima um número “entre 46 mil a 63 mil”.<sup>39</sup> Israel Singer, Presidente do Congresso Mundial Judaico, admitiu que “muitos judeus salvaram-se na Espanha e ignorá-lo é ignorar a História”.<sup>40</sup> Salomón Ben Ami, embaixador de Israel na Espanha, concluiu que a ditadura franquista salvou mais judeus que todas as democracias juntas. Enrico Deaglio observou a conspiração de silêncio em torno do papel da Espanha franquista nas operações de salvamento dos judeus europeus.<sup>41</sup> De fato, nenhum documentário ou ficção, nenhuma minissérie ousou até hoje abordar o tema inassimilável.

Já em sua política cinematográfica Franco seguiu as medidas adotadas pelo cinema nazista, com subvenções sujeitas a um sistema de valores *adequados*, reservando as piores classificações aos filmes incômodos, independentes ou contestatórios, eliminando-os pouco a pouco. Mas cineastas estrangeiros não deixavam que os horrores da guerra civil caíssem no esquecimento. No belo curta-metragem *Guernica* (1950) Alain Resnais “animou”, com sua edição, planos-detelhes de pinturas, desenhos e esculturas que Picasso realizou entre 1902 e 1949, recorrendo às vozes de Jacques Pruvost e María Casares recitando um poema de Paul Éluard e à trilha musical de Guy Bernard, com o efeito de tornar a destruição de Guernica palpável através da arte. Também na França foi produzido o melhor documentário sobre a Guerra Civil Espanhola: *Mourir à Madrid* (Morrer em Madri, 1963), de Frédéric Rossif, com comentário de Madeleine Chapsal, abarcando toda a evolução e complexidade do conflito com uma objetividade que não pendia demasiado para a esquerda senão pelo acento negativo forçado – os discursos franquistas não necessitam de sarcasmo para soarem ridículos – das vozes originais (Suzanne Flon e

---

<sup>34</sup> Españoles ante la Shoa. La Lista de Sanz-Briz. Sefarad. Disponível em: <<http://sefarad.rediris.es/textos/0sanzbriz.htm>>.

<sup>35</sup> *La Vanguardia Digital*, 1999. Apud LFU. Francisco Franco y la persecución de los judíos. *Blog Arriba*, 26 out. 2007.

<sup>36</sup> Estudios sobre la catástrofe judeo-europea y la resistencia, 1970. Apud BARÓ. Franco benefactor de los Judíos. *Generalísimo Francisco Franco*.

<sup>37</sup> *Huída a través de España y Portugal*. Bonn: J.H.W. Dieta Nachf. Apud LFU. Francisco Franco y la persecución de los judíos.

<sup>38</sup> Autor do livro *Franco, Spain, the Jews and the Holocaust*. Entrevista à *Newsweek*, fev. 1970. Apud BARÓ. Franco benefactor de los Judíos. *Generalísimo Francisco Franco*.

<sup>39</sup> *La Vanguardia Digital*, 1999. Apud LFU. Francisco Franco y la persecución de los judíos. *Blog Arriba*, 26 out. 2007.

<sup>40</sup> Entrevista a *El Mundo*, 17 dez. 2005. Apud BARÓ. Franco benefactor de los Judíos. *Generalísimo Francisco Franco*.

<sup>41</sup> DEAGLIO. *La banalidad del bien*. Historia de Giorgio Perlasca.

Jean Vilar; a versão inglesa foi narrada por John Gielgud e Irene Worth). A esplêndida fotografia de Georges Barsky de uma atual “Espanha eterna” e a pungente música de Maurice Jarre completavam as sequências editadas das impressionantes filmagens da época, que custaram não poucas vidas aos corajosos e abnegados cinegrafistas. O filme foi indicado ao Oscar de Melhor Documentário, e o diretor perdeu a voz por 24 horas quando a abertura do envelope lançou o prêmio para outro documentário: afinal, Rossif fora ameaçado de morte, e Franco tentara destruir todas as cópias de sua obra. Contudo, como já o sabia a produtora Nicole Stéphane, que tentou inutilmente consolar o afônico diretor, apenas a indicação ao Oscar já bastava para tornar *Mourir à Madrid* um sucesso: o filme permaneceu um ano em cartaz em Nova Iorque, e recebeu outros importantes prêmios.<sup>42</sup>

Já o grande suspense *Behold a Pale Horse* (A voz do sangue, 1963), de Fred Zinnemann, com brilhantes atuações de Gregory Peck, Anthony Quinn e Omar Sharif, foi ignorado pela crítica e pelo público. O diretor ousou apresentar, na Hollywood da Guerra Fria, um herói ateu, comunista e guerrilheiro, tratando de um tema espinhoso usando ainda uma fotografia em preto e branco: ir tão contra a corrente não favoreceu o filme, que deveria ser cultuado como um clássico, mas que fracassou nas bilheterias e acabou sendo relegado ao esquecimento, ausente do repertório da crítica mundial e até hoje não lançado em DVD.

Na Espanha, um dos maiores sucessos do cinema franquista foi *Marcelino pan y vino* (Marcelino, pão e vinho, 1955), de Ladislao Vajda, melodrama católico e piedoso. Em contraposição ao cinema comercial corrente na Espanha franquista e aos sucessos internacionais dos dramalhões musicais estrelados por Sara Montiel, os anos de 1950 viram surgir uma primeira geração de diretores críticos, que tentaram mostrar a Espanha real, grotesca, louca, doente, em obras ambíguas, metafóricas, simbólicas; ou burlescas, sarcásticas, de humor negro.<sup>43</sup> O historiador José Enrique Monterde destacou, entre outros filmes importantes do período, quase todos inéditos no Brasil, *Esa pareja feliz* (1951), de Juan Antonio Bardem e Luis Berlanga; *Bienvenido Mister Marshall* (1952), de Berlanga; *Cômicos* (1953), *Muerte de un ciclista* (A morte de um ciclista, 1955), *Calle Mayor* (1956), *La venganza* (A vingança, 1957), *Sonatas* (1959), *A las cinco de la tarde* (1960) e *Nunca pasa nada* (1963), de Bardem; *El Pisito* (1958) e *El Cochecito* (1960), do italiano Marco Ferreri, que se lançou ao cinema nesta época, na Espanha; *Los Golfos* (1959) e *Llanto por un bandido* (O pistoleiro sem lei e sem alma, 1963), de Carlos Saura.

Já no fim do franquismo, mas ainda sob a ditadura, um filme recorreu com sucesso ao simbolismo fantástico para abordar a realidade tabu: *El Espíritu de la colmena*. (O espírito da colmeia, 1973), de Victor Erice. A fantasia utilizada mesclava a atmosfera dos contos de fadas tradicionais com a dos filmes clássicos de terror (a ação passava-se em 1940). O monstro de *Frankenstein* (Frankenstein, 1931), de James Whale, tornava-se aí uma fada madrinha esverdeada – a cor real da máscara criada para Boris Karloff por Jack Pierce para fotografar cinzenta no filme em preto e branco – no universo encantado no qual a menina Ana (a expressiva Ana Torrent) se refugiava tentando escapar da realidade mais horrível dos adultos afetados pela guerra.

<sup>42</sup> STÉPHANE. *Revivre Mourir à Madrid*. In: DVD Duplo *Mourir à Madrid*.

<sup>43</sup> MONTERDE. *Veinte años de cine español*. Un cine bajo la paradoja (1973-1992), p. 43-44.

Também Carlos Saura deveu à oposição ao franquismo seus melhores momentos de cinema, criados “contra” aquele movimento político que ressuscitara na Espanha o espírito da colméia. Mas se o surrealismo de Buñuel correspondia à sua visão de mundo, independentemente de qualquer regime, Saura criou uma narrativa simbólica datada, recorrendo à família como metáfora em denúncias mais ou menos óbvias, mais ou menos camufladas. Em *Ana y los lobos* (Ana e os lobos, 1973), uma governanta estrangeira (Geraldine Chaplin) chega a uma velha mansão para cuidar das duas netas de uma avó epilética e ultramontana (a Espanha eterna) que tem três filhos (a Espanha de Franco): o místico, que chega a levitar; o militar, que coleciona relíquias do exército; e o libertino, que escreve cartas obscenas – os lobos que, no final, “devoram” a desavisada preceptora. Em *La prima Angélica* (A prima Angélica, 1974), ao cuidar do enterro dos restos da mãe, um homem maduro reencontra parentes, amigos e um amor de infância, revivendo tediosos episódios da guerra civil com seu corpo de adulto. O tema da família como microcosmo retorna com mais força em *Cría cuervos* (Cria corvos, 1976), título que evoca o velho ditado espanhol: “Cria corvos que eles te arrancarão os olhos”. Crescendo no seio de uma família burguesa, carregada de neuroses, uma menina introjeta a violência do pai militar, que frustrara a carreira de pianista da mãe, e reage à maldade dos adultos tornando-se mais perversa que eles: um pequeno monstro de impiedade – alguém em quem a liberdade pode manifestar-se.

Com a morte de Franco, a 20 de novembro de 1975, depois de prolongada agonia, manipulada para evitar um súbito desmoronamento do regime – Juan Carlos tornou-se rei por decisão prévia do ditador –, a Espanha viu-se confrontada com seu doloroso passado. Picasso, falecido em 1973, legara *Guernica* em testamento a uma Espanha na qual Franco tivesse deixado de viver, e a tela pode ser levada para o Museu do Prado, mais tarde transferida para o Museu Nacional Reina Sofía. Dolores Ibárruri também regressou em 1977, prosseguindo sua carreira política após décadas de exílio. Basilio Martín Patino realizou três importantes documentários sobre os anos de Franco: *Canciones para después de una guerra* (1976), *Queridísimos verdugos* (1977) e *Caudillo* (1977), com cenas retiradas dos antigos filmes de propaganda do regime, comentadas apenas por poemas e canções que contrastavam e contestavam as imagens oficiais.

Com o retorno à democracia, Saura procurou nas relações de casal os traços de um passado não totalmente superado e realizou um brilhante ensaio da representação em *Elisa, vida mia* (Elisa, minha vida, 1977). Quando ocorreram as primeiras eleições para o Parlamento espanhol, o diretor iugoslavo Emir Kusturica realizou seu trabalho final na prestigiosa Academia de Artes Performáticas (FAMU) de Praga recordando *Guernica* (1978), premiado no Festival de Cinema Estudantil Karlovy Vary – os bascos foram forçados a esconder a verdade sobre o bombardeio de sua cidade sagrada durante décadas; e Saura fez uma sombria denúncia da tortura em *Los ojos vendados* (De olhos vendados, 1978). Os mesmos personagens de *Ana y los lobos* retornaram na dramática comédia de humor negro *Mamá cumple cien años* (Mamãe faz cem anos, 1979). O tempo havia passado, modificando o quadro social. Anna ressuscita e retorna, como num sonho, aos domínios da mística avó, agora vista com mais compaixão, desde que seus filhos pretendem envenená-la na festa de seu centésimo aniversário a fim de demolir a mansão (a Espanha em processo de *modernização*). As netas assumiram a personalidade perversa dos pais; o

militar morreu enfartado; o libertino fugiu com a cozinheira e o místico substituiu a levitação pelo voo de asa delta. Enquanto a Espanha moderna entorpecia-se com tecnologia, a Espanha eterna reencontrava a realidade nas cômicas intervenções de Rafaela Aparício.

Com *Bodas de sangre* (Bodas de sangue, 1981), Saura realizou um filme experimental no sentido mais puro do termo, a partir da peça de Garcia Lorca e dos flamencos coreografados por Antonio Gades. Mas o desvendamento dos problemas reais da sociedade espanhola pela amplificação da liberdade de expressão tirou a força de suas alegorias políticas. Saura passou a sondar as relações de dominação no interior do casal, em *Dulces Horas* (Doces momentos, 1982), *Antonieta* (Antonieta, 1982), *Los Zancos* (1984). A retomada da fórmula do filme-balé em *Carmen* (Carmen, 1983) e *El Amor Brujo* (El amor brujo, 1986) não apresentou melhores resultados. Sem conseguir mais renovar sua linguagem, Saura continuou rompendo o realismo tradicional com artifícios familiares, fundindo presente com passado, brincando com jogos de espelho, evitando a participação emocional da plateia, desnudando os “segredos” do espetáculo, lançando seus personagens dentro de situações falsas para obrigá-los a dizer o que só convém a personagens de romance. O tempo de seu cinema já havia passado – como o provou a tentativa de rever seu imaginário da guerra civil empregando o humor jocosos e a farsa em *iAy, Carmela!* (Ai, Carmela!, 1990).

Fernando Arrabal cresceu traumatizado ao descobrir que o pai, um republicano preso e torturado pela polícia política de Franco, antes de desaparecer em 1942 sem deixar traços, fora denunciado *por sua mãe*. Mais tarde, sua baixa estatura (1,50 m) afastou-o do mundo dos normais e o fez mergulhar no universo das palavras: “Sou um fracassado amoroso, um carente. Por isso escrevo... Combati a carência com a astúcia, criei livros, peças, filmes.” Exilado na França (“Não tenho raízes, tenho pernas”), autor de famosas cartas abertas contra ditadores – *Carta al General Franco*, *Carta a Fidel Castro*, *Carta a Stalin*; criador do *teatro pânico*, de anarquismo político e erotismo perverso, Arrabal tornou-se o último herdeiro do surrealismo no cinema, assinando manifestos antifranquistas pontilhados por mutilações de animais, devoração de insetos, execuções sádicas, banhos de urina e fezes, falos eretos em ejaculação: *Viva la muerte* (Viva a morte, 1971), baseado no romance autobiográfico *Baal Babilônia*, sobre sua infância traumatizada pela delação do pai comunista pela mãe fascista, e cujo título evoca o brado do General Millan Astray, sem um braço e uma perna, diante do filósofo Miguel de Unamuno – *Abaixo a inteligência, viva a morte!* –, convertido em grito de guerra dos soldados falangistas; *J'irai comme un cheval fou* (1973), história do *amor louco* – selado num único beijo – entre um neurótico civilizado e um pigmeu selvagem; e *L'Arbre de Guernica* (Guernica, 1975), sua obra-prima, rodada em Matera, na Itália, mesclando cenas de arquivo com uma encenação surrealista e pornográfica (o filho surrealista masturbando-se e dando ao pai franquista algumas gotas de seu sêmen para acertar definitivamente as contas com ele; o quadro da Paixão com Pinóquio e Frankenstein crucificados como os dois ladrões e Cristo na cruz com o pênis ereto sugado por uma idosa alçada nos ombros do artista; a estátua de Cristo despedaçada a tiros; o beijo de língua entre o sacerdote católico e o comandante da Legião Condor, de queques trocados, diante do altar; o anão copulando na Igreja com a imagem da santa, cujo rosto ele lambuzava de esperma, sob o aplauso das crianças; os anões estripados na arena, como touros), mas também fiel aos fatos da guerra (cartazes, discursos, *slogans*), até a celebração final da árvore de Guernica,

que permaneceu intacta após os bombardeios: “A árvore de Guernica, cercada de cinzas, ainda está de pé, como a esperança!”.<sup>44</sup>

Arrabal continuou a trilhar os caminhos da mais livre fantasia, mas a Espanha havia mudado, e com ela seu cinema. O reconhecimento dessa mudança chegou com a conquista do primeiro Oscar para o cinema espanhol com *Volver a empezar* (Começar de novo, 1982), de José Luis Garci. Mas neste cinema de “recomeço”, é Pedro Almodóvar quem melhor representa a nova Espanha, liberal, moderna, alheia às velhas questões da guerra civil – a Espanha da *Movida*, que o cineasta assim definiu:

Não éramos nem uma geração, nem um movimento artístico, nem um grupo com uma ideologia concreta; éramos simplesmente um monte de gente que coincidia num dos momentos mais explosivos do país, e de Madri em particular. Esse momento materializa-se sob o governo da UCD, não sob o governo do PSOE, ainda que os socialistas tenham tentado capitalizá-lo a todo custo, e o conseguiram entre 1984 e 1986, quando só sobravam os restos do naufrágio. (...). Há um momento em que de repente as pessoas perdem o medo da polícia, dos vizinhos, da própria família, do ridículo, de si mesmas. Constatam que Franco morreu de verdade há dois anos e isso provoca uma explosão de liberdade enorme em todo o país, ainda que eu me refira sempre a Madri e ao pequeno círculo em que me movia.<sup>45</sup>

Entre 1990 e 2001, 251 novos diretores estrearam no cinema espanhol, e Almodóvar contribuiu com essa renovação sem precedentes produzindo, através de sua produtora El Deseo, alguns dos *novísimos*: Alex de la Iglesia, Monica Laguna, Daniel Calparsoro, Guillermo del Toro, Andrés Wood, Isabel Coixet, Dunia Ayaso, Felix Sabroso. Para Roman Gubern, a geração veterana do velho *Nuevo Cine Español* – Carlos Saura, Mario Camus, Manuel Gutiérrez Aragón, Vicente Aranda, Joaquín Jordá, Jaime Camino – lançara-se ao cinema como um imperativo cultural militante em sua luta contra o franquismo. A geração intermediária – Ricardo Franco, Bigas Luna, Fernando Trueba – não se obcecava mais com a ditadura. E essa terceira geração que partiu da *Movida*, “pós-pós-franquista”, alheia aos grandes projetos coletivos, vive o cinema como um prazer individual.

A impressionante reportagem *The Spanish Holocaust* (O Holocausto espanhol, 2002), de Montse Armengou e Ricard Belis, revelou, contudo, que alguns acertos de contas ficaram por fazer. Os massacrados pelo *terror vermelho* foram exumados e honrados, e 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, sendo suas famílias discriminadas décadas a fio pelos vizinhos e pelos poderes locais. As vítimas *vermelhas* de fuzilamentos deviam desaparecer da História, enquanto a Espanha erguia estátuas honrando seus assassinos. A reportagem acompanhou a exumação de sete ossadas de uma fossa de Pietrafita por jovens arqueólogos voluntários de uma associação internacional que interveio a pedido dos familiares das vítimas de fuzilamentos. As entrevistas dolorosas mostram que a transição para a democracia cobrou um preço alto para muitos espanhóis, obrigados a se *conformar à nova ordem*, aderindo à

---

<sup>44</sup> DVD *The Fernando Arrabal Collection*.

<sup>45</sup> CERVERA. *Alaska y otras historias de la movida*, p. 14-15. (Tradução do autor)

amnésia coletiva: “Os espanhóis da *Movida*, dos loucos anos de 1980, dançavam felizes sobre uma Espanha semeada de cadáveres.”<sup>46</sup>

Diversos filmes espanhóis ambientados na guerra civil não chegaram a projetar-se internacionalmente: *Las Largas vacaciones del 36* (1976), de Jaime Camino; *La colmena* (1982), de Mario Camus; *Las bicicletas son para el verano* (1984), de Jaime Chávarri; *La Vaquilla* (1985), de Luis García Berlanga; *Réquiem por un campesino español* (1985), de Francisco Betriú; *iBiba 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. Já *En brazos de la mujer madura* (1997), de Manuel Lombardero; *La Lengua de las mariposas* (A língua das mariposas, 1999), de José Luis Cuerda; e *El Viaje de Carol* (2002), de Imanol Uribe, tiveram alguma repercussão.

Alguns épicos revisionistas produzidos pela Lolafilms, associada à antiga produtora franquista Casanova, foram mais divulgados internacionalmente, contando para isso os diversos prêmios locais que receberam: *Tiempo de silencio* (1986), de Vicente Aranda;<sup>47</sup> *La Niña de tus ojos* (A garota dos meus sonhos, 1999), de Fernando Trueba;<sup>48</sup> *Libertarias* (1996), de Vicente Aranda;<sup>49</sup> e *Soldados de Salamina* (*Soldados de Salamina*, 2003), de David Trueba.<sup>50</sup> A ambiguidade ideológica e a moral turva tornam esses filmes desagradavelmente suspeitos de nostalgia pelos “valores” do franquismo. Talvez por isso os mais bem-sucedidos imaginários recentes da Guerra Civil Espanhola tenham sido produzidos por olhares estrangeiros: nos EUA, o documentário *The Good Fight: The Abraham Lincoln Brigade in the Spanish Civil War* (A boa luta: a Brigada Abraham Lincoln

---

<sup>46</sup> *Apud The Spanish Holocaust*. In: DVD Duplo *Mourir à Madrid*. Ver também MATTHEWS. *Metade da Espanha morreu: uma reavaliação da Guerra Civil Espanhola*.

<sup>47</sup> Uma obra metafórica sobre um cientista que investiga as glândulas carcinogênicas de uma espécie rara de ratos que proliferam na periferia de Madri.

<sup>48</sup> O filme revive o período das coproduções cinematográficas entre a Espanha franquista e a Alemanha nazista, ressaltando os contrastes ideológicos entre os dois povos durante as filmagens de uma *españolada* em Berlim. Mas o episódio dos ciganos retirados de campos de concentração para servirem como figurantes na verdade não ocorreu com os cineastas espanhóis que filmaram na Alemanha nazista, e sim com Leni Riefenstahl, durante as filmagens de sua sinistra *andaluzada* intitulada *Tiefeland*. Mas é o *tom de chanchada* adotado por Trueba para justificar as “trapalhadas” dos franquistas que insere o filme na *nouvelle vague* do revisionismo.

<sup>49</sup> Passado no começo da Guerra Civil, o filme apresenta a trajetória de uma freira refugiada num bordel, forçada a ir para a cama com um bispo, até que a líder da organização anarcofeminista Libertárias convence as prostitutas a unirem-se ao seu bando no front, onde ela encontra um belo ex-padre que lutava com os anarquistas de Zaragoza. Após algumas vitórias, as Libertárias são, contudo, advertidas pelo ex-padre de que mulheres jamais serão admitidas na linha de frente, o que as leva ao desespero. Com citações de Bakunin, Kropotkin e Durruti, o filme parece simpático à anarquista CNT-FAI, mas na verdade abraça nas diversas situações a “causa pacifista” representada pelos religiosos, que na guerra da Espanha *não foram pacifistas*, tendo apoiado desde o início as forças de Franco.

<sup>50</sup> O filme se insere na tendência revisionista ao contar a enfadonha obsessão da escritora Lola Sánchez pelo caso de Rafael Sánchez Mazas, escritor que voltou à Espanha da Itália de Mussolini e se engajou na Falange, tornando-se conselheiro de Primo de Rivera; e que, em 1936, quando a Falange foi colocada na ilegalidade, escapou de ser fuzilado com outros cinquenta prisioneiros, devendo a vida a um miliciano republicano.

na Guerra Civil Espanhola, 1984), de Noel Buckner, Mary Dore e Sam Sills amalgamou entrevistas com americanos que lutaram nas Brigadas Internacionais com cenas de arquivo da guerra. Na Inglaterra, Ken Loach realizou *Land and Freedom* (Terra e liberdade, 1986), em que o idealista David Carr deixa sua Liverpool para engajar-se como voluntário nas Brigadas Internacionais, enfrentando, mais que os inimigos da Falange, a guerra ideológica que dilacerou os republicanos; e *El Laberinto del Fauno* (O labirinto do Fauno, 2006), de Guillermo del Toro, um conto de fadas tingido por um realismo sangrento. Del Toro estudara no México com professores de cinema ali refugiados, entre os quais o historiador do cinema mexicano Emilio García Riera, que lhe contava muitas histórias sobre a guerra civil, que já o haviam inspirado em *El Espinazo del diablo* (A espinha do diabo, 2001). Para o cineasta, a guerra, na imaginação de muitos escritores, “tornou-se muito romântica, muito *branco e preto*, 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*”.<sup>51</sup>

Contudo, mesmo consciente da complexidade do conflito espanhol, Del Toro apresentou-o para as novas gerações da única maneira que essas podem agora perceber a realidade histórica: através do imaginário *branco e preto*, romantizado, sob o modelo da ficção fantástica e da luta maniqueísta; uma 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 monstros de formas assustadoras (o Fauno vegetal coberto de líquens; o Homem Pálido sem face com olhos embutidos nas mãos; 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.

Finalmente, em 2008, as experiências de “animação” de obras de arte, e em particular da *Guernica* de Picasso, foi radicalizada e levada à perfeição pela jovem artista alemã Lena Gieseke em *A 3D Exploration of Picasso's Guernica*. Com o uso dos softwares Maya, Shake e Photoshop, ao som de *Nana*, de Manuel de Falla, ela realizou aí uma fascinante exploração da pintura cubista como que transformada em grande instalação de madeira. Por meio de técnicas inovadoras de “contemplação em profundidade”, detalhes antes mal percebidos da obra veem-se subitamente realçados e re-significados pela imersão espacial do espectador-narrador na pintura-escultura virtual, proporcionada pela câmara simultaneamente subjetiva e objetiva em constante movimento, até sua fixação no belo enquadramento final: a flor que Picasso fez brotar da espada quebrada.<sup>52</sup>



<sup>51</sup> Entrevista de Guillermo Del Toro no *Making of* incluído no DVD *Labirinto do Fauno*.

<sup>52</sup> GIESEKE. *A 3D Exploration of Picasso's Guernica*; YOUTUBE. *Guernica 3D*. Recentemente, em *Guernica*, o centro de pesquisa sobre a paz Gernika Gogoratuz produziu, em colaboração com o The Heinrich Böll Stiftung, o documentário *The Bombing of Guernika: The Mark of Men* (2000), com depoimentos de sobreviventes. Um clipe do filme – incluindo uma apresentação em animação 3D não muito sofisticada, mas efetiva, do bombardeio, com personagens retirados da *Guernica* de Picasso – pode ser visto no YouTube sob o título *The Bombing of Gernika: The Mark of Man*.

## RÉSUMÉ

De ce bref panorama du cinéma produit en Espagne pendant la Guerre Civile et des représentations du conflit dans la cinématographie mondiale, l'auteur en fait ressortir les imprecisions des reporters de la guerre, ouvertement engagés à l'un des côtés en lutte; la propagande qui fleurit, en mêlant des faits aux mythes, dans les films tournés par les rebelles et par les républicains; les exagérations alimentés par les médias ainsi que les réductions opérées par les révisionistes; et les paradoxes de la réalité locale qui ont conduit l'Espagne à la guerre, alimenté le surréalisme, engendré des énigmes jusqu'aujourd'hui pas décifrés par les historiens et créé des imaginaires imprégnés d'allusions, métaphores et symbolismes qui défient l'objectivité.

## MOTS-CLÉS

Cinéma; Guerre Civile Espagnole; franquisme

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, J. Luís. Guernica. *Alameda Digital*, n. 8, maio/jun. 2007. Disponível em: <http://www.alamedadigital.com.pt/n8/guernica.php#13>>. Acesso em: 6 abr. 2009.
- ANÔNIMO. As origens da Luftwaffe. *Luftwaffe39-45* (1998-2009). Disponível em: <http://www.luftwaffe39-45.historia.nom.br/historia/origens.htm>>. Acesso em: 6 abr. 2009.
- ANSA. Recuperação da memória espanhola retoma exumação de Garcia Lorca. *Uol Entretenimento*, 12 dez. 2007. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2007/12/12/ult4326u528.jhtm>>. Acesso em: 6 abr. 2009.
- BARÓ, Eduardo Palomar. Francisco Franco benefactor de los Judíos. *Generalísimo Francisco Franco*. Disponível em: <<http://www.generalisimofranco.com/franco/00B.htm>>. Acesso em: 6 abr. 2009.
- BARÓ. Franco benefactor de los Judíos. *Generalísimo Francisco Franco*. Disponível em: <<http://www.generalisimofranco.com>>. Acesso em: 6 abr. 2009.
- BATTIBUGLI, Thaís. *A solidariedade antifascista – brasileiros da Guerra Civil Espanhola, 1936-1939*. São Paulo/Campinas: EDUSP/Editora Autores Associados, 2004.
- BORDÓN, Juan Manuel. Por la familia, nadie se animaba a hablar de la homosexualidad de Lorca. *Revista Ñ*. Disponível em: <[http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2009/03/17/\\_-01879025.htm](http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2009/03/17/_-01879025.htm)>. Acesso em: 6 abr. 2009.
- BUÑUEL, Luis. *Meu último suspeito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CAVALHEIRO, Edgar. *Garcia Lorca*. São Paulo: Livraria Martins, 1946.
- CERVERA, Rafael. *Alaska y otras historias de la movida*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 2002.
- DEAGLIO, Enrico. *La banalidad del bien*. Historia de Giorgio Perlasca. Barcelona: Editorial Herder, 1997.

DEL TORO, Guillermo. *Making of*. In: DVD *O labirinto do Fauno*. Edição Warner, Estúdios Picasso, Tequilla Gang e Esperanto Filmoj, 2006.

DVD Duplo *Mourir à Madrid*. Paris: Editions Montparnasse, 2006.

DVD *Espoir – Sierra de Teruel*. Les Documents Cinématographiques/CNC, Collection Classique, Paris, 2003.

DVD *Joris Ivens Classics: The Spanish Earth / The 400 Million*. SlingShot Entertainment/ European Foundation Joris Ivens, 2000.

DVD *O labirinto do Fauno*. Edição Warner, Estúdios Picasso, Tequilla Gang e Esperanto Filmoj, 2006.

DVD *The Fernando Arrabal Collection: Viva la Muerte, I Will Walk Like a Crazy Horse, The Guernica Tree*. Cult Epics, 2006.

EFE. Almodóvar encerra a filmagem de “Volver”. *Folha on line*, 24 out. 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u54554.shtml>>. Acesso em: 6 abr. 2009.

EL PAÍS. Almodóvar defende a necessidade da escrita. *Folha de S.Paulo*, 6 fev. 1995.

FILHO, Gisálio Cerqueira; NEDER, Gizlene. Ecos da Segunda República e da Guerra Civil Espanhola no Brasil. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 8, ago. 1999.

FRANCO, Fernando. Españoles ante la Shoa. La Lista de Sanz-Briz. *Sefarad*. Disponível em: <<http://sefarad.rediris.es/textos/0sanzbriz.htm>>. Acesso em: 6 abr. 2009.

FRANCO, Fernando. Estado actual de la comunidad israelita en España. *Sefarad* (2001). Disponível em: <http://sefarad.rediris.es/textos/0comunidad.htm>>. Acesso em: 6 abr. 2009

GALLAND, Adolf, *Os primeiros e os últimos ases dos Messerschmitt*. [S.L.]: Editora Flamboyant, [s. d.].

GIESEKE, Lena. *A 3D Exploration of Picasso's Guernica* (2008). Disponível em: <<http://www.lena-gieseke.com/guernica/movie.html>>. Acesso em: 6 abr. 2009

GUBERN, Román. *Historia del Cine*. Barcelona: Editorial Lumen, 1997.

HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra, 1994.

INTERNET MOVIE DATA BASE: <<http://www.imdb.com>>.

JARVINEN, Lisa; PEREDO-CASTRO, Francisco. German Attempts to Penetrate the Spanish-speaking Film Markets, 1936-1942. In: WELCH David; WINKEL, Roel Vande; (Org.). *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*. London/New York: Palgrave Macmillan, 2007, p. 42-55.

JOHNSON, Paul. *Tempos Modernos – o mundo dos anos 20 aos 80*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército e Instituto Liberal, 1994.

LFU. Francisco Franco y la persecución de los judíos. Blog *Arriba*, 26 out. 2007. Disponível em: <<http://www.arriba-lfu.com/2007/10/francisco-franco-y-la-persecucin-de-los.html>>. Acesso em: 6 abr. 2009

LOZANO, Guillermo C. Aguilera. Emilio García Riera. *Supermexicanos* (2009) Disponível em: <<http://www.supermexicanos.com/tintan/garciariera.htm>>. Acesso em: 6 abr. 2009

- MANN, Michael. *Fascistas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2008.
- MARION, Denis. *Le cinéma selon André Malraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1996.
- MATTHEWS, Herbert. *Metade da Espanha morreu: uma reavaliação da Guerra Civil Espanhola*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- MAZA, Maximiliano Libros del cine mexicano. *Supermexicanos* (2009). Disponível em: [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/libros/historia\\_doc.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/libros/historia_doc.html).
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom; FILHO, Claudio Bertolli. *A guerra civil espanhola*. São Paulo: Ática, 1996.
- MONTERDE, José Enrique. *Veinte años de cine español*. Un cine bajo la paradoja (1973-1992). Barcelona: Ediciones Paidós Iberica; 1993.
- MORENO, Montero Antonio. *Historia de la persecución religiosa en España (1936-1939)*. Madrid: Editorial Biblioteca Autores Cristianos, 2004.
- NAZARIO, Luiz. O surrealismo no cinema. In: GUINSBURG, Jacó; LERNER, Sheila (Org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 569-610.
- OMS, Marcel. *La Guerre d'Espagne au cinema*. Mythes et réalités. Paris: Le Cerf, 1986.
- ORWELL, George. *Lutando na Espanha & recordando a guerra civil*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- PAZ, Maria; MONTERO, Julio. German Films on the Spanish Market Before, During and After the Civil War. In: WELCH David; WINKEL, Roel Vande (Org.). *Cinema and the Swastika*. The International Expansion of Third Reich Cinema. London/New York: Palgrave Macmillan, 2007. p. 253-264.
- SALLUM, Érika. Arrabal no Brasil. *Folha de S.Paulo*, 7 nov. 1997.
- STÉPHANE, Nicole (2006). *Revivre Mourir à Madrid*. In: DVD Duplo Mourir à Madrid. Paris: Éditions Montparnasse, 2006.
- VIANNA, Ruth Penha Alves. *História comparada do telejornalismo: Brasil/Espanha*, 2003. Disponível em: <[http://www.redealcar.jornalismo.ufsc.br/anais/gt4\\_audiovisual/hist%F3ria%20comparada%20do%20telejornalismo.doc](http://www.redealcar.jornalismo.ufsc.br/anais/gt4_audiovisual/hist%F3ria%20comparada%20do%20telejornalismo.doc)>. Acesso em: 6 abr. 2009.
- VIDAL, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino, 1988.
- YOUTUBE. *Guernica 3D*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=eKVCov-XFXw&feature=related>>. Acesso em: 6 abr. 2009.
- YOUTUBE. *NO-DO. Prisioneros republicanos* (2007). Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=UX44zMNvFM&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=UX44zMNvFM&feature=player_embedded)>. Acesso em: 6 abr. 2009
- YOUTUBE. *The Bombing of Gernika: The Mark of Man* (2000). Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=\\_Cf7CPGIqnc](http://www.youtube.com/watch?v=_Cf7CPGIqnc)>. Acesso em: 6 abr. 2009