

“Lápices sin punta” – Imagens da infância e da adolescência na Guerra Civil Espanhola

Carla Damêane P. de Souza

Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisadora do Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performativas (NELAP) – UFMG. Autora de, entre outros artigos, “A experiência metacrítica em César Vallejo: implicações sobre uma arte socialista, por uma nova poética”. *Revista Litteris*, v. 1, p. 1-14, 2008.

RESUMO

Este artigo busca analisar os discursos alternativos sobre a história da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) a partir do poema *España, aparta de mí este cáliz* (1939), de César Vallejo, do filme *El Espinazo del diablo* (2001) de Guillermo del Toro, e em alguns desenhos de crianças e adolescentes feitos na ocasião da guerra. O artigo apresenta que as imagens podem demonstrar diferentes situações da infância e da adolescência, vítima e testemunha da história. PALAVRAS-CHAVE: história; memória; arquivos; Guerra Civil Espanhola.

ABSTRACT

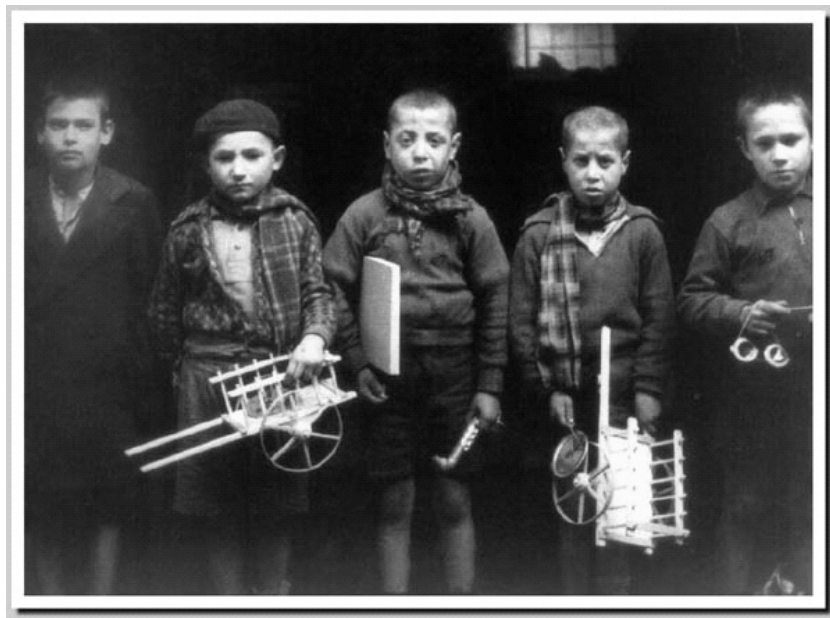
This article analyses history's alternative discussions regarding the Spanish Civil War (1936-1939). The questions proposed regarding the discussions of the poem *España, aparta de mí este cáliz* (1939), by César Vallejo, in the movie *El Espinazo del diablo* (2001) by Guillermo del Toro and in the some of the designs the children made during the war. The article attempts to demonstrate that these images have the ability to portray different circumstances of childhood and the adolescence depicts as victims and witnesses in history.

KEYWORDS: history; memory; files; Spanish Civil War.

Recebido em: 09/05/2009

Aprovado em: 05/09/2009

“Lápices sin punta” – Imagens da infância e da adolescência na Guerra Civil Espanhola¹



Em um texto bastante curioso sobre a experiência de Marcel Duchamp quando vivia em Buenos Aires, logo depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1919), o pesquisador Raúl Antelo empreende a tarefa de explicar a obsessiva idéia do artista francês em executar uma obra que trouxesse à arte contemporânea uma perspectiva tetradimensional, uma pluridimensionalidade espacial que expressasse simultaneidade temporal como se fosse uma espécie de palimpsesto memorialístico. Tratava-se de o *Grande Vidro* ou, *A noiva desnudada por seus celibatários*. Antelo considera que neste objeto, em cada fração de duração dos quadros de vidro, encontra-se o exemplo do que seria a *durée*

bergsoniana. Na medida em que todas estas pequenas partes relacionam-se a fraturas passadas e futuras, constrói-se uma espécie de presente com múltiplas durações.

Sobre o *Grande Vidro* de Duchamp, Raúl Antelo nos diz que “laberinto [espacial] y palimpsesto [temporal] son así las imágenes de un pensamiento de lo plural que juzga aislar en lo infraleve el pasaje de lo uno a lo otro” (ANTELO, 2006, p.12). A reflexão de Raúl Antelo está ainda associada ao pensamento de Nietzsche, ao que se refere à *Teoria da História*, desenvolvida pelo filósofo alemão, em que são enfatizadas as idéias de “hiperhistoricismo” e “eterno retorno”. Antelo alude, singularmente, à

¹ Fotografia do Natal de 1938 em um abrigo para meninos em Valencia. Disponível em: “La derrota Republicana”. In: Imágenes de la Guerra Civil Española. Memória Republicana. Sociedad Benéfica de Historiadores, Aficionados y Creadores. Acesso em: 11 de fev. 2009. Disponível em: < <http://www.sbhac.net/Republica/Imagenes/FotoDerrota/FotoDerrota.htm> > .

metáfora do inseto preso em uma massa viscosa a que considera como sacrificial.

O raciocínio de Antelo é pertinente à idéia de que podemos, de maneira analógica, referir-nos a objetos artísticos diferentes que amparam um tema comum. Algo como se, inseridos neste labirinto de memórias da Guerra Civil Espanhola, pudéssemos aproximar as imagens de pensamentos plurais que se encontram individualmente, e temporalmente, separados. No entanto, são imagens que podem trazer alguma outra interpretação sobre a história. Desta forma, referimo-nos ao tema de nosso trabalho e aos objetos que trazem tais imagens emaranhadas cada qual, em seu específico "presente de múltiplas durações".

Diante da aproximação de objetos distintos pretende-se refletir sobre os discursos alternativos da história demonstrados tanto pelo registro memorialístico da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) no momento de sua emergência, como é o caso do poema *España, aparta de mí este cáliz* (1939) escrito por César Vallejo, tal como, pela ficcionalização de uma situação específica daquele conflito através do filme *El Espinazo del diablo* (2001) de Guillermo del Toro, e através da exposição "Apesar de Todo dibujan: la Guerra Civil vista por los niños" organizada pela Biblioteca Nacional da Espanha entre os dias 29 de novembro de 2006 a 18 de fevereiro de 2007.²

¿Qué es un fantasma?

O personagem Carlos interpretado por Fernando Tielve, em *El Espinazo del diablo*

(2001), é um órfão da Guerra Civil Espanhola. O garoto é levado por seu tutor a um orfanato em Santa Lucía, local de resistência republicana protagonizado pelo Professor Casares, personagem de Federico Lupi, e pela diretora Carmen (Marisa Paredes). Carmen carrega em seu corpo sequelas da guerra visivelmente demonstradas pelo uso de uma prótese mecânica em lugar da perna. Leva consigo um molho de chaves entre as quais está aquela que abre o cofre que se encontra no refeitório e é onde está o ouro responsável por financiar a resistência republicana em Barcelona. O ouro escondido é motivo de cobiça para Jacinto (Eduardo Noriega), porteiro e ex-interno do orfanato. Homem de índole misteriosa, durante todo filme junto com Jaime (Iñigo Garcés) também interno, é o único que sabe o que aconteceu a Santi (Andrés Muñoz), criança que desaparece na mesma noite em que é lançado um míssil no pátio do colégio.

A chegada de Carlos no orfanato marca o início do esclarecimento sobre o mistério em torno de Santi que vive uma realidade paralela ao mundo dos vivos, e tenta se comunicar com Carlos, sensível aos seus chamados. O que nos chama atenção durante todo o filme diz respeito a esta manifestação do fantástico como princípio esclarecedor de algo real. Além de que, o mistério que envolve Santi serve de metáfora metonímica para algo que acontecia na própria Guerra Civil Espanhola.

Internamente, sabemos que se trata de um evento complexo onde focos de ideologias diversas entraram em choque. A sociedade espanhola estava dividida entre nacionalistas e republicanos, e vários países tiveram uma participação decisiva desde o início do conflito. Entre os mais evidentes,

² A exposição até hoje pode ser visitada através do site da Biblioteca Nacional da Espanha no endereço < <http://www.bne.es/esp/actividades/apesardetododibujan8.htm> > . Acesso em 10 de fev. 2009.

podemos citar a Alemanha, a Itália, a ex União Soviética,³ além da participação de voluntários estrangeiros, que movidos por uma sinergia específica relacionada à possibilidade de uma revolução marxista-lenista na Espanha, foram às frentes e lutaram em defesa da República.

España, aparta de mí este cáliz (1939), é livro póstumo de César Vallejo (1898-1938). Escritor peruano, Vallejo viveu em exílio político e de certa forma também compulsório, durante 15 anos na Paris das décadas de 1920 e 1930. Diverso ao projeto literário inicial de sua carreira, a influência do partido comunista exerceu uma forte mudança na sua forma de escrever, tornando sua poética caracterizada internamente por uma dialética entre o estético e o ético. Sua aproximação com a Segunda República Espanhola fez com o que, diante do conflito que se iniciou em 1936, se posicionasse em favor da resistência antifascista e na defesa da República, a exemplo de outros artistas estrangeiros, como Pablo Neruda, Alexis Tolstoy, Tristan Tzara.⁴

Consideramos que *España, aparta de mí este cáliz* (1939), pode ser lido segundo considera Paul Ricœur em seu livro, *A memória, a história, o esquecimento* (2007), como um tipo de arquivo memorialístico operante junto à constituição historiográfica da Guerra Civil Espanhola. Operante porque através deste tipo de arquivo podemos adquirir conhecimentos sobre variadas versões e discursos da história em questão. Distinto dos rastros cerebrais ou afetivos, o

arquivo memorialístico escrito ocupa para Ricœur, além de um lugar físico e espacial, também um “lugar social” (RICŒUR, 2007, p.177).

Este “lugar social” é que norteia a relação estreita do arquivo com a epistemologia historiográfica. Ainda que não façam parte da historiografia oficial, muitos arquivos literários tornam-se importantes na construção de novas perspectivas históricas, na medida em que suscitam memórias recalcadas e discursos de atores sociais que não possuem um lugar de enunciação legitimado. Ao romper com a tradição de testemunhos orais, o testemunho arquivado de acordo com Ricœur (2007, p.178), “assume em primeiro plano a iniciativa de uma pessoa física ou jurídica que visa a preservar os rastros de sua própria atividade; essa iniciativa inaugura o ato de fazer história”.

A curadoria da exposição “Apesar de Todo dibujan: la Guerra Civil vista por los niños” explicou que entre 1.127 desenhos infantis tiveram que escolher os que melhor representassem as impressões de crianças e de adolescentes diante de tal emergência histórica. Foram, por isso, classificados de acordo com os temas a que remetem, por exemplo, “La politización de los niños” “La guerra en Madrid” “La vida antes de la guerra”. Ao resgatar estes desenhos, a Biblioteca Nacional da Espanha, embora tenha exposto um número restrito dos tantos trabalhos que possui em seu acervo, permite que este arquivo venha se não iluminar, pelo menos indicar-nos um caminho de segurança

³ Ver em THOMAS, Hugh. A guerra civil dentro da Guerra Civil. In: THOMAS, Hugh. *A Guerra Civil Espanhola*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964. Entre outros conflitos internos apontados por Thomas, as negociações com os nacionalistas, entendemos como a participação dos estados totalitários italiano e alemão foram decisivos no decorrer da Guerra Civil Espanhola, tal como, o Pacto não Agressão entre Alemanha e União Soviética que mudou decisivamente a participação da União Soviética que passou a restringir a atuação das milícias tornando-as ilegais quando não, reprimindo violentamente, os civis espanhóis.

⁴ Aqui fazemos alusão à participação de César Vallejo no Segundo Congresso Internacional de Escritores Antifascistas para a Defesa da Cultura, celebrado em Madri em julho de 1937. Na ocasião do Congresso, César Vallejo leu seu célebre texto “*La responsabilidad del escritor*”. Entre muitos escritores presentes, Pablo Neruda, Alexis Tolstoy, Tristan Tzara, citados em nosso texto, também estiveram presentes no Congresso.

no qual podemos compreender o passado por meio de olhares que estão suspensos em relação à consciência sobre a guerra. Sobre estes desenhos, eles são documentos históricos que fazem parte das memórias da Guerra Civil Espanhola dentre tantas outras manifestações que não podemos dizer que foram realizadas com intuito de resistir ao esquecimento, mas que são atualmente tratados por pesquisadores como arquivos. Resistem ao tempo e através deles, podemos adquirir conhecimentos sobre variadas versões e discursos da história em questão.

No poema *España, aparta de mí este cáliz* (1939), por exemplo, além de o escritor registrar ficcionalmente um testemunho sobre sua experiência na Guerra Civil Espanhola – assumir um posicionamento intelectual enquanto aquele que se posiciona responsavelmente diante da história, – apresenta-o de maneira dialética, escrevendo-a como indivíduo que faz parte deste ato de fazer história, enquanto que as crianças registram-se na história por meio de seus desenhos, atribuindo a eles testemunho de que viveram naquele momento.

El Espinazo del diablo (2001), por outro lado, vem a serviço de um trabalho que posterior a escrita da história da Guerra Civil Espanhola, suscita debates ao referir-se ao passado através da construção de discursos e projeções de imagens que trazem a baila memórias não hegemônicas, ou, aquilo que não foi visto, mas passível de interpretação graças aqueles que sobrevivem para contar ou seja, graças as marcas que são deixadas pelos arquivos como acontece no caso das fotos e desenhos.

Daniel Muchnik (2004) em seu livro *Gallo rojo, Gallo negro. Los intereses en juego en la Guerra Civil Española*, nos diz que 30.000

crianças espanholas tiveram que deixar o país durante o conflito, sendo que outras 70.000 também deixaram o país após o fim oficial da guerra e a vitória do fascismo. Fatalmente órfãs, a maioria destas crianças foram levadas às casas de abrigo ou antigos seminários emergentemente transformados em colégios nos vários países que as receberam, desde o México até a Rússia.

No filme de Guillermo del Toro, a situação da criança e do adolescente no contexto da Guerra Civil Espanhola é demonstrada pela relação constituída entre elas e estes abrigos para onde eram levadas, ainda que em *El Espinazo del diablo* (2001), o orfanato está em território espanhol. A presença do míssil fincado no pátio do orfanato é durante toda narrativa a incisão de que a Guerra está lá dentro junto à tensão produzida pelas relações entre os adultos que ali vivem. Enquanto Professor Casares e a Diretora Carmen se preocupam com a situação da Guerra, – fazem comentários sobre a ocupação de Barcelona, e sobre o assassinato de republicanos perto da região onde se encontra o orfanato, por homens do exército nacionalista –, Jacinto preocupa-se em encontrar o ouro que Carmen usa para financiar a resistência republicana.

Neste mesmo contexto temos os garotos que entre uma ou outra aula, reconhecem-se sozinhos, entendem e sofrem a situação mas, a exemplo de Carlos, encaram o momento bravamente enfrentando todo e qualquer fantasma. Santi, que é o fantasma da história, é a metáfora viva, o inseto preso em âmbar, ou na massa viscosa a que se referia Nietzsche aliada a fala inicial e final proferida pelo Professor Casares:

¿Qué es un fantasma? ¿Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez? ¿Un

instante de dolor quizá? ¿Algo muerto que parece por un momento vivo aún?... Un sentimiento suspendido en el tiempo como una fotografía borrosa... como un insecto atrapado en ámbar.⁵

A própria memória podemos considerá-la a partir desta relação fantasmagórica quando a lembrança se demonstra pelas ruínas, se lemos as relações problemáticas entre esquecimento e história no contexto das recentes guerras do século XX. Reflexões já exploradas por Walter Benjamin⁶ em textos como "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". Vale salientar aqui uma consideração de Walter Benjamin (1994) referente à produção e popularização, no começo do século, dos livros infantis, tal como os brinquedos e todo tipo de artifício que inventado pelo adulto, de alguma maneira serviu e serve até hoje para familiarizar a criança ao seu mundo. Benjamin (1994) diz que, desde o Iluminismo os pedagogos se esforçavam por criar meios de distração para as crianças posicionando-as diante das imagens de um mundo de gente grande já pronto, mas que por outro lado, estas sempre foram seduzidas por algo que – diverso do que já encontram nos livros e brinquedos – elas mesmas pudessem construir. Daí, a explicação dada por Benjamin (1994), com relação ao prazer da criança em frequentar oficinas de produção:

Elas se sentem atraídas irresistivelmente pelos detritos, onde quer que eles surjam – na construção de casas, na jardinagem, na carpintaria, na confecção de roupas. Nesses detritos, elas reconhecem o resto que o mundo das coisas assume para elas, e só para elas. Com tais detritos, não imitam o mundo dos adultos, mas colocam os restos

e os resíduos em uma relação nova e original. Assim, as próprias crianças constroem seu mundo de coisas, um microcosmos no macrocosmos (BENJAMIN, 1994, p.238).

Pensando na consideração de Benjamin (1994) pergunto-me se o desenho destas crianças e adolescentes não seriam também uma forma de apresentar um "microcosmos no macrocosmos"? Os desenhos expostos constituem restos de um tempo passado, restos porque não foram considerados, naquele momento, como uma apresentação "macro" – filme, fotografia, relatos, todas as fontes canônicas da história da guerra civil – que regiam os discursos ecoados dos acontecimentos. De que lugar falava esta criança? Sob qual céu acompanhavam os bombardeios? Como podemos conferir a estes desenhos, se não por sua qualidade de arquivo, o status de monumento e ou construção de uma consciência da criança e do adolescente a respeito da guerra?

Se Vallejo o faz através da projeção de seu ideal revolucionário nestas criança e adolescentes que sobrevivem à guerra, no poema eles são interlocutores junto ao texto:

Niños del mundo,
si cae España, – digo, es un decir –
si cae
del cielo abajo su antebrazo que asen,
en cabestro, dos láminas terrestres;
niños, ¡qué edad la de las sienes cóncavas!
¡qué temprano en el sol lo os decía!
¡qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!
¡qué viejo vuestro 2 en el cuaderno!
(VALLEJO in: VÉLEZ, 2000, p.285).

No filme de del Toro fica a sugestão de que as crianças e adolescentes são aqueles para os quais é dada a chance de sobreviver

⁵ Transcrição minha. Fala inicial e final do Professor Casares em *El Espinazo del Diablo*.

⁶ Ambos os textos citados encontram-se em BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. VOL. I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ao conflito. Estes garotos fariam parte da geração que construiria a narrativa bélica pós Guerra Civil Espanhola.

Buscar Espanha

O poema que dá título ao livro de César Vallejo é escrito como uma carta. Ligeiramente cuidadoso o poeta vem falar às crianças do mundo, e não somente às crianças espanholas. A preocupação, o receio e o aviso, "si cae España" refere-se à Guerra Civil Espanhola. Diante das crianças do "mundo enfermo" resta para Vallejo lamentar em seu poema a sina de cada uma delas "las de las sienes cóncavas" as crianças que envelhecem pela obrigatoriedade de enfrentar tempos difíceis à custa de sua própria educação. Podemos perceber que cada um dos desenhos, foi feito sob residências infantis ou orfanatos. Se de um lado temos o poeta ciente do que acontece com estas crianças – sua condição de orfandade – por outro lado os desenhos respondem de que forma cada uma delas compreende o que está acontecendo.

No desenho de Rafael Cerillo, um adolescente de 13 anos, tarefas rotineiras como ir comprar o leite torna-se uma aventura catastrófica.



Ameaçado pelos bombardeios aéreos, seu desenho, "Bombardeio na fila do leite"⁷ é o modo de referenciar a guerra civil, onde ele e seus compatriotas tinham que lidar com situações de risco. O desenho independe de qualquer explicação. Mas Vallejo, em seu poema, explica as crianças diagnosticando o que acontece na Espanha:

¡Niños del mundo está
la madre España con su vientre a cuestras;
está nuestra madre con sus férulas,
está madre y maestra,
cruz y madera, porque os dio la altura,
vértigo y división y suma, niños;
está con ella, padres procesales!
(VALLEJO in: VÉLEZ, 2000, p.286).

O escritor lamenta a efeito de prognósticos, as possíveis consequências advindas com a queda da República Espanhola: o envelhecimento precoce junto à falta de perspectiva para as crianças e adolescentes que sobrevivessem ao conflito, a desilusão por tê-lo experienciado e se tornarem sobreviventes, a busca de um lugar para onde pudessem seguir em exílio. Continuar na Espanha poderia significar este prognóstico vallejiano de não poder parar no tempo, "¡cómo vais a cesar de crecer!" e ainda, a impossibilidade de, com a queda da Espanha, seguirem vivendo em um mundo mais justo. A queda de Espanha Republicana significa, afinal, retroceder aos velhos dogmas e tradições.

Os personagens do filme de del Toro passam por transformações semelhantes. Lembremos que a ameaça que Jacinto representava a eles, fez com o que desenvolvesse certa desilusão, por parte de Jaime e de Carlos mais precisamente. Os dois

⁷ Desenho de Rafael Cerillo. 13 años. Bombardeio na fila do leite. Teruel. Colônia escolar Germán de Araujo, Alcañiz. Encontra-se na sessão "A ruptura do mundo da infância". Faz parte da exposição na Biblioteca Nacional "A pesar de todo dibujan." Acesso em 10 de fev. 2009. Disponível em: < <http://www.bne.es/esp/actividades/apesardetododibujan8.htm> > .

decidem tomarem armas e se defenderam junto aos outros garotos quando Jacinto passa a representar perigo. Juntos, as crianças acabam também se tornando criminosas, cai por terra a imagem desta Espanha que é mãe e também mestra. Pensa-se na figura da professora Carmen, que para os meninos poderia assumir a função desta mãe mestre fisicamente debilitada que inclusive, possui relações viciosas com Jacinto. Como mestre, os garotos vivem uma situação onde aprendem uma lição que excede, já em palavras de Vallejo, “as grades do alfabeto”.

Si cae – digo es un decir – si cae
Espana, de la tierra para abajo,
Niños ¡cómo vais a cesar de crecer!
¡cómo va a castigar el año al mes!
¡cómo van a quedarse en diez los dientes,
en palote el diptongo, la medalla al llanto!
¡Cómo va el corderillo a continuar
atado por la pata al gran tintero!
¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto
hasta la letra en que nació la pena!
(VALLEJO in: VÉLEZ, 2000, p.286).

Ao mesmo tempo o escritor declina sua fala e parece murmurar, como se o medo, como se a ameaça “si cae España” fosse, porque era real. Todo o futuro estaria nas mãos das crianças, filhos de milicianos que sofriam sua tragédia. Crianças como Hamlet a conversar com uma caveira, tentando apaziguar sua dor pela esperança de um possível triunfo:

Niños,
hijos de los guerreros, entre tanto,
bajad la voz que España está ahora mismo
repartiendo

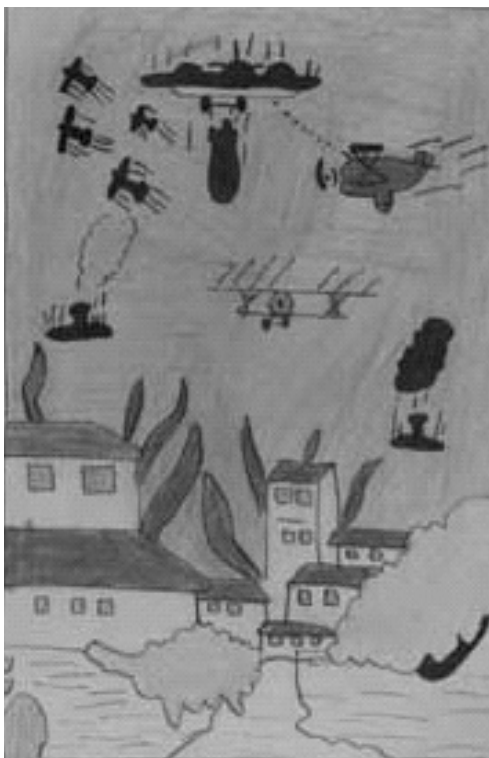
la energía entre el reino animal,
las florecillas, los cometas y los hombres.
¡Bajad la voz, que está con su rigor, que es
grande, sin saber
qué hacer, y está en su mano
la calavera hablando y habla y habla,
la calavera, aquélla de la trenza,
la calavera, aquélla de la vida!
(VALLEJO in: VÉLEZ, 2000, p.286).

A referência feita a Shakespeare, já havia sido apontados por Júlio Vélez (2000, p. 286), como proposta de leitura e interpretação da presença da caveira falante. Mas diferente da caveira com quem Hamlet dialoga a do poema vallejiano, apesar de representar um mau presságio, é ela quem presentifica a vida, ou seja, é uma personificação da morte que fala às crianças sobreviventes como um fantasma.

Este caráter oracular existe também em *El Espinazo del Diablo* (2001). Santi havia já feito um prognóstico a Carlos sobre a explosão causada por Jacinto e que foi responsável pela morte de muitos dos internos, da morte de Carmen e conseqüentemente, da morte de Conchita e do Professor Casares. Sem deixarmos de considerar ainda, que a presença do míssil seja um indicativo de tensão, como se qualquer coisa pudesse acontecer dentro do orfanato.

O poemário de guerra de César Vallejo, em suma, não nos deixa uma mensagem pessimista diante da guerra, como acontece nos desenhos, cujas imagens são temerosas. Acontece por exemplo, nos bombardeios desenhados em sua emergência por Luis Aparicio Alonso:⁸

⁸ Desenho de Luis Aparicio Alonso. 10 anos. Valencia. Escuela Hogar Antella. Apresentado no tema “La presencia de la guerra” na exposição “Apesar de todo dibujan.” Acesso em 10 de fev. 2009. Disponível em: < <http://www.bne.es/esp/actividades/apesardetododibujan8.htm> > .



Nos poemas de Vallejo há uma mensagem positiva: é nas crianças e adolescentes que o poeta consegue enxergar uma forma de por fim a guerra, de apaziguar a tragédia, de ver a Espanha derrotada e seu "lápis sem ponta" como metáfora viva de ruína e perda das ilusões, tal como a relação que podemos perceber entre o Professor Casares e os meninos que ao fim da película, sobrevivem à explosão e deixam o orfanato:

¡Bajad la voz, os digo;
bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto
de la materia y el rumor menor de las
pirámides,
y aún
el de las sienes que andan con dos piedras!
¡Bajad el aliento, y si
el antebrazo baja,
si las férulas suenan, si es la noche,
si el cielo cabe en dos limbos terrestres,
si hay ruido en el sonido de las puertas,

si tardo, si no veis a nadie, si os asustan
los lápices sin punta, si la madre
España cae – digo, es un decir – ,
salid, niños del mundo; id a buscarla!...
(VALLEJO in: VÉLEZ, 2000, p.16).

A presença da guerra na infância e adolescência além de acarretar na interrupção de um processo natural de aprendizagem institucional, vem de forma abrupta, por meio do terror, requerer seu precoce amadurecimento. É, como escreve Vallejo, "tornar tão cedo ancião, o ruído de seu peito".

Arthur Nestrovski (2004) desenvolveu um raciocínio muito pertinente sobre representações da Shoah, partindo de um estudo comparado entre o filme *Shoah*, de Claude Lanzmann e alguns poemas de Paul Celan. Para nós, importa refletir sobre as inferências que podemos fazer a partir do que Nestrovski diz com respeito à construção dos significados que um determinado evento histórico pode adquirir no poema, e sobre que papel caberia à imagem em um filme que referenciasse esse mesmo evento histórico. Sabemos que se trata de um terreno bastante pantanoso este de aproximar dois objetos que mais sugerem que apresentam qualquer idéia, o cinema e poesia. Por isto, aludir ao texto de Nestrovski. Para ele, sendo a imagem cinematográfica construída por um espectador tal como a literária por um leitor, fica claro que o filme de Claude Lanzmann dialoga "à possibilidade ou legitimidade de uma construção metafórica daquele evento" (NESTROVSKI, 2004, p.165).

Não queremos comparar o estudo de Nestrovski com o nosso, entretanto partilhamos do mesmo consenso, a partir dos poemas de César Vallejo e do filme de Guillermo del Toro, ou seja, construir metaforicamente o que historicamente está para ser referenciado como manifestação de

uma memória que vem ao nosso encontro. Se imaginarmos que durante os anos de ditadura franquista na Espanha, o cinema espanhol durante 35 anos foi controlado pela vigilância estatal ⁹ não teríamos muito que rememorar sobre a história dos vencidos.

Contemporaneamente, o cinema nos tem presenteado com produções que nos dizem um pouco mais desta história. Filmes inteligentes, a exemplo de *El Espinazo del Diablo*, 2001, temos ainda *El Laberinto del fauno*, 2006, também dirigido por del Toro e *La Lengua de las Mariposas*, 1996, de José Luís Cuerda. Todos reverenciando a presença de crianças junto a tramas que amparam a Guerra Civil Espanhola. Outras produções como *Land and Freedom*, 1995, de Ken Loach, *Silencio Roto*, 2001, de Montos Almedáriz, e *Soldados de Salamina*, 2004, de Davi Trueba, ainda que não tragam discussões sobre a situação da criança frente à Guerra suscitam debates que também podem ser aliadas às alusões feitas nos poemas de Vallejo que referenciam temas como a participação de milicianos, a guerra dentro da guerra, entre outros.

Em geral, artistas de todos os gêneros, da música às artes plásticas, do cinema ao teatro, utilizam meios de dialogar com a posterioridade e intervir no campo cultural por meio da catalogação de imagens afecções, e de descrições de sensações que são reproduzidas em quadros, músicas, filmes, peças de teatro, livros. Por outro lado, de que maneira os desenhos infantis, a exemplo dos feitos pelas crianças espanholas, são transformados em monumentos, expostos em museus e bibliotecas? De que forma

compreender de fato, a importância do arquivamento para a atualização de novos discursos sobre a história buscando como exemplo desenhos infantis?

Aproximando texto, desenho, cinema e poesia o trabalho pretendia demonstrar formas distintas de discursos da história representados por imagens. Objetos artísticos e arquivos históricos que apresentam a emergência de um evento, – Guerra Civil Espanhola – e que nos trazem ecos desta guerra transmitidas pelas imagens em movimento, seja nos versos de Vallejo, seja nas cenas reproduzidas por del Toro, ou, pelos desenhos e fotografias que nos ajudam a construir uma interpretação mais ampla sobre esta história a partir do olhar sobre a infância e a adolescência em tempos graves.

Referências Bibliográficas

ANTELO, Raúl. *Maria con Marcel. Duchamp en los Trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MONTEDER, José Enrique. A olhada interior: A Guerra Civil Española nas telas da Espanha (1939-96). In: *Olho da História*. n. 2. Universidade Federal da Bahia. Disponível em: < <http://www.olhodahistoria.ufba.br/o2monter.html> > . Acesso em: 02 de out. 2008.

MUCHNIK, Daniel. *Gallo rojo, Gallo negro. Los intereses en juego en la Guerra Civil Española*. 1^a ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

NESTROVSKI, Arthur. Shoah: Catástrofe e Representação. In: MACIEL, Maria Ester e SEDLMAYER, Sabrina. (Org.). *Textos a flor da tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Núcleo de Estudos de Crítica Textual/ Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

⁹ Ver MONTEDER, José Enrique. A olhada interior: A Guerra Civil Española nas Telas da Espanha (1939-96). In: *Olho da História*. N^o 2. Universidade Federal da Bahia. Disponível em: < <http://www.olhodahistoria.ufba.br/o2monter.html> > . Acesso em: 02 de out. 2008.

RICCER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François [et al.]. – Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 2007.

THOMAS, Hugh. *A Guerra Civil Espanhola*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

_____. *A Guerra Civil Espanhola*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

VÉLEZ, Julio. *César Vallejo: Poemas en Prosa, Poemas Humanos, España, aparta de mí este cáliz*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 2000.

Filmografia:

EL *Espinazo del diablo*. Direção de Guillermo del Toro. México e Espanha, 2001. DVD. 143. min.

