



## HISTÓRIA, MEMÓRIA E CINEMA: o caso Soldados de Salamina

Rafael Hansen Quinsani  
Mestrando em História na UFRGS. Bolsista CNPq.  
E-mail: [rafarhq@yahoo.com.br](mailto:rafarhq@yahoo.com.br)

### RESUMO

Este artigo analisa a questão da memória e o debate sobre os testemunhos a partir do filme Soldados de Salamina, realizado em 2003. Esta obra foi baseada no livro homônimo de Javier Cercas e insere-se na ampla produção sobre memória, ocorrida na Espanha do século XXI, e que busca reavivar o debate sobre a Guerra Civil e o Franquismo.

**Palavras-chave:** Memória; cinema; Guerra Civil Espanhola; Franquismo.

### ABSTRACT

This article analyzes the subject of the memory and the debate on the testimonies starting from the film Soldiers of Salamina, accomplished in 2003. This work was based on Javier Cercas homonymous book and he interferes in the wide production about memory, happened in Spain of the century XXI, and that it looks for to revive the debate on the Civil war and Franquismo.

**Keywords:** Memory; cinema; Spanish Civil War; Franquismo.

Chuva. Lama. Uma série de corpos espalhados pelo chão. Tensão. Estes elementos são narrados por uma câmera que investiga o ambiente curiosamente. As imagens em preto e branco remetem a um passado mais remoto. Um corte. Nos dias atuais a câmera percorre curiosamente um apartamento com objetos espalhados a esmo, até focar uma mulher cerrada em frente à tela branca de um computador. Duas instâncias de tempo. Duas representações em conflito e sobrepostas que se apresentam diante do espectador. Uma ação representada, uma pessoa que tenta escrever algo sobre alguma ação.

Ao longo dos séculos, escrever a história tornou-se um hábito pulverizado em diferentes meios além do acadêmico. De diversos lados surgem críticas, métodos diferenciados e ataques constantes aos historiadores e seu trabalho. Nesse sentido, o cinema se apresenta como uma nova forma de produção histórica, uma “escrita fílmica da história” (NAPOLITANO, 2007, p.68), que muitas vezes se imbrica, por vezes subverte, o trabalho do historiador.

Para refletir sobre essas questões, analisaremos a película *Soldados de Salamina*, sua representação do passado e as implicações concernentes ao contexto de produção, o início do século XXI na Espanha, mostrando como passado, presente e futuro se coadunam na produção do conhecimento histórico. Como linha mestra desta análise, abordaremos a relação da memória com a história, debate amplamente executado em diversos meios sociais e onde esta obra tem um lugar de destaque.

O filme *Soldados de Salamina*, dirigido por David Trueba em 2003, tem seu roteiro escrito baseado no livro homônimo de Javier Cercas publicado em 2001. O fantástico sucesso do livro contribuiu para sua rápida adaptação ao cinema. O filme aborda a história de uma escritora – Lola, interpretada por Ariadna Gil – que, passando por uma crise em sua criatividade, necessita trabalhar em um jornal, além de dar aulas de literatura em uma universidade. Ao receber uma encomenda do editor do jornal para escrever um artigo sobre a Guerra Civil, 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 posteriormente em uma floresta. Com esses elementos tem-se o debate sobre qual deve ser o papel do escritor e da busca pelas suas entranhas emocionais. Isso incluiu uma busca de Lola por sua sexualidade (na qual se insere a cartomante Conchi e o aluno Diego), seus anseios e suas realizações sociais. Nessa busca, acaba deparando-se com Miralles, um sobrevivente da Guerra que ela acredita ser o soldado e herói de que sua história precisa.

## Uma curta perspectiva da Guerra

Transcorridos mais de setenta anos, o fascínio envolto em torno da Guerra Civil (1936-1939) ainda persiste. Sua configuração histórica apresenta-se como um conflito local, na medida em que, por meios militares, tentou-se resolver as questões sociais candentes; e um conflito internacional, representando um microcosmo que reproduzia a polarização de uma era.

A manutenção da monarquia ao longo do século XIX prolongou-se no decorrer do XX. Uma elite governante geria a estrutura política através de clientelismos, relações endogâmicas e pelo nepotismo, pela constituição de um *caciquismo* ancorado em fraudes eleitorais. Soma-se a isso o profundo poder que a igreja Católica possuía administrando hospitais e o ensino do país. Todos esses fatores se coadunaram para o retardo de avanços e demandas sociais de uma população esgotada pela exploração. O limiar do século XX catalisou esse processo, uma vez que se “A Espanha não entrou na Guerra (A I Guerra Mundial), a guerra certamente entrou na Espanha” (ROMERO SALVADÓ, 2008, p. 38). A guerra alterou a economia, os lucros da indústria e do comércio; todavia, o impacto no meio social foi desigual, o que exacerbou as tensões sociais. Cada vez mais, o exército se afastava da sociedade, não tolerando críticas civis fundamentalmente pelo grande ressentimento das derrotas coloniais e pela crença de ser o protagonista dos valores sagrados espanhóis.

Em 1909, a convocação para uma nova ofensiva contra o Marrocos resultou em revoltas e barricadas em Barcelona, fato conhecido como a “Semana trágica”. De certa forma, estes eventos prognosticaram a guerra que viria em seu caráter anticlerical e antimilitarista. Em 1934, ocorreu a Revolução das Astúrias, onde, a partir de uma greve geral dos mineiros, quartéis e algumas cidades foram tomados de assalto. O movimento foi esmagado pelas tropas do exército deslocadas do Marrocos, vitimou cerca de trinta mil presos políticos e produziu uma derrota através da vitória de Franco e sua nomeação para o cargo de Chefe do Estado Maior. A ditadura de Miguel Primo de Rivera (1923-1930) buscava restaurar estas glórias do passado imperial espanhol, preservando o *status* e o poder das classes dominantes. O rápido avanço econômico não perdurou nos anos seguintes e o declínio do regime de Rivera precedeu a instalação da República em 1931. Tem início um período reformista em amplas esferas: religiosas, políticas, educacionais e regionais. A resistência da direita foi intensa e, com a realização de novas eleições em 1934, ela retoma o poder e busca desfazer as medidas e implementações iniciadas em 1931. Com as eleições em 1936, a formação da Frente Popular e a percepção de que reformas mais profundas estariam a caminho, a direita organizou o

golpe, que em suas pretensões seria rápido e eficiente. Do lado republicano afileiram-se anarquistas, socialistas, comunistas, setores burgueses democráticos e o clero da região Basca. Do lado dos golpistas temos o tripé conservador Igreja-Estado-Exército — que não aceita a perda do poder e as medidas reformistas republicanas. O prolongamento do conflito, seus traumas e a instalação de uma longa ditadura encravaram no cerne da formação das gerações subseqüentes do povo espanhol a Guerra Civil, a Revolução, seus adversários e a incapacidade de ignorar o passado em si, sua importância para o presente e a constituição do futuro.

A Falange Espanhola, destacada no filme a partir de um de seus fundadores e ideólogos, tem suas origens em 1931 com o surgimento de movimentos de inspiração fascistas e caracteres conservadores. Com a vinculação das Juntas Ofensivas Nacionalistas à ideologia da Falange em 1934, destaca-se a figura de José Antonio Primo de Rivera. Seu programa propunha a propagação de uma Espanha expansionista, o anticomunismo, o antiliberalismo e o combate a todos os valores da esquerda republicana. Ela trazia elementos fascistas, mas também inseria outros elementos interligados às demandas da direita espanhola. A partir de 1934, elementos fascistas passam a conectar-se com maior fluidez aos demais setores da direita espanhola. Contudo, a Falange nunca tomou o poder e seu programa não foi aplicado. A execução de Primo de Rivera, no início da Guerra Civil, produz a ausência da liderança maior, o que somado ao avanço de outros setores direitistas esvazia a Falange. Franco, oportunamente, assume alguns dos preceitos ideológicos da Falange e incorpora no sistema de poder como uma aliada estratégica, mas afasta-a de qualquer possibilidade de poder maior.

### **A literatura e a Memória**

Javier Cercas, autor do livro *Soldados de Salamina*, também leciona literatura na universidade de Gerona. Em 1995 retorna a residir nesta cidade e entra numa fase de depressão, pois até então havia escrito todas as suas obras em Barcelona. Regressar a sua cidade natal implicava lembranças e o convívio com um novo ambiente. Um ano antes, encontra-se na universidade com Rafael Sanchez Ferlosio, filho de Rafael Sanchez Mazas, que lhe narra o episódio do fuzilamento de quarenta e oito fascistas presos em Collet. Depois disso, escreve um artigo para o periódico *El País*, onde traça uma comparação do episódio com a morte do poeta Antonio Machado, ocorrida no exílio logo após o término da guerra.

Oriundo de uma família de falangistas, Cercas, junto com o cineasta David Trueba, faz parte da geração nascida na década de 1960 e amadurecida durante a degradação do Franquismo e a transição para a democracia. O autor destaca constantemente a importância da guerra, mas oscila numa relativização ao analisar sua abordagem, apontando que sua novela não fala da Guerra Civil, mas fala de heróis, do heroísmo, dos mortos e da recuperação da vida (CERCAS; TRUEBA, 2003, p. 21). Contudo, ressalta que aqueles que afirmam que a guerra civil não apresenta vencedores e vencidos está mentindo. Há uma necessidade de contextualizar as mortes e os traumas ocorridos.

O romance histórico pode assumir um papel de recuperação da memória histórica, recuperação de nomes, lugares e datas ausentes ou encobertas na história. Este processo de dar voz aos excluídos ocorre no âmbito das narrativas devido a que “os vencedores não só se apropriam das fazendas, das vidas e destinos das vítimas, mas também de seu passado e recordações” (JAMBRINA, 2004, p. 144). Frente a essa memória usurpada, o papel da literatura é nos colocar no lugar do outro. Pelo caráter imagético do cinema, esse fator é multiplicado na visualização de uma representação histórica.

O livro Soldados de Salamina tematiza a questão da memória e sua recuperação como também a torna o motor da história romanceada. O próprio processo de escritura faz parte da trama, tensionando reflexivamente as polaridades verdade/mentira; biografia/história; literatura/oralidade. Neste sentido esta obra se insere dentro de um quadro de diversas produções que têm como tema central a memória, testemunhos e relatos do passado.

“*Ola de la memoria*”. “*Orgia de la memoria*”. Diversas denominações são atribuídas na Espanha para a crescente e volumosa produção sobre o tema. Este fenômeno só ocorre graças às circunstâncias sociopolíticas onde é possível retornar ao passado, recuperá-lo, interpretá-lo e representá-lo. Após o final da Guerra Civil, com a instalação da Ditadura franquista, o trauma não era mencionado no âmbito literário e cinematográfico. Havia uma “causa não dita” presente nas representações. As menções à guerra eram efetuadas através de alegorias ou forma muito sutis, pela forte censura vigente. A partir da década de 1960 e até o final do período franquista, começaram a se explorar as conseqüências de um passado traumático, mas as referências eram tomadas pelo contexto onde a conexão do período representado e seu efeito nos personagens não eram explícitos. Com o fim da Ditadura em 1975 e no decorrer da década de 1980, ganham destaque as conseqüências da transição para a democracia. Com um passado mais conhecido e explorado pela abertura de arquivos e novas pesquisas, na década de 1990, as memórias e os testemunhos começaram a ganhar destaque no meio cultural espanhol.

## A memória em debate

Um dos precursores do trabalho com a temática da memória, Pierre Nora identifica como os “lugares de memória”, aqueles lugares onde a memória se cristaliza, se materializa tornando-se referência para uma sociedade ou uma classe social. Ao diferenciar memória e história, aponta que a primeira corresponde à vida, disponível à “dialética da lembrança e do esquecimento” e, portanto, disponível ao uso e manipulações. Já a história corresponderia a uma reconstrução problemática de algo incompleto que não existe mais. Quando a sociedade passa a ocupar o lugar da nação, esta é transformada num dado, produzindo lugares de memória, oriundos da ausência de uma memória espontânea e, portanto, produz a necessidade de criação de arquivos. Nora coloca a existência de um fluxo entre o fato, que, se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que os lugares envolvem, estes seriam inúteis; da mesma forma, a história não deixa de se apoderar deles para petrificá-los, materializá-los, e, sem esta operação, os lugares não seriam lugares (NORA, 1993, p.8-13).

No filme de David Trueba visualizamos diversos lugares de memórias. Lola, ao efetuar sua pesquisa, recorre a arquivos e analisa documentos. O Santuário de Collel, onde quarenta e oito nacionalistas foram fuzilados no final da guerra, está presente seja pela reconstituição executada do fuzilamento de 1939, seja pela presença de Lola nos dias atuais. Uma cruz marca o lugar do acontecimento e demonstra a intenção e execução perpetrada pelos nacionalistas na formação de uma memória demarcada pelo seu ponto de vista. A importância deste lugar de memória é ressaltada ao extremo quando Lola se dirige até ele e ali escreve parte de seu livro. A necessidade de reviver os fatos passados no lugar onde realmente aconteceram insere a conexão passado-presente, fator que é ancorado na intercalação das cenas do fuzilamento com cenas de Lola escrevendo sobre o fuzilamento. Ganha destaque a presença de uma biblioteca pela imponência do prédio, representação do poder atrelado ao conhecimento. A organização dos arquivos da Guerra Civil constitui-se num dos fatores-chave para a política contemporânea. A enorme produção de arquivos nas últimas décadas demonstra o respeito ao vestígio e mantém seus laços estreitos com o Estado. Este, a Igreja e as famílias aristocráticas foram os principais depositários dos documentos e fontes de pesquisa. Neste ponto, uma democratização e descentralização ocorrem quando os testemunhos passam a galgar destaque como fonte e documento.

O filme apresenta testemunhos reais inseridos dentro da narrativa fictícia. Jaime Figueras, filho de um dos *amigos del bosque*, relata para Lola a história que seu pai lhe narrou. Destaca também um arrependimento por não ter prestado mais atenção nas histórias

contadas pelos seus pais. Ele entrega a Lola uma caderneta de Rafael Sanchez Mazas onde constavam anotações sobre o episódio. A caderneta realmente existe e foi entregue ao escritor Javier Cercas que reproduziu uma página no livro. Para o filme, por medida de segurança, Trueba utilizou uma reprodução da original. O relato de Figueras se aproxima daquele relatado pelo filho de Rafael Sanchez Mazas. Ferlosio foi o responsável por apresentar a história a Cercas, em conversas e palestras na universidade de Gerona em 1994. O artigo para o periódico *El País* comparando o fuzilamento com a morte de Antonio Machado realmente foi escrito por Cercas e reproduzido no filme com algumas modificações.

Ao questionar a transformação do testemunho em ícone de verdade pelos relatos históricos construídos após o fim dos períodos ditatoriais, Beatriz Sarlo elenca um histórico sobre diversos elementos relacionados ao processo de escrita da história e suas relações com os historiadores que a executam. Iniciando o debate num âmbito mais amplo, Sarlo aponta o caráter conflituoso do passado e sua relação com o presente. Nos dias atuais, um paradoxo pode ser visualizado: verifica-se um aumento do enfraquecimento do passado pela supervalorização do instante, mas concomitantemente, a história adentra no mercado simbólico do capitalismo tardio de forma abrangente. Ligado a este processo, não se descola uma renovação e variação das fontes utilizadas pela história, pelas quais as visões do passado irrompem no presente através de narrativas. Se a história construiu suas regras e métodos de sua disciplina para supervisionar os modos de reconstituição do passado, no mercado simbólico deste capitalismo tardio a “história de grande circulação” revela-se mais sensível às estratégias do presente, organizando-se através de esquemas explicativos conforme necessidades afetivas, morais e políticas. Mudam as fontes, alteram-se as temáticas, focados no detalhe e buscando perceber o cotidiano, sua capacidade de transgressão e variações dos indivíduos que, sob as narrativas realizadas, nos anos anteriores, estavam encobertas pelo seu enfoque estrutural, reinserindo novas exigências de métodos para serem aplicados aos “discursos de memórias”.

Nesse discurso, *Narração e Experiência* se inter-relacionam na medida em que a primeira insere uma nova temporalidade que se atualiza constantemente e que não corresponde àquela do seu acontecer. Com isso, quebrou-se uma continuidade da experiência, nem tanto pela diferença geracional, mas pela imposição do novo ao velho, pela aceleração do tempo. Dentro desse âmbito, *Paul de Man* critica a possibilidade de equivalência entre o eu (a primeira pessoa que relata) e o relato. Utilizando como exemplo a autobiografia, o autor aponta que ela não se diferencia de uma ficção escrita em primeira pessoa. *Derrida* aprofunda

a crítica destacando que não possuímos bases filosóficas para definir experiência e, no processo de relembrar, o único fundamento da primeira pessoa é seu próprio texto.

A produção dessas narrativas introduz o dever de memória, que traz consigo o direito de veto e ressarcimento, afetivo e moral, do passado. Este ponto insere uma diferença no trabalho realizado pelo historiador, pois para a autora não há uma equivalência entre o direito de lembrar e a afirmação de uma verdade da lembrança. Assim, nesse contexto, afloram verdades subjetivas que afirmam saber o que estava oculto há três décadas pelas ‘ideologias’. Esse campo de conflito instaurado transforma os combates pela história em combates pela identidade.

Ao refletir sobre a questão do testemunho e suas relações com a memória, *Ricouer* destaca as instâncias do nível prático, onde os diferentes abusos de memória muitas vezes estão correlacionados ao embargo da memória operada por regimes totalitários. A sobrevivência da vítima coloca os outros na posição de devedores, onde já no nível ético-político instala-se o dever de memória (RICOUER, 2007, p. 98-99), uma coerção sentida como obrigação em nome da justiça, que transforma a memória em um projeto. Este dever de memória não está relacionado somente a um rastro material, mas a um sentimento de dever a outrem, uma dívida correlacionada à herança daqueles que nos precederam.

Assim, o dever de testemunhar invade os meios sociais a partir da segunda metade do século XX. Ele se transforma em prova, sendo submetido ao arquivamento e à catalogação, tal qual as demais fontes utilizadas pelo historiador. No entanto, *Ricouer* aponta que, na prática cotidiana do testemunho, há uma diferenciação entre o uso jurídico e histórico.

O testemunho apresenta-se como uma asserção real e factual do relatado, uma confiabilidade presumida devido à autenticação da experiência. A asserção real não pode ser separada do sujeito que testemunha. “Eu estava lá” condiciona o real da coisa passada com a presença do narrador. Quem testemunha o faz para alguém que se coloca como terceiro em relação aos outros protagonistas da ação. A dúvida e a suspeita não deixam de estar presentes, e a resposta a esta controvérsia ocorre recorrendo a outra testemunha. Para enfrentar estas controvérsias a testemunha está sempre disposta a reiterar seu depoimento.

Na medida em que o testemunho é utilizado como prova, *Ricouer* questiona esta noção de prova e aponta algumas reflexões. Para o autor, há uma interdependência entre os fatos e as perguntas que levam os historiadores aos arquivos. Estas perguntas estão armadas de idéias sobre uma determinada concepção de fontes e documentos. Pergunta, documento e rastro formam o tripé do conhecimento histórico. O acontecimento constitui-se naquilo sobre o que alguém testemunha. É no âmbito da explicação que o documento se constitui numa prova.



Estes elementos foram muito debatidos nas últimas quatro décadas, e os referenciais metodológicos dos historiadores foram alvejados de diversos lados. *Carlo Ginzburg* coloca-se em defesa da própria realidade histórica do ponto de vista do testemunho. A memória e sua destruição são fatores recorrentes na história, por isso o fato de que a testemunha corresponda a um sobrevivente, como no caso dos crimes realizados durante o Franquismo, destaca ainda mais a importância do documento e sua relação problemática com a realidade (GINZBURG, 2007, p. 215-224).

Os testemunhos presentes na película e a representação dos fatos passados colocam em questão a relação verdadeiro / fictício e suas implicações para a produção historiográfica. *Ricouer* aponta que a narrativa histórica e a narrativa da ficção se diferenciam pela natureza do pacto implícito que existe entre leitor e escritor. Cercas exalta as qualidades da ficção, considerando que o verdadeiro ofício do escritor é mentir para chegar não à verdade dos fatos, mas à verdade moral e poética. Ao apresentar um real alternativo, a ficção questiona o real estabelecido, tornando o romance o portador de um papel de insubordinação, de questionador da sociedade.

Ao abordarmos os testemunhos como fonte, devemos refutar o processo da “vitimização comparativa”, apontando qual grupo sofreu mais e qual sofreu menos. Ao se inserir neste processo de retomada da memória e dos testemunhos, a direita passa a reivindicar o protagonismo do sofrimento na Guerra Civil. A vitimização se transforma em martirização, ancorada nos referenciais nacionais religiosos. O mesmo não pode ser feito com as vítimas do Franquismo, uma vez que estas sofreram uma desumanização e vilipêndiamento. Além da perda de memória daqueles que morreram na Guerra, também ocorreu a supressão da memória dos vencidos pelo Terror de Estado franquista atingindo o âmbito familiar e que produziu uma memória falseada ao longo do tempo.

Esta simplificação do debate é operada por um novo revisionismo literário e histórico, que prescinde de fontes e rigor no seu uso. As questões centram-se em quem iniciou o conflito e qual lado teve mais vítimas. Qualquer outra tentativa de recuperar uma memória suprimida é vista como uma atitude revanchista de uma esquerda vingativa.

Ao narrar um testemunho, o trauma ocasionado pode bloquear a memória, devido à redução da vítima a “uma coisa”, privada de possibilidades de ação. Na maioria dos casos, a narrativa é relatada em terceira pessoa como se os fatos não tivessem ocorrido com ela. A superação deste trauma está condicionada à identificação da vítima como um agente histórico, capaz de recobrar a sensação de ser uma pessoa, ao mesmo tempo não minimizando o horror do contexto vivido. A busca sensacionalista de muitos editores fez com que as publicações de

testemunhos se concentrassem nos sofrimentos, encobrendo uma personalidade do narrador, reforçada pelo anonimato de quem narra. Esta propensa “visão de baixo” contribui com um ponto-de-vista valoroso sobre o cotidiano do passado, mas não deixa de se constituir numa visão despolitizada permitindo a idéia de equivalência do sofrimento dos lados belicosos mesclados de forma indiscriminada.

### **O cinema se insere no debate**

Dentro da linha de defesa do uso do cinema como fonte, iniciada por Marc Ferro, Rosenstone indaga se um filme histórico pode representar a realidade passada e se os historiadores podem usá-lo seriamente como fonte. Para além da análise do cinema como atividade artística e do filme como documento, o cerne do questionamento deve partir de como o meio audiovisual pode nos fazer refletir sobre nossa relação com o passado, sendo pensado como uma nova forma de reconstrução histórica capaz de alterar nossa concepção e nosso conceito de história (ROSENSTONE, 1997, p. 16-17).

Segundo o autor, os cineastas têm o mesmo direito que os historiadores de meditar sobre o passado. Aqui, a questão da demanda social faz-se presente uma vez que o cinema também atua na constante atualização, tal qual os livros didáticos, e também instrumentaliza os indivíduos históricos. Esta concorrência é um dos fatores que têm levado os historiadores a rejeitarem o cinema como fonte, a recusar a utilização do filme histórico pela sua carência de rigor, pelas invenções e pela trivialização que confere aos personagens e aos contextos. Mas isto seria a resposta pública. Veladamente, a resposta seria que os historiadores não controlam o cinema, o conteúdo de um filme histórico. “Os filmes mostram que o passado não é sua propriedade. O cinema cria um mundo histórico ao qual os livros não podem competir [...]” (ROSENSTONE, 1997, p. 44).

Para além dessa competição também se coaduna a dificuldade de análise de uma fonte desconhecida e que exige a busca de elementos interdisciplinares. As regras de avaliação de um filme não podem advir unicamente de um mundo literário, dominado pela fonte escrita, mas deve ter origem no próprio filme, nos seus modos e suas estruturas para que depois se possa analisar sua forma de relação com o passado. Um filme é uma inovação em imagens da idéia de história que altera as regras do jogo histórico ao colocar suas certezas e verdades em questionamento, uma vez que estas certezas são oriundas de uma realidade visual e auditiva não captadas e absorvidas por palavras. Se as regras do mundo literário devem ser relativizadas e adaptadas à esfera fílmica, também podemos questionar o ponto vista do

teórico cinematográfico, para quem a história não significa o mesmo para o historiador. Segundo Rosenstone, o teórico compreende a história como um jogo sem regras, uma criação e uma manipulação dos significados do passado preocupando-se somente com o sentido e não com os fatos que dão lugar a esse sentido (ROSENSTONE, 1997, p. 19).

É nesse ponto que destacamos a importância de uma análise histórica para o cinema e dos filmes históricos. Uma análise que articule estas diferentes esferas disciplinares, mas que mantenha o viés histórico em primeiro plano, atrelado às concepções e filiações de cada historiador. Qualquer filme pode ser situado historicamente e, se podemos estudar um livro em função de seu conteúdo, por que devemos analisar um filme meramente em função do seu reflexo?

Aceitar esta capacidade de invenção do cinema implica mudar nossa maneira de entender a história, onde o empírico é só uma maneira de aceitar o passado e isto não implica em romper com a noção de verdade e a noção de prova, essência da história. Implica reconhecer que no período contemporâneo existem inúmeras maneiras de se relacionar com o passado a ponto do cinema colidir com a história, tal qual a memória e as tradições orais. Ignorar o filme e o cinema implica entregar o conhecimento histórico, sua distribuição e produção a outro coletivo que não apresenta em seu horizonte preocupações importantes.

Rosenstone foi o autor de uma biografia histórica de John Reed<sup>1</sup>, figura ímpar pela sua importância e circulação, relatando contextos revolucionários chaves na história contemporânea. A obra de Rosenstone foi adaptada para o cinema pelo cineasta Warren Beaty<sup>2</sup> e o autor participou da produção do filme. Entrecortando a narração do filme, foi inserida uma série de depoimentos de personagens ligados a Reed e sua história. O caráter documental destes testemunhos sofreu uma tentativa de amenização pelo diretor, que buscou articular os testemunhos para que estes atuassem como um coro, cujos personagens vivem seus destinos. Rosenstone aponta que o uso do recurso que proporcionava um ponto de vista essencialmente histórico acabou se tornando a-histórico, pois as vozes do passado apresentavam-se ou com um viés pessoal e subjetivo, ou impessoal e objetivo.

Em Reeds a memória equivale a história e ambas aparecem como imperfeitas. Desta forma, o diretor pode utilizar as duas. Por isso, em tempo que julga ser um historiador, quando lhe convém ignora deliberadamente as técnicas para verificar uma afirmação e abrevia todos os conhecimentos prévios a respeito dessa questão. Dito claramente: em última instância, o uso dos testemunhos implica que ninguém pode saber a verdade sobre John Reed, portanto, o diretor pode narrar o que deseje (ROSENSTONE, 1997, p. 72).

<sup>1</sup> ROSENSTONE, Robert. *Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed*.

<sup>2</sup> Warren Beaty *Reds*. 1981

Em Reeds o cineasta junta-se com os interesses do público, conformando-se que o herói defenda suas idéias simplificando e ignorando a formação de Reed em uma cultura boêmia e revolucionária. Para Rosenstone o porquê de nossas investigações condiciona o que encontramos no passado e sua reconstrução. A diferença entre acadêmicos e cineastas está no meio e em seus fins, uma vez que os cineastas têm mais liberdade para personalizar seu trabalho e possuem um código de profissão diferente para o qual o critério de verdade é aquele que consegue manter a atenção do espectador (ROSENSTONE, 1997, p. 74-85).

Ainda abordando os testemunhos, Rosenstone posteriormente analisa o documentário *The Good Fight*<sup>3</sup> que aborda a participação de estadunidenses na Guerra Civil Espanhola. Para Rosenstone, este documentário não retrata a complexidade da vida política e as diferenças existentes entre os combatentes da Frente Popular. Poucos documentos são mencionados e o ponto de vista da época pouco aparece. Também não aborda as causas do alistamento, sejam elas políticas, sociais ou psicológicas. A fuga de questões mais complicadas se explica em três itens: 1) o privilégio dado à memória e não à história; 2) não se colocam perguntas e comentários aos testemunhos; 3) o receio dos realizadores de aprofundar algum tema e comprometer o ritmo e o andamento da película.

Assim, evidenciamos que o debate teórico sobre a relação cinema e história é antigo e gera muitas polêmicas. O ponto central do debate é a questão da captação da verdade, o que afastou e afasta o historiador do filme e de seu uso como fonte. Com os ataques e os debates surgidos com o Pós-modernismo, o questionamento da verdade atrelou-se ao questionamento dos métodos do historiador. Neste momento ganha terreno a inserção do cinema neste debate. Ressalta-se que Rosenstone supervaloriza os meios de comunicação e o fatores tecnológicos em detrimento da história. Os referenciais são transpostos para a análise da história que é vista como uma imagem passível de edição e seleção. Cabe destacar o amplo ganho de conhecimento sobre a consciência do método historiográfico que a área da comunicação tem adquirido, mas o mesmo não ocorre com relação aos métodos fílmicos, ainda pouco familiares aos historiadores.

Se nas análises de Marc Ferro o filme é associado à ideologia dominante e, por consequência, às classes que o produzem, permitindo perceber uma contra-análise da sociedade e as transcrições fílmicas de visões concebidos por outros, Rosenstone valoriza a estética dos filmes, intitulados por ele como pós-modernos, dotados de um novo meio de representar a história, uma história mais viva, mais presente fora das escolas e dos meios

---

<sup>3</sup> Noel Buckner; Mary Dore *The Good Fight The Abraham Lincoln Brigade in the Spanish Civil War* 1984.

acadêmicos, onde o filme compõe uma nova forma de pensar que utiliza som e imagem. Podemos questionar a impossibilidade do filme de sentir e conduzir independente dos seus realizadores. A ausência de uma reflexão sobre a história do filme tornaria seu trabalho hermético. Ignorar isso significa ignorar que o saber está associado ao poder econômico e a atual fragmentação do espaço e do tempo concomitantemente a uma compressão desses elementos, onde tudo deve corresponder ao agora dissociado de um passado e de um futuro, significa glorificar a negação da heteronomia do conhecimento, sua desconexão com os elementos exteriores (de classe, econômicos e políticos) que se correlacionam e determinam uma produção artística.

### **A transição em debate**

Para compreender os elementos tensionadores desta narrativa cabe destacar como procedeu o contexto político e social após o fim do Franquismo. Diversos elementos são refletidos no filme.

Franco morre em 20 de novembro de 1975. Dois dias depois Juan Carlos é coroado rei. Em 1977 ocorre um fato chave para a história da transição espanhola: o chamado Pacto de Moncloa, acertado nas dependências do Palácio de Moncloa em Madrid entre os dias 8 e 21 de outubro. Em 1978 se estabelece a Monarquia Parlamentar e ocorre a eleição de Adolfo Suarez. O Partido Socialista Operário Espanhol, PSOE, assume o poder em 1982. Seriam necessários 14 anos para o retorno da direita com Juan Maria Aznar em 1996. Somente no século XXI o PSOE retoma o poder em 2004 permanecendo até os dias de hoje.

Ao longo deste período diversos debates ocorreram em torno da Guerra Civil e do Franquismo, mas somente em 2002 formou-se uma comissão constitucional no congresso de deputados para discutir as medidas do passado recente. Entre 2004 e 2006 o governo Zapatero criou uma comissão que ampliou o debate e em 27 de dezembro de 2007 gerou-se a Lei 52/2007 que reconhece e amplia os direitos das vítimas da Guerra Civil. Esta lei é conhecida como Lei da Memória Histórica. Composta por 22 artigos esta lei aborda diferentes esferas de reparações e ações. Reconhece o direito da reparação moral, impõe a retirada de símbolos franquistas, reconhece a atuação das Brigadas Internacionais, cria o centro da memória, estabelece a proteção aos documentos e o acesso aos arquivos públicos e privados.

Esses mais de 30 anos desde 1975 produziram uma controvérsia no debate em torno da formação democrática. Muitos historiadores e cientistas sociais apontam que a democracia nasce de um pacto de silêncio, de um processo de desmemória.

A personagem Lola, interpretada por Ariadna Gil, tem em sua constituição vestígios de representações cinematográficas anteriores. Em *La Caza*, de Carlos Saura, uma jovem vive num mundo que não conhece. Na monumental obra de Victor Erice *El espíritu de la colmena*, o ponto de vista feminino é apresentado por duas crianças (FAULKNER, 2008, p. 65-66). A alteração de gênero efetuada por David Trueba ocorreu para ressaltar as tensões e a crise existencial vivida pelo narrador na novela. Além disso, com a mudança, Trueba sentia possuir o filme como seu, dominá-lo para conduzir a história de acordo com seus pontos de vista (CERCAS; TRUEBA, 2003, p. 18-19). Também não podemos excluir a importância de atribuir o papel de protagonista às mulheres, principalmente numa sociedade extremamente patriarcalista.

A atuação de Lola como fio condutor da narrativa apresenta-se com uma série de elementos complexos. O desenvolvimento de seu caráter proporciona uma identificação com o público, já que muitas vezes a câmera adota seu ponto-de-vista ótico. Mas ao mesmo tempo, ela exala uma antipatia, pelo seu constante estado de depressão, seu comportamento reservado, reprimida, por vezes atenuada pela sua beleza. O roteiro esconde e muitas vezes não explica seus comportamentos, seus sentimentos. Diante deste quadro, manter a atenção do espectador torna-se uma tarefa árdua, mas Trueba o faz enfocando a investigação perpetrada por Lola. O desvelamento do processo de escrita da história<sup>4</sup> acompanhado da recriação visual do passado insere o espectador nesta busca e o faz compartilhar seu sofrimento, a tensão e o medo. Temos uma “simbiose entre investigador e investigado” (FAULKNER, 2008, p. 168).

Toda essa instabilidade, essa tensão de Lola representa as atitudes e o estado da própria Espanha atual. Diversas vezes objetos caem de sua mão, entre eles livros sobre a Guerra Civil. Ela apresenta-se presa a um passado desconhecido, e o iminente perigo da perda dos referenciais é colocado com a morte de seu pai, que vivia em um asilo e não conseguia recordar a guerra relatada por sua filha. No filme, o interesse pelo passado é intercalado às representações e recriações históricas. Além dos diálogos, os movimentos de câmera também compõem este processo, como na cena em que Lola está dentro de um táxi e se curva para trás para avistar Miralles. Há alguns anos Lola não escreve, e quando passa a escrever sobre o passado este seguimento é penoso e desgastante. Quanto ao seu futuro, tal qual ao da Espanha, apresenta-se como incerto. Lola não tem filhos, e isto é contraposto com outros personagens. Primeiro ao esbarrar com seu ex-namorado carregando sacolas com objetos

---

<sup>4</sup> Outros elementos concernentes ao processo de escrita no filme foram abordados por QUINSANI, Rafael Hansen: *A História por um soldado: A Guerra Civil Espanhola e a Escrita da História a partir do filme Soldados de Salamina*. In: **Revista Historiar**, Porto Alegre, n 1, 2008. Disponível em: [www.revistahistoriar.com.br](http://www.revistahistoriar.com.br).

infantis. Em diversos momentos crianças cruzam seu caminho, e somente seu olhar é visualizado, o silêncio se faz presente. Assim, ela representa algo intermediário entre passado e futuro, que necessita de uma transformação intelectual sobre seu olhar sobre o presente e sobre o passado.

A principal contraposição entre passado e futuro está posta pela contraposição de Lola e Conchi. Uma busca o passado, reviver os acontecimentos através de um domínio intelectual, a outra busca prever o futuro por um domínio sentimental. E Conchi busca estender seu ponto de vista sobre Lola ao sugerir que ela invente um personagem caso não encontre o verdadeiro. Para ela, um escritor “deve estar presente no texto”, sua subjetividade deve ser perceptível.

O personagem Miralles ganha destaque no livro e no filme ao inserir a questão do herói e seu papel nos tempos atuais. No livro, Bolaños conta a Cercas a história de Miralles, um homem de coragem sobrevivente de muitas guerras. Cercas visualizou a possibilidade de que o homem que salvou Rafael Sanchez Mazas poderia ter uma biografia igual à de Miralles. O autor não foi atrás dele, telefonou para Dijon, constatando que o asilo realmente existia e o citou no livro. O verdadeiro Miralles faleceu em 1992. Cercas destaca que mais importante do que buscar o verdadeiro Miralles era fazer ressurgir no meio social os diversos Miralles que povoaram a história. Trueba modifica a história original ao inserir o personagem Diego, um aluno de Lola, mexicano que relata em um trabalho da faculdade que conheceu Miralles nas férias que passou em um camping.

A busca de Lola por Rafael Sanchez Mazas na verdade constitui-se na busca por Miralles, o herói capaz de um gesto humano ante um contexto sombrio. Quando Lola pergunta aos seus alunos “O que é um herói? Alguém que não erra? Que tem coragem? Que é supra-humano? Ou é um homem comum?”, já temos uma sinalização de qual personagem pode ser este herói: aquele esquecido pelo tempo, reprimido pela ditadura e que agora ganha a chance de narrar e dar seu testemunho. Depois de vários telefonemas, Lola localiza aquele que pode ser seu personagem e encontra um idoso vivendo na França, num asilo, calejado pelo tempo e pela doença. Ironicamente Miralles tem o lado esquerdo do corpo paralisado por uma embolia e ele mesmo acrescenta: “Não sei se quer dizer algo ideologicamente”. Ele ironiza o interesse de Lola pelo passado, duvidando que leitores de um jornal de hoje se interessem por algo ocorrido há mais de sessenta anos. “O mal das guerras é que quase ninguém ganha com dignidade”. E para ele, “os verdadeiros heróis não sobrevivem”. Aqui se justifica o título da obra: tal qual a batalha de Salamina, a Guerra Civil já é algo distante, passível de ser estudado. Tal qual os soldados de Temístocles que salvaram a civilização, aqui um herói anônimo o faz não matando um fugitivo.

A presença de Miralles ressalta que, além de ouvir o que os sobreviventes têm a dizer, torna-se necessário desvelar o encoberto por longos anos de terror e falsificações que moldaram uma história com heróis de fardas militares, fascistas, torturadores, que ceifaram sonhos e projetos de vidas, dos diversos Miralles mortos na guerra, ou nas gerações de seus descendentes. Uma “amnésia orgânica organizada” executada pelo Estado por 6 décadas. Uma forma de resistência consiste em combater o esquecimento, para que não se atue como o pai de Lola, que não lembra mais da guerra, nem como a própria Lola antes de iniciar sua investigação, que desconhecia o passado de outras gerações. Como bem afirma Cercas:

Estamos falando de um país que pela primeira vez enfrenta seus fantasmas, seus medos e seus esquecimentos. E esta é hora de que o faça, de dar a cara. Pela primeira vez está se reivindicando que se abram as fossas comuns onde há mortos anônimos. Creio que há uma dívida com muita gente que perdeu a vida na Guerra Civil ou que deixou nela seus melhores anos. Uma dívida que nunca vai ser paga. A transição significou o cenário final para essa recuperação. Foi um pacto e, como todos os pactos, resultou injusto e houve vítimas desse pacto. Mas, foi um pacto possível, uma maneira de seguir convivendo sem estar atirando tijolos na cabeça de um nos outros (CERCAS; TRUEBA, 2003, p. 128).

Pode-se inserir a questão: quando termina o Pós-Guerra e as obrigações, vínculos e a responsabilidade coletiva? (STUCKI; GERBER; LOPÉZ DE ABIADA, 2005, p.106). Muitos autores comparam o processo espanhol ao alemão e o tomam como referência. Contudo o termo *Vergangenheitsbewältigung*, a recuperação da memória histórica, que designava a recuperação dos traumas e das questões morais das vítimas, adquiriu um caráter mais genérico. O debate historiográfico alemão critica o uso de um termo utilizado na psicanálise e na historiografia. Nesta recuperação não pode ser descolada deste processo a eliminação política de altos cargos remanescentes da ditadura, a integração de todos os afetados pelo regime em um processo social resultante numa solução de compromisso, a proibição de organizações antes vinculadas à ditadura, a condenação judicial dos culpados, a indenização das vítimas, uma forte tomada de consciência pública sobre o passado que avance além da recordação efetuada no espaço íntimo.

Esta cultura da memória, tal como foi realizada pelo livro e pelo filme Soldados de Salamina, efetua uma revisão crítica da democratização, onde não se aplicaram as medidas citadas no parágrafo acima. A transição foi baseada numa anistia progressiva, onde o Franquismo se transformou e se adaptou com a persistência das elites. Numa nascente democracia, enfrentar os crimes de um anterior regime autoritário torna justificado um desejo de justiça que pode levar a desestabilizar o sistema em formação.



Para os mais velhos, a Guerra Civil corresponde a uma tragédia e um drama nacional que não pode mais se repetir. Para os mais jovens o desejo de informação crítica do passado se faz presente. Para Javier Cercas a Guerra Civil é como um Western, algo distante, mas ao mesmo tempo, uma lenda muito próxima, ainda viva que faz o presente conter o passado (CERCAS; TRUEBA, 2003, p. 46-47). O consenso da transição limou o uso da história como arma política. Somente no limiar do século XXI inseriu-se uma nova perspectiva nos meios de comunicação que ampliaram o debate e divulgaram o trabalho de associações e comissões que possibilitaram a abertura das fossas. Para o Partido Popular, o passado estava superado, o Franquismo já era um fato histórico. Somente o futuro deveria estar em vista. Tal visão vinha na extensão dos objetivos do Franquismo e deve ser refutada.

No âmbito historiográfico a reconstrução da memória coletiva e individual originou inúmeros desdobramentos metodológicos para uma infinidade possível de escalas e leituras do passado. A memória revela os escombros e os processos de desintegração, tornando o passado um grande espaço temporal desconhecido (DIEHL, 2008, p. 2-3). Este passado torna-se disponível a uma reconstituição inventiva, tal como a executada pela literatura e pelo cinema, gerando ao historiador uma insegurança epistemológica. O recurso a outras áreas científicas pode ser realizado, uma vez que urge compreender como outros meios, como o cinema, produzem uma visão histórica. Isto não implica ao historiador renunciar aos seus princípios metodológicos que compõem os elementos basilares de sua matriz científica. Seja com testemunhos, com a literatura ou o cinema, a verdade deve ser sempre o ponto de chegada do trabalho do historiador.

## **Conclusão**

O aumento da produção e abrangência da história não acadêmica, destacado por Sarlo, realmente reflete a preponderância que as memórias obtiveram no plano cultural, sendo responsáveis principalmente pela retomada do debate político e jurídico, em contraponto a um silêncio institucional que somente nos últimos anos vem sendo rompido. As memórias são elementos-chave nas reconstruções de identidades individuais e coletivas, seja pela continuação das lutas políticas proporcionadas, seja pela sua importância em outros contextos (atuais) e para outros indivíduos. Há uma constante tensão entre o temor do esquecimento e a presença do passado. Fica evidente a impossibilidade de não se poder retornar ao contexto vivido e que os fatos experimentados têm efeitos posteriores que independem da consciência dos indivíduos. Contudo, pode-se argumentar que a experiência de um momento pode

modificar períodos posteriores, já que na sua existência os sujeitos se movem em futuros passados, futuros perdidos e passados que não passam (JELIN, 2002, p.13). O centro das memórias e das identidades está relacionado com um sentido de permanência ao longo do tempo e do espaço. Elas não são coisas sobre o que pensamos, mas coisas com o que pensamos, onde o processo subjetivo é ativo e interligado socialmente. Passado e memória são seleções e suas operações implicam não só um esquecimento, mas múltiplas situações de esquecimentos e silêncios conforme diferentes usos e sentidos.

Quando Sarlo afirma que a crítica da luta armada, durante o período da ditadura militar argentina, parecia tragicamente paradoxal quando os militantes eram assassinados (SARLO; 2007, p.19), realmente parecia, era e continua sendo. A condenação do **Terrorismo de Estado** realizada com as memórias e testemunhos das vítimas do regime, constituindo um campo de conflitos e juridicamente aberto, não é questionada pela autora, pois seu enfoque é o privilégio do relato em primeira pessoa como fonte inquestionável. Mas o peso do passado e suas permanências não desconectam esses fatores. Justiça e verdade confundem-se e misturam-se, porque o sentido sobre o que se luta é parte da demanda da justiça desejada e necessária do presente. O dever de memória não deve colocar em oposição binária as narrativas dos testemunhos e a história oficial. É compromisso de todo historiador profissional verificar e corrigir suas fontes, compromisso profissional e de cidadão. Toda pergunta é uma forma de normalização que qualquer operação, seja historiográfica ou literária, executa. O processo de seleção também ocorre na vida cotidiana, todo homem escolhe espectros da realidade que o envolve. Para o historiador, o critério a ser mantido continua sendo o sentido de utilidade social, presente seja perceptivelmente, ou não veladamente (FONTANA, 2004, p. 402). E quando o que se quer narrar constitui-se numa difícil lembrança, esse horror do passado também é o que se quer esquecer. A memória informa o presente, mas quando se atrela a ela a questão traumática, o passado, mais que informar, ela invade o presente em todas as suas instâncias. Cabe destacar que este ponto de vista agrega duas dimensões de ação da história: o relato daquele que sofreu, mas também coloca em cena, registra e reconhece o torturador, os executores (indivíduos e/ou instituições) do Terrorismo de Estado e suas formas de atuação.

As críticas do discurso pós-moderno concentram-se na igualdade da linguagem entre ficção e história. Como a história seria construção do sujeito, não tendo um enfoque exterior ao humano, os elementos subjetivos seriam incontroláveis. A fronteira entre a ficção e o discurso histórico torna-se cada vez mais turva, o que acaba levando os historiadores a refletirem sobre sua prática de trabalho, enfocando o aspecto metodológico e evitando

questões filosóficas mais amplas. Esta postura relativista de caráter cético agregaria à história a tolerância e a alteridade, ausentes nas formas de discurso histórico anteriores. A verdade estaria ligada à eficácia da narração, o que poderia levar à desconexão entre prova, verdade e história (GINZBURG, 2007, p.210-230).

A partir destes fatores, podemos nos questionar se é possível falar em objetividade e qual o grau de sua operacionalidade. O processo de cognição histórica constitui-se num procedimento mental de dois pólos: um objetivo, constituído pelas experiências verificáveis das fontes; outro subjetivo, ancorado na orientação para a vida prática (RÜSEN, 1996, p.97-101). A objetividade seria a união do pensamento à experiência, onde a pluralidade de perspectivas não é seu entrave. A objetividade colocaria limites às interpretações históricas estabelecendo critérios de validades, consciente da existência dos elementos subjetivos. A exclusão da subjetividade tornaria o conhecimento a-humano, levando-nos a esquecer que também fazemos parte da história (SHAFF, 1987, p.279-310).

Assim, ganha terreno na escrita da história o conceito de representação, que é entendido como uma forma de composição de uma visão histórica socialmente produzida, onde está associada a ela a maneira de narrar e descrever. A relação do conteúdo da produção histórica com a realidade constitui um problema histórico de grande interesse. Como uma fonte histórica não tem a pretensão de ser produzida para ser uma fonte histórica, devemos reconhecer e identificar os códigos das mediações históricas e interligá-los com os indivíduos criadores e produtores (BANN, 1994, p. 54). História e ficção constituem um desafio atual, como bem lembrou *Koselleck*. Cabe a nós destrinchar a ficção do factual contida no evento representado e a facticidade do fictício contida em fontes como os testemunhos (KOSELLECK, 2006, p. 141 e 251).

**REFERÊNCIAS**

BANN, Stephen **As invenções da história**. Ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: UNESP, 1994.

BERNECKER, Walther L.; BRINKMANN, Sören. La difícil identidad de España. Historia y política en el cambio de milenio. In: **Iberoamericana**, Madrid, IV, n 15, 2004, p. 85-102.

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

CERCAS, Javier; TRUEBA, David. **Diálogos de Salamina**: un paseo por el cine y la literatura. Barcelona/ Madrid: Tusquets/Plot, 2003.

Del VALLE, Carlos Yushimito. Soldados de Salamina: indagaciones de un héroe moderno. **Especulo**. Revista de estudos literários. Madrid, n. 23, 2003. Disponível em: < <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/salamina.html>. > acesso em 10 de jun de 2006.

DIEHL, Astor Antônio. Idéias de futuro no passado e cultura historiográfica da mudança. In: **História da historiografia**, n1, 2008, p.45-70.

FAULKNER, Saul. Lola Cercas em Soldados de Salamina (David Trueba, 2003). In: **Historia Actual Online**, n 15, 2008, p. 165-170.

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.

FONTANA, Josep. **A História dos homens**. Bauru: EDUSC, 2004.

GINZBURG, Carlo. *Unos testis* – o extermínio de judeus e o princípio de realidade. In: **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo. Cia das Letras, 2007, p. 210-230.

JAMBRINA, Luis Garcia. La recuperación de la memoria histórica en tres novelas españolas. In: **Iberoamericana**, Madrid, IV, n 15, 2004, p. 143-154.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed PUC Rio, 2006.

LABANYI, Jo. Historias de víctimas: la memoria histórica y el testimonio en la España contemporánea. In: **Iberoamericana**, Madrid, VI, n 24, 2006, p. 87-98.

MARTÍN, Nuria Gonzalez. Ley de memoria histórica española. Ley 52/2007 de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quien padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura. In: **Boletín Mexicano de Derecho comparado**, ano, XLI, n 122, 2008, p. 979-991. [www.juridicas.unam.mx](http://www.juridicas.unam.mx)

NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. In: CAPELATO, Maria Helena. (et ali). **História e Cinema**. Dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007, p. 65-83.

NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. In: **Projeto história**, n 10, 1993, p. 7-58.

QUINSANI, Rafael Hansen. A História por um soldado: A Guerra Civil Espanhola e a Escrita da História a partir do filme Soldados de Salamina. In: **Revista Historiar**, Porto Alegre, n 1, 2008. Disponível em: [www.revistahistoriar.com.br](http://www.revistahistoriar.com.br).

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

ROMERO SALVADÓ, Francisco, Guerra Civil Espanhola. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

ROSENSTONE, Robert. **El Passado em imágenes**. El desafio del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona: Ariel, 1997.

RÜSEN, Jörn. Narratividade e Objetividade nas Ciências históricas. **Textos de história**, v.4, n 1, 1996.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**. Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

SCHAFF, Adam. **História e Verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

STUCKI, Andrés; GERBER, Beat; LOPÉZ DE ABIADA, José Manuel RECUERDO Y OLVIDO EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA. NUEVOS PLANTEAMIENTOS HISTORIOGRÁFICOS Y DE CRÍTICA LITERARIA: TEXTOS Y CONTEXTOS. In: **Pensamiento y cultura**, v 8, 2005, p. 137-155.

STUCKI, Andrés; LOPÉZ DE ABIADA, José Manuel. Culturas de la memoria: transición democrática en España y memoria histórica. Una reflexión historiográfica y político-cultural. In: **Iberoamericana**, Madrid, IV, n 15, 2004, p. 103-122.