

Soldados de Salamina:
a Guerra Civil Espanhola e a Escrita da História

Rafael Hansen Quinsani
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo:

A Guerra Civil Espanhola e a instalação da ditadura franquista marcam o processo histórico espanhol e a elaboração da sua escrita no período posterior. A análise do filme *Soldados de Salamina* (David Trueba, Espanha, 2003) abre uma possibilidade de enfoque sobre a Guerra Civil Espanhola e sobre a escrita da história. Deste item, diversos pontos podem ser debatidos: a questão da narrativa, a objetividade e subjetividade, a testemunha como fonte histórica, a memória e sua relação com a história e a micro-história e a biografia. Ressaltasse, também, como o cinema trabalha e imbrica esses elementos e sua possibilidade de abordagem como fonte histórica.

Palavras-chave: História e Cinema - Guerra Civil Espanhola – Escrita da História.

Abstract:

The Spanish Civil War and the installation of the pro-Franco dictatorship mark the Spanish historical process and the elaboration of its writing in the posterior period. The analysis of the film *Soldiers of Salamina* (David Trueba, Spain, 2003) opens an approach possibility on the Spanish Civil War and the writing of history. Of this item, diverse points can be debated: the question of the narrative, the purposes and subjectivity, the witness as historical source, the memory and its relation with history and micron-history and the biography. It stood out, also, how the cinema works and mixes these elements and its possibility of boarding as a historical source.

Keywords: History and Cinema - Spanish Civil War - Writing of History

O filme *Soldados de Salamina*, (David Trueba, 2003) tem seu roteiro baseado no livro homônimo de Javier Cercas publicado em 2001. O sucesso do livro contribuiu para sua rápida transposição para o cinema. O filme aborda a história de uma escritora – Lola, (Ariadna Gil) - que passando por uma crise criativa necessita trabalhar em um jornal, e também dá aulas de literatura numa universidade. Ao receber uma encomenda do editor do jornal para escrever um artigo sobre a Guerra

Civil Espanhola (GCE) ela acaba se deparando com a história do poeta e escritor falangista Rafael Sanchez Mazas. O fato de ele ter sobrevivido ao fuzilamento realizado pelos republicanos leva-a a uma busca por sua história e pelo soldado que não o executou. Com esses elementos tem-se o debate sobre qual deve ser o papel do escritor e a busca pelas suas entranhas emocionais. Isto incluiu uma reflexão sobre sua sexualidade (aonde se insere a cartomante Conchi e o aluno Diego), seus anseios e suas realizações sociais. Nesse trajeto, acaba deparando-se com Mirralles, um sobrevivente da GCE que ela acredita ser o soldado e herói que sua história precisa.

A abertura com imagens em preto e branco, mostra uma série de corpos envoltos de lama e barro. Um corte e somos transferidos para um ambiente contemporâneo, onde Lola demonstra falta de inspiração para escrever. Temos aí a apresentação do personagem central e condutor da história, calcada numa diferenciação de contextos que insere a temática do filme.

A próxima cena mostra uma sala de aula onde Lola indaga aos seus alunos o que leva um personagem a agir. Percebemos que o que estamos vendo é um filme, com todas suas limitações e adaptações sobre o real. Todavia, Lola não tarda em comparar personagens literatos com pessoas reais, argumentando que ambos estão vivos. O discurso do personagem acrescenta-se ao modelo discursivo fílmico, que traz no seu cerne a "impressão da realidade" (ROSSINI, 1999:42-59).

A imagem inicial é reativada na mente do espectador, quando o editor de Lola pede-lhe uma matéria sobre a GCE. Mas ele quer algo literário. Lola se dirige a uma biblioteca para pesquisar sobre o assunto. A cena seguinte mostra Lola lendo sua reportagem para o pai, que se encontra num asilo. Não visualizamos a escrita do texto, ele nos é apresentado pronto. O texto apresenta dois personagens e aproxima suas histórias e vivências: o emblemático poeta e escritor republicano Antonio Machado, que morreu na fronteira da França; e o escritor e poeta R.S. Mazas um dos fundadores da Falange Espanhola, que após ser detido pelos republicanos foi fuzilado mas escapou com vida. Ao se esconder foi ajudado duas vezes, uma quando um soldado republicano ao avistá-lo não o denunciou para os demais e outra quando três homens (os "*amigos del bosque*"), lhe deram abrigo.

Após Lola realizar sua pesquisa em bibliotecas, livrarias e colhendo depoimentos, inicia a escrita do texto. Surge então a temática da FE. Seu programa propunha a propagação de uma Espanha expansionista, o anticomunismo, e o combate a todos os valores da esquerda republicana. Franco, oportunamente assume alguns dos preceitos ideológicos da FE, e a incorpora no sistema de poder

como uma aliada estratégica, mas afasta-a de qualquer possibilidade de poder maior.

Com Franco assumindo o poder, a tortura e a repressão são institucionalizadas. A lógica “vencedor X perdedor” é colocada no início do governo. Entre 1939 e 1940 duzentos e setenta mil refugiados republicanos povoaram os caminhos que levaram ao exílio. Trinta e cinco mil republicanos foram executados, cinquenta mil na década posterior ao fim da guerra. (CASANOVA, 2005:55) Franco, para se manter no poder, precisava renovar o discurso de guerra a cada dia, intensificou, assim, o processo de autoritarismo.

No filme, o lado republicano é apresentado quando Lola encontra Miralles, que ela acredita ser o soldado que salvou R.S. Mazas. Sua presença coloca a dualidade esquerda-direita, não aprofundada pelo filme. As ideologias de esquerda são apresentadas como velhas e inoperantes, mas a forte presença de Miralles e a busca idealista de Lola equilibram as abordagens do filme. Neste ponto, pode ser traçada uma analogia com a decadência dos modelos explicativos históricos e uma atuação intelectual não engajada.

Lola não se apresenta como historiadora, mas como romancista e jornalista. Contudo, ela busca abordar os fatos verídicos e fundamentais na história da Espanha. A antítese fato/ficção é colocada já nas primeiras cenas do filme. A diferenciação da História como representação da verdade e ficção como representante do “falso” começou a se operar no século XIX, quando a primeira objetivou sua fundamentação e legitimação como disciplina. Essa diferenciação delimita a metodologia e o código de ação dos historiadores que se manifestam na forma de escrita do texto e nos elementos estéticos. Após 1950, ocorreu uma ruptura que desviou e modificou o enfoque dos temas pesquisados. Os objetos agora não se vinculavam aos macro-sistemas, que associados ao descompromisso e a descrença, causou grande impacto e uma reação de parte do meio histórico. Este debate não deixou de estender-se ao meio social, ampliando o papel da história e sua estética. Essas novas narrativas operaram de forma diferente das tradicionais, com um enfoque centralizado nos atores anônimos, de forma analítica e descritiva, dando importância aos significados simbólicos e aos comportamentos inconscientes. (CEZAR, 1998:170-171)

No filme esse embate entre a “objetividade” da escrita da história X seus “adversários subjetivos” é inserido por Conchi, que não desiste de atrair Lola para seus propósitos. A ideia da história como sendo uma leitura mais difícil e menos prazerosa de se executar do que num romance é apresentado quando Lola, ao carregar uma mala com livros para sua pesquisa é indagada por Conchi: “- Você

tem um cadáver ai dentro?" ao que Lola responde: "- Mais ou menos". Ela pede, então, que se envolva e participe da história. Que sua subjetividade esteja presente, pois a descrição mais objetiva tira a emoção e o interesse da leitura. Lola responde: "- Não quero um romance. Eles (os outros escritores) sabiam escrever, são gênios, eu escrevo como posso". Para a escrita literal Lola coloca a necessidade de se ter um grande talento, já para a história, esse elemento não é necessariamente necessário, pois sua escrita está podada da inspiração e do desenvolvimento estético. Executa-se uma crítica dos acontecimentos passados abordados pela história, fator que reflete a pouca importância que a sociedade contemporânea atribui ao passado e ao desenvolvimento de seu processo.

Outro ponto destacado no atual processo metodológico da história diz respeito a abordagem de um indivíduo ou de um grupo para exemplificar um contexto, a Micro-história. A busca pela história de R.S. Mazas e de Miralles é um traço deste novo enfoque metodológico, que se caracteriza fundamentalmente pela redução da escala de observação. O resgate da história de R.S. Mazas e de Miralles busca satisfazer questões mais amplas, mas seu enfoque está desviado das questões referentes à GCE e ao contexto macro para questões existenciais do indivíduo.

O enfoque nos atores sociais também aponta para a renovação da biografia dentro da esfera historiográfica. Uma questão metodológica a ser observada pela biografia é o cuidado de não abordar os indivíduos como autômatos dentro do contexto pré-concebido. No filme isso não ocorre, pois o contexto da GCE não é o que possui o enfoque principal. Lola busca nos personagens respostas para seu contexto e deseja que eles correspondam a suas idealizações.

Ao destacar o papel dos indivíduos ressalta-se também a questão de gênero, principal diferenciação do livro com o filme. No romance de Javier Cercas o narrador e personagem principal é masculino, no filme feminino. Este fator está associado a abertura do debate em torno da questão que foi levantado nas últimas décadas. A busca de respostas de Lola para suas questões existenciais traz uma comparação entre a escolha que deve ser feita entre a forma de escrita do seu livro e sua opção sexual, colocada, em discussão no filme.

O destaque dado ao indivíduo na história e a inserção de depoimentos de personagens vivos coloca o debate sobre os usos da memória e o papel da testemunha na metodologia histórica. As gerações mais jovens encontram-se mais afastadas da vivência do período franquista e os mais velhos já não se lembram ou querem esquecer estes fatos. A busca de Lola pelos elementos da GCE associados a sua busca pessoal se insere dentro de um contexto pós-franquista que busca

estabelecer um espírito de consenso para uma re-interpretação da GCE. Este espírito permite afastar da memória o horror ainda presente da era de Franco.

As diferentes estruturas de memória caracterizam-se por uma diferenciação entre memória pública e privada, sendo que elas coexistem e se formam simultaneamente. Recordar, portanto, não depende somente de si mesmo, mas também dos outros, da testemunha, que confere sentido a essa memória. Portanto, a memória configura-se seletiva, e é constituída a partir de representações afetivas ou uma *re-presentificação*. A memória opera por traços na mente, mas necessita de uma verificação ritualística que nas sociedades humanas se dá nas instituições de sociabilidade. (CATROGA, 2001:43-53) O historiador constitui um desses executores e verificadores da autenticidade da memória coletiva. No filme, essa questão está presente no papel que desempenham as testemunhas e na forma como elas evidenciam esses elementos.

Quando Lola se pergunta o que fazer com o material angariado com a pesquisa isso ocorre em uma cena em que ela passeia por um parque e atravessa, por baixo, um túnel de água. Esta cena insere a idéia de penetração em um processo histórico, uma incursão ao subterrâneo das memórias e das vivências dos personagens. Esse processo traz à tona a presença de testemunhas que vivenciaram a história pesquisada. Figueras, um dos "*amigos del bosque*", é um exemplo. Caracteristicamente a testemunha não é o (um) historiador. Somente quando ele se distancia do objeto em questão é que pode então constituir-se um historiador. A testemunha configura-se, portanto, a portadora da memória. Ao longo do tempo, diferentes concepções sobre o papel da testemunha são verificadas. Passando por Heródoto, Tucídides, pelos valores cristãos que referendaram as tradições, até o século XX com suas alterações metodológicas e a valorização do indivíduo, a testemunha ganha destaque constituindo-se memória viva dos acontecimentos. (HARTOG, 2001:11-41)

Na busca de vivenciar os fatos tal qual os personagens de sua obra, Lola viaja para os locais dos acontecimentos. O sofrimento que o personagem passa também é associado ao sofrimento do ato de pesquisar, da busca pelo conhecimento atrelada à idealização do trabalho do pesquisador. Tal como Heródoto, Lola viaja, busca ver além de ouvir. Essa associação realizada pelo filme aproxima o espectador com a história relatada e de uma identificação (do personagem com a história) do personagem com o espectador. Se nem Heródoto nem Tucídides buscavam transmitir as experiências do passado na sua singularidade, Lola busca isso, busca inclusive penetrar e compreender a forma de pensar dos personagens seja R.S. Mazas, já morto, ou Mirallles, ainda vivo.

Outro problema que se coloca é a “vitimização” das testemunhas. Este elemento confere uma autoridade que pode levar a confundir autenticidade e verdade. Questiona-se como a vítima (imbuída de sua autoridade) pode levar em conta diferentes perspectivas? (HARTOG, 2001:38-41) Inegavelmente insere-se aqui o papel e a forma de atuação do historiador para discernir e buscar esses elementos. “Somente quando se tem em conta todos os aspectos relacionados, em todos e cada um dos casos, estaremos falando da verdadeira recuperação da memória histórica”. (PEDREÑO, 2004:10-12). O filme tal como o livro propõe que o escritor seja um instrumento de execução de sua memória. As respostas para as questões relativas à GCE tornam-se opacas ante as questões referentes a condição humana que tomam o primeiro plano. O tecido social que origina os atos humanos é ressaltado pelas motivações do indivíduo que ganha espaço e ação ante a estrutura.

O romance e o filme se apresentam também como divulgadores de realidades passadas, o que destaca a não primazia da história e dos historiadores no monopólio do passado. Mas nenhum desses procedimentos está isento a uma crítica de outros setores, pois nenhuma ciência se legitima apenas por sua credibilidade interna. (GUAZZELLI, 2000:330) Nesse ponto o filme abre diferentes perspectivas de um evento histórico inserido num contexto incompleto e em formação. Uma pluralidade de faces históricas é mostrada: o factual, o novelesco, os testemunhos, os documentos e os silêncios (RICHTER, 2005).

Contudo, certas definições podem e devem ser atribuídas quando se aborda a GCE. Podem se colocar duas linhas de análise: o enfoque nas nacionalidades e autonomias ou a percepção de uma Revolução que expressa o conflito de classes. A vitalidade da temática é proporcionada pela complexidade e desdobramentos gerados pelo conflito bem como pelo peso da tragédia e o fim das utopias amparadas nos seus ideais. Mais, ainda, a real possibilidade de colocar os seus projetos em prática, a materialização de um sonho e de um novo futuro. Refletir sobre a GCE compreende não esquecer esses elementos.

Ao longo do tempo, a história se caracteriza como uma disputa. Seus usos são disputados por diversos setores da sociedade. Conforme as épocas, diferentes focos condicionam o conteúdo, o procedimento, suas funções e seus silêncios. E não podemos esquecer que estes silêncios também são história. (FERRO, 1989:1-9) Nos filmes também encontramos formas de evasão que pretendem esconder as realidades próximas e estas podem apontar idéias de um subconsciente coletivo. Os filmes colocam-se dentro dessa disputa configurada no processo histórico.

Assim, podemos pensar que a História se legitima apenas como instrumento para a transformação da sociedade. Na operação desse instrumento, quando realizada pelo historiador, ele não pode esquecer de buscar os diferentes ângulos para não se atrelar a história dos vencedores, indagar as injustiças e combater o esquecimento. O filme abre essas possibilidades, mas cabe aos espectadores observarem esses diversos elementos não esquecendo que eles também fazem parte de sua constituição, individual e coletiva.

Referências bibliográficas

ALARCÓN, Immaculada Sánchez & LOZANO, Juan Francisco Gutiérrez. La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil. **Revista HMIc.**, 2005.

Disponível em < <http://seneca.uab.es/hmic> >
acesso em 10 de junho de 2006.

ARÓSTEGUI, Julio. Los componentes sociales y políticos. In: ARÓSTEGUI, Julio; BRICALL, Josep M.; CARDONA, Gabriel; TUÑON DE LARA, Manuel; VIÑAS, Angel. La Guerra Civil Española 50 años después. Barcelona, Labor, 1986. p. 47-122

BANN, Stephen Analisando o discurso da história. In: **As invenções da história**. Ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: UNESP, 1994. p. 51-86

BURMESTER, Ana Maria de Oliveira. História no fim de milênio: para quê?. In: **Questões de Teoria e Metodologia da História**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2000. p. 317-324

CASANOVA, Julán. Las caras del terror. **Puentes**, junho 2005, n 14, p. 55

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Como analisar un film**. Barcelona: Paidós, 1996.

CATROGA, Fernando. Memoria e história. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Fronteiras do milenio**. Porto Alegre, Ed UFRGS, 2001. p. 43-69

CERCAS, Javier. **Soldados de Salamina**. Barcelona: Tusquet, 2001

CEZAR, Temístocles. Sob o firmamento da história: o "mito" do texto como representação objetiva do passado. In: ELMIR, Cláudio P. & FÉLIX, Loiva Otero. (org) **Mitos e Heróis**. Construção de imaginários. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1998. p. 163-177

Del VALLE, Carlos Yushimito. Soldados de Salamina: indagaciones de un héroe moderno. **Especulo**. Revista de estudios literários. Madrid, n. 23, 2003.

Disponível em: < <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/salamina.html>. >
acesso em 10 de jun de 2006.

FERRO, Marc. O filme: uma contra análise da sociedade? In: Le GOFF, Jacques (org) **História**. Novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. v. 3, p. 199-215.

_____. **A história Viglada**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FILHO, Cláudio Bertolli. Os transterrados espanhóis e a representação da França fraterna: 1939-1945. **Anos 90**. Porto Alegre. n. 13, p. 111-127, 2000.

GUAZZELLI, César Augusto Barcellos. Legitimidade e utilidade da história: canções, moinhos e outras coisas. In: **Questões de Teoria e Metodologia da História**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2000. p. 325-336.

HARTOG, François. A testemunha e o historiador. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Fronteiras do milenio**. Porto Alegre, Ed UFRGS, 2001. p.11-41.

LEVI, Giovanni. Micro-história. In: BURKE, Peter (org) **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.

MALEFAKIS, Edward. Aspectos históricos y teóricos de la Guerra. In: MALEFAKIS, Edward (ed). **La Guerra de España**. 1936-1939. Barcelona: Taurus, 1996. p. 13-47.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história. **Olho da história**. Salvador, n. 3, 1996 p. 217 – 234.

PADRÓS, Enrique Serra. Cultura e antifascismo na guerra civil espanhola. **Universa**. Brasília, v. 5, n. 3, p. 415-433, 1997.

_____. O fascismo espanhol e a Guerra Civil. **História. Ensino & pesquisa**. Porto Alegre, ano 2, n. 3, p.5-32.

PEDREÑO, José M. Qué és la memoria histórica? **Pueblos**, n. 12, p.10-12, 2004.

RICHTER, David F. Memory and metafiction: Re-membering stories and histories in Soldados de Salamina. **Letras peninsulares**. 2005. p. 1-19.

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

SHMIDT, Benito Bisso. A biografia histórica: o “retorno” do gênero e a noção de “contexto”. In: **Questões de Teoria e Metodologia da História**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2000. p.121-129.