

O Cinema como Lugar de Memória na Espanha pós-franquista: a inserção dos filmes *Silencio Roto* (Montxo Armendáriz, 2001) e *El Laberinto del Fauno* (Guillermo Del Toro, 2006).

BRUNO KLOSS HYPÓLITO*

Introdução

O caso da disputa pela memória na Espanha é paradigmático, visto que passadas mais de três décadas da morte de Franco, a sociedade espanhola continua com dificuldades de superar o passado da Guerra Civil e do franquismo. A exemplo disso, desde o fim da ditadura o país possui um hino nacional sem letra, pois os antigos versos remontam à vitória do bando nacionalista, em 1939, liderado pelo *Caudillo*; o Vale dos Caídos – mausoléu erguido em homenagem aos insurretos nacionalistas através de trabalhos forçados de republicanos presos pelo governo usurpador, onde também encontra-se o túmulo do ditador – continua recebendo flores frequentemente, embora a romaria em tributo à Franco tenha sido proibida; as estátuas do general foram retiradas de praça pública, e as ruas foram renomeadas para que as homenagens às figuras importantes do governo franquista sejam esquecidas; as exumações de covas coletivas de vítimas da Guerra Civil ainda encontram obstáculos por parte do governo no procedimento de identificação dos corpos; o processo de revisão dos julgamentos proferidos durante a ditadura ainda é interdito na esfera judiciária, ao ponto de existir uma crise entre o Supremo Tribunal da Espanha e o Tribunal Penal Internacional, principalmente com relação à validade da Lei de Anistia, de 1977.

Embora sejam poucos, esses são apenas os casos mais visíveis do que a sociedade espanhola vem lidando nos últimos tempos devido a toda a tensão pela posse de uma Memória dita “Oficial”. E o ápice dessa contenda está sendo vivida atualmente, desde a promulgação da Lei de Memória Histórica, – Lei nº 52/2007, de dezembro de 2007 – que é o instrumento, aprovado pelo Parlamento espanhol, que busca reconhecer e ampliar os direitos e estabelecer medidas em favor de quem sofreu perseguição ou violência durante a Guerra Civil e a ditadura. A lei parlamentar busca ser um acerto de

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), bolsista CNPq. E-mail: brunokh@hotmail.com

contas simbólico às vítimas do regime de Franco e ao governo republicano, representando todo o empenho daqueles que há anos esperam que se reconheçam os esforços e o sacrifício dos perseguidos por defenderem a legalidade republicana e, posteriormente, por sua luta por um sistema de liberdades na Espanha durante a ditadura franquista. Essa lei deve reconhecer e divulgar – do ponto de vista da pedagogia social – os crimes do franquismo e de suas autoridades.

Entretanto, antes mesmo de se pensar em criar uma lei que dê reparação simbólica às vítimas da repressão do governo, a intensa produção cultural do país sempre se mostrou atenta às reivindicações políticas desses grupos que estiveram à margem da Memória Oficial. Através de obras de arte, livros e filmes, a memória dos “esquecidos” esteve fortemente ancorada, criando espaços físicos e simbólicos, carregados de representações divergentes das que o Estado buscou propagar ao longo dos anos de ditadura, e mesmo após o término do regime.

Dentro desse âmbito cultural, a indústria cinematográfica consagrou um importante espaço para a divulgação de memórias das minorias e de grupos politicamente díspares do governo. E devido ao seu grande êxito, o cinema passou a ser um dos principais focos de resistência dessa memória não-oficial relegada à obscuridade. Nesse sentido, o presente trabalho visa refletir acerca das possibilidades de trabalhar com o cinema enquanto Lugar de Memória.

A memória em disputa

O contexto de transição à democracia na Espanha, que iniciou com a morte do ditador, em 20 de novembro de 1975, até a promulgação da nova Constituição, em 1978¹, foi um período político e economicamente conturbado, porém, aos olhos do mundo, resultou em um processo relativamente pacífico e modélico. Esta imagem de transição torna-se ilusória ao se analisar que, entre 1975 e 1980, a violência política (calcada pelas ações terroristas, contra-terroristas, repressão e execução de presos políticos) vitimou cerca de 460 pessoas – número de mortos superior ao da Revolução

¹ Há um grande debate acerca das delimitações temporais no chamado Período de Transição Democrática na Espanha. Existem correntes que defendem que o processo ocorreu entre 1975 e 1978 (da morte de Franco à nova Constituição), outros acreditam que o processo ocorreu entre 1975 e 1982 (com o marco final as eleições do PSOE). Além disso, há quem defenda que o processo de transição ainda não terminou, pois é possível observar resquícios do passado franquista na sociedade espanhola atual.

dos Cravos em Portugal, ironicamente, um modelo de transição de ruptura tão temido e evitado pelos dirigentes espanhóis e pela comunidade europeia (CERVERA, 2004: 158).

Com a nomeação de Dom Juan Carlos como Rei da Espanha, em 1975, o país iniciou uma reforma gradual que foi minando as velhas estruturas franquistas. Entre julho de 1976 e junho de 1977, as Cortes franquistas se dissiparam, o Movimento Nacional e os Sindicatos Verticais se extinguíram, foi aprovada a lei de Reforma Política (a qual garantia liberdade partidária e sindical) e a de Anistia (que garantiu o indulto aos crimes cometidos durante o período em que Franco esteve no poder e a libertação de presos políticos) e organizaram-se as primeiras eleições democráticas desde o fim da Segunda República (em 1939). Segundo Javier Pradera:

Paradójicamente, sin embargo, la memoria histórica de las dimensiones más trágicas y sombrías de la guerra civil y de su herencia (el luto de la posguerra, los años del hambre, la discriminación de los vencidos, las largas condenas a los opositores de izquierda, los temores irracionales de los vencedores al revanchismo) contribuyó, probablemente, a facilitar la instauración y consolidación de la Monarquía parlamentaria. (1992: 19)

As transformações políticas e sociais vieram acompanhadas – mesmo pouco antes da morte do ditador – de um crescente desejo de superação dos traumas da Guerra Civil (1936-1939), para, enfim, apaziguar os ânimos políticos e reconciliar os espanhóis. Segundo Charles Powell, “durante la última década de vida del régimen [estudios] sugieren que la ciudadanía otorgaba mayor importancia a valores tales como la paz, la estabilidad y el orden, que a otros como la justicia, la libertad o la democracia” (2006: 7). Sendo assim, a paz e a estabilidade eram prioridade ao ponto de, em nome de uma transição política relativamente tranquila, a sociedade poderia se esquecer das tragédias da guerra diante o vazio de poder do Estado (pois o medo de novo confronto era premente).

Se, por um lado, uma parcela importante da sociedade espanhola viu-se impelida a deixar de lado questões ideológicas e pendências políticas por temer a volta de um embate entre a população e partidos políticos, de outro, o senso de (in)justiça acerca dos crimes cometidos durante a ditadura não foi tão facilmente apagado: houve quem contestasse os abusos do governo de Franco e a falta de punição e de reparação aos crimes cometidos pelo Estado. A respeito desse superficial esquecimento da sociedade espanhola, Vicente Sánchez-Biosca afirma que:

[...] está fuera de duda que la transigencia con los representantes del pasado franquista fue más que generosa durante los años de la transición, permitiendo su reciclaje político sin ser molestados. Sin embargo, mantener la doxa de la existencia de un pacto de silencio constituye una simplificación inadmisibile, sobre todo porque peca de anacronismo. (2006: 243)

Ao longo da ditadura do generalíssimo, as representações culturais da Guerra Civil serviram tanto para legitimar o regime quanto para contestá-lo. Contudo, nas últimas décadas, a guerra fratricida ganhou outro patamar de representação, vinculada aos traumas da sociedade espanhola e à disputa pela Memória Coletiva. Concomitantemente, existe uma relação de tensão entre as memórias dos diversos grupos que compõem uma sociedade.

Segundo Jacques Le Goff, a “memória coletiva não é somente uma conquista, é também um instrumento e objeto de poder” (2008: 470). Devido a isso, a disputa ideológica pela Memória surge quando o grupo dominante já não consegue controlar as reivindicações dos demais, causando uma crise da Memória Oficial (POLLAK, 1989: 6). A Memória, portanto, é instrumento de ação – pelo qual o Estado busca ideologicamente se legitimar – e de disputa – quando existe oposição por parte de minorias que escapam às propostas ideológicas dos grupos dominantes. Quando a Espanha passou pelo processo de transição democrática, no final da década de 1970, extinguindo a censura e permitindo a livre manifestação de opiniões, a parcela da sociedade que sofreu com a repressão, ao longo da ditadura franquista, viu-se livre para exigir o seu direito de afirmar sua identidade enquanto vítima de um sistema autoritário e opressor.

Nesse sentido, a memória a ser reivindicada pelas minorias pode ser concebida nas ciências humanas como Memória Histórica, que tem a função de trazer à luz as recordações que ficaram subjugadas durante muito tempo sob a vigilância do Estado e sob a propagação do medo. Esse conceito não busca se comprometer com a História como narrativa interpretativa de fatos passados com base em rigor científico, nem mesmo promover um revisionismo histórico. Quando se fala em Memória Histórica, conforme José María Ruiz-Vargas “es para poner de manifiesto que algo de nuestra historia, cercana o relativamente cercana, aún no se ha cerrado, aún sigue pendiente de algún tipo de restitución y, por eso sigue doliendo su evocación” (2008: 72). Esse tipo de Memória busca dar conta de lembrar acontecimentos ou pessoas que o Estado e a

situação política vigente excluíram da história oficial, no sentido de que a reivindicação torna-se mais uma questão de justiça do que um desejo de vingança.

É possível observar um movimento pela rememoração que vem adquirindo proporções mundiais, extrapolando fronteiras e multiplicando os usos da Memória pelas sociedades. Existem grupos que buscam mobilizar o passado em função de encontrar neste o amparo argumentativo das ações políticas e do pensamento ideológico – como associações chauvinistas, xenofóbicas e fundamentalistas – e outros que agem no intuito de criar esferas públicas para privilegiar as Memórias como um todo, mesmo que estas acabem por contrastar com as políticas de Memória Oficial (SABARES, 2006: 24). O debate e torno da posse da memória na Espanha vem acompanhado por processos similares em diversas partes do globo, como a revisão da Lei de Anistia no Brasil, a memória sobre os desaparecidos nas ditaduras do Conesul, e a revisão dos crimes cometidos durante o regime de *Apartheid* na África do Sul.

Tal fenômeno constitui a chamada “Cultura da Memória”, na qual se enquadram todas as manifestações políticas, sociais e culturais em relação à propagação e divulgação dessa “recuperação” da Memória no sentido de que esta seria uma obrigação, um “dever”. Dentro dessa designação, podem ser elencados como subprodutos desta contenda os trabalhos acadêmicos, pinturas, esculturas, manifestações literárias, midiáticas e teatrais, organizações culturais, associações de vítimas e parentes, trabalhos de fotografias e o cinema – manifestações conflitantes com as políticas de memória, objetivação da academia tradicional e a indústria cultural (CUERVO, 2009: 3).

O cinema como Lugar de Memória

Como um dos maiores exemplos destas manifestações culturais, a produção cinematográfica na Espanha, ao longo do período no qual o ditador Francisco Franco permaneceu no poder (1939-1975), procurou servir como zona de amparo à memória da Segunda República e das vítimas da repressão franquista devido à inexistência de Lugares de Memória² oficiais, como museus, cemitérios, estátuas, monumentos e datas comemorativas. Entretanto, conforme o processo de abertura democrática foi

² Vale lembrar que Lugar de Memória é entendido como qualquer objeto ou espaço destinado à rememoração de personagens históricos, feitos, comemorações, etc. São lugares que carregam simbolicamente a memória em si empregada por uma comunidade ou sociedade.

possibilitando a construção de outros Lugares de Memória para as vítimas da Guerra Civil, os filmes continuaram sendo uma das principais formas de manifestação da memória não-oficial do país. Este fenômeno ocorre devido à possibilidade de transmitir a memória dos “perdedores” a um número muito maior de indivíduos, visto que o cinema possui um alcance significativamente maior do que espaços arquitetônicos e documentos oficiais, servindo como um Lugar de Memória alternativo que consegue transpor barreiras culturais, geográficas, históricas, políticas, ideológicas e sociais. Além disso, o receio de novos conflitos ideológicos causarem agitações no seio da sociedade espanhola resultou na permanência de alguns dogmas sociais impostos ainda durante o regime de Franco, dificultando a criação de Lugares de Memória oficiais para ancorar simbolicamente a memória da Segunda República e seus defensores.

Mais significativo torna-se o Lugar de Memória conforme o uso que se faz dele, pois é na interação dialética com o espectador que se produz e reproduz seu significado. A partir dessa premissa, os filmes que buscam representar a história da Espanha na Guerra Civil e o período em que Franco esteve à frente do Estado podem ser considerados Lugares de Memória não-oficiais, pois:

São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. [...] Os três aspectos coexistem sempre. [...] É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza um acontecimento ou uma experiência, vividos por um pequeno número, para uma maioria que deles não participou. (NORA, 1993: 21-22)

É importante salientar que obras de ficção (sejam elas fílmicas ou literárias) criam uma dinâmica com as representações das memórias individuais e coletivas, acabando por gerar um intento de preencher as lacunas existentes na história a partir de novas representações sobre determinado tópico. Nesse sentido, os filmes oferecem ao pesquisador uma reflexão sobre as relações que se estabelecem entre a produção cultural e a sociedade que a consome. Em última instância, aponta as permanências da memória em relação às questões do passado e às do presente (MINERO, 2007: 3-4).

Além de ser uma obra de arte, o cinema é um produto social cujos elementos não são apenas estéticos ou linguísticos, mas também ideológicos e históricos; o filme é testemunho do seu momento de produção, o que implica em buscar nas informações extrafílmicas – ou seja, biografia dos autores, recepção da crítica e do público,

polêmicas em torno do filme, censura ou apoio do Estado, exibição, etc. – as motivações para sua realização. Nesse sentido, o filme sempre vai além de seu conteúdo, pois ele acaba por refletir a mentalidade da sociedade, incluindo a sua ideologia, através da presença de elementos dos quais, muitas vezes, nem mesmo têm consciência aqueles que o produziram (FERRO, 1992: 87).

Os estudos de caso

Os filmes *Silencio Roto* (Montxo Armendáriz, 2001) e *El Laberinto del Fauno* (Guillermo Del Toro, 2006) são exemplos de obras que foram produzidas em meio às disputas pela memória na Espanha dos anos 2000. Muito embora estas produções busquem representar os primeiros anos de legitimação do regime franquista na década de 1940 – onde a repressão do governo foi mais dura e a resistência armada antifranquista atuou com maior obstinação – seus discursos estão intrinsecamente conectados com o contexto de realização dos longas-metragens. Sendo assim, o propósito da presente pesquisa é compreender de que forma estes filmes em questão se inserem como Lugares de Memória na Espanha pós-franquista, levando-se em conta os conflitos políticos e sociais sobre a memória do país.

A produção *Silencio Roto* inicia sua história na Espanha de 1944, tendo como personagem principal Lucía, que retorna ao interior do país para encontrar com os tios e fugir da miséria provocada pela Guerra Civil. No povoado onde se instala, acaba se apaixonando pelo guerrilheiro Manuel. Através da história de romance, a trama mostra o enfrentamento entre a população local e a Guarda Civil, denunciando os abusos do regime franquista e mostrando a importância da guerrilha *Maquis*³ na resistência contra a ditadura. Este filme propõe uma narrativa mais tradicional, tratando de assuntos políticos e históricos através de uma história de amor entre as personagens. Sua importância para esta pesquisa deve-se ao fato de que, mesmo buscando retomar o ponto de vista da luta armada como uma das bases de oposição ao governo franquista,

³ *El Maquis*, também denominado como *La Guerrilla* ou GE (Gerrilleros Españoles), foi o conjunto de movimentos guerrilheiros antifascistas de resistência que movimentava-se nas regiões fronteiriças entre a Espanha e França. Este movimento começou durante a Guerra Civil e se estendeu até meados dos anos 1950, até ser totalmente derrotado.

mantém-se amarrado às permanências da Memória Oficial, privilegiando a relação entre as personagens ao debate histórico.⁴

O filme *El Laberinto del Fauno* também utiliza como cenário a Espanha de Franco de 1944, e narra a história de Ofelia, uma menina que viaja com sua mãe até o interior do país para encontrar seu novo padrasto, um capitão da Guarda Civil encarregado de sufocar a resistência *Maquis* da região. Ao confrontar-se com os horrores da guerra e de sua triste realidade, Ofelia encontra um velho labirinto habitado pelo misterioso Fauno, que lhe revela sua verdadeira identidade: ela é a princesa Moanna e, para poder retornar ao seu reino mágico subterrâneo, deverá passar por três testes. Esta obra é repleta de simbologias que remetem aos tradicionais contos de fada, de modo que o discurso político – aparentemente secundário – atinge os espectadores através da narrativa sem que se perceba. Tendo sido realizado cinco anos depois do filme de Armendáriz, aponta a permanência do debate acerca da memória da resistência antifranquista, porém busca dar ênfase na luta contra o franquismo – mesmo que aparentemente mostre apenas o conflito entre as personagens. Além disso, este último teve um êxito comercial fora dos padrões para uma produção fílmica que remonta este período da história da Espanha.⁵

Considerações finais

A presente pesquisa encontra-se em sua fase inicial, devido a isso os resultados obtidos até o presente momento são insuficientes para fazer importantes apontamentos. Entretanto, pode-se concluir que o ponto de vista de ambas as obras busca elucidar a

⁴ Este filme teve um retorno positivo da crítica especializada, embora não tenha tido um destaque significativo a nível internacional. Na Espanha, a obra arrecadou € 1.832.243,00. Em relação aos prêmios recebidos, pode-se citar: Melhor Direção, Mensão Especial e Melhor Atriz Coadjuvante no Festival de Cinema Espanhol em Toulouse (2001); Prêmio Julio Verne de Cinema Espanhol de Nantes (2002); Prêmio CICAIE no Festival Internacional de Mons (2001); Prêmio de Melhor Atriz Coadjuvante no Círculo de Escritores de Cinema (2001).

⁵ O filme arrecadou aproximadamente €13.500.000,00 de bilheteria, sendo €1.545.313,00 apenas na Espanha na primeira semana de estreia. Na premiação do Oscar 2006, o filme foi indicado em seis categorias: Melhor filme estrangeiro, Melhor roteiro original, Melhor trilha sonora, Melhor fotografia, Melhor direção artística e Melhor maquiagem, das quais foi ganhador das três últimas. Em 2007, o filme levou o Globo de Ouro de Melhor filme estrangeiro. Além disso, *O Labirinto do Fauno* recebeu mais oito indicações pela Academia Britânica de Cinema, dos quais ganhou três. A película de Del Toro permaneceu entre a lista dos dez melhores filmes do ano de 2006, eleita por jornalistas do *The Observer*, *Chicago Sun-Times*, *New York Post*, *Empire*, *New York Times*, *Washington Post*, entre outros.

importância da resistência da guerrilha e o sofrimento causado à parcela civil da sociedade espanhola durante os anos de perseguição e opressão do regime franquista. Dessa forma, os filmes em questão ajudam a realocar a memória das vítimas do regime de Franco, transmitindo aos espectadores a intenção de trazer à tona o debate acerca da disputa de memória na Espanha pós-franquista, ao passo que traz as figuras da guerrilha e seus simpatizantes como símbolos da memória não-oficial.

Isso se explica pela forma como eles se apropriam dos mesmos mecanismos necessários para a formação e a consolidação da Memória Coletiva: por meio das conversas entre indivíduos é que se constroem associações sobre uma vivência comum, permitindo a eles a construção de pontes entre suas próprias lembranças e as lembranças de outros por meio da empatia. Com base na narrativa da memória individual (as representações dos diretores acerca do franquismo) que se desenvolve a memória de um grupo (daqueles que reivindicam a memória das vítimas da ditadura), reforçando o debate e a reivindicação da Memória Oficial.

É inegável que a guerra e os traumas gerados pela miséria humana são capazes de promover uma cultura de consumo de novelas e filmes biográficos e de ficção, alimentando a indústria do entretenimento e suas manobras comerciais. Entretanto, o acesso do público a esses produtos da indústria cultural acaba gerando e/ou realimentando uma série de representações sobre a História, ao passo que dá visibilidade às reivindicações políticas e sociais de um determinado grupo. Como afirma Pollak:

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: onde seu papel crescente na formação e reorganização e, portanto, no enquadramento da memória [...] se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. [...] Basta pensar no impacto do filme Holocausto, que, apesar de todas as suas fraquezas, permitiu captar a atenção e as emoções, suscitar questões e assim forçar uma melhor compreensão desse acontecimento trágico em programas de ensino e pesquisa e, indiretamente, na memória. (1989: 11)

Historicamente, o cinema espanhol que protestou contra o regime franquista serviu de Lugar de Memória devido à inexistência de outros que contemplassem a memória dos esquecidos; entretanto, com a transição democrática e sua consolidação, as produções espanholas passaram de uma alternativa de reafirmação de memória a uma reivindicação estratégica, aproveitando-se da difusão dos filmes para alcançar um maior público.

Referências

CERVERA, Alfons. Relato más allá de la zona oscura y prohibida. In: SILVA, Emilio; ESTEBAN, Asunción; CASTÁN, Javier; SALVADOR, Pancho (Orgs.). *La Memoria de los Olvidados: un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito, 2004. p.153-162.

CUERVO, Antolín Sánchez. Memoria del exilio y Exilio de la memoria. In: *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXV 735, jan. e fev., Madrid, 2009. p. 3-11. Disponível em: < <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/260/261>> Acesso em: 07 mai. 2010.

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

LE GOFF, Jaques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 2008.

MINERO, María de la Cinta Ramblado. ¿Compromiso, oportunismo o manipulación? El mundo cultural y los movimientos por la memoria. In: *Hispania Nova – Revista de Historia Contemporánea*, n. 7, 2007, p. 1-25. Disponível em: <<http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d004.pdf>> Acesso em: 14 mar. 2010.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, dez. 1993. p. 07-28.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: *Revistas de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: <<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2278/1417>> Acesso em: 03 mar. 2009.

POWELL, Charles. El camino a la democracia en España. In: *Cuadernos de la España Contemporánea*, n.1, 2006. p.5-34. Disponível em: < http://www.uspceu.com/CNTBNR/sitio_ID/pdf/1_camino.pdf> Acesso em: 20 jan. 2010.

PRADERA, Javier. *La transición en España, 1975-1986*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana/ Comunidad de Madrid/ Gráficas Forma, 1992.

RUIZ-VARGAS, José Maria. ¿De qué hablamos cuando hablamos de “memoria histórica”? – Reflexiones desde la psicología cognitiva. In: *Entelequia – Revista interdisciplinar*, n. 7, set. 2008, p. 53-76. Disponível em: <<http://www.eumed.net/entelequia/pdf/2008/e07a02.pdf>> Acesso em: 21 mar. 2010.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y Guerra Civil Española – del mito a la memoria*. Madrid: Alianza, 2006.

SEBARES, Francisco Erice. Combates por el pasado y apologías de la memoria, a propósito de la represión franquista. In: *Hispania Nova – Revista de Historia*

Contemporánea, n. 6, 2006, p. 1-30. Disponível em: <
<http://hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d013.pdf>> Acesso em: 14 mar. 2010.

Fontes

EL LABERINTO del Fauno. Diretor: Guillermo Del Toro. Roteiro: Guillermo Del Toro. Intérpretes: Ivana Baquero, Maribel Verdú, Ariadna Gil; Sergi López; Alex Angulo; Doug Jones. Espanha, estados unidos e México: Estudios Picasso, Tequila Gang, Esperanto Filmoj e Warner Bros. Pictures, 2006. DVD (120 min.), son, color. 35 mm.

SILENCIO ROTO. Diretor: Montxo Armendáriz. Roteiro: Montxo Armendáriz. Intérpretes: Lucía Jiménez; Juan Diego Botto; Mercedes Sampietro; Álvaro de Luna. Espanha: Oria Films S. L, 2001. VHS (111 min.), son, color. 35 mm.