

Organizadores

Elcio Loureiro Cornelsen

Elisa Amorim Vieira

Ivan Rodrigues Martin

1939

o ano que não acabou



FALE/UFMG

Belo Horizonte

2020

Diretora da Faculdade de Letras

Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretora

Sueli Maria Coelho

Coordenador

Cristiano Silva de Barros

Comissão editorial

Elisa Amorim Vieira

Emília Mendes

Fábio Bonfim Duarte

Luis Alberto Brandão

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos – Mangá Ilustração e Design Gráfico

Preparação de originais e Diagramação

Ana Cláudia Dias Rufino

Revisão de provas

Ana Cláudia Dias Rufino

Denise Cristina Campos

ISBN

978-65-87237-21-3 (digital)

978-65-87237-20-6 (impresso)

Endereço para correspondência

LABED – Laboratório de Edição – FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627 – sala 3108

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3409-6072

e-mail: vivavozufmg@gmail.com

site: www.lettras.ufmg.br/vivavoz

Sumário

Apresentação

- 7** **Una cita a la orden del día**
Geraldine Rogers
- 11** **Um encontro na ordem do dia**
Geraldine Rogers

Literatura, memória e violência em torno da Guerra Civil Espanhola

- 17** **Violência e forma em George Orwell**
Jaime Ginzburg
- 29** **O curto verão da anarquia, ou o romance da Guerra Civil Espanhola**
Karl Erik Schøllhammer
- 37** **Rosa Chacel/Ana María Moix: diálogo entre gerações**
Silvia Cárcamo

Imagens da Guerra Civil e do Pós-Guerra

- 55** **Valises, maletas, caixas, diários: as imagens perdidas da Guerra Civil Espanhola**
Elisa Amorim Vieira

**73 Picasso e a Guerra Civil Espanhola: a arte
no exílio como reação e defesa da liberdade**

Ana Lúcia Esteves dos Santos

**87 *Paracuellos*: as origens do *cómic* sobre o
franquismo**

Ivan Rodrigues Martin

Da Guerra que se prolonga em outras guerras

**121 Almería – “Mas isso onde é que é?” – A
Guerra Civil Espanhola em duas cenas de *Terror
e miséria do Terceiro Reich***

Elcio Loureiro Cornelsen

**135 “Nuestra Guerra”: Ecos da Guerra Civil em
La Añoranza de Guerra, de Blanco Corredoira**

José Otaviano da Mata Machado

**159 Criação da censura franquista para uma
Guerra Civil de longa duração**

Valeria De Marco

173 Sobre os autores

Apresentação

Una cita a la orden del día

Geraldine Rogers

1939 marca el final atroz de la guerra en España, iniciada por una conspiración militar contra el gobierno del Frente Popular que había sido elegido democráticamente en las urnas. Poco antes, César Vallejo había escrito el poema "Batallas", donde un obrero ferroviario, caído en defensa de la República, encarna la imperecedera resistencia contra el fascismo:

Pedro Rojas, así, después de muerto
se levantó, besó su catafalco ensangrentado,
lloró por España
y volvió a escribir con el dedo en el aire:
"¡Viban los compañeros! Pedro Rojas".
Su cadáver estaba lleno de mundo.¹

En una nota del mismo año, preparatoria de una conferencia sobre Baudelaire, Walter Benjamin observaba que aún en esos días en que las multitudes parecen modeladas por las manos de los dictadores, es posible entrever tenaces núcleos de resistencia. En mayo del año siguiente, meses antes de emprender la ruta de escape del nazismo que lo llevará a morir en una localidad fronteriza de la provincia de Gerona, escribe una carta. En ella comenta el poema "A los que vendrán" de Bertolt Brecht, cuyos versos piden a las generaciones futuras que los recuerden con conciencia de que han padecido una época oscura: "No pedimos a quienes vendrán después de nosotros gratitud por nuestras victorias sino la rememoración de nuestras derrotas. Ese es el consuelo: el único que se da a

¹ VALLEJO, España aparta de mí este cáliz [1939], 1983.

quienes ya no tienen esperanzas de recibirlo”.² Ese llamamiento enviado hacia el futuro tendrá su justo correlato en las generaciones siguientes dispuestas a recoger el legado de quienes en otro tiempo supieron rechazar la opresión y el fascismo.

La idea de una *cita entre generaciones* es uno de los núcleos de sus tesis “Sobre el concepto de historia”, escritas en 1940 y consideradas como uno de los textos de filosofía política más importantes del siglo XX. Ochenta años después, su prosa poética ilumina con lucidez conmovedora nuestro presente. “De todo lo que sucedió alguna vez nada debe considerarse perdido para la historia” dice ese texto fascinante e intrincado, escrito en momentos de extremo peligro civilizatorio. Recuperado a partir de un borrador mecanografiado y de circulación limitada, leído y releído ininidad de veces en una lengua que no es la nuestra, ofrece sus fulgores siempre nuevos desde que fue dejado en la huella antes de partir en aquella medianoche del siglo.

Allí la memoria del pasado es concebida como crítica del presente. La rememoración no persigue el recuerdo en sí mismo, para ser almacenado en un conjunto de objetos inertes o en desuso. Se recuerda para no olvidar el sufrimiento de las generaciones vencidas pero sobre todo porque se aspira al mismo objetivo por el cual lucharon –la transformación social– y que no pudieron alcanzar. Cada intento emancipatorio anterior se convierte en una *cita a la orden del día* en cada presente que lo rescata en su *aquí y ahora*. Pasado y presente se iluminan mutuamente por la percepción de una semejanza que los conecta, a partir de una constelación crítica que liga imágenes y fragmentos de un tiempo heterocrónico. El pasado se abre a la mirada actual y a partir de ella se reconfigura; el presente se transforma al reconocer en sí las huellas utópicas de un tiempo anterior.

La escritura de ese texto estaba atravesada por un conjunto de acontecimientos catastróficos: el avance del Tercer Reich en Europa y la reciente derrota de la España republicana con sus ciudades bombardeadas por la Luftwaffe. En ese contexto ominoso el escritor subraya la importancia de comprender la historia de la humanidad desde el punto

² LÖWY, *Walter Benjamin: aviso de incendio*, 2002.

de vista de los vencidos. Desde esa perspectiva la historia se manifiesta como una sucesión de victorias de los poderosos que sin embargo nunca es total ni definitiva. Cada resistencia desde abajo, por pequeña que sea, pone en entredicho la dominación presente y las victorias del pasado. Cada acto de recuerdo desbarata la pretensión de amputar la memoria cívica, perdonar a los tiranos y olvidar a las víctimas. La victoria de los vencedores nunca está asegurada.

Hoy cobra una particular vigencia esa mirada que otorga todo su sentido a la búsqueda de rastros borrados en los que es posible reconocer "el grupo contado de hilos que representan la trama de un pasado en el tejido del presente" y donde "hay hilos que pueden estar perdidos durante siglos y que el decurso actual de la historia vuelve a recoger".³

1939, *el año que no acabó* es producto de un seminario realizado en la UFMG para recordar los ochenta años del final de la guerra y la impunidad de los crímenes cometidos a lo largo del régimen franquista. El libro recupera imágenes perdidas, traza líneas de afiliación, herencias y legados, examina reelaboraciones teatrales y narrativas de la violencia, recompone fragmentos olvidados. Sus páginas son un valioso aporte a la incesante construcción del archivo para una memoria permanente de la guerra civil española y las atrocidades del franquismo. Realizar este trabajo de memoria en un presente adverso entraña un sentido ético y contiene una apuesta vital: las luchas emancipatorias del pasado centellean a la luz del presente y al calor de los núcleos de resistencia antifascista de nuestro ahora.

Agradezco la invitación a ser una pequeña parte de esta apuesta luminosa, acompañando con estas palabras de presentación un libro colectivo que es un homenaje a los vencidos y una rememoración activa de sus utopías que también son las nuestras.

Referências

BENJAMIN, Walter. Historia y coleccionismo. Eduard Fuchs. In: BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989.

³ BENJAMIN, Historia y coleccionismo, 1989.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. Buenos Aires: FCE, 2002

VALLEJO, César. *España aparta de mí este cáliz [1939]*. In: VALLEJO, César. *Obra poética completa*. Lima: Mosca azul editores, 1983.

Um encontro na ordem do dia¹

Geraldine Rogers

1939 marca o final atroz da guerra na Espanha, iniciada por uma conspiração militar contra o governo da Frente Popular que havia sido eleito democraticamente nas urnas. Pouco antes, César Vallejo escrevera o poema "Batalhas", no qual um ferroviário, caído em defesa da República, encarna a imperecedoura resistência contra o fascismo:

Pedro Rojas, assim, depois de morto
se levantou, beijou seu cadafalso ensanguentado
chorou por Espanha
e voltou a escrever com o dedo no ar:
"Vivam os companheiros! Pedro Rojas".
Seu cadáver estava cheio de mundo.²

Em uma nota do mesmo ano, preparatória de uma conferência sobre Baudelaire, Walter Benjamin observava que até mesmo nesses dias em que as multidões parecem moldadas pelas mãos dos ditadores, é possível entrever tenazes núcleos de resistência. Em maio do ano seguinte, meses antes de empreender a rota de fuga do nazismo que o levará a morrer em uma localidade fronteiriça da província de Gerona, escreve uma carta. Nela comenta o poema "Aos que vierem depois de nós", de Bertold Brecht, cujos versos pedem às gerações futuras que os recordem com a consciência de que padeceram uma época sombria: "Não pedimos aos que vierem depois de nós gratidão por nossas vitórias, mas a

¹ Tradução de Elisa Amorim Vieira.

² VALLEJO, España aparta de mí este cáliz [1939], 1983.

rememoração de nossas derrotas. Esse é o consolo: o único que se dá àqueles que já não têm esperanças de recebê-lo”.³ Esse chamamento enviado ao futuro terá seu justo correlato nas gerações seguintes dispostas a percorrer o legado daqueles que, em outro tempo, souberam rechaçar a opressão e o fascismo.

A ideia de um *encontro entre gerações* é um dos núcleos de suas teses em “Sobre o conceito de história”, escritas em 1940 e consideradas como um dos textos de filosofia política mais importantes do século XX. Oitenta anos depois, sua prosa poética ilumina com lucidez comovedora nosso presente. “De tudo o que aconteceu alguma vez nada deve ser considerado perdido para a história”, diz esse texto fascinante e intrincado, escrito em momentos de extremo perigo civilizatório. Recuperado a partir de um rascunho datilografado e de circulação limitada, lido e relido infinitas vezes em uma língua que não é a nossa, oferece seus fulgores sempre novos desde que foi deixado no caminho, antes de partir naquela meia-noite do século.

A memória do passado é ali concebida como crítica do presente. A rememoração não persegue a lembrança em si mesma, para ser armazenada em um conjunto de objetos inertes ou em desuso. Recordar-se para não esquecer o sofrimento das gerações vencidas, mas sobretudo porque se aspira o mesmo objetivo pelo qual lutaram – a transformação social – e que não puderam alcançar. Cada tentativa emancipatória anterior se converte em um *encontro na ordem do dia* em cada presente que o resgata em seu *aqui e agora*. Passado e presente se iluminam mutuamente pela percepção de uma semelhança que os conecta, a partir de uma constelação crítica que liga imagens e fragmentos de um tempo heterocrônico. O passado se abre ao olhar atual e a partir dele se reconfigura; o presente se transforma ao reconhecer em si as marcas utópicas de um tempo anterior.

A escrita desse texto estava atravessada por um conjunto de acontecimentos catastróficos: o avanço do Terceiro Reich na Europa e a recente derrota da Espanha republicana com suas cidades bombardeadas pela *Luftwaffe*. Nesse contexto abominável, o escritor frisa a importância

³ LÖWY, *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, 2002.

de compreender a história da humanidade do ponto de vista dos vencidos. Dessa perspectiva, a história se manifesta como uma sucessão de vitórias dos poderosos que, no entanto, nunca é total nem definitiva. Cada resistência desde abaixo, por pequena que seja, põe em entredito a dominação presente e as vitórias do passado. Cada ato de recordação desbarata a pretensão de amputar a memória cívica, perdoar os tiranos e esquecer as vítimas. A vitória dos vencedores nunca está assegurada.

Hoje adquire uma particular vigência esse olhar que outorga todo sentido à busca de rastros apagados nos quais é possível reconhecer “o grupo contado de fios que representam a trama de um passado no tecido do presente” e onde “há fios que podem estar perdidos durante séculos e que o decurso atual da história volte a recolher”.⁴

1939, *o ano que não acabou* é produto de um seminário realizado na UFMG para recordar os oitenta anos do final da guerra e a impunidade dos crimes cometidos ao longo do regime franquista. O livro recupera imagens perdidas, traça linhas de afiliação, heranças e legados, examina reelaborações teatrais e narrativas da violência, recompõe fragmentos esquecidos. Suas páginas são um valioso aporte à incessante construção do arquivo para uma memória permanente da guerra civil espanhola e das atrocidades do franquismo. Realizar este trabalho de memória em um presente adverso entranha um sentido ético e contém uma aposta vital: as lutas emancipatórias do passado cintilam à luz do presente e ao calor dos núcleos de resistência antifascistas de nosso agora.

Agradeço o convite para ser uma pequena parte desta aposta luminosa, acompanhando com estas palavras de apresentação um livro coletivo que é uma homenagem aos vencidos e uma rememoração ativa de suas utopias que também são as nossas.

⁴ BENJAMIN, Historia y coleccionismo, 1989.

**Literatura, memória e violência
em torno da Guerra Civil Espanhola**

Violência e forma em George Orwell

Jaime Ginzburg

George Orwell redigiu em 1946 o ensaio “Por que escrevo”, no qual elaborou uma reflexão sobre as condições de produção de suas obras. Ele afirmou que “escrever um livro é uma luta horrível e exaustiva, como um prolongado ataque de uma enfermidade dolorosa”.¹ Essas imagens podem ser compreendidas como uma percepção geral sobre o ato de escrever, mas são particularmente relevantes para analisar um relato de guerra. Existe uma afinidade entre a atuação do escritor e a vivência no front. Essa afinidade merece atenção, tendo em vista que, entre os principais tópicos desse ensaio, está o impacto da Guerra Civil Espanhola em seu trabalho.

A Guerra Civil Espanhola e outros acontecimentos em 1936-7 pesaram na balança, e a partir de então eu soube me situar. Cada linha de trabalho sério que escrevi desde 1936 foi escrita, direta ou indiretamente, CONTRA o totalitarismo e A FAVOR do socialismo democrata, da forma como eu o entendo. Parece-me absurdo, num período como o nosso, pensar que se pode evitar escrever sobre esses assuntos.²

No interior do livro *Homage to Catalonia*, Orwell oferece visibilidade para situações de intenso sofrimento físico, que guardam uma conexão com a imagem de uma enfermidade dolorosa prolongada. Tendo o ponto de vista de um homem que está no meio de acontecimentos violentos e

¹ ORWELL, *Dentro da baleia e outros ensaios*, 2005, p. 30.

² ORWELL, *Dentro da baleia e outros ensaios*, 2005, p. 28.

de tiroteios, sendo atacado por fascistas, o ato de narrar a guerra consiste, especificamente, em participar de lutas horríveis e exaustivas.

Nas linhas do trecho citado, estão expostos temas importantes: a proposição de um saber referente à posição do escritor no âmbito das mudanças históricas; a ideia de uma seriedade no trabalho do escritor; a contrariedade ao totalitarismo; a defesa do socialismo democrata; a crítica a quem evita “escrever sobre esses assuntos”.

Redigido pouco depois do final da Segunda Guerra Mundial, esse texto de Orwell consiste em uma reflexão que procura atribuir sentido ao ato de escrever. A necessidade dessa reflexão está associada a uma problematização das delimitações sociais das funções das artes, da literatura e da produção intelectual. Embora a humanidade tenha construído obras-primas, reconhecido genialidade em contribuições de pensadores e constituído bibliotecas e acervos com recursos da mais elevada qualidade e relevância, nada disso impediu que ocorressem os campos de concentração, as bombas atômicas e as mortes de milhões de pessoas em poucos anos. Os regimes de orientação fascista, de modo seletivo, apropriaram-se de produções científicas e artísticas em favor de seus interesses. A razão foi instrumentalizada para servir a projetos voltados para a destruição em massa. Causou perturbação a evidência de que, por mais que as artes fossem consideradas, por princípio, expressões de valores humanistas, tenham ocorrido cruzamentos entre produções artísticas e defesas de valores fascistas, tal como percebeu com clareza Anatol Rosenfeld. Em seu ensaio “Arte e fascismo”, publicado em 1947, o pensador pondera, levando em conta diversos ângulos de análise, se uma descoberta de que um artista consagrado (como Ezra Pound, por exemplo) simpatizou com o fascismo levaria ou não a reavaliar o valor artístico de sua produção. Em um contexto de investimentos em pesquisa científica para criar armas de guerra com imensa capacidade de destruição, para Rosenfeld, “é perfeitamente possível que alguém seja um físico competente e ao mesmo tempo um homem desprezível”.³ Porém, no caso das artes e da literatura, com a expectativa de que elas, de modo geral, sejam em si mesmas humanistas, a inquietação tem um efeito

³ ROSENFELD, Arte e Fascismo, 1993, p. 190.

perturbador. Se a arte é “essencialmente adversa a qualquer movimento político” voltado para a destruição humana, e “o nazifascismo é a expressão de uma concepção assim aviltante”,⁴ como compreender Ezra Pound, “o poeta” e “o homem”?⁵

Em George Orwell, as funções da literatura estão claramente situadas dentro do horizonte do período pós-guerra. O escritor se opõe frontalmente aos regimes totalitários, incluídos aí o nazismo e o fascismo, e defende uma posição favorável à democracia. Essa posição não diz respeito apenas ao que pretendia escrever, mas retrospectivamente descreve tudo o que o autor elaborou desde 1936. A Guerra Civil Espanhola constitui, como um marco temporal, a referência a partir da qual as funções da literatura se definem para ele com clareza.

De acordo com Francisco Romero Salvadó, uma das principais características dessa guerra foi o desencadeamento de terror: “À medida que a luta principal passava da disputa pelo controle das cidades e povoados e entrava na frente de batalha, os horrores de um conflito fratricida se tornavam realidade evidente”.⁶ A produção de conhecimento sobre o que então aconteceu é difícil, na atualidade, conforme explica Elisa Amorim Vieira:

A busca dos restos capazes de materializar um momento histórico execrado durante os quarenta anos do regime franquista e evitado ao longo do processo de transição política, assim como no período de consolidação da democracia, se vê hoje quase totalmente circunscrita aos arquivos de instituições públicas ou das remanescentes organizações políticas e sindicais que participaram dos acontecimentos que tiveram lugar na Barcelona de julho de 1936 a maio de 1937. (...) O testemunho de George Orwell e os estudos realizados por historiadores como Paloma Díaz Aguilar, Pierre Broué e Émile Témime acerca dos acontecimentos em torno da Guerra Civil Espanhola deixam evidente a complexidade de um processo social e político (...) Barcelona aparece nesse contexto como a materialização de uma teia de identidades muitas vezes antagônicas e em constante litígio.⁷

⁴ ROSENFELD, *Arte e Fascismo*, 1993, p. 192.

⁵ ROSENFELD, *Arte e Fascismo*, 1993, p. 198.

⁶ SALVADÓ, *A Guerra Civil Espanhola*, 2008, p. 147.

⁷ VIEIRA, *Barcelona entre restos e silêncios: a persistência da desmemória*, 2009, p. 36-38.

Adotando a perspectiva expressa por Vieira, é possível afirmar que a relevância de *Homage to Catalonia* está articulada com a importância da memória do período; Orwell teria resguardado, em sua narrativa, condições para o reconhecimento da complexidade das transformações que ocorriam. De fato, nesse relato não há esquematismo, simplificação ou homogeneização dos conflitos. Em seu ponto de vista está inserido um interesse pela democracia, que atua como força articuladora dos episódios expostos.

Orwell chegou a Barcelona em 26 de dezembro de 1936. Antes disso, tinha escrito textos de reportagem social. De acordo com Carlos Gohn, as razões para sua escolha em ir à Espanha não são compreendidas de modo consensual; para o crítico, o escritor modificou suas percepções sobre os conflitos ao longo do tempo. Depois de se aproximar do POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), Orwell chega ao front,⁸ no qual é promovido a cabo.⁹ Mais adiante, retorna a Barcelona, onde acompanha combates de rua. Posteriormente, o escritor voltou ao front, e sendo promovido a tenente, comandou um grupo de trinta homens e foi “ferido por uma bala perdida”.¹⁰ O livro *Homage to Catalonia*, publicado em 1937, apresenta esse percurso.

Entre as imagens da guerra, aparecem referências ao sofrimento corporal de Orwell e de seus companheiros, enquanto ele realizava suas atribuições no front. Na passagem seguinte, por exemplo, suas vivências na Guerra Civil Espanhola são articuladas com uma referência à Primeira Guerra Mundial.

Estávamos chegando perto da linha de frente agora, perto das bombas, das metralhadoras e da lama. Em segredo, estava assustado. Sabia que a linha estava calma no momento, mas, ao contrário da maioria dos soldados ao meu redor, eu era velho o bastante para me lembrar da Grande Guerra, embora não velho o bastante para ter lutado nela. A guerra, para mim, significava projéteis rugindo e estilhaços ricocheteando; acima de tudo, significava lama, piolhos, fome e frio. É curioso, eu temia muito mais o frio que o inimigo. Esse pensamento vinha me assombrando desde que estava em Barcelona, já ficara até acordado pensando no frio das trinchei-

⁸ GOHN, George Orwell e os desdobramentos literários de uma presença no front, 2009, p. 220.

⁹ GOHN, George Orwell e os desdobramentos literários de uma presença no front, 2009, p. 221.

¹⁰ GOHN, George Orwell e os desdobramentos literários de uma presença no front, 2009, p. 222.

ras, nos alertas em madrugadas pavorosas, nas longas horas de sentinela com o fuzil enregelado, na lama gelada que respingaria para dentro do cano de minhas botas.¹¹

Esse relato indica que, mesmo em uma situação em que não está ocorrendo um tiroteio, o corpo está exposto a diversos fatores de desconforto, mal-estar físico e desgaste. Em uma mesma frase, aparecem recursos de destruição (“bombas” e “metralhadoras”) e um elemento da natureza, a “lama”. Orwell integra à tensão da expectativa de confronto com os fascistas uma descrição de um espaço hostil, no qual os corpos passam por privações.

Ao descrever seu medo, o escritor expressa que teme mais “o frio que o inimigo”. Entre seus leitores, aqueles que nunca estiveram em um campo de batalha poderão constituir empatia com a descrição. As referências ao frio, aos piolhos, à lama e à fome podem ser familiares, mesmo para aqueles para os quais a imagem de um front de guerra seja remota.

Essas referências não são casuais, e nem triviais. Elas permitem imaginar percepções físicas e sensações corporais, aproximando os leitores de vivências físicas relatadas. A exposição ao risco de morrer em combate é associada com a necessidade de lidar com intensos sofrimentos. Com isso, essas referências físicas humanizam a experiência de Orwell; para além de ser um combatente, ele tem um corpo, que foi danificado, agredido e perturbado pelas condições em que viviam os soldados. Em um trecho mais adiante, ocorre um desenvolvimento da abordagem do tema dos piolhos, quando Orwell afirma que famílias inteiras de insetos se reproduziam em suas calças.¹²

Está pressuposto no relato que uma participação na guerra não poderia ser expressa unicamente pelo resultado final, ou pela quantificação dos acontecimentos. Para além disso, importa realizar a difícil tarefa de verbalizar as variadas condições de risco de vida e de sofrimento ao longo do processo, de modo que seja compreendido, sem discursos heroicos ou triunfais, e respeitadas as especificidades dos indivíduos, o impacto dessas condições nas vidas humanas que estão no interior dos

¹¹ ORWELL, *Lutando na Espanha*, 2006, p. 42-43.

¹² ORWELL, *Lutando na Espanha*, 2006, p. 74-75.

acontecimentos. Uma imagem como “nas longas horas de sentinela com o fuzil enregelado”, por exemplo, permite imaginar possibilidades de adoecimento, inclusive grave, e se aproxima parcialmente de uma cena de tortura, mesmo que a ação seja determinada pelo próprio grupo do qual o escritor faz parte.

Homage to Catalonia ultrapassa os limites das vivências individuais e descreve o sofrimento como uma condição partilhada. O mal-estar experimentado com o frio e a fome não é apenas de Orwell, é também dos homens com quem estava convivendo. A expressão “lama, piolhos, fome e frio” condensa percepções sobre o que ocorre à sua volta. A empatia do escritor pelos seus companheiros de luta contra o fascismo atua como mediação para que seja constituída vivamente uma empatia por parte dos leitores. Um trecho que exemplifica esse procedimento é o seguinte:

Claro que nós estávamos permanentemente sujos. Nossa água, como a comida, vinha em dorso de mula de Alcubeirre, e a porção de cada homem calculava-se como mais ou menos um litro por dia. Era uma água imunda, um pouco mais transparente do que leite. (...) Alguns milicianos tinham por hábito defecar na trincheira, uma coisa nojenta, quando tínhamos de andar por lá no escuro.¹³

Os homens estão unidos por uma causa política comum, confrontar os fascistas. O autor expressa que eles estão também integrados por suas práticas corporais. Entre os piolhos e a lama, e entre a água suja e as fezes, são realizadas vivências comuns. Aquilo que, para um olhar burguês conservador, poderia despertar nojo, aos olhos de Orwell faz parte da matéria vital que sustenta o grupo. Sem a água suja, não seria possível enfrentar os inimigos. Sem enfrentar o frio, o grupo não sobreviveria.

Entre os recursos formais utilizados para fazer traços de humanidade emergirem do horror estão os termos que apontam para pontos extremos (como “tudo”, “permanentemente”, “completa”, “nenhuma” entre outros) e as referências de intensificação (como “muito mais”, “quase completa”, entre outras). Constantemente, ao longo do livro, Orwell descreve vivências, animais e objetos de maneira a enfatizar o seu impacto sobre os corpos em meio ao combate. Nos trechos citados anteriormente são encontrados os seguintes casos: “acima de tudo”, “muito mais”,

¹³ ORWELL, *Lutando na Espanha*, 2006, p. 55.

“longas horas” e “permanentemente sujos”. Na cena em que observa um cemitério, George Orwell manifesta surpresa ao observar lápides sem referências religiosas. Além dos termos que expressam a falta dessas inserções (“nenhuma”, “ausência de”), estão duas marcas de totalização, com impacto negativo, acentuando a falta de consideração pelos mortos – “tudo”, “toda a parte”. Considerando ainda uma generalização sobre as datas (“todas”), o trecho pode ser caracterizado como ostensivamente hiperbólico. A frustração e a perplexidade são estilisticamente sustentadas.

Nenhuma reverência para com os mortos aqui! Tudo estava cheio de arbustos e capim crescido, com ossos humanos espalhados por toda a parte. Mas a coisa de fato mais surpreendente era a quase completa ausência de inscrições religiosas nas lápides, embora todas datassem de antes da revolução.¹⁴

A redação, ao mostrar como Orwell se importa com os mortos, ou mais claramente, se preocupa com o respeito a esses mortos como seres humanos, expressa que o escritor se engajou nas atividades de guerra com motivações enraizadas em uma crítica da desumanização. A capacidade de escrever sobre longos períodos de medo e sofrimento, de maneiras que permitem suscitar empatia, serve ao interesse do escritor em se opor a diversas formas de opressão e violência,¹⁵ em antagonismo com idealizações nacionalistas.

Alguns parágrafos depois, ele descreve um celeiro no qual se encontrava, com forte indignação: “No celeiro onde esperávamos, o chão era uma camada fina de palhiço sobre montes profundos de ossos, ossos humanos e ossos de vaca misturados, e o lugar estava infestado de ratos. Os bichos imundos pululavam pelo chão, de todos os lados”.¹⁶ Além da presença de uma hipérbole (“de todos os lados”), intensificando o mal-estar produzido pelo local, cabe destacar nesse trecho a reiteração de “ossos”. Em dois casos, o termo é utilizado para identificar os corpos (de seres humanos e de vacas); em outro, para sinalizar a escala do volume encontrado (“montes profundos”). A mistura reforça a percepção de que falta naquele ambiente respeito a humanos mortos, conforme indicado

¹⁴ ORWELL, *Lutando na Espanha*, 2006, p. 79.

¹⁵ WHITE, George Orwell: *Socialism and Utopia*, 2008, p. 78.

¹⁶ ORWELL, *Lutando na Espanha*, 2006, p. 82.

em sua observação sobre o cemitério. O volume de ossos, que naquela situação serve como chão para ser pisado pelos homens presentes, intensifica a reificação presente. É como se, para aquele contexto, a humanidade, ou um seu resíduo, não se distinguisse de detritos ou de uma matéria informe espalhada sob os pés.

A descrição reforça a crítica da desumanização que impregna *Homage to Catalonia*. A reiteração de “ossos”, além de possivelmente despertar a atenção de leitores, e provocar choque estético, permite pensar sobre a guerra longe das retóricas triunfais de vencedores. A ênfase visual nos resíduos não identificados de cadáveres propõe que, no interior da guerra, a humanidade pode ser decomposta e dissolvida; o que era humano passa a ser resto, como um rastro de narrativas não contadas, de um passado desconhecido.

Em *Por que escrevo*, George Orwell especifica as condições em que escreveu esse relato:

Meu livro sobre a Guerra Civil Espanhola, *Homage to Catalonia*, é, claro, abertamente político, mas a maior parte dele foi escrita com algum distanciamento e preocupação com a forma. Empenhei-me muito em contar toda a verdade sem violar meus instintos literários. (...) creio que na hora em que aperfeiçoamos um estilo de escrita sempre o superamos.¹⁷

Conforme foi mencionado anteriormente, o escritor defende, no mesmo ensaio, que seu trabalho foi feito em contrariedade ao totalitarismo. A atenção à forma em *Homage to Catalonia* contribui para uma crítica das formas de desumanização na guerra. A linguagem das situações extremas, com o emprego de recursos, como a hipérbole, atribui visibilidade ao sofrimento corporal e à dissolução do que há de humano nos envolvidos, em tempos de “culto da violência e o profundo desprezo pelos direitos humanos”,¹⁸ com multidões furiosas, “igrejas em chamas, prisões noturnas”¹⁹ e execuções sumárias.

A imagem, anteriormente mencionada, de que escrever um livro consiste em uma luta horrível, como uma espécie de aforismo, expressa uma convergência entre violência histórica e forma literária. Com a

¹⁷ ORWELL, *Dentro da baleia e outros ensaios*, 2005, p. 29-30.

¹⁸ SALVADÓ, *A Guerra Civil Espanhola*, 2008, p. 153.

¹⁹ SALVADÓ, *A Guerra Civil Espanhola*, 2008, p. 151.

escolha de narrar uma guerra sem utilizar uma retórica triunfal militarista, o autor, cumprindo o que ele mesmo caracterizou como seriedade de seu trabalho, empregou procedimentos estilísticos para marcar, em detalhe e constantemente, a intensidade, às vezes extrema, do impacto dos acontecimentos. Entre ratos, vindo de toda parte, piolhos que corroem permanentemente os corpos, água suja para beber, um rio gelado para se banhar, a configuração infernal da vida cotidiana mostra uma força de combate sem heroísmo e sem segurança, que não recua em trocas de tiros com fascistas.

Em um texto de 1941, "Literature and totalitarianism", originalmente uma apresentação de rádio, George Orwell questionou se a literatura poderia sobreviver ao totalitarismo. Na sua opinião, "[q]uem sente o valor da literatura, quem vê o papel central que ela desempenha no desenvolvimento da história humana, deve também ver a necessidade, de vida e morte, de resistir ao totalitarismo, seja ele imposto para nós de fora ou de dentro".²⁰ Essa reflexão teórica é inteiramente coerente com a descrição de sua posição sobre as funções da escrita, em seu trabalho de 1946.

O ensaio de 1941 elabora a perspectiva de que os regimes totalitários são dogmáticos, querem determinar o que as pessoas podem ou não pensar, e excluem as condições necessárias para o exercício da autonomia individual. Em uma observação pessimista, diante do crescimento do nazismo, ele expõe que, na hipótese de uma vitória do totalitarismo, a literatura tal como conhecíamos desapareceria. Anos antes, no relato de guerra de Orwell, com suas referências aos corpos de seres humanos, em seus desconfortos e sofrimentos, prevaleceu o respeito à humanidade, com a visibilidade de seus sinais, mesmo que fragmentados e sombreados, no interior do horror da guerra. Tendo *Homage to Catalonia* como precedente, "Literature and totalitarianism" consiste em uma reflexão na qual a destruição de seres humanos e a destruição da literatura aparecem como temas preocupantes de um mesmo processo histórico.

²⁰ ORWELL, Literature and totalitarianism, 1968a, p. 98. Tradução nossa do original: "Whoever feels the value of literature, whoever sees the central part it plays in the development of human history, must also see the life and death necessity of resisting totalitarianism, whether it is imposed on us from without or from within".

A excelência alcançada nas conexões entre temas e recursos formais permite considerar a narrativa de Orwell como um caso exemplar em que “a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua tendência literária”, como explica Walter Benjamin²¹ em “O autor como produtor”. Nos termos do próprio escritor, trata-se de tentar “amalgamar os projetos político e artístico”.²² Em uma pesquisa mais extensa, outros argumentos poderão ser acrescentados para defender essa exemplaridade. Não há dúvida de que o emprego de recursos de uma linguagem dos extremos foi fundamental para criar condições para que seja percebido o que há de humano dentro do horror. Com isso, é possível emergir, além de uma memória resistente ao retorno do autoritarismo, uma empatia para com o sofrimento dos seres humanos envolvidos na guerra. Lembrando uma citação do autor exposta anteriormente, como não “escrever sobre esses assuntos”? A imagem do chão constituído por ossos sem identificação, no celeiro, condensa, de uma maneira bruta e evidente, o horizonte de destruição, ainda sob os nossos pés, de uma guerra que não pode ser esquecida.

Referências

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 120-136.

GOHN, Carlos. George Orwell e os desdobramentos literários de uma presença no front. *Aletria*. Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte, v. 19, n. 2, p. 217-224, jan/jun 2009.

ORWELL, George. *Lutando na Espanha*. São Paulo: Globo, 2006.

ORWELL, George. *Complete Works of George Orwell*. Hastings: Delphi Classics, 2013. (e-book)

ORWELL, George. *Dentro da baleia e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ORWELL, Georg. Literature and totalitarianism. In: ORWELL, Sonia; ANGUS, Ian (orgs.). *The collected essays, journalism and letters of George Orwell*. London: Secker & Warburg, 1968a. v. II. My country right or left. 1940-1943.

ORWELL, George. Homage to Catalonia. In: ORWELL, Sonia; ANGUS, Ian (orgs.). *The collected essays, journalism and letters of George Orwell*. London: Secker & Warburg, 1968b. v. I. An age like this. 1920-1940.

²¹ BENJAMIN, O autor como produtor, 1985, p. 121.

²² ORWELL, *Dentro da baleia e outros ensaios*, 2005, p. 30.

ROSENFELD, Anatol. Arte e fascismo. *In*: ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto II*. São Paulo: Perspectiva/Edusp/Ed. UNICAMP, 1993, p. 189-198.

SALVADÓ, Francisco Romero. *A Guerra Civil Espanhola*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

VIEIRA, Elisa Amorim. Barcelona entre restos e silêncios: a persistência da desmemória. *Aletria*. Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte, v. 19, n. 2, p. 35-48, jan/jun 2009.

WHITE, Richard. George Orwell: Socialism and Utopia. *Utopian Studies*. v. 19, n. 1, p. 73-95, 2008.

O curto verão da anarquia, ou o romance da Guerra Civil Espanhola

Karl Erik Schøllhammer

Quero falar sobre o romance *O curto verão da anarquia*,¹ do escritor alemão Hans Magnus Enzensberger (1929 -). Foi um livro que me marcou de modo decisivo e me impulsionou a procurar a história ou a sequência da história em minha própria vida. O subtítulo é *Buenaventura Durruti e a Guerra Civil Espanhola*, indicando um romance com pano de fundo histórico e biográfico e ao mesmo tempo uma construção ficcional romanesca. Saiu em 1972, pela editora de esquerda Surkamp Verlag, com o título *Der kurze Sommer der Anarchie: Buenaventura Durrutis Leben und Tod*. O autor, um dos intelectuais, ensaístas e poetas jovens mais influentes da época, começou a escrevê-lo durante a realização de um documentário para a TV alemã sobre a Guerra Civil Espanhola. Acredito que ganhei o livro em tradução em 1974 quando, jovem estudante de literatura nórdica na Universidade de Aarhus, comecei a me interessar pela política estudantil e pelos movimentos operários europeus do século XX. Entretanto não me lembro ter lido o livro antes de 1976 ou 1977, depois de minha descoberta do romance autobiográfico de George Orwell – *Homenagem à Catalunha* –, que saiu na Dinamarca em tradução em 1975. Meu envolvimento com a política estudantil era na época inspirado pelo marxismo universitário da década de 1970, principalmente pela Nova Esquerda, sob a influência, por um lado, da Escola de Frankfurt pelos escritos de Horkheimer, Adorno, Benjamin e Habermas e, por outro, da releitura das obras teóricas de Karl

¹ ENZENSBERGER, *O curto verão da anarquia*: Buenaventura Durruti e a Guerra Civil Espanhola, 1987.

Marx que foi denominada “a lógica do capital”, entendida como um novo fundamento crítico da crítica social e política. A descoberta dos movimentos anarcossindicalistas e anarquistas da revolução espanhola foi para mim uma abertura de visão política antirreformista que me atraiu não só ideologicamente, mas como exemplo de um engajamento político com forte compromisso de vida e de prática existencial. Depois de terminar minha dissertação de mestrado, em 1977, matriculei-me no bacharelado em espanhol e resolvi passar um ano em Barcelona para aprender bem o idioma e principalmente para encontrar na capital da Catalunha o que restava do movimento anarquista na Espanha. Em outras palavras, pretendo trazer o livro de Enzensberger para discussão por motivos autobiográficos, por ser um livro importante em minha vida, que me influenciou e ofereceu a um jovem leitor um modelo de vida e ao mesmo tempo um exemplo de livro, de uma literatura capaz de mobilizar atitudes e fascinar ao narrar a trajetória obscura e enigmática de Buenaventura Durruti, desde o início confundida com a história do movimento anarcossindicalista espanhol e encerrada com sua derrota. Há certo paradoxo em chamar os romances de Enzensberger e até o romance de George Orwell de “romances da Guerra Civil Espanhola”, pois só marginalmente relatam a história da Revolução e da Guerra Civil entre 1936 e 1939. Na narrativa de Orwell, percebemos a veia jornalística do autor inglês, mas é a decepção que se segue ao entusiasmo revolucionário de toda uma geração de jovens que ocupa o espaço principal. É um relato testemunhal que compõe um pequeno pedaço deste complexo enredo de eventos cuja história ainda hoje é alvo de polêmica interpretativa e disputa de raciocínios políticos. No caso de Enzensberger, que viveu a Segunda Guerra Mundial e surge como uma influente voz dissidente de uma intelectualidade crítica do pós-guerra, a história em si é reconstruída pela composição ficcional. Trata-se de um projeto de escrita “com as palavras dos outros”, numa técnica que o próprio autor chama de *Nacherzahlung* na medida em que aproveita uma pesquisa meticulosa de depoimentos em uma montagem de documentos previamente publicados e testemunhos transcritos pelo autor. Apenas em oito pequenos textos que interrompem a montagem de citações e transcrições, a voz do autor organiza a narrativa e oferece sua interpretação, nunca conclusiva e mais ensaística do que propriamente

ficcional. Nesse sentido, surge um “livro-arquivo”, que retoma os princípios epistêmicos da relação benjaminiana com a história, e é importante a entrada do livro com o título “A história como ficção coletiva”.

A história é uma invenção para a qual a realidade fornece os elementos. Não é, porém, uma invenção arbitrária. A curiosidade que desperta se baseia no interesse dos que a narram; permite àqueles que a escutam reconhecer e determinar melhor seus próprios referenciais como também os de seus inimigos. Sem dúvida, devemos muito à investigação científica desinteressada; no entanto ela é como um pobre-diabo, uma figura artificial. Só o verdadeiro sujeito da História deixa sua sombra. E esta sombra é projetada como ficção coletiva.²

Depois da morte do ditador generalíssimo Francisco Franco, em 1975, iniciou-se um complexo processo de retorno à democracia na Espanha em que os movimentos sociais e políticos tiveram papel importantíssimo: depois de 36 anos de resistência à perseguição repressiva do franquismo, cabia a eles reformular as demandas da nova sociedade espanhola e atender a seu conteúdo libertário. Lideranças e sobreviventes dos partidos republicanos e dos sindicatos vencidos na Guerra Civil Espanhola voltaram a articular seus programas, mas para a maioria suas propostas não satisfaziam à geração mais jovem, que, inspirada no movimento estudantil dos anos 1960, exigia uma plataforma de verdadeira liberação subjetiva e imediata dos costumes e da vida consumista do mundo ocidental. A ela cabia o desafio da reinterpretação da história dos vencidos. Na Revolução dos Cravos, em 1973, voltou a aparecer em Portugal um movimento autogerido de coletivos que trazia um dos temas que marcaram a Revolução Espanhola de 1936 na Catalunha; combinavam-se aqui os repertórios dos movimentos feministas, homossexuais, comunitários, ecologistas, entre outros, com a procura europeia por um terceiro caminho que *não* passasse pela opção polarizada da Guerra Fria nem pelas instituições do estado democrático. Nas Jornadas Libertárias, realizadas em julho de 1977 no Parque Guell, em Barcelona, os movimentos ácratas mobilizaram cerca de 700 mil visitantes de toda a Europa em torno dessa

² ENZENSBERGER, *O curto verão da anarquia*: Buenaventura Durruti e a Guerra Civil Espanhola, 1987, p. 16.

demanda de transformação ampla dos costumes. Na convocação para o histórico comício da CNT-AIT no Montjuïc, encabeçado por figuras emblemáticas como a ministra Federica Montseny, reuniram-se outras centenas de milhares de espanhóis cheios de esperança. Durante esses anos iniciais do processo democrático formou-se, contudo, um abismo entre a geração dos exilados da Guerra Civil Espanhola e os jovens libertários dos movimentos da contracultura que encontravam expressão nas revistas alternativas, como *Ajoblanco* e *Alfalfa*. Os velhos militantes voltavam do exílio ainda aguerridos aos tópicos políticos do cenário conflitivo da Guerra Civil entre 1936 e 1939, em que o movimento republicano acabou derrotado também em função de seus conflitos internos entre o PCE, o Partido Comunista Espanhol, o POUM, trotskista, a CGT, socialista, e a CNT-AIT, anarcossindicalista. Enquanto se discutiam os velhos erros e se exigia um acerto de contas histórico, ficou patente entre os retornados do exílio o enorme poder de atração do legado da Revolução Espanhola de 1936 e ao mesmo tempo a incapacidade de uma tradução histórica entre o exemplo do movimento histórico e a expectativa libertária da nova geração. No centro dessa reconstrução hermenêutica da Revolução Espanhola encontrava-se Durruti, figura enigmática e heroica que desaparece tragicamente no auge da defesa de Madri, atingido por um tiro traiçoeiro de origem nunca esclarecida, num prenúncio da inexorável derrota do esforço revolucionário. É com os fios da construção literária de um herói do povo e do relato quase impossível de sua trajetória exemplar e trágica que se costura o romance de Enzensberger.

“Nenhum autor teria ousado escrever a história de sua vida: lembraria demais um romance de aventuras.” Esta conclusão foi tirada por Ilya Ehrenburg em 1931, ano em que conheceu Buenaventura Durruti; logo depois pôs-se a escrever sobre ele. Em algumas poucas frases resumiu o que pensava sobre Durruti: “Desde muito jovem este operário metalúrgico lutou pela Revolução. Foi às barricadas, assaltou bancos, atirou bombas e sequestrou juízes. Foi três vezes condenado à morte: na Espanha, no Chile e na Argentina. Passou por um número incontável de presídios e foi expulso de oito países.”³

³ ENZENSBERGER, *O curto verão da anarquia*: Buenaventura Durruti e a Guerra Civil Espanhola, 1987, p. 14.

Na aura da Revolução Espanhola encontram-se o coletivo, o povo e a classe obreira com o destino exemplar, o voluntário e o comprometido. Milhares de jovens do mundo todo procuraram as brigadas de estrangeiros para contribuir com a defesa da República, acalentando o sonho de fazer a diferença. Em contraste com o romance de formação, o romance de Enzensberger se aproxima do romance proletário, em que o trajeto do herói se confunde com o papel de sua classe, com o coletivo que abraça e pelo qual se sacrifica. Não entra na formação espiritual e existencial conflituosa do indivíduo, como no *Bildungsroman* burguês; sua narrativa se constitui como coletiva, um tapete de retalhos de citações fragmentárias, pedaços de um arquivo perdido que nunca chegam a oferecer uma explicação racional, nem mesmo uma narrativa redentora. A dificuldade descrita por Ehrenburg é a de imprimir verdade aos fatos quando eles se confundem com mentiras, com fofoca.

Para narrar a história de Durruti, Ehrenburg tem que se negar enquanto narrador. Essa negação da ficção oculta, ainda e por fim, o desgosto do autor de saber que não conseguiria narrar mais nada sobre Durruti, de que, do romance proibido, nada mais restava senão um vago eco de conversas num café espanhol.⁴

O estratagema de Enzensberger é abrir mão da autoria e coletar testemunhos, citações, entrevistas, declarações, reportagens e depoimentos de um coletivo, criando ao final uma colagem que se revela no ato de leitura de quem segura o romance em suas mãos.

O romance de Durruti deve ser entendido neste sentido: não como uma biografia que acumula fatos e muito menos como um discurso científico. Seu campo narrativo vai além do perfil de um personagem. Inclui um âmbito, uma troca de situações concretas, sem as quais o protagonista seria impensável. E este protagonista é definido por sua luta. É fato que produz a aura social presente em todos os seus gestos, declarações e atos. Tudo que se conta de Durruti está sob o efeito dessa luz. Então já não é mais possível decidir o que deve ser atribuído ao próprio Durruti ou às recordações dos que dele falam, inclusive os inimigos.⁵

⁴ ENZENSBERGER, *O curto verão da anarquia*: Buenaventura Durruti e a Guerra Civil Espanhola, 1987, p. 16.

⁵ ENZENSBERGER, *O curto verão da anarquia*: Buenaventura Durruti e a Guerra Civil Espanhola, 1987, p. 18.

Parece haver uma relação intensa entre a exposição da oralidade coletiva e sua força mobilizadora sobre o leitor na escuta dessa pluralidade, na qual emerge singularmente um sentido que de certa maneira outorga a autoria ao leitor.

Tudo o que aqui está escrito passou por outras mãos e mostra as marcas de seu uso. Este romance já foi escrito mais de uma vez e por um número muito maior de pessoas do que as citadas no final do livro. O leitor é uma destas pessoas, talvez a última a contar esta história que "nenhum escritor teria ousado escrever".⁶

Com o romance de Enzensberger na bagagem, me estabeleci em Barcelona no verão de 1978, morando de favor num pequeno apartamento no Bairro Gótico, convidado pelo amigo de um amigo. Depois de alguns dias, conheci uma professora uruguaia refugiada da ditadura e um pedreiro andaluz que tinham um filho pequeno e nenhum emprego estável. Ofereceram um quarto para alugar, e me instalei no apartamento na Calle Valencia, perto da igreja da Sagrada Família. Rapidamente me introduzi nos movimentos libertários e acabei me afiliando ao sindicato de artes gráficas da CNT com sede na Praça Real, perto das *ramblas* no centro da cidade. Com facilidade conheci muitos militantes do sindicato, vários tornaram-se amigos próximos e alguns ainda são. Tive oportunidade de estar com personagens importantes daquele momento político que me influenciaram para sempre. Fui amigo do historiador anarquista Abel Paz, o principal biógrafo de Durruti, cuja obra *Durruti e a Revolução Espanhola* ainda é a principal fonte de conhecimento sobre a vida do militante anarquista. Paz nasceu em Almería em 1921 e já aos 15 anos viveu a Revolução de Barcelona, um evento que marcou sua vida. Abel Paz era o pseudônimo literário de Diego Camacho, um dos muitos antigos combatentes que voltaram do exílio depois da morte de Franco. Passou mais de dez anos em prisões franquistas nas décadas de 1940 e 1950, exilou-se na França e, ainda militante da CNT-FAI, tornou-se historiador e escritor autodidata. Tinha um conhecimento imenso da história operária internacional, e sua biografia foi um best-seller traduzido para 14 idiomas.

⁶ ENZENSBERGER, O curto verão da anarquia: Buenaventura Durruti e a Guerra Civil Espanhola, 1987, p. 18.

Seu sonho era abrir um *ateneo* em Barcelona, onde daria um destino a sua biblioteca e seu enorme arquivo sobre a Revolução. Nos conhecemos quando ele voltava para Barcelona, em 1979, e a certa altura me pediu colaboração na escrita de um livro sobre o movimento de ocupação de casas abandonadas dos *squatters* na Holanda, na Dinamarca e na Inglaterra e principalmente sobre as experiências da geração mais nova de comunas e a convivência coletiva no movimento rebelde juvenil da década de 1970. Nunca conseguimos avançar além de algumas conversas longas que Abel gravava para posterior transcrição. Na realidade eu não podia ensinar nada ao velho militante, mas seu interesse na experiência da geração jovem e a curiosidade sobre sua realidade eram genuínos, depois de várias décadas de exílio e prisão bastante duras e solitárias. Ele era de uma integridade impressionante, que naqueles anos, para mim, se confundia com o legado da Revolução Espanhola. Nunca conseguiu financiamento para o tão sonhado *ateneo*, mas acabou redigindo suas memórias em quatro grossos volumes. Faleceu pobre e doente em 2009, aos 87 anos.

Revendendo os livros de Hans Magnus Enzensberger e de Abel Paz para este depoimento, me dou conta de que Abel Paz, em 1972, foi um colaborador fundamental para a pesquisa de Enzensberger na preparação do documentário sobre Durruti para a TV alemã e para a escrita do romance cujo impacto sobre minha própria vida é o tema desta conversa.

A morte de Durruti nunca foi devidamente esclarecida. Para alguns, ele foi vítima de traição – assassinado pelos comunistas, por um franco-atirador franquista, por seus próprios homens – ou de uma bala que acidentalmente disparou quando bateu o fuzil ao sair do carro. Nunca teremos certeza, mas o acidente parece ser a hipótese mais plausível. Morreu no auge de sua reputação, e a morte prematura virou uma espécie de alegoria da derrota iminente da Revolução. Foi poupado dela. Deixou o enigma do heroísmo, uma vida de ação despida da introspecção psicológica que caracteriza o modelo do exemplo proletário muito diferente do herói burguês.

A dramaturgia da lenda do herói está dada em seus traços principais: a origem do personagem é modesta. Ele sai do anonimato como um combatente exemplar. A fama vem ligada a sua coragem,

honestidade e solidariedade. Consegue se preservar mesmo em situações mais adversas como a perseguição e o exílio, salvando-se sempre enquanto outros morriam, como se fosse à prova de balas. No entanto, ele só será o que é com a morte. Uma morte como esta sempre tem em si um componente enigmático: no fundo, só pode ser explicada por alguma traição. O fim do herói tem o efeito de um presságio, mas também de um compromisso. É só neste momento que se cristaliza a lenda.

A derrota da Revolução Espanhola preservou-o deste destino (de virar herói nacional). Ele permaneceu sendo o que sempre fora: um herói proletário, um homem entre os explorados, reprimidos e perseguidos. Ele faz parte da Anti-história que não se encontra nos livros.⁷

Passei dois anos em Barcelona, vivendo e respirando a esperança e o paradoxo da volta do movimento anarcossindicalista ao cenário político durante o processo de integração na democracia europeia. O florescimento de uma contracultura rica e criativa aconteceu sem depender dos debates no movimento sindical e de modo espontâneo participou decisivamente do desenho da Espanha moderna. Em dezembro de 1979, participei do V Congresso da CNT-AIT, celebrado em Madri, que provocou uma cisão na organização; ficou claro que um novo consenso não estava ao alcance. Assim, entreguei minha carteirinha sindical e voltei à Dinamarca para terminar meus estudos na universidade.

Referências

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *O curto verão da anarquia*: Buenaventura Durruti e a Guerra Civil Espanhola. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

⁷ ENZENSBERGER, *O curto verão da anarquia*: Buenaventura Durruti e a Guerra Civil Espanhola, 1987, p. 280.

Rosa Chacel/Ana María Moix: diálogo entre gerações

Silvia Cárcamo

Escritas da intimidade e exílio

Autobiografias, memórias, diários íntimos, entrevistas e cartas dos escritores, intelectuais e artistas espanhóis exilados na América por causa da derrota republicana na Guerra Civil (1936-1939) conformaram o que poderíamos considerar um enorme, disperso e heterogêneo arquivo de escritas da intimidade. Esses discursos, que também falam do coletivo e do social, deixaram emergir a expressão de subjetividades em situação de exílio e de deslocamento com respeito à comunidade de origem. Por causa da Guerra, a dita comunidade tinha intensificado o diálogo com os intelectuais de muitas nações que se mostraram solidários à causa republicana, de modo que a Espanha foi, nesses anos da década de 1930, um cenário decisivo para a intelectualidade internacional.

Singularmente reveladora é a observação das posições enunciativas diferentes adotadas para narrar a experiência americana do exílio e comunicar o trauma da diáspora que afetou a cada um de modo particular. Entre as peças fundamentais do mencionado arquivo, figuram *Delirio y destino* e *La confesión: género literario*, da filósofa e ensaísta María Zambrano; *Memorias de la melancolía*, de María Teresa León; *La arboleda perdida*, de Rafael Alberti; *Diario*, de Zenobia Camprubí; *Recuerdos y olvidos*, de Francisco Ayala; *Los pasos contados*, de Corpus Barga; *Los días están contados*, de Juan Gil-Albert; *Diarios*, de Max Aub; *Digo yo*, de Tomás Segovia. Nesse contexto discursivo, que propicia conexões múltiplas e inesperados ou previsíveis cruzamentos, devemos situar justamente parte

da obra de traços autobiográficos de Rosa Chacel (1898-1994). Foi essa, especialmente, a vertente da sua criação que nas últimas décadas tem suscitado maior interesse da crítica; e entendemos que essa atração coincidiu, sem dúvida, com o auge dos estudos dos discursos da autobiografia, das subjetividades e das posições do escritor na cena contemporânea, a que contribuíram críticos, como M. Blanchot, R. Barthes, P. De Man, M. Foucault e F. Lejeune, e na crítica de língua espanhola, José M. Pozuelo Yvancos, Manuel Alberca, Sylvia Molloy, Julio Premat e Alberto Giordano.

De 1940 a 1994, durante o exílio americano e depois do seu regresso à Espanha, Rosa foi registrando encontros e desencontros com escritores, instituições culturais e editores da Espanha e dos países do desterro – Brasil e Argentina. A escritora refere-se tanto às conturbadas relações familiares e à penosa situação econômica quanto ao mundo literário. As anotações realizadas entre 1940 e 1981 foram publicadas em vida da escritora, em dois volumes, sob os títulos *Alcancía. Ida* (1981) e *Alcancía. Vuelta* (1982). Posteriormente ao seu falecimento, ocorrido aos 96 anos de idade, apareceu *Alcancía. Estación termini* (1998). Este último livro, uma verdadeira “narrativa de regresso”, para usar uma expressão de Sylvia Molloy,¹ compreende registros de 1982 a 1994, suspensos no dia 28 de março desse último ano, quer dizer, quatro meses antes da morte da escritora. Com o termo “*alcancía*” – cofrinho – metaforiza-se a característica principal do diário: uma escrita interrompida a qualquer momento, incerta, mas sempre constante, como se fosse necessário depositar uma moeda, dia após dia. A urgência em registrar fatos e sentimentos, imediatamente após ocorridos ou experimentados, dá ao leitor essa sensação de presente perpétuo. Talvez esse presente seja em parte responsável pela sensação de claustrofobia que provoca, segundo Ricardo Tejada,² a leitura dos escritos da autora.

Nos seus diários, Rosa representou-se a si própria no lugar marginal, tanto em relação à comunidade de espanhóis na América quanto no que diz respeito aos campos intelectuais da Argentina, do Brasil e da Espanha. No entanto, ela construiu, ao longo de 54 anos, um dos discursos

¹ MOLLOY, Dislocación e intemperie: el viaje de vuelta. Dez. 2015, p. 36.

² TEJADA, Del ‘intracuerpo’ al anhelo genésico en Chacel, 2010.

íntimos mais potentes da literatura, a partir da posição enunciativa de um eu que reflete sobre a sua situação pessoal e sobre os vínculos com outros escritores, mais intensos do que se poderia esperar de alguém que confessava, de modo insistente, a sua angustiada solidão. Os *diários* deixam entrever a dramática situação da comunidade de intelectuais espanhóis exilados. Podemos pensar que na América essa comunidade tomou consciência da perda da solidez de que gozava na Espanha da República e da Guerra, e de que ela corria riscos de virar uma história do passado.

Epistolários

Ao espaço das escritas do íntimo também pertencem as cartas. Elas são uma porção complementar do arquivo autobiográfico de Rosa, o fruto disperso de incontáveis horas dedicadas a cultivar a correspondência com escritores, editores e familiares. A escritora correspondeu-se por cartas com amigos da sua geração, como María Zambrano, Luis Cernuda, Máximo José Kahn, Juan Gil-Albert, Ramón Gómez de la Serna e Vicente Aleixandre, e com autores muito mais jovens do que ela, dentre eles Jaime Gil de Biedma, Ana María Moix, Pere Gimferrer, Guillermo Carnero e Javier Marías. Um conjunto de cartas a ela dirigidas foi reunido no livro editado por Ana María Rodríguez-Fischer, sob o título *Cartas a Rosa Chacel* (1992). Do epistolário Rosa Chacel/Ana María Moix, objeto do presente estudo, figuram no mencionado livro exclusivamente as cartas escritas por Ana María.

A vinculação entre os diários e as cartas é sugerida pela própria Rosa, como podemos constatar pela frase da escritora que serve de epígrafe em *Cartas a Rosa Chacel*: "...uma carta é uma reserva, um sedimento do cofrinho, um sistema para guardar, no qual se reúnem, pelo peso ou densidade, pulsões orais".³ Diário e carta compartilham a espontaneidade e a capacidade de conservar algo precioso, e por isso está justificada a metáfora da "*Alcancía*" usada para caracterizar ambos os gêneros. Na nota preliminar a *Cartas a Rosa Chacel*, Rosa mostra a consciência

³ RODRÍGUEZ-FISCHER, *Cartas a Rosa Chacel*, 1992, p. 11. Tradução nossa do original: "...una carta es una reserva, un poso de la alcancía, un sistema ahorrativo en el que se agrupan, por su peso o densidad, pulsiones orales...".

do peso do tempo nesse modo de comunicação escrita, ao afirmar que nele “atua como duende imprevisível o tempo”.⁴

O diálogo epistolar entre Rosa Chacel e Ana María Moix acontece no período de tempo compreendido entre setembro de 1965 a maio de 1970. De 1975, data uma única carta de Ana María, escrita para combinar um encontro em Madri com Rosa, já instalada definitivamente na Espanha. Exilada entre Rio de Janeiro e Buenos Aires desde 1940, Rosa tinha 67 anos quando recebe, no Rio, a primeira carta de Ana María, que era nessa época uma jovem de 18 anos. A distância espacial e a diferença expressiva de idades separam e são, ao mesmo tempo, o estímulo para a viagem de cartas tão ansiosamente aguardadas pelas destinatárias.

De mar a mar: a dimensão temporal

As cartas de ambas as escritoras foram publicadas em 1998 sob o título *De mar a mar*, com prólogo e notas de Ana Rodríguez-Fischer. Os títulos do livro e do prólogo de Rodríguez-Fischer (*Desde la distancia*) sugerem que o espaço configura uma categoria importante na correspondência entre as escritoras.⁵ A leitura das cartas, no entanto, convence-nos de que o tempo é tão ou mais decisivo do que o espaço, de modo que essa dimensão se impõe como chave de leitura do diálogo epistolar. O exílio, mais do que uma questão de espaço, é concebido como uma questão de tempo – recuperado ou perdido – e por isso Rosa Chacel percebe que na comunicação com a sua jovem amiga está gravitando a distância temporal: a que existe entre duas gerações separadas pela guerra.

A julgar pelas queixas do diário da escritora, 1965 não tinha sido um ano fácil para ela: insatisfação diante de seus próprios escritos, recepção indiferente de um artigo da sua autoria publicado em *Revista de Occidente* e rejeição do romance *La sinrazón* por parte de uma editora alemã. A esses fatos vinha se somar a deterioração das relações com o seu marido, o pintor Timoteo Pérez Rubio, e com Carlos, seu único filho. No diário, confessa também a ruptura com os amigos do Rio de

⁴ RODRÍGUEZ-FISCHER, *Cartas a Rosa Chacel*, 1992, p. 13. Tradução nossa do original: “...actúa, como duende imprevisible el tiempo”.

⁵ Algo semelhante ao que diz a respeito da centralidade do espaço notamos na organização do material de *Cartas a Rosa Chacel* (1992): figuram os apartados intitulados “En la otra orilla”, “*Diáspora*” e “*Vuelta*”.

Janeiro, Walmir Ayala e Mario de la Parra: “Minha relação com Walmir e Mario, aparentemente normal, mas no fundo, destruída”.⁶ Ao lado de tantos motivos de preocupação, Rosa anota na entrada do diário do dia 23 de outubro a alegria pela surpreendente chegada “de uma carta de uma menina de Barcelona muito entusiasmada com *Teresa*, sobretudo com o prólogo”.⁷ Como Ana María, nessa mesma época, também Guillermo Carnero e Perre Gimferrer, escritores de Barcelona, iniciaram contatos por carta com a escritora residente no Rio de Janeiro. Todos eles integrariam aquilo que Armando Petrucci chama de “comunidade epistolográfica”.⁸ Ana María narra, por exemplo, encontros com seus amigos de Barcelona e Rosa comenta as cartas por eles enviadas ao Rio de Janeiro.

A consolidação de laços com escritores residentes na Espanha, em especial com os jovens, era sem dúvida um desejo antigo da escritora exilada na América. Seus diários parecem insinuar que a sensação de solidão e as insatisfações, das quais Rosa se lamentou, de modo insistente, na sua literatura íntima, deviam-se, em parte, a esse abismo que o tempo e o espaço tinham interposto entre gerações e entre os exílios exterior e interior. Era consciente de que uma das feridas dos exilados se originava na perda de contato com as novas gerações, na distância da comunidade de origem e no isolamento dos escritores na solidão das suas próprias obras. O ensaio de Francisco Ayala “*Para quién escribimos nosotros*” (1949) representou a manifestação sintomática desse conflito. Ayala afirmava que “na nossa qualidade de ‘espécie a extinguir’, sem possível prole independente, somos horrivelmente fracos”.⁹ Blas Matamoro¹⁰ examinou em artigo dedicado ao assunto os modos diferentes de “eludir” o exílio de Francisco Ayala e de Rosa Chacel. A consciência do problema que ambos demonstraram fez com que eles deixassem marcas profundas na literatura escrita na Espanha a partir da década de 1960. Talvez seja

⁶ CHACEL, *Alcancía*. Ida., 1982, p. 428. Tradução nossa do original: “Mi relación con Walmir y Mario, aparentemente normal, pero en el fondo, destruída”. Walmir Ayala, Vítor Pestagna e Lúcio Cardoso figuram entre os escritores brasileiros nomeados nos diários. Mario de la Parra era chileno.

⁷ CHACEL, *Alcancía*. Ida., 1982, p. 425. Tradução nossa do original: “de una carta de una chica de Barcelona muy entusiasmada con “Teresa”, sobre todo con el prólogo”.

⁸ PETRUCCI, *Escribir cartas, una historia milenaria*, 2018, p. 179.

⁹ AYALA, *Para quién escribimos nosotros*, 1984, p. 202. Tradução nossa do original: “En nuestra calidad de “especie a extinguir”, sin posible prole independiente, somos horriblemente débiles”.

¹⁰ Matamoro, Chacel y Ayala: formas de eludir el exilio, 2009, p. 71-90.

conveniente lembrar, como contraste, que um dos assuntos abordados nas novas propostas da história da literatura espanhola tenta explicar como se deu, no contexto dessa década e das seguintes, o impacto da literatura do *boom* hispano-americano na Espanha.¹¹ No caso da literatura dos exilados, creio que acerta Carlos Blanco Aguinaga quando afirma que ela não foi decisiva para os rumos da literatura espanhola publicada a partir dos anos 1960. O crítico opina que na metade da década de 1950, a ingente produção literária dos refugiados da Guerra Civil passou a cumprir uma função importante, porém já ancilar respeito daquela que estava sendo escrita na Espanha; no entanto, ela será um dos depósitos da memória que a Espanha antifranquista do interior tinha que recuperar, aos poucos, para se reconhecer a si própria como diferente, mas, de algum modo, herdeira ainda da Espanha republicana e antifranquista da guerra.¹²

Os escritores de Barcelona, e em particular Ana María Moix, identificaram em Rosa Chacel a tradição e a memória perdidas que mereciam ser recuperadas. Na última carta de Ana María, de 1975, a autora elogia *Estación. Ida y vuelta*, o breve romance vanguardista de Rosa, publicado em 1930 e escrito sob a influência das suas leituras de Joyce. De modo paralelo, lembremos a grande operação empreendida pelo Estado para facilitar a volta dos exilados da República a partir do final da década de 1960, que incluiu prêmios, distinções e edição de obras na Espanha. Para Rosa, os contatos com os jovens escritores significavam o reconhecimento e a possibilidade de existir no país peninsular, negados durante os seus muitos anos de exílio americano. Ressoa nesse entusiasmo da escritora as questões expostas por Francisco Ayala no mencionado ensaio “*Para quién escribimos nosotros*”. Segundo Ayala, perder “O fundo de realidade concreta em função do qual ele escrevia”,¹³ era algo grave para um escritor, uma vez que desapareceriam, como consequência, “ao mesmo tempo, as incitações conaturais para a sua produção e o destinatário a

¹¹ CABO ASEGUINANOLAZA, El lugar de la literatura española, 2012.

¹² BLANCO AGUINAGA, Ensayos sobre la literatura del exilio español, 2006, p. 58.

¹³ AYALA, Para quién escribimos nosotros, 1984, p. 87. Tradução nossa do original: “El fondo de realidad concreta en función del cual escribía”.

quem devia se dirigir em primeiro lugar”.¹⁴ Coincidindo com Ayala, Chacel sabia o que significava a perda do que ela denominou “clima literário”, o conjunto de relações e estímulos de que carecia no exílio.

Da outra margem, as cartas escritas em Barcelona por Ana María Moix pertencem ao arquivo íntimo da cultura espanhola no período do último franquismo e da transição à democracia. A síntese desse momento histórico está nas reflexões de Manuel Vázquez Montalbán, em *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*:

Apenas instalado o pesadelo da cidade franquista, começou o sonho da reconstrução da razão, da reconstrução da cidade democrática. Foi o projeto cultural e político dominante de 1939 a 1982, uma longa marcha ao serviço de uma cidade baseada na participação aberta, plural, aonde a liberdade da estética se inter-relacionaria com a liberdade do comportamento, da forma, da inovação.¹⁵

Vázquez Montalbán valoriza não apenas o papel do leitor que resistiu à política autoritária, triunfalista e atrasada do franquismo, ignorando a existência da literatura oficial. O crítico concede mérito, igualmente, às diferentes estéticas que se opuseram às propostas reducionistas da cultura alentada desde o Estado, baseadas no patriotismo ou na moral católica. A poesia social e o realismo, numa primeira etapa, e mais tarde as escritas do silêncio, das elipses, do antirrealismo e da experimentação, representaram, para o escritor catalão, modulações da resistência. A mesma perspectiva adota Jordi Gracia ao se referir à “*resistencia silenciosa*”,¹⁶ que o levou a incursionar nas “zonas cinzas” do período franquista, nas atitudes ambíguas de muitos escritores e nas mudanças de posição de figuras centrais do mundo intelectual.

Ana María Moix participou dessa resistência em meados da década de 1970, como aluna da Universidade. Um outro comentário de Vázquez

¹⁴ AYALA, Para quién escribimos nosotros, 1984, p. 87. Tradução nossa do original: “a un tiempo mismo, las incitaciones connaturales para su producción y el destinatario a que en primer lugar tenía que dirigirse”.

¹⁵ VÁZQUEZ MONTALBÁN, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, 1998, p. 60. Tradução nossa do original: “Nada más instalarse la pesadilla de la ciudad franquista, empezó el sueño de la reconstrucción de la razón, de la reconstrucción de la ciudad democrática. Fue el proyecto cultural y político dominante entre 1939 y 1982, una larga marcha al servicio del sueño de una ciudad basada en la participación abierta, plural, donde la libertad de la estética se interrelacionaría con la libertad del comportamiento, de la forma, de la innovación”.

¹⁶ GRACIA, *La resistencia silenciosa*, 2004, p. 13.

Montalbán sobre a sociedade da transição interessa particularmente para entender a rejeição de Moix a tudo aquilo que ela via como obsoleto na Espanha. O crítico faz alusão aos jovens universitários de famílias burguesas que confrontaram ideologicamente a seus pais, que eram identificados com os vencedores da Guerra Civil. Ana María Moix apresenta-se, diante de Rosa, como pertencente a uma família da tradicional pequena burguesia barcelonesa e completa seu semblante dizendo ser uma garota “rara”, aluna do Curso de Filosofia e Letras, que participa dos distúrbios dos estudantes universitários contrários ao autoritarismo e vítimas da repressão policial. Rosa responde aconselhando-lhe moderação e prudência. A busca da tradição perdida que Ana María e outros jovens identificavam com a literatura de alguns exilados na América pode ser entendida como parte da resistência.

Resulta curioso comprovar que no Prólogo de 1963, em *Teresa*, Chacel assimila esse romance de 1942, sobre a amante do escritor romântico José de Espronceda, a uma carta “fora de seu tempo”. É provável que a escritora pudesse pensar que toda a sua obra, tão escassamente lida na Espanha, fosse também uma carta que chegava tarde demais.

O epistolário de Rosa Chacel/Ana María Moix instala o leitor nos anos da segunda metade da década de 1960, apresentando a amizade intelectual entre as mulheres e que vai se tornando cada vez mais íntima. No começo, ambas as escritoras se tratavam por “usted”. A partir da carta de 17 de fevereiro de 1966, tomando a iniciativa, Rosa decide usar o “tú”, sendo que Ana María se atreve a alterar o pronome de tratamento pela primeira vez e a pedido da amiga, em carta de 4 de agosto do mesmo ano. O uso simultâneo das duas formas de tratamento revela a resistência ao trato igualitário por parte da jovem espanhola: “Hoje mesmo recebi sua carta (perdoe-me se me sai o “a senhora”) e respondo a senhora agora para não dar lugar a esse horrível pensamento de que esqueço de você”.¹⁷

Armando Petrucci chama a atenção para a mudança gradual de vínculo que ocorre em muitos epistolários, quando “a subordinação se

¹⁷ CHACEL; MOIX, *De mar a mar*, 2015, p. 122 . Tradução nossa do original: “Hoy mismo he recibido tu carta (perdone si de repente me sale el usted) y le contesto ahora para no dar lugar a ese horrible pensamiento de que te olvido”.

transforma em paridade e amizade”.¹⁸ As primeiras cartas de Ana María Moix e de Rosa Chacel revelam uma relação inicial de subordinação da primeira com respeito à segunda. As posições discursivas indicam inicialmente uma hierarquia baseada na idade e na história das participantes, mesmo que sejam ambas as que falem de leituras, gostos e projetos literários, sempre alternados com confidências sobre as vidas pessoais e relatos de experiências no âmbito da cultura. Ao tratar da correspondência como uma escrita de si, Foucault refere-se em *O que é um autor?* à presença dos corpos que deixam a sua marca no ato da escrita para o outro.¹⁹ Os corpos vão sendo objeto de comentários na medida em que aumenta com o tempo a confiança das amigas. A escritora residente no Rio de Janeiro aconselha Ana María, a jovem anoréxica, a comer e a cuidar da saúde; por sua vez, Rosa se lamenta pelos quilos a mais que ganha o seu próprio corpo ou pelas crises de depressão que a imobilizam.

Unicamente Rosa desenvolve a figura do conselho, ocupando na comunicação escrita o lugar que a sua correspondente lhe concede. Ela tenta evitar que Ana María escreva literatura infantil, por exemplo. Porém, sabemos pelas próprias cartas que a jovem não abandona o projeto de escrever relatos para crianças. Embora Rosa diga gostar dos contos que nutriram a sua infância, desprezia os relatos atuais ao “estilo Bambi”, uma vez que “O mais monstruoso que pode ser feito com uma criança é lhe ensinar a ser uma criança”.²⁰ Ana María assimila essas ideias, nada responde imediatamente, mas em carta posterior, de 1966, comunica a sua amiga ter publicado um artigo de crítica à literatura infantil americanizada de consumo massivo, como se estivesse se justificando diante da evidente desobediência. Rosa mostra-se segura e impositiva ao aconselhar leituras dentro de seu próprio cânone, como quando escreve “Leia e releia Platão, não como ornamento de cultura, mas com o convencimento de que a cada dia encontrará nele o mais novo, o mais vivo, o mais

¹⁸ PETRUCCI, *Escribir cartas, una historia milenaria*, 2018, p. 181.

¹⁹ FOUCAULT, *A escrita de si*, 1992.

²⁰ CHACEL; MOIX, *De mar a mar*, 2015, p. 73. Tradução nossa do original: “Lo más monstruoso que se puede hacer con un chico es enseñarle a ser un niño”.

ignorado ainda”.²¹ Esse cânone, no entanto, estava distante daquele que aspirava a construir uma escritora jovem da década de 1960.

Numa das primeiras cartas, a de 4 de outubro de 1965, Ana María solicita humildemente a Rosa referências de escritores que ela considerava valiosos. Rosa responde “Creio mais seguro lhe aconselhar boa prosa francesa”.²² Para mencionar a continuação, alguns nomes, dentre eles os de Michel Butor e Claude Simon. Uma consulta semelhante, por estar formulada a partir de uma declarada ignorância, entrega e submissão, pede opiniões sobre escritores “sudamericanos”.

Um outro tipo de relação, baseada na igualdade dos interlocutores, vai sendo dominante com o avanço do diálogo entre as escritoras. É o que acontece, por exemplo, com os comentários a propósito da obra de Rafael Alberti. Ana María informa estar lendo com entusiasmo *La arboleda perdida*, livro das memórias de Alberti que Rosa não conhece apesar de ter gozado da amizade do poeta com quem compartilhou a vida de exílio na Argentina. Mostra-se interessada pela obra: “Vou procurar a autobiografia de Alberti”,²³ mas como nada pode dizer de um livro que não leu, responde elogiando a poesia de Alberti anterior à poesia de compromisso político e social do amigo. Por essa resposta, a escritora reafirma a sua fidelidade ao cânone das vanguardas das primeiras décadas do século XX.

As cartas de Moix revelam uma espantosa capacidade de leitura e de atenção diante de toda a manifestação de criação artística. De literatura, devora, desde os 12 anos, tanto os clássicos estrangeiros e nacionais quanto os seus contemporâneos. Nesse terreno, notamos a afirmação de uma voz autorizada diante da figura de Rosa. “Estoy leyendo” ou “He leído”, seguidos de uma nómina dispersa de autores, são expressões reiteradas ao longo das cartas. A partir desses nomes e obras oferecidos a escrutínio, Rosa intervém com comentários e juízos que condenam ou salvam.

Diante de certos nomes de circulação mais atual, a escritora residente no Rio de Janeiro emudece: não leu a Roland Barthes nem a William

²¹ CHACEL; MOIX, *De mar a mar*, 2015, p. 50. Tradução nossa do original: “Lea y relea Platón, no como un ornamento de cultura, sino con el convencimiento de que cada día encontrará en él lo más nuevo, lo más vivo, lo más todavía ignorado”.

²² CHACEL; MOIX, *De mar a mar*, 2015, p. 27. Tradução nossa do original: “Creo más seguro aconsejarle buena prosa francesa”.

²³ CHACEL; MOIX, *De mar a mar*, 2015, p. 39.

Faulkner, por exemplo. Nada pergunta sobre o primeiro; sobre o segundo, sabemos que começa a ler a sua ficção estimulada pelos jovens amigos de Barcelona. Entre os escritores do momento na Espanha, Ana María vaticina que Gonzalo Suárez, uma presença admirada e frequente das cartas, vai fazer parte do cânone da nova literatura espanhola junto a amigos, como Pere Gimferrer e Guillermo Carnero: “Estou satisfeita por ter como amigos os que serão, sem dúvida, figuras importantes na literatura que começa hoje na Espanha”.²⁴ Todos eles pertencem a uma vanguarda artística que opta pela experimentação, pela revisão dos valores tradicionais e que atingirão ao longo dos anos seguintes certo renome na Espanha.

A sua correspondente entende imediatamente que precisa desses jovens que são o presente da Espanha e o expressa de modo insistente nas suas cartas. Os fragmentos a seguir deixam entrever, em mensagens enfáticas, a esperança depositada nos jovens “...minha maior ambição é que sejam vocês, precisamente vocês, os de seu tempo, meus leitores”;²⁵ “eu me esforço em penetrar o tempo de vocês”;²⁶ “Me alimento da existência de vocês”.²⁷ Por outro lado, Ana María não deixa de expressar o que ela e seu grupo de Barcelona esperam da escritora que escolheram como modelo. Num único parágrafo, sucedem-se demandas como as citadas a seguir: “Há um exemplo que você deve dar a nós, os jovens”; “Você deve nos dar uma lição. Não apenas a Guillermo, a Pedro e a mim, mas também a muitos outros que talvez a aproveitem melhor”; “nada se perde, e menos ainda um grande esforço como é talvez o que você está realizando”.²⁸

Rosa aspira a incorporar-se a um tempo que *não* é o seu, enquanto Ana María precisa recuperar um passado esquecido pelo corte brutal que

²⁴ CHACEL; MOIX, *De mar a mar*, 2015, p. 136. Tradução nossa do original: “Estoy satisfecha de tener por amigos a los que serán sin duda figuras importantes en la literatura que empieza hoy en España”.

²⁵ CHACEL; MOIX, *De mar a mar*, 2015, p. 76.

²⁶ CHACEL; MOIX, *De mar a mar*, 2015, p. 145.

²⁷ CHACEL; MOIX, *De mar a mar*, 2015, p. 156. Tradução nossa do original: “Mi mayor ambición es que sean ustedes, precisamente ustedes, los de su tiempo, mis lectores”; “yo me empeño en penetrar vuestro tiempo!; “Me alimento de vuestra existencia”.

²⁸ CHACEL; MOIX, *De mar a mar*, 2015, p. 273. Tradução nossa do original: “Hay un ejemplo que debes darnos a, a los jóvenes”; “Has de darnos una lección. No sólo a Guillermo, a Pedro y a mí, sino a muchos otros, que tal vez lo aprovecharán mejor”; [...] nada se pierde, y menos un gran esfuerzo como es tal vez el que estás haciendo tú”.

significou a política cultural do franquismo. Ambas rejeitam a poética do realismo, tanto na literatura quanto no cinema. A propósito do cinema, a escritora de Barcelona declara com firmeza que “na realidade, não gosto das obras que se orientam ao realismo. Acontece que me custa mais acreditar nelas do que nas surrealistas”.²⁹ Para Rosa, a referência continua sendo a crítica ao realismo de José Ortega y Gasset de *La deshumanización del arte*, o ensaio escrito em consonância com as vanguardas históricas; Ana María, por sua vez, lê Barthes, o crítico que suscita interesse na época e que também questiona a mimese realista, porém no contexto da renovação crítica da década de 1960.

O epistolário Rosa Chacel/Ana María Moix pode ser lido como um episódio que mostra um dos modos de pensar as aproximações dos autores e da circulação das obras no interior da literatura. Edward Said distinguiu a “filiação” da “afiliação”, diferenciando a relação vinculada com o modelo da biologia, do natural e da origem segura, de uma outra relação que exige uma apropriação criativa e um esforço de busca. Said afirma que “a afiliação se converte num modo de representar o processo de filiação”.³⁰ Por outro lado, Hanna Arendt retoma a sentença de René Char, que afirma: “Recebemos uma herança sem testamento”.³¹ No artigo “*Herencia y testamento (H. Arendt e J. Derrida)*”, Manuel E. Vázquez trata de elucidar esse aparente sem sentido. A princípio, a afirmação de Char não teria sentido porque a herança supõe a expressão da vontade de quem lega algo. Mas Vázquez interpreta que “são os outros, os herdeiros, quem decidem sobre o recebido. A partir da liberdade. São eles quem validam e ratificam”.³² Um pouco mais à frente, o crítico acrescenta que “A recepção não está ao serviço da reprodução ou a repetição,

²⁹ CHACEL; MOIX, *De mar a mar*, 2015, p. 139. Tradução nossa do original: “En realidad no me gustan las obras que van hacia el realismo. Sucede con ellas que me resultan más difíciles de creerles que a las surrealistas”.

³⁰ SAID, *El mundo, el texto y la crítica*, 2004, p. 39.

³¹ VÁZQUEZ, *Herencia y testamento (H. Arendt y J. Derrida)*, 2012, p. 179.

³² VÁZQUEZ, *Herencia y testamento (H. Arendt y J. Derrida)*, 2012, p. 182. Tradução nossa do original: “son los otros, los herederos, quienes deciden sobre lo recibido. Desde la libertad. Son ellos quienes validan y refrendan”.

mas da criação que acrescenta e incrementa”.³³ Concordando com a tese do célebre “Kafka y sus precursores”, Vázquez comenta que “A herança não é o que se recebe, é o que se inventa”,³⁴ embora “unicamente é objeto de invenção quando o reconhecemos como herança, quer dizer, quando o vinculamos a mestres, antepassados, predecessores, ou a uma origem”.³⁵ Acreditamos que essa leitura da enigmática frase de Char pode iluminar em parte o diálogo de Rosa Chacel e Ana María Moix.

As cartas expressam fantasias sobre as experiências do outro. Apesar das descrições disfóricas do Rio de Janeiro nas cartas de Rosa – que se refere à sujeira, aos ruídos, aos insetos, ao calor, às enchentes e a outras desgraças naturais e humanas, como a feiura de Copacabana – a escritora de Barcelona unicamente pode imaginar as ruas da cidade do Brasil do seguinte modo: “muito claras e de cores vivas”.³⁶ Em 22 de junho de 1966, Rosa escreve “você diz que gostaria de ser exiliada para vir parar no Rio, e eu tive que conter a vontade de lhe dizer: vem, mesmo que não te desterrem!”.³⁷ Seguindo esse fio de pensamento, a escritora considera a possibilidade de promover a visita à sua casa, no Rio de Janeiro, da sua jovem amiga, projeto que descarta logo em seguida por causa da conhecida limitação de recursos materiais. A continuação traça um quadro imaginário de situação de catástrofe econômica familiar e se representa sendo repatriada junto ao seu marido e regressando à Espanha no porão de um barco “*tan en cueros como vinimos al mundo*” (tão nús como chegamos ao mundo).³⁸

³³ VÁZQUEZ, Herencia y testamento (H. Arendt y J. Derrida), 2012, p. 182. Tradução nossa do original: “La recepción no ésta al servicio de la reproducción o la repetición, sino de la creación que acrecienta e incrementa”.

³⁴ VÁZQUEZ, Herencia y testamento (H. Arendt y J. Derrida), 2012, p. 183. Tradução nossa do original: “La herencia no es lo que se recibe, es lo que se inventa”.

³⁵ VÁZQUEZ, Herencia y testamento (H. Arendt y J. Derrida), 2012, p. 183. Tradução nossa do original: “Solo es objeto de invención en tanto lo reconocemos como herencia, es decir, lo vinculamos a unos maestros, ancestros, predecesores o a un origen”.

³⁶ CHACEL; MOIX, *De mar a mar*, 2015, p. 225. Tradução nossa do original: “muy claras, o de colores vivos, especiales”.

³⁷ CHACEL; MOIX, *De mar a mar*, 2015, p. 111. Tradução nossa do original: “Dices que querías que te exiliasen para venir a parar a Río, y yo he tenido que aguantarme las ganas de decirte: iven, aunque no te destierren!”.

³⁸ CHACEL; MOIX, *De mar a mar*, 2015, p. 112.

O tesouro de um legado mais ansiado do que conhecido volta-se a uma condição positiva para extrair do passado os materiais para a invenção criadora. A jovem escritora sente-se parte de uma comunidade intelectual no contexto de um país atrasado que aspira à recuperação de uma modernidade perdida por anos de ditadura. Rosa acredita ter encontrado a sua leitora ideal. De todos os modos de solidão, talvez o mais angustiante para a escritora exilada tenha sido aquele que provinha do medo relativo à inexistência ou à indiferença do leitor a que ela aspirava para a sua obra. A extrema exigência com a própria escrita e a releitura quase obsessiva de seus textos, antes de que ao narcisismo, poderia se explicar pelo profundo respeito ao leitor. Causa surpresa a revisão de exemplares de seus livros publicados totalmente corrigidos pela autora, sempre com tinta preta. Os erros alteravam, em muitos casos, o sentido da frase, mas em outros, tratavam-se de correções mínimas, com visível intenção de tornar a expressão mais perfeita, mais precisa. No exemplar de *La sinrazón*, com a mesma caneta de tinta preta das correções, lemos a seguinte dedicatória ao professor Celso Cunha: "Ao ilustre, e por certo, hispanófilo, Celso Cunha, um livro da Espanha errante pede um lugar na sua admirável biblioteca. Muito cordialmente",³⁹ Rosa assina, no Rio, em 1969. Em exemplar de *Teresa*, da edição de 1941, ela escreve a seguinte dedicatória para um "doctor" não identificado "Com a esperança de que o seu equilíbrio e serenidade proverbiais passem sem detrimento pela atmosfera angustiosa deste livro".⁴⁰ A conhecida tinta preta risca e corrige as mais de duzentas e cinquenta páginas do romance.

Como dissemos no começo do nosso texto, o epistolário Rosa Chacel/Ana María Moix faz parte de uma trama maior, de modo que seria interessante realizar uma leitura que levasse em conta tanto as cartas de Rosa com outros escritores, quanto o conjunto de epistolários do exílio espanhol na América.

³⁹ Tradução nossa do original: "Al ilustre, y por añadidura, hispanófilo, Celso Cunha, un libro de la España errante pide posada en su admirable biblioteca. Muy cordialmente".

⁴⁰ Tradução nossa do original: "Con la esperanza de que su equilibrio y serenidad proverbiales pasen sin detrimento por la atmósfera angustiosa de este libro".

Referências

- AGUINAGA, Carlos Blanco. Ensayos sobre la literatura del exilio español. In: CABO ASEGUINANOLAZA, Fernando. *Historia de la literatura española*. v. 9. El lugar de la literatura española. Barcelona: Crítica, 2012.
- AYALA, Francisco. Para quién escribimos nosotros. In: AYALA, Francisco. *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*. Recuerdos y olvidos. Madrid: Crítica, 1984.
- CABO ASEGUINANOLAZA, Fernando. El lugar de la literatura española. In: MAINER, José-Carlos. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Crítica, v. 9, 2012.
- CHACEL, Rosa; MOIX, Ana María. *De mar a mar*. Barcelona: Comba, 2015.
- CHACEL, Rosa. *Obra completa*. Autobiografías. Dueñas: Fundación Jorge Guillén, 2004.
- CHACEL, Rosa. *Alcancía*. Estación termini. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1998.
- CHACEL, Rosa. *Estación*. Ida y vuelta. Madrid: Cátedra, 1996.
- CHACEL, Rosa. *Alcancía*. Vuelta. Barcelona: Plaza & Janes, 1994.
- CHACEL, Rosa. *Alcancía*. Ida. Barcelona: Seix-Barral, 1982.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160.
- GIORDANO, Alberto. La tentación del diario: escritura de la intimidad y experiencia ética en *La tentación del fracaso* de Julio Ramón Ribeyro. *Cuadernos de Literatura*. v. XIX, n. 37, En-jun. 2015.
- GIORDANO, Alberto. Un *rapport* de la interrupción. Sobre los diarios de Rosa Chacel. *Zama*, 4, 4 (2012). p. 147-156.
- GRACIA, Jordi. *La resistencia silenciosa*. Fascismo y cultura en España. Barcelona: Anagrama, 2004.
- MATAMORO, Blas. Chacel y Ayala: formas de eludir el exilio. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 714, dez. 2009.
- MOLLOY, Silvia. Dislocación e intemperie: el viaje de vuelta. *Revista Caracol 10/Dossiê*. Dez. 2015.
- PETRUCCI, Armando. *Escribir cartas, una historia milenaria*. Buenos Aires: Ampersand, 2018.
- RODRÍGUEZ-FISCHER, Ana (ed.). *Cartas a Rosa Chacel*. Madrid: Versal, 1992.
- SAID, Edward. *El mundo, el texto y la crítica*. Buenos Aires: Debate, 2004.
- TEJADA, Ricardo. Del 'intracuerpo' al anhelo genésico en Chacel: la autobiografía de un yo, exiliado de sí mismo? In: ACILLONA LÓPEZ, Mercedes (coord.) *Sujeto exílico: epistolarios y diarios: exilio en primera persona*. San Sebastián: Hamaika Bide, 2010.
- VÁZQUEZ, Manuel E. Herencia y testamento (H. Arendt y J. Derrida). *Bolletino Filosófico* 27 (2011-2012). p. 179-194.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Crítica, 1998.

Imagens da Guerra Civil e do Pós-Guerra

Valises, maletas, caixas, diários: as imagens perdidas da Guerra Civil Espanhola

Elisa Amorim Vieira

¿Acabaría por borrarse el recuerdo del mal o lo llevaría siempre conmigo como una enfermedad del alma?

Mercè Rodoreda. *Cuánta, cuánta guerra*

O título deste livro, assim como o do seminário que lhe deu origem, afirma que 1939 é um ano que não acabou. Ano que marca a derrota da República Espanhola, a vitória do fascismo, a continuidade das perseguições, das condenações sumárias, da instauração da censura para as artes e de estritos códigos de conduta para mulheres e crianças, a implantação de campos de concentração em território espanhol e, por outro lado, ano que marca o início ou a continuação das diversas formas de resistência que se refugiam, seja nas montanhas, no exílio, nos silêncios do cotidiano, seja em textos, em filmes, em quadros, em *comics*, em fotografias. Os oitenta anos que nos separam de 1939 foram pródigos em apagar vozes, memórias e imagens. Ao longo dos quase quarenta anos de ditadura do general Francisco Franco, os vencidos foram física e simbolicamente silenciados, mas não se vive uma experiência como essa sem que as marcas coletivas sejam visíveis.

Durante a transição para a democracia, a partir de 1975, decidiu-se pelo *pacto del olvido*, em prol da abertura política, o que permitiu que antigos signatários do regime continuassem ocupando comodamente altos cargos administrativos e espaços na política e no judiciário da nova Espanha democrática. O pacto do esquecimento justificava, acima de tudo, anistiar crimes cometidos pelo Estado e fazer ouvidos de mercador às antigas reivindicações das comunidades autônomas. Não é exagero, portanto, afirmar que os oitenta anos que nos separam de 1939 não apagaram o eco das vozes daqueles que ainda esperam por justiça, como tão bem

expressam obras, como *La voz del silencio*, documentário realizado em 2018 por Pedro Almodóvar, assim como não apagaram as cicatrizes ainda visíveis dos que viveram o exílio, como nos revelam romances contemporâneos, como os da escritora hispano-mexicana Angelina Huberman. Nesses oitenta anos, não se pode negar que a Espanha fez esforços significativos na direção da recuperação de sua memória histórica, incluindo a *Ley de la Memoria Histórica*, de 2007, que reconhece as vítimas da Guerra Civil e do regime franquista, embora ainda seja lenta a abertura das valas comuns onde foram jogados os corpos de milhares de republicanos.

O tempo que nos separa do final da Guerra Civil Espanhola também tem sido pródigo em destruir e esconder arquivos e, mais recentemente, em encontrá-los e organizá-los, em particular os de imagens. Nesse movimento que demonstra o caráter fundamentalmente político do arquivo, conforme já apontaram Derrida e Aleida Assmann, séries de fotografias guardadas em maletas, valises e caixas estiveram escondidas ou desaparecidas ao longo de décadas, sujeitas à deterioração material e ao esquecimento. Neste artigo, pretende-se comentar um pouco do périplo a que estiveram sujeitos alguns dos mais importantes acervos de imagens do conflito espanhol. Seu caráter não oficial e a própria precariedade do armazenamento revelam o contexto de perseguição a que estiveram submetidos, enquanto sua sobrevivência indica a perseverança em conservá-los e a consciência de sua importância histórica.

Como se sabe, a Guerra Civil Espanhola foi o primeiro conflito bélico a utilizar amplamente a fotografia como instrumento de registro, testemunho e propaganda. É nesse período que o fotojornalismo se constituiu como um poderoso instrumento de comunicação, levando imagens da Espanha para o resto do mundo, sejam as das frentes de batalhas ou as da retaguarda. No entanto, como já observaram alguns pesquisadores, entre eles Antonio Monegal e Xavier Antich, a Guerra Civil Espanhola é também uma guerra de imagens, o que não é de forma alguma uma expressão metafórica. Conhecer seu contexto de produção, de circulação, de conservação, o lugar que ocupam no imaginário social, além das reinterpretações a que são submetidas, são algumas das questões que envolvem imagens de guerra e a relação que os agentes políticos estabelecem com elas. Devido a seu enorme poder de persuasão, a fotografia

se converteu em uma arma imprescindível de propaganda bélica, sendo largamente utilizada em jornais, revistas, tanto dentro quanto fora da Espanha, e até mesmo nos famosos cartazes que invadiram os muros do país durante os três anos que durou a guerra civil.

Por outro lado, desde o início da sublevação militar, as imagens fotográficas foram alvos da cobiça das forças de repressão que, através delas, buscavam identificar lideranças políticas e sindicais. Esse fato levou à destruição uma grande parte do acervo visual da Guerra Civil Espanhola. Para historiadores e pesquisadores das imagens da guerra, seria necessário, portanto, indagar o que foi conservado, quem conservou e onde estão hoje essas imagens. Como afirma Antonia Salvador Benítez, da Universidad Complutense de Madrid, boa parte do que foi preservado se deveu ao trabalho de foto-historiadores, descobridores e conservadores do patrimônio histórico. A partir de 1985, a fotografia passa a integrar oficialmente o patrimônio documental, em pé de igualdade com os documentos textuais.

A valise mexicana

Um dos arquivos de imagens mais importantes do conflito espanhol, a famosa “valise mexicana”, ficou desaparecido por 67 anos. Formada por três pequenas caixas de papelão, a valise continha aproximadamente 4.500 negativos de fotografias realizadas por Robert Capa, Gerda Taro e David Seymour (Chim), três referências do fotojornalismo do século XX. As imagens da valise abrangem todo o período da guerra: da cobertura feita por Chim de 1936 a 1937, período considerado o mais revolucionário;¹ passando pela impactante documentação levada a cabo por Gerda Taro

¹ Para os historiadores franceses Pierre Broué e Emile Témime, as condições objetivas para a revolução já estavam dadas na Espanha muito antes de 1936, porém a partir do resultado das eleições daquele ano, quando a Frente Popular sai vencedora, diversas ações aceleraram esse processo, tais como a liberação de presos políticos e a deflagração de uma série de greves. Como explica Enric Mompó, nenhuma das tarefas democráticas havia sido resolvida anteriormente pelos políticos republicanos, em especial a reforma agrária. Nesse sentido, Broué e Témime destacam o vigor do processo revolucionário levado a cabo no campo, em que os camponeses invadiam grandes latifúndios e enfrentavam a guarda civil com paus e pedras. O processo revolucionário na cidade, em especial em Barcelona, foi descrito em detalhes em *Homenagem à Catalunha*, de George Orwell, em *Red Spanish notebook*, de Mary Low e Juan Breá, assim como nas diversas cartas escritas pela ativista norte-americana Lois Orr, publicadas em *Letters from Barcelona: an American woman in revolution and civil war*, sob a organização de Gerd-Rainer Horn.

até o dia de sua morte, em julho de 1937; e a ampla e já mítica reportagem realizada por Capa até os últimos momentos do conflito, incluindo a fuga de milhares de espanhóis pelos Pirineus, em fevereiro de 1939. Além desses negativos, a valise continha também dois rolos de filmes de Fred Stein com retratos de Gerda Taro, realizados em Paris, em 1935. A chegada dos alemães a Paris, em 1940, determinara o destino dos negativos que, para serem protegidos, foram passados de mão em mão, chegando depois à Cidade do México. Em 2007, as três pequenas caixas, bastante deterioradas, conhecidas como “Valise mexicana”, chegam ao *International Center of Photography*, em Nova York, instituição fundada por Cornell Capa, irmão de Robert Capa, que aos 89 anos finalmente reencontrava os 126 filmes perdidos. Como afirma Cynthia Young, curadora da exposição *A Valise Mexicana*, “juntos, esses rolos de filmes constituem não só um registro inestimável de inovação fotográfica e fotografia de guerra, mas também da grande luta política que determinou o curso da história da Espanha e, em retrospectiva, da expansão global do fascismo naquele período”.²

Vale dizer que a valise não contém toda a cobertura que os três fotógrafos produziram da Guerra Civil Espanhola, mas entre suas imagens estão algumas das mais icônicas e representativas do conflito. Além disso, as fotografias que Taro produziu do treinamento do Exército Popular, em Valência, ou do front de Segovia, assim como a cobertura realizada por Capa dos campos de internação de Argelés-sur-Mer e Barcarés são documentos imprescindíveis para a reconstrução desses acontecimentos históricos. A maleta contém ainda retratos até então desconhecidos de *La Pasionaria*,³ Ernest Hemingway, André Malraux e Federico García Lorca. A recuperação desse conjunto de fotografias, tantos anos após a finalização do conflito armado, lança algumas luzes em torno de seu valor documental, assim como sobre a trajetória daquelas que se converteram em monumentos icônicos. Se compararmos a profusão de imagens de

² *A valise mexicana*: a redescoberta dos negativos da Guerra Civil Espanhola de Capa, Chim e Taro. Catálogo da exposição (23 de julho a 02 de outubro de 2016), Caixa Cultural, São Paulo: 2016, p. 12.

³ Dolores Ibarruri Gómez, *La Pasionaria*, foi uma conhecida oradora e militante do Partido Comunista de Espanha. É sua a famosa frase: “Más vale morir de pie que vivir de rodillas” [É melhor morrer de pé que viver de joelhos].

guerra que passam a circular a partir da Segunda Guerra Mundial, pode-se afirmar que as fotografias e filmes que formam o acervo imagético do conflito espanhol são escassos, o que por si só já aumenta a importância histórica dos negativos encontrados e lhes confere certo valor aurático.

O périplo seguido pela *maleta* ou *valise mexicana*, por sua vez, indica a necessidade e urgência em se preservar um material que poderia não só ser destruído como ser utilizado para fins diversos, caso caísse em poder do inimigo. A guerra de imagens, caracterizada justamente pela destruição ou apropriação de acervos, foi uma constante ao longo da Guerra Civil Espanhola. Em um estudo minucioso sobre esse tema, Vicente Sánchez-Biosca e Sonia García López⁴ demonstram como a migração icônica em determinados contextos históricos pode alterar violentamente o sentido original de determinadas imagens e a perspectiva desde a qual foram concebidas. Um dos exemplos analisados pelos dois pesquisadores é o do documentário *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*,⁵ realizado a partir do material filmado por cinegrafistas amadores anarquistas nos dias posteriores à tentativa de golpe militar na capital catalã. O curta-metragem, cujo objetivo era registrar os momentos iniciais da revolução na Catalunha, circulou por diversas partes do mundo e teve suas imagens muitas vezes utilizadas em discursos ideologicamente contrários.

Por outro lado, pode-se também observar outro tipo de migração icônica. Sánchez-Biosca e Sonia García López chamam a atenção para um aspecto mais sutil desses deslocamentos, no qual as imagens circulam dentro de um mesmo campo ideológico, produzindo novas formas de sentido e, mais do que isso, ultrapassando o plano puramente referencial para reforçar sua densidade simbólica. Esse certamente é o caso de algumas das fotografias de Robert Capa, sendo a mais emblemática delas a da morte do miliciano no Cerro Muriano, imagem que para muitos passou a simbolizar a própria Guerra Civil e a luta contra o fascismo. O fato de estar *ligeiramente fora de foco*, demonstraria a precariedade das condições em que a imagem fora captada e, mais do que isso, o total

⁴ MONEGAL, *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*, 2007, p. 113.

⁵ REPORTAJE del movimiento revolucionario en Barcelona, Direção: Mateo Santos, 1936.

envolvimento do fotógrafo com o objeto fotografado. Dentre os negativos encontrados na maleta mexicana, por exemplo, veem-se as imagens enevoadas e desfocadas que Capa realizou durante a Batalha de Teruel, entre dezembro de 1937 e início de janeiro de 1938, nas quais fica evidente que o seu ponto de vista poderia ser o mesmo de um dos soldados fotografados. A percepção do envolvimento e do perigo que cercavam o fotógrafo, evidentes nas matérias publicadas na imprensa internacional da época, foi certamente um dos ingredientes que possibilitou a edificação da imagem legendária do próprio Capa, o que em nada desmerece o valor de sua obra ou de sua postura ética.

Ainda sobre a questão dos deslocamentos de sentidos, outro negativo encontrado na maleta mexicana é também exemplar. Trata-se de uma fotografia realizada por David Seymour (Chim), em Badajoz, em abril/maio de 1936, na qual uma mulher, em uma assembleia sobre reforma agrária, amamenta um bebê. Na imagem, que nos remete à figura da *mater dolorosa* de uma pintura barroca, a mãe olha para o alto, como implorando proteção divina para o filho indefeso. A fotografia, publicada pela primeira vez na revista *Regards*, em 14 de maio de 1936, foi utilizada posteriormente na capa da *Madrid* (1937), em uma montagem com aviões, como se a fotografia tivesse sido feita durante um ataque aéreo. Uma vez que o negativo havia sido perdido, as reproduções feitas a partir de cópias impressas não respeitavam a composição original nem o contexto em que fora produzida. Todo o destaque recaía, portanto, para o rosto de uma suposta vítima da guerra, reforçando o apelo antibelicista que passava a ter a imagem na imprensa internacional. Encontrar o negativo, tantos anos após o conflito, possibilitou reconstruir a cena histórica original e os deslocamentos dessas imagens da guerra.

Por fim, entre os negativos da maleta mexicana, encontra-se uma série realizada por Gerda Taro, em Valencia, no dia 15 maio de 1937, após a cidade ter sido duramente bombardeada pela aviação fascista durante toda a noite e madrugada do dia anterior. Destaca-se a fotografia da porta do necrotério, onde centenas de pessoas aguardavam por notícias de familiares e amigos. As expressões de dor e ansiedade dão a dimensão do horror causado por uma guerra que tinha na mira a própria população civil. Mas a que realmente se destaca é uma imagem feita dentro do

necrotério: dois corpos deitados sobre uma mesa, no primeiro plano, e, ao fundo, grandes janelas gradeadas e outro corpo coberto. Não se veem os rostos dos mortos, apenas seus pés e pernas, em uma composição que nos reporta à pintura de Andrea Mantegna, *A lamentação sobre o Cristo morto*. O deslocamento realizado por Gerda Taro através da composição, certamente intencional, permite que o plano referencial seja ultrapassado para que a cena adquira uma dimensão simbólica superlativa, em que a vítima anônima da guerra é identificada com o ícone máximo da religiosidade ocidental, também ele afetado pela barbárie humana. Embora a fotografia tenha sido publicada em revistas e jornais da época e tenha se tornado uma das imagens mais conhecidas da Guerra Civil, pode-se afirmar que o valor da recuperação do negativo original vai além da mera restituição material de registros da guerra da Espanha, uma vez que faz parte da memória afetiva do povo espanhol e da própria história da fotografia. Por fim, pode-se observar que, entre todas as imagens da valise mexicana, o conjunto formado pelos retratos de Gerda Taro em Paris, realizados por Fred Stein, e as fotografias que ela própria fez, tanto no front de Córdoba quanto em Valencia, combinam-se em um mosaico em que a dimensão individual e a coletiva são inseparáveis. Como se sabe, o destino da jovem fotógrafa, morta no campo de batalha em 1937, mescla-se ao de grande parte de seus fotografados.

As caixas de Campaña

Enquanto a valise encerrava 70 anos de buscas, outro arquivo de imagens percorria um caminho inverso, o do abandono proposital. Recentemente, na edição de 8 de outubro de 2019, o jornal catalão *La Vanguardia* anunciava o achado, desta vez no fundo de uma garagem na localidade de Sant Gugat del Vallés, próxima a Barcelona. Tratava-se do último tesouro fotográfico da Guerra Civil Espanhola: os mais de 5.000 negativos da guerra realizados por Antoni Campaña, um dos mais importantes fotógrafos catalães do século XX. Além dos negativos, foram encontrados também cerca de 700 fotografias ampliadas pelo próprio Campaña e outras tantas de Agustí Centelles e Joan Andreu Puig Farran, fotógrafos com quem ele colaborara durante e depois da guerra. A matéria destaca que Campaña nunca se interessou pelas instantâneas que produzira durante

a guerra, nem mesmo em 1989, ano de sua morte, quando a Fundació Caixa de Barcelona organizou uma exposição antológica de sua obra. Por que teria escondido essas imagens de Barcelona entre 1936 e 1939? E mais, questiona a matéria, por que, sem que se interessara por essas imagens, nunca as destruiu? Esse gesto ambíguo, que aponta o trauma que certamente a guerra significou para o fotógrafo, traz em si o desejo do esquecimento, mas não o da destruição do arquivo. Estaria, então, exercendo a sua liberdade de viver *a-historicamente*, instalado, como diria Nietzsche, no limiar do instante? Por outro lado, ao não destruir os negativos, não deixa de reconhecer o direito coletivo a rememorar as cenas fotografadas por ele.

Sabe-se que os retratos que Campañà fez de libertárias e libertários durante a guerra foram muito utilizadas em propagandas da CNT/FAI.⁶ Quando o exército franquista entrou em Barcelona, Campañà, como tantos outros republicanos, teve de fugir, mas acabou retornando à cidade, protegido por alguns contatos que tinha no lado inimigo. Acabaria fotografando o desfile dos vencedores e os carros abandonados pelos republicanos em fuga. A matéria de *La Vanguardia*, firmada por Placid Garcia-Planas e Arnau González Vilalta, contextualiza aquele momento e busca explicar a decisão tomada por Campañà:

Com as tropas franquistas chegou o fotógrafo barcelonês Josep Compte Argimon, encarregado da depuração dos arquivos fotográficos. Diante da derrota, cada um fez a mala que pôde. Capa extraviou uma no México. Centelles guardou a sua na França. Pérez de Rozas esquivou a censura depositando suas imagens no Arxiu Històric de Barcelona. Brangulí entregou alguns negativos e escondeu a maioria. Outros não puderam fazer mala alguma: as fotografias de Casas, Torrents, Puig Farran ou Badosa foram apreendidas ou destruídas.

Campañà não quis entregar seu olhar. Depositou seu grande retrato da Barcelona em guerra – mais de cinco mil negativos e umas setecentas ampliações – no Arxiu Mas da Casa Amatler para retirá-las dois anos depois: se a CNT-FAI utilizara suas fotografias para exaltar a revolução ácrata, agora eram os franquistas que ilustravam a “barbárie vermelho-separatista” com algumas de suas

⁶ A Confederación Nacional del Trabajo (CNT) e a Federación Anarquista Ibérica (FAI) eram organizações anarco-sindicalistas, especialmente fortes na Catalunha, região mais industrializada da Espanha. Exerciam também grande influência no Levante, em Aragão e na Andaluzia.

imagens em dois livros. O fotógrafo encerrou seu olhar da guerra nas duas caixas vermelhas e as esqueceu no fundo da garagem de sua casa. Duas caixas que agora foram descobertas: com seu conteúdo, a editora Comanegra prepara um livro.⁷

O fragmento anterior esclarece de forma objetiva os riscos a que estavam sujeitos os arquivos dos principais fotojornalistas que cobriram a guerra do lado republicano, após a vitória do exército franquista. Não deixa de ser intrigante, contudo, o fato de Campañà não ter revelado o acervo escondido nem mesmo depois da queda da ditadura. Uma das hipóteses é a do seu absoluto rechaço a tudo relacionado ao conflito, além do fato de também ter estado sob o fogo cruzado da guerra de imagens, tendo fotografias publicadas por um lado e por outro, como se percebe através do segundo parágrafo da citação.

Escondidas, esquecidas e imunes, até então, à guerra de imagens e às migrações icônicas, as fotografias preservadas nas caixas vermelhas de Campañà nos mostram cenas do cotidiano alterado pela guerra. É o caso, por exemplo, da foto realizada no verão de 1936, na qual se vê um grupo de meninos brincando de erguer barricadas junto ao muro da Universidade de Barcelona, todos eles com o punho ao alto, reproduzindo a saudação republicana. Essa fotografia coincide com algumas realizadas por Gerda Taro e por Agustí Centelles, em diferentes momentos da guerra. O que sobressai nessas cenas é a intromissão do conflito armado e da violência do mundo adulto nas brincadeiras infantis e, portanto, no imaginário das crianças, além da naturalização das alterações na paisagem urbana. Essa fotografia funciona como um espelho de outra, também realizada por Campañà em julho de 1936, em uma rua do

⁷ GARCIA-PLANAS; GONZÁLEZ VILALTA, *La Vanguardia*, 8 de outubro de 2019. Tradução nossa do original: “Con las tropas franquistas llegó el fotógrafo barcelonés Josep Compte Argimon, encargado de depurar los archivos fotográficos. Ante la derrota, cada uno hizo la maleta que pudo. Capa extravió una en México. Centelles la guardó en Francia. Pérez de Rozas esquivó la censura depositando sus imágenes en el Arxiu Històric de Barcelona. Brangulí entregó algunos negativos y escondió la mayoría. Otros no pudieron hacer ninguna maleta: las fotografías de Casas, Torrents, Puig Farran o Badosa fueron incautadas o destruidas. Campañà no quiso entregar su mirada. Depositó su gran retrato de la Barcelona en guerra –más de cinco mil negativos y unos 700 positivados– en el Arxiu Mas de Casa Amatller para retirarlas un par de años después: si la CNT-FAI había utilizado sus fotografías para exaltar la revolución ácrata, ahora eran los franquistas los que ilustraban la “barbarie rojo-separatista” con algunas de sus imágenes en dos libros. El fotógrafo cerró su mirada de la guerra en las dos cajas rojas y las olvidó en el fondo del garaje de su casa. Dos cajas que ahora se han descubierto: con su contenido, la editorial Comanegra prepara un libro”.

Eixample,⁸ onde se vê uma barricada em primeiro plano e, atrás dela, vários homens aglomerados, carros da CNT-FAI parados e, das sacadas dos edifícios, mulheres observando os acontecimentos. As barricadas feitas de pedras arrancadas do calçamento das ruas apontam para um extracampo marcado pelo heroísmo dos que defenderam sua cidade da tentativa de golpe militar. São os primeiros momentos da guerra civil e da revolução na Catalunha, protagonizados pelos anarquistas, quando para muitos a capital catalã carregava o título de cidade mais livre do mundo.

Outras imagens encontradas nas caixas de Campañà nos mostram Barcelona alguns meses depois, no início de 1937. Uma delas, a chegada ao Hospital Clínico de uma criança ferida por um bombardeio da aviação italiana, em que sobressai o desvelo dos homens que a amparam. A sobrevivência dos mais vulneráveis, na cidade sob ataque constante de forças infinitamente superiores, passa a ser a questão mais premente da população. A experiência revolucionária começa a perder seu ímpeto diante do cotidiano devastador e das divergências internas ao próprio campo republicano.⁹ Em outra fotografia, veem-se duas mulheres em meio às ruínas de uma rua do Poble-sec, bairro operário próximo ao Eixample, após o bombardeio ocorrido em 14 de março de 1937. A postura corporal e a expressão facial de ambas não denotam surpresa, desespero, nem sequer tristeza. Os braços fortes, cruzados, da que se apoia na soleira da porta são a expressão da raiva contida, coincidente com o gesto da outra que apoia a mão na mesma soleira e observa de frente o fotógrafo intruso.

Em outra imagem relacionada à anterior, tem-se um grupo de mulheres que, após um bombardeio, buscam, em meio às ruínas, o que restou de seus pertences. Segundo Caroline Brothers,¹⁰ de todas as fotografias da Guerra Civil Espanhola publicadas na imprensa francesa e

⁸ O Eixample (*Ensanche*, em espanhol) é um distrito de Barcelona, surgido com a reforma urbanística da cidade, idealizada pelo engenheiro Idelfonso Cerdá, na segunda metade do século XIX.

⁹ A partir de maio de 1937, as tensões existentes entre os que seguem a política oficial da União Soviética (Partido Comunista de Espanha (PCE) e Partido Socialista Unificado de Catalunha (PSUC)), ditada por Josef Stalin, e, de outro lado, anarquistas da CNT-FAI e comunistas independentes, do Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM), tornam-se insustentáveis. As batalhas nas ruas de Barcelona entre os dois grupos são descritas por George Orwell, em *Homenagem à Catalunha*.

¹⁰ BROTHERS, *War and photograph*, 2005, p. 102.

britânica, nenhuma categoria apareceu tanto quanto as da face urbana da guerra. Os danos causados nos centros urbanos foram intensamente documentados nas páginas desses periódicos que mostravam a mudança gradual da paisagem urbana em meio ao conflito. Ainda que a maioria das fotografias guardadas na caixa vermelha de Campaña não tenham sido publicadas, o que atrai o olhar do fotógrafo possivelmente é o mesmo interesse pela paisagem mutante e pelo impacto destrutivo da guerra. Utilizando as categorias do semiólogo Jacques Durant, Caroline Brothers¹¹ observa que enquanto a construção de barricadas representava um obstáculo na sintaxe urbana, a maioria das imagens da cidade registrava novas ausências e correspondia a figuras de supressão. Nas fotos da caixa vermelha aqui comentadas, observa-se a descontinuidade que rompe o cotidiano e altera a paisagem, seja pelo acréscimo, como nas imagens das barricadas, seja pela supressão, como nas dos bombardeios. No entanto, o que prevalece na maior parte delas é o enfoque no drama humano em meio ao cenário de destruição.

A mala e o diário de Centelles

Como bem recorda a matéria de *La Vanguardia*, citada anteriormente, Agustí Centelles, por sua vez, carregou consigo sua mala de fotografias na fuga que empreendeu pelos Pirineus. O mais célebre fotojornalista catalão sabia muito bem dos riscos que aquelas imagens corriam com a entrada das tropas franquistas em Barcelona, em 26 de janeiro de 1939. Pioneiro da geração Leica na Espanha e autor de muitas das mais emblemáticas fotografias da Guerra Civil, Centelles estava entre as milhares de pessoas que, após três anos de resistência, eram obrigadas a abandonar a cidade. Naqueles momentos finais da iminente perda de Barcelona, ele não conseguiu fotografar o drama humano dos que fugiam da cidade. Tempos depois, escreveu em seu diário: "Que cenário terrível o da estrada! Me dá um nó na garganta. Meu espírito de jornalista desapareceu e não me sinto capaz de descer do caminhão ou fotografar

¹¹ BROTHERS, *War and photography*, 2005, p. 108.

do alto”.¹² As imagens icônicas que se preservaram da cidade fantasmagórica, em janeiro de 1939, são de Robert Capa: o casal sentado em um dos bancos do Passeig de Gràcia; a menina recostada em sacos espalhados no chão, uma mãe que carrega um colchão na cabeça acompanhada pelo filho ou a mulher e o cachorro que correm dos bombardeios na Praça de Catalunya. Em todas elas, é possível perceber o desespero, o assombro e o abandono. Obrigados a cruzar os Pirineus no duro inverno daquele ano, cada um levava consigo somente o que conseguia carregar. Centelles conservou suas câmeras e uma maleta com os negativos de toda a cobertura que realizara da guerra civil. As autoridades franquistas, conhecendo a importância política, histórica e propagandística do arquivo, assim que entraram em Barcelona, buscaram em vão aquele material que se tornaria parte fundamental da memória iconográfica da revolução na Catalunya, da guerra civil e da República.¹³

A obra fotojornalística de Centelles abarca grande parte da guerra civil na Catalunya e no front de Aragão. Suas imagens mais conhecidas são, sem dúvida, as da luta nas ruas de Barcelona contra o golpe militar que buscava derrubar o governo republicano, assim como as do ambiente revolucionário que se instaurara na capital catalã a partir do dia 19 de julho de 1936. Uma dessas fotografias tem sido objeto de inúmeras discussões entre historiadores, jornalistas e teóricos da fotografia. Trata-se de uma imagem do enfrentamento ocorrido no já mencionado 19 de julho, em uma das ruas do Eixample barcelonês, em que se veem três *guardas de assalto*¹⁴ empunhando fuzis, protegidos pelos corpos de

¹² CENTELLES, *Diario de um fotógrafo*, 2010, p. 41. Tradução nossa do original: “Menudo panorama por la carretera! Se me hace un nudo en la garganta. Mi espíritu de periodista ha desaparecido y no me siento capaz de bajar del camión o de hacer fotos desde arriba”.

¹³ No dia 13 de março de 1939, o *Servicio Nacional de Propaganda*, órgão ligado ao *Ministerio de la Gobernación* do governo golpista de Francisco Franco, envia à esposa de Centelles o seguinte requerimento: “A senhora deverá passar o mais breve possível pela *Sección de Fotografía del Departamento de Plástica* para entregar o que falta do arquivo fotográfico do Sr. Centelles que interessa a essa seção e para completar informações sobre o mesmo”. Como observa Miquel Berga, a ordem era dada “Por Deus, Espanha e sua Revolução Nacional sindicalista”. (BERGA, *Tiempo atrapado y tiempo recuperado*, 2007, p. 89).

¹⁴ A denominada *Guardia de Asalto* ou *Cuerpo de Asalto* foi criada durante a Segunda República Espanhola (1931-1939), com o objetivo de ser uma força policial que atuasse na manutenção da ordem pública. A *Guardia de Asalto* teve uma atuação destacada na defesa do governo republicano contra o golpe dos militares insurgentes.

dois cavalos mortos. Como observou Miquel Berga,¹⁵ todos os elementos dessa cena evocam luta, imediatismo e determinação: os animais mortos como barricada, o sangue dos cavalos sobre as lajotas de Gaudí e a pose do guarda que ocupa o centro da fotografia, sem o uniforme regulamentar e com os braços nus. A imagem foi imediatamente publicada na imprensa nacional e internacional, tornando-se símbolo da vitória do povo catalão contra o fascismo. O acesso ao negativo original, no entanto, acrescenta um novo elemento de interesse. Percebe-se que o enquadre feito pelo fotógrafo durante a ampliação da imagem eliminara uma figura "extra": a de um simples cidadão que surge num dos cantos da fotografia, empunhando de forma desajeitada uma minúscula pistola, contrastando, assim, com a pose aguerrida dos guardas de assalto. A intromissão desse personagem dá origem a uma série de interpretações e suposições, que vão desde a construção da cena épica através do trabalho no laboratório, constatando-se a intenção propagandística decorrente do envolvimento de Centelles com a causa republicana, até mesmo a hipótese de encenação da imagem.

Três anos após realizar a fotografia daquela vitória efêmera e tantas outras da guerra no front e na retaguarda, Agustí Centelles, como milhares de outros republicanos, cruzou os Pirineus.¹⁶ Ao entrar em território francês, foi detido e levado ao campo de internação de Argelès-sur-Mer. Em março, passou ao campo de Bram, onde permaneceu até setembro de 1939. Nesse campo, voltou a fotografar e a escrever, em catalão, o diário que dedicaria ao filho recém-nascido que ficara em Barcelona com o restante da família. Durante os meses de internamento em Bram, Centelles registrou com sua Leica e nas páginas do seu diário a cotidiana humilhação a que foram submetidos milhares de espanhóis nos campos franceses. Além da simples transcrição de fatos, esses relatos e fotos são fruto de uma observação perspicaz e de um olhar que conseguiu manter a empatia com o outro em condições de extremo sofrimento e desumanização. As palavras do diário singularizam as imagens, circunscrevem-nas a um espaço específico e a determinados personagens, impedindo que

¹⁵ BERGA, *Tiempo atrapado y tiempo recuperado*, 2007, p. 90.

¹⁶ Tratei desse tema no artigo "Relatos de fotógrafos: cotidiano e história entre palavras e imagens", publicado no volume 24, n. 2, da revista *Aletria* (2014).

se produza o efeito de hipericonização que Xavier Antich atribui a muitas fotografias da Guerra Civil Espanhola, quando uma imagem acaba por resumir todo o conflito.

No campo de Bram, vivendo sob condições totalmente adversas, Centelles decide retomar seu trabalho de fotojornalista e realiza 583 imagens que constituem, segundo Miquel Berga, “um testemunho excepcional sobre a vida dos refugiados espanhóis nos campos improvisados pelas autoridades francesas para acolher o êxodo republicano”.¹⁷ A excepcionalidade se deve não só à qualidade das imagens, mas também ao fato de terem sido realizadas no interior do campo. Se a emoção não havia permitido a Centelles fotografar a derrota de Barcelona e o êxodo republicano, sua situação de vítima não lhe impedirá de lançar um olhar penetrante sobre a vida comunitária no campo. Ao comentar essas imagens, Didi-Huberman afirma que é assim que um homem humilhado olha o homem humilhado. O abandono é o mesmo, observa o filósofo, mas Centelles é capaz de retomar seu trabalho. E, embora “esse trabalho não mude nada as condições de vida no campo – as privações, os medos, a sensação de impotência – muda totalmente a perspectiva ética, cuja possibilidade essas condições tendem destruir”.¹⁸

Tanto os negativos levados na mala com a qual escapara de Barcelona, em janeiro de 1939, quanto as imagens feitas no campo de Bram foram deixados por Centelles, em 1944, aos cuidados da família francesa que o abrigou durante o período final em que esteve na França. Decide, apesar dos riscos, retornar a Barcelona. Somente após a morte de Francisco Franco, em 1975, o fotógrafo voltou à França para recuperar esse arquivo de valor inestimável para a memória histórica da Catalunha e da Espanha. O destino dessas imagens, totalmente vinculadas à condição humana de quem as produziu e preservou, é por si só revelador de um momento histórico que abarcou meio século.

¹⁷ BERGA, *Tiempo atrapado y tiempo recuperado*, 2007, p. 104. Tradução nossa do original: “un testimonio excepcional sobre la vida de los refugiados españoles en los campos improvisados por las autoridades francesas para acoger el éxodo republicano”.

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, *When a humiliated man looks at the humiliated*, 2009, p. 51.

Considerações finais

Alguns arquivos são impostos. Durante décadas, a cidade de Salamanca abrigou um acervo macabro, em que os franquistas depositavam informes sobre aqueles a quem perseguiam ou faziam desaparecer. Hoje, nesse mesmo arquivo, os descendentes das vítimas encontram dados sobre seus familiares desaparecidos ou mortos. Mas, por outro lado, também há arquivos que desaparecem, são escondidos, abandonados, ignorados, queimados. Reencontrá-los pode ser obra do acaso, da teimosia, da persistência ou do desejo político de não esquecer, de não abrir mão das versões subterrâneas da história. Sua função, se é preciso dar-lhes uma entre tantas, é a de testemunhar injustiças, arbitrariedades, falsificações e colocar-se, como barricada, diante da impunidade. Simplesmente para que o fascismo e a barbárie não voltem a acontecer, porque sabemos de sobra que o perigo sempre espreita.

Caberia perguntar, ao final deste texto, o que a valise mexicana, a caixa vermelha de Campañà e a mala de Centelles têm em comum, além de serem testemunhos visuais de um dos eventos mais trágicos do século XX. As imagens das ruínas urbanas, da infância submetida à violência e ao desamparo, o drama dos refugiados no estádio de Montjuic ou o desespero dos que escapavam pelas estradas que levavam aos Pirineus, comuns aos três acervos, testemunham também a derrota republicana e a destruição de uma cidade que chegou a experimentar uma nova organização social e política, mais igualitária e justa, ainda que não isenta de violência. Quando George Orwell chegou a Barcelona, no final de dezembro de 1936, viu uma cidade suja e lúgubre, com escassez de alimentos e filas intermináveis para obtê-los. Porém, afirma no início de sua *Homenagem à Catalunha*: "Acima de tudo, havia uma crença na revolução e no futuro, um sentimento de ter-se subitamente emergido numa era de igualdade e liberdade. Os seres humanos estavam tentando se comportar como seres humanos e não como dentes da engrenagem capitalista".¹⁹ Essa afirmação do escritor inglês dialoga com algumas das fotografias mais conhecidas de Centelles, Capa, Gerda Taro, David

¹⁹ ORWELL, *Lutando na Espanha: Homenagem à Catalunha*, 2006, p. 30.

Seymor e Campañà, nas quais se percebe o sentimento de júbilo no ato de apropriação coletiva da cidade.

Como foi possível observar, os três arquivos também têm em comum a inconstância dos sentidos das imagens de guerra, seja pelos deslocamentos decorrentes das mudanças históricas, afinal "*el tiempo también pinta*", teria dito Goya; seja por migrações icônicas decorrentes das diferenças entre os enquadres realizados durante a edição da imagem em laboratório, muitas vezes para obter efeitos propagandísticos ou retóricos, e os enquadres originais dos negativos, obtidos no próprio ato fotográfico, ao sabor de um instante excepcional. No entanto, é também possível afirmar que os negativos da valise mexicana, assim como os da caixa vermelha de Campañà e da maleta de Centelles, foram preservados da destruição material e das apropriações políticas dos inimigos, devido à resistência daqueles que conheciam o valor de suas imagens enquanto testemunhos visuais de uma época.

Referências

ANTICH, Xavier. Fármacos icônicos. Memoria y retórica en la fotografía de la guerra civil española. In: CORNELSEN, Elcio; VIEIRA, Elisa; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Imagem e memória*, Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Ed. Unicamp, 2011.

BERGA, Miquel. Tiempo atrapado y tiempo recuperado. In: MONEGAL, Antonio (ed.). *Política y (po) ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Paidós, 2007.

BROTHERS, Caroline. *War and photography*. London, New York: Routledge, 2005.

CAPA, Robert. *Ligeiramente fora de foco*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

BROUÉ, Pierre; TEMINE, Emile. *La revolución y la guerra de España*. México, D.F.: Biblioteca Actual, Tomos I y II, 1962.

CENTELLES, Agustí. *Diario de um fotógrafo*. Bram, 1939. Barcelona: Península, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. When a humiliated man looks at the humiliated. In: CENTELLES, Agustí. *The concentration camp at Bram*, 1939. Barcelona/New York: Actar, 2009.

GARCIA-PLANAS, Placid; GONZÁLEZ VILALTA, Arnau. La caja de Antoni Campañà: imágenes desconocidas de la Barcelona en guerra. *In: La Vanguardia*, 8 de outubro de 2019. Disponível em: <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20191006/47795800707/antoni-campana-guerra-civil-fotografia-barcelona.html>. Acesso em 28 out. 2020.

LÉ, Leonardo Rea; SANTANA, Naum Simão de (coord.). *A valise mexicana: redescoberta dos negativos da Guerra Civil Espanhola de Capa, Chim e Taro*. Tradução de Patrícia Knetsch. São Paulo: Rua 34, 2016.

MONEGAL, Antonio (ed.). *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Paidós, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. *In: NIETZSCHE, Friedrich. Obras completas / Friedrich Nietzsche*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

ORWELL, George. *Lutando na Espanha: Homenagem à Catalunha; Recordando a Guerra Civil Espanhola e outros escritos*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Ed. Globo, 2006.

REPORTAJE del movimiento revolucionario en Barcelona. Direção de Mateo Santos. Editado pela Oficina de Información y Propaganda de la CNT-FAI. Espanha: 1936. (22 min.)

RODORÉDA, Mercè. *Cuánta, cuánta guerra*. Barcelona: Edhasa, 2002.

SALVADOR BENÍTEZ, Antonia. Fuentes fotográficas para el estudio de la Guerra Civil. Archivos, fondos y colecciones. *Letra Internacional*, n. 126, p. 33-64, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/38144530/Fuentes_fotogr%C3%A1ficas_para_el_estudio_de_la_guerra_civil._Archivos_fondos_y_colecciones. Acesso em 28 out. 2020.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente; GARCÍA LÓPEZ, Sonia. Imágenes en migración. *In: MONEGAL, Antonio (ed.). Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Paidós, 2007.

VIEIRA, Elisa Amorim. Relatos de fotógrafos: cotidiano e história entre palavras e imagens. *Aletria*, Belo Horizonte: UFMG, 2014. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/6943>. Acesso em 28 out. 2020.

Picasso e a Guerra Civil Espanhola: a arte no exílio como reação e defesa da liberdade

Ana Lúcia Esteves dos Santos

Desde as formas mais primitivas de arte, a guerra representou um importante estímulo para os artistas: eles a glorificaram, expuseram de forma nua e crua ou em termos simbólicos sua dramaticidade, apoiaram-na ou reagiram contra ela, expressando heroísmo ou repúdio, comoção e tristeza, ou, ainda, documentaram-na de forma intencionalmente mais realista ou pessoal.

Na história da arte, os futuristas, por exemplo, a celebraram com entusiasmo até que muitos deles caíssem mortos durante a Primeira Guerra Mundial. Os antigos gregos e romanos representaram batalhas em estátuas, frisos e colunas de mármore, enaltecendo o heroísmo dos combatentes, suas vitórias, sua coragem e patriotismo histórico.

Da Antiguidade até o Período Neoclássico, os artistas ficaram fascinados pelo caráter físico e dramático da guerra, tendo muitas obras glorificado a ação militar. No entanto, alguns deles, como foi o caso de Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel, se propuseram a expor a crueldade da guerra, e os dadaístas foram o primeiro grupo artístico a condená-la abertamente.

Muitos artistas, ao formular e articular seus pensamentos e ideias acerca da guerra, desafiaram os espectadores e o *establishment*. Esse foi o caso de Pablo Picasso que, em sua trajetória artística diversa, ultrapassou os limites de sua adesão a determinadas estéticas e o contexto histórico em que viveu e produziu suas obras.

É difícil encontrar alguém, no âmbito da Academia, que nunca tenha ouvido falar de Picasso ou não tenha visto alguma reprodução do *Guernica*, ou, ainda, não disponha de nenhuma informação sobre esse quadro, um dos mais famosos e importantes da arte do século XX.

Desde que foi pintado e exibido pela primeira vez em 1937, *Guernica* se tornou objeto de um intenso debate. Meios de comunicação de várias partes do mundo se ocuparam e ainda se ocupam dele, periodicamente, e se escreveu tanto sobre esse mural que parece impossível acrescentar algo de novo às informações que conhecemos sobre a obra.

Seu título se refere, inequivocamente, a um episódio concreto da Guerra Civil Espanhola: o bombardeio da aldeia basca de Guernika, pelos aviões alemães da Legião Cóndor, a serviço do exército franquista, no dia 26 de abril de 1937.

No entanto, qualquer espectador que se coloque diante dessa pintura se sente impelido a formular perguntas sobre como interpretar seu significado e compreender, de forma universal e, paralelamente pessoal, os valores plasmados pelo pintor.

Em sua análise sobre o *Guernica*, Arias¹ destaca que o elemento preponderante que impulsionou Picasso a realizar esse mural foi o sentimento. Por essa razão, embora a obra seja interpretada como um exemplo de pintura de compromisso político, seu realizador foge de um caráter panfletário e opta por fazer uma denúncia através do horror, do sofrimento e da impotência humana diante da guerra, sem mostrar diretamente o agressor.

Se remontamos à tradição pictórica da representação histórica até o século XIX, observamos que a ilustração de batalhas épicas ou episódios significativos de um determinado momento histórico não se reproduz no *Guernica*, diferença evidente que se poderia traduzir nas seguintes indagações: Que tipo de ilustração bélica é essa? Onde estão os aviões inimigos? E as bombas? Quem são as personagens retratadas? Trata-se de uma cena diurna ou noturna? Em que lugar, precisamente, se situa essa cena?

Olhemos detalhadamente para o quadro em questão: no centro vemos um cavalo com uma lança cravada em seu flanco; sobre sua

¹ ARIAS, La guerra civil española como catalizador del pensamiento político en Picasso, Miró y Dalí, 2000.

cabeça erguida, com a boca aberta, expressando uma dor que podemos interpretar como intensa, vemos uma lâmpada acesa, delimitada por uma figura oval de onde saem raios; dela e de uma espécie de vela que segura uma figura feminina à direita, provém um estranho triângulo de claridade que ilumina um guerreiro esquartejado, aos pés do cavalo, e outra figura feminina, seminua, que avança pela esquerda em direção ao centro da composição. Outra mulher ergue os braços, em expressão de angústia, no lado esquerdo do quadro e, no outro extremo, uma mãe segura seu filho, supostamente morto, em seus braços, lançando um grito atormentado através de sua boca aberta de forma desmesurada, da qual se projeta uma língua afiada semelhante à do cavalo ou à do touro, que se encontra justamente em cima e colocado um pouco para trás.

Outros elementos que aparecem nessa composição são um pássaro ferido entre o touro e o cavalo, além de indicações espaciais, tais como: uma espécie de telhado, detrás da mulher da vela, uma pequena janela sobre a cabeça da direita, um chão de ladrilhos quadrangulares que ocupa toda a base.

Tais elementos pertencentes ao *Guernica* assinalam a novidade composicional levada a cabo, de forma radical, pelo pintor, se comparados à profusão de figuras e detalhes observados nos quadros tradicionais de representação histórica bélica. A representação não convencional da composição apela e convida a um exercício de simbologia que não está dado de antemão, mas que exigirá uma cumplicidade do olhar do observador que é quem vai estabelecer as relações dinâmicas entre as personagens e os elementos espaciais situados.

Essa constatação poderia conduzir à ideia de uma consequente perda de significação: poder-se-ia pensar que aquele que vê o quadro e desconhece seu contexto ou subtexto histórico não seria capaz de receber, na integralidade, a força da mensagem pretendida pelo pintor.

Entretanto, testemunhos de apreciadores e apreciações por parte dos críticos de arte parecem derrubar esse argumento. O lugar ocupado por *Guernica* na história da pintura bélica ocidental é inegavelmente reconhecido por seus ingredientes figurativos e técnicos, porém, igualmente, pelos sentimentos e impressões que provoca e deixa mobilizados nos espectadores que reconhecem seu valor cultural enquanto

documento representativo de um determinado momento histórico, mas que não se reduz a ele, ganhando força de transcendência cronológica de caráter universal.

Como nos recorda González Ángel, Picasso não estava na Espanha durante os conflitos bélicos deflagrados no período da Guerra Civil, mas se posicionou claramente contrário aos nacionais e tanto *Guernica* como *Sueño y mentira de Franco*, que abordamos mais adiante neste trabalho, são obras carregadas de signos de uma violência muito eloquente que refletem o contexto histórico-social da Espanha nessa época. Assim, *Guernica* expressa uma verdade artística, mas também histórica e, nesse sentido, como produto de um contexto histórico e um posicionamento político, passou a fazer parte da história da Espanha e da humanidade.

Um olhar sobre o fazer artístico de Picasso e o universo do artista nos anos imediatamente anteriores a 1937, ano em que recebeu a encomenda do governo republicano espanhol para pintar um quadro que seria exposto no Pavilhão da Espanha durante a realização da Exposição Universal de Paris, mostra-nos que em sua produção nesse período já se encontravam os ingredientes imagéticos que, posteriormente, apareceriam no *Guernica*, recombinados e trabalhados de formas distintas, a saber:

- temas míticos como o touro e o Minotauro reapresentados segundo a estética surrealista e sob planos de cor amplos e bem proporcionados;
- motivos ambíguos e ameaçadores que se repetiam, insistentemente, em várias obras (quadros e esculturas);
- imagens múltiplas, típicas do surrealismo, que escondiam outras latentes, que eram uma coisa e, ao mesmo tempo, outra: em particular, a identificação entre olho e boca;
- sombras invadindo os espaços da pintura, membros corpóreos transmutados que assumiam dimensões e aparências monstruosas com protuberâncias e arredondamentos;
- seres de carnes deformadas e ossos desgastados.

Em sua produção daqueles anos, podemos, então, identificar um denominador comum: a representação fragmentada do corpo humano que recobra, parcialmente, sua unidade mediante a junção casual de objetos mais ou menos arredondados. As extremidades e as línguas desses seres são, frequentemente, agressivas e pontiagudas, como se fossem facas afiadas. Se observamos, por exemplo, o quadro *La crucifixión*, pintura a óleo sobre madeira contra-chapada, de 1930, que se encontra

no Museu Picasso, em Paris, destaca-se um ambiente de clara tragédia na qual sangue, crueldade e morte cumprem um papel determinante. Sua estrutura composicional – uma espécie de pirâmide – e alguns de seus elementos reaparecerão devidamente transmutados no *Guernica*.

O levantamento militar que originou a Guerra Civil Espanhola ocorreu em 18 de julho de 1936, mas pode-se afirmar que Picasso, muito antes dessa data, já tinha tomado partido: naquele verão, tinha participado das comemorações do triunfo da Frente Popular na França com desenho de uma grande tela para a obra de Romain Rolland, *14 Juillet*. Seu posicionamento ideológico vinha se tornando cada vez mais claro nos últimos anos: sua nova amante, a fotógrafa Dora Maar, de origem iugoslava-argentina, e os surrealistas o tinham influenciado de modo inegável. Assim, para muitos estudiosos da “escolha” política de Picasso, o que ocorreu não foi, exatamente, o fato de o artista oferecer-se para colocar seu trabalho ao serviço de uma causa política, porém, mais do que isso, a feliz convergência entre sua evolução e maturação pessoal e as circunstâncias históricas.

Para os defensores dessa convergência, Picasso continuou a expressar suas obsessões artísticas, mas ao “expelir” artisticamente seus sentimentos diante da agressão fascista, sua obra atingiu um patamar de expressão universal ao invocar uma simbologia que aponta para o fato de que o que resta depois de uma guerra não é a vitória de um dos exércitos, mas sim a derrota de uma população e da humanidade, em geral.

Sem desejar entrar no mérito dessa discussão, o que, a nosso ver, cumpre destacar é que o governo republicano espanhol buscava, desde o começo da guerra, a colaboração e o apoio moral daquele que era o artista espanhol mais conhecido e reconhecido em termos internacionais. Disso decorreu a nomeação de Picasso para ocupar o cargo de diretor do Museu do Prado. Embora não tenha tomado posse efetiva nesse cargo, parece algo revelador o fato de Picasso ter aceitado, de bom grado, associar seu nome e fama à mencionada instituição que gozava de prestígio no mundo das artes.

Como uma indicação de seu aceite e sua adesão à causa republicana, Picasso realizou, entre 8 e 9 de janeiro de 1937, os 12 (ou 14) primeiros quadros de sua água-forte *Sueño y mentira de Franco*. Uma

técnica que remonta ao início do século XVI, a água-forte usa ácido, uma chapa de metal, uma agulha e tinta para produzir imagens impressas. O método envolve uma chapa metálica, geralmente de cobre ou zinco, que é revestida com uma substância resistente ao ácido, normalmente uma mistura de cera de abelha, betume e resina. O água-fortista desenha nela com uma agulha de metal e depois a chapa é mergulhada em ácido nítrico. O ácido, então, corrói a chapa nos lugares onde a mistura foi removida pela agulha, fazendo com que essas áreas retenham a tinta. Quando a chapa é aplicada no papel úmido, o desenho é transferido e se produz a estampa final.

Parece-nos relevante assinalar que Picasso não foi o primeiro artista espanhol a utilizar essa técnica dentro de um contexto de reprodução artística da guerra. Encontramos em Francisco de Goya y Lucientes, nos séculos XVIII e XIX, um representante emblemático do uso da água-forte e de sua variante, a água-tinta. No número 43, de sua série *Caprichos*, de 1799, (*El sueño de la razón produce monstruos*), que se encontra exposto na National Gallery of Art, em Washington, EUA, Picasso encontrou inspiração para suas 18 gravuras, em duas pranchas de nove quadros em cada uma, elaboradas entre janeiro e maio de 1937. Durante esse processo, ocorreu o bombardeio do povoado vasco de Guernika, o que levou o artista a pintar o mural. O título dado por Picasso às gravuras é uma clara alusão à série de Goya. Alguns estudiosos veem nele seu gosto pelo jogo de palavras, de apelo surrealista, como fica evidente quando o pronunciamos em língua francesa: *Songe et mensonge de Franco*.

Vejamos brevemente o esquema composicional do número 43 dos *Caprichos*: o pintor representa a si mesmo reclinado pesadamente sobre sua mesa de trabalho; ao lado podemos ler a frase “*El sueño de la razón produce monstruos*”; morcegos e corujas, criaturas noturnas, voam por detrás de sua figura; a face de algumas corujas lembra a de pessoas com óculos; uma delas cutuca o pintor com uma espécie de lápis. A interpretação mais difundida para a expressão “*sueño de la razón*” é a de que se refere à fascinação que os ilustrados ou afrancesados da época de Goya nutriam pela ciência, que parecia anular a autoridade da Igreja, o que lhe conferia um novo poder estranho e maravilhoso. Além disso, a reduzida gama cromática (utilização primordial do negro) intensifica o caráter

inquietante da imagem e a contraposição: imobilidade do pintor *versus* movimento dos animais confere uma ideia de urgência.

Em outra de suas séries de água-fortes, *Los desastres de la guerra*, resultado de Goya ter acompanhado o general José de Palafox aos campos de batalha em sua cidade natal, Zaragoza, em outubro de 1808, o pintor mostra sua denúncia das atrocidades cometidas na guerra contra os invasores franceses. Nela, Goya manifesta sua abominação à guerra, ao mesmo tempo em que coloca em questão o papel da arte em tempos de barbárie: tradicionalmente, a guerra tinha sido mostrada como um ato heroico, mas, para o pintor, suas gravuras eram revolucionárias em termos artísticos e propunham uma visão inquietante da realidade. Em uma delas, no rodapé, Goya registrou por escrito: “*Yo lo vi*”.

Nessas estampas, Goya apresenta os horrores da guerra, cenas de violações, de fuzilamentos, carnificinas, mutilações, campos semeados de cadáveres, feridos, mortos, execuções e saques: em nenhuma delas aparece a luta do ponto de vista militar, a guerra como uma maquinaria abstrata, mas, ao contrário, como algo terrível e horripilante que experimenta o ser humano em concreto, em sua própria carne. Toda a crueldade da guerra, que extermina inutilmente a vida, se desenrola em sua relação com o ser humano. Originalmente, o pintor tinha pensado em representar o heroísmo dos combatentes de sua “*pátria chica*” contra os franceses, mas a leitura que fazemos dessa série nada tem a ver com heroísmo, como podemos apreciar nas lâminas *Estragos de la guerra* ou *Eso es peor*, com exceção das lâminas que enaltecem a atuação das mulheres, como se pode apreciar naquela que representa Agustina de Aragón que passou por cima de uma montanha de cadáveres para disparar um canhão durante o cerco à cidade de Zaragoza.

Retomando Picasso e *Sueño y mentira de Franco*: estão reproduzidos, em formato de alegoria, nessas pranchas que se leem como uma espécie de história em quadrinhos, os efeitos devastadores da “cruzada” franquista contra o povo espanhol. Segundo Marozeau e González Ángel, os desenhos têm um tom satírico ao apresentar o ditador Francisco Franco como um Dom Quixote grotesco e ridículo que aparece ora montando um cavalo de guerra, ora um porco ou, até mesmo, um falo com patas.

Concluída em junho, a série foi finalmente publicada sob a forma de um dossiê, acompanhado do fac-símile de um manuscrito eloquente que Picasso redigiu na escrita automática tão cara aos surrealistas. Apesar da expressa vontade do artista de que o manuscrito e as gravuras fossem publicados em conjunto, tal fato não ocorreu, o que levou a um esquecimento do texto escrito e a um apagamento do nome de Picasso como seu autor.

Na lâmina inicial, vemos um ser deforme – uma espécie de verme-tubérculo – que cavalga sobre um cavalo destripado e segura um estandarte religioso e uma espada em punho. Pode-se ver, nesse elemento, uma clara referência a Franco: denominado entre seus correligionários como “*la espada de la cristiandad*”. De sua empunhadura, sai uma força e uma coroa real arrematada com a meia lua (alusão às tropas mouras de insurgentes); o cavalo que o transporta parece sorrir sardonicamente e essa também parece ser a reação do sol.

Na segunda lâmina, vemos Franco sobre um arame estendido, provavelmente uma alusão à passagem de seu exército pelo Estreito de Gibraltar; seu cavalo é agora um enorme membro viril em cujo extremo se situa o pendão religioso que apareceu anteriormente. Essa substituição do cavalo agonizante pelo membro em ereção no momento do orgasmo assinala, para os estudiosos, o paradoxo do prazer unido à dor, elemento que aparece também implicitamente no animal representado no *Guernica*.

Na terceira lâmina, o monstro militar derruba com uma picareta uma estátua feminina de aparência clássica – uma evidente alusão à tentativa fascista de destruir a Espanha na figura de sua República. Aparece o monstro travestido de “*maja*” (Nossa Senhora do Pilar), porém plenamente reconhecível como o “generalíssimo”, já que possui um bigode. Há também a figura de um touro ibérico que investe contra o verme-tubérculo do fascismo, a de um cavalo atravessado por uma lança, que voltaria a aparecer no *Guernica*, de cuja ferida parece sair uma asa que fará com que voe: alguns estudiosos interpretaram esse cavalo alado como a Espanha que, como uma Ave-Fênix, seria capaz de levantar o voo da liberdade. Franco, com sua lança em riste, cavalga sobre um porco, de “*cara al sol*”, como na letra do hino fascista.

Na segunda prancha, vemos alguns desses elementos recombina- dos, porém com outro estilo e temática. Segundo os estudiosos, esses quadros da segunda gravura devem ter sido executados quando Picasso já havia terminado de pintar o *Guernica*: um dado curioso é que essa grande pintura mural pode ser entendida como uma sequência em uma espécie de roteiro de caráter visual. Vale lembrar que Picasso, contra- pondo-se a um hábito seu, não assinou nem datou o *Guernica*, fato que levou alguns a interpretarem que ele considerava o mural como uma obra inacabada, em processo, como se fosse um instante congelado de uma ação artística (e militar) que teria continuação.

Os quadros 6, 7, 8 e 9 da segunda prancha de *Sueño y mentira de Franco* trazem a figura da mulher que chora, da mãe com o filho morto, e da cidade que arde em chamas, temáticas que aparecem também no *Guernica*.

Como mencionado anteriormente, Picasso recebeu a encomenda do governo republicano espanhol, no começo do ano de 1937, para pintar um quadro para o pavilhão espanhol da Exposição Universal de Paris que se realizaria no verão seguinte. O pintor já tinha realizado as lâminas da primeira série de *Sueño y mentira de Franco* quando recebeu a visita de um dos arquitetos do pavilhão, José Luis Sert, que lhe transmitiu o desejo de que a obra tivesse, dadas as circunstâncias históricas em que se vivia, um caráter nitidamente propagandístico.

Para alguns estudiosos, o caráter claramente político da enco- menda unido ao conturbado momento pessoal pelo qual atravessava Picasso, contribui para um período de paralisia criativa no qual, por mais que tentasse, não encontrava o tema adequado para começar a produzir artisticamente. Instado pelos arquitetos do pavilhão espanhol, o pintor realizou na segunda metade do mês de abril os primeiros esboços para satisfazer seus “clientes”: umas variações em torno da velha temática do pintor e da modelo ou da amante-musa no estúdio do artista, um assunto obsessivo para Picasso em sua faceta surrealista e que cultivou até o final de sua vida. Alguns elementos que apareceriam, posteriormente, na composição do mural *Guernica* já se achavam presentes, tais como: a luz triangular de um foco que ilumina as personagens, a presença de um punho cerrado segurando uma foice e um martelo. Tais elementos podem

ser vistos na série de estudos realizados pelo pintor para a confecção do *Guernica* e nas fotografias tiradas por Dora Maar no acompanhamento evolutivo da obra.

Nesse sentido, é interessante reconhecer a importância de todo esse material que circunda o mural propriamente dito, exposto atualmente no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, na cidade de Madri: todas as tentativas, esboços e ideias preliminares estão, implicitamente, no quadro e colaboram para sua vida e permanência como objeto estético e testemunhal de um momento histórico.

Picasso sairia de sua paralisia criativa no dia 26 de abril de 1937, data fatídica do bombardeio da cidade de Guernika: não havia, aparentemente, motivos que explicassem ou justificassem um ataque a uma aldeia pequena como aquela, sem valor militar em especial, cuja população estava formada, basicamente, por crianças, mulheres e idosos, uma vez que os homens em idade adulta se encontravam na frente de batalha. Esse bombardeio se tornou o primeiro grande massacre de civis da época contemporânea.

A imprensa estrangeira imediatamente reconheceu a crueldade gratuita desse evento, publicando numerosas crônicas e fotografias do massacre. Em um dos fragmentos de notícias mais citado, publicado pelo *Times*, de Londres, se destacava que Guernika era a povoação mais antiga dos bascos e centro de suas tradições culturais, tendo sido completamente destruída sem condições de defesa por uma poderosa frota de aviões de três modelos alemães: os bombardeiros Junkers e Heinkel e os caças Heinkel, que despejou bombas de 500 quilos e mais de três mil projéteis incendiários, o que fez com que a aldeia ficasse totalmente em chamas, com a única exceção da Casa onde se reunia o Parlamento Basco.

Após o episódio, houve uma reação raivosa e indignada por parte dos surrealistas franceses e, em particular, de Picasso. A comemoração do Dia do Trabalho, em 1º de maio, em Paris naquele ano, foi marcada por protestos veementes contra a destruição da aldeia basca e por uma clara demonstração de oposição frontal ao fascismo. Nesse mesmo dia, Picasso encontrara seu tema e começou a trabalhar febrilmente nele.

Quando finalmente foi pendurado no pavilhão espanhol, o mural havia passado por várias etapas de composição e ajustes em seus

elementos formativos e culminado em um grande cartaz que expunha um grito saído da garganta e exposto em uma parede, no qual as caracterizações da dor se expressam em várias personagens, mas se encontram centralizadas na figura da mãe com o filho morto, que seria reutilizada e reelaborada por Picasso em outros trabalhos posteriores, em uma das manifestações mais extremas, patéticas e convincentes da dor na história da arte. Alguns críticos julgavam ver nas lágrimas vertidas por essa “mãe dolorosa” um trabalho de distorção das reminiscências que Picasso guardou da obra de Alexander Calder exposta no pavilhão espanhol diante de *Guernica*: a escultura *Fonte de mercúrio*, que representava o líquido mais pesado encontrado na natureza.

A obra foi entregue ao Pavilhão Espanhol no mês de junho, porém este só foi aberto ao público em 12 de julho, uma data bastante posterior à da abertura oficial do evento: 25 de maio. O lugar, construído a partir de uma arquitetura modernista, servia claramente à República, na entrada havia uma grande impressão fotográfica que mostrava soldados e com seu subtítulo orientava a leitura da obra: “Lutamos pela unidade da Espanha, lutamos pela integridade do território espanhol”.

Algumas semanas antes, Picasso tinha apresentado à imprensa um depoimento pessoal no qual afirmava que a guerra na Espanha representava uma batalha contra a liberdade e que em toda sua vida como artista o que havia procurado fazer era lutar e reagir contra o extermínio da arte, ressaltando que a obra na qual estava trabalhando naquele momento e que seria denominada de *Guernica* buscava manifestar seu repúdio pela casta militar que havia trazido dor e morte ao país.

Guernica não agradou a todos. O mural pintado em branco e negro, com uma gama variada de cinzas e alguns toques levemente azulados, foi recebido com decepção e acusado de hermetismo, de ser “uma tempestade cerebral privada”, nos dizeres de Anthony Blunt, crítico britânico do *Spectator*. Em defesa de Picasso acudiram alguns artistas, entre eles, Max Aub que procurou destacar a mensagem de raiva e desespero manifesta nas atrocidades evidentes na terrível realidade pela qual a Espanha passava e que estavam representadas na obra.

Enquanto durou a Guerra Civil Espanhola, Picasso pintou quadros que expressavam sua angústia pelas ameaças à liberdade e denunciavam

a violência. No entanto, a vitória dos franquistas ocorreu e, pouco tempo depois, estourou a Segunda Guerra Mundial. O pintor permaneceu exilado em Paris, suportando a ocupação alemã, em uma atitude de resistência, apesar da estreita vigilância dos nazistas sobre ele. Na impossibilidade de produzir uma arte de denúncia, recorreu às estratégias da estética surrealista, com seus hieróglifos e alegorias escondidas.

Já de forma premonitória, o pintor surrealista Salvador Dalí tinha pintado em seu quadro *Construcción blanda con judías hervidas* (*Premonición de la Guerra Civil*) de 1936, os ossos putrefatos e angulosos de Saturno em um exercício de clara referência à mais dramática das Pinturas Negras de Goya: *Saturno devorando a un hijo*. E no ano seguinte, Picasso tinha produzido uma das obras mais emblemáticas da arte do século XX: seu mural *Guernica*, de 349,3 x 776,6 cm, que só regressaria a Espanha em 1981, assinalando, na esperança de muitos, de modo simbólico, o final de uma época que correspondeu à sua confecção.

Esperança que não se concretizou: o franquismo continua vivo na Espanha dividida de hoje. Que exemplo mais emblemático senão o da recente exumação dos restos mortais do ditador do *Valle de los Caídos* e seu traslado a um cemitério na região periférica de Madri, acompanhado pela Ministra da Justiça, Dolores Delgado, vinte familiares do general e uma equipe de médicos legistas, com um custo aproximado de 70 mil dólares?

Referências

ARIAS SERRANO, Laura. La guerra civil española como catalizador del pensamiento político en Picasso, Miró y Dalí. *Anales de la historia del arte*. n. 10, 2000, p. 283-310.

BIRD, Wendy. *Así es... Goya*. Ilustraciones de Sarah Maycock. Tradução de Cristóbal Barber Casanovas. Barcelona: Art Blume, S.L., 2015.

GONZÁLEZ ÁNGEL, Sara. Sueño y mentira de Franco de Pablo Picasso: arte y poesía en legítima defensa. *Imposibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*. n, 13, maio 2017, p. 223-240.

GOYA – *Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*. Reproducción completa de las cuatro series. Versão castelhana: Víctor Abelardo Martínez de Lopera Montoya. Barcelona: Gustavo Gili, S.L, 1980 (publicada originalmente por Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1978).

GRAHAM, Helen. *Guerra Civil Española*. Tradução de Vera Pereira. Porto Alegre: L&PM, 2013.

HODGE, Susan. *Breve história da arte*. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

MAROZEAU, Maureen. A Paixão de Guernica. *Um Van Gogh no galinheiro e outras incríveis aventuras de obras-primas da arte*. Tradução de Maria Luiza Newlands. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Guernica*. La historia y el mito en proceso. Madrid: Sociedad Editorial Electa España, 1999.

Paracuellos: as origens do *cómic* sobre o franquismo¹

Ivan Rodrigues Martin

Era um menino pequeno, um corpito de poucos quilos e muito susto (...). Era um menino na ponta do mundo, quase a perder-se, sem saber como se segurar e sem conhecer o caminho. Os seus olhos tinham um precipício. E ele estava quase a cair olhos adentro, no precipício de tamanho infinito escavado para dentro de si mesmo. Um rapaz carregado de ausências e silêncios.

Valter Hugo Mãe, em *O filho de mil homens*

A publicação de *Maus: a história de um sobrevivente*, de Ars Spiegelman, em 1980, e o reconhecimento que o Prêmio Pulitzer lhe conferiu, em 1992, resultaram em inúmeros estudos que identificaram nesse romance gráfico estadunidense um divisor de águas na produção e na circulação dos *cómic*s. A partir de *Maus*, o romance gráfico passou a ser considerado um gênero literário válido para a expressão, não só das aventuras dos super-heróis, mas também dos testemunhos dos traumas humanos que caracterizam o violento século XX e também o século em curso. O sucesso dessa obra de Spiegelman abriu as portas para a publicação de uma infinidade de romances gráficos para adultos, principalmente os que têm como matéria narrativa os fatos históricos recentes. Na Espanha, desde o início dos anos de 1990, vem sendo publicadas dezenas de romances gráficos que têm como temática a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e os anos do franquismo (1939-1975). Assim como *Maus*, muitos desses romances gráficos espanhóis estão baseados em testemunhos de pessoas que viveram o trauma da Guerra ou da ditadura e, com as subvenções da *Ley de la Memoria Histórica*² (2007), passaram a se constituir como canal válido

¹ Neste artigo apresento os resultados de uma pesquisa vinculada ao estágio de pós-doutoramento, realizado no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras (FALE), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sob supervisão da Profa. Dra. Elisa Amorim.

² Ao reconhecer as vítimas da Guerra Civil Espanhola e do franquismo, a Lei 52/2007, de 26 de dezembro de 2007, conhecida como a "Ley de la memoria histórica", reacende o debate sobre o silenciamento imposto aos que "perderam" a guerra e ensina diversas ações no sentido de registrar e difundir a memória das vítimas da GCE e do franquismo.

para a expressão de sentimentos sufocados pelo silêncio imposto aos que “perderam a guerra”, durante os anos do franquismo.

A denominação romance gráfico (*graphic novel*) se popularizou a partir da publicação de *Um contrato com Deus*, de Will Eisner, em 1978 e, desde então, vem alimentando um intenso debate sobre a que tipo de obra, exatamente, ela se refere. Uma narrativa autoral, mais extensa do que algumas páginas de tiras, que contenha os elementos fundamentais da narrativa literária, são algumas das marcas desse gênero híbrido que se constitui pela justaposição do desenho gráfico e das palavras.

Refiro-me a esse debate para propor que pensemos o conjunto de histórias que compõem os oito volumes de *Paracuellos*, de Carlos Giménez (Madri, 1941) – objeto de nossa análise neste estudo – não como uma coletânea de histórias curtas, mas como um romance gráfico produzido e publicado ao molde das “novelas por entregas”, que estão na origem do romance literário e que, na Espanha, marcaram a produção ficcional nos anos da Guerra Civil e nos anos que a antecederam. Naquele contexto, textos ficcionais escritos e publicados por fascistas, comunistas e anarquistas tiveram importante papel nos embates ideológicos travados na sociedade.³ Após o fim da Guerra, muitos desses intelectuais que contribuíram para a disseminação do pensamento conservador foram absorvidos pela administração franquista que se instaurou. A escritora Carmen de Icaza, uma das autoras da série “novela rosa” que nos anos que antecederam à Guerra Civil veiculava na *Revista blanca* fascículos de romances sentimentais dirigidos principalmente às mulheres, veio a ocupar vários cargos diretivos no Auxílio Social.

A publicação dos episódios de *Paracuellos* constitui a gênese da produção de narrativas gráficas sobre a Guerra Civil e o franquismo, pois situa-se num tempo anterior à Lei da memória histórica e ao *boom* do gênero. Logo após a morte do ditador, em 1975, na onda da efervescência cultural que se iniciou nas grandes cidades espanholas, um jovem cartunista começou a narrar, em pequenas histórias em quadrinhos, sua

³ No artigo “Narrativa anarquista e Guerra Civil Espanhola” apresento um panorama da publicação de textos ficcionais panfletários em jornais e revistas nos anos da GCE e nos que a antecederam. Conferir: MARTIN, *Narrativa anarquista e Guerra Civil Espanhola*, 2012, p. 183-202.

experiência como interno de um abrigo do *Auxilio Social*, utilizado durante o franquismo para abrigar as crianças órfãs da Guerra Civil Espanhola.

O autor dessas histórias, Carlos Giménez, foi uma dessas crianças que, após perder o pai, e a mãe ser internada numa clínica para tuberculosos, aos cinco anos é mandado a um dos *hogares* do Auxílio Social, o de Jarama de Paracuellos, nos arredores de Madri. A infância nessa instituição criada durante a Guerra, a princípio para proteger as crianças do frio e depois absorvida pelo franquismo, sob comando da Falange⁴ e da Igreja, para abrigar crianças órfãs ou miseráveis, é a fonte de suas memórias e das de alguns amigos que são relatadas na série *Paracuellos*. Nos oito livros que a compõem (*Paracuellos 1 a 8*), ao relatar experiências pessoais de crianças submetidas à violência de Estado dentro dos lares do *Auxilio Social*, Carlos Giménez apresenta intencionalmente um retrato testimonial da Espanha franquista:

Realizei essas histórias com a pretensão de deixar um documento verídico sobre como se viveu nos Lares do Auxílio Social. (...) Não se devem conceituar esses colégios como instituições perversas, corrompidas e marginais dentro de um Estado racional, humanizado e democrático, mas como instituições completamente integradas na normalidade de uma Espanha que era assim, a Espanha franquista.⁵

Publicada em três etapas – a primeira no final dos anos de 1970 (volumes 1 e 2); a segunda na virada do século, 1998-1999 (volumes 3, 4, 5 e 6) e a terceira nos dias atuais, nos anos 2016-2017 (volumes 7 e 8) – a série *Paracuellos* começa a ser publicada anos antes do boom do romance gráfico sobre a Guerra Civil Espanhola e o franquismo, em curso desde o final dos anos de 1990 e que se intensifica neste século XXI. Atualmente já são mais de 100 os romances gráficos sobre a GCE e muitos já são os

⁴ A Falange Espanhola foi um partido político, de orientação fascista, fundado em 1933 por José Antonio Primo de Rivera, filho do ditador Miguel Primo de Rivera. Em 1934, se funde às Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (JONS), criadas por Onésimo Redondo e Ramiro Ledesma Ramos, dando origem ao partido Falange Española de las JONS. Essa organização política de extrema direita teve papel decisivo no golpe de Estado que levou à Guerra Civil Espanhola em 1936. Durante os primeiros anos do franquismo, ao lado da Igreja Católica, se constituirá como a principal força política, policial e ideológica do novo regime.

⁵ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 20-21. Tradução nossa do original: “He realizado esas historias con la pretensión de dejar un documento veraz sobre cómo se vivió en los Hogares de Auxilio Social. (...) No deben conceptuarse estos colegios como instituciones perversas, corrompidas y marginales dentro de un Estado racional, humanizado y democrático, sino como instituciones completamente integradas en la normalidad de una España que era así, la España franquista”.

estudos sobre essa nova face do gênero. Esses novos romances gráficos comprometidos com a reconstituição da memória histórica e com a denúncia das atrocidades praticadas pelo Estado que se instaurou na Espanha após o fim da GCE são, em grande parte, escritos por filhos e netos daqueles que vivenciaram a violência daqueles tempos. O autor de *Paracuellos*, no entanto, viveu na própria pele a violência do Estado que se instaurou na Espanha após o fim da Guerra Civil. Nas palavras de Luz Celestina Souto,

podemos diferenciar entre aquelas [narrativas] que são realizadas por uma memória diferida' e aquelas que são produzidas por uma memória "vivencial". Entre as poucas testemunhas diretas da repressão franquista que se dedicaram aos quadrinhos, Carlos Giménez se apresentou como uma memória ativa e obstinada na tarefa "responsável" de narrar a experiência da violência em primeira pessoa. Sua arte marca um precedente na utilização do gênero como forma de construir uma imagem coletiva sobre o passado espanhol. Legado que os cartunistas de segunda e terceira gerações recuperarão, reconhecendo e destacando o trabalho de Giménez como o do mais importante cronista gráfico da pós-guerra e o iniciador dos quadrinhos que constroem uma visão marginal do passado, como resposta ao esquecimento planejado por aqueles que ganharam a guerra.⁶

O caráter inaugural de *Paracuellos*, ao retratar em *cómic* a violência que caracterizou o século XX como a *era dos extremos*, nos termos de Eric Hobsbawm, não se constitui apenas em relação aos romances gráficos espanhóis que apostaram na temática da GCE e do franquismo. Aplica-se também em relação a *Maus, relato de um sobrevivente* que, embora tenha sido o primeiro a ganhar reconhecimento internacional, é posterior à obra de Carlos Giménez, conforme nos alerta Santiago García:

⁶ SOUTO, Carlos Giménez y la historieta responsable, 2017, p. 150. Tradução nossa do original: "podemos distinguir entre aquellas que son realizadas por una memoria 'diferida', y aquellas que son producidas por una memoria 'vivencial'. Entre los pocos testigos directos de la represión franquista que se han dedicado a la historieta, Carlos Giménez se ha mostrado como una memoria activa y obstinada en la tarea 'responsable' de narrar la experiencia de la violencia en primera persona. Su arte marca un precedente en la utilización del género como forma de construir una imagen colectiva sobre el pasado español. Legado que recuperarán los historietistas de la segunda y tercera generación, reconociendo y destacando el trabajo de Giménez como el del más importante cronista gráfico de la posguerra y el iniciador de las historietas que construyen una visión marginal del pasado, como respuesta al olvido planificado de quienes ganaron la contienda".

Quando os primeiros e espectrais episódios apareceram em 1975, não havia ninguém fazendo nada parecido. Não só na Espanha, por suposto, mas em todo o mundo. Ainda faltavam anos para que chegassem as obras pioneiras do romance gráfico moderno, como *Contrato com Deus*, de Will Eisner, ou *Maus*, de Ars Spiegelman. (...) De modo que o madrileño Carlos Giménez foi o primeiro que propôs que o *cómic* poderia adentrar em um território que até então parecia reservado à literatura séria.⁷

A série *Paracuellos*, no entanto, é apenas parte de um projeto político de reconstrução da memória através da narrativa em quadrinhos levado a cabo por Carlos Giménez. Além dos volumes que a compõem, em que ele retrata a sua infância e, ao mesmo tempo, os violentos primeiros anos do regime franquista, o autor também publicou diversas outras obras que se propõem a retratar tanto a Guerra Civil Espanhola como a ditadura que a sucedeu. Em *Barrio*⁸ (1977) e em *Los profesionales*⁹ (1983-2004) Giménez dá continuidade à narrativa gráfica de suas memórias, primeiro do jovem que ao “voltar para casa”, depois de anos encarcerado nos lares do Auxílio Social, se depara com um bairro arrasado pela opressão e pela degeneração dos valores humanistas e, depois, do cartunista que, ao lado de tantos outros, vive da profissão, mas é submetido à exploração dos donos dos veículos de comunicação.

Na cena inicial de *Barrio*, por exemplo, apresentam-se duas tragédias: a individual da personagem, marcada principalmente pela tristeza que se estampa em seu rosto, e a coletiva (da qual a personagem é parte) que se observa no transporte lotado, na criança implorando por trabalho, no pedinte mutilado lamentando sua desgraça, no comércio fechado. O que une as dimensões individual e coletiva é o apelo à memória que se faz ao menino, após quase nove anos de encarceramento. Os sentidos da pergunta “*te acuerdas de papá?*” não se restringem aos da lembrança

⁷ GARCÍA, *Cómicos sensacionales*, 2015, p. 104. Tradução nossa do original: “Cuando los primeros y espectrales episodios aparecieron en 1975, no había nadie haciendo nada parecido. No ya en España, por supuesto, sino en el mundo. Aún faltaban años para que llegaran las obras pioneras de la novela gráfica moderna, como *Contrato con Dios*, de Will Eisner, o *Maus*, de Ars Spiegelman. (...) Así, el madrileño Carlos Giménez fue el primero que propuso que el cómic podría adentrarse en un territorio que hasta entonces parecía reservado a la literatura seria”.

⁸ A série *Barrio* começou a ser publicada em 1977 e é composta por quatro álbuns, totalizando 56 episódios.

⁹ A série *Los profesionales* é composta por cinco álbuns.



Imagem 2: Cena inicial de *Todo 36-39 Malos tiempos*, publicado em 2010 pela Editora Debolsillo¹¹



DEBOLSILLO

Imagem 3: Capa da edição de 2013 de *España una, grande y libre*.¹²

¹¹ GIMÉNEZ, *Todo 36-39 Malos tiempos*, 2011b, p. 16.

¹² GIMÉNEZ, *España, una, grande y libre*, 2013. Capa.

Dessa vasta produção em que o autor nos apresenta em *cómics* o testemunho de quem viveu todo o período franquista, *Paracuellos* é, indubitavelmente, a obra mais emblemática. Primeiramente, por seu caráter inaugural no âmbito das representações em *cómic* das barbáries da *era dos extremos* e, depois, pela importância da obra por inaugurar na Espanha mais um espaço narrativo para a expressão dos testemunhos de quem viveu o franquismo, como afirma o autor: “Tudo o que se conta nestes seis álbuns, todas as histórias, todas as anedotas, são extraídas, repito, de fatos reais. Não se inventou nada. Tudo o que contei aconteceu realmente”.¹³

Outro elemento, no entanto, diferencia esta produção das tantas outras obras literárias e artísticas que se ocuparam de narrar a Guerra Civil Espanhola e o franquismo: a representação da infância, do olhar das crianças: “para os pequenos, a Guerra era uma experiência difícil de se compreender, mas deixou em seus corpos e em suas memórias uma marca indelével”,¹⁴ afirma Ángela Cenarro, em *Los niños del Auxilio Social*. Embora Carlos Giménez não tenha vivido os anos da Guerra propriamente dita, viveu os primeiros anos do franquismo, o rescaldo da Guerra, em que a constituição de um novo Estado se deu através do extermínio das divergências e da exaltação dos valores dos vencedores. Nos lares do Auxílio Social, sob o comando militar da *Sección femenina* da Falange, a disciplina e o castigo reproduziam naquele microcosmos o estado de terror que se consolidava em toda a Espanha:

Fora dos muros destes “lares”, a Espanha normal, a Espanha da pós-guerra, era igualmente feia. Mais ou menos igualmente feia. Nos recintos fechados, o ar costuma estar mais rarefeito e os costumes mais viciados, mas são o mesmo ar e os mesmos costumes de fora. Perguntemos a quem os viveu como eram nestes mesmos anos os

¹³ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 18. Tradução nossa do original: “Todo lo que se cuenta en estos seis álbumes, todas las historias, todas las anécdotas, están extraídas, repito, de hechos reales. No he inventado nada. Todo lo que he contado sucedió en realidad”.

¹⁴ CENARRO LAGUNAS, *Los niños del Auxilio Social*, 2009, p. 16. Tradução nossa do original: “Para los más pequeños, la Guerra era una experiencia difícil de comprender, pero dejó en sus cuerpos y en sus recuerdos una huella indeleble”.

quarteis, os manicômios ou qualquer colégio interno e escutaremos as mesmas, ou muito parecidas, senão piores histórias.¹⁵

As histórias que narra Carlos Giménez em *Paracuellos* não são somente as que viveu pessoalmente, mas também as vividas por outras crianças que compartilharam com ele a infância nos lares do Auxílio Social. Como na elaboração dos romances gráficos de diversos autores sobre a Guerra Civil e o franquismo que se publicam posteriormente,¹⁶ Giménez recompõe a história a partir de fontes documentais e de relatos de quem viveu a experiência traumática:

O material do qual parti no momento de escrever os roteiros foi, por um lado, minha própria memória, minhas recordações, meus documentos (fotos, cartas...), e por outro lado, e sobretudo, os documentos que franquearam um bom número de pessoas que foram estudantes destes “lares” e colegas meus de colégio. Essa documentação se compõe de fotografias, cartas, textos diversos, recortes de jornal... mas, sobretudo, de gravações. O procedimento mais habitual de coleta de dados, anedotas e histórias consistiu em nos reunirmos em número de três ou quatro, ao redor de um gravador, com umas cervejas e umas amêndoas (ou umas cubas livres), e conversando livremente, como fazem os amigos e as pessoas que se conhecem bem, ir contando, cada um, eu também, as histórias que vai lembrando, como chegam à mente...¹⁷

¹⁵ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 21. Tradução nossa do original: “Fuera de las tapias de estos ‘hogares’, la España normal, la España de posguerra, era igual de fea. Más o menos igual de fea. En los recintos cerrados, el aire suele estar más enrarecido y las costumbres más viciadas, pero son el mismo aire y las mismas costumbres de afuera. Preguntemos a quienes lo vivieron cómo eran en estos mismos años los cuarteles, los manicomios o cualquier colegio interno y escucharemos las mismas, o muy parecidas, sino peores, historias”.

¹⁶ No artigo “Mosaico poético: la novela gráfica y la memoria de la Guerra Civil Española”, publicado em 2017, apresento um estudo sobre o caráter multifacetado de composição dos romances gráficos sobre a Guerra Civil Espanhola e o franquismo. Conferir: MARTIN, Mosaico poético, 2017.

¹⁷ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 19-20. Tradução nossa do original: “El material del que he partido a la hora de escribir los guiones ha sido, por un lado, mi propia memoria, mis recuerdos, mis documentos (fotos, cartas...), y por otro lado, y sobre todo, los documentos que me han aportado un buen número de personas que fueron alumnos de estos ‘hogares’ y compañeros míos de colegio. / Esa documentación se compone de fotografías, cartas, textos diversos, recortes de periódicos... pero, sobre todo, de grabaciones. / El procedimiento más habitual de recogida de datos, anécdotas e historias ha consistido en reunirnos en número de tres o cuatro alrededor de una grabadora, con unas cervezas y unas almendras (o unos cubatas), y charlando desenfadadamente, como lo hacen los amigos y las gentes que se conocen bien, ir contando cada uno, yo también, las historias que va recordando tal y como llegan a la mente”.

As histórias que resultam desse processo criativo orientado pelo sentido coletivo de elaboração das memórias se inscrevem em diferentes tempos de produção e, por conseguinte, estão marcadas por mudanças de perspectivas, ou de enfoques, do autor em relação ao trauma que viveu. E isso se observa tanto nos conteúdos que compõem as matérias dos episódios narrados, quanto na forma em que são narrados. Observemos como essas mudanças se dão em cada um dos volumes que compõem *Paracuellos*.

O primeiro volume foi produzido pelo autor em 1976 e 1977 e está composto por dezoito episódios ocorridos entre 1947 e 1953. Nas 143 tiras que o compõem narram-se histórias curtas (todas de apenas oito tiras, exceto uma, de sete) e contundentes pela violência dos fatos que representam. Evidenciam-se, nessas pequenas narrativas, a penúria, a fome, a sede, o calor excessivo, o abuso, o castigo, a tortura. A ambiência social dessas temáticas é marcada pelas recorrentes referências à exaltação de um Estado militarizado e da presença da Igreja no cotidiano das crianças. Em praticamente todos os episódios que compõem o volume estampam-se cantigas falangistas e orações católicas. Apenas para citar um exemplo, na primeira narrativa da obra, dois meninos abrigados em um lar do Auxílio Social procuram comida no lixo para aplacar a fome que os consome. Após serem denunciados por um colega, são obrigados pelo inspetor a se castigarem mutuamente. E para demonstrar que a violência que se ensina e se pratica no cotidiano se justifica em nome dos valores maiores da “nova Espanha”, no último quadro se identificam na canção falangista os “*pregones de gesta imperial*”, supostamente lançados sobre o *Hogar García Morato*, agora visto de fora:



Imagem 4¹⁸

O segundo volume da coleção foi produzido pelo autor entre os anos de 1980 e 1981 e está composto por onze episódios enumerados de *Auxilio Social I* a *Auxilio Social XI* e identificados por títulos. Em apenas dois deles se explicitam referências aos anos em que os fatos narrados aconteceram (1952 e 1953). As histórias desse volume são maiores do que as do volume anterior: duas narrativas com doze tiras; seis com dezesseis tiras; duas com vinte e quatro tiras e uma com quarenta e oito tiras. Diferentemente do que acontece no volume anterior em que as narrativas são curtas e contundentes, nesse as narrativas são mais longas e retratam o cotidiano nos *hogares*, aprofundando a denúncia da corrupção do sistema, da violência como elemento estruturante da instituição e das relações entre as pessoas (tanto vertical como horizontalmente). No campo oposto ao da denúncia do sistema, outras temáticas são incorporadas nas narrativas do segundo volume, quais sejam, os sonhos das crianças de escaparem daquele ambiente carcerário e o papel do quadriño (da ficção) e da arte em geral enquanto espaços possíveis de fuga daquela realidade. No episódio *Auxilio Social V – muñecos* temos um exemplo em que duas narrativas, uma de denúncia da violência e outra de escapismo pela arte, correm paralelas. A primeira relaciona claramente os ideais falangistas à violência. No primeiro quadro e nos que se seguem, Antonio, o instrutor do *hogar*, predica os ensinamentos de José Antonio [Primo de Rivera, fundador da Falange]: “O homem é portador de valores eternos”; “Ninguém é pequeno para servir à pátria”; “Espanha é

¹⁸ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 31.

uma unidade de destino no Universal. Há que ter fé na suprema realidade da Espanha. E vontade de império como plenitude histórica”.¹⁹

E, enquanto discursa para os meninos, diversas vezes é interrompido por um deles, Pepinillo, que pede licença para ir ao banheiro, não é atendido e acaba por urinar nas calças. A representação da brutalidade das violências que acontecem em seguida denuncia a distância que há entre a grandiloquência das falas do falangista e a realidade da Espanha naquele contexto:



Imagem 5²⁰

Chama a atenção, no entanto, que num mesmo episódio deste segundo volume de *Paracuellos*, a violência operada pelos representantes do Estado naquela instituição divide espaço com outra narrativa, a da busca dos meninos por recursos para a sobrevivência material e psíquica através da arte. A produção e comercialização de *cómic*s entre as crianças

¹⁹ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 134. Tradução nossa do original: “El hombre es portador de valores eternos”; “Nadie es pequeño para servir a la Patria”; “España es una unidad de destino en lo Universal. Hay que tener fe en la suprema realidad de España. Y voluntad de imperio como plenitud histórica”.

²⁰ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 135.

abrigadas aparecem nesta e em várias outras histórias, mas aqui é a representação teatral que primeiro se apresenta como válvula de escape daquele ambiente tão endurecido. Para tirar Pepinillo do castigo a que foi submetido (andar “de caranguejo” por horas a fio), seus colegas o convidam a confeccionar bonecos de dedo e preparar uma apresentação teatral:



Imagem 6²¹

No terceiro volume de *Paracuellos*, o *cómic* e outras artes, como o cinema e o teatro, ganham relevância. Composto apenas por oito episódios, enumerados de I a VIII e identificados por títulos, o volume foi produzido entre os anos de 1997 e 1998 e chama à atenção pela regularidade: as narrativas têm todas o mesmo tamanho (24 tiras cada uma), em nenhuma delas há referências de data ou de lugar em que ocorreram. Essa regularidade corrobora formalmente as narrativas do cotidiano que parecem caracterizar esse terceiro livro da coleção, que se inicia com o relato de algumas memórias felizes garimpadas da barbárie: a troca de cartas com familiares, os períodos de férias, o jogo de futebol, a presença

²¹ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 137.

também se narram acontecimentos que se repetem cotidianamente no passado, mas, diferentemente do anterior, não há espaço para memórias felizes. Além da representação da violência contra as crianças operada pelas autoridades disciplinares dos *hogares*, o autor denuncia os mecanismos institucionais empregados para que as crianças incorporem como naturais os discursos e as atitudes dos opressores. Os que são mais fortes, ou os que são investidos de poder pelo chefe de disciplina, batem nos menores ou nos mais fracos simplesmente *por que se puede*. E a instituição alimenta essa perversidade, terceirizando a violência. Em *Paracuellos IV – firmes... AR*, por exemplo, o inspetor Antonio entrega o cinturão da Falange para que um menino surre o outro. Observa-se, aqui, claramente, o império da banalidade do mal, de que fala Hannah Arendt, pois as pessoas que praticam a violência (os adultos ou mesmo as crianças) não se questionam sobre suas atitudes, já que elas são naturalizadas pelo Estado e, por conseguinte, pela sociedade:



Imagem 8²³

²³ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 345.

No quinto volume da obra, escrito em 2001 e composto por apenas seis episódios bem longos (dois com 28 tiras, três com 32 e um com 56), tampouco há referências a datas e lugares dos acontecimentos. As duas primeiras narrativas que o compõem detalham e aprofundam as representações da violência e do sadismo que caracterizaram o volume anterior. Em *Paracuellos V – la bofetada de Mistrol*, se narra uma das “modas” que inventa o inspetor Antonio para dar vazão à sua perversidade. Institui campeonatos diários de corrida entre os meninos e, no lugar de prêmio aos vencedores, o que propõe e pratica é o castigo aos perdedores: os três últimos colocados (que em geral são os mesmos meninos, um deles, por exemplo, é manco por ter tido paralisia infantil) levam uma surra. Um dos meninos que havia estado em outro *hogar*, provoca Antonio, dizendo a ele que ali o disciplinador era muito mais forte do que ele, pois com um único tapa era capaz de derrubar oito meninos de uma só vez. A partir disso, Antonio decide que não serão mais castigados os últimos três colocados, mas os nove que chegarem por último, para que possa praticar derrubar a todos com uma única bofetada e superar o seu colega. Essa é a narrativa do episódio seguinte, *Paracuellos V – nueve de un golpe*:



Imagem 9²⁴

²⁴ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 429.

Para sabotar o sadismo de Antonio, na primeira bofetada os nove meninos se deixam cair e essa estratégia de sobrevivência será duramente castigada; sendo que o prêmio ao menino mais valente (o que significa, o mais violento) será o cinturão da Falange. Nesse volume, os efeitos dos valores da Falange na vida das crianças encarceradas se amplia para além dos muros dos *hogares*. Nas duas narrativas que fecham o livro o pai de um dos internos, também falangista, abandona o filho no *hogar* para constituir uma nova família e o trata com o mesmo desprezo que Antonio trata as crianças que estão sob seu cuidado. O pai promete ao menino que voltará para buscá-lo e não cumpre a promessa. Todo o episódio seguinte narra a espera do menino pelo pai que não aparece:



Imagem 10²⁵

A busca por estratégias de sobrevivência e por alternativas ao ordenamento disciplinar a que estão submetidos os internos são os temas que estruturam o sexto volume da coleção. Composto por sete episódios longos (de 28 ou 32 tiras), enumerados (de I a VII) e identificados por títulos, o livro foi produzido em 2002. As quatro primeiras histórias

²⁵ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 478.

(*Paracuellos I – el vengador; Paracuellos II – el vengador en peligro; Paracuellos III – una voz en la noche; Paracuellos IV – el fin del vengador*) narram a saga do interno Peribañez, que teve uma caneta roubada por um colega e não contou com o apoio da instituição para recuperá-la. Inspirado no Doutor Silvana,²⁶ personagem das histórias em quadrinhos do Capitão Marvel, Peribañez decide se transformar em um vilão para se vingar do sistema que não foi capaz de lhe proteger de uma injustiça. Embora tente se transformar num vilão, Peribañez rompe com a barbárie que tem como exemplo e acaba por confessar os seus crimes à diretora do *hogar*. Termina sua saga vingativa contando aos colegas histórias dos filmes que conhece e substitui o modelo do Doutor Silvana pelo de Robin Hood, cujo princípio era o de roubar dos ricos para dar aos pobres:



Imagem 11²⁷

²⁶ A personagem Doutor Silvana é um cientista genial que, por não ser reconhecido no mundo do crime, se constitui como o antagonista do famoso super-herói. Apareceu pela primeira vez no gibi "Whiz Comics" 2, datado de 1940, mas comercializado já no final de 1939, ano que termina a Guerra Civil Espanhola e começa a II Guerra Mundial.

²⁷ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 556.

O sétimo volume da obra foi produzido em 2016, já no contexto do boom do romance gráfico sobre a Guerra Civil Espanhola e o franquismo. *Paracuellos – hombres del mañana* conta com quatro episódios longos (de 81, 27, 30 e 60 tiras), enumerados de I a IV e identificados com títulos. Não são informadas as datas dos acontecimentos narrados, mas são identificados os *hogares* em que aconteceram: *Hogar Batalla del Jarama* e *Hogar García Morato*. Diferentemente dos volumes anteriores, nesse há um subtítulo estampado na capa – *los hombres del mañana* – referência a uma expressão corrente naquele contexto, utilizada tanto pelos republicanos quanto pelos nacionalistas para se referirem às crianças.

Nas histórias que narra nesse volume, Giménez fala daqueles meninos que, a despeito da violência a que estavam submetidos, aprendiam uns com os outros a solidariedade e o apoio mútuo, valores que cultivarão quando forem eles os *hombres del mañana*.

E o último volume publicado de *Paracuellos* é de 2017 e está composto por cinco episódios de tamanhos variados (35, 81, 39, 15 e 42 tiras). Não há referências das datas em que aconteceram, mas há a identificação dos lugares nas três primeiras histórias: *Paracuellos de Jarama* e *Hogar García Morato*. Embora siga denunciando a violência e as arbitrariedades que se praticavam nos *hogares* (a criminalização da leitura e o castigo físico, por exemplo), os temas que estruturam o livro se relacionam principalmente às memórias positivas. Já na primeira história, Pablito Giménez (o *alter ego* do autor) é adotado afetivamente por um dos jardineiros do *hogar*, cuja caracterização se apresenta no polo oposto à dos falangistas. A representação do trabalhador de macacão e sua empatia com as crianças é ressaltada pelos desenhos gráficos cheios de natureza, diferentemente do que acontece nos volumes anteriores que, muitas vezes, remetem a campos de concentração:



Imagem 12²⁸

²⁸ GIMÉNEZ, Paracuellos – las madres no tienen la culpa, 2017, p. 17.

Outras memórias afetivas positivas retratadas pelo autor nesse volume o diferenciam dos anteriores. A comida abundante no dia de natal, a participação de Pablito num banquete oferecido aos delegados nacionais da Falange, as sessões de cinema no *hogar*, a camaradagem entre os meninos e até a visita de um delegado do Auxílio Social que não é violento são lembranças que se situam no mesmo campo de sentido de reconciliação com a própria história que se observa no título do volume – *Las madres no tienen la culpa* – e no prólogo assinado pelo autor. A frase, dita por Pablito ao colega Peribañez para consolá-lo do sentimento de que sua mãe o abandonara, leva o autor a uma reflexão sobre as histórias que narra ao longo dos oito volumes e sua ênfase no sofrimento das crianças, sem apresentar as outras vítimas da violência do Estado, que são as mães, apartadas de seus filhos, muitas vezes para sempre:

É fácil compreender ou tentar imaginar o que sente a criança reclusa num colégio interno, ainda que nunca tenhamos estado em um (...) Pobrezinhos, tão longe de sua mãe... (...)

Quando pensamos nas crianças internas, repito, nossa comiseração sempre se dirige à pobre criança solitária e reclusa, porque podemos compreender tudo o que sofre. Mas nem sempre somos capazes de perceber que a dor maior, a angústia maior, a separação mais penosa e obsessiva, não é a da criança que sente falta de sua mãe, mas da mãe que constantemente, de forma insistente e angustiada, pensa em seu filho.²⁹

Vistos em perspectiva, os oito volumes que compõem *Paracuellos* revelam um processo de elaboração do trauma através da narrativa ficcional das experiências vividas pelo autor. O que estrutura e organiza os episódios não é a cronologia dos acontecimentos ou suas matérias narrativas, mas o processo de amadurecimento do autor que se reflete nas suas opções formais, que vão se transformando ao longo dos volumes.

²⁹ GIMÉNEZ, *Paracuellos – las madres no tienen la culpa*, 2017, p. 9. Tradução nossa do original: “Es fácil comprender o tratar de imaginar lo que siente el niño recluso en un colegio interno, aunque nosotros no lo hayamos estado nunca (...) Pobrecitos, tan solos, tan lejos de su madre... (...) Cuando pensamos en los niños internos, repito, nuestra comiseración siempre va dirigida al pobre niño solo y recluso, porque podemos comprender, todo lo que sufre. Pero no siempre somos capaces de percatarnos de que el dolor mayor, la angustia más grande, el desgarró más penoso y obsesivo, no es el del niño que añora su madre, sino el de la madre que constantemente, de forma insistente y angustiada, piensa en su hijo”.

O primeiro exemplo dessa mudança é o tamanho dos episódios, que vai aumentando significativamente. Se nas primeiras reaproximações do autor com suas memórias da infância ele as narra em episódios curtos, que impactam pela violência das cenas que retratam, nos episódios posteriores as memórias vão sendo narradas em capítulos mais longos, não raro com a presença de um narrador que, para dar a ideia da repetição dos acontecimentos, usa frequentemente os verbos no pretérito imperfeito. Outro exemplo que nos parece significativo nesse processo de elaboração narrativa das experiências vividas é a reconciliação do autor com as suas memórias da infância. Embora em todos os volumes, em todos os episódios, as arbitrariedades do sistema e de quem o opera estejam presentes, nos volumes finais outras memórias, nesse caso positivas, afetivas, também ocupam a cena. Visto em seu conjunto, *Paracuellos* se constitui por duas matérias discursivas: o relato memorialístico das experiências do autor quando menino e processo de elaboração narrativa que ele se dispõe a construir.

Claro que esse processo de reconstituição da memória levado a cabo por Giménez tem como premissa a sua intenção de denunciar ao mundo a violência de Estado de que ele e tantas outras crianças foram vítimas. A opção pelo *cómic* convida aos mais jovens, o principal público leitor desse tipo de narrativa, a conhecer um momento traumático da história da Espanha, para que não seja esquecido e, principalmente, para que não se repita. Do mesmo modo que o autor tem consciência da importância de seu relato, também sabe que a opção pelos quadrinhos pode confundir o leitor menos acostumado a esse tipo de manifestação artística. O debate sobre a pertinência ou não de se tratar de temas tão sérios num tipo de publicação historicamente dirigida a crianças e jovens está em pauta desde a publicação de *Maus*. Não por acaso, na edição que reúne os seis primeiros volumes de *Paracuellos* o autor reitera a seriedade de seu trabalho de criação narrativa e reivindica a validade de sua obra para a compreensão da História:

Realizei essas histórias com a pretensão de deixar um documento verídico sobre como se viveu nos lares de Auxilio Social. O fato de que isto seja um gibi não deve ser interpretado como sinônimo de frívolo ou pouco sério. Não sou um homem frívolo, muito menos

um autor frívolo. Pode ser um gibi divertido, mas não deixa de ser uma obra realizada com total seriedade.³⁰

As histórias narradas são as da infância das crianças reclusas, não as dos combatentes que lutaram pela defesa da República ou para derubá-la. O gênero escolhido é o quadrinho, o conhecido *tebeo* que atravessou gerações e sempre esteve relacionado ao universo do leitor infantil, um tipo de leitura que antecedia as leituras ditas sérias, próprias do universo adulto. Nas histórias de *Paracuellos*, no entanto, não há heróis, aventuras ou situações engraçadas que distraiam ou divirtam as crianças nos seus momentos de ócio. Ao contrário, são os relatos de um homem que, após décadas de silêncio, se permite voltar ao passado para recuperar a perspectiva do menino, como ele viu e sentiu a violência do encarceramento. Não por acaso, quase a totalidade das narrativas se inicia com a fachada do *hogar*, do lado de fora dos muros, assim como termina com a mesma fachada, deixando aquele ambiente para trás. É como se o autor-narrador voltasse no tempo e no espaço para reviver o que viveu. Para exemplificar, apresentamos abaixo as tiras iniciais e finais de duas narrativas que começam e terminam com a perspectiva de quem está fora do *hogar*. Esse procedimento é reiteradamente utilizado por Giménez:

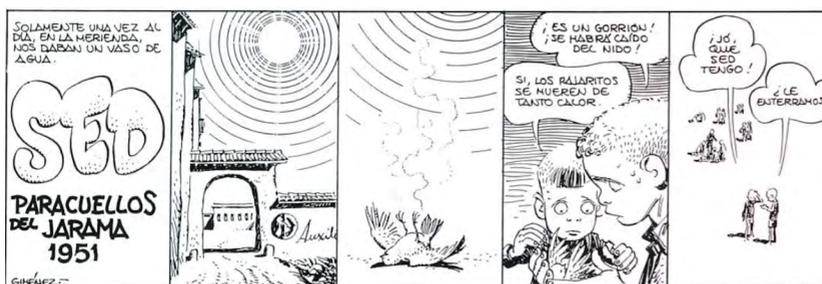


Imagem 13³¹: Tira inicial de "Sed"

³⁰ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 18. Tradução nossa do original: "He realizado esas historias con la pretensión de dejar un documento veraz sobre cómo se vivió en los Hogares de Auxilio Social. El hecho de que esto sea un tebeo no debe interpretarse como sinónimo de frívolo o poco serio. No soy un hombre frívolo, pero mucho menos un autor frívolo. Esto puede ser un tebeo divertido, pero no deja de ser una obra realizada con total seriedad".

³¹ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 40



Imagem 32¹⁴: Tira final de "Sed"



Imagem 15³³ : Tira inicial de "El reloj"



Imagem 16³⁴: Tira final de "El reloj"

A perspectiva do narrador, no entanto, nem sempre é a de quem vê de longe, no tempo, ou de cima, no espaço. Muitas vezes, ao revisitar as memórias para as narrar, o autor as vive novamente, como se fosse o menino, e a perspectiva dos desenhos é a de quem está vendo de baixo,

³² GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 43.

³³ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 72.

³⁴ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 75

de quem está sendo submetido. Isso acontece reiteradamente quando a cena representada é de castigo ou ameaça. Vejamos apenas alguns dos exemplos em que isso acontece em diferentes episódios:



Imagem 17³⁵



Imagem 18³⁶

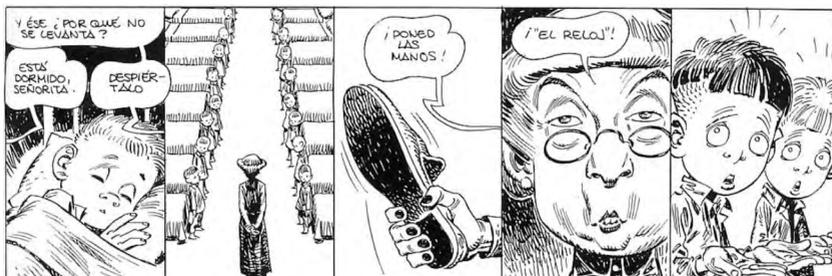


Imagem 19³⁷

³⁵ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 65.

³⁶ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 71.

³⁷ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 75.



Imagem 20³⁸

Os muros que abrem e fecham quase todas as narrativas remetem, é certo, a outra metáfora, a do ambiente carcerário que está marcado por uma “estética concentracionária”, como bem definiu Luz Celestina Souto: “Com ‘estética concentracionária’, me refiro à maneira como Carlos Giménez retrata suas personagens e como seus desenhos invocam a ideia de campo de concentração”.³⁹

Segundo a pesquisadora, a representação gráfica que faz Carlos Giménez dos *hogares* e das pessoas que os habitam pode ser facilmente associada às imagens clássicas dos campos de concentração nazistas, divulgadas após o fim da II Guerra. Reclusas e reclusos, nesse caso crianças, claramente subnutridas, cujas formas cadavéricas se acentuam nos olhos grandes e fundos, nos cabelos ralos ou raspados. A simetria das camas, própria de um alojamento militar, e as semelhanças físicas das personagens – todas pele, osso e sofrimento – aniquilam quaisquer marcas de infância e de individualidade:

³⁸ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 79.

³⁹ SOUTO, Carlos Giménez y la historieta responsable, 2017, p. 147. Tradução nossa do original: “Con ‘estética concentracionaria’ me refiero a la manera en que Carlos Giménez retrata a sus personajes y cómo sus dibujos invocan la idea de campo de concentración”.



Imagen 21⁴⁰

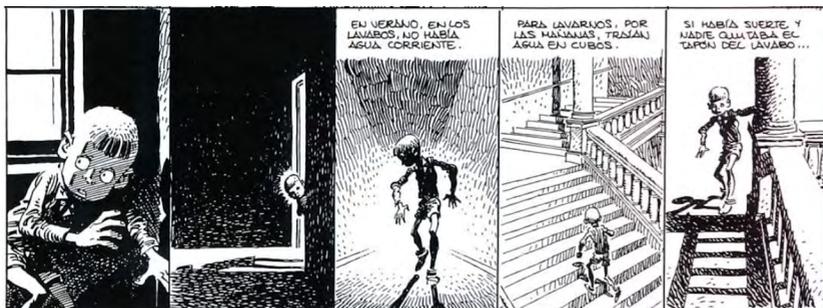


Imagen 22⁴¹



Imagen 23⁴²

⁴⁰ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 57.

⁴¹ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 41.

⁴² GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 59.

Os lares do Auxílio Social que acolheram ou encarceraram as crianças abandonadas ou indigentes foram explorados em duas direções pelos vencedores no pós-guerra. De um lado por seu carácter higienista, ao promover a retirada de mendigos e delinquentes das ruas e, de outro, pelo impacto positivo que tem a propaganda da assistência social promovida pela Falange para a construção da “Nova Espanha”:

Bom, pois nos levaram para lá. Estava na rua Cristóbal Bordiú daqui de Madri, que é uma rua central, e então se chamava ao colégio Classificação. E isso quer dizer que nos classificavam, os meninos com os meninos, os de tal idade com os de tal idade, os mais velhos com os mais velhos, e nos classificavam. Nos raspavam o cabelo, nos lavaram com desinfetante como se lavam os porcos, porque teríamos piolhos (...).⁴³

Em *Paracuellos*, o autor não representa apenas as ações violentas do Estado, realizadas naquele momento pelos apoiadores do novo regime, ou seja, as pessoas ligadas à Falange e à Igreja. Além da tortura, dos castigos, da sede e da fome a que estavam submetidas as crianças, o traço do desenho de Carlos Giménez faz outra denúncia, mais sutil, que é a do espírito do tempo, um tempo de ódio e de vingança, notável na expressão dos adultos que estavam educando aqueles meninos para aquela nova Espanha. Nos exemplos abaixo, em que se representam graficamente as autoridades dos *hogares*, o olhar do menino se revela nas desproporcionalidades. Os corpos cheios de roupas e adereços dos que estão no poder se contrapõem aos corpos magros das crianças, vestidos com mínimo; o olhar ameaçador é o contraponto do olhar de medo:

⁴³ CENARRO LAGUNAS, *Los niños del Auxilio Social*, 2009, p. 56. Fragmento do relato de Julia Antón, uma das entrevistadas pela historiadora Ángela Cenarro para a composição do livro *Los niños del Auxilio Social*. Tradução nossa do original: “Y, bueno, pues nos llevaron allí. Estaba en la calle Cristóbal Bordiú de aquí de Madrid, que es una calle muy céntrica, y entonces se llamaba al colegio Clasificación. Y eso quiere decir que nos clasificaban, a los niños con los niños, los de tal edad con los de tal edad, los mayores con mayores, y nos clasificaban. Nos cortaron el pelo al cero, nos lavaron con Zotal como a los cerdos, porque tendríamos piojos”.



Imagem 24⁴⁴



Imagem 25⁴⁵

⁴⁴ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 33.

⁴⁵ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 53.



Imagem 26⁴⁶



Imagem 27⁴⁷

A representação desse “espírito do tempo” num gênero artístico que atinge tanto os leitores da literatura tradicional quanto os jovens leitores é de fundamental importância neste contexto em que vivemos atualmente. Para fazer frente ao avanço do pensamento ultraconservador e às polarizações ideológicas alimentadas por *fakenews* e pelo negacionismo da História, a sofisticação das composições artísticas em

⁴⁶ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 166.

⁴⁷ GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, 2012a, p. 214.

gêneros híbridos, como é o caso do *cómic*, vem se consolidando como um fenômeno que já não se restringe aos acontecimentos da Guerra Civil Espanhola e do franquismo, de que trata a obra de Carlos Giménez, nem aos do *holocausto*. Também as guerras dos nossos dias, os massacres e os êxodos que elas promovem, vêm sendo retratadas em *cómic*s cada vez mais sofisticados que sensibilizam e convidam para o campo da resistência e da luta especialmente as leitoras e os leitores mais jovens. Por isso, a importância da obra de Carlos Giménez extrapola as fronteiras da Espanha, tanto por seu papel inovador na reconstrução e na representação das memórias, quanto por seu pioneirismo formal ao inaugurar um território narrativo que contempla leitores e leitoras de diferentes gerações.

Referências

Do autor

GIMÉNEZ, Carlos. *Paracuellos – las madres no tienen la culpa*. Barcelona: Penguin, 2017.

GIMÉNEZ, Carlos. *Paracuellos – hombres del mañana*. Barcelona: Penguin, 2016.

GIMÉNEZ, Carlos. *España, una, grande y libre*. Prólogo de Felipe Hernández Cava. Barcelona: Debolsillo, 2013.

GIMÉNEZ, Carlos. *Todo Paracuellos*. Prólogo de Juan Marsé. Barcelona: Debolsillo, 2012a.

GIMÉNEZ, Carlos. *Todo los profesionales*. Prólogo Josep M. Beá. Barcelona: Debolsillo, 2012b.

GIMÉNEZ, Carlos. *Todo barrio*. Prólogo de Gonzalo Suárez. Barcelona: Debolsillo, 2011a.

GIMÉNEZ, Carlos. *Malos tiempos*. Prólogo de Ramiro Pinilla e Epílogo de Antonio Martín. Barcelona: Debolsillo, 2011b.

Geral

ALTARRIBA, Antonio. *La España del tebeo*. La historieta española de 1940 a 2000. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. Um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARBIERI, Daniele. *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós, 1991.

BROUÉ, Pierre. *Revolução espanhola*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CENARRO LAGUNAS, Angela. *Los niños del Auxilio Social*. Madrid: Espasa, 2009.

CENARRO LAGUNAS, Angela. *La sonrisa de la Falange*: Auxilio Social en la Guerra Civil y en la Posguerra. Madrid: Crítica, 2006.

- EISNER, Will. *Um contrato com Deus e outras histórias de cortiço*. Tradução de Marquito Maia. São Paulo: Devir, 2007.
- FERREIRA VIVAR, Francisco. *El hambre y las desgracias de Auxilio Social en la dictadura de Franco*. Sevilla: Editorial Cultiva Libros, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 20. ed., 1987.
- GÁLVEZ, Pepe; FERNÁNDEZ, Norman. *Historias rotas*. La guerra del 36 en el cómic. Gijón: Semana Negra, 2006.
- GARCÍA, Santiago. *Cómics sensacionales*. Barcelona: Larousse, 2015.
- GARCÍA, Santiago. *A novela gráfica*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- GASCA, Luís; GUBERN, Román. *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra, 2001.
- HOBBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos – O breve século XX – 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- HOBBSBAWM, Eric. *Revolucionários*. Tradução de J. C. V. Garcia e A. S. Garcia. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- IBÁÑEZ, Andrés. El cómic hecho literatura. *Revista de libros*, n. 125, 2007.
- MARTIN, Ivan Rodrigues. Mosaico poético: la novela gráfica y la memoria de la Guerra Civil Española. *Aletria*. Revista de Estudos de Literatura, FALE-UFMG, Belo Horizonte, v. 27, n. 2, p. 189-207, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/12042>. Acesso em 03 nov. 2020.
- MARTIN, Ivan Rodrigues. Narrativa anarquista e Guerra Civil Espanhola. In: Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento; Sílvia Cárcamo; Antônio R. Esteves. (org.). *Narrativa Espanhola Contemporânea. Leituras (do lado de cá...)*. Niterói: Editora da UFF, 2012, p. 183-202.
- NESTROVSKI, Arthur; SELIGMAN-SILVA, Márcio. (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- SOUTO, Luz Celestina. Carlos Giménez y la historieta responsable. In: DARICI, Katuscia; SCARSELLA, Alessandro; FAVARO, Alice (eds.). *Historieta o Cómic Biografía de la narración gráfica en España*, Edizioni Ca Toscarei, 2017, p. 147-160.
- SPIELGELMAN, Art. *Maus – a história de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- VILCHES FUENTES, Gerardo. *Breve historia del cómic*. Madrid: Nowtilus, 2014.

**Da Guerra que se prolonga em
outras guerras**

Almería – “Mas isso onde é que é?” – A Guerra Civil Espanhola em duas cenas de *Terror e miséria do Terceiro Reich*

Elcio Loureiro Cornelsen

Introdução

Esta contribuição visa a apresentar reflexões sobre a alusão à intervenção alemã na Guerra Civil Espanhola, presente em duas cenas da peça de teatro *Terror e miséria do Terceiro Reich* (1938; título original: *Furcht und Elend des Dritten Reiches*), de Bertolt Brecht. Escrita entre 1935 e 1938, período em que Brecht se encontrava exilado em Svenborg, na Dinamarca, essa obra fundamenta-se em recortes de jornal e em notícias que o dramaturgo recebeu de integrantes da resistência ao regime nazista. Enquanto na cena “Chega às casernas a notícia do bombardeio de Almería” dois jovens proletários, em uma caserna de Berlim, conversam sobre a Espanha e a iminência de uma guerra de grandes proporções, a cena “Os contratadores de trabalho” alude à possível morte de um aviador na Espanha. Assim, num conjunto de 24 cenas, na versão de 1938, que apresentam um panorama crítico da sociedade alemã sob o jugo nazista, houve espaço também para Brecht associar o contexto totalitário de terror na Alemanha com a intervenção na Guerra Civil Espanhola ao lado dos insurretos sob o comando de Franco.

Almería – um dos alvos da Legião Condor e da Marinha alemã

A cidade de Almería, capital da Andaluzia localizada no sudoeste da Espanha, na costa do Mediterrâneo, foi alvo de severos ataques e bombardeios aéreos durante a Guerra Civil Espanhola. Desde julho de 1936, a

situação política tornara-se tensa na cidade. Após certa hesitação, em 20 de julho de 1936, ou seja, três dias após a eclosão da guerra civil, o comandante militar da cidade, Tenente Coronel Juan Huertas Topete, declarou estado de guerra e apoio às tropas sublevadas. Entretanto, a rebelião foi logo sufocada através da ação de tropas locais leais ao governo republicano, reforçadas por tropas vindas de Granada, e também pela presença do destróier *Lepanto*, da Marinha espanhola, na costa. Por ter aderido ao levante contra o governo legitimamente eleito, o comandante militar de Almería foi preso e fuzilado.

Por vários meses, a cidade esteve sob controle do Comitê Central Antifascista, composto por todos os principais partidos políticos e sindicatos, e presidido por Cayetano Martínez Artés, integrante do PSOE – Partido Socialista Obrero de España, que seria preso e fuzilado em setembro de 1939, após o término da guerra. O apoio de outro membro do Partido Socialista, Gabriel Morón Díaz, como governador civil em setembro de 1936, restaurou a autoridade do governo central a despeito da força dos anarquistas na cidade.¹

De acordo com o *Historical Dictionary of the Spanish Civil War*, Almería foi bombardeada em 31 de maio de 1937 por aviões da Legião Condor, unidade militar formada por integrantes do exército e da Força Aérea Alemã, a *Luftwaffe*, criada em julho de 1936 especificamente para a intervenção nazista na guerra, ao lado das tropas insurretas. Durante o ataque à cidade, o encouraçado almirante Scheer, escoltado pelos torpedeiros Luchs, Albatros, Seeadler e Leopard, lançou cerca de 270 projéteis. Além da destruição de mais de 40 edifícios, 19 pessoas morreram no ataque, conduzido pela Legião Condor pelo mar e pelo ar em represália ao ataque de aviões do exército republicano ao navio de guerra *Deutschland*, dois dias antes, que estava ancorado no porto de Ibiza, causando a morte de 22 marinheiros alemães. Somente em 29 de março de 1939, dias antes do término da guerra, é que a cidade de Almería cairia em mãos dos “nacionalistas”.²

¹ SALVADÓ, *Historical Dictionary of the Spanish Civil War*, 2013, p. 41.

² SALVADÓ, *Historical Dictionary of the Spanish Civil War*, 2013, p. 41.

Segundo o historiador Álvaro van den Brule, o ataque ao navio de guerra *Deutschland*, três dias antes do bombardeio de Almería, teria sido resultado de um equívoco por parte do comando aéreo republicano. Um esquadrão de bombardeiros republicanos Tupolev, tripulados por pilotos soviéticos, partira da base de Los Alcazares, em Múrcia, e bombardeara com grande precisão um grande navio de guerra ancorado no porto de Ibiza. Ao retornarem à base, os pilotos afirmaram que atacaram um dos maiores navios de guerra franquistas, provavelmente o cruzador *Canárias*, quando, na verdade, se tratava do encouraçado *Deutschland*, que violara as regras do Comitê de Não Intervenção no sentido de permanecer a pelo menos 16 quilômetros de distância da costa espanhola.³

Ainda segundo o historiador holandês Van den Brule, com o ataque ao *Deutschland*, Hitler teria ficado colérico e sua primeira intenção foi bombardear o porto de Valência (então capital provisória da República) em retaliação, mas os comandantes nazistas o convenceram a atacar um porto menos importante. A decisão foi tomada: o cruzador Almirante Scheer e quatro destróieres de última geração, Albatros, Luchs, Seeadler e Leopard, bombardearam o porto praticamente indefeso de Almería, conforme o historiador, provocando “uma sessão de terror sem piedade” (“una inmisericorde sesión de horror”).⁴

Ao contrário do que acontecera semanas antes na cidade basca de Guernica, bombardeada clandestinamente por aviões da Legião Condor, no ataque a Almería, os navios alemães nunca esconderam sua nacionalidade, nem pretenderam atuar como apoio subordinado aos conspiradores, mas como uma força naval independente do comando dos chamados “nacionalistas”.⁵

Se Guernica e todo o horror do bombardeio a populações civis indefesas foram expressos de modo grandioso no famoso painel pintado por Pablo Picasso, o bombardeio de Almería e a intervenção militar alemã na Guerra Civil Espanhola também foram aludidos por Bertolt Brecht na peça *Terror e miséria do Terceiro Reich*, a partir da perspectiva de pessoas comuns no dia a dia do Estado totalitário.

³ BRULE, El bombardeo de Almería, 2014.

⁴ BRULE, El bombardeo de Almería, 2014.

⁵ BRULE, El bombardeo de Almería, 2014.

Duas cenas teatrais sobre a Guerra Civil Espanhola

O drama *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (*Terror e miséria do Terceiro Reich*), do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, foi escrito de 1935 a 1943, durante o exílio. Em 1934, juntamente com sua secretária, Margarete Steffin, Brecht começou a juntar material sobre eventos cotidianos na Alemanha sob o jugo de Hitler e do partido nazista.

No final de 1937, Brecht reuniu as cinco primeiras cenas sob o título *Die Angst* (*O medo*). No ano seguinte, já contava com um conjunto de 25 cenas, sendo que oito delas foram selecionadas para a *avant-première* em Paris, no dia 21 de maio de 1938, 10 dias antes do bombardeio a Almería. Em junho de 1938, Brecht acrescentou duas novas cenas ao conjunto, justamente aquelas que aludem à Guerra Civil Espanhola. O dramaturgo considerava o processo de composição da peça como montagem, aliás, uma marca em sua produção teatral, pautada pela experimentação.

A peça *Furcht und Elend des Dritten Reiches* foi publicada pela primeira vez em Praga, em 1938, pela Malik-Verlag. Todavia, o estoque impresso foi destruído, presumivelmente, no final de 1938, diante dos acontecimentos políticos e da ocupação dos Sudetos por tropas alemãs.

Por sua vez, em 1942, quando Brecht já se encontrava exilado nos Estados Unidos, foi preparada uma nova edição para o mercado norte-americano, a qual incluía uma nova cena e levava o título de *The Private Life of the Master Race* (*A vida privada da raça superior*), numa tradução de Eric Bentley. A versão americana serviu de base para uma encenação da peça em 1945, sob o título de *Das Leben der Herrenrasse* (*A vida da raça dominante*). Na Alemanha, a peça foi publicada em 1948 na Aufbau-Verlag, editora de Berlim Oriental, quando Brecht retornara ao país.

Em 1996, Caspar Neher, que trabalhara com Brecht como cenógrafo e libretista, encontrou no espólio do dramaturgo mais uma cena de *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, a qual foi escrita em novembro de 1946. Ao todo, formou-se um conjunto de 30 cenas, que foram acrescentadas de mais cinco cenas que se relacionam com o tema do nazismo, as quais Brecht escrevera pouco anos antes de sua morte, em 1953. Portanto, em sua versão completa, de 1997, a peça passou a ter 35 cenas. Para efeito de análise, adotamos a versão da peça de 1938, que contava com 24 cenas.

Em uma alusão à famosa obra de Heinrich Heine, *Deutschland. Ein Wintermärchen* (Alemanha. Um conto de fadas de inverno), Brecht pretendia intitular sua peça, originalmente, de *Deutschland – Ein Greuelmärchen* (Alemanha. Um conto de fadas de terror). Todavia, o título definitivo da peça aludiria à outra obra: o romance *Splendeurs et misères des courtisanes* (Esplendores e misérias das cortesãs), de Honoré de Balzac.

Nas cenas da peça, que são precedidas por um breve poema, o nazismo é representado em seu cotidiano. As cenas não possuem uma relação direta entre si, as personagens atuam apenas em cenas únicas, numa espécie de instantâneos sociais. Em termos de conjunto, elas evidenciam o modo como a ditadura nazista penetrou em todas as camadas sociais e em todos os âmbitos da vida, espalhando medo, terror e desconfiança.

Marcadas pela onipresença do terror e do medo, tais cenas evidenciam também a existência de pequenos espaços de resistência que ainda restavam às pessoas após a supressão da liberdade de opinião da vida pública e da vida privada. Quase toda cena se pauta por exemplificar posturas explícitas ou veladas de resistência, mas também as diversas formas de adaptação, submissão e doutrinação, as quais tornaram possível o domínio nazista. Conforme anotações de Brecht em seu *Arbeitsjournal* (*Diário de Trabalho*), em 15 de agosto de 1938, a intenção com *Terror e miséria do Terceiro Reich* era a de apresentar “um conjunto de gestos, apenas os gestos de silenciar, de olhar ao redor, de se assustar etc. A gestualística sob a ditadura”.⁶

O efeito teatral das cenas resulta tanto de seu caráter histórico como um documento da vida cotidiana nacional-socialista nos anos que antecedem ao início da guerra, quanto da escalada gestual das situações, concebidas por Brecht, de modo que a peça se tornou um estudo sobre o comportamento humano sob as condições do terror de Estado.

Constata-se, aliás, que a estrutura totalitária do Terceiro Reich é representada a partir das diversas organizações que surgem na peça: a SA, a SS, a Juventude Hitlerista (HJ), a Liga das Moças Alemãs (BDM), o

⁶ BRECHT, *Arbeitsjournal*, 1974a, p. 18. Tradução nossa do original: “Gesten des Verstummens, sich Umblickens, Erschreckens usw., die Gestik unter Diktatur”.

Exército (*Wehrmacht*), a Força Aérea (*Luftwaffe*), o Serviço Alemão de Trabalho (DAF), o Serviço de Assistência de Inverno (WHW), entre outras organizações e segmentos sociais.

Conforme brevemente indicado na introdução, duas cenas de *Terror e miséria do Terceiro Reich* se referem à Guerra Civil Espanhola e à intervenção alemã no conflito. A primeira delas, a cena 22, intitulada “Chega às casernas a notícia do bombardeio de Almería” (*In den Kasernen wird die Beschießung von Almeria bekannt*), se compõe de um diálogo entre dois jovens proletários, em uma caserna na cidade de Berlim, capital do Reich. Como mencionado anteriormente, todas as cenas da peça são introduzidas por um breve poema. No caso da cena 22, figuram os seguintes versos:

Aí vem os soldados.
Alimentados com sopa
e bons assados.
Querem só que eles lutem
e não façam perguntas.⁷

Tal mote para a cena parece aludir à famosa frase de Brecht “primeiro vem a barriga, depois vem a moral” (*Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral*). Além disso, antes do início do diálogo, consta a seguinte didascália: “Berlim, fevereiro de 1937. Corredor de uma caserna. Dois rapazes de origem proletária carregam algo embrulhado num papel. Olham em volta, desconfiados”.⁸ A datação, aliás, parece ser um equívoco, uma vez que o bombardeio de Almería ocorreu em 31 de maio de 1937, e não em fevereiro daquele ano.

As personagens da cena 22 são nomeadas como “Rapaz 1” e “Rapaz 2”. Este último demonstra saber do que está ocorrendo na Espanha, enquanto que o primeiro mostra certa ignorância quanto à situação. Saindo do refeitório, eles conversam:

⁷ BRECHT, Chega às casernas a notícia do bombardeio de Almería (cena 22), 1986a, p. 278. Tradução de Gilda Oswaldo Cruz.

⁸ BRECHT, Chega às casernas a notícia do bombardeio de Almería (cena 22), 1986a, p. 278.

Rapaz 1 – Tinha lá dentro uns caras pálidos que nem a lua.
Rapaz 2 – É que bombardeamos Almería ontem à noite.
Rapaz 1 – Onde fica isso?
Rapaz 2 – Na Espanha, ora. Hitler mandou um telegrama, com ordem para um navio de guerra alemão bombardear Almería. Castigo. Eles lá são vermelhos, e agora vão se cagar de medo do Terceiro Reich. E pode estourar a guerra.⁹

Assim, o segundo jovem proletário é consciente da intervenção militar alemã na Guerra Civil Espanhola, e também sabe que a cidade andaluza fora bombardeada por um navio de guerra com bandeira do Reich. A partir da perspectiva dessa personagem, o conflito bélico na Península Ibérica é um fator de preocupação para os soldados na caserna, pois poderia significar a iminência de uma guerra de grandes proporções. Porém, o primeiro jovem não entende o porquê das caras preocupadas dos soldados no refeitório:

Rapaz 1 – Mas quem está com medo agora são eles.
Rapaz 2 – É, estão com as calças na mão.
Rapaz 1 – Mas se estão com as calças na mão, e as caras pálidas de medo, por que fazem todo esse escarcéu com a guerra?
Rapaz 2 – O escarcéu, eles fazem porque Hitler quer.
Rapaz 1 – Mas o que Hitler quer, eles também querem. São todos pelo Hitler. Pois não foi ele que começou a formar a jovem Wehrmacht?
Rapaz 2 – Pois é.¹⁰

Após uma pausa, a cena é retomada e os dois rapazes tentam sair da caserna, sem serem descobertos por algum oficial. Estão levando comida num embrulho, que receberam no refeitório. Um deles questiona o fato de ter recebido apenas uma porção, enquanto o outro teria recebido duas porções. Ambos não entendem o porquê de tal distinção:

Rapaz 2 – Quanto deram a você hoje?
Rapaz 1 – Uma porção, como sempre. Por quê?
Rapaz 2 – Eu hoje ganhei duas.
Rapaz 1 – Deixe ver! Eu só ganhei uma.
O Segundo mostra ao Primeiro a comida que leva no embrulho.
Rapaz 1 – Você disse a eles alguma coisa?

⁹ BRECHT, Chega às casernas a notícia do bombardeio de Almería (cena 22), 1986a, p. 279.

¹⁰ BRECHT, Chega às casernas a notícia do bombardeio de Almería (cena 22), 1986a, p. 279.

Rapaz 2 – Não. Eu só disse bom-dia, como sempre.

Rapaz 1 – Não entendo. Eu também disse o que digo sempre: "Heil Hitler".

Rapaz 2 – Engraçado. E eu ganhei duas porções.

Rapaz 1 – Por que isso, assim de repente? Não entendo.

Rapaz 2 – Eu também não. Olhe: agora podemos ir.

Saem ambos correndo.

Desse modo, mesmo os jovens, aparentemente, não reconhecendo o motivo para um ter recebido mais porções do que o outro, fica evidente na cena que o pessoal do refeitório, os rancheiros (cozinheiros e auxiliares), parece adotar um gesto de resistência, não só pela insubordinação ao dar rações aos jovens para que levem para casa, como também aumentar a ração daquele que os saúda não com a saudação oficial do Estado. Neste contexto, a chegada de notícias da Guerra Civil Espanhola e do bombardeio de Almería por forças da Legião Condor e da Marinha de Guerra alemã teria se tornado uma preocupação para os jovens soldados, pois temiam ser mobilizados em breve.

Por sua vez, a cena 23, intitulada "Os contratadores de trabalho" (*Arbeitsbeschaffung*), tem por mote o seguinte poema:

Lá vem os contratadores de trabalho.
O homem do povo é a mercadoria.
Põem o pobre onde bem entenderem.
E ainda recebem gratidão:
eles podem de novo servir, suar,
fabricar máquinas de guerra.
e vender barato o próprio sangue.¹¹

Na cena em questão, um trabalhador e sua vizinha conversam à porta de casa, no bairro berlinense de Spandau, sobre seu novo emprego, quando surge o tema da Guerra Civil Espanhola:

Vizinha – Boa noite, senhor Fenn. Queria pedir um pouco de pão emprestado à sua mulher. Mas acho que ela saiu um momentinho...
Homem – Ora, ora, é um prazer, senhora Dietz. Já soube do meu novo emprego?

¹¹ BRECHT, Os contratadores de trabalho (cena 23), 1986b, p. 280.

Vizinha – Soube. Agora há trabalho para todos. O senhor está na nova fábrica de motores, não é? Garanto que fabricam bombardieiros.

Homem – Em massa.

Vizinha – parece que precisam deles para a Espanha.

Homem – E por que logo a Espanha?

Vizinha – Falam tanta coisa! Parece que é uma vergonha o que andam fazendo por lá.

Homem – Cuidado com o que diz.

Vizinha – O senhor também está do lado deles?

Homem – Não estou do lado de ninguém. Faça o meu trabalho. [...] ¹²

No gesto dessas duas personagens surge, por um lado, o senso crítico da vizinha em relação à intervenção alemã na Guerra Civil Espanhola e à produção de armamento, e o comportamento adaptado do trabalhador, satisfeito por ter obtido novo emprego. Mesmo que represente apenas uma pequena roda na engrenagem, é parte do processo de rearmamento da Alemanha com vistas à guerra.

Todavia, na sequência da cena 23, o trabalhador descobre que sua mulher, Martha, havia recebido uma carta oficial pelo correio, comunicando-a da morte de seu irmão, Franz, piloto da *Luftwaffe*, que sofrera um acidente com seu avião em Stettin, cidade costeira da Alemanha, “[d]urante um exercício de vôo noturno, sobre o campo de manobras”. ¹³

Entretanto, a senhora Dietz questiona tal versão, pois desconfia que o irmão de Martha teria morrido em missão secreta na Espanha:

Vizinha – Eles escondem tudo direitinho. E vira um ato de heroísmo, não deixarem nada vir a público. Outro dia ouvi alguém elogiar a eficiência com que eles escondem a guerra. Chegam a fazer o seguinte: quando um avião bombardeiro é alvejado, e os tripulantes saltam de pára-quedas, os nossos, dos outros aviões, atiram de metralhadora nos companheiros, para evitar que eles digam aos comunistas em terra que são alemães.

Mulher *nauseada* – Me dá um copo d’água, Herbert, por favor. Não estou me sentindo bem.

Vizinha – Eu não queria irritá-la, mas é incrível como eles escondem tudo. Sabem perfeitamente que estão cometendo um crime, e que

¹² BRECHT, Os contratadores de trabalho (cena 23), 1986b, p. 280-281.

¹³ BRECHT, Os contratadores de trabalho (cena 23), 1986b, p. 282.

esta guerra é uma vergonha. Acidentado durante um exercício! Que exercício? É a guerra!¹⁴

Embora o trabalhador, de início, relute a reconhecer, por fim, ele admite que a criação de postos de trabalho estava voltada para fins bélicos e discute com a vizinha:

Vizinha – Agora chega, não é? Como foi que o senhor arranjou um emprego? Mas seu cunhado também arranjou! Ele se “acidentou” exatamente num desses aviões que o senhor fabrica!

Homem – Agora está indo longe demais, senhora Dietz. Eu fabrico aviões! E os outros? Fabricam o quê? Que faz seu marido, senhora Dietz? Lâmpadas, não é? Não é para a guerra, não? É só iluminação? O que é que vai ser iluminado? Tanques, talvez? Ou um navio de guerra? Ou um desses aviões? Mas seu marido só fabrica lâmpadas! Meu Deus do céu, não há mais nada que não sirva à guerra! Onde poderei encontrar emprego, se eu insistir que meu trabalho não será para a guerra? Quer que eu morra de fome?

Vizinha *a meia voz* – Não estou dizendo que o senhor deve morrer de fome. É claro que tem de aceitar o emprego. Só estou falando desses criminosos. Uma bela criação de novos empregos!¹⁵

Portanto, enquanto a vizinha manifesta um senso crítico em relação aos acontecimentos na Alemanha e na Espanha, o trabalhador é caracterizado pela omissão e pelo medo de se manifestar e colocar em risco o seu emprego. Chega até mesmo a insistir com sua mulher, Martha, que não se vista de luto pelo irmão morto, para evitar que façam perguntas sobre as circunstâncias em que Franz morrera. Todavia, como forma de resistência, Martha demonstra destemor e se recusa a atender à vontade do marido:

Mulher – Pode deixar que venham me buscar! Eles também têm campos de concentração para mulheres. Deixem me internarem por eu me importar quando meu irmão é assassinado. Ele não tinha nada que fazer na Espanha!

Homem – Pare de falar na Espanha!

Vizinha – A senhora está procurando a própria desgraça, senhora Fenn!

Mulher – Temos que calar a boca para você não perder o emprego? Porque morreremos de fome, se não construirmos seus

¹⁴ BRECHT, Os contratadores de trabalho (cena 23), 1986b, p. 183.

¹⁵ BRECHT, Os contratadores de trabalho (cena 23), 1986b, p. 183-184.

bombardeiros? Para depois morreremos também, como Franz? Eles arranjaram um emprego para ele, não foi? Um emprego a sete palmos embaixo da terra. Isso ele podia ter tido aqui fora! Homem *tentando tapar-lhe a boca* – Fique quieta! Não adianta nada! Mulher – E o que é que adianta? Por que não faz, então, o que adianta?¹⁶

Dessa forma, a Guerra Civil Espanhola é aludida na cena 23 tanto pelo envolvimento militar efetivo da *Luftwaffe* no conflito, quanto pelo modo crítico como as personagens se referem à economia alemã e à criação de postos de trabalho que visam ao rearmamento e à guerra, num sistema criminoso em que todos são vítimas e agentes em maior e menor grau.

Falar da Espanha e de Almería como crítica ao Estado totalitário – a guisa de conclusão

Almería, a capital andaluza, fora bombardeada, indiscriminadamente, em mais de 50 incursões aéreas e bombardeios por navios ancorados na costa mediterrânea, por não ter apoiado a insurreição de Franco. De acordo com o historiador Van den Brule, as defesas subterrâneas, hoje restauradas, são um alerta chocante e uma obra quase faraônica, escavada a uma profundidade média de 10 metros, com 67 acessos, armazéns e um hospital perfeitamente equipado, basicamente, uma obra projetada para proteção contra o horror dos bombardeios. Seu idealizador, o arquiteto Guillermo Langle, tomara a decisão de realizar essa construção colossal, depois de ter resgatado dos escombros do primeiro bombardeio da cidade, em 31 de maio de 1937, os restos mortais de uma mãe faminta e grávida e do feto de uma menina que, aparentemente, se chamaria Ilamar Paz, uma ironia.¹⁷

As duas cenas da peça *Terror e miséria do Terceiro Reich*, indiretamente, falam desse horror, não pelo olhar das vítimas de Almería, de Guernica e de outras cidades bombardeadas por tropas alemãs sob a insígnia da Legião Condor. Elas falam também da vitimização daqueles que eram parte do próprio aparato de guerra – como Franz, irmão de

¹⁶ BRECHT, Os contratadores de trabalho (cena 23), 1986b, p. 185.

¹⁷ BRULE, El bombardeo de Almería, 2014.

Martha Fenn, piloto da *Luftwaffe*, dos omissos como Herbert Fenn, seu marido, dos jovens proletários que precisam levar comida da caserna para casa, para que os familiares também tenham uma alimentação decente. Em 1938, quando foram publicadas pela primeira vez, tais cenas já sinalizam para a iminência de uma guerra de proporções ainda maiores, cuja conformação geopolítica já se estabelecia em terras espanholas com as intervenções da Alemanha e da Itália ao lado dos golpistas, e da União Soviética e das Brigadas Internacionais ao lado do governo republicano legitimamente eleito em fevereiro de 1936.

Portanto, o ano de 1939 – que não acabou – traria consigo não só a vitória dos insurretos contra o governo legal, como também a falência do sistema democrático que havia sido implantado na jovem República, instaurando uma ditadura que perduraria por décadas e manteria abertas chagas até nossos dias. Aquele ano conheceria também a eclosão de outra guerra, de proporções mundiais. Nesse sentido, os versos de Brecht presentes na cena final da peça, intitulada “Plebiscito”, soam como um alerta:

No dia em que eles marcharam,
nós perguntamos aos gritos:
nenhum de vocês diz não?
Não podem ficar tão quietos!
Não é a guerra de vocês,
a guerra para onde vão!¹⁸

Referências

BRECHT, Bertolt. *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.

BRECHT, Bertolt. *Arbeitsjournal*. v. I: 1938 bis 1942, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974a.

BRECHT, Bertolt. *O terror e a miséria no Terceiro Reich*: 24 cenas. Tradução de Fiana Hasse Pais Brandão. Lisboa: Portugalia, 1974b. [Bertolt Brecht – Teatro VI]

BRECHT, Bertolt. Chega às casernas a notícia do bombardeio de Almería (cena 22). O terror e a miséria no Terceiro Reich: 24 cenas. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*. v. 5. Tradução de Gilda Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986a, p. 278-280.

BRECHT, Bertolt. Os contratadores de trabalho (cena 23). O terror e a miséria no Terceiro Reich: 24 cenas. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*. v. 5. Tradução de Gilda Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986b, p. 280-285.

¹⁸ BRECHT, Plebiscito (cena 24), 1986c, p. 285.

BRECHT, Bertolt. Plebiscito (cena 24). O terror e a miséria no Terceiro Reich: 24 cenas. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*. v. 5. Tradução de Gilda Oswald Cruz, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986c, p. 285-287.

BRECHT, Bertolt. Terror e miséria do Terceiro Reich: 24 cenas. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*. v. 5. Tradução de Gilda Oswald Cruz, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986d, p. 183-287.

BRULE, Alvaro van den. El bombardeo de Almería: el día que los nazis se cebaron con los andaluces. *El Confidencial*. 24 de julho de 2014. Disponível em: https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2014-07-26/el-bombardeo-de-almeria-el-dia-que-los-nazis-se-cebaron-con-los-andaluces_168069/. Acesso em 26 out. 2019.

SALVADÓ, Francisco J. Romero. *Historical Dictionary of the Spanish Civil War*. Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2013.

WHITE, John J.; WHITE, Ann. *Bertolt Brechts, Furcht und Elend des Dritten Reiches': a German Exile Drama in the Struggle against Fascism*. Rochester; New York: Camden House, 2010.

“Nuestra Guerra”: Ecos da Guerra Civil em *La Añoranza de Guerra*, de Blanco Corredoira

José Otaviano da Mata Machado

¡Rusia es culpable! ¡Culpable de nuestra Guerra civil!

Ramón Serrano Súñer, 1942

Quando tropas alemãs e soviéticas marcharam sobre a Polônia em setembro de 1939, a Espanha ainda engatinhava na sua reconstrução após o fim de sua Guerra Civil. O governo fascista de Francisco Franco ainda buscava se estabelecer e conciliar as diferentes forças que então compunham a “Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista” (FET y de las JONS). Ao longo dos 6 anos da Segunda Guerra Mundial que estavam pela frente, a Espanha franquista oscilaria sua posição no conflito entre a “neutralidade estrita” e a “não beligerância”.¹ Apesar de um claro alinhamento ideológico com os poderes do Eixo, a delicada situação interna e diplomática da Espanha e a resistência de Franco e seu governo em ceder controle das Ilhas Canárias para Hitler² fizeram o país nunca ingressar de fato no conflito. Contudo, isso não quer dizer que soldados espanhóis não mataram ou morreram nos fronts da Segunda Guerra Mundial.

Em 24 de junho de 1941, dois dias depois da Alemanha romper com o pacto Molotov-Ribbentrop e iniciar sua campanha contra a União Soviética na infame “Operação Barbarossa”, Ramón Serrano Súñer, então presidente da FET y de las JONS, discursou para um grupo de militantes e simpatizantes falangistas reunidos no centro de Madrid.³ Seu discurso, eternizado pela frase “¡Rusia es culpable!”, convocava os espanhóis

¹ WEINBERG, *A World at Arms*, 1994, p. 177-178.

² WEINBERG, *A World at Arms*, 1994, p. 207.

³ NÚÑEZ SEIXAS, *Los Vencedores Vencidos*, 2005, p. 84.

– falangistas em particular – a se juntarem à Alemanha em sua campanha contra “o comunismo russo” que, segundo o político, seria o verdadeiro responsável pela recente Guerra Civil que havia devastado o país. Diferentes fontes relatam sutis variações no discurso de Serrano Súñer, mas sua essência se mantém:

– Camaradas, não é hora de discursos, mas sim de que a Falange dê neste momento sua sentença condenatória: Rússia é culpada! Culpada de nossa Guerra Civil! Culpada da morte de José Antonio, nosso fundador, e da morte de tantos camaradas e tantos soldados mortos naquela guerra causada pela agressão do comunismo russo! O extermínio da Rússia é a exigência da história e do futuro da Europa.⁴

A convocação de Serrano Súñer levaria a formação da *División Española de Voluntarios* – uma divisão de voluntários espanhóis na *Wehrmacht* alemã, enviados para o combate no front oriental. Incorporados como a 250ª Divisão de Infantaria, parte do 11º Exército do Grupo Norte do Exército Alemão, eles se tornariam conhecidos como a “*División Azul*” – uma alusão às camisas azuis dos falangistas, que constituíam a grande maioria dos voluntários para o conflito, em especial na primeira leva de 1941.

Um número considerável desses voluntários – uma estimativa calcula 484⁵ – foram feitos prisioneiros pelas tropas soviéticas, e levados aos *gulags* russos para trabalhar nos infames projetos de reconstrução do pós-guerra de Stálin. Seria apenas em 1954 – dois anos após a morte do ditador soviético e sete anos após o fim da guerra – que a maior parte desses prisioneiros retornariam para seu país, a bordo do hoje célebre navio *Semiramis*, que desembarcou em Barcelona no dia 2 de abril.

Embora sua história seja pouco conhecida fora da Espanha por aqueles que não fazem parte dos círculos de estudiosos e entusiastas da história da Segunda Guerra Mundial, as experiências da Divisão Azul (DA) geraram um grande *corpus* de produção historiográfica e literária em seu

⁴ BLANCO CORREDOIRA, *La Añoranza de Guerra*, 2011, loc. 780. Tradução nossa do original: “– Camaradas, no es hora de discursos, pero sí de que la Falange dicte en estos momentos tu sentencia condenatoria: ¡Rusia es culpable! ¡Culpable de nuestra Guerra Civil! ¡Culpable de la muerte de José Antonio, nuestro fundador, y de la muerte de tantos camaradas y tantos soldados caídos en aquella guerra por la agresión del comunismo ruso! El exterminio de Rusia es exigencia de la historia y del porvenir de Europa”.

⁵ NÚÑEZ SEIXAS, *Los Vencedores Vencidos*, 2005, p. 84.

país. A experiência de cativo nos *gulags* forneceu para o governo de Franco um excelente instrumento para sua propaganda anticomunista. Dessa forma, ainda que haja registros históricos de diferentes experiências divisionárias – soldados que foram à Rússia impulsionados pela necessidade de sustentar suas famílias através do soldo ou militantes de esquerda clandestinos com ambições de desertar para o Exército Vermelho, por exemplo⁶ –, a narrativa hegemônica que emergiu da experiência da Divisão Azul – o “mito” da Divisão Azul, para fazer uma apropriação da categoria de Samuel Hynes – é a narrativa de voluntários falangistas convencidos da retidão moral e legitimidade política da causa anticomunista.

O caso da DA é intrigante para estudiosos das memórias coletivas de guerra, em particular para o estudo da Guerra Civil Espanhola. Ainda que uma parcela substancial de seus voluntários tenha saído das fileiras do lado vencedor da Guerra Civil, eles viajam à Rússia para serem derrotados – não só militarmente, mas memorial e historicamente, haja vista que as ambições militares da Alemanha nazista, pela qual os soldados divisionários combatiam, entraram para a história sob o signo da infâmia dos genocidas. A memória da DA é “la memoria amarga de los ‘perdedores’ dentro del bando de los ‘vencedores’”.⁷

O presente trabalho busca mapear essa memória contemporânea da Divisão Azul e sua relação paradoxal com a memória da Guerra Civil Espanhola através da análise de um romance publicado em 2011: *La Añoranza de Guerra*, de José Maria Blanco Corredoira. Antes de conduzir tal análise, contudo, cabe apresentar uma revisão de literatura que oferece um histórico da produção literária da experiência divisionária desde o fim da guerra até a segunda década do século XXI.

A Divisão Azul na literatura espanhola

As ações da Divisão Espanhola de Voluntários deixaram suas marcas na produção literária do país – em um primeiro momento na forma de uma produção propagandística a serviço do governo franquista e posteriormente como uma produção silenciada pelo mesmo regime. Jesús

⁶ NÚÑEZ SEIXAS, *Los Vencedores Vencidos*, 2005, p. 92.

⁷ NÚÑEZ SEIXAS, *Los Vencedores Vencidos*, 2005, p. 88.

Guzmán Mora⁸ traça uma periodização da produção literária sobre a experiência divisionária que a divide em três etapas: 1947 a 1954, 1954 a 1960 e 1961 a 1975.

Dentre as três etapas elencadas pelo autor, o período de seis anos entre 1954 e 1960 é o mais prolífico, quando as obras mais relevantes tiveram sua publicação. Chamado por Guzmán Mora de “los años del auge propagandístico”,⁹ o período se inicia com o retorno dos divisionários a bordo do *Semiramis* e se destaca pelo uso das narrativas dos soldados recém-regressos para fins políticos por parte do regime franquista. Se no período anterior as poucas publicações sobre a Divisão Azul eram encaradas com desconforto por parte do regime – por jogar luz no colaboracionismo tácito do governo espanhol com o recém-derrotado nazifascismo europeu durante a guerra –, com a chegada do *Semiramis* os divisionários se tornam símbolos da luta anticomunista, e suas narrativas passam a ser instrumentalizadas pelo regime como veículos de propaganda. A partir dos anos 1960, contudo, esse endosso oficial às narrativas divisionárias cessa conforme o panorama geopolítico europeu se transforma ao redor da Espanha e faz crescer o desconforto das potências ocidentais em relação à posição do país durante a Segunda Guerra Mundial. Guzmán Mora chama esta oscilação de uma “intermitência nas necessidades do regime”:

A relação entre a Divisão Azul e a literatura durante o franquismo foi, sem dúvidas, uma das mais peculiares a se apresentar nas letras espanholas deste período. Isto se deveu à intermitência nas necessidades do regime para com este grupo, e à ânsia de seus integrantes de dar testemunho de sua experiência na União Soviética.¹⁰

Essa oscilação do regime franquista em seu tratamento para com a produção literária divisionária refletia uma política também vacilante em um plano mais amplo. Núñez Seixas coloca assim a questão:

⁸ GUZMÁN MORA, *Presos em Rússia*, 2016a.

⁹ GUZMÁN MORA, *Presos em Rússia*, 2016a, p. 105.

¹⁰ GUZMÁN MORA, *La División Azul novelada*, 2016b, p. 101. Tradução nossa do original: “La relación entre la División Azul y la literatura durante el franquismo fue, sin duda, una de las más peculiares de las que se presentaron en las letras españolas para este periodo. Esto se debió a la intermitencia en las necesidades del régimen para con este grupo y el ansia de los integrantes del mismo de dar testimonio de su experiencia en la Unión Soviética”.

Ainda que sua memória pública fosse circulada o quanto pouco fosse possível, e que em um primeiro momento a própria existência da DA fosse ocultada ao evocar a trajetória da Espanha durante a II Guerra Mundial, o regime franquista tendeu a progressivamente apresentar a DA como uma iniciativa eminentemente anticomunista e como uma precursora do enfrentamento entre o Oriente e o Ocidente, o catolicismo frente ao comunismo, ocultando a germanofilia de seus promotores e de muitos dos voluntários de 1941.¹¹

A posição vacilante das instituições frente aos divisionários não comprometeu, contudo, a proliferação de obras memorialísticas, biográficas e ficcionais sobre a experiência espanhola no Front Oriental e nos *gulags* russos. Em um levantamento acerca de livros de memória, autobiografias e biografias romanceadas de veteranos da DA publicados entre 1942 e 2004, Núñez Seixas¹² chega ao número de no mínimo 133 obras publicadas. Como ressalta o autor, “[p]rácticamente ninguna otra unidad participante en la II Guerra Mundial de dimensiones semejantes ha dado lugar a tanta literatura memorialística”.¹³

Apesar da multiplicidade das experiências divisionárias, a literatura sobre a DA produzida pelos seus veteranos e contemporâneos foi centralmente de inspiração falangista e inclinação fascista – chegando a constituir por si só um tipo de subgênero da literatura fascista espanhola.¹⁴ Alguns traços em comum podem ser notados nessa produção, diagnosticados por Guzmán Mora¹⁵ e Núñez Seixas¹⁶: o idealismo falangista associado a uma desilusão com a experiência da guerra e com a percepção de uma capitulação do regime franquista às pressões das democracias europeias; descrições minuciosas e gráficas das penúrias da guerra e do cativeiro em território russo; a omissão dos crimes contra a humanidade praticados pelo regime nazista e uma tentativa de dissociar a *Wehrmacht* da *Waffen*

¹¹ NÚÑEZ SEIXAS, *Los Vencedores Vencidos*, 2005, p. 88. Tradução nossa do original: “Aunque se airease lo menos posible su memoria pública, y en un primer momento se ocultase cuidadosamente la misma existencia de la DA al evocar la trayectoria de España durante la II Guerra Mundial, el régimen franquista tendió progresivamente a presentar a la DA como una empresa eminentemente anticomunista y precursora del enfrentamiento Este-Oeste, catolicismo frente a comunismo, oscureciendo la germanofilia de sus promotores y de muchos de los voluntarios en 1941”.

¹² NÚÑEZ SEIXAS, *Los Vencedores Vencidos*, 2005.

¹³ NÚÑEZ SEIXAS, *Los Vencedores Vencidos*, 2005, p. 90.

¹⁴ NÚÑEZ SEIXAS, *Los Vencedores Vencidos*, 2005, p. 94.

¹⁵ GUZMÁN MORA, *La Division Azul* novelada, 2016b.

¹⁶ NÚÑEZ SEIXAS, *Los Vencedores Vencidos*, 2005.

SS enquanto perpetradores de tais crimes; a exaltação do caráter alegre e indômito do homem hispânico em contraste ao perfil sisudo e sóbrio dos alemães e russos com quem os divisionários se encontravam; a surpresa ao descobrir o “autêntico povo russo” e perceber o quão distinto da propaganda anticomunista ele era; e, por fim, um entendimento de que a campanha militar da Divisão Espanhola de Voluntários era mais uma fase na luta contra o comunismo global, mais um palco de uma guerra ampla que havia sido iniciada na Guerra Civil Espanhola.¹⁷ Dentro da vasta produção de veteranos e contemporâneos, destacam-se os romances *Ida y Vuelta*, de Antonio José Hernández Navarro, e *División 250*, de Tomás Salvador;¹⁸ e as obras memorialísticas e biográficas *Yo, muerto en Rusia*, de Moisés Puente, *Embajador en el Infierno: memorias del capitán Palacios*, de Teodoro Palacios Cueto e Torcuato Luca de Tena, *Enterados en Rusia*, de Eusebio Calavia Bellosino e Francisco Álvarez Cosmen e *De Leningrado a Odesa*, de Gerardo Oroquieta Arbiol e Juan Negro Castro. Cabe mencionar que tanto *Embajador en el Infierno* – posteriormente adaptado para o cinema – quanto *De Leningrado a Odesa* foram agraciados com o Premio Nacional de Literatura Francisco Franco, uma forte evidência do endosso do regime às narrativas divisionárias da época.¹⁹

Após o *boom* da produção literária sobre a Divisão Azul nos anos 1950, com o subsequente distanciamento do regime franquista em relação à memória da participação espanhola na Segunda Guerra Mundial, essas obras e autores passaram a ocupar um lugar marginal no cânone.²⁰ O volume de obras publicadas diminuiu bruscamente entre os anos 1960 e os anos 1990,²¹ ilustrando o gradual desaparecimento da experiência divisionária da memória coletiva espanhola.

É a partir dos anos 2000 que a Divisão Azul volta a ocupar o espaço das estantes de lançamentos das livrarias espanholas. A chegada das narrativas divisionárias ao século XXI, contudo, não se dá mais através da escrita biográfica ou memorialística, mas sim pela via do romance. A

¹⁷ GUZMÁN MORA, *La División Azul novelada*, 2016b. NÚÑEZ SEIXAS, *Los Vencedores Vencidos*, 2005.

¹⁸ GUZMÁN MORA, *La División Azul novelada*, 2016b.

¹⁹ GUZMÁN MORA, *Presos en Rusia*, 2016a, p. 106-107.

²⁰ GUZMÁN MORA, *Representaciones de la División Azul en la Narrativa Española Actual (2005-2016)*, 2019, p. 135.

²¹ NÚÑEZ SEIXAS, *Los Vencedores Vencidos*, 2005, p. 90.

partir de meados dos anos 1990 nota-se na produção romanesca espanhola um “boom da memória histórica”²² marcada por uma superexploração do tema da Guerra Civil²³ – uma tendência que pode talvez ser resumida no título de um romance de 2007 de Isaac Rosa: *iOtra maldita novela sobre la Guerra Civil!* Guzmán Mora, em diálogo com Núñez Seixas, atribui a essa saturação de romances sobre a Guerra Civil o ressurgimento do interesse literário pelas experiências da Divisão Azul no front oriental da Segunda Guerra Mundial:

Este alerta fez com que os escritores buscassem e encontrassem outros momentos históricos para a criação literária. A experiência dos espanhóis no front oriental durante a II Guerra Mundial, ainda que à primeira vista pudesse parecer semelhante à guerra de 1936 por alguns de seus elementos – o contexto bélico ou a eterna história das duas Espanhas – é atraente por ser exótica, “pelo seu rótulo de aventura, de europeus meridionais e mais ou menos *carpetovetónicos* perdidos na imensidão de uma paisagem gélida (...) e pela marca, difusa porém certa, da experiência divisionária na sociedade espanhola do pós-guerra”.²⁴

Neste trabalho de 2019, Guzmán Mora identifica, a partir da leitura de nove romances sobre a Divisão Azul publicados entre 2005 e 2016, algumas tendências recorrentes que o permitem apontar o que ele chama de “[c]inco características para entender la representación de la División Azul en la narrativa actual”:²⁵ a aproximação com o gênero *noir* como forma de recuperação da memória; a adoção do gênero do romance histórico, a partir da mistura de personagens históricos e ficcionais na narrativa; o ato afiliativo – uma categoria de Sebastiaan Faber que será melhor explorada mais adiante; a hipertextualidade com as narrativas produzidas por veteranos e contemporâneos da Divisão Azul; e a aparição de temas até

²² LARRAZ, La Guerra Civil en la última ficción narrativa española, 2014, p. 349.

²³ LARRAZ, La Guerra Civil en la última ficción narrativa española, 2014, p. 346.

²⁴ GUZMÁN MORA, Representaciones de la División Azul en la Narrativa Española Actual (2005-2016), 2019, p. 136. Tradução nossa do original: “Esta alerta ha provocado que los escritores busquen y encuentren otros momentos históricos para la creación literaria. La experiencia de los españoles en el frente del Este durante la II Guerra Mundial, por similar que pudiera parecer a simple vista con la guerra de 1936 por algunos de sus elementos – el contexto bélico o la eterna historia de las dos Españas – es atractiva por exótica, ‘por su marchamo de aventura, de europeos meridionales y más o menos *carpetovetónicos* perdidos en la inmensidad de un paisaje helado [...] y por la impronta, difusa pero cierta, de la experiencia divisionaria en la sociedad española de posguerra”.

²⁵ GUZMÁN MORA, Representaciones de la División Azul en la Narrativa Española Actual (2005-2016), 2019, p. 137.

então omitidos pelas narrativas divisionárias clássicas. O autor alerta que, apesar de nem todas as características estarem presentes em todos os romances abordados, frequentemente, duas ou mais podem ser notadas.

É nesse novo *boom* da narrativa divisionária, agora de caráter pós-memorialístico, que se insere o romance de 2011, *La Añoranza de Guerra*, de Blanco Corredoira, um romance contemporâneo sobre a Divisão Azul que não constitui o *corpus* do estudo de Guzmán Mora, mas que apresenta pelo menos três das cinco tendências enumeradas pelo autor: a adoção do gênero do romance histórico, o ato afiliativo e a hipertextualidade com as narrativas divisionárias clássicas.

La Añoranza de Guerra

Blanco Corredoira oferece um romance histórico em *La Añoranza de Guerra*, uma narrativa de um protagonista ficcional – José Maseda – cercada de personagens e eventos históricos da campanha da Divisão Azul, revelando um rigor quase obsessivo para com a fidelidade com as narrativas memorialísticas de veteranos. Diversos dos personagens que interagem com Maseda são tirados diretamente de livros históricos, memorialísticos e bibliográficos que compõem o *corpus* do primeiro *boom* da produção literária sobre a Divisão Azul apontada por Guzmán Mora; dentre esses personagens, destacam-se o Capitão Teodoro Palacios Cueto – autor de *Embajadores en el Infierno*, o Sargento Ángel Salamanca – personagem importante das memórias de Palacios e autor de *Esclavos de Stalin: el combate final de la División Azul* (2002), o capitão Gerardo Oroquieta Arbiol – autor de *De Leningrado a Odesa* e Eusebio Calavia – autor de *Enterados en Rusia*.

O enredo do romance se desenvolve a partir de uma moldura narrativa que inicia com a apresentação do protagonista já velho, nos anos 2000, vivendo em uma Madri muito diferente da de sua juventude. O mote principal é a morte de sua esposa, Teresa, e seu encontro com um jovem entusiasta da Divisão Azul, Fernando, que busca apresentá-lo a outro ex-prisioneiro dos *gulags* russos – um soldado republicano. Os primeiros capítulos do livro se concentram na vida de José Maseda, após a experiência divisionária, e particularmente na história de seu relacionamento com Teresa, com quem foi casado, sem filhos, desde o

seu retorno a bordo do *Semiramis* até a velhice. A solidão do protagonista após a morte de Teresa e seu encontro com o jovem o fazem se decidir a escrever suas memórias do seu tempo de guerra.

A narrativa assume, então, a estrutura das narrativas divisionárias clássicas – reforçando a tendência apontada por Guzmán Mora dos romances contemporâneos sobre a DA de estabelecerem uma forte hipertextualidade com essas narrativas. Maseda é apresentado como um jovem veterano da Guerra Civil Espanhola (embora sua atuação no conflito tenha se reduzido a uma só batalha) que, como outros de sua geração, sentia no verão de 1941 “saudades de guerra” – a *añoranza de guerra* sugerida pelo título.²⁶ O protagonista então passa por diversos dos marcos históricos da Divisão Azul: ele presencia o discurso de Serrano Súñer (“*iRusia es culpable!*”) convocando falangistas a se voluntariarem para a luta contra o comunismo na Rússia;²⁷ faz o treinamento militar na Cidade Universitária em Madri;²⁸ parte no outono de 1941 para a Rússia, onde presta seu juramento a Hitler antes de ser enviado ao front;²⁹ passa por algumas das principais batalhas da Divisão, incluindo uma estadia em Novgorod,³⁰ um batismo de fogo em Smeisko,³¹ e uma longa batalha em Possad;³² descobre em vários momentos diferentes como o povo russo não correspondia às expectativas geradas pela propaganda anticomunista na Espanha; é feito prisioneiro por um pelotão soviético às margens do rio Volkhov;³³ passa por inúmeras penúrias por doze anos de cativo em diferentes *gulags* na Rússia, sem a possibilidade de se corresponder com seus familiares e com grande dificuldade de obter notícias sobre o mundo fora dos campos; e, por fim, regressa à Espanha a bordo do *Semiramis* e desembarca em Barcelona em dois de abril de 1954.³⁴

²⁶ BLANCO CORREDOIRA, *La Añoranza de Guerra*, 2011, loc. 711.

²⁷ BLANCO CORREDOIRA, *La Añoranza de Guerra*, 2011, loc. 779.

²⁸ BLANCO CORREDOIRA, *La Añoranza de Guerra*, 2011, loc. 880.

²⁹ BLANCO CORREDOIRA, *La Añoranza de Guerra*, 2011, loc. 968.

³⁰ BLANCO CORREDOIRA, *La Añoranza de Guerra*, 2011, loc. 1052.

³¹ BLANCO CORREDOIRA, *La Añoranza de Guerra*, 2011, loc. 1201.

³² BLANCO CORREDOIRA, *La Añoranza de Guerra*, 2011, loc. 1375.

³³ BLANCO CORREDOIRA, *La Añoranza de Guerra*, 2011, loc. 1948.

³⁴ BLANCO CORREDOIRA, *La Añoranza de Guerra*, 2011, loc. 3323.

Várias das características elencadas por Núñez Seixas³⁵ como constituintes da narrativa divisionária clássica a partir dos anos 1950 estão presentes em *La Añoranza de Guerra*: o idealismo falangista e sua confrontação com a realidade da guerra e do cativeiro, a exaltação do caráter alegre e indômito do povo espanhol em contraste aos russos e alemães, e – de particular interesse para o presente trabalho – a visão da campanha militar da DA como uma continuidade da luta global contra o comunismo iniciada na Guerra Civil Espanhola. Ainda no começo do livro essa preensão se faz clara, em um diálogo entre o velho Maseda e Fernando – o jovem entusiasta da DA –, em que o veterano lhe conta porque decidiu se voluntariar, e para isso recorre à sua experiência da Guerra Civil:

– Veja, meu pai se escondeu em Madri durante a guerra. Nós estávamos em Rueda sem notícias dele. A angústia que passamos foi muito grande, logo atingi a idade para me juntar às fileiras e até estive na batalha do Ebro e por ali... Quando a divisão se formou, a juventude madrilenha do SEU – dentre os quais estavam meus amigos e eu próprio, que nos preparávamos para ingressar na universidade – se alistou em peso, e ali nós fomos. O que quer que eu te diga... É verdade tudo isto que já foi comentado de que queríamos acabar com o comunismo. Havíamos visto a cara do comunismo na Espanha, e nos pareceu o próprio diabo.³⁶

Um elo interessante e recorrente entre os militantes falangistas do período da Guerra Civil e os voluntários da DA surge nesse trecho: Maseda, como muitos divisionários, era jovem demais na Guerra Civil e esteve pouco presente em combates (o protagonista cita somente a batalha de Ebro), porém sentia ter uma dívida de sangue com o comunismo devido ao afastamento de seu pai. Núñez Seixas menciona essa tendência em seu resgate histórico da experiência divisionária:

Dela [da experiência da Divisão Azul] participaram, a princípio, uma boa parte da militância falangista mais radical. (...) Foram,

³⁵ NÚÑEZ SEIXAS, *Los Vencedores Vencidos*, 2005.

³⁶ BLANCO CORREDOIRA, *La Añoranza de Guerra*, 2011, loc. 95. Tradução nossa do original: “Mira, yo tuve a mi padre en Madrid escondido durante la guerra. Nosotros estábamos en Rueda sin saber nada de él. La angustia que pasamos fue muy grande, luego cumplí la edad para entrar en filas y hasta estuve en la batalla del Ebro y por ahí... Cuando se formó la división, la juventud madrileña del SEU – entre los que estaban mis amigos y yo mismo, que preparábamos el ingreso en la universidad – pues se alistó en pleno, y allí fuimos. Qué quieres que te diga... Es verdad todo eso que se ha comentado de que queríamos terminar con el comunismo. Le habíamos visto la cara al comunismo en España y nos pareció el mismo diablo”.

principalmente, veteranos falangistas de *camisa velha*, muitos deles ex-combatentes da Guerra civil ou que haviam passado os três anos de conflito em território republicano. Mas também jovens falangistas (...) em vários casos com contas familiares a acertar com o *comunismo* por terem perdido familiares nas mãos da repressão na zona republicana.³⁷

Esse comportamento continua a reverberar ao longo do livro, e pode ser notado em mais uma declaração de Maseda, dessa vez dita não em um diálogo, mas sim através da narração em primeira pessoa de suas memórias, como se se dirigisse diretamente ao leitor:

Muitos de nós buscávamos nesta guerra os méritos que não tivemos na nossa guerra da Espanha. Uns por serem jovens demais para terem participado dela, outros porque estavam escondidos na zona vermelha ou cercados pelo bando contrário, e outros – como era o meu caso – porque sentíamos que não havíamos tido tempo de nos destacarmos naquela época.³⁸

Interessante notar neste trecho como a continuidade entre a Guerra Civil e a campanha da Divisão Azul não é operada apenas no nível político-ideológico do combate ao “comunismo mundial”, mas também no nível pessoal no sentimento por parte do protagonista de que “não teve tempo de se destacar” no conflito espanhol. Aqui é reverberada a “*año-ranza de guerra*” do título: mais do que um meio para um fim político, a guerra se apresenta para esses jovens como um fim em si mesmo.

A atribuição da culpa pela Guerra Civil ao “comunismo russo”, frequentemente personificado na figura de Stálin – por vezes identificado pelo apelido “Bigotes” –, é uma constante no romance. O discurso “*iRusia és culpable!*” de Serrano Suñer é reproduzido na íntegra na narrativa, e é colocado como a inspiração para Maseda se alistar.³⁹

³⁷ NÚÑEZ SEIXAS, *Los Vencedores Vencidos*, 2005, p. 84-85. Tradução nossa do original: “De ella [la experiencia de la División Azul] participó, de entrada, una buena parte de la militancia falangista más radical. (...) Fueron, sobre todo, veteranos falangistas de camisa vieja, muchos de ellos ex-combatientes de la Guerra Civil o que habían pasado los tres años de conflicto en la zona republicana. Pero también jóvenes estudiantes falangistas (...) en bastantes casos con cuentas familiares pendientes con el comunismo por haber perdido familiares a manos de la represión en zona republicana”.

³⁸ BLANCO CORREDOIRA, *La Año-ranza de Guerra*, 2011, loc. 1435. Tradução nossa do original: “Muchos de nosotros buscábamos en esta guerra los méritos que no obtuvimos en nuestra guerra de España. Unos por ser demasiado jóvenes para participar en ella, otros porque anduvieron escondidos en la zona roja o encuadrados en el bando contrario y otros - como era mi caso - porque sentíamos que no habíamos tenido tiempo de destacar en aquella época”.

³⁹ BLANCO CORREDOIRA, *La Año-ranza de Guerra*, 2011, loc. 786.

A noção da continuidade da Guerra Civil se faz presente também com a permanência de um dos temas mais recorrentes das narrativas do conflito: a Espanha dividida. Ainda que *La Añoranza de Guerra* se concentre principalmente na narrativa divisionária hegemônica – a narrativa falangista –, o romance não deixa de mencionar a presença de espanhóis voluntários em exércitos Aliados e de prisioneiros republicanos nos *gulags*, e inclusive apresenta um encontro entre Maseda e um desses ex-prisioneiros – “el viejo comunista, Francisco García”⁴⁰ – já durante a velhice de ambos. Após um encontro entre os dois veteranos, o narrador-protagonista comenta:

Só assim se pode entender que no verão de 1941, apenas dois anos depois do fim da guerra, tantos espanhóis se foram com aquela ilusão e alegria aos *banderines de enganche* para marchar até a Rússia. Porém do outro lado, nos exércitos aliados, também houve muitos espanhóis combatendo. Duas Espanhas continuaram em guerra distante da pátria.⁴¹

Por fim, um último aspecto que merece atenção sobre a forma em que a Guerra Civil figura no romance é como ela é designada. A expressão “Guerra Civil” aparece quatro vezes no romance, e “Guerra en España” duas vezes. A designação mais recorrente ao conflito espanhol no romance é “nuestra guerra”, que aparece 26 vezes – frequentemente em contraste com “a guerra europeia”, “a guerra alemã” ou a “Segunda Guerra Mundial”, como quando Maseda descreve um veterano húngaro que conhece em um *gulag* que havia servido nas Brigadas Internacionais na Espanha:

Este tal Francisco havia lutado nas Brigadas Internacionais na *nossa guerra*. Falava espanhol muito bem e nos parecia ter chegado a ocupar algum cargo no Partido Comunista – anos mais tarde –, quando terminou a *guerra europeia*, que agora todo mundo chama de *Segunda Guerra Mundial*.⁴²

⁴⁰ BLANCO CORREDOIRA, *La Añoranza de Guerra*, 2011, loc. 711.

⁴¹ BLANCO CORREDOIRA, *La Añoranza de Guerra*, 2011, loc. 724. Tradução nossa do original: “Sólo así se puede entender que en el verano de 1941, apenas dos años después de acabada la guerra, tantos españoles acudíáramos con aquella ilusión y alegría a los *banderines de enganche* para marchar a Rusia. Pero es que del otro lado, en los ejércitos aliados, también hubo muchos españoles combatiendo. Dos Españas que seguirían haciendo la guerra lejos de la patria”.

⁴² BLANCO CORREDOIRA, *La Añoranza de Guerra*, 2011, loc. 2807. Grifo nosso. Tradução nossa do original: “Este tal Francisco había estado luchando en las Brigadas Internacionales en *nuestra guerra*. Hablaba bastante bien español y nos reconocía haber llegado a ostentar algún cargo en el Partido Comunista – años más tarde –, al terminar *la guerra europea*, que ahora todo el mundo llama la *Segunda Guerra Mundial*”.

A implicação do uso da expressão “*nuestra guerra*” em um romance que lida com a experiência divisionária é óbvia, mas digna de nota: a Segunda Guerra Mundial não era uma guerra “dos espanhóis”, ainda que a retórica nacionalista permeasse o imaginário dos voluntários. Embora o protagonista não expresse esse pensamento explicitamente, a narrativa o apresenta na voz de outros personagens, como do próprio prisioneiro húngaro mencionado acima⁴³ e na voz do patrão de um camarada de Maseda que o pede para não se alistar, pois aquela guerra não seria sua.⁴⁴

Ainda que o novo *boom* do romance divisionário aparente ter sido motivado pela saturação de obras pós-memoriais sobre a Guerra Civil, como sugere Guzmán Mora,⁴⁵ a centralidade da Guerra Civil para a construção de um imaginário bélico e político espanhol se mostra, em *La Añoranza de Guerra*, como inescapável. Acredito que as motivações para essa constante presença da Guerra Civil no romance não se limitam ao fato de que a unidade dos voluntários é “*ante todo y sobre todo, hija de la Guerra Civil*”.⁴⁶ Para explorar mais a fundo essas motivações, porém, convém resgatar a noção de “ato afiliativo” de Sebastian Faber, mencionada anteriormente.

A pós-memória e o ato afiliativo

O “*boom* da memória histórica” diagnosticado por Larraz⁴⁷ mencionado acima não se deu apenas no plano da produção literária. Pelo contrário, no campo da crítica é talvez razoável dizer que foi ainda mais prolífico. Ainda que a noção de “memória coletiva” desenvolvida por Maurice Halbwachs já ocupasse muito do debate teórico ao longo do século XX, é a partir dos anos 1980 e 1990 que ela se transforma efetivamente em um campo teórico específico, sob o nome de “*memory studies*”, influenciados principalmente pelos estudos das narrativas de sobreviventes da *Shoah*.⁴⁸ É a partir dessa época que diferentes teóricos passam a observar, também, a presença de “memórias transmissíveis”: traumas históricos que

⁴³ BLANCO CORREDOIRA, *La Añoranza de Guerra*, 2011, loc. 2812.

⁴⁴ BLANCO CORREDOIRA, *La Añoranza de Guerra*, 2011, loc. 1128.

⁴⁵ GUZMÁN MORA, Representaciones de la División Azul en la Narrativa Española Actual (2005-2016), 2019.

⁴⁶ MORENO JULIÁ *apud* GUZMÁN MORA, Representaciones de la División Azul en la Narrativa Española Actual (2005-2016), 2019, p. 137.

⁴⁷ LARRAZ, *La Guerra Civil en la última ficción narrativa española*, 2014.

⁴⁸ FABER, *Actos afiliativos y postmemoria*, 2014, p. 141.

através de diferentes mediações são reintroduzidos a novas gerações. Esse fenômeno é analisado por diversos autores e dá origem a distintas categorias: memória ausente, memória herdada, memória atrasada, memória protética, testemunho vicário, história recebida, dentre outros.⁴⁹ Porém, a categoria que possivelmente teve mais ampla aceitação e adoção nos estudos de memória foi a noção de “pós-memória”, introduzida por Marianne Hirsch em um artigo de 1992 e desde então aprofundada e desenvolvida pela autora em colaboração com outros teóricos. Hirsch apresenta a seguinte definição de “pós-memória”:

Pós-memória descreve a relação que a “geração seguinte” tem com os traumas pessoais, coletivos e culturais daqueles que vieram antes – com as experiências das quais eles só se “lembram” através de histórias, imagens e comportamentos em meio aos quais eles cresceram. Mas essas experiências lhes foram transmitidas tão profundamente e tão afetivamente de forma que elas parecem constituir, elas próprias, memórias. A conexão da pós-memória com o passado é então mediada não pela lembrança, mas pelo investimento, projeção e criação imaginativos. Crescer cercado por memórias exaustivamente herdadas, ser dominado por narrativas que precedem o próprio nascimento ou a própria consciência, é arriscar ter as próprias histórias de vida deslocadas, e até evacuadas, pelos nossos antepassados. É ser moldado, ainda que indiretamente, por fragmentos traumáticos de eventos que ainda resistem à reconstrução narrativa e excedem a compreensão. Estes eventos aconteceram no passado, mas seus efeitos continuam no presente. Isto é, eu acredito, a estrutura da pós-memória e o processo de sua geração.⁵⁰

Hirsch propõe o conceito de pós-memória, em um primeiro momento, tendo em mente a chamada “segunda geração” da *Shoah*

⁴⁹ HIRSCH, *The Generation of Postmemory*, 2008, p. 105.

⁵⁰ HIRSCH, *The Generation of Postmemory*, 2012, p. 5. Tradução nossa do original: “‘Postmemory’ describes the relationship that the ‘generation after’ bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one’s birth or one’s consciousness, is to risk having one’s own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic fragments of events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present. This is, I believe, the structure of postmemory and the process of its generation”.

– filhos de sobreviventes da catástrofe, que crescem cercados pelas histórias e silêncios de seus pais, cujas experiências são profundamente marcadas pelos seus traumas, mas cuja realidade da vivência concentracionária nunca lhes será acessível e é, portanto, sempre mediada. O exemplo paradigmático da narrativa pós-memorial da *Shoah* é a *graphic novel Maus*, de Art Spiegelman, sobre a qual Hirsch já escreveu extensamente.⁵¹

Ao longo da última década, contudo, Hirsch passa a desenvolver a noção de uma pós-memória “afiliativa”, não mais necessariamente restrita ao ambiente familiar e aos laços de filiação que eram centrais para sua teoria até então. Em colaboração com Leo Spitzer em um livro de 2012, a autora começa a investigar como as imagens da *Shoah* passam a constituir um panorama pós-memorial não mais exclusivo de descendentes de sobreviventes dos campos, mas de um público mais amplo que é exposto a essa proliferação de imagens.

A premissa de uma pós-memória afiliativa, contudo, parece repouso sobre o caráter extremamente singular da *Shoah*: um evento cuja memória histórica traça uma separação razoavelmente rígida entre vítimas e perpetradores, e sobre o qual a autoridade testemunhal das vítimas foi bastante estabelecida ao longo dos anos. É possível dizer que é um evento no qual existe um imperativo moral de se sentir empatia por um lado e abjeção ao outro. Porém, nem todas as catástrofes históricas gozam de tais singularidades. É ao notar a dificuldade de se universalizar o estatuto memorialístico da *Shoah* que Sebastiaan Faber busca oferecer uma alternativa à noção de “pós-memória afiliativa” que possa se adequar mais precisamente ao caso da memória histórica da Guerra Civil Espanhola: a noção de “ato afiliativo”.

Faber entende que o caso espanhol se difere profundamente do caso da *Shoah* pelo caráter conflituoso de sua memória histórica. Para o autor, a literatura contemporânea produzida sobre o passado traumático espanhol consiste sempre em um processo de “afiliação” política, de escolha de lados, de disputa por hegemonia.

A noção de literatura como ato afiliativo me pareceu útil para definir uma tendência notável entre as novas aproximações narrativas com

⁵¹ HIRSCH, *The Generation of Postmemory*, 2012; *The Generation of Postmemory*, 2008; *Family pictures*, 1992.

a Guerra Civil e o franquismo, textos que concretamente “mobilizam o discurso literário para colocar em cena [escenificar] – e, na maioria dos casos, defender – uma relação com o legado do passado violento espanhol que é mais ativamente questionadora, mais abertamente pessoal, e mais conscientemente ética do que em qualquer momento anterior desde o fim da ditadura”.⁵²

Como a memória da Guerra Civil Espanhola ainda é um objeto de disputa hegemônica, e como suas ações excessivas por ambos os lados do conflito foram motivadas centralmente por afetos políticos e não étnico-raciais, definições como “perpetrador” e “vítima” se tornam muito mais complexas de se pensar. Por esse motivo, o autor entende que a noção de “pós-memória afiliativa” de Hirsch é insuficiente para descrever a literatura espanhola contemporânea sobre a Guerra Civil e o franquismo.

O que faz com que o caso espanhol seja político de uma forma que o caso do Holocausto nunca será? A resposta, desde o princípio, reside na natureza da Guerra Civil, onde muitas pessoas foram vitimadas não por razões éticas mas sim por motivos políticos. Mas outro fator crucial é a configuração da memória doméstica e internacional desta guerra e do franquismo, configuração para a qual, por sua vez, foram decisivos três fatores principais: a vitória de Franco; a Guerra Fria; e o pacto entre as elites que tornou possível a transição democrática. Como consequência, dois dos principais fundamentos da memória histórica do Holocausto – a categorização óbvia, consensual, de vítimas versus perpetradores; e o reconhecimento generalizado de que a moral universal exige que recordemos dos sofrimentos daquelas, ao mesmo tempo que condenamos os crimes destes – são precisamente os aspectos que, no caso espanhol, seguem controversos. Nunca ocorreria a Hirsch e a outros membros da geração da pós-memória que alguém pudesse questionar a legitimidade da relação afetiva para com seus pais que motiva a pós-memória. A necessidade e a natureza desta

⁵² FABER, *Actos afiliativos y postmemoria*, 2014, p. 102. Tradução nossa do original: “La noción de la literatura como acto afiliativo me pareció útil para definir una tendencia llamativa entre las nuevas aproximaciones narrativas a la Guerra Civil y el franquismo, en concreto textos 'que movilizan el discurso literario para escenificar – y, en los más de los casos, defender – una relación con el legado del pasado violento español que es más activamente indagadora, más abiertamente personal, y más conscientemente ética que en ningún momento anterior desde el final de la dictadura’”.

relação intergeracional é, precisamente, o que a Espanha segue tendo como tema de controversa.⁵³

Como mencionado anteriormente, Guzmán Mora identifica o ato afiliativo como uma característica recorrente dos romances contemporâneos sobre a Divisão Azul. *La Añoranza de Guerra* não é uma exceção: o romance revela, em suas linhas e entrelinhas, uma afiliação desavergonhada de seu autor com o fascismo.

O ato afiliativo de Blanco Corredoira

O caso da experiência da Divisão Azul é particularmente interessante para refletir sobre a noção de “ato afiliativo” de Faber, pois ela complexifica a distinção que o autor faz entre o caráter contestado da memória da Guerra Civil e o caráter de consenso da memória da *Shoah*. Em grande medida, a memória histórica divisionária faz uma ponte entre os dois eventos: por um lado, seus principais protagonistas a veem enquanto uma continuidade da Guerra Civil; por outro lado, esses protagonistas consistem em voluntários da *Wehrmacht*, efetivamente atores da máquina de guerra nazista.

Justificar, em pleno século XXI, a ação de soldados voluntários da *Wehrmacht*, que vão ao front oriental ideologicamente convencidos da superioridade moral e da legitimidade política das ações do Terceiro Reich é uma iniciativa, no mínimo, moralmente questionável. Porém, isso não impede que Blanco Corredoira a tome desavergonhadamente em diversos momentos, a começar pelo prefácio do romance:

⁵³ FABER, Actos afiliativos y postmemoria, 2014, p. 149. Tradução nossa do original: “¿Qué hace que el caso español sea político de una forma que nunca lo será el caso del Holocausto? La respuesta, desde luego, reside en la naturaleza de la Guerra Civil, donde muchas víctimas lo fueron no por razones étnicas sino por motivos políticos. Pero otro factor crucial lo constituye la configuración de la memoria doméstica e internacional de esa guerra y del franquismo, configuración para la cual, a su vez, fueron decisivos tres factores principales: la victoria de Franco; la Guerra Fría; y el pacto entre élites que hizo posible la transición democrática. Como consecuencia, dos de los fundamentos principales de la memoria histórica del Holocausto – la categorización obvia, consensuada, de víctimas versus victimarios; y el reconocimiento generalizado de que la moral universal exige que recordemos el sufrimiento de aquellas, al mismo tiempo que condenamos los crímenes de estos – son precisamente los aspectos que, en el caso español, siguen siendo controvertidos. A Hirsch y otros miembros de la generación de la postmemoria nunca se les ocurriría que alguien pudiera cuestionar la legitimidad de la relación afectiva hacia sus padres que motiva la postmemoria. La necesidad y la naturaleza de esa relación intergeneracional es, precisamente, lo que en España sigue siendo tema de controversia”.

[d]entre os muitos episódios heroicos da história da Espanha há um muito concreto que há me instigado e cativado obsessivamente. Houve dias inteiros que passei na alma de um de nossos soldados perdidos na Rússia nos anos quarenta. Tomado pela força e pela moral daqueles homens quis conhecer suas façanhas armadas e todos os seus dias; me exilei nos livros e nas fotografias até receber a revelação desta história.⁵⁴

Um pouco adiante, ainda na introdução do romance, o autor acrescenta: “Um capítulo muito desconhecido, mas de uma beleza majestosa que exige que seja novamente escrita com a intenção de ser contada e que ainda se converta em lenda do nosso povo”.⁵⁵ Convém reforçar: os “homens de força e moral” que protagonizaram o que Blanco Corredoira chama de um capítulo de “beleza majestosa” que deve ser transformada em “lenda do povo espanhol” são voluntários da *Wehrmacht* que, como registrado no próprio romance, fazem o seguinte juramento antes de marchar rumo ao front:

– Jurais por Deus e por vossa honra de espanhóis absoluta obediência ao comandante supremo do exército alemão, Adolf Hitler, na luta contra o comunismo, e combater como valentes soldados, dispostos a em qualquer momento sacrificar vossas vidas para cumprir este juramento?

Nós que havíamos ido ali para nos tornarmos soldados do exército alemão juramos lutar até morrer se fosse preciso e gritamos criando um eco resolutivo e imenso:

– Sim, juramos!⁵⁶

⁵⁴ BLANCO CORREDOIRA, *La Añoranza de Guerra*, 2011, loc. 16. Tradução nossa do original: “[d]e los muchos episodio heroicos de la historia de España hay uno muy concreto que me ha llamado y cautivado hasta la obsesión. Hubo días en que los pasé enteramente en el alma de uno de nuestros soldados perdidos en Rusia en los años cuarenta. Embargado de la fuerza y la moral de aquellos hombres quise conocer todas sus gestas de armas y todos sus días; me exilié en los libros y en las fotografías hasta recibir la revelación de esta historia”.

⁵⁵ BLANCO CORREDOIRA, *La Añoranza de Guerra*, 2011, loc. 25. Tradução nossa do original: “Un capítulo muy desconocido, pero de una hermosura majestuosa que hace que sea nuevamente escrita con la vocación de que llegue a ser contada y se convierta aún en leyenda de nuestro pueblo”.

⁵⁶ BLANCO CORREDOIRA, *La Añoranza de Guerra*, 2011, loc. 970. Tradução nossa do original: “¿Juráis por Dios y por vuestro honor de españoles absoluta obediencia al comandante supremo del ejército alemán, Adolf Hitler, en la lucha contra el comunismo y combatir como valientes soldados, dispuestos en cualquier momento a sacrificar vuestras vidas en cumplimiento de este juramento? / Los que habíamos ido allí para hacernos soldados del ejército alemán juramos luchar hasta morir si fuera preciso y gritamos creando un eco resuelto e imenso: / – ¡Sí, juramos!”.

É notável que há um esforço, no romance, de separar as motivações políticas (anticomunistas) do fascismo espanhol das motivações racistas do nazismo alemão. Ainda levando em conta a distinção que Faber faz sobre a *Shoah* e a Guerra Civil Espanhola, é possível entender a lógica por trás dessa tentativa – ainda que seja um malabarismo retórico que não sobrevive a uma análise histórica. Em um trecho do romance, Maseda busca traçar essa diferença de motivação entre os voluntários espanhóis e os soldados alemães, ao dizer que “nós conquistamos o respeito e a admiração de todos que nos conheceram. Em primeiro lugar, dos camaradas alemães, de quem em poucas semanas desmontamos seus preconceitos de raça”.⁵⁷ A noção de que voluntários espanhóis falangistas seriam capazes de “desmontar os preconceitos de raça” dos combatentes da *Wehrmacht* parece ridícula para qualquer estudioso do fascismo ou das guerras mundiais – mas ainda assim consta no romance, sem nenhum recurso narrativo ou retórico que matiza ou problematiza a afirmação.

Um pouco adiante no romance, o protagonista faz mais uma série de afirmações com o objetivo de isentar os voluntários espanhóis de responsabilidade pela máquina de extermínio nazista, e narra uma situação em que compadece do sofrimento dos judeus submetidos ao jugo alemão:

O soldado espanhol não se sente superior a nenhum eslavo ou judeu. (...) Em Borisowo, já na Rússia, vimos passar um grupo de judeus arrastando um carro de lajes de ardósia como se fossem animais. Detrás deles caminhavam os soldados alemães. Aquela cena era mais terrível do que já havíamos visto em outras cidades: os guetos ou detenções de judeus. Miguel Ángel me olhou sem dizer nada, todos compreendemos que o duro tratamento dispensado a este povo era excessivo e cruel.⁵⁸

Convém mencionar que este curto parágrafo é a única menção ao genocídio de judeus perpetrado pela Alemanha nazista nas quase 400

⁵⁷ BLANCO CORREDOIRA, *La Añoranza de Guerra*, 2011, loc. 925. Tradução nossa do original: “nosotros nos hicimos con el respeto y la admiración de todos los que nos conocieron. En primer lugar, el de los camaradas alemanes, a los que en pocas semanas les desmontamos sus prejuicios de raza”.

⁵⁸ BLANCO CORREDOIRA, *La Añoranza de Guerra*, 2011, loc. 1037. Tradução nossa do original: “El soldado español no se siente superior a ningún eslavo o judío. (...) En Borisowo, ya en Rusia, vimos pasar a un grupo de judíos arrastrando un carro de losas de pizarra como si fueran bestias. Detrás de ellos caminaban dos soldados alemanes. Aquella escena era más terrible que los que habíamos visto en otras ciudades: los guetos o confinamientos de judíos. Miguel Ángel me miró sin decirme nada, todos comprendimos que la dureza con la que se trataba a este pueblo era excesiva y cruel”.

páginas do romance. O próprio autor, em uma entrevista para o portal conservador *Tradición Viva*, chama a experiência divisionária de um “paradoxo”, de “lutar no exército errado por uma causa justa” – e não deixa de aproveitar para provocar o que ele chama de “imposição ideológica da corrente oficial e progressista”:

O interesse pela Divisão Azul tem origem em várias causas que procurei desvendar e enunciar em, pelo menos, quatro motivos: 1- A Divisão Azul foi um paradoxo; a contradição de lutar no exército errado por uma causa justa: tratar de eliminar o comunismo. 2- Por outro lado, a Rússia evoca a quimera, a aventura extrema, o atrevimento espanhol. 3- Nestes longos anos de imposição ideológica por parte da corrente oficial e progressista, surgiu um surto significativo de rebeldia. Somos muitos os que nos agarramos ao nosso orgulho de espanhóis e cada vez mais os que querem conhecer os feitos espanhóis. A Divisão Azul faz parte de nossa gloriosa história, e por isso o interesse crescente. É talvez o último grande feito dos espanhóis em armas. 4- A Divisão Azul foi a mais eficaz e inteligente contribuição para manter a Espanha fora da guerra mundial.⁵⁹

Como experimento mental, é interessante imaginar como um romance de 2011 com afirmações como essas e um autor que desavergonhadamente defende as ações de uma unidade da *Wehrmacht* no front oriental seriam recebidos em outro contexto de publicação – digamos, por exemplo, na Alemanha ou nos Estados Unidos. Creio que, ao menos em parte, o que permite a Blanco Corredoira que publique tal trabalho e não seja execrado pela opinião pública seja justamente o elo de continuidade que a Guerra Civil estabelece com a campanha da Divisão Azul.

Quando o romance busca traçar as distinções entre os divisionários espanhóis e os nazistas alemães, tentando esclarecer que a luta

⁵⁹ PÉREZ-ROLDAN, José María Blanco Corredoira, 2012. Tradução nossa do original: “El interés por la División Azul radica en varias causas que he procurado desentrañar y enunciar en, al menos, cuatro razones: 1- La División Azul fue una paradoja; la contradicción de luchar en el ejército equivocado por una causa justa: tratar de eliminar el comunismo. 2- Por otra lado Rusia es la evocación de la quimera, de la aventura extrema, del atrevimiento español. 3- En estos largos años de imposición ideológica por parte de la corriente oficial y progresista se ha producido un conato significativo de rebeldía. Somos muchos los que nos aferramos a nuestro orgullo de españoles y cada vez son más los que quieren conocer la gesta española. La División Azul forma parte de nuestra gloriosa historia y de ahí el interés creciente. Es quizás la última gran gesta de los españoles en armas. 4- La División Azul fue la más eficaz e inteligente contribución para conseguir que España quedar fuera de la guerra mundial”.

daqueles era apenas contra “o comunismo mundial”, nota-se uma tentativa de deslocamento que permite o ato afiliativo. Se não é possível (ou, no mínimo, não é recomendável) publicar em 2011 uma obra que explicitamente se afilia ao Eixo no contexto da Segunda Guerra Mundial, ao deslocar a motivação das personagens para o contexto da Guerra Civil o autor entra em um território de menor consenso político, em que a constituição do romance enquanto ato afiliativo, embora ainda controversa, é em certa medida mais “aceitável”. Para uma considerável parcela do público leitor espanhol, mesmo que a Solução Final contra os judeus seja uma causa condenável, a “luta contra o comunismo que assolou nosso país” pode ser justificada. A distinção recorrente entre “*nuestra guerra*” e “*la guerra europea*” parece reforçar essa intenção, como se cindindo as ações do 11º Exército da *Wehrmacht* em duas guerras diferentes: por um lado, 12 divisões nazistas combatendo a Segunda Guerra Mundial; por outro, a 250ª Divisão, a Divisão Espanhola de Voluntários, dando continuidade à Guerra Civil de seu próprio país, mas dessa vez na ofensiva, indo em direção ao inimigo na Rússia.

A estratégia, naturalmente, não sobrevive ao escrutínio – e talvez o próprio romancista tenha consciência disso. O constante esforço em distinguir as ações da Divisão Azul do resto da campanha militar do III Reich parecem revelar uma consciência da própria impossibilidade de tal distinção. E talvez tal constatação nos permita uma reflexão mais ampla sobre o fascismo espanhol de modo geral.

Por uma série de motivos, o fascismo espanhol – em suas múltiplas manifestações, do franquismo “moderado” de verve populista ao falangismo fanático de inspiração hitlerista – não gerou, em seu próprio país, um grau de rejeição pública tão grande quanto o nazismo na Alemanha, por exemplo. A memória contestada da Guerra Civil permite, ainda hoje, que coexistam no debate público espanhol reproduções de discursos que buscam equiparar as ações da repressão franquista durante a ditadura com as ações militares republicanas no período da guerra. O entendimento de que o franquismo seria um fascismo *sui generis*, ou que sua causa anticomunista seria legítima (ao contrário da causa antissemita nazista), permite que mesmo pessoas que condenem as ações do III Reich reivindiquem o legado de Francisco Franco. As

fissuras reveladas pelo ato afiliativo de *La Añoranza de Guerra* podem colocar em crise esse entendimento: ao tematizar as relações de proximidade do fascismo espanhol com o nazismo alemão, o romance acaba por evidenciar que o ato afiliativo a um desses campos políticos é, também, um ato afiliativo ao outro. Ao falhar em tentar apartar as motivações dos voluntários espanhóis das aspirações do III Reich, Blanco Corredoira acaba tendo sucesso em fazer o contrário: revelar que as ambições do lado vencedor da Guerra Civil Espanhola estão muito mais próximas às do nazismo alemão do que seus correligionários talvez gostariam de admitir que estejam.

Referências

- BLANCO CORREDOIRA, José María. *La Añoranza de Guerra*. Madrid: La Esfera de Los Libros, 2011. E-book Kindle.
- FABER, Sebastiaan. Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes. *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, Madri, v. 2, n. 1, inverno de 2014, p. 136-155, 2014.
- GUZMÁN MORA, Jesús. Representaciones de la División Azul en la Narrativa Española Actual (2005-2016). *Anuario de Estudios Filológicos*, Cáceres, v. 42, p. 133-149, 2019.
- GUZMÁN MORA, Jesús. Presos en Rusia: la memoria española del Gulag durante el franquismo (1954-1975). *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, València, n. 21, p. 101-118, 2016a.
- GUZMÁN MORA, Jesús. La División Azul novelada: los casos de Ida y vuelta (1946), de Antonio José Hernández Navarro, y División 250 (1954), de Tomás Salvador. *Revista de Filología Románica*, Madri, v. 33, Número Especial, p. 99-108, 2016b.
- HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Nova York: Columbia University Press, 2012.
- HIRSCH, Marianne. The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, Durham, v. 29, n. 1, p. 103-128, 2008.
- HIRSCH, Marianne. Family Pictures: *Maus*, Mourning, and Post-Memory. *Discourse*, Detroit, v. 15, n. 2, p. 3-29, 1992.
- HYNES, Samuel. *A War Imagined*. Londres: Pimlico, 1992. E-book Kindle.
- LARRAZ, Fernando. La Guerra Civil en la última ficción narrativa española. *Studia Historica: Historia Contemporanea*, Salamanca, v. 32, p. 345-356, 2014.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel. Los Vencedores Vencidos: La Peculiar Memoria de la División Azul, 1945-2005. *Pasado y Memoria: Revista de Historia Contemporanea*, Alicante, n. 4, p. 83-113, 2005.
- PÉREZ-ROLDAN, Carlos. José María Blanco Corredoira: Autor de libro *Añoranza de guerra*, la novela de un viejo soldado de la División Azul. *Tradición Viva*, 2012. Disponível em: <http://www.lavoz.circulocarlista.com/entrevistas/jose-maria-blanco-corredoira>. Acesso em: 31 mar. 2020.

SALAMANCA, Ángel. *Esclavos de Stálin*: el combate final de la División Azul: (memoria histórica de un prisionero en la URSS). Madrid: Fuerza Nueva, 2002.

WEINBERG, Gerhard L. *A World at Arms*: A Global History of World War II. Nova York: Cambridge University Press, 1994.

Criação da censura franquista para uma Guerra Civil de longa duração

Valeria De Marco

As atrocidades impingidas à população espanhola, desde o dia 18 de julho de 1936, pelos grandes contingentes do exército sob o comando dos generais sublevados, podem deixar em segundo plano a amplitude da conspiração para liquidar o governo republicano legalmente constituído pelo voto. Ao apresentar a Guerra Civil Espanhola, boa parte da bibliografia¹ detém-se nas causas, no desencadeamento, no desenrolar do conflito bélico e no apoio militar de potências estrangeiras a ambos os lados envolvidos nos combates. Mas já quanto a este último aspecto algumas ressalvas precisam ser feitas, pois é comum que muitos autores não considerem alguns fatos. Em primeiro lugar, houve uma diferença quantitativa e qualitativa de envio de armamento e soldados pela Itália e Alemanha aos golpistas em relação aos mandados pela União Soviética ao governo republicano, sendo que os estados nazifascistas não exigiam o pagamento do material fornecido, como o fazia Stalin, e a aviação alemã era então a mais moderna e potente entre a de todos os países europeus. Lembremos que tal superioridade da força aérea da Alemanha, exibida pela primeira vez na Guerra da Espanha, foi motivo relevante para o Pacto Germânico-Soviético em agosto de 1939.

Outro fator nem sempre lembrado é o apoio aos golpistas dado por Portugal, pois o governo português lhes oferecia o território para o

¹ Na bibliografia, indico vários títulos disponíveis em português sobre o tema tanto em bibliotecas como nas livrarias.

trânsito de armas e homens, além de lhes ter franqueado o país para reuniões dos conspiradores. Lá estava o general Sanjurjo, que havia liderado um golpe em 1932 cujo fracasso lhe valera condenação à morte, logo comutada por prisão perpétua. No entanto, com a eleição da coligação das forças de direita chefiadas por Lerroux, responsável pelo conhecido “Biênio negro” da II República, o general fora anistiado e exilara-se, em 1934, em Portugal. De lá articulou a procura de apoio internacional e a mobilização dos generais espanhóis; de lá saiu em avião para assumir a chefia do governo da “nova” Espanha, pois era o único que contava com a lealdade irrestrita dos comandos sublevados. Mas, um acidente ocorrido com a aeronave ao levantar voo, na manhã de 20 de julho, causou sua morte e adiou a designação de um chefe até setembro, quando foi escolhido o general Franco.

Ainda considerando o peso do contexto internacional no desenrolar e desfecho da Guerra Civil, talvez o fato menos comentado nos compêndios sobre ela seja o Pacto de Não Intervenção na Espanha, articulado por iniciativa da Inglaterra e da França no âmbito da Sociedade das Nações e assinado, no início de setembro de 1936, por quase trinta países, entre os quais estavam Alemanha, Itália, Portugal e União Soviética. Tratava-se de estender pela Europa a política de “apaziguamento” defendida pelos conservadores ingleses, um pronunciamento político que esperava salvar a região do avanço das máquinas de guerra do nazifascismo. Como se sabe, o tratado não foi cumprido, mas prejudicou o governo republicano porque, além de somente a União Soviética vender-lhe armamento, este não podia ser transportado por terra, pois teria que cruzar territórios dos signatários do pacto. Tal hipocrisia das supostas democracias europeias custou caro ao mundo. Ela é o pano de fundo da rápida e devastadora ocupação alemã da França, retratada na peça *Morir por cerrar los ojos*, publicada por Max Aub em 1944, já no seu exílio mexicano.

Seguros quanto ao apoio militar que teriam, os golpistas esperavam poder dominar o país em poucos dias e imediatamente começaram a tomar medidas para governá-lo. Além da barbárie repressiva, com matança, prisões, fuzilamentos e anulação das poucas reformas da esfera econômica implantadas pela II República, os conspiradores prepararam estratégias para travar a guerra ideológica, demonstrando a avaliação que

faziam de ser esta necessária, decisiva e de longa duração para garantir a vitória nas armas. Uma estratégia importante, apesar de não ser a única, como veremos, era a implantação da censura. Note-se que a primeira ordem relativa a ela foi editada pelo general Mola, mediador de Sanjurjo no trato com os demais generais sublevados que estavam em território espanhol, no dia 19 de julho de 1936, no *Boletín Oficial de la Provincia de Logroño*: “Ficam submetidas à censura militar todas as publicações impressas de qualquer tipo”.² Em cada província ocupada pelos golpista, foram publicados decretos similares em seus boletins locais até 30 de julho de 1936, quando passaram a constar no novo órgão de imprensa, o *Boletín de la Junta de Defensa Nacional*.

Essa estratégia era apenas um anúncio da repressão das práticas culturais criadas pela II República que, em menos de seis anos, transformou a sociabilidade no país, explicitando a raiz ideológica impregnada na vida cotidiana dos indivíduos, de modo a despertar a consciência da cidadania. O primeiro governo republicano (1931-1933) implantou profunda mudança na educação: esta passou a ser laica; estabeleceram-se as classes com alunos de ambos os sexos, ou a “coeducação”, como aparece na historiografia; contrataram por concurso um enorme conjunto de professores para expandir o número de escolas e substituir padres e freiras, que foram proibidos de dar aulas nas instituições do Estado, e ofereceram ao corpo docente cursos de formação que abrangiam o leque das diferentes concepções educacionais da época. Considerando o grande contingente da população rural, avaliado em torno de 70% do país, o governo fez um plano de criação de bibliotecas para distribuir livros para todo o território, estabelecendo um número de títulos proporcional ao tamanho dos povoados, sendo o mínimo cerca de 300 livros. Além desse apoio aos professores, criaram outro programa para tornar acessível a essa população certo acervo cultural do país: as missões pedagógicas.³

² MOLA *apud* ANDRÉS DE BLAS, La censura de libros durante la Guerra Civil Española, 2008, p. 21. Tradução nossa do original: “Quedan sometidas a censura militar todas las publicaciones impresas de cualquier clase que sean”.

³ Há um documentário – *Las misiones pedagógicas* – disponível na internet que, além de imagens da época, traz entrevistas com espanhóis que eram crianças quando as missões chegavam aos povoados. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tYmfcvXqUBM>. Acesso em 03 nov. 2020.

Eram constituídas por jovens universitários e um grande número de intelectuais e artistas; viajavam para os cantos mais pobres; levavam encenações de obras de teatro; exibiam filmes; expunham cópias de consagrados quadros de pintores espanhóis, reproduções feitas em tela por artistas do porte de Ramón Gaya; e promoviam audição de música, com um toca-discos ou com um coro. O conhecido grupo dirigido por García Lorca – *La Barraca* – inseria-se nesse programa. Deve-se ressaltar que todas essas ações não tinham o objetivo de qualquer doutrinação política. Inspiravam-se no humanismo alemão, corrente filosófica que havia orientado a criação da Instituição Livre de Ensino (la ILE), e visavam à formação do cidadão – aquele que exerce autonomamente o pensamento crítico – fundada no conhecimento da cultura clássica. Por isso, as bibliotecas nasciam com um acervo escolhido com esse critério, que contemplava pensadores da antiguidade, escritores consagrados como universais, não se restringindo à tradição espanhola. Esta, no entanto, pautava a seleção das peças representadas cujo repertório concentrou-se nos dramaturgos dos séculos XVI e XVII, especialmente na produção de Lope de Vega.

Além das reformas propriamente educacionais, duas outras medidas políticas foram transformadoras no plano cultural: a liberdade de uso das diversas línguas do território espanhol, que ocuparam ruas, jornais, livros ou cenários, e o apoio a programas de ampla circulação da arte que se ia produzindo em âmbito nacional, bem como nos outros países. Os teatros dos centros urbanos, especialmente os de Madri, Barcelona e Valencia, recebiam ajuda financeira, ainda que pequena, para encenar o teatro de vanguarda, o experimental e os desenvolvidos nos centros universitários, bem como peças escritas fora da Espanha. No escopo dessa ação, ocuparam os palcos: Lorca, Paulino Masip, Alejandro Casona, Max Aub, Alberti entre outros. Um grande número de revistas literárias e colunas especiais dos jornais davam ressonância às novidades e às polémicas. O esboço dessa atuação da II República viabilizou a combinação de regionalismos e cosmopolitismo, situando em novo contexto a dimensão dos valores nacionais, como em qualquer outro país regido por uma constituição de perfil liberal burguês. Em outro campo ideológico, desenvolveram-se projetos educacionais e culturais mais diretamente vinculados

a perspectivas políticas de esquerda. Eram as “*Casas del Pueblo*”, em que disputavam hegemonia comunistas, socialistas e anarquistas. Estes, como se sabe, conseguiram de fato muito mais força e adeptos, mobilizando além da formação propriamente escolar, o ensino de profissões para homens e mulheres ao lado de uma diversidade de publicações. E essa corrente ideológica propunha outro modelo de Estado e de relações sociais, que abalavam o padrão da família burguesa, defendendo divórcio, amor livre e aborto.

As mudanças sociais previstas na constituição republicana abriram confrontos com poderosos agentes da economia, pois propunham regulação da relação capital-trabalho e reforma agrária, em modelo já implantado em outros países, distribuindo terras improdutivas mediante indenização dos proprietários. As dificuldades para implementar as leis estimularam o crescimento e a atuação das organizações sindicais que recorreram à ocupação de terras, como também acontecera nos demais países, e campanhas de reivindicações de direitos trabalhistas, com greves e práticas de ação direta. No entanto, no caso da Igreja Católica, também organizada como em qualquer outro lugar, houve interferência imediata no seu funcionamento: perdera capital e a prerrogativa sobre o exercício do direito da esfera da família e sobre os mecanismos de controle ideológico. A escola laica tinha como consequência a falta imediata de repasse de verba do Estado, pois à Igreja só se permitia desenvolver atividades educativas em seus espaços, passando assim a depender da opção e do financiamento dos pais dos alunos. Pela mesma razão a Igreja deixou de receber e repassar ao cartório informações sobre nascimentos, casamentos ou morte, eventos que passaram a ser registrados obrigatoriamente nos serviços públicos do Estado; os ritos religiosos seriam escolhidos e pagos pelos cidadãos. A Igreja Católica estava acuada e não abriria mão de seu habitual projeto de formar mentes e corações. Lembremos que a Inquisição foi extinta na Espanha somente em 1834, mas a instituição continuaria atualizando seu catálogo de leituras proibidas a cada novo *Index* elaborado pela Cúria Romana.

Nesse cenário de agudo embate ideológico na sociedade, a educação e a vida cultural transformaram-se em alvo das forças golpista de 1936 que no plano nacional foram estimuladas e sustentadas pela

aliança entre proprietários de terras e fábricas, monarquistas e a Igreja Católica. A censura seria uma das linhas de combate às práticas republicanas, pois a repressão teve outras formas mais brutais: prisões, fuzilamentos, julgamentos sumários, condenações à morte no garrote vil e internamento em campos de trabalho, sempre contando com denúncias da população, expediente estimulado que podia valer ao denunciante credencial para ficar livre de perseguições ou conseguir alguma benesse. No campo aqui em pauta, para exterminar a “perversão” provocada pelo livro, houve duas ordens: expurgo em todas as bibliotecas e queima dos exemplares em praça pública, espetáculo intimidatório para eventuais desavisados leitores. Como o Estado voltou a ser confessional, a educação voltou às mãos da Igreja Católica. Aos professores, além da aplicação a alguns deles das penas mencionadas acima, o regime franquista impôs um amplo expurgo para retirar das salas de aula todo o corpo docente que havia ingressado por concurso nos anos republicanos. Em seguida, os professores eram submetidos ao processo de depuração que, caso a caso, consumava a expulsão ou incorporava ao trabalho os dispostos a assinarem uma confissão de arrependimento da adesão ao modelo republicano e um compromisso de cumprir o novo programa educacional. Durante todo o franquismo, a Igreja selecionava o material didático e os docentes tinham um guia para as aulas na revista *Consigna*, editada por Pilar Primo de Rivera, que dirigia a Seção Feminina da Falange Espanhola. A ficção é um eficaz testemunho desses eventos: o filme *La lengua de las mariposas*, de José Luis Cuerda, acompanha a chegada de um professor a um pequeno povoado e seu cotidiano de ensino até o dia do golpe militar; o romance *Diario de una maestra*, de Dolores Medio, mostra-nos o entusiasmo das novas professoras⁴ bem como a vivência do desastre da guerra e da repressão no pós-guerra.

A censura prévia é política de Estado para manter no curto, médio e longo prazos o silenciamento de vozes que se referissem a esse passado

⁴ É importante observar que esse romance dialoga diretamente com Cristina Guzmán, profesora de idiomas, de Carmen de Icaza, cuja escritura fora estimulada pela Falange Española Tradicionalista. Publicada em 1936, era o contraponto ideológico do nacional-catolicismo aos valores postos em prática pela II República no campo do ensino e da inserção social da mulher, problema analisado em: MARTÍN, Um ditado às avessas, 1999.

ou apresentassem qualquer matiz de crítica ao regime franquista. A peneira fina separava o que cada indivíduo lia, ouvia ou via. No cinema ou teatro não bastava o roteiro ou a peça teatral para liberação das obras; era necessária a autorização para exibição ou encenação, obedecendo o cumprimento de normas nos figurinos, espaços e diálogos. O censor comparecia no ensaio final da peça e a qualquer denúncia de um espectador se suspendia a peça. No filme a ser exportado podia o diretor recorrer a exposição mais ousada do corpo feminino ou a beijos, pois essas cenas eram cortadas nas cópias destinadas aos cinemas espanhóis. Controles censórios se aplicavam até nos textos de propaganda impressos ou transmitidos pelas ondas do rádio.

No caso dos livros, a censura garantia que os títulos expurgados dos acervos das bibliotecas não voltariam a circular ou teriam que ser recortados pelo lápis vermelho do censor, como acontecia com os novos textos. Evidentemente a rigidez censória banuiu os autores que se exilaram durante a guerra ou depois de seu desfecho, vale dizer, banuiu a inteligência viva do país: Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Luis Cernuda, José Bergamín, Jorge Guillén, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, León Felipe, Rafael Alberti, Juan Gil-Albert, Pedro Garfias, Juan Larrea, Juan Rejano, José Moreno Villa, Juan José Domenchina, Francisco Ayala, Max Aub, Ramón Sender, Arturo Barea, Manuel Andújar, Rosa Chacel, Benjamín Jarnés, Mercè Rodoreda, Segundo Serrano Poncela, Paulino Masip, Corpus Barga, María Teresa León, Juan Chabás, Enrique Diez-Canedo, Cláudio Sánchez Albornoz, Maria Zambrano, José Gaos, Adolfo Sánchez Vázquez, José Ferrater Mora, Américo Castro, Manuel Tuñón de Lara, Juan Marichal, Joan Corominas, entre outros. Somem-se a eles nomes como o do cineasta Luis Buñuel ou do músico Manuel de Falla ou de pintores como Pablo Picasso, Ramón Gaya e José Renau. Na historiografia literária é consensual a avaliação de que os poetas já reconhecidos antes da Guerra Civil foram incorporados ao cânone. No entanto, não se pode tomar essa informação como verdadeira, nem mesmo no século XXI, e sempre perguntar-se sobre quais de suas obras circulavam, quais poemas integram as antologias atuais ou livros destinados a alunos maiores de 14 anos. Quanto aos narradores e ensaístas, a partir de 1960, uma ou outra de suas obras foram publicadas, com frequência com cortes e,

novamente, prevalecendo também as que haviam sido editadas antes da guerra. Mas poucos exemplares de cada título eram vendidos, pois o nome de seus autores não integrava a memória do leitor comum nem constava de bibliografias de cursos universitários. Ou seja, a vigilância censória do franquismo, durante seus primeiros vinte anos, conseguira banir também a produção dos exilados até mesmo no âmbito reduzido dos “especialistas”, espaço em que nos confinaram em todos os países desde então. É importante lembrar que as traduções⁵ também tinham que ser aprovadas pelos censores e, portanto, se não fossem rejeitadas, podiam ser exigidos cortes ou substituições de expressões. Some-se a essas ações o rígido controle sobre a importação e circulação de livros estrangeiros para que se possa dimensionar a asfixia e o isolamento cultural imposto pela ditadura.

A instituição da censura prévia, como mencionado acima, iniciou-se em 19 de julho de 1936 e foi sendo implantada conforme avançavam os generais golpistas até 30 de julho, data da criação do *Boletín de la Junta de Defensa Nacional*. Estabelecia-se sua extensão a todo o território ocupado e qualificava-se o ato de não apresentar dois exemplares de qualquer material impresso como “delito de imprensa” que seria submetido à Jurisdição de Guerra e sancionado por procedimento sumaríssimo.⁶ Passo importante para a centralização do órgão foi a criação, em janeiro de 1937, da Delegação Nacional de Imprensa e Propaganda, mas ela só foi concluída em maio de 1937. Até o final da guerra a máquina censória foi constituída por quadros da Falange Espanhola Tradicionalista, dirigida pelo escritor Dionisio Ridruejo, e seguia as ordens de uma junta eclesiástica. Os intelectuais falangistas elaboraram um projeto orgânico, propondo a Câmara Nacional do Livro, articulando a produção da Espanha, a circulação de livros estrangeiros e um sistema de precificação. Também elaboraram um formulário que deveria ser preenchido pelo censor. Este devia responder às seguintes perguntas ao examinar o texto submetido: 1- Ofende a Igreja e/ou sua

⁵ São ainda pouco estudados os aspectos da tradução e do controle do livro estrangeiro durante o franquismo. Há trabalhos sobre uma ou outra obra. Indico na bibliografia os ensaios de Gabriel Andrés, Alberto Lázaro e o escrito por Carmen Camus e Cristina Gómez Castro.

⁶ ANDRÉS DE BLAS, *La censura de libros durante la Guerra Civil Española*, 2008, p. 21.

doutrina?; 2- Ofende o Movimento⁷ e o exército?; 3- Ofende o Caudilho? O censor podia fazer exigências sobre aspectos materiais do plano de edição que a empresa era obrigada a informar, indicando dados sobre tiragem, tipo de encadernação e preço de venda. Estes elementos montavam um perfil de público. Nos expedientes da censura, pode-se observar que uma edição anotada, encadernada com capa dura e preço portanto mais alto era um modo concebido pelos falangistas para viabilizar publicações para uma elite como a que eles integravam.

Depois do final da guerra, profissionalizou-se o serviço transformando o recrutamento dos funcionários através de concurso. Os requisitos para inscrição eram: ter feito um curso superior; apresentar um trabalho de pesquisa sem exigência de ter sido publicado; poder traduzir de alguma língua para o espanhol; pertencer à Velha Guarda ou aos requetés; ser militar; ter sido membro de algum dos partidos que haviam colaborado com a “causa” nacional ou integrar a organização da Igreja Católica. Na década de 1960, procurando amenizar os traços totalitários do regime frente às pressões internacionais, foi preparada a Lei Orgânica do Estado, apresentada pelo regime com uma espécie de constituição, que previa o processo posterior à morte de Franco para a transição política com a restauração da monarquia. No escopo dessa nova legislação, a obrigação da censura prévia foi substituída pela Lei de Imprensa que, fundada no princípio da responsabilidade, instituiu consulta voluntária ao órgão. A lei foi publicada em 18 de março de 1966. Como as sanções eram duríssimas, como fechamento de jornais, revistas e editoras,⁸ com apreensão do material impresso e processo judicial para proprietários e diretores dos meios editoriais, a consulta voluntária tornou-se rotina na edição de livros. E considere-se que depois de 30 anos de convívio com a censura prévia todos os que escreviam qualquer

⁷ “Movimento” ou “Movimento Nacional” é a designação usada por Franco desde o início da guerra para se referir à união de todos os partidos ou organizações que apoiaram a sublevação. O nome se manteve depois do final do conflito quando legalmente estabelecem o partido único. Por isso, quando se regulamenta o concurso para admitir os censores, aparece a “velha guarda”, referência aos apoiadores da conspiração, e o “requeté”, os soldados do carlismo.

⁸ Há um índice claro dessa asfixia: a obra de Hugh Thomas, *A guerra civil espanhola*, editada em inglês em 1961 e considerada referência obrigatória sobre o tema, só foi publicada na Espanha em 1976. Nos anos 60 os censores obrigavam a substituição do nome do conflito por “cruzada” nacional.

tipo de texto tinham um padrão do que poderia ser censurado. Ou seja: estava instalado há anos o efeito mais perverso da censura: sua autorreprodução ou a autocensura.

Nesse sentido, há um caso privilegiado para acompanhar porque há testemunho do autor e documentação dos arquivos da censura. Trata-se de Miguel Delibes e da escritura de *Cinco horas con Mario*, seu melhor romance. O texto que conhecemos foi submetido à censura como consulta voluntária pela editora Destino em 1966. A obra é construída sobre um enredo mínimo. Abre-se com um anúncio fúnebre, que reproduz o modelo usado na imprensa, com o nome do falecido – Mario – e de seus familiares. Há um prólogo e um epílogo, em que o narrador em terceira pessoa está agarrado aos olhos e ao discurso da viúva – Carmen, acompanha a preparação do cadáver no caixão e sua saída da casa na manhã seguinte para o enterro. O longo miolo do texto é constituído por 27 capítulos que registram o solilóquio da mulher: durante a noite ela vela o corpo do marido, recupera a vida do casal e interpela-o, porque lhe atribui a culpa de suas frustrações. O romance teve parecer favorável da censura e foi imediatamente publicado. Bem antes da morte de Franco, Delibes declarou em uma entrevista:

Eu comecei o romance com outra forma, narrando de fora, em terceira pessoa, com Mario e Menchu [refere-se à viúva] vivos. Esse caminho me levava à exageração e, conseqüentemente, à perda da verossimilhança... Isto é, eu, Delibes, carregava nas tintas desse personagem e, ao mesmo tempo, a suposta pureza de Mario ficava embasada por um notório artifício de base. Via-se minha caneta. Assim percorri umas boas duzentas páginas [...] tive que abandonar a redação do romance e pensar em uma forma adequada para resolver o livro. Foi assim que, depois de muitos rodeios, escolhi a técnica do monólogo emparedado e rasguei as páginas escritas.⁹

⁹ Cito aqui uma reedição de Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, 1993, p. 104-105. A primeira edição da obra é da Editorial Magisterio Español, de 1971. A data é importante para comparar com a declaração do autor em outra entrevista realizada anos depois da morte de Franco da qual extraio o trecho citado a seguir. Tradução nossa do original: “Yo empecé la novela con otra fórmula, narrando desde fuera, en tercera persona, con Mario y Menchu [refere-se à viúva] vivos. Este camino me llevaba a la exageración y, conseqüentemente, a la inverosimilitud... Es decir, yo, Delibes, cargaba las tintas sobre este personaje y al mismo tiempo, la pretendida pureza de Mario quedaba empañada por un artifício de base notorio. Se me veía el plumero. Así recorrí mis buenas doscientas cuartillas [...] tuve que abandonar la redacción de la novela y ponerme a pensar en la fórmula idónea de resolver el libro. Así que, después de muchas vueltas, elegí la técnica del monólogo emparedado y rompí las cuartillas escritas”.

Delibes era gato escaldado pois trabalhara como caricaturista e, a partir de 1944, como redator no jornal *El norte de Castilla*, editado em Valladolid. Nos anos de 1980, escreveu um testemunho sobre essa experiência – “*la censura de prensa en los años 40*” – combinando sua memória com documentação que havia nos arquivos do jornal. O texto é também um indício de que ele se sentia mais confiante para expressar seu ponto de vista no contexto da Espanha dos anos 1980, quando poucos setores tinham consciência de a transição política estar alicerçada sobre pactos de silêncio. Compare-se o comentário sobre seu romance, citado acima, com este trecho de outra entrevista:

Em *Cinco horas con Mario*, parei por volta das cem páginas, porque aquilo não funcionava com Mario vivo. Felizmente vi uma luz essa vez, ajudado pela censura. Porque a censura não ia permitir o que dizia Mario e nesta ocasião esta me ajudou a encontrar a solução: matar Mario e vê-lo através de sua mulher cujos valores eram oficialmente plausíveis.¹⁰

A documentação do arquivo permite comprovar a perspectiva de Delibes. A editora ofereceu, além do nome do autor e o título da obra, os seguintes dados: Editor: Destino, Tiragem: 5.000, Volume: 250 páginas e Preço de venda: 125 pesetas. Já no campo de registro do pedido, consta: Consulta voluntária, data de entrada 20-07-1966, entregue ao leitor de nº 8. Transcrevo o parecer do censor:

Mario Díez Collado, intelectual e catedrático de Instituto, morre repentinamente aos 49 anos de idade. As clássicas manifestações de condolências de conhecidos e de gente próxima preenchem o primeiro capítulo do romance. O resto, até o cap. XXVII, é sintetizado no monólogo da viúva que, durante a noite, perante o cadáver, evoca a personalidade de seu marido – um intelectual insubornável, distraído e idealista –, sua vida com ele, o ambiente que os rodeava no campo pessoal e no histórico – no último meio século – as angústias e as penúrias, as misérias e as contradições que envolvem os mortais etc.

O monólogo consegue ser realmente interessante por traduzir a mentalidade de uma espanhola provinciana, a de Carmen Sotillo,

¹⁰ GOÑI, *Cinco horas con Miguel Delibes*, 1985, p. 49. Tradução nossa do original: “En *Cinco horas con Mario* me paré a las cien cuartillas, porque aquello no funcionaba con Mario vivo. Afortunadamente esa vez vi la luz, ayudado por la censura. Porque lo que decía Mario no lo iba a permitir la censura y en esa ocasión ésta me sirvió para encontrar la solución: matar a Mario y verlo a través de su mujer, cuyos juicios eran oficialmente plausibles”.

casada com um Professor que representa a consciência de sua classe social modesta e sadia, decorrente da atualidade em que se insere e das circunstâncias que a rodearam. Predomina o humorismo crítico nos lábios de uma mulher comum, que tem bom senso e que não é ou não sabe ser corrosiva.

Este humorismo sadio e faiscante, sem deixar de ter uma base construtiva, às vezes adota um tom irônico, como, por exemplo, quando se refere ao Papa João XXIII e aos critérios descabidos dos beatos e beatas assustados pela abertura do Pontífice. Ou quando a alusão se refere a muitos que entendem a vigência exclusiva da justiça social em relação aos operários, enquanto a sociedade se esquece de outros imperativos. Não faltam, no discorrer ininterrupto da viúva, a atitude e a postura de tantos espanhóis frente às relações pós-conciliares entre católicos, protestantes e judeus. Este romance de Miguel Delibes nos parece de intenção moralizadora, com uma prosa difícilíssima e magnífica por sua naturalidade e simplicidade para capturar o discurso de uma mulher em momentos tão críticos como o de estar velando o cadáver do marido enquanto repassa todo o quadro de sua vida e deixa aflorar seus sentimentos e pensamento, até a hora de conduzi-lo ao cemitério.

AUTORIZE-SE

Madrid, 23 de Julho de 1966.¹¹

O leitor, além de poder verificar a eficácia da autocensura, talvez prove (ou censure?) a atitude do autor ao avaliar que o conhecimento

¹¹ Tradução nossa do original: "Mario Diéz Collado, intelectual y catedrático de Instituto, muere repentinamente cuando contaba 49 años de edad. Las clásicas manifestaciones de condolencia de conocidos y allegados llenan el primer cap. de la novela. El resto, hasta el cap. XXVII, queda sintetizado en el monólogo de la viuda, quien, durante la noche, ante el cadáver, evoca la personalidad de su marido – un intelectual insobornable, despistado e idealista –, su vida con él, el ambiente que les ha rodeado en lo personal y lo histórico – el del último medio siglo –, los agobios y las penurias, las miserias y las contradicciones que rodean a los mortales etc. / El monólogo resulta realmente interesante por traducir la mentalidad de una española provinciana, la de Carmen Sotillo, casada con un Profesor, que representa la conciencia de su clase social modesta y sana, con referencia a la actualidad en que vive inserta y a las circunstancias que la ha rodeado. Predomina el humorismo crítico en labios de una mujer española corriente, que tiene buen sentido y que no es o no sabe ser corrosiva. / Este humorismo sano y chispeante, sin dejar de tener base constructiva, a veces adopta un tono irónico, como, por ejemplo, cuando se refiere al Papa Juan XXIII y a los criterios trasnochados de los beatos y beatas asustados por la apertura del Pontífice. O cuando la referencia se proyecta a la exclusiva vigencia para muchos de la justicia social con los obreros, mientras la sociedad se olvida de otros imperativos. No faltan, en el discurrir ininterrumpido de la viuda, la actitud y postura de tantos españoles ante las relaciones posconciliares entre católicos, protestantes y judíos. / La novela esta de Miguel Delibes nos parece de intención moralizadora, dentro de una prosa difícilísima y magnífica por su sencillez y simplicidad para apresar el discurso de una mujer en momentos tan críticos como estar velando el cadáver de su marido, mientras repasa todo el cuadro de su vida y deja aflorar sus sentimientos y pensamientos, hasta que llega la hora de conducirlo al cementerio. / PUEDE AUTORIZARSE / Madrid, 23 de Julio de 1966".

dos critérios censórios o “ajudaram” a encontrar uma forma nova de narrar. Mas a contradição que está nas palavras de Delibes¹² é indicio dos tempos de terror socialmente instalado e certamente este obrigou autores a refletirem sobre questões propriamente da ordem da estética. Como representar tal atmosfera de medo? Sugiro o exame de um fenômeno: somente depois da Guerra Civil a narrativa escrita no país abandonou uma concepção de épica enciclopédica, guiada pelo horizonte de construir um vasto panorama social, e dedicou-se a explorar a épica da miudeza, a possibilidade de perseguir o poder revelador da vida cotidiana, de personagens de estatura comum, tanto no conto como no romance, tendência que se observa na obra de autores que se autodenominaram “as crianças da guerra”. O novo olhar é inaugurado em *Nada* (1944), de Carmen Laforet, e pauta a composição de romances, bem como a grande produção de contos de todos eles, pois frequentaram essa forma como expressão legítima de experimentação e não mais como exercício para escrever romances, concepção até então hegemônica entre escritores, críticos e historiadores da literatura.

Bibliografia

ALONSO DE LOS RÍOS, César. *Conversaciones con Miguel Delibes*. Barcelona: Destino, 1993.

ANDRÉS, Gabriel. La hora del lector: censura y traducción. Obras italianas durante el primer franquismo. In: BAUTISTA, Eduardo Ruiz (coord.). *Tiempo de censura*. La represión editorial durante el franquismo. Gijón: Ediciones Trea S.L, 2008. p. 173-196.

ANDRÉS DE BLAS, José. La censura de libros durante la Guerra Civil Española. In: BAUTISTA, Eduardo Ruiz. *Tiempo de censura*. La represión editorial durante el franquismo. Gijón: Ediciones Trea, S.L, 2008, p. 21.

BEEVOR, Antony. *A batalha pela Espanha: a guerra civil espanhola (1936-1939)*. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BROUÉ, Pierre. *A revolução espanhola (1931-1939)*. Tradução de Alice Kyoko Miashiro. Coleção Kronos, n. 17. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BUADES, Josep M. *A guerra civil espanhola: o palco que serviu de ensaio para a segunda guerra mundial*. São Paulo: Contexto, 2013.

¹² Leia-se a obra de Neuschäfer indicada na bibliografia. As páginas ali indicadas referem-se ao exame deste texto de Delibes. Mas o livro examina a produção de outros romances, de obras teatrais e cinematográficas dos anos da ditadura interpretando a intervenção da censura como motivação para explorar novos recursos de construção dessas linguagens artísticas.

CAMUS, Carmen; GÓMEZ CASTRO, Cristina. El sistema de control de libros franquista frente a la invasión yanqui de la narrativa del Oeste al best-séller anglosajón. In: BAUTISTA, Eduardo Ruiz (coord.). *Tiempo de censura*. La represión editorial durante el franquismo. Gijón: Ediciones Trea S.L, 2008. p. 233-271.

DE MARCO, Valeria. Ojo con Cernuda y Bergamín: vigilancia literaria durante el franquismo. *Creneida*. Anuario de literaturas Hispánicas, n. 5, 2017. Disponible em: <http://www.creneida.com/revista/creneida-5-2017/ojo-con-cernuda-y-bergam%C3%ADn-vigilancia-literaria-durante-el-franquismo-valeria-de-marco/>. Acceso em: 31 ago. 2020.

DELIBES, Miguel. *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*. Valladolid: AMBITO Ediciones, S.A., 1985.

GOÑI, Javier. *Cinco horas con Miguel Delibes*. Madrid: Anjana Ediciones, 1985.

LARRAZ, Fernando. *El monopolio de la palabra*. El exilio intelectual en la España franquista. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 2009.

LARRAZ, Fernando. *Letricidio español*. Censura y novela durante el franquismo. Gijón: Ediciones Trea S.L., 2014.

LÁZARO, Alberto. La narrativa inglesa de terror y el terror de la censura española. In: BAUTISTA, Eduardo Ruiz (coord.). *Tiempo de censura*. La represión editorial durante el franquismo. Gijón: Ediciones Trea S.L, 2008. p. 197-232.

MARTIN, Ivan Rodrigues. *Um ditado às avessas: uma leitura do romance Cristina Guzmán*, profesora de idiomas, de Carmen de Icaza. 1999. Tese. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

MARTÍNEZ RUS, Ana. *La política del libro durante la Segunda República*: socialización de la lectura. Gijón: Ediciones Trea S.L., 2003.

MARTÍNEZ RUS, Ana. *La persecución del libro*. Hogueras, infiernos y buenas lecturas (1936-1951). Gijón: Ediciones Trea S.L., 2014.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg. Miguel Delibes: Cinco horas con Mario (1966) o cómo Carmen ve la apertura. *En Adiós a la España eterna*. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo. Tradução de Rosa Pilar Blanco. Madrid; Barcelona: Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas. Ministerio de Asuntos Exteriores; Anthropos, 1994. p. 100-115.

ORWELL, George. *Lutando na Espanha*: Homenagem à Catalunha, recordando a guerra civil espanhola e outros escritos. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2006.

RUIZ BAUTISTA, Eduardo (coord.). *Tiempo de censura*. La represión editorial durante el franquismo. Gijón: Ediciones Trea S.L., 2008.

SALVADÓ, Francisco Romero. *A guerra civil espanhola*. Tradução de Barbara Duarte. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SANTONJA, Gonzalo. *Del lápiz rojo al lápiz libre*. La censura de prensa y el mundo del libro. Barcelona: Anthropos. 1986.

SANTONJA, Gonzalo. *Los signos de la noche*. De la guerra al exilio. Historia peregrina del libro republicano entre España y México. Madrid: Castalia, 2003.

THOMAS, Hugh. *A guerra civil espanhola*. Tradução de James Amado e Hélio Pólvora. 2 v. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

VILAR, Pierre. *A guerra da Espanha*. Tradução de Regina Célia Xavier. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1989.

Sobre os autores

Ana Lúcia Esteves

Possui Graduação em Letras – Espanhol e Português pela Universidade Federal de Minas Gerais (1986). Atualmente é Professora Auxiliar IV da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, onde atua desde 1992. Tem experiência na área de Linguística (Aplicada e Análise Linguística, com ênfase em espanhol. É também graduada em Ciências Econômicas pela UFMG (1980). Possui Curso de Especialização em Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas pela UNB/Embaixada da Espanha no Brasil (1993). Atua nas seguintes áreas de pesquisa: gramática pedagógica do espanhol como língua estrangeira, pragmagramática do espanhol e linguagem/enunciação e processos discursivos.

Elcio Loureiro Cornelsen

É Professor Titular da Faculdade de Letras da UFMG, Doutor em Estudos Germanísticos pela Freie Universität Berlin (1999), na Alemanha, com Pós-Doutorado em Estudos Organizacionais pela FGV (2005), em Teoria e História Literária pela Unicamp (2010), e em História Comparada pela UFRJ (2018). Atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (FALE/UFMG) e no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer (EEFFTO/UFMG). Entre outras obras, coorganizou os livros *Literatura e Guerra* (2010), *Imagem e Memória* (2012), *Revisiting 20th Century Wars: New Readings of Modern Armed Conflicts in Literature and Image Media* (2012), *War and Literature: Looking Back on 20th Century Armed*

Conflicts (2014), *Em torno da imagem e da memória* (2016) e *Memórias da Segunda Guerra Mundial: imagens, testemunhos, ficções* (2018). É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e membro pesquisador do Grupo Integrado de Pesquisa Literatura e Autoritarismo (desde 2000), com sede na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/RS), e do Núcleo de Estudos de Guerra e Literatura da UFMG (desde 2009).

Elisa Amorim Vieira

É Professora Associada IV da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), atuando também no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG. Possui Graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1986), Mestrado (2000) e Doutorado (2005) em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Pós-Doutorado pela Stanford University (2009-2010) e pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio (2018). Foi Coordenadora do GT/ Relações Literárias Interamericanas da ANPOLL (biênio 2016-2018). Possui vários artigos publicados sobre a memória da Guerra Civil Espanhola na literatura e nas artes e coorganizou os livros *Imagem e Memória* (2012), *Em torno da imagem e da memória* (2016), *Modos de Arquivo: literatura, crítica, cultura* (2018) e *Literatura, outras Artes e Violência nas Américas* (2019).

Geraldine Rogers

É Doutora em Letras (Universidad Nacional de La Plata / UNLP), 2006. Professora de Literatura Argentina II e de Estudos Culturais (Pós-Graduação) na Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Pesquisadora do CONICET. Bolsista DAAD (2003, 2010, 2011) e UNLP (1998, 2000, 2002). Diretora do projecto de pesquisa "Contextos formativos de la literatura argentina: las publicaciones periódicas (1892-1976)", Universidad Nacional de La Plata 2014-2016. Diretora da Colección *Biblioteca Orbis Tertius* do Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (UNLP), desde 2009. Membro do Conselho Editorial da *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria*, Universidad Nacional de La Plata, desde 2008. Membro da SHARP (Society for the History of Authorship, Reading & Publishing) na Argentina, 2012-2014.

Ivan Rodrigues Martin

O Professor e Pesquisador possui Graduação, Bacharelado e Licenciatura, em Letras, com habilitações em Português e Espanhol pela Universidade de São Paulo (1994); Mestrado em Letras (Língua Espanhola e Lit. Espanhola e Hispano-Americana) pela Universidade de São Paulo (1999), Doutorado em Letras (Língua Espanhola e Lit. Espanhola e Hispano-Americana) pela Universidade de São Paulo (2006) e Pós-Doutorado em Letras, pela Universidade de São Paulo (2017). Atualmente é Professor no curso de Letras da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Desenvolve pesquisas sobre representações literárias e artísticas da Guerra Civil Espanhola e sobre ensino e aprendizagem da leitura do texto literário em castelhano. Atuou também como autor de livros didáticos de espanhol, publicados pela Editora Ática, de São Paulo.

Jaime Ginzburg

É Professor Titular de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo. Desenvolve atualmente o projeto de pesquisa *Literatura e cinema no Brasil contemporâneo – segunda fase*, com bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPQ. Atualmente coordena o Grupo de pesquisa Literatura e cinema no Brasil contemporâneo. Com Márcio Seligmann-Silva e Francisco Foot Hardman, organizou *Escritas da violência* (2012, em dois volumes). Com Sabrina Sedlmayer, organizou *Walter Benjamin: rastro, aura, história* (2012). Publicou *Crítica em tempos de violência* (2012), que recebeu o Prêmio Jabuti em Teoria e Crítica Literária, e *Literatura, violência e melancolia* (2013). Possui Doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1997). Realizou Pós-Doutorado em Estudos Literários na UFMG (2009-2010). Atuou como docente na Universidade Federal de Santa Maria (1994-2002) e na Universidade Federal do Espírito Santo (2002-2003). Atuou como Professor visitante na UFMG, na UNESP, na University of Minnesota (USA) e na Universitat Bielefeld (Alemanha). Atuou como Rio Branco Chair in International Relations, no Kings College, em Londres, entre fevereiro de 2015 e janeiro de 2016, desenvolvendo o projeto de pesquisa *Culture and violence: Politics and Society in Brazilian and British film*. Em 2010, defendeu tese de livre-docência em Literatura Brasileira na FFLCH-USP, abordando relações entre a literatura brasileira e

regimes autoritários, examinando o período do Estado Novo e da Ditadura militar. É pesquisador do CNPQ desde 2000. Atua nas áreas de Literatura Brasileira de 1930 ao presente, Conto brasileiro, Literatura Comparada, Teoria Literária, Cinema, Filosofia e Educação.

José Otaviano da Mata Machado Silva

É Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (Bolsista CAPES) na Universidade Federal de Minas Gerais, Mestre em Literaturas de Língua Inglesa (Bolsista CNPQ) e Bacharel em Letras pela mesma instituição na habilitação de Estudos Literários de Língua Inglesa. Desenvolve pesquisas na área de Literatura, História e Memória Cultural, Literatura Comparada e Estudos da Canção, se especializando no estudo de Literaturas de Guerra. É membro do NEGUE – Núcleo de Estudos de Guerra e Literatura da Faculdade de Letras da UFMG. É roteirista e apresentador no projeto de divulgação acadêmica “mimimidias”. Coorganizou o dossiê “1918: o fim do século XIX, 100 anos depois”, da revista *Literatura e Autoritarismo* (Santa Maria/RS, n. 24, 2020).

Karl Erik Schøllhammer

É Professor Titular do Departamento de Letras da PUC-Rio. Pesquisador com bolsa de produtividade do CNPQ é Cientista do Nosso Estado da Faperj (2007-2009 / 2013-2016 / 2016-2019 / 2019-2021). É autor, co-autor e editor de vários livros, entre eles: *Linguagens da Violência* (2000), *Novas Epistemologias* (2000), *Literatura e Mídia* (2002), *Literatura e Cultura* (2003), *Literatura e Imagem* (2005), *Literatura e Memória* (2006), *Henrik Ibsen no Brasil* (2008), *Literatura e Crítica* (2009), *Literatura e Realidade(s)* (2010), *Atrocity Exhibition* (2011), *Memórias do Presente* (2012), *Criatividade sem Limite?* (2012), *Cenários Contemporâneos da Escrita* (2013), *Literatura e artes na crítica contemporânea* (2016), *Linguagens visuais: literatura, artes, cultura* (2018). De autoria integral os títulos mais recentes são *Além do visível – o olhar da literatura* (2007, 2016), *Ficção brasileira contemporânea* (2009, 2011) e *Cena do Crime* (2013). Em prelo *Affect and Realism in Contemporary Brazilian Fiction* (Anthem Press 2020).

Silvia Cárcamo

Professora Titular do Setor de Letras Espanholas – Departamento de Letras Neolatinas – Faculdade de Letras/UFRJ. Possui Graduação em Letras/Universidad Nacional de Rosario (1974), Mestrado em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1985) e Doutorado em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1993). Estágios de pesquisa na Universidade Autônoma de Barcelona (1991) e estágio Pós-Doutoral na mesma instituição (2009). Foi Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Faculdade de Letras/UFRJ, Vice-Presidente da Associação de Professores de Espanhol do Estado do Rio de Janeiro e Presidenta da Associação Brasileira de Hispanistas (ABH). Faz parte do Comitê Científico do Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos (MEC-Espanha) Faz parte do conselho da revista eletrônica Abehache (ABH). Pertence ao conselho editorial de *Ediciones del lado de Acá* (Argentina) e ao comitê assessor da revista *Olivar* (Universidad Nacional de La Plata – Argentina). Parecerista Ad-Hoc de muitas revistas acadêmicas. Editora convidada do número 17/2 (2016) de *ALEA*. Atua nos cursos de Graduação (Letras Português–Espanhol) e no Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas. É membro da AIH (Asociación Internacional de Hispanistas), do GT da ANPOLL – Relações Literárias Interamericanas e do GT da ABRALIC.

Valeria de Marco

Possui Graduação em Português e Espanhol pela Universidade de São Paulo (1973), Mestrado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1983) e Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1991). Atualmente é Professora titular (Literatura Espanhola), Coordenadora no Brasil do projeto internacional Editores y editoriales iberoamericanos (siglos XIX-XXI) EDI-RED (Diretora Científica Dra Pura Fernández – Consejo Superior de Investigaciones Científicas), membro do conselho do Instituto de Estudos Avançados da USP, membro do conselho editorial da Editora da USP. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Espanhola, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura Comparada, Romantismo Brasileiro, Alencar, Literatura Espanhola do século XX, Literatura e Mulher, Literatura de testemunho, Literatura e Exílio, Max Aub.

ESPAÑHA 1939

O ANO QUE NÃO ACABOU

28/10
FALE/UFMG

08h às 18h
auditório 2001

ANA LÚCIA ESTEVES/UFMG

ELCIO CORNELSEN/UFMG

ELISA AMORIM/UFMG

IVAN MARTIN/UNIFESP

JAIME GINZBURG/USP

JOSÉ OTAVIANO DA MATA MACHADO/UFMG

KARL ERIK SCHÖLLHAMMER/PUC.RIO

SÍLVIA CÁRCAMO/UFRJ

VALERIA DE MARCO/USP

UFMG
UNIVERSIDADE FEDERAL
DE MINAS GERAIS

111-5061
FACULDADE
DE LETRAS

FALE
FACULDADE
DE LETRAS

NEGUE
FACULDADE
DE LETRAS

Publicações Viva Voz de interesse para a área de estudos literários

Imagens em discurso

Nabil Araújo (Org.)

Futebol:

Fato social total

Elcio Cornelsen (Org.)

Francisco Ângelo Brinati (Org.)

Gustavo Cerqueira Guimarães (Org.)

Futebol, imagens e artes

Elcio Cornelsen (Org.)

Thiago Carlos Costa (Org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em versão eletrônica no *site*: <www.lettras.ufmg.br/vivavoz>

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

M637 1939: o ano que não acabou / Organizadores: Elcio Loureiro Comelsen, Elisa Amorim Vieira, Ivan Rodrigues Martin. – Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG, 2020. (Viva Voz) 173 p.: il.

ISBN: 978-65-87237-21-3 (digital)

ISBN: 978-65-87237-20-6 (impresso)

1. Espanha – História – Guerra Civil, 1936-1939. 2. Literatura espanhola – História e crítica. 3. Literatura e história. 4. Guerra e literatura. 5. Guerra na literatura. I. Martin, Ivan Rodrigues. II. Comelsen, Elcio Loureiro. III. Vieira, Elisa Amorim, 1962-. IV. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. .V.

CDD : 860.9

As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras - bolsistas e voluntários - supervisionados por docentes da área de edição.

A presente edição foi impressa pela Imprensa Universitária UFMG em sistema digital, papel reciclado 90 g/m² (miolo). Composta em caracteres Verdana, acabamento em kraft 420 g/m² (capa) e costura artesanal com cordão encerado.

v
v v
v v
viva voz