

**A Revolução em película: as disputas e conflitos no interior do processo revolucionário a partir de *Terra e Liberdade*.**

***The Revolution in Film: disputes and conflicts within the revolutionary process in the Spanish Civil War from Land and Freedom.***

Rafael Hansen Quinsani <sup>1</sup>

**RESUMO**

Este artigo aborda o filme *Terra e Liberdade* com destaque para as disputas e conflitos no interior do processo revolucionário. A formação política e cinematográfica de Ken Loach será abordada para a compreensão dos motivos que o levaram a retratar a Guerra Civil Espanhola. Faremos a comparação entre as aproximações e distanciamentos da obra de George Orwell *Lutando na Espanha*, para, depois de aplicado o método de análise refletir sobre o debate e a realização da obra.

**Palavras-chave:** Cinema-História. Guerra Civil Espanhola. História Contemporânea.

**ABSTRACT**

This article discusses the film *Land and Freedom*, with an emphasis on disputes and conflicts within the revolutionary process. The political formation and film by Ken Loach will be addressed to understand the motives that led him to portray the Spanish Civil War. We will compare the similarities and differences in the work of George Orwell *Fighting in Spain*, for, after applying the method of analysis to reflect on the debate and the work accomplished.

**Key-words:** Cinema-history. Spanish Civil War. Contemporary History.

Quando os irmãos Lumière projetaram as primeiras luzes oriundas do seu cinematógrafo, no final do século XIX, mais do que desenvolver uma nova forma de entretenimento, eles lançaram os alicerces para aquilo que viria a ser uma nova arte, uma nova indústria e uma nova forma de realizar história. O rápido desenvolvimento da linguagem cinematográfica e a produção de milhares de filmes ao redor do

---

<sup>1</sup> Possui graduação em Licenciatura em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2006) e graduação em Bacharelado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2008). Mestre em História na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Email: [rafarhq@yahoo.com.br](mailto:rafarhq@yahoo.com.br)



mundo, logo levou o cinema a lançar suas luzes para o passado, para a história e para o meio social, de forma analítica e interpretativa. Nestes longos anos do curto século XX, diversos pensadores, escritores, curiosos e estudiosos debruçaram-se sobre os fotogramas e suas luzes projetadas no meio social. Para os historiadores, a reflexão e a mera incorporação deste novo meio artístico, simplesmente pensado como fonte histórica, teve início na década de 1970. Uma frase provocativa dizia que “os historiadores não costumam aparecer para o casamento, mas sim para o enterro” (POSTMAN, Apud SULZBACH, 1998, p. 206). O receio, ou talvez o puro temor, de incorporar o cinema nos meandros da disciplina histórica foi diminuindo nas últimas décadas, e, hoje, uma vasta produção sobre o cinema pensado como fonte histórica ou como objeto de reflexão para a própria condição histórica encontra respaldo no meio acadêmico. Entretanto, muito ainda há para ser feito, muitos caminhos ainda precisam ser percorridos, muitos desafios ainda precisam ser superados.

Assim, não cabe ao historiador fechar os olhos para o cinema, seus desafios e os diferentes usos e abusos realizados com a história. Renunciar ao debate e à reflexão implica na perda da função social e política que o fazer historiográfico carrega e dele é indissociável. Desse modo, para refletir sobre a relação Cinema-História nossa análise tomará como eixo um filme que aborda o contexto da Guerra Civil Espanhola. *Terra e Liberdade* (Ken Loach, 1995), pode ser considerado um filme histórico (NOVA, 1996, p. 217-234) que aborda a participação e o papel das milícias e, principalmente, as divisões políticas que se formaram no interior do campo republicano (ou antifascista) durante a guerra. Sua abordagem se aproxima do epíteto rankeano “o que realmente aconteceu”, devido ao cuidado e detalhamento empregados na recriação do contexto retratado. Entretanto, o filme se afasta da visão simplista, propagada pela visão republicana ou comunista predominante durante muitos anos na esquerda européia, do embate entre democracia *versus* fascismo, mostrando o processo revolucionário no interior do movimento, desvelando as contradições ideológicas entre o *Partido Obrero de Unificación Marxista* (POUM), os anarquistas e os comunistas. Assim, o filme permite uma discussão sobre o debate político no interior da esquerda e o contexto no qual é retratado.

O cenário da Guerra Civil Espanhola representado no filme estudado permite destacar amplas variáveis de análise referentes à representação histórica pensada a

partir da ótica do cinema. À grande produção bibliográfica acrescenta-se uma considerável filmografia do contexto, produzida dentro e fora da Espanha, sendo ainda recorrente nos dias atuais. Assim, a justificativa para a escolha da temática da Guerra Civil Espanhola se dá pela pluralidade de perspectivas e projetos que podem ser visualizados neste contexto (MALEFAKIS, 1996, p. 23). A Guerra Civil não foi uma simples resposta de um grupo aglutinado pelo exército frente a um projeto insurrecional e revolucionário de alguns setores de esquerda. Sua configuração histórica apresenta-a como um conflito local, na medida em que, por meios militares tentou-se resolver as questões sociais candentes; e como conflito internacional, representando um microcosmo que reproduzia a polarização de uma era. O prolongamento do conflito, seus traumas e a instalação de uma longa ditadura, encravaram no cerne da formação das gerações subseqüentes à Guerra Civil, a Revolução, seus protagonistas e a incapacidade de ignorar o passado em si, sua importância para o presente e a constituição do futuro (ARÓSTEGUI, 1986, p.47). A vitalidade da temática é proporcionada pela complexidade e desdobramentos gerados pelo conflito, bem como pelo peso da tragédia e o fim das utopias amparadas nos seus ideais. Mais ainda: ela expressa a real possibilidade de colocar projetos de mudanças radicais em prática, a materialização de um sonho e de um novo futuro. Para refletir e compreender a Guerra Civil Espanhola, os elementos vinculados à revolução social não podem ser esquecidos.

Sendo o cinema um dos melhores propagadores de modos de vida, por ser um meio que permite a socialização de sonhos, de necessidades e de utopias (e que, portanto, tem a possibilidade de intervir na história), um importante questionamento deve ser respondido pelo historiador: como ocorre a interação da obra com a sociedade e, por conseguinte, como a obra reconstrói a história nas suas narrativas. Dentro da análise do historiador, o filme pode ser encarado como documento primário, quando analisamos a época em que foi produzido, e como documento secundário, quando enfocamos sua representação do passado. Esta caracterização segue o modelo de classificação da documentação escrita da historiografia tradicional (NOVA, 1996, p. 217-34). Podemos ainda centrar a análise realizando uma descrição orgânica que enfoca os objetos e o meio independentemente do enquadramento realizado pela câmera, e uma descrição cristalina que visa mostrar o que não está sendo exposto. Podemos, portanto, pensar uma classificação entre cinema e história em três eixos: o “cinema **na**

história” e seus reflexos e influências; a “história **no** cinema” e a “história **do** cinema”.

Contudo, devemos levar em conta que no registro do real ou dos sonhos operado pelo cinema não há uma separação na forma como se executa esse registro. O cinema não se constitui fechado em si mesmo; ele permite o acesso a mundos diferentes, ao visível e ao não visível, aos silêncios da história que também são história (FERRO, 1989, p. 2). A análise de uma reflexão teórica sobre a relação Cinema-História e suas conseqüências e questionamentos para o historiador e seu fazer historiográfico serão analisados a partir deste filme que retrata o contexto da Guerra Civil Espanhola.

O filme abordado neste artigo será enquadrado na classificação elaborada por Marc Ferro sobre os princípios de constituição de uma obra histórica e as formas de análise e seus centros produtores. Em suas obras, Marc Ferro aponta a resistência de diversos historiadores com relação ao uso do cinema como fonte histórica. Nesse sentido, lembra que Fernand Braudel alertou-o para que não utilizasse o cinema: “interessante, mas é melhor que não o comente muito” (FERRO, 1995, p. 15). Fosse pela recusa em trabalhar com imagens, fosse pelo caráter não-artístico e intelectual atribuído ao cinema, os estudos encontravam-se num estágio incipiente e com muito terreno por galgar no espaço historiográfico. Ao elaborar a contra-análise, Ferro salienta que, além de tornar-se um agente, o cinema também motiva a tomada de consciência histórica, criando uma memória fílmica. Tendo em vista todos estes fatores, insere-se uma questão: em que aspectos o documento filmado supera o escrito no campo tradicional da investigação histórica? (FERRO, 1995, p. 57) A resposta a esta pergunta conecta-se a outra: a ficção pode servir como técnica científica de investigação histórica? (FERRO, 1995, p. 185) Ao pensar as soluções a estas questões devemos ter em conta a relação que o historiador apresenta com as fontes, os fundamentos concernentes à análise histórica e o discurso elaborado para evocar o passado, vinculá-lo ao presente e torná-lo verossímil. O desenvolvimento da História em diversas formas de expressão e abordagem, além da realizada no ambiente acadêmico, ganhou fôlego considerável no século XX.

No âmbito da História-memória prevalece a acumulação como forma de selecionar a informação a ser pesquisada. Qualquer descoberta constitui-se em valiosa contribuição à reconstituição e reprodução. A história acadêmica, ao contrário, tem na hierarquia das fontes e na sua quantidade e possibilidade de cruzamentos sua chave de seleção. Na história experimental, a seleção das

informações ocorre conforme a necessidade, e a ausência de instituições acadêmicas na base da pesquisa transformam o poder intelectual num dos objetivos latentes e não-latentes dos autores. A produção cinematográfica encontra-se na classificação denominada História-ficção. Diferentemente de uma obra acadêmica, o princípio organizativo ocorre através dos elementos estético-dramáticos, mesmo que numa fase de elaboração do roteiro e da pesquisa estes estejam presentes em menor grau. Isto não impede, contudo, que elementos de outros modos de funcionamento estejam presentes no âmbito da História-ficção. O princípio cronológico serve a muitas obras cinematográficas como fator ordenador da história representada. Muitas vezes o objetivo de uma película constitui-se na legitimação de uma causa, de uma visão histórica ou de um personagem histórico. Também não podemos negar a busca do poder intelectual por parte de cineastas, seja no seu meio de trabalho ou no meio social em geral.

Dentro da história-ficção, para que um filme possa exercer sua função de análise e de contra-análise de uma sociedade, Ferro aponta dois pré-requisitos: que os cineastas tornem-se independentes das forças ideológicas e das instituições; que o texto base da obra fílmica seja exclusivo do cinema, que não seja uma adaptação literária, por exemplo. Um cineasta pode fazer uma interpretação global e original da história, articulando uma compreensão do passado relacionado com o presente. A fim de sintetizar os diferentes graus de atuação dos cineastas, Ferro organiza filmes que exemplificam as diferentes formas de análise e o foco dos seus centros de produção, cruzando história e cinema através das diversas perspectivas de análise da sociedade e a forma de abordagem dos problemas sociais e históricos.

Quando um filme é produzido dentro de um âmbito institucional sua perspectiva pode advir e/ou focar grandes homens ou as massas. No âmbito contra-institucional encontram-se os filmes produzidos contra um poder estabelecido e que, portanto, carregam um caráter político mais acentuado. A memória social ou histórica abarca temas enfocados graças à sobrevivência da tradição oral ou pelos testemunhos. O material produzido nestas instituições pode destacar diferentes níveis de análise: de cima (*from above*), observando o poder; de baixo (*from below*), a partir do ponto de vista das massas; de dentro (*from within*), quando o narrador cerca o objeto de seu estudo, se apresenta diante da câmera ou explica em voz *off* o representado; de fora (*from without*), ao reconstruir um objeto social ou político através de um trabalho formal.

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

O processo de decupagem do filme analisado foi efetuado conforme um modelo elaborado a partir da sistematização de diversos autores (SORLIN, 1985; ROSENSTONE, 1997; CASSETTI e Di CHIO, 1996; MARTIN, 2007; TURNER, 1997), constituindo onze itens onde cada cena/seqüência deve ser submetida: descrição da cena; transcrição dos diálogos; avaliação dos planos e ângulos empregados no filme; detalhamento dos diferentes movimentos de câmera; análise do som; da fotografia; estudo da atuação cênica e comparação contextual dos personagens; análise dos efeitos de condensação, invenção e metáfora; avaliação da estrutura da narrativa; espaço; análise da dimensão temporal.

Serão destacadas as zonas de visibilidade (as obscuras e as não visíveis), através da contra-análise proposta por Marc Ferro, e também os tipos de construção efetuados, as formas de temporalidade e os modos de estrutura social presentes. A percepção sistemática de temas gerais e particulares pode dar uma visão das zonas de silêncio, de consenso e de questionamentos; daquilo que é permitido e do que é proibido, dos limites impostos pela produção e pelo sistema político.

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

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

A abordagem pontuada, pensada e demarcada politicamente nos filmes de Loach é produto de sua formação pessoal e profissional, incorporados na sua trajetória artística. Kenneth Loach nasce em Warwickshire, Inglaterra, em 1936. Seu envolvimento com o meio artístico tem início com o teatro, mais precisamente o teatro comunitário, contraposto ao teatro tradicional britânico. Sua continuidade profissional segue-se na televisão, onde realiza uma série de produções para a emissora BBC a partir de 1964. É neste meio que conhece e estabelece parcerias com o produtor Tony Garnett e com o roteirista Roger Smith, que prosseguirão na sua entrada para o cinema. É neste contexto sessentista que Loach tem o primeiro contato com a temática da classe operária e é influenciado pela “esquerda” do Partido Comunista, de caráter antiestalinista. O espaço aberto pela BBC permite uma excelente possibilidade de trabalho, que não ocorre sem tensões e debates. Nos anos 70, destaca-se entre os seus trabalhos, a minissérie *Days of Hope*, que aborda a atuação do movimento operário entre 1916 e 1926. Contudo, é na década de 1980 que Loach enfrentará a censura parcial imposta em quatro documentários por ele realizados, enquanto que outros serão retirados do ar (*A question of leadership; The Gamekeeper; Auditions; The red and the blue; Questions of leadership; Whish side are you on?*). Estes documentários mostravam a clara disposição dos afiliados dos sindicatos de enfrentarem o governo de Margareth Thatcher e a atuação dos dirigentes, os quais demonstravam disposição nos discursos mas, na prática, se negavam a realizar tarefas organizativas, que resultassem em ações práticas. “Creio que os documentários diziam coisas que não se queriam ouvir nesta época” (LOACH, 2008, p. 84).

Cinematograficamente suas influências estéticas são: o cinema *Neo-Realista* italiano, o *Free Cinema* britânico e *Czech New Wave* (LANGHOF, 2002, p. 29-34). O

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

Com a retomada do crescimento econômico e da reconstrução da Europa pela política do Plano Marshall, evidencia-se um declínio do gênero e sua “pulverização” em outros movimentos pelo mundo. Na Tchecoslováquia, uma geração de cineastas formados na Escola de Cinema e TV, da Academia de Artes Dramáticas de Praga (*FAMU*), descontentes com o regime comunista estabelecido em 1948, produzem um cinema apoiado em atores não-profissionais, que recorria ao humor negro e ao absurdo para exercer sua crítica. Milos Forman é o nome mais conhecido no Brasil oriundo deste movimento<sup>2</sup>.

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

---

<sup>2</sup> De Milos Forman destaca-se: *Pedro, O negro* (1963), *Os amores de uma loira* (1965), *O baile dos bombeiros* (1967). Outros cineastas: Jan Kadar: *A pequena loja da rua principal* (1965). Jiri Menzel: *Perlicky na Dne* (1965) *Trens estreitamente vigiados* (1966) Jaromil Jireš: *The Joke* (1968), *Valerie and Her Week of Wonders* (1971). Ver: TULARD, Jean. **Dicionário de cinema**: os diretores. Porto Alegre: L&PM, 1996.



de ser herdeiro das características britânicas presentes nos filmes anteriormente: o humor satírico, a presença do suspense e da violência.

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

A experiência na realização de documentários e a sua formação política centrada em valores materialistas refletem-se nos elementos estéticos utilizados por Loach. Suas ficções objetivam envolver o espectador em uma realidade, a deles

próprios. Mais ainda, seus filmes destinam-se a criar reações a determinadas realidades sociais. Para alcançar estes objetivos, Loach torna a atuação da câmera o menos visível possível. Seus enquadramentos buscam emoldurar os elementos cotidianos de forma mais natural possível. As cenas têm uma duração longa, os planos são mais abertos, o som e a luz mais naturais. Todos esses recursos permitem que o espectador tenha a sensação de fazer parte da ação retratada (LANGHOF, 2002, p. 29-34). A música muitas vezes está presente de forma diegética, ou seja, ela também está presente na cena e é vivenciada pelos personagens. Loach escolhe os atores levando em conta a espontaneidade e a autenticidade que estes podem agregar aos personagens. No filme *Terra e Liberdade* ele aplicou um teste aos atores perguntando como atuariam em situação de injustiça social e se trabalhariam para empresas envolvidas em vendas de armas. Mais do que buscar estrelas cinematográficas, seu objetivo neste caso era formar uma equipe de caráter e consciente das implicações históricas e políticas do contexto representado (JAECKEL, 2009, p. 53). Em Ken Loach podemos afirmar que há um “compromisso ético com o real” (ENGLISH, 2006, p. 262). Um real radiografado, passível de transformação. Para Ken Loach, o cinema pode gerar uma mudança de percepção, produzir perguntas e fomentar a indignação. Ele lembra do lema sindical dos EUA: agitação, educação, organização. Segundo ele, o cinema pode ser instrumento de agitação, pode educar ao lançar novas idéias, mas não pode organizar. Loach verbaliza em sua fala a ação desejada nos indivíduos retratados em seus filmes: “Creio que fazer uma película não exima seu realizador de sua obrigação de participar de outras maneiras na política. Se o inimigo está na porta, não basta fazer uma película sobre ele: há de se construir uma barricada para proteger sua casa” (LOACH, 2008, p. 85).

A felicidade dos indivíduos é um elemento presente e normalmente vinculado à cidadania, ao cuidado e preocupação com os outros e de como as expectativas dos cidadãos podem ser minadas pelas disparidades sociais existentes. O ambiente retratado é o urbano e seus personagens ingleses. Quando seu olhar desloca-se para o exterior, a presença inglesa está presente, mas inserida numa atuação e discussão de amplitude maior. *Uma canção para Carla* mostra o envolvimento de um britânico na Revolução Sandinista na Nicarágua. *Terra e Liberdade* acompanha a trajetória de um inglês na Guerra Civil Espanhola. Este é o filme de maior sucesso de Loach e um dos mais polêmicos sobre o tema, o qual produziu um intenso debate

dentro e fora da Espanha. Este marco na carreira de Loach é tão evidente, que ao realizar *Ventos da Liberdade*, em 2006, que aborda o conflito irlandês no início do século XX, fica clara a inspiração para a estrutura do filme em *Terra e Liberdade*.

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

A película inicia em Liverpool com dois médicos subindo uma escada até adentrarem no apartamento onde David sofria um infarto e era acudido por sua neta. Num corte rápido, visualizamos o interior da ambulância onde os médicos não conseguem salvar sua vida. Outro corte e sua neta já aparece em cena folhando revistas e jornais velhos. A imagem da menina é contraposta em contraplanos com as imagens dos jornais que ela folheia. Este jogo de quadros antepostos expõe implicitamente uma relação que o filme estabelece com o próprio espectador que o assiste. Se a neta de David descobre o passado através de fontes impressas e materiais, tradicionais fontes em que gerações pesquisam e descobrem o passado desconhecido, nós espectadores, faremos isso através do filme, que apresenta uma nova maneira de produzir e apresentar uma visão histórica sobre fatos que realmente aconteceram. Assim, um contrato é proposto ao espectador, cujas cláusulas são a descoberta de uma história de vida, da História encoberta ao longo dos anos e de seus significados para o presente.

A partir da descoberta de uma maleta que estava em cima do armário, a neta de David toma contato com outros objetos históricos e a partir do seu manuseio inicia um *flashback* que narra os anos em que David lutou na Guerra Civil Espanhola, ao lado da República agredida pelo golpe dos setores conservadores e antidemocráticos. Este efeito é interrompido diversas vezes com imagens da menina e dos objetos de David. A construção destas imagens denota muito bem os objetivos do diretor. Enquanto a menina olha o passado ao manusear os documentos e

objetos antigos, David, no passado descoberto por ela, mira o futuro ainda por construir e que será desvelado no filme.

A seguir, imagens em preto e branco são projetadas mostrando cenas reais da Guerra Civil, ressaltando a idéia de passado. Da projeção destas imagens a câmera abre seu enquadramento e visualizamos diversas pessoas dentro de uma sala. O espaço em que ocorre a ação é a Inglaterra. Esta seqüência, após a abertura do filme, onde se apresentam os créditos iniciais ganha destaque pela música presente. Inicialmente executada instrumentalmente e posteriormente em uma de suas versões mais conhecidas, *A las barricadas*<sup>3</sup> tornou-se uma música emblemática no contexto e na memória da guerra. Sua origem é polonesa e a partitura foi publicada na Espanha, em novembro de 1933, no suplemento da revista anarquista *Tierra y Libertad* de Barcelona. O uso de imagens em preto e branco gravadas durante a guerra resalta o tom documental que o filme adotará. Fica claro que assistiremos cenas do passado, que ao ser visualizado a cores ganha vida. Diversos cineastas utilizam este recurso e suas variáveis ao abordar um tema histórico. David Trueba, por exemplo, no filme *Soldados de Salamina* (2003), utiliza o preto e branco quando reconstitui imagens do período e do fuzilamento do falangista Rafael Sanchez Mazas. Outro exemplo, é o do cineasta brasileiro Tony Ventura, que se viu obrigado a utilizar imagens de arquivos sobre a ditadura civil-militar brasileira, porque durante uma exibição-teste do filme *Cabra-cega* (2005) boa parte do público mostrou desconhecimento do contexto retratado (Di MORETTI, 2005, p. 69 e 116-7).

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

---

<sup>3</sup> *Negras tormentas agitan los aires/ nubes oscuras nos impiden ver/ aunque nos espere el dolor y la muerte/ contra el enemigo nos manda el deber/ El bien más preciado es la libertad/ Hay que defenderla con fé y valor/ Alta la bandera revolucionaria/ que del triunfo sin cesar nos lleva en pos. / En pie pueblo obrero, a la batalla!/ Hay que derrocar a la reacción!/ A las barricadas! A las barricadas/ por el triunfo de la Confederación!* (HAGEMAYER, 2004. Anexo, p. 6).

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

Longe de ser “revolucionária”, a plataforma da Frente Popular incluía a retomada de uma série de medidas reformistas do primeiro governo republicano [1931-1933, chamado Biênio Reformista], embora intensificada na ação estrutural. Tais como a ênfase na reforma agrária, a efetiva implantação do ensino laico e as medidas protecionistas dirigidas às classes trabalhadoras. Alguns termos do programa pontuavam reivindicações conjunturais importantes, tais como a outorga definitiva dos estatutos autonômicos aos catalães e bascos e, principalmente, a anistia geral aos presos em decorrência do malfadado levante de 1934 [nas Astúrias] (FERNANDEZ, 2003, p. 61).

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

resposta ao apoio inicial de tropas e equipamentos militares massivos dos regimes de Hitler, Mussolini e Salazar apoiando explicitamente as tropas lideradas pelos generais golpistas e a omissão das democracias ocidentais européias.

Outro ponto de destaque da cena inicial fica por conta do cartaz que aparece ao lado do personagem que discursa para a platéia. O cartaz de autoria do artista Parrilla mostra três soldados desenhados em linhas geométricas. O destaque fica por conta do texto: *Con disciplina se defiende la Republica!* O uso do cartaz como meio propagandístico tem início no século XIX, mas é no século XX, incrustado pela influência dos movimentos artísticos cubistas, surrealistas, expressionistas e futuristas, que seu uso ganha impulso. Sua utilização permite democratizar a arte e ocorrerá principalmente em meios urbanos. Começa a ser empregado para fins políticos na Espanha em 1918. Na Guerra Civil, foi amplamente utilizado para motivar e denunciar as atrocidades e perigos fascistas. É justamente o antifascismo o tema que está presente na maioria dos cartazes. Sua produção e suas mensagens refletem a multiplicidade política espanhola, abordando diferentes temas conforme os interesses dos partidos, dos sindicatos e do governo republicano. Muitos cartazes são transformados em selos e postais para o exterior, e nestes suas temáticas incidiam sobre as conseqüências da violência sobre a população civil. Estima-se que são produzidos cerca de dois mil cartazes durante a guerra, e alguns com uma tiragem de dez mil exemplares (CERQUEIRA, 2005, p. 77). Os cartazes utilizados pelo Partido Comunista, e também por outros partidos e grupos de esquerda como o PSOE e a UGT, objetivam demonstrar a unidade necessária para a vitória da guerra. Disciplina impõe o controle sobre o exército. Defender a República implica defender os interesses soviéticos em prol das alianças com o Ocidente no esforço de contenção ao Nazismo.

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

Depois da apresentação inicial daquelas imagens e ouvir a conclamação mobilizadora, o jovem David é visualizado e rapidamente toma a decisão de lutar na Espanha. Além dos ideais, David destaca a calamitosa situação de desemprego e miséria enfrentada pela classe trabalhadora na Inglaterra. Em 1936, ainda eram candentes os reflexos mundiais da crise de 1929, da quebra da bolsa de valores de Nova Iorque e da profunda depressão conseqüente. David despede-se de sua

namorada (Kit); a seguir o vemos num trem já em território espanhol. É justamente pelas cartas que David escreve a Kit que sua história na Espanha é narrada, nas quais sua neta acompanha o desenrolar dos fatos, somado aos objetos, fotos e jornais separados e por ele guardados até sua morte.

No trem David encontra outros voluntários e é apresentado ao *Partido Obrero de Unificación Marxista* (POUM), fundado nos candentes anos 1930. Aqui, uma contradição é apontada por Magí Cruselles, pois David é filiado ao Partido Comunista (numa cena posterior ele rasga sua carteira do partido ao se decepcionar com o direcionamento executado pela via stalinista do processo); segundo o autor, não houve recrutamento na Grã-Bretanha pelo PC local. Também, o fato de se juntar às milícias parece pouco factível, pois os anarquistas e os militantes do POUM (defensores de organizações da resistência em milícias) não vêem com bons olhos os comunistas (CRUSELLS, 2003, p. 287). Por outro lado, não podemos perder de vista, que antes da iniciativa da IC de organizar as BI, ocorre um fenômeno espontâneo, ou seja, combatentes solidários viajam até a Espanha para colocar-se à disposição da República.

O enfoque destacado ao POUM insere um afastamento da visão simplista, propagada pela história oficial, do embate entre democracia versus fascismo, mostrando o processo revolucionário no interior do movimento, desvelando as contradições ideológicas entre as diferentes correntes de esquerda. O POUM também ganha destaque na obra *Lutando na Espanha (Homenagem a Catalunha é o título original)* de George Orwell, que combateu em suas milícias. Orwell realiza uma forte crítica à estalinização da resistência republicana contrapondo o relato da ação no front à atuação de dirigentes locados em cidades e quartéis. Entretanto, Crusells aponta que *Terra e Liberdade* não foi baseado na obra de Orwell, ao contrário do que pensam muitos críticos, mas na vida do jovem inglês Stafford Cottman (CRUSELLS, 2006, p. 293). Mas a semelhança é muito grande e diversos aspectos serão explorados neste capítulo.

Eric Blair, verdadeiro nome de Orwell, nasce em 1903 na Índia, então pertencente ao império britânico. Atua na polícia imperial na Birmânia entre 1922 e 1927. Viaja à Europa para escrever livros, onde encontra muitas dificuldades financeiras. A experiência na Espanha o coloca em contato com as frentes antifascistas. Exerce uma dura crítica ao pacifismo da época, que classifica de pacifismo pró-fascista (MAURA, 2003). Seu pensamento é composto pela

preocupação do poder dos Estados sobre os indivíduos, das conseqüências deste poder no cotidiano, no comportamento e nos sentimentos. Sua experiência na Espanha certamente acentua sua desilusão com a aplicação prática do socialismo, mas é igualmente crítico e não nutre grandes esperanças quanto à democracia capitalista. Sua desilusão com o futuro e a acentuação da crítica aos regimes socialistas e democráticos, podem ser verificados nas obras *A Revolução dos Bichos* e *1984*.

Orwell inicia seu relato destacando que a imagem de um soldado esfarrapado perdurará para sempre nas suas lembranças. O ambiente revolucionário ganha relevo, com seus cartazes, suas cores e seu cotidiano. A escassez do tempo de guerra também está presente, mas o autor destaca a crença no futuro e na revolução que transformaria a vida dos trabalhadores: “Os seres humanos procuravam comportar-se como tais, e não como engrenagens da máquina capitalista” (ORWELL, 1987, p. 6). Orwell chega na Espanha, em dezembro de 1936, como correspondente jornalístico, mas logo a participação no front de batalha torna-se inevitável. Seu treinamento no quartel ocorre de forma improvisada, e ele não deixa de ironizar os uniformes, multiformes na sua definição, tal a precariedade material. A admiração pelo povo espanhol é acompanhada por um desprezo que é inerente a sua formação. “As suas reflexões depreciativas ultrapassam a conjuntura da Guerra Civil, abrangendo globalmente a cultura hispânica. Embora nunca estabeleça a comparação, lança sub-repticiamente, a insinuação de estar num país subdesenvolvido e por analogia inferior a sua pátria” (CERQUEIRA, 2002, p. 143). Esta postura está ausente no filme de Loach, ela é invertida, como na cena em que David está no trem e retira os sapatos. O odor insuportável vem do inglês, não dos outros passageiros.

Em Orwell, a ironia permeia todo seu livro. A “impontualidade enlouquecedora” é desconcertante para os estrangeiros. “A palavra que nenhum estrangeiro consegue deixar de aprender é *mañana* [...] Sempre que humanamente possível, os assuntos de hoje são transferidos para *mañana*” (ORWELL, 1987, p. 13). A inexperiência com a guerra também é ironizada junto com a precariedade do armamento disponível. As granadas são apontadas por ele como as mais democráticas já fabricadas, pois atingiam o destinatário e também o arremessador. A melhoria do armamento veio, nas palavras do autor, com a granada de dois pinos:



Depois de se tirar os dois pinos, vinha o intervalo de sete segundos para a bomba explodir. Sua desvantagem maior estava em que um dos pinos era bem duro, o outro bem frouxo, de modo que era possível deixar ambos no lugar e ficar sem poder arrancar o durão num momento de emergência, ou então tirá-lo antecipadamente e ficar a pisar em ovos todo o tempo, com um medo desgraçado de que aquela porcaria explodisse no bolso. Mas era uma bombinha bastante boa para jogar (ORWELL, 1987, p. 93-4).

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

A maioria dos anarquistas se adaptou às necessidades do exército Republicano. Poucos não se integraram. O problema maior eram os que se adaptavam com reservas. Uma vez, numa ofensiva em *Peñarroya*, abrimos fogo para permitir o avanço de nossas tropas. Então, o comandante do exército que estava no meu observatório e não ouvia nenhum tiro de um dos lados, pegou o telefone e reclamou com o chefe da 28ª Divisão: - No has recibido la orden para disparar? - Si, la recibí. - Y porque no disparaste? - Porque no me dió la gana! - disse o anarquista. E isso participando de um exército de 500 mil homens (CARVALHO, 1996, p. 67).

Mas, para além da ironia, a obra de Orwell ressalta o cunho político da guerra. Inicialmente pouco familiarizado com o conflito, o britânico aos poucos passa a abordar algumas referências que vão ocupando mais espaço e por fim tomam conta do livro. Entre elas, o autor destaca que Franco, somado à Igreja Católica e à aristocracia, não deseja impor o fascismo, mas sim restaurar o feudalismo. Por outro lado, afirma que associados à burguesia liberal, os trabalhadores resistem não pela democracia, mas pela Revolução (ORWELL, 1987, p. 52-3). E o prosseguimento desta ocorreu em variados graus conforme a região. Na Catalunha, as coletivizações e o sentimento de que é possível haver uma mudança estrutural é bastante intenso. E é justamente a Revolução, que Orwell aponta como o elemento mais obscurecido pela imprensa da época. Ao mencionar a imprensa, o autor o faz de forma detalhada, citando amplos trechos de jornais. Após apresentar e caracterizar as forças políticas de esquerda, Orwell destaca que na imprensa inglesa é rara uma menção favorável aos anarquistas, depreciados sistematicamente (ORWELL, 1987, p. 168). Os jornais comunistas ingleses atribuem aos anarquistas à divisão ocorrida após os levantes de maio. A expressão anarquismo provoca um temor enorme na Inglaterra. Posteriormente esta culpabilização recai sobre o POUM, num processo executado pelo Partido Comunista. As acusações deferidas sobre o partido são

várias, Orwell cita algumas, a mais forte: “quinta coluna de Franco” (ORWELL, 1987, p. 169). Um dos jornais citados por Orwell é o *Daily Worker*.

No filme de Loach, a neta de David lê vários recortes de jornais que são enfocados em close, entre eles o *Daily Worker*. Após Blanca (uma miliciana que perde seu companheiro em um combate e que posteriormente tem uma relação amorosa com David) sair da pensão ao descobrir que David alista-se no exército controlado pelo comunistas, David envolve-se numa briga num café ao não suportar ouvir ironias e acusações depreciativas sobre a atuação dos milicianos. Os jornais vistos no filme corroboram as citações de Orwell. O polegar da mão esquerda da neta de David sinaliza a palavra *lies* (mentira) escrita à mão ao lado da manchete. Destacamos que a neta de David lê os jornais, e uma narração em *off* comenta o assunto e agrega didatismo à cena. Loach, de forma sutil, deixa que o espectador atente-se para o visualizado e transfere a atenção para os fatos vivenciados por David. A presença do jornal insere a visualização de um documento, testemunho da época, e adiciona ainda mais valor histórico aos eventos retratados.

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

A polêmica em torno da participação do POUM no conflito perdura até os dias atuais e, ao que tudo indica, não dá sinais de cessar. Orwell aponta a ausência de dados para a construção de um relato preciso sobre os acontecimentos de maio. “Os futuros historiadores nada terão em que basear-se, exceto um amontoado de acusações e propaganda partidária” (ORWELL, 1987, p. 159). Pierre Vilar, ao analisar o debate, destaca o paradoxo da interpretação partidarista, destacando que para o POUM a provocação que conflagra as Jornadas de Maio parte de Moscou

pelo PSUC; já para o PSUC à conspiração tem origem em Berlim e é alimentada na Espanha pelo próprio POUM; para a CNT é um complô catalão com conexões em Paris. Para Vilar, a consequência de tudo isso é que: “depreciações e rancores se sobrepuseram ao entusiasmo” (VILAR, 1986, p. 99). Pierre Broué, numa visão mais contundente, destaca o caráter peculiar desta revolução que se transforma numa contra-revolução stalinista. Além da crítica aos comunistas, Broué também critica a postura anarquista pela ausência de uma estratégia organizada que culmina numa violência cega desproposital (BROUÉ, 1992, p. 92). Posteriormente, a abertura dos arquivos de Moscou reacende o debate e agrega novos elementos. O professor Pelai Pagès y Blanch aponta que estes documentos mostram uma verdadeira obsessão de Stálin na perseguição e eliminação do POUM. A partir dos documentos analisados, ele aponta que apenas falta a constatação final que as provocações que deram origem aos fatos de maio iniciaram no Kremlim (PAGÈS Y BLANCH, 2007, p. 51). No seu argumento há uma valorização da participação do partido, levando em conta que o próprio Orwell dimensionou seu papel a uma atuação mais limitada, pois o número de membros e seu poder de influência são insuficientes para provocar uma greve, por exemplo (ORWELL, 1987, p. 170). Jaime Pastor destaca que os acontecimentos de maio ocasionam uma ruptura no partido e uma renovação eficaz ocorre somente após 1977 (PASTOR, 2007, p. 31-7). O historiador alemão Reiner Tosstorff destaca as ligações do partido com a questão sindical, e que seu ingresso na UGT implicou uma prática contrária ao seu discurso, aniquilando as bases. Seu comportamento no terreno sindical expressa expectativas criadas anteriormente, de que a desintegração dos outros partidos torna o POUM um pólo de atração de outros militantes desiludidos (TOSSTORFF, 2007, p. 47-8). O historiador do movimento operário Chris Ealham altera o foco do debate para os anarquistas e sua participação no governo Republicano. A peculiaridade da Revolução Espanhola foi não ter destruído o aparelho estatal vigente e gerar uma instituição revolucionária. A crítica do autor, mais próximo ao POUM, centra-se na cúpula do movimento anarquista, relativizando o papel das bases (EALHAM, 2007, p. 93-101). Neste amplo debate, a repercussão que mais se fez ouvir foi produzida por Ken Loach. O POUM como centro da narrativa de *Terra e Liberdade* amplifica a participação do partido para além dos espectadores socialistas. As bandeiras presentes no filme e a imagem cristalizada no cartaz permitem uma redescoberta de sua atuação, e a sua descoberta em muitos dos casos.

Fica claro que as posturas de Ken Loach e de George Orwell se aproximam, principalmente quando David rasga a carteira azul do Partido Comunista e na forte cena em que tropas enviadas pelo governo republicano desarmam a milícia e dão voz de prisão aos seus comandantes, acusados absurdamente de conspiração e colaboração com os fascistas. O desenvolvimento da formação e organização das Brigadas Internacionais denotam a forte influência comunista, até sua integração ao Exército Popular (o exército republicano). A origem das Brigadas ainda é incerta. O *Komintern* aprovou uma resolução no dia 3 de agosto de 1936. A partir de setembro, Paris transforma-se em centro de recrutamento. Aproximadamente 53 mil voluntários de 53 países dirigem-se para a Espanha, e 80% deles se enquadram no perfil de David: trabalhadores braçais desempregados ou que largam o emprego para se inserirem na “marcha da história” (BEEVOR, 2007, p. 237-40). Desse modo:

A criação das BI provocou diversas reações no setor governamental. Se, por um lado, a República precisava de um exército regular e treinado que substituísse os insurretos “*Tercio de Extranjeros*” e o “*Ejército Peninsular*”, por outro lado, se temia que as BI e o 5º Regimento se tornassem um exército “particular” comunista, transformando a Espanha em um satélite moscovita. Este temor não era privilégio só de republicanos burgueses ou socialistas moderados intranquilos com a possibilidade de perderem o poder. À esquerda do caleidoscópio político, os pousistas e os anarquistas, em especial, desconfiavam da presença dos estrangeiros trazidos pela *Komintern* [...]. (FERNANDEZ, 2003, p. 166)

Ao chegarem ao quartel da Catalunha, os voluntários são encaminhados ao treinamento. Com pedaços de paus e vassouras eles marcham e cantam de um lado para o outro. A câmera acompanha os diferentes movimentos e de um plano geral passa para um plano mais fechado para enquadrar os rostos dos voluntários ao som de tambores. Em seu relato, Orwell insiste, constantemente, na sua vontade de manusear uma arma e fica espantado com a ausência de treinamento dos voluntários. Ao invés do preparo militar para o front, marchas e desfiles. No filme, não é David quem reclama desta situação, mas uma mulher que exige uma arma e expõe que em Madrid “as coisas são mais sérias”. É importante registrar que a capital Madri está durante toda a guerra, na frente de combate entre as duas forças.

Após o treinamento, numa rápida transposição, os milicianos já se encontram num caminho que percorre vagarosamente as sinuosas estradas de uma região montanhosa. A chegada ao front já insere os personagens num dos elementos mais presentes durante o conflito: o combate nas trincheiras. Orwell lembra com temor

que um dos maiores adversários era o frio enfrentado nas noites de vigília numa trincheira. “Na guerra de trincheiras existem cinco coisas importantes: lenha, comida, fumo, velas e o inimigo” (ORWELL, 1987, p. 25). Certamente muitos combatentes de meia idade ainda têm gravadas na retina os horrores da I Guerra Mundial, cujo combate nas trincheiras ceifou milhões de vidas. O horror ali vivenciado pode ser verificado neste relato citado por Marc Ferro:

Uma noite, Jacques, durante uma patrulha, viu sob seus capotes descoloridos ratazanas a fugir, ratazanas enormes, engordadas a carne humana. Com o coração a bater, ele rastejava em direção a um morto. O capacete tinha caído. O homem apresentava a cabeça contorcida, vazia de carne: o crânio à vista, as órbitas vazias, os olhos comidos. A dentadura tinha deslizado sobre a camisa podre e da boca escancarada saltou um bicho imundo (FERRO, 1993, p. 126).

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

Também é nas trincheiras, na parte final do filme, que os combatentes entoam uma das mais conhecidas músicas da guerra: *Si me quieres escribir/ Ya sabes mi paradero*. Como uma série de músicas entoadas na guerra, *Si me quieres escribir* adapta diversas letras a uma melodia já existente. A versão mais conhecida e citada a seguir, é produto da guerra na África na década de 1920 (HAGEMAYER, 2004, p. 166). Esta versão recorre a vários fatos históricos amplamente conhecidos da Guerra Civil. A referência à “Terceira Brigada Mista” é substituída no filme por “Frente em Huesca”. Orwell lembra da imagem que Huesca deixa nos combatentes:

“Amanhã tomaremos um café em Huesca” (ORWELL, 1987, p. 49). Como o planejado não ocorre, a frase torna-se piada para o exército. A Terceira Brigada Mista resulta da fusão das unidades oficiais do exército republicano e das milícias populares. Outras menções da letra se referem ao papel precursor dos comunistas. Devido ao enfoque de Loach, a referência é modificada, destacando Huesca, ponto nunca conquistado pelos republicanos. Os combatentes cantam as duas primeiras estrofes. Depois de um corte eles estão em ação e a música passa a ser executada em *off*, mas somente até as referências às bandeiras italianas. Os demais pontos referentes aos comunistas, como a menção aos *Cuerpo de Ingenieros*, ficam de fora. Sua execução segue somente instrumentalmente. A função da melodia é dar sentido à mensagem dos versos. Aqui os toques ritmados compõem um ambiente militar que se conectam com a cena de batalha. O fato dos milicianos entoarem a música antes da batalha também apresenta os combatentes numa situação ritualística, com seus cantos declamados como preparo para a guerra.

Nas trincheiras a atuação das mulheres e sua modificação no decorrer do conflito são muito bem destacadas. Num primeiro momento, elas estão lado a lado com os homens, com rifles na mão e participando de combates. Com o avanço do conflito as mulheres são direcionadas às chamadas tarefas de apoio: cozinha e enfermaria. O foco dos filmes de Ken Loach não está centrado nas questões de gênero. Estas questões aparecem em vários filmes, onde homens e mulheres reagem de forma diferente ao que acontece com eles nos enredos, mas o foco está no coletivo, uma vez que Loach privilegia a igualdade e não a diferença. Contudo, é visível a maior abrangência dos papéis femininos nos seus filmes no decorrer dos anos. De domésticas e mães elas passam a revolucionárias, como em *Terra e Liberdade*, e assumem o protagonismo em *Uma canção para Carla*. Marta Brancas aponta que uma das únicas mulheres com atuação de destaque nos combates, nos fronts do POUM, foi Mika Etechebèherè. As demais atuam na retaguarda, onde, através do Secretariado Feminino del POUM, iniciam processos de alfabetização, capacitação de enfermeiras e ajuda às operárias (BRANCAS, 2007, p. 15-6).

Depois de retratar o cotidiano e mostrar algumas escaramuças com os nacionalistas, a milícia de David parte para a invasão de um vilarejo sob domínio dos nacionalistas. Esta é a grande seqüência de ação do filme que alterna tomadas longas com rápidos cortes. Em muitas ocasiões, David assume o centro do enquadramento da câmera, mas também o grupo de milicianos como um todo é

enfocado. A seqüência destaca os combates no meio urbano, onde a população civil está sob fogo cruzado. Todo o desfecho da ação culmina em frente da Igreja da localidade. Alguns soldados nacionalistas se abrigam nesse edifício. Para tentar escapar, utilizam mulheres da localidade como escudo. Na intensa troca de tiros eles acabam mortos, mas uma mulher também é vitimada. O padre da cidade é acusado pela população de participar do combate. Ao colocarem seu ombro à mostra, fica saliente a marca do fuzil em sua pele. Numa fila indiana, com o padre à frente, todos seguem para um terreno da cidade, onde o padre é executado. Ali também se encontram corpos de anarquistas executados há poucas horas. Quando a câmera mostra a frente da Igreja, vê-se uma fogueira improvisada e diversos objetos sendo jogados nela.

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

As violências do lado republicano foram realizadas por um povo apaixonado, com forte espírito de classe, inflamado, descontrolado e espontâneo, enquanto o governo de Madrid, privado de oficiais e da polícia, estava perturbado e indefeso. As atrocidades nacionalistas foram medidas calculadas de política, temperadas pela vingança e uma forma de ódio de classes [...] as atrocidades na zona legalista terminaram logo que o governo conseguiu firmar sua autoridade. No lado nacionalista, jamais terminaram durante a guerra e continuaram nas represálias do pós-guerra (MATHEWS, 1975, p. 108-9).

Os combatentes iniciam o canto do Hino da Internacional Socialista, que se intensifica aos poucos e culmina num canto vibrante. Aos poucos ouvimos o som de tambores que acompanham o ritmo da música. A letra desta música sofre várias adaptações conforme diversos interesses. “Uma disputa pelas adaptações da letra, e na babel de línguas e ideologias que se confrontavam na Guerra Civil Espanhola,

apenas a melodia acabou servindo como padrão de consenso ideológico” (HAGEMAYER, 2004, p. 97). O interesse de Loach era resgatar o hino e difundi-lo às novas gerações. Diante da tragédia verificada, a música entoada destacava a necessidade de união para o combate à luta final<sup>4</sup>. Destaca-se que esta cena antecede a cena do debate sobre a coletivização das terras, onde as diversidades de visões de mundo culminam de forma impactante na história.

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

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

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

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

---

<sup>4</sup> Versão Socialista: Arriba los pobres del mundo / de pié los esclavos sin pan / Y gritemos todos unido / Viva la Onternacional! / Removamos todas las trabas / que oprimen al proletário / Cambiemos al mundo de base / hundiendo al império burgués. / Agrupémonos todos / en la lucha final / Y se alcen los pueblos / por la Internacional / Agrupémonos todos / en la lucha final / Y e alcen los pueblos, com valor / No más salvadores supremos / ni Cesar, ni burgués, ni dios / que nosotros mismos haremos / nuestra própria redención. / lo que quierén los proletários / es el triunfo de su bien. / Tendremos que ser los obreros / los que guiemos el tren. / el dia que el triunfo alcancemos / ni esclavos ni dueños habrá / Los ódios que al mundo envenenan / al punto se extinguirán. / El hombre del hombre es hermano / cése la desigualdad/ La tierra será un paraíso / império de la humanidad. A versão anarquista: Arriba los pobres del mundo / En pie los esclavos sin pan / Alcémonos todos que llega / La Revolución Social. / La anarquía há de emanciparnos / De toda la explotación / El Comunismo Libertário / será nuestra redención / Agrupemonos todos / a la lucha social / Con la FAI lograremos / el éxito final / color de sangre tiene el fuego / color de negro tiene el volcán / Colores rojo y negro tiene nuestra bandera triunfal / Los hombres han de ser hermanos / cese la desigualdad / La tierra será paraíso / libre de la Humanidad. / Agrupémonos todos / a la lucha social. / Com la FAI lograremos el éxito final.



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

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

Esta fala ressalta a necessidade de união em prol da vitória sobre os fascistas. Em seguida vem o seu contraponto, destacando a necessidade da revolução, mas a tréplica mantém o tom da fala anterior:

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

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

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

Um francês apresenta uma opinião aberta valorizando os dois lados:

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

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

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

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

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

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

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

David se desilude com a situação vivenciada. Num café discute e briga com integrantes do exército comunista, que depreciam e ironizam a atuação das milícias. Ele decide voltar ao front e a seqüência final é construída sob forte tensão. A câmera mostra caminhões do exército regular percorrendo a estrada enquanto os milicianos esperam. Quando eles chegam ao seu destino, seguindo as ordens do seu comandante, os soldados descem dos caminhões e posicionam-se como pelotão de fuzilamento. Após a leitura de um comunicado que aponta a colaboração do POUM com os fascistas, é solicitada a entrega das armas e a prisão de alguns milicianos. Muitos inconformados gritam e se atiram no chão. Alguns se recusam a entregar as armas, na eminência de uma tragédia, tentam ser dissuadidos pelos seus companheiros. Quando um tiro é disparado para o alto por um miliciano, um soldado comunista atira e fere fatalmente Blanca. Esta é a personagem que mais se sobressai no elenco feminino e sua presença no filme destaca a participação das mulheres no front de batalha e o posterior deslocamento para tarefas de apoio. Após a citada tomada do vilarejo e da morte do namorado de Blanca, David sente-se culpado pelo acontecimento, fato que o aproxima de Blanca. Após David se ferir com a espingarda é Blanca quem o orienta sobre como proceder em Barcelona onde seu ferimento será tratado. Sua ida para a cidade insere o início do relacionamento amoroso dos dois, mas que não resiste ao processo de militarização oficial, que cativa David a se alistar no Exército Popular. Um ponto importante a ser destacado é

o fato de que Blanca é a única entre seus companheiros de trincheira que usa um lenço vermelho e negro, cores utilizadas pelos anarquistas (ao passo que a maioria dos combatentes enfocados utiliza lenços vermelhos). Sua forte reação à atitude de David, além das implicações citadas, pode estar correlacionada à sua postura política mais próxima dos libertários. O fato de o corpo de Blanca ser levado por David ao seu povoado, aproxima o estrangeiro da população local e apresenta aos espectadores a ligação dos combatentes com seus familiares.

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

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

Já na classificação sobre os centros de produção e as formas de análise, *Terra e Liberdade* insere-se no âmbito das contra-instituições, uma vez que sua

análise rompe com a tradicional visão propagada pela esquerda após o conflito. Enfocar as divisões e diferenças da esquerda no contexto da Guerra Civil Espanhola era mais possível ser feito fora de um quadro institucional que tendia, em sua maioria, a reproduzir a versão clássica dos acontecimentos. A forma de análise é denominada *From Within*, pois nela o narrador, Ken Loach, cerca seu objeto de estudo explicando através do personagem David seu ponto de vista. Em segundo plano o filme também pode ser inserido como produto das memórias, tendo em conta que foram utilizados depoimentos e relatos escritos para abordar um assunto que estava velado dos arquivos oficiais.

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

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

O intenso debate provocado pela película não isenta Loach de críticas e questionamentos à sua forma de abordagem e ao seu foco narrativo. Manuel Vázquez Montalbán, num artigo intitulado *Ken, o Intruso*, aponta que a visão do filme

acaba reproduzindo a visão das memórias, que se resume a um acerto de contas entre comunistas do POUM e do PSUC. É um anacronismo afirmar qual a prioridade mais importante: vencer a guerra ou executar a revolução? O foco sobre o POUM é um reducionismo forçado, que conduz a “falsificações da verdade histórica” (VÁSQUEZ MONTALBÁN, 1996, p. 60), demonizando os comunistas e esquecendo que a decisão tomada sobre o POUM ocorre no seio do governo republicano. O filme centra o relato no POUM, mas outras organizações também se fazem presente. Como um filme não é um livro de história, com notas de rodapé, torna-se necessário selecionar os eventos e os fatos que serão narrados de forma muito mais delimitada. Se o partido comunista não é o único responsável pela derrota, ele é um dos responsáveis. A frase de David é enfática: “O partido é podre”. Os personagens que aparecem durante o filme reverberam a postura do partido. Sua visão sobre a etapa em que se encontrava a Espanha é bem clara: corresponde a uma revolução democrático-burguesa, não uma socialista. O PSUC, presente no filme na cena do confronto com os anarquistas nos telhados dos prédios, precisa ir mais além do que o próprio PCE, desarmando milícias, enquadrando-as no exército regular e desenvolvendo uma política de guerra (VIÑAS, 1989, p. 142-3). Além disso, a abertura dos arquivos da antiga U.R.S.S. tem apontado um intenso desejo de Moscou de eliminar dissidências trotskistas. Cabe lembrar que nos anos 1930 ocorreram os célebres Processos de Moscou contra a antiga vanguarda bolchevique, acusada de trotskista.

Vasquez Montalbán supõe que: “Tivesse o filme de Loach recorrido à opinião de historiadores bem informados sobre aquelas circunstâncias, não seria tão maniqueísta” (VÁSQUEZ MONTALBÁN, 1996, p. 60). Certamente Loach e o roteirista consultaram livros de historiadores. Mas também foram consultados relatos e depoimentos. Como aponta Rosenstone, a história não tem o mesmo significado para um cineasta e para um historiador. A frase de Vásquez Montalbán aponta uma preponderância dos historiadores sobre o passado, ou sobre o uso do passado. Não teriam os cineastas os mesmos direitos que os historiadores de abordar o passado sob seu ponto de vista narrativo? Loach não centra seu foco sobre o POUM e a crítica aos stalinistas com o intuito de ser maniqueísta. Ao realizar esta obra, certamente pesa um fato, ou seja, os 60 anos do início da Guerra Civil a serem comemorados em 1996 trarão ainda mais repercussão ao assunto. Também a formação política de Loach, centrada no antiestalinismo, dificilmente leva o autor a

evitar a abordagem de um processo antiestalinista onde ele ocorreu. Rossana Rossanda contrapõe as críticas de Vasquez Montalbán destacando que foi necessário alguém de fora da Espanha descobrir feridas ainda não cicatrizadas. “Somos fracos por causa de nossos silêncios” (ROSSANDA, 1996, p. 61) enfatiza a autora. O filme apresenta uma visão parcial, porém não mistificadora, justamente porque o que atormenta são seus acertos e não seus erros. O que interessa para a autora, e também para Loach, é a compreensão dos motivos da derrota de um projeto revolucionário. A afirmação de Vasquez Montalbán “Esse belíssimo filme tem algo que o aproxima das análises de uma revolta num parque jurássico: teses instrumentalizáveis pela frente neoliberal, que defendia cinicamente a inutilidade das revoluções” (VÁSQUEZ MONTALBÁN, 1996, p. 60) não procede. Como cineasta, militante e cidadão Loach busca a compreensão dos fatos. Diz Hobsbawm que: “A principal tarefa do historiador não é julgar, mas compreender, mesmo o que temos mais dificuldade para compreender” (HOBSBAWM, 1995, p. 15), e aqui Loach se assemelha a um historiador. Ele usa a história, tenciona-a, mas não falsifica os fatos narrados. Mais do que um competidor, ele complementa o trabalho histórico. Mas o cineasta também insere seu ponto de vista, através da fala de David: “Não me arrependo do que fiz. As revoluções contagiam. Nosso dia chegará”.

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

Uma antiga canção chamada *Adeus*, dedicada aos combatentes dizia em seus versos (HAGEMAYER, 2004, p. 308)

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

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

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

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

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



Cinema-História pensado como conceito articulado, abre um novo campo metodológico. Qual documento se impôs de tal maneira a ter seu nome associado à história? Este conceito caracteriza-se por construir uma problemática com objeto e uma epistemologia específica. Segundo Jorge Nóvoa, esta relação corresponde à articulação de uma razão poética que leva em conta o valor epistemológico da imaginação. Insere-se aqui a questão de como o racionalismo cartesiano pode dar conta do sentimento e da emoção na produção de um conhecimento. O cinema **ensina, explica, documenta, constrói uma memória, é agente e produtor** de um discurso sobre a história (NÓVOA; BARROS, 2008, p. 7-24). Trata-se de uma outra história diferente daquela escrita nos livros, construída com métodos diferentes e inscrita em outra matriz disciplinar.

## REFERÊNCIAS

ALHAM, C. Una revolución a medias: los orígenes de los “hechos de mayo” y la crisis del anarquismo. **Viento Sur**, n 93, p.93-101, 2007.

ANDRADE, J. El partido comunista dueño del poder político. **Viento Sur**, n. 93, p. 25-29, 2007.

ARÓSTEGUI, J. 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.

BRANCAS, M. La música futurista de las revolucionarias del POUM. **Viento Sur**, n 93, 2007.

BEEVOR, Anthony. **A batalha pela Espanha**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

CARVALHO, A de. Entrevista. **Atenção**, 1996.

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

CERQUEIRA, João. **Arte e literatura na Guerra Civil Espanhola**. Porto Alegre: Zouk, 2005

CRUSELLS, M. **La Guerra Civil española: Cine y Propaganda**. Barcelona: Ariel, 2003.

CRUSELLS, M. **Cine y Guerra Civil Española: Imágenes para la memoria**. Madrid: Ediciones JC, 2006.

DURGAN, A. Trotsky. El POUM y los hechos de mayo. **Viento Sur**, n. 93, p. 57-65, 2007.

ENGLISH, J F. Local Focus, Global Frame: Ken Loach and the cinema os dispossession. In: FRIDMAN, L D. (org). **Fires were started: British cinema and Thatcherism**. Londres: Wallflower Press, 2006.

FERNANDEZ, J C. **Voluntários da Liberdade: Militares Brasileiros nas Forças Armadas Republicanas durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939)**. 392 f. São Leopoldo: Unisinos, 2003. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Ciências Humanas - CENTRO 1, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2003.

FERRO, M. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

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

FERRO, M. **A Grande Guerra**. 1914-1918. Lisboa: Edições 70, 1993.

FERRO, M. **Historia contemporánea y cine**. Barcelona: Ariel, 1995.

FERRO, M. **A história vigiada**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

HAGEMeyer, R R. **A identidade antifascista no cancionero da guerra civil espanhola**. 2004. Tese (Doutorado História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

JAECKEL, V. Guerra Civil Espanhola na literatura e no cinema dos anos 1990: a idealização da luta revolucionária. **Aletria**, p. 49-65, 2009.

LANGHOF, W. **Realism, naturalism, Loachism?** A Study of Ken Loach's films of the 1990s. Auflage: Grin, 2002.

LEBEL, J-P. **Cinema e Ideologia**. Lisboa: Estampa, 1972.

LOACH, Ken. Cuando el enemigo está a las puertas. **El viejo topo**, n.244, p. 82-85, 2008.

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

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MATTHEWS H L. **Metade da Espanha morreu**: Uma reavaliação da Guerra Civil Espanhola. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

MAURA, C S. Orwell, o los vericuetos de la libertad. **Revista ilustración Liberal**, Madrid, n.16, 2003.

MERTEN, L C. O importante foi não ser cabotino. **O Estado de São Paulo**, 08 de outubro, 2009.

MONPÓ, E. Ficção e verdade na Guerra Civil de Espanha: o redescobrimento da história. **O Olho da história**, Salvador, n.2, p. 165-173, 1996.

NOVA, C. O cinema e o conhecimento da história. **O Olho da História**, Salvador, n.3, p. 217-234, 1996.

NÓVOA, J; BARROS, J A (orgs). **Cinema-História**: teoria e representações sociais no cinema. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

NÓVOA, J; FRESSATO, S B; FEIGELSON, K. (orgs.). **Cinema-tógrafo**: um olhar sobre a História. Salvador: EDUFBA/UNESP, 2009.

PAGÈS Y BLANCH, P. “Estalinistas y alborotadores”: la campaña contra el POUM. **Viento Sur**, n.93, 2007.

PASTOR, J. El POUM. De la fusión a la doble derrota y la crisis interna. **Viento Sur**, n.93, 2007.

ROSENSTONE, R. **El Pasado en imágenes**. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona: Ariel, 1997.

ROSSANDA, R. Ajuste de Contas. **Atenção**, 1996.

SORLIN, P. **Cine europeo, sociedades europeas**. 1939-1990. Barcelona: Paidós, 1996.

SORLIN, P. **Sociología del cine**. La apertura para la historia de mañana. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

SULZBACH, L. **Os dois olhares do cinema**. As relações de poder e a estrutura cinematográfica. 1998. 239 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

THOMAS, H. **A guerra civil espanhola**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. 2v.

TOSSTORFF, R. El Poum y la cuestión sindical en Catalunya (1936-1937). **Viento Sur**, n.93, 2007.

TULARD, J. **Dicionário de cinema**: os diretores. Porto Alegre: L&PM, 1996.

TURNER, G. **O cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

VÁSQUEZ MONTALBÁN, M. Ken, o intruso. **Atenção**, 1996.

VILAR, P. **La guerra civil española**. Barcelona: Crítica, 1986.

VIÑAS, A. Las condicionantes internacionales. In: TUÑÓN DE LARA, M et al. **La guerra civil española: 50 años después**. Barcelona: Labor, 1989.

Artigo: Recebido em: 29/08/2010 Aceito em: 18/10/2010
---