

# MADRID

UM OLHAR CINEMATOGRAFICO  
SOB UMA CIDADE DE CONFLITO





Ao Professor Luis, sem o qual esta dissertação não seria possível.  
Ao Jorge e ao Fernando, companheiros de conversa da conferências Intersections.  
À Paloma, professora da ETSAM e um pouco mais.  
Ao Manuel Garcia Roig, pelas aulas de La arquitectura de la metrópole en el cine.  
Aos meus pais, e à família portuguesa, pela sua paciência e apoio incondicional.  
À Amparo e ao Diego, a família espanhola.  
À Jesica, à Jenny e ao André, os compinchas do Porto.  
Aos companheiros de piso de Madrid pelo apoio psicológico e informático.  
Ao Jere, ao Taisto, à Meri, e a todos os amigos finlandeses que me acolheram como família.  
E por último, mas não menos importante, ao Ville.



## RESUMO

*“A cidade teve que inventar o cinema para não morrer de tédio.”*

Wim Wenders

Atualmente conhecida pelo seu vasto programa cultural e herança arquitetónica, Madrid encerra as marcas de um passado de conflitos, gravadas nos espaços urbanos da cidade. O conceito de compreender a cidade através do cinema surge durante o ano de erasmus, depois de um semestre de La Arquitectura de la Metrópolis en el Cine. Algumas produções cinematográficas, como España, 1936 (Dreyfus, 1937), Raza (Sáenz de Heredia, 1941), El inquilino (Conde, 1957), Las chicas de la cruz roja (Salvia, 1958) ou Barrio (Aranoa, 1998) são essenciais para compreender períodos chave da história urbana de Madrid. As primeiras produções espanholas surgem em 1896, durante o período da Restauração. Apesar dos conflitos que caracterizam esta época (guerra de Cuba, guerra de Marrocos, entre outros), o país experiencia um forte crescimento económico claramente visível em Madrid: constrói-se a Gran via e definem-se os primeiros planos de expansão da Castellana. O período económico favorável termina durante a Segunda República, e os conflitos nacionais aumentam a cada dia que passa. Seis anos após o exílio do rei, Madrid é o palco principal de uma Guerra Civil que destroça o país; as duas partes do conflito divulgam a destruição da cidade através de noticiários e documentários, destinados a promover os seus ideais. Segue-se uma longa ditadura encabeçada pelo general Franco, onde a censura e a propaganda de conceitos franquistas juntam-se para gerir a produção artística da época: tal como o cinema, a arquitetura encontra-se ao serviço do regime. Este período de intenso controlo cultural molda o Madrid contemporâneo: os trinta anos de censura de Franco impulsionam o desenvolvimento da La Movida nos anos oitenta, movimento de grande liberdade artística que está na origem da imagem de Madrid que conhecemos hoje. Este ensaio pretende estudar a evolução urbana de Madrid e perceber de que maneira esta se encontra representada no cinema, elaborando neste sentido, uma possível imagem de “Madrid no cinema”.



## ABSTRACT

*“The city had to invent the cinema not to die of boredom”*

Wim Wenders

Known for its vast cultural agenda and architectonic heritage, Madrid conceals the scars of its conflictive background, imprinted deeply into the city's urban spaces. The idea of analysing a city's evolution through its cinematic legacy came to me during my Erasmus year in Madrid after one semester of *La Arquitectura de la Metrópolis en el Cine*. Some cinematographic works, like *España, 1936* (Dreyfus, 1937), *Raza* (Sáenz de Heredia, 1941), *El inquilino* (Conde, 1957), *Las chicas de la cruz roja* (Salvia, 1958) or *Barrio* (Aranoa, 1998) prove to be crucial to understand important periods of Madrid's urban history. Spanish cinema's early activities date back to 1896, during the Restoration period. Despite the ongoing conflicts (Cuban war, Morocco war, etc) the country experienced a strong economic growth, clearly visible in Madrid: Gran Vía's construction work was completed and Castellana's expansion plans were put into motion. The economic welfare came to an end during the Second Republic and the country's inner conflicts began to grow. Six years after the king's exile, Madrid witnessed a Civil War that devastated the entire country; both parties portrayed the city's destruction through a series of news' broadcasts and documentaries, designed to transmit their political ideals. After the war, a long dictatorship was settled by Franco, where the censorship process and the advertising the regime's main ideals walked side by side to supervise artistic productions: both cinema and architecture were under the regime's influence. This long period of deep cultural control molded Madrid's contemporary identity: thirty years of Franco's censorship leads to *La Movida*, a period of great artistic freedom formed in the eighties, that is the core of the city's reputation nowadays. In conclusion, this essay's main purpose is to carry out a study of Madrid's urban evolution and determine how it is portrayed throughout the movies, in order to determine a possible trademark of “Madrid in the cinema”.



## RESUMÉ

*“La ville fût obligée de créer le cinéma pour ne pas mourir d’ennui.”*

Wim Wenders

Connu pour son vaste patrimoine architecturale, Madrid révèle les traces de son passé conflictuel à travers les espaces urbains de la ville. L'idée d'analyser l'évolution d'une ville à travers son héritage cinématographique m'est venu lors de mon année Erasmus à Madrid, après un semestre à La Arquitectura de la Metrópolis en el Cine. Certaines œuvres cinématographique, comme España, 1936 (Dreyfus, 1937), Raza (Sáenz de Heredia, 1941), El inquilino (Conde, 1957), Las chicas de la cruz roja (Salvia, 1958) or Barrio (Aranoa, 1998) s'avèrent cruciales pour comprendre les périodes importantes de l'histoire urbaine de Madrid. Les débuts du cinéma espagnol remontent à 1896, durant la période de la Restauration. Malgré les conflits en cours (guerre de Cuba, la guerre du Maroc, etc), le pays a connu une forte croissance économique, clairement visible à Madrid: les travaux de construction de Gran Via ont été achevés et les plans d'expansion de la Castellana ont été orchestrés. La prospérité économique a pris fin au cours de la Seconde République lorsque les conflits internes du pays ont commencé à croître. Six ans après l'exil du roi, Madrid a connu une guerre civile qui a ravagé le pays tout entier. Une série d'émissions et de documentaires d'actualité, destinés à transmettre les idéaux politiques des deux parties, dépeignent la destruction de la ville. Après la guerre, une longue dictature fut orchestrée par Franco, où le processus de la censure et de la propagande des principaux idéaux du régime marchaient côte à côte pour superviser les productions artistiques: le cinéma et l'architecture étaient à la botte du régime. Cette longue période de contrôle culturel a profondément moulé l'identité contemporaine de Madrid: trente ans de censure franquiste ont conduit à La Movida, une période de grande liberté artistique formée dans les années quatre-vingt, qui est au cœur de la réputation de la ville aujourd'hui. En conclusion, l'objectif principal de cet essai est de procéder à une étude de l'évolution urbaine de Madrid et de déterminer la façon dont il est dépeint à travers les films, afin de déterminer une éventuelle marque de "Madrid dans les films".



# ÍNDICE

|                 |   |
|-----------------|---|
| Introdução..... | 2 |
|-----------------|---|

## I A CRISE DO SISTEMA DA RESTAURAÇÃO (1902-1931)

|                                                        |    |
|--------------------------------------------------------|----|
| •Reformismo dinástico.....                             | 7  |
| •O Regionalismo na arquitetura espanhola.....          | 10 |
| •Cinema Mudo: Primeiros passos do cinema espanhol..... | 13 |

## II SEGUNDA REPÚBLICA E GUERRA CIVIL (1931-1939)

|                                                    |    |
|----------------------------------------------------|----|
| •República de Direita e Frente Popular.....        | 16 |
| •Arquitetura Racionalista.....                     | 18 |
| •Cinema Sonoro: A transição.....                   | 20 |
| - As linhas de defesa: a produção republicana..... | 20 |
| - A outra face da guerra: Madrid nacionalista..... | 22 |
| - A guerra reencarnada.....                        | 23 |

## III FRANCO E A DITADURA (1939-1975)

|                                         |    |
|-----------------------------------------|----|
| •Os anos do pós-guerra                  |    |
| - Política de Autarquia.....            | 28 |
| - Arquitetura ao serviço do regime..... | 30 |
| - Censura e NoDo.....                   | 33 |
| Franco e a cidade problemática.....     | 33 |
| •A expansão económica dos anos 60       |    |
| - Plano de Estabilização.....           | 41 |
| - O debate da habitação.....            | 43 |
| - Nuevo cine español.....               | 45 |
| Promover a cidade.....                  | 45 |

## IV A MORTE DE FRANCO E A DEMOCRACIA

|                                                      |    |
|------------------------------------------------------|----|
| •Partido Socialista e Partido Popular.....           | 63 |
| •Madrid metrópole: os novos bairros periféricos..... | 65 |
| •La Movida madrileña.....                            | 67 |
| - Seis obras de Almodóvar.....                       | 68 |
| - O Madrid de Carlos Saura.....                      | 76 |
| - A visão alternativa de Alex de la Iglesia.....     | 77 |
| - A Gran Via de Amenábar.....                        | 82 |
| - O Bairro de Fernando Aranoa.....                   | 83 |

## V CONSIDERAÇÕES FINAIS.....86

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....92



## INTRODUÇÃO

Constituindo uma forma de documentação histórica cada vez mais valorizada e em constante expansão, o espólio cinematográfico de uma cidade permite um novo olhar sobre a sua evolução urbana e arquitetónica, assim como a preservação de uma sociedade distante da dos nossos dias. A minha paixão pelo cinema espanhol começou durante o meu ano de Erasmus, enquanto frequentava a disciplina de *La Arquitectura de la Metrópolis en el Cine*, lecionada pelo professor Manuel Garcia Roig. Numa das suas aulas, o professor Roig forneceu aos alunos interessados, uma lista dos filmes espanhóis mais importantes onde, de uma forma ou outra, Madrid era um dos personagens do elenco principal. Curiosa, tentei obter o maior número de obras cinematográficas descritas nesse documento e, depois de algumas sessões de cinema, a ideia desta dissertação começou a formar-se.

Madrid no cinema é o objeto de estudo deste trabalho académico. Ao estudar o conjunto de filmes selecionados, pretendo compreender como a cidade é retratada pelas câmaras dos cineastas ao longo do século XX, e quais as influências políticas, sociais e culturais exercidas na indústria cinematográfica de Madrid durante o mesmo espaço de tempo.

O objetivo deste trabalho consiste em estabelecer uma relação entre o cinema e a arquitetura, com o intuito de compreender a evolução cinematográfica da cidade de Madrid desde o início do século XX até a atualidade. Espanha entra no século XX sob o olhar atento de uma monarquia frágil e impaciente por adotar um novo sistema político. Os primeiros governos provisórios apoiados por D. Alfonso XIII fracassam e em 1923 o general Primo de Rivera implanta uma ditadura militar que impulsionaria o fim da monarquia. Com guião do próprio general Franco sob o pseudónimo de Jaime Andrade, o filme **Raza** (*Sáenz de Heredia*, 1941) relata os principais acontecimentos que levariam ao culminar da guerra civil e que mais tarde origina uma ditadura fascista que se prolongaria por quarenta anos.



Destinado a realçar as aptidões do novo regime, **Raza** termina com a marcha vitoriosa dos nacionalistas sob Madrid mostrando espaços simbólicos da cidade como a *Puerta del Sol*, a *Plaza de Cibeles* ou o *Paseo de la Castellana*. A guerra civil de 1936-39 constitui um marco irrefutável na memória da cidade e é exaustivamente estudada pelo cinema madrileno durante um grande período de tempo. Durante três anos, os planos de desenvolvimento urbano de Madrid são suspensos e a indústria cinematográfica vê-se praticamente limitada à produção de noticiários idealizados para transmitir os ideais políticos de cada bando.

Filmes como *Las bicicletas son para el Verano* (Chávarri, 1984) constituem visões distintas de Madrid deste período negro da história da cidade. Este filme de Jaime Chávarri está ambientado em plena guerra civil e permite perceber com algum detalhe os acontecimentos que marcaram a cidade durante os anos de conflito. Em *Las bicicletas son para el Verano* há uma clara tentativa de simular a destruição originada pela guerra, assim como as barricadas improvisadas e os pontos de defesa. A devastação causada pela guerra confere ao ditador uma oportunidade única: reconstruir o país com um estilo arquitetónico próprio que constituiria um dos veículos de transmissão dos novos ideais franquistas. Surge então uma arquitetura sóbria, de cânones rígidos, imutáveis, que irá definir os próximos quarenta anos da arquitetura espanhola. Depois de um começo tão brilhante e promissório, o cinema espanhol vê-se aprisionado por um processo de censura constante.

Juntamente com o **NODO** (*Noticiários y Documentales*) criado em 1942, a censura é um dos instrumentos da ditadura utilizados para desencorajar a liberdade de expressão e transmitir o ideal fascista. Após uma década de contenção económica aprova-se em 1959 o Plano de Estabilização, permitindo a entrada de capital estrangeiro para impulsionar o desenvolvimento do país. Esta nova medida surte efeito e o início da década de 60 em Madrid é marcado por um grande período de expansão económica caracterizado pelo crescimento urbano das cidades, seguido de um êxodo rural sentido em todo o país.



***Surcos*** (Nieves Conde, 1951) e ***El verdugo*** (Berlanga, 1963) são dois dos filmes abordados neste trabalho que retratam as repercussões que o Plano de Estabilização de 1959 teve na cidade de Madrid. Enquanto que em ***El verdugo*** é possível perceber a construção dos novos núcleos urbanos, ***Surcos*** retrata a odisseia de uma das muitas famílias espanholas que procuram trabalho na cidade em busca de uma melhor qualidade de vida. O fim da ditadura vê nascer um novo género cultural que faz jus à liberdade de expressão tão abatida e contida durante os anos de censura. O movimento conhecido como ***La Movida madrileña*** caracteriza a produção artística e social dos anos oitenta, da qual Pedro Almodóvar surge como principal impulsionador.

Apesar das grandes mudanças sentidas em Madrid com o fim da ditadura, o papel da arquitetura no cinema madrileno permaneceu inalterável. Madrid no cinema é o palco em constante mutação, sem o qual o argumento não poderia desdobrar-se de forma tão típica e peculiar. A análise da evolução cinematográfica de Madrid durante o século XX será abordada em quatro fases para uma compreensão mais clara e detalhada do tema referido.

Numa primeira fase do trabalho pretende-se perceber a situação de Madrid às portas do século XX. A monarquia está ainda fortemente implantada no país e depois de quatro décadas em guerra, em 1876 Espanha atravessa finalmente um curto período de paz que se dissipará durante as primeiras décadas do século XX. A cidade de Madrid vê nascer um período de crescimento económico, estimulando a elaboração dos primeiros planos de organização urbana que darão origem a um longo debate acerca dos novos conceitos de cidade. Este período de desenvolvimento económico permite também a elaboração dos primeiros filmes de produção espanhola e a criação de empresas cinematográficas.

A segunda fase do trabalho inicia-se com a instalação da República e o fim da monarquia. Os primeiros planos de desenvolvimento urbano são finalmente aprovados, mas o clima político vivido no país deixa adivinhar um conflito iminente que irá pôr de parte o crescimento da capital durante os próximos três anos.



O estalar da guerra civil põe em evidência a fratura política que começa a moldar-se nos inícios da década de 30, tendo como resultado uma Espanha dividida em dois grupos políticos. Ainda a atravessar um processo de maturação, o cinema espanhol vê-se reduzido à elaboração de noticiários para propagar os ideais políticos de cada bando.

A terceira parte do trabalho explora o fim da guerra civil e a ditadura imposta por Franco que perdurará até à sua morte em 1975. Depois de três anos de guerra o povo de Madrid depara-se com uma cidade destruída, gerando-se assim um plano de reconstrução da cidade de acordo com os princípios austeros e rígidos propagados pelo regime. Os filmes realizados durante esta época são fortemente censurados e os noticiários surgem uma vez mais como veículos idóneos de transmissão dos ideais fascistas. Com a aprovação do **Plano de Estabilização** em 1958 e a revisão do Plano Bidagor em 1963, Madrid é testemunha de um novo crescimento urbano.

Na quarta e última parte do trabalho será analisada a implantação da Democracia e as grandes mudanças experienciadas em Madrid com o novo sistema político. A tão esperada liberdade de expressão dá origem à *La Movida Madrileña*, um movimento de revolução artística que gere a produção artística da época. Os bairros degradados da cidade são alvo de urgentes reformas urbanas, e as áreas periféricas de Madrid experienciam um forte crescimento populacional. A cidade está a abarrotar, e as condições de vida dos novos núcleos urbanos são bem melhores do que as de Madrid.



## **I A CRISE DO SISTEMA DA RESTAURAÇÃO**

Reformismo dinástico

O Regionalismo na arquitetura espanhola

Cinema Mudo: Primeiros passos do cinema espanhol



## REFORMISMO DINASTICO

Ao longo do século XIX, Madrid é o palco principal de inúmeros cataclismos que marcam a sociedade espanhola, influenciando assim a produção cultural e artística que se realiza durante o primeiro terço do século XX. A situação de Espanha às portas do século XX revela um país imerso numa monarquia descontextualizada do resto da Europa, mas demonstrando já uma sede de mudança, ainda que pouco definida. Após a morte do rei D. Fernando VII, os **conflitos carlistas** assomam o país entre 1833 e 1870, numa disputa impiedosa pelo poder entre carlistas e liberais.<sup>1</sup> A Monarquia é restaurada em 1874 com a proclamação de D. Alfonso XII como rei de Espanha, dando início ao sistema de **Restauração** que se dissolveria apenas na terceira década do século XX.<sup>2</sup> Seguindo os princípios da nova Constituição<sup>3</sup>, o poder oscila entre dois **partidos dinásticos**, os **conservadores** e os **liberais**, que governariam o país alternadamente, apesar da realização de eleições definitivamente fraudulentas.<sup>4</sup> Com a morte do rei, o poder de decisão passa para a sua mulher Maria Cristina, uma vez que o futuro rei de Espanha tinha apenas 16 anos. Quando D. Alfonso XIII sobe ao poder, não tem outra escolha senão dar continuidade ao sistema político em vigor.<sup>5</sup>

A instabilidade política vivida em Espanha durante a Restauração deixa adivinhar uma **sociedade** maioritariamente **rural** e pouco desenvolvida, com mais de metade da população analfabeta. Devido à **falta de trabalho agrícola**, inúmeras famílias são arrastadas para as grandes cidades em busca de sustento, incitando o desenvolvimento das zonas industriais e conseqüentemente, de novos núcleos periféricos.<sup>6</sup>

<sup>1</sup>MARCO, José Luis Sánchez, *Las guerras carlistas*, acedido a 28 de Janeiro de 2013 (<http://luisprofehistoria.wordpress.com/2011/11/28/las-guerras-carlistas/>)

<sup>2</sup>BLASCO, Rosa M<sup>a</sup> Vilá, *Tema 9: La Restauración Monárquica (1875-1898)*, acedido a 28 de Janeiro de 2013 (<http://www.yumpu.com/es/document/view/14572924/nuevo-material>)

<sup>3</sup>A Constituição de 76 elaborada por António Cánovas defende a criação das Cortes e apoia a denominada política de turnos que caracterizaria este período da história espanhola e terminaria com o impacto da I Guerra Mundial. VER BLASCO, Rosa M<sup>a</sup> Vilá, *Tema 9: La Restauración Monárquica (1875- 1898)*, acedido a 28 de Janeiro de 2013 (<http://www.yumpu.com/es/document/view/14572924/nuevo-material>)

<sup>4</sup>BLASCO, Rosa M<sup>a</sup> Vilá, *Tema 9: La Restauración Monárquica (1875-1898)*, acedido a 28 de Janeiro de 2013 (<http://www.yumpu.com/es/document/view/14572924/nuevo-material>)

<sup>5</sup>*La época de la Restauración 1874-1923*, acedido a 29 de Janeiro de 2013 ([http://www.ieslme.org/departamentos/dptogyh/historia\\_espana/epoca\\_de\\_la\\_restauracion\\_cg/file\\_21.htm](http://www.ieslme.org/departamentos/dptogyh/historia_espana/epoca_de_la_restauracion_cg/file_21.htm))

<sup>6</sup>*La época de la Restauración 1874-1923*, acedido a 29 de Janeiro de 2013 ([http://www.ieslme.org/departamentos/dptogyh/historia\\_espana/epoca\\_de\\_la\\_restauracion\\_cg/file\\_06.htm](http://www.ieslme.org/departamentos/dptogyh/historia_espana/epoca_de_la_restauracion_cg/file_06.htm))



Apesar dos baixos índices de produção e da fraca competição internacional, a indústria espanhola experienciou um grande desenvolvimento durante os primeiros anos do século passado, graças às medidas adotadas após a **crise de 98**.<sup>1</sup>

Apesar do desenvolvimento lento mas contínuo da economia espanhola, os conflitos constantes vividos em Espanha exercem uma grande influência no desenvolvimento económico e cultural do país, sendo a **guerra de Cuba**<sup>2</sup> uma das primeiras disputas do sistema de restauração e que culmina na crise de 98. Oito anos depois o país vê-se envolvido em mais uma disputa colonial em Marrocos.<sup>3</sup>

Devido a todos os conflitos internos, e à consequente instabilidade social vivida em Espanha nos primeiros anos do século XX, o líder do então governo conservador Eduardo Dato não teve outra escolha senão declarar a neutralidade do país frente aos conflitos da **Primeira Guerra Mundial** incitados em 1914. A falta de competição exterior possibilitou um forte crescimento industrial dos sectores químico, naval, têxtil, mineiro e siderúrgico. No entanto, as importações de trigo são suspensas, e a inflação causada pela subida excessiva dos preços dos alimentos é um dos fatores que impulsiona a grande **crise de 1917**.<sup>4</sup>

Apesar do seu impacto, os conflitos são retidos pelo governo mas não sem debilitarem ainda mais a reputação do sistema de restauração.

---

<sup>1</sup>Ao perder a guerra de Cuba, o país passa por um período de crise económica e social: a moral de Espanha encontra-se fortemente abalada. VER *La época de la Restauración 1874-1923*, acedido a 29 de Janeiro de 2013 ([http://www.ieslme.org/departamentos/dptogyh/historia\\_espana/epoca\\_de\\_la\\_restauracion\\_cg/file\\_18.htm](http://www.ieslme.org/departamentos/dptogyh/historia_espana/epoca_de_la_restauracion_cg/file_18.htm))

<sup>2</sup>Entre 1868 e 1898, Espanha lutou para manter as suas colónias além-mar, mas acabou por ceder o território aos Estados Unidos que declarou guerra a 19 de Abril de 1898 sob o pretexto do envolvimento espanhol na destruição do porto de Maine.

<sup>3</sup>A Guerra de Marrocos termina somente na segunda década do século XX com a intervenção do general Primo de Rivera. Numa tentativa desesperada de recuperar o prestígio perdido com a derrota em Cuba, Espanha participa na partilha de África levada a cabo pelas grandes potências e em 1906, a região de Marrocos é atribuída a França (zona Sul) e a Espanha (zona Norte devido à ligação com o território espanhol de Ceuta e Melilla) na Conferencia Internacional de Algeciras. VER *La época de la Restauración 1874-1923*, acedido a 29 de Janeiro de 2013 ([http://www.ieslme.org/departamentos/dptogyh/historia\\_espana/epoca\\_de\\_la\\_restauracion\\_cg/file\\_23.htm](http://www.ieslme.org/departamentos/dptogyh/historia_espana/epoca_de_la_restauracion_cg/file_23.htm))

<sup>4</sup>O movimento revolucionário do Verão de 1917 manifesta-se de forma distinta a nível militar, político e operário. Enquanto que os militares descontentes criam juntas de defesa para lutar contra as injustas atribuições dos méritos de guerra e exigir aumento dos salários, o líder da *Lliga catalã* Francesc Cambó convoca a Assembleia de Parlamentários após lhe negarem a reabertura das Cortes, com o intuito de exigir uma reforma da Constituição de Cánovas e a Independência de Catalunha. Ao mesmo tempo, os movimentos operários preparam uma greve geral em Valência para protestar contra as consequências da inflação financeira, a qual se espalha rapidamente para outros núcleos industriais. As primeiras iniciativas operárias começam a ganhar força no final do século XIX e manifestam diferentes ideais que dão origem a vários grupos de intervenção operária, como a UGT e a CNT. VER *La época de la Restauración 1874-1923*, acedido a 29 de Janeiro de 2013 ([http://www.ieslme.org/departamentos/dptogyh/historia\\_espana/epoca\\_de\\_la\\_restauracion\\_cg/file\\_23.htm](http://www.ieslme.org/departamentos/dptogyh/historia_espana/epoca_de_la_restauracion_cg/file_23.htm))



Apartir de 1918 o país vê nascer inúmeros **governos de concentração** como tentativa de emendar o sistema político atual, apenas para culminar no golpe de estado que dá início à **ditadura do general Primo de Rivera**.<sup>1</sup> O regime, de suposto carácter temporário, introduz pela primeira vez alguns conceitos que se irão manifestar apenas durante a ditadura do general Francisco Franco.<sup>2</sup> A ditadura do General Rivera só é possível com o apoio incondicional do rei D. Alfonso XIII. Em 1929, o regime parecia estar a ponto de implodir e, alarmado pelo deterioramento da sua relação com o rei, **Primo de Rivera abandona o seu posto a 28 de janeiro de 1930**.

O período entre Janeiro de 1930 e Abril de 1931 constitui um largo tempo de transição que incita republicanos, socialistas e catalanistas de esquerda a formar um acordo político que lhes permitisse chegar ao poder e portanto, pôr em prática os novas ideias republicanos. Cansados de apoiar partidos políticos torpes e hipócritas, os movimentos operários convocam uma nova greve em Dezembro de 1930 a fim de manifestar o seu desagrado, e os militares recusam-se a apoiar as novas iniciativas do rei.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>O golpe de estado de Setembro de 1923 levado a cabo pelo general na cidade de Barcelona não teve qualquer resistência, uma vez tinha como objetivo implementar um regime capaz de solucionar a crise política derivada da inconformidade da Restauração com os novos sistemas políticos, a crise social e principalmente a situação de Marrocos. Posto isto, parece natural que o rei e o exército depositem a sua confiança no novo regime e demonstrem abertamente o seu apoio pelo general Primo de Rivera. VER BLASCO, Rosa M<sup>a</sup> Vilá, *Tema 11: La crisis del sistema de la Restauración (1898-1931)*, acedido a 2 de Fevereiro de 2013 (<http://www.yumpu.com/es/document/view/14572924/nuevo-material>)

<sup>2</sup>Talvez antecipando os anos de regime franquista, o general proíbe a proliferação de partidos e cria um partido único: a *Unión Patriótica*. Em 1927 cria ainda uma *Asembleia Nacional Consultiva* de voto puramente corporativo com o intuito de aprovar uma nova constituição que defendesse os ideais do novo regime. VER BLASCO, Rosa M<sup>a</sup> Vilá, *Tema 11: La crisis del sistema de la Restauración (1898-1931)*, acedido a 2 de Fevereiro de 2013 (<http://www.yumpu.com/es/document/view/14572924/nuevo-material>)

<sup>3</sup>BLASCO, Rosa M<sup>a</sup> Vilá, *Tema 11: La crisis del sistema de la Restauración (1898-1931)*, acedido a 2 de Fevereiro de 2013 (<http://www.yumpu.com/es/document/view/14572924/nuevo-material>)



## O REGIONALISMO NA ARQUITECTURA ESPANHOLA

A necessidade de um novo traço identificativo que transmitisse o espírito de mudança associado ao sistema de Restauração não se manifesta apenas no sistema político, infiltra-se também nos círculos artísticos e culturais da época. Com o intuito de moldar um estilo próprio que exalte os ideais de uma *raça* espanhola, os primeiros projetos arquitetónicos deste período aglutinam formas e símbolos de estilos passados intrinsecamente associados ao ideal de tradição.<sup>1</sup> Mas esta imensa vontade de regressar às origens na esperança de encontrar a **alma** de um país não se manifesta só em território espanhol; de acordo com Carlos Sambricio, a **crise de identidade** vivida durante estes anos deriva do debate alemão sobre o popular, que se repercutirá por toda a Europa.<sup>2</sup>

Uma forte tendência regionalista parece dominar o debate arquitetónico da época, impulsionada em grande parte pela participação espanhola na Exposição Universal de Paris de 1900.<sup>3</sup> Em Madrid, as experiências regionalistas são de inspiração mais classicista, presente em muitos dos espaços urbanos da cidade.<sup>4</sup> No final da década de 20 a influência regionalista na arquitetura em particular começa a ser questionada. De facto, o estilo regionalista parece decair juntamente com a Restauração e os anos de ditadura veem nascer uma arquitetura marcadamente racionalista.<sup>5</sup>

O clima económico favorável dos primeiros anos do século XX permite finalmente materializar alguns planos urbanísticos demasiado ambiciosos para o seu tempo. Construída durante o primeiro terço do século XX, a *Gran Via* é um ótimo exemplo do estilo clássico madrileno.

<sup>1</sup>SAMBRICIO, Carlos, *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900 – 1960*, Ediciones Akal S.A., Madrid, 2004

<sup>15</sup> O debate dos sociólogos alemães do início de século centra-se na relação entre os conceitos de alma e espírito de uma nação. Enquanto que a alma de uma nação reflete-se nos valores permanentes como a tradição do país, o espírito representa tudo o que é considerado efémero, retratado nas tendências contemporâneas à época que estariam condenadas a desaparecer devido à ausência de uma “alma”. Havia ainda quem criticasse inclusive o processo de industrialização, defendendo que os valores de *raça* só se poderiam encontrar no seio de uma sociedade rural. VER SAMBRICIO, Carlos, *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900 – 1960*, Ediciones Akal S.A., Madrid, 2004

<sup>3</sup>De acordo com Pedro Palacio, o Pavilhão Espanhol projetado por Urioste constitui a confirmação de um “estilo nacional” que combina o estilo espanhol com uma arquitetura plateresca desenvolvida no país até então. VER PALACIO, Pedro Navacués, *Regionalismo y Arquitectura en España (1900-1930)*, em *Arquitectura y vivienda* (3). pp. 28-35, acedido a 28 de Janeiro de 2013 ([http://oa.upm.es/6595/1/Navascues\\_19.pdf](http://oa.upm.es/6595/1/Navascues_19.pdf))

<sup>4</sup>Segundo Carlos Gómez, o estilo clássico surge como o mais adequado aos edifícios públicos e representativos de uma nação. VER Gómez, Carlos de San Antonio, *La arquitectura de Madrid: de la Restauración al fin de siglo*, em *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en el siglo XIX* pp.84-101, acedido a 13 de Abril de 2013 (<http://www.madrid.es/UnidadWeb/Contenidos/EspecialInformativo/TemaCulturaYOcio/Cultura/MuseosMuni/MuseoMuni/EliminarTemporales/Conferencias.10.08.pdf>)

<sup>5</sup>SAMBRICIO, Carlos, *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900 – 1960*, Ediciones Akal S.A., Madrid, 2004



O projeto inicial de Carlos Velasco data de 1862, mas o conceito de uma grande avenida é retomado apenas em 1898 por Francisco Andrés Octavio Palácios e José López Sallaberry. Com o intuito de simplificar a construção deste ambicioso projeto, a *Gran Via* é edificada em três secções.<sup>1</sup> Devido ao seu carácter emblemático, algumas obras deste importante espaço madrileno, como o edifício *Metrópolis*<sup>2</sup>, *Grassy*<sup>3</sup> ou a praça de *Callao*<sup>4</sup>, são transportadas para o grande ecrã em várias produções cinematográficas e por esta razão, serão bastante abordadas ao longo desta dissertação. Em paralelo, a *calle Alcalá* surge também em muitas das obras cinematográficas rodadas em Madrid durante o século XX, representada através do *Palácio de La Equitativa*<sup>5</sup>, o *Casino*<sup>6</sup> ou o *Banco de Bilbao*<sup>7</sup>.

O início do século XX vê nascer várias propostas urbanísticas focadas em integrar as áreas periféricas no contexto global da cidade, através da solidificação de uma rede de transportes reforçada pela indústria emergente de caminho-de-ferro que se desenvolve em Madrid por esta altura.<sup>8</sup> A maior parte dos projetos, como o de Núñez Granés, centram-se no prolongamento do traçado da *Castellana* a norte e, consequentemente, no crescimento da cidade nessa orientação.<sup>9</sup> A *Castellana* estabelece as suas fundações durante o século XVI mas a construção de uma área tão extensa só seria possível com a divisão dos trabalhos de obra em várias fases, que se prolongam até ao século XX, transformando esta avenida num arquivo vivo da história de Madrid.

<sup>1</sup>Calle del Conde de Peñalver (1910-1915), Avenida de Pi y Marshall (1917-1922) Calle Eduardo Dato (1925-1929) VER IÑAKI, Àbalos, *Laboratório Gran Via*, Fundación Telefónica, Madrid, 2010

<sup>2</sup>Construído entre 1905 e 1910 num estilo de inspiração francesa personalizado por Jules e Reymond Ferrier, e Luis Esteve Fernández-Caballero. VER DE LA VEGA, Ramon Guerra, *Madrid: Guía de Arquitectura 1900-1920*, Autor-editor, Madrid, 1990

<sup>3</sup>Construído em 1916 segundo o projeto de Eladio Laredo, o edifício *Grassy* adota a forma de uma proa de navio à semelhança de *Metrópolis* numa tentativa de dominar a abrupta descida em direção à *Plaza de Cibeles*. VER DE LA VEGA, Ramon Guerra, *Madrid: Guía de Arquitectura 1900-1920*, Autor-editor, Madrid, 1990

<sup>4</sup>Surge como elemento de rótula entre a segunda e a terceira secção da Gran Via.

<sup>5</sup>Construído entre 1882 e 1891, o *Palácio de la Equitativa* de José Grases Riera assume um desenho planimétrico em forma de proa, uma vez que se localiza na confluência de duas ruas. VER <http://www.alexmadrid.es/alcala/banesto.html>, acedido a 6 de Fevereiro de 2013

<sup>6</sup>A sede do *Casino de Madrid* foi edificada entre 1905 e 1910 segundo um projeto de Luis Esteve e José López Sallaberry. O projeto final é o resultado da fusão dos melhores planos apresentados a concurso, sendo um deles de Antonio Palacios, famoso arquiteto madrileno de estilo classicista. VER [http://www.alexmadrid.es/alcala/casino\\_madrid.html](http://www.alexmadrid.es/alcala/casino_madrid.html), acedido a 6 de Fevereiro de 2013

<sup>7</sup>Influenciado pelo trabalho de Antonio Palacios no *Banco del río de Plata*, hoje *Instituto Cervantes*, Ricardo Bastida cria o *Banco de Bilbao* em 1919, um edifício de inspiração classicista. A tensão da curva desenhada pelo edifício contrasta com o sentido de verticalidade reforçado pelas colunas da fachada central. VER DE LA VEGA, Ramon Guerra, *Madrid: Guía de Arquitectura 1900-1920*, Autor-editor, Madrid, 1990

<sup>8</sup>SAMBRICIO, Carlos, *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900 – 1960*, Ediciones Akal S.A., Madrid, 2004

<sup>9</sup>O extremo norte do eixo da *Castellana* encontra-se bloqueado pelas instalações do Hipódromo (área ocupada atualmente pelo edifício dos *Nuevos Ministerios*) construído em 1878, o que consequentemente impede o crescimento da cidade nesta orientação.



No entanto, alguns arquitectos, como Antonio Palacios<sup>1</sup>, defendem ainda que é necessário realizar uma renovação da zona central da cidade, em paralelo com o desenvolvimento periférico da cidade.

Durante o curto período de ditadura realiza-se ainda um **Concurso para ordenación del extrarradio de Madrid** em 1929, do qual **Secundino Zuazo** e **Herman Jansen** saem vencedores. Zuazo e Jansen transformam a zona norte do eixo da *Castellana* de modo a albergar diversas funções e lançam então a possibilidade de um complexo comercial que corresponde à área hoje conhecida como AZCA.<sup>2</sup> Mas o período de prosperidade económica possibilitado pela neutralidade espanhola aquando da primeira guerra mundial tem os seus dias contados, e os planos de desenvolvimento urbano de Madrid serão postos em pausa por um longo período de tempo, como se pode constatar nos capítulos seguintes.

---

<sup>1</sup>Antonio Palacios contribuiu para o desenvolvimento da *Castellana* e *calle Alcalá* ao idealizar alguns dos edifícios mais significativos destes espaços. Desenhando a forma da *Plaza de Cibeles* a sudeste, o *Palacio de Comunicaciones* finalizado em 1919 exalta o estilo muito próprio de Palacios que “...se pode resumir como una mezcla de la arquitectura norteamericana de carácter monumental com fragmentos tomados del gótico flamígero y del renacimiento”. VER DE LA VEGA, Ramon Guerra, *Madrid: Guía de Arquitectura 1900-1920*, Autor-editor, Madrid, 1990

<sup>2</sup>SAMBRICIO, Carlos, *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900 – 1960*, Ediciones Akal S.A., Madrid, 2004



## CINEMA MUDO

### PRIMEIROS PASSOS DO CINEMA ESPANHOL

Apesar de a produção cinematográfica espanhola representar atualmente uma ferramenta útil para estudar a história da cidade, o seu desenvolvimento teve um **início lento** e repleto de obstáculos. Inclusive inúmeros filmes do primeiro terço do século XX foram destruídos e os poucos exemplares de cinema mudo que chegaram aos nossos dias são inalcançáveis para o público comum. De acordo com Julio Pérez Perucha, o interesse pelo cinema no território espanhol começou a manifestar-se aquando da breve estadia no país de um empregado dos irmãos Lumière com o intuito de filmar cenas espanholas que integrariam o vasto **Catálogo de Vistas Lumière**. As suas ações permitiram também publicitar o equipamento exclusivo dos irmãos Lumière: o cinematógrafo. Mas a curiosidade dos Lumière por Espanha não termina por aqui e durante esse ano, Espanha recebe a visita de vários enviados seus ansiosos por captar a essência do país em filme.<sup>1</sup>

As primeiras experiências cinematográficas espanholas são então realizadas por estrangeiros, patrocinados por alguns empresários curiosos.<sup>2</sup> A arte do cinema começa a ganhar reputação dentro do mundo do espetáculo espanhol e as primeiras iniciativas empresariais não tardam em surgir. Mas estas modestas corporações estabelecem uma fasquia demasiado alta, uma vez que querem produzir obras dignas de competir com as produções cinematográficas europeias e americanas da época.<sup>3</sup>

A primeira iniciativa estrangeira para estabelecer uma indústria cinematográfica em Espanha surge por parte da **Pathé** que se fixa em **Barcelona** em 1906, possibilitando assim a entrada do cinema catalão no mercado europeu.<sup>4</sup>

<sup>1</sup>PERUCHA, Julio Pérez, Narración de un aciago destino (1986.1930), em GUBERN, Román et al, *Historia del Cine Español*,-1896. Cátedra S.A., Madrid, 1997

<sup>2</sup>Segundo Julio Perucha, as primeiras produções espanholas resumem-se a *Llegada de un tren a Teruel a Segorbe* possivelmente da autoria de Charles Kall, *Siete actualidades* madrilenas filmadas por Beaugrand, duas *vistas* valencianas e duas cenas típicas intituladas *Baile de labradores* e *Ejecución de una paella*, estas últimas quatro realizadas por Eugène Lix. VER PERUCHA, Julio Pérez, Narración de un aciago destino (1986.1930), GUBERN, Román et al, *Historia del Cine Español*, Cátedra S.A., Madrid, 1997

<sup>3</sup>A ausência de uma temática forte e a falta de formação especializada dos realizadores caracterizam a indústria espanhola do início do século, desenvolvendo produções toscas e de má qualidade que contribuem para o desinteresse total do público por este tipo de espetáculo.

<sup>4</sup>PERUCHA, Julio Pérez, Narración de un aciago destino (1986.1930), em GUBERN GUBERN, Román et al, *Historia del Cine Español*, Cátedra S.A., Madrid, 1997, Madrid, 1997



Mas enquanto que as pequenas empresas barcelonesas começam a colher os seus primeiros frutos, a situação em **Madrid** revela outro cenário. As projeções cinematográficas decorrem em **instalações temporárias** bastante desconfortáveis e acusticamente mal isoladas fazendo com que todo o conceito de cinema não caia nas boas graças da vizinhança. Apesar de se investir no aperfeiçoamento das salas de cinema, em 1906 esta arte subsiste ainda de **espetáculos de variedades**<sup>1</sup> cuja duração chega a ser maior do que o próprio filme.<sup>2</sup> Mas este investimento surte efeito a longo prazo e em 1913 a **situação parece inverter-se**; agora são os teatros que começam a exhibir peças cinematográficas durante as peças teatrais para cativar o público.<sup>3</sup>

Os primeiros passos do cinema espanhol foram bastante ambiciosos e, portanto condenados a falhar, uma vez que os principais competidores **norte-americanos e europeus** encontravam-se já num patamar superior. Contudo, o cinema espanhol parece aprender com os seus erros e no início da década de 20 a sala de cinema constitui o espaço de lazer predileto de muitos espanhóis, em detrimento dos teatros ou das praças de touros.

---

<sup>1</sup>Espetáculos de circo, magia, etc. VER PERUCHA, Julio Pérez, Narración de un aciago destino (1986.1930), GUBERN, Román et al, *Historia del Cine Español*, Cátedra S.A., Madrid, 1997

<sup>2</sup>PERUCHA, Julio Pérez, Narración de un aciago destino (1986.1930), GUBERN, Román et al, *Historia del Cine Español*, Cátedra S.A., Madrid, 1997

<sup>3</sup>PERUCHA, Julio Pérez, Narración de un aciago destino (1986.1930), GUBERN, Román et al, *Historia del Cine Español*, Cátedra S.A., Madrid, 1997



## **II SEGUNDA REPÚBLICA E GUERRA CIVIL**

República de Direita e Frente Popular

Arquitetura Racionalista

Cinema Sonoro: A transição

- As linhas de defesa: a produção republicana
- A outra face da guerra: Madrid nacionalista
- A guerra reencarnada



## REPÚBLICA DE DIREITA E FRENTE POPULAR

A vitória do comité revolucionário a 14 de abril de 1931 e o consequente exílio do rei antevê um novo período da história de Espanha que ficaria conhecido como a **Segunda República**. Após um governo temporário, as primeiras eleições para as **Cortes Constituintes** têm lugar finalmente em Junho de 1931, com a clara vitória da **colisão republicano-socialista**. Entre 1931 e 1936, Espanha atravessa três governos que, de acordo com a sua orientação política, estabelecem uma série de medidas que nunca chegam a ser propriamente aplicadas devido à curta duração de cada governo.<sup>1</sup> Por volta de 1934 Espanha está dividida em dois grandes grupos políticos de ideais bastante diferentes: a **Direita** e a **Esquerda**.<sup>2</sup>

A constante luta de partidos que caracteriza o período da Restauração e da Segunda Republica está cada vez mais acesa, e o assassinato de Calvo Sotelo a 12 de Julho de 1937 é o elemento catalisador do grande conflito bélico que devasta o país durante os três anos seguintes. Os generais exilados **Francisco Franco**, **Emílio Mola** e **José Sanjurjo** começam a planear a sua investida contra o governo republicano, responsável pela morte de Sotelo, pondo em marcha **El glorioso Movimiento**<sup>3</sup>. Enquanto Franco começa a formar o seu exército nacionalista, o **general Fanjul** lidera a primeira manifestação contra o governo atual na capital, tomando o *Cuartel de la Montaña* juntamente com o seu batalhão.<sup>4</sup>

O pacto de **Não Intervenção**<sup>5</sup> não é respeitado por todos os países, uma vez que o general **Franco** recebe apoio de tropas **alemãs e italianas**, enquanto que as linhas de defesa do bando **republicano** aumentam com a chegada de reforços da **URSS** e das denominadas **Brigadas Internacionais**, uma força humana de voluntários de vários

<sup>1</sup>As medidas implantadas por cada governo acentuam maioritariamente a relação do Governo com a Igreja que, de acordo com a orientação de esquerda ou de direita do governo em questão, é mais conflituosa ou cooperativa, respetivamente.

<sup>2</sup>OCAÑA, Juan Carlos, El bienio radical-cedista (1933-1936), acedido a 23 de Maio de 2013 (<http://www.historiasiglo20.org/HE/13a-2.htm>)

<sup>3</sup>Este movimento de revolta tem início a 17 de Julho de 1937, quando as tropas de Melilla, lideradas pelo general Franco se revoltam contra o governo da Frente Popular. VER La Guerra Civil: Los tres días de Julio, acedido a 11 de Junho 2013 (<http://www.infoguerracivil.com/espana-tres-dias-julio-comienzos.html>)

<sup>4</sup>Este descalço não durou muito, uma vez que a ajuda militar nunca chegou e, a 20 de Julho de 1936, as tropas republicanas iniciam um intenso ataque aéreo, devastando o quartel por completo. Aqui, onde hoje se ergue o Templo de Debod, os republicanos realizam o primeiro sacrifício humano e urbano da Guerra Civil, já que o quartel, como o batalhão nacional, fica praticamente reduzido a cinzas. VER Memoria histórica: El Cuartel de la Montaña, acedido a 25 de Julho de 2013 (<http://www.viejaguardia.es/cuartelhist.html>)

<sup>5</sup>Pacto estabelecido por vários países europeus a fins de Agosto de 1936, onde os mesmos concordam em não participar na Guerra Civil de Espanha, de modo a minimizar as consequências mundiais do conflito. VER La Guerra Civil: Los tres días de Julio, acedido a 11 de Junho de 2013 (<http://www.infoguerracivil.com/espana-tres-dias-julio-comienzos.html>)



países, ansiosos por juntar-se à luta dos “vermelhos”. De facto, o exército de Marrocos consegue entrar na península graças aos aviões alemães e italianos. Com as suas tropas a salvo no continente, Franco põe em marcha a **Campanha de Estremadura**, cujo principal objetivo é unir as frentes norte e sul, consolidando assim o território nacionalista. A 1 de Outubro de 1936, o general Franco concede a si mesmo o título de **Generalíssimo** e de chefe de estado de Burgos, em Salamanca. Um mês depois, o governo de Largo Caballero foge de Madrid com destino a Valência, deixando a defesa da cidade a cargo do general Miaja.

Em 1937 Francisco Franco funda já o seu partido único denominado *Falange Española Tradicionalista* e pouco tempo depois, Hitler vê a oportunidade para testar a eficácia da sua *Legião Condor* - durante três horas os bombardeiros alemães atacam repetidamente a cidade de **Guernica**. A crítica de Roger Ebert ao filme ***Grave of the Fireflies***, 1988 de Isao Takahata parece adequar-se a este momento negro da história espanhola:

*“Firebombing is not a very precise way of going after the enemy, it’s a way to destroy morale, it’s a way to breakdown a nation’s will to resist, but at the same time, are we really thinking about people like this little brother and his even smaller sister, whom we drop those bombs, or are we managing to objectify the Japanese as an evil race who deserved to have this happened to them?”*<sup>1</sup>

Contudo, esta matança custa a Franco o apoio de alguns dos democratas estrangeiros. Por esta altura começam a surgir **conflitos dentro do bando republicano**.<sup>2</sup> Assim, a 26 de Janeiro de 1939 o general Franco apodera-se da cidade de Barcelona e de Girona apenas dez dias depois. Sem quaisquer linhas de defesa, **Madrid cai a 28 de Março** e no dia **1 de Abril de 1939**, Franco elabora um discurso radiofónico para alertar o país: *“A guerra terminou”*.

<sup>1</sup>Film critic Roger Ebert - *Grave of The Fireflies*, acedido a 8 de Junho de 2013 ([http://www.youtube.com/watch?v=\\_9WEyuMq0Yk](http://www.youtube.com/watch?v=_9WEyuMq0Yk))

<sup>2</sup>Apesar do inimigo comum, cada partido tem um conjunto de ideais específicos que pretende por em marcha após a hipotética vitória republicana, não havendo quanto a isso um acordo comum dentro do bando republicano. A 17 de maio, Largo Caballero é substituído por Juan Negrín e o governo translada-se para Barcelona. VER La Guerra Civil: El año 1937, acedido a 11 de Junho de 2013 (<http://www.infoguerracivil.com/espana-tres-dias-julio-comienzos.html>)



## ARQUITETURA RACIONALISTA

O plano de intervenção de Madrid idealizado por Secundino Zuazo e Herman Jansen para o **Concurso para ordenación del extrarradio de Madrid** é finalmente posto em prática pelo conjunto de arquitetos da “**Oficina da Técnica Municipal**”. Com o intuito de levar a cabo uma intervenção urbana concisa e eficaz, os membros da técnica municipal Lacasa, Colás e Santiago Esteban de la Mora apresentam em 1932 o **Informe sobre o Plan General de Extensión de 1931**, onde estabelecem os principais pontos de intervenção no traçado da cidade e propõem já uma tipologia de habitação para os espaços residenciais da área norte da cidade.<sup>1</sup> A Oficina da Técnica Municipal acaba por ser dissolvida em 1934 e a sua contribuição para a elaboração de um plano de reformas da cidade cai no esquecimento. O período da Segunda República vê nascer ainda outro projeto de intenções pela mão do **Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid**. Presidido por Julian Besteiro, o Comité conta com a presença de García Mercadal que defende a implantação de uma reforma global de Madrid. Na sua luta por esboçar um **Plano Regional de Madrid** conciso e adequado ao traçado da cidade, Mercadal salienta a importância dos processos de demolição e as suas consequências.<sup>2</sup>

Apesar dos constantes conflitos de ideias do debate arquitetónico da época, derivados talvez do clima político problemático da época, na década de 30 finalizam-se ainda algumas obras de forte cariz racionalista, resultado da saturação do estilo regionalista que se nota já em 1925. O elemento de rótula da *Gran Vía* vê os seus limites finalmente definidos a meados da década de 30 com a construção do edifício *Capitol*<sup>3</sup>, e a *calle Alcalá* vê também terminada as obras do edifício *Vitalicio*<sup>4</sup>.

<sup>1</sup>A equipa da Técnica Municipal estabelece dez categorias de uso essenciais que definem a imagem urbana das áreas a intervir, utilizando a diferença de alturas entre volumes para salientar a natureza dos distintos espaços urbanos. Lacasa, Colás e Esteban de la Mora estão a par das intervenções urbanas que se realizam nesta altura em Inglaterra e na Alemanha e pretendem integrar os conceitos espaciais aqui conseguidos no *Plan General de Extensión de Madrid*. VER SAMBRICIO, Carlos, *Ideologias y reforma urbana: Madrid 1920-1940, em Arquitectura (Madrid. 1959)*, pp 65-78, 1976 , acedido a 23 de Maio de 2013 ([http://oa.upm.es/1599/1/SAMBRICIO\\_ART\\_1976\\_01.pdf](http://oa.upm.es/1599/1/SAMBRICIO_ART_1976_01.pdf))

<sup>2</sup>A demolição de uma área da cidade implica a elaboração de um plano de realojamento que de acordo com Mercadal, deveria proporcionar espaços de vivência de qualidade superior aos demolidos SAMBRICIO, Carlos, *Ideologias y reforma urbana: Madrid 1920-1940, em Arquitectura (Madrid. 1959)*, pp 65-78, 1976 , acedido a 23 de Maio de 2013 ([http://oa.upm.es/1599/1/SAMBRICIO\\_ART\\_1976\\_01.pdf](http://oa.upm.es/1599/1/SAMBRICIO_ART_1976_01.pdf))

<sup>3</sup>Construído entre 1931 e 1934, o *edificio Capitol* surge da mão dos arquitetos Luis Martinez Feduchi e Vicent Eced que admitem terem-se inspirado na hoje destruída *MosseHaus* de Erich Mendelsohn e Richard Neutra para o desenho exterior do edifício. VER DE LA VEGA, Ramon Guerra, *Madrid: Guia de Arquitectura Contemporánea 1920-1980*, Autor-editor, Madrid, 1981

<sup>4</sup>Incorporado na rua que se cruza com a *Gran Vía* ao nível da *Castellana*, o *Edificio Vitalicio* do número 21 da *calle Alcalá* é construído também durante este período, de acordo com o projeto de Eusebio Bona Puig. VER <http://www.alexmadrid.es/alcala/vitalicio.html>, acedido a 01 de Junho de 2013



Os anos da Segunda República ficam marcados também pela demolição do antigo Hipódromo que permite iniciar as obras de prolongamento da *Castellana* até a zona norte da cidade e consequentemente, abre terreno para novas intervenções urbanísticas.<sup>1</sup> No lugar das antigas dependências do *Hipódromo* inicia-se em 1933, a construção dos *Nuevos Ministerios*, projeto de autoria de Secundino Zuazo.<sup>2</sup> O velho Hipódromo é substituído pelo *Hipódromo de la Zarzuela*, cuja construção, iniciada em 1934, terminaria apenas depois da guerra.

Mas para além de reformas internas, Madrid precisa urgentemente de uma reforma global, um plano de reformas que atue não só no centro, mas também nas cidades satélites existentes. Neste sentido, Mercadal apresenta uma proposta de **Plano Regional** em 1939, fomentando a necessidade de transformar algumas das povoações próximas de Madrid em zonas industriais e residenciais destinadas a servir a cidade, e planifica novos núcleos urbanos para a zona norte e este.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>DE LA VEGA, Ramon Guerra, *Madrid: Guía de Arquitectura Contemporánea 1920-1980*, Autor-editor, Madrid, 1981

<sup>2</sup>As obras de construção são interrompidas durante a guerra civil e o edifício é finalmente terminado em 1942. VER ORTIGAS, Isabel Gea, *Madrid: Guía Visual de Arquitectura*, La librería, Espanha, 2011

<sup>3</sup>SAMBRICIO, Carlos, *Ideologías y reforma urbana: Madrid 1920-1940*, em *Arquitectura (Madrid. 1959)*, pp 65-78, 1976, acedido a 23 de Maio de 2013 ([http://oa.upm.es/1599/1/SAMBRICIO\\_ART\\_1976\\_01.pdf](http://oa.upm.es/1599/1/SAMBRICIO_ART_1976_01.pdf))



## CINEMA SONORO: A TRANSIÇÃO

O cinema nacional começa finalmente a dar frutos e nos últimos anos da década de 20, as produções mudas que saem dos estúdios madrilenos parecem atrair a atenção do público. Contudo, estes estúdios não se encontram devidamente equipados para produzir filmes sonoros, o que força os realizadores a explorar outras opções para introduzir esta novidade no panorama do cinema espanhol. Alguns filmes são produzidos por empresas espanholas em estúdios alemães, ingleses ou franceses, e outros tantos são posteriormente sonorizados fora de Espanha. O estalar da **guerra civil** divide o país em dois bandos de ideais distintos, que utilizam a indústria cinematográfica para divulgar a sua versão dos momentos cruciais deste conflito. A **carência de recursos** experienciada na capital não é só a nível alimentício: não só não há comida, como também se luta por conseguir uma quantidade mínima de filme virgem. Além disso, os constantes cortes de eletricidade, a redução de investimentos privados e a dispersão dos técnicos devido à divisão do país diminuem a produção de longas-metragens. Assim, a ânsia por estar a par do que se passa na frente de guerra e os poucos recursos existentes impulsionam o desenvolvimento de **noticiários** e **documentários** que caracterizam a produção cinematográfica da época.<sup>1</sup>

## AS LINHAS DE DEFESA: A PRODUÇÃO REPUBLICANA

Durante este período, Madrid é retratado maioritariamente em documentários republicanos, anarquistas e comunistas, nos quais se incentiva o povo madrileno a lutar para defender a cidade, já que os documentários franquistas pretendem salientar os feitos gloriosos do bando nacional, e a resistência do exército de Madrid não se enquadra definitivamente na campanha de propaganda nacionalista. A importância destas produções cinematográficas em plena Guerra Civil está descrita durante os primeiros minutos de **España, 1936** (Dreyfus, 1937): *“En 1937, el cine tiene el deber de seguir los acontecimientos de todo el mundo, de reproducir-los, de difundir-los, de poner-los en conocimiento de los hombres de todos los países.”*<sup>2</sup>

<sup>1</sup>GUBERN, Román, *El cine sonoro (1939-1939)*, in GUBERN, Román et al, *Historia del Cine Español*, Cátedra S.A., Madrid, 1997

<sup>2</sup>*España 1936*, Dir. Jean-Paul Dreyfus, Subsecretaría de Propaganda del Gobierno de la República, 1937, min.02:52-03:02, in *La guerra filmada - La República en guerra*, Televisión Española, TVE, Madrid, 17 de Julho de 2006, acedido a 1 de Junho de 2013 (<http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-guerra-filmada/guerra-filmada-republica-guerra/552013/>)



Fig. 1 - *España 1936* (Dreyfus, 1937)



Fig. 2 - *España 1936* (Dreyfus, 1937)



Fig. 3 - *España 1936* (Dreyfus, 1937)



Fig. 4 - *España 1936* (Dreyfus, 1937)

De carácter republicano, o documentário *España, 1936* (Dreyfus, 1937) é destinado ao público estrangeiro, sendo exibido em cinemas europeus para captar a ajuda externa dos países que assinaram o pacto de **Não Intervenção**.<sup>1</sup> Talvez por isso, o documentário abre com uma sequência de imagens que parecem estar destinadas a promover os espaços idílicos da cidade que vale a pena conservar (*fig. 1*).<sup>2</sup> *España, 1936* reúne várias imagens da chegada de tropas internacionais à capital, com o intuito talvez de demonstrar a força humana do bando republicano e a quantidade de tropas unidas na sua causa. Os habitantes fazem de tudo por defender a sua cidade dos rebeldes, recebendo as tropas voluntárias calorosamente; um *travelling* da *Puerta del Sol*<sup>3</sup> revela o mar de gente que acode a este espaço urbano para saudar os soldados (*fig. 2*). Mas a artilharia do exército republicano não chega aos pés dos aviões alemães das tropas nacionalistas que causam alguns danos na cidade, relatados pelas equipas de filmagem republicanas (*fig. 3*), divulgando a violência inumana do bando inimigo.<sup>4</sup>

Durante os três anos de conflito, a (des) construção da cidade fica a cargo do povo madrileno: os habitantes da cidade são os arquitetos de Madrid. Vários outros documentários retratam a situação das forças de defesa de Madrid durante este período. Na segunda parte de *Defensa de Madrid*, (Villatoro, 1936), um *travelling* aéreo mostra o *Palácio de la Telefónica* e o *Casino* de Madrid (*fig. 4*), quando o narrador refere que “sobre sus altas torres, sobre sus hermosos edificios, sobre los rojos tejados de sus casas, estan enclavados los ojos del enemigo”.<sup>5</sup>

<sup>1</sup>GUBERN, Román, *El cine sonoro (1939-1939)*, in GUBERN, Román et al, *Historia del Cine Español*, Cátedra S.A., Madrid, 1997

<sup>2</sup>Em *España, 1936*, um curto plano da *Puerta de Alcalá* dá lugar a imagens de uma grande multidão com o *Banco del río de Plata*, hoje *Instituto Cervantes*, como pano de fundo, onde o narrador explica os eventos que levaram às eleições da Segunda República. O operador capta ainda algumas imagens da chegada das *Brigadas Internacionales* a Madrid no seu percurso pela *Castellana*, onde se destacam o *Palácio de Comunicaciones* e o *Palácio de Linares* enquadrados no seu contexto urbano.

<sup>3</sup>A origem deste espaço data de 1650, quando o traçado urbano deixa antever um vazio intencional. Em 1768 surge a primeira grande mudança com a construção da *Casa de Correos*, de Jaime Marquet e a praça adquire a sua forma elipsal aquando da reforma urbana de 1862, demolindo-se também nesta altura os conventos de *la Vitória* e de *San Felipe el Real* situados nas imediações, possibilitando assim a adaptação deste espaço às novas necessidades urbanas da cidade. VER ORTIGAS, Isabel Gea, *Madrid: Guía Visual de Arquitectura*, La librería, Espanha, 2011

<sup>4</sup>Neste sentido, *España 1936* mostra, entre muitos outros casos, a consequência de um ataque aéreo em plena *calle Alcalá*, onde uma grande parte do material construído para edificar o *Banco del río de Plata* jaz no passeio, em vários destroços.

<sup>5</sup>*Defensa de Madrid: Segunda parte*, Dir. Angel Villatoro, Socorro Rojo Internacional, Alianza de Intelectuales Antifascistas, 1936, min. 12:34-12:42, in *La guerra filmada - La Defensa de Madrid*, Televisión Española, TVE, Madrid, 7 de Agosto de 2006, acedido a 1 de Junho de 2013 (<http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-guerra-filmada/la-guerra-filmada-defensa-madrid/848413/>)



Fig. 5 - *España Heroica* (Reig, 1937)



Fig. 6 - *España Heroica* (Reig, 1937)

## A OUTRA FACE DA GUERRA: MADRID NACIONALISTA

A vontade de obter apoio estrangeiro através de produções cinematográficas surge também no bando nacional quando, ao perceber o potencial deste meio para promover os seus ideais, se realiza o documentário *España Heroica* (Reig, 1937), editado e montado nos estúdios da *Hispano-film-productions*, em Berlim.<sup>1</sup> Mas uma vez que a intensa resistência republicana faz com que Madrid seja uma verdadeira pedra no sapato de Franco, Joaquín Roig parece não querer destinar muito tempo de ecrã para retratar as façanhas do exército nacionalista na cidade.

De facto, a primeira imagem de Madrid em *España Heroica* (Reig, 1937) é uma maquete de telhados (fig.5), onde se destaca claramente o *Palácio da Telefónica* de Ignacio de Cárdenas Pastor e o edifício *Vitalício*<sup>2</sup>. Entre o conjunto seguinte de imagens, o operador desce ao nível da rua para captar momentaneamente uma perspectiva da *Gran Via* desde a *Plaza de Cibeles*, com o edifício *Metrópolis* e o edifício *Grassy* em primeiro plano (fig.6). Contudo, uma vez que os apoiantes nacionalistas não conseguem penetrar as defesas republicanas, obter imagens do interior de Madrid é uma tarefa praticamente impossível. Para além de possíveis operadores de câmara infiltrados nas equipas de filmagem da cidade, a única explicação possível para a existência destas imagens das ruas de Madrid em *España Heroica*, é que as equipas de filmagem nacionalistas possuíam já estas imagens antes de começar a guerra.

As imagens seguintes destinam-se a salientar o bem-estar das brigadas internacionais que defendem o cerco de Madrid, em detrimento dos habitantes da cidade que, de acordo com o narrador, morrem à fome devido à incapacidade dos republicanos de cuidar do seu próprio povo. De facto, Madrid ocupa muito pouco tempo de ecrã, e o conjunto de imagens captadas por operários nacionalistas limita-se a algumas vistas aéreas e planos realizados desde o ponto de vista das tropas nacionalistas, que se situam nos limites da cidade.

<sup>1</sup>GUBERN, Román, *El cine sonoro (1939-1939)*, in GUBERN, Román et al, *Historia del Cine Español*, Cátedra S.A., Madrid, 1997

<sup>2</sup>Incorporado na rua que se cruza com a *Gran Via* ao nível da *Castellana*, o Edifício *Vitalicio* do número 21 da calle Alcalá é construído também durante este período, de acordo com o projeto de Eusebio Bona Puig. VER <http://www.alexmadrid.es/alcala/vitalicio.html>, acedido a 1 de Junho de 2013



Madrid é representada por ambos os bandos em vários documentários realizados ao longo do conflito bélico, moldada de acordo com os ideais políticos de cada um. Enquanto que ***España, 1936*** (Dreyfus, 1937) ou ***Defensa de Madrid***, (Villatoro, 1936) integram um vasto conjunto de imagens da cidade captadas segundo uma perspectiva mais próxima do conflito, de clara inspiração documental, as imagens de Madrid captadas pelo bando nacionalista são intensamente manipuladas com o intuito de justificar as investidas nacionalistas. Acompanhado com o diálogo adequado, o mesmo conjunto de imagens adquire um contexto totalmente diferente e, conseqüentemente, o que acontece nos mesmos espaços urbanos é interpretado de várias maneiras.

### A GUERRA CIVIL REENCARNADA

A guerra termina finalmente em 1939 e Franco sobe ao poder, aprovando várias medidas com o intuito de realizar os seus ideais políticos. Com os danos da guerra civil ainda profundamente marcados nos espaços urbanos da cidade, José Luis Sáenz de Heredia segue o guião de Jaime Andrade à letra, o pseudónimo de Franco, criando ***Raza*** (Sáenz de Heredia, 1941). Apesar da aparente vontade do diretor de retratar a verdadeira face da guerra do ponto de vista dos nacionalistas, a guerra civil não é mais do que o pano de fundo da ação, uma vez que Sáenz de Heredia se concentra mais nos descalços dos personagens principais do que nos descalços da guerra civil em si. Contudo, o filme não está destinado a informar os madrilenos do que aconteceu durante os três anos de conflito de um ponto de vista neutro, mas sim relatar/promover a persistência e a coragem dos nacionalistas, características que lhes permitiram ganhar a guerra e colocar o general Francisco Franco no poder.

Neste sentido, parece natural que o guião do filme queira contar a história de personagens concretas, e que a guerra civil e os seus efeitos na cidade fiquem limitados a um segundo plano. Até as reconstituições de alguns dos espaços da cidade durante o conflito armado parecem demasiado ensaiados e não aparecem mais do que alguns minutos no ecrã.



Fig. 7 - *Raza* (Sáenz de Heredia, 1941)



Fig. 8 - *Las bicicletas son para el verano* (Chávarri, 1984)

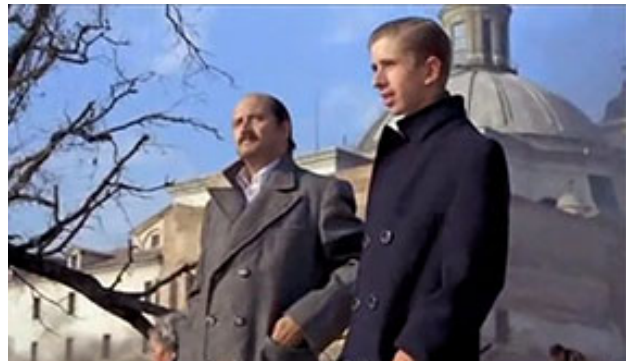


Fig. 9 - *Las bicicletas son para el verano* (Chávarri, 1984)



Fig. 10 - *Las bicicletas son para el verano* (Chávarri, 1984)

O filme termina com um conjunto de imagens filmadas aquando da entrada das tropas de Franco na cidade, desfilando pela *Plaza de Cibeles* e percorrendo a *Castellana*, de carácter verdadeiramente informativo (*fig.7*). Contudo, excetuando os últimos minutos de *Raza* (Sáenz de Heredia, 1941) ou as obras do **NODO**<sup>1</sup>, os documentários da guerra civil que pretendiam retratar a verdadeira natureza do conflito e os seus consequentes efeitos na cidade parecem ter os seus dias contados.

Apesar das suas diferenças políticas, os dois grupos políticos partilham uma característica semelhante no que toca a revelar sua versão do conflito. Os republicanos só têm a oportunidade de contar a sua parte da história depois da morte de Franco. Contudo, o estilo documental há muito que desapareceu do seu património cinematográfico. Durante os anos oitenta, um pequeno grupo de cineastas resolve lembrar ao mundo os eventos desses três dolorosos anos, mas retratados a partir de uma perspectiva diferente. Baseado numa peça de teatro, o guião de *Las bicicletas son para el verano*, (Chávarri, 1984) conta a história de um rapaz e da sua família que vive num pequeno apartamento localizado no centro da cidade. Os espaços emblemáticos de Madrid, que têm um papel importante nos documentários realizados durante a guerra, como a *Gran Vía* e a *Castellana*, são imagens do passado.

Um Madrid muito mais modesto e intimista (*fig.8*) é captado por Jaime Chávarri; o diretor revela um dos bairros mais peculiares da cidade, onde o burburim descontrolado da vida social da *Gran Vía* é substituído pelo som de um ocasional carro que atravessa a rua ou pelos cuchichos das mulheres da zona. Claro que existem alguns edifícios reconhecíveis que se destacam ao longo do filme, como a *Real Basílica de San Francisco el Grande*<sup>2</sup> (*fig.9*), ou uma das muitas ruas de acesso à *Plaza Mayor*<sup>3</sup> (*fig.10*).

<sup>1</sup>A partir de 1 de Janeiro de 1943, não é permitido outro tipo de noticiário a não ser o NODO (*Noticiários y Documentales Cinematográficos*), suprimindo assim toda a informação não oficial e banindo do país a exibição dos noticiários estrangeiros. A informação transmitida pelo NODO atravessa um intrínseco processo de censura, destinado a suprimir todos os conceitos antifranquistas. VER RODRIGUEZ, Arceli Mateos, *Un Franquismo de cine: La imagen política del régimen en el noticiario NO-D*, Rialp, Madrid, 2008

<sup>2</sup>A construção da Igreja inicia-se em 1768, sob o olhar atento de Francisco de Cabeças. No entanto, os muros construídos não tinham força suficiente para suportar o peso da cúpula, sendo a Igreja finalizada apenas em 1784 de acordo com o projeto de Francisco Sabatini. VER ORTIGAS, Isabel Gea, *Madrid: Guía Visual de Arquitectura*, La librería, Espanha, 2011

<sup>3</sup>A família protagonista de *Las bicicletas son para el verano* vive num típico edifício de habitação perto da *calle Toledo*, onde está situado o famoso cartaz “*No pasarán!*”, símbolo do espírito de resistência do povo madrileno.



No entanto, estas zonas tranquilas da cidade não têm nada em comum com as ruas repletas de multidões retratadas nos vários documentários republicanos realizados durante os anos de guerra. Uma outra versão da guerra civil surge já no fim dos anos noventa da mão de Antonio Mercero com ***La hora de los valientes***, (Mercero, 1998).

Aqui, o director foca a sua atenção no *Museu del Prado*<sup>1</sup> que, apesar de ser retratado apenas em planos curtos, é o espaço da cidade mais referido ao longo do filme. A cidade está submersa num clima de medo constante; assim que se ouve uma sirene os habitantes correm a refugiar-se onde podem e, como está retratado em ***La hora de los valientes***, (Mercero, 1998) as estações de metro são uma alternativa para os muitos madrilenos que, por diversas razões, não podem regressar às suas casas. É aqui, no metro da *Estación de Atocha*, que Manuel vê Carmen pela primeira vez, vítima de um dos bombardeamentos do bando nacionalista retratado no início da obra, deixando-a sozinha e sem família.

## SÍNTESE

Ao longo dos anos, a guerra civil tem sido tema de várias produções cinematográficas, umas mais fidedignas do que outras. No entanto, o estilo documental que teve tanto êxito durante os três anos de conflitos, uma vez que o custo da sua produção era bastante diminuído, parece estar limitado a este período de tempo. De carácter mais factual ou propagandístico, os documentários realizados durante a guerra civil parecem ser os mais eficazes do seu género, o que se deve, na minha opinião, à não abundância dos recursos necessários. A realidade de Madrid é eficazmente retratada em documentários de 30 minutos ou menos, onde é possível perceber as alterações temporárias realizadas no traçado da cidade, sejam estas causadas pelo inimigo (edifícios destruídos) ou pelas forças republicanas (trincheiras ou barricadas). Durante os anos de ditadura franquista, os documentários elaborados pelo *NODO* são tão exagerados a nível publicitário que deturpam a realidade na maior parte das vezes.

---

<sup>1</sup>As dependências originais do *Museo del Prado* datam de 1785, da autoria de Juan de Villanueva. O museu foi alvo de várias reabilitações ao longo dos anos, destacando-se a de Antonio López Aguado, em 1881. VER ORTIGAS, Isabel Gea, *Madrid: Guía Visual de Arquitectura*, La librería, Espanha, 2011



Após os anos de guerra surgem várias obras cinematográficas destinadas a retratar o conflito de um ponto de vista mais distanciado. Apesar dos documentários destinados a retratar os anos de conflito factualmente, os filmes mais aclamados parecem ser as “falsas” reconstituições, onde a guerra civil serve apenas como elemento catalisador da história de um punhado de personagens em concreto.

Enquanto que em **Raza** (Sáenz de Heredia, 1941) o diretor finaliza a sua obra com um conjunto de imagens documentais de um evento em concreto que decorre entre a *Puerta del Sol* e a *Castellana*, a cidade retratada em **Las Bicicletas son para el verano**, (Chávarri, 1984) e **La hora de los valientes**, (Mercero, 1998) é muito mais íntima e modesta; aqui, os diretores parecem querer descer ao nível da rua e tentar reconstituir a realidade dos habitantes de Madrid. De facto, Jaime Chávarri e Antonio Mercero dão a conhecer uma parte da cidade que estará afastada das salas de cinema madrilenas durante os anos da ditadura.



### **III FRANCO E A DITADURA**

Os anos do pós-guerra

- Política de Autarquia
- Arquitetura ao serviço do regime
- Censura e NODO

Franco e a cidade problemática



## OS ANOS DO PÓS-GUERRA

### POLÍTICA DE AUTARQUIA

O último ano da Guerra Civil deixa já adivinhar a vitória nacionalista que, devido ao apoio alemão e italiano, permite a Franco estabelecer um **regime de ditadura militar**. Desejoso por pôr em prática os seus **ideais anticomunistas**, Franco desenvolve uma política de carácter **nacionalista**, sufocando todas as tentativas de liberdade política, e adotando o Castelhana como a única língua permitida em Espanha. Durante os anos de pós-guerra, a **Igreja Católica** é um dos pilares principais de um regime fortemente **tradicionalista**, inspirando-se em períodos históricos de grande esplendor espanhol, como a Renascença ou o Império, para definir um estilo muito próprio. Com base no regime de Mussolini, Franco constrói uma Ditadura de **claros traços fascistas**, acentuada pela utilização de símbolos e uniformes, onde a prevalência do **estatuto militar** se faz notar pela proliferação de desfiles militares e hinos que entoarão durante os próximos 40 anos.<sup>1</sup>

Embora coexistam vários partidos que tentam influenciar as decisões do ditador, a *Falange Española Tradicional* da JONS (*Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista*) é o único partido aceite pelo regime. Nos primeiros anos de ditadura, Franco aprova uma série de **leis** que solidificam o regime e reforçam os ideais nacionalistas.<sup>2</sup> Seguindo o modelo adotado por Mussolini em Itália e mais tarde por Hitler, Franco leva a cabo uma **Política de Autarquia** que pretende gerar um clima de auto-suficiência económica.<sup>3</sup> Reforçando a sua política anticomunista, Franco adere ao **pacto Antikomintern** a 7 de Abril de 1939, juntamente com Alemanha, Itália e Japão.

<sup>1</sup>OCAÑA, Juan Carlos, *El Franquismo: evolución política, económica y social hasta 1959*, acedido a 3 de Julho 2013 (<http://www.historiasiglo20.org/HE/15a-1.htm>)

<sup>2</sup>Durante os anos 40, o ditador proíbe as organizações sindicais, convoca cortes, estabelece os direitos e os deveres dos espanhóis e reserva para si o direito de escolher o seu próprio sucessor. VER OCAÑA, Juan Carlos, *El Franquismo: evolución política, económica y social hasta 1959*, acedido a 3 de Julho 2013 (<http://www.historiasiglo20.org/HE/15a-1.htm>)

<sup>3</sup>Para levar a cabo a política de autarquia adota-se o sistema de racionamento dos alimentos aplicado em Madrid durante os anos de conflito e fixam-se os preços, obrigando os agricultores a entregar as suas colheitas sobranes ao Estado, criando-se para este efeito o **Instituto Nacional de la Indústria** em 1941. VER OCAÑA, Juan Carlos, *El Franquismo: evolución política, económica y social hasta 1959*, acedido a 3 de Julho 2013 (<http://www.historiasiglo20.org/HE/15a-1.htm>)



A II Guerra Mundial estala apenas alguns meses após o fim do conflito interno espanhol, quando uma Espanha devastada pela guerra e sem nenhuma força humana ou de artilharia não é capaz de lidar com tamanho conflito.<sup>1</sup>

A derrota do Eixo<sup>2</sup> em 1942 obriga o ditador a atenuar a sua posição política, tentando cair nas boas graças do bando vencedor. Contudo, o regime de forte carácter fascista não se adequa aos ideais defendidos pela **Assembleia Geral das Nações Unidas**, que votam em 1946 contra a integração de Espanha na ONU.<sup>3</sup> Totalmente **isolada a nível económico**, Espanha não recebe ajuda do **Plano Marshall**<sup>4</sup> e Franco dá seguimento a uma política de redução do protagonismo nacionalista através da restrição de símbolos e saudações fascistas. O início da *Guerra Fria* permite finalmente a Espanha sair do isolamento económico; em 1950, a **ONU cessa o isolamento** económico espanhol a pedido dos Estados Unidos que veem em Espanha um possível aliado contra a URSS.<sup>5</sup>

A política de autarquia instaurada pelo ditador cedo prova ser um fracasso: a produção agrícola e industrial decresce a um ponto que o sector primário suporta mais de 50% da economia nacional. Neste sentido, Franco põe em prática uma política de **liberação parcial dos preços** e em 1952 termina com a racionalização dos alimentos. No entanto, o súbito desenvolvimento económico impulsionado pela ajuda norte-americana gera uma **grande inflação** e em 1957, Franco acolhe um grupo de **tecnocratas da Opus Dei** para elaborarem uma nova reforma económica: nasce assim o **Plano de Estabilização** que será aplicado durante a década seguinte.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup>De facto, a entrevista entre Franco e Hitler em Outubro de 1940 confirma a debilidade de Espanha: Hitler não tem qualquer interesse em aliar-se com um país sem capacidade de resposta às investidas das tropas Aliadas. No entanto, Franco envia a **Divisão Azul** para a Rússia, lutando junto às tropas nazis. VER OCAÑA, Juan Carlos, *El Franquismo: evolución política, económica y social hasta 1959*, acedido a 3 de Julho 2013 (<http://www.historiasiglo20.org/HE/15a-1.htm>)

<sup>2</sup>Frente de guerra constituída por uma aliança entre a Alemanha, a Itália e o Japão. VER United States Holocaust Memorial Museum, Washington, D.C., *A aliança do eixo na segunda guerra mundial*, acedido a 24 de Setembro de 2013 (<http://www.ushmm.mobi/wlc/ptbr/article.php?ModuleId=10007963>)

<sup>3</sup>AROCA, Ricardo, *La Historia secreta de Madrid*, Espasa Libros, S.L.U., Barcelona, 2013

<sup>4</sup>Ajuda económica fornecida pelos Aliados aos países devastados pela guerra mundial.

<sup>5</sup>A troca de uma urgente ajuda económica, Franco permite a construção de bases militares norte-americanas em território espanhol.

<sup>6</sup>VER OCAÑA, Juan Carlos, *El Franquismo: evolución política, económica y social hasta 1959*, acedido a 3 de Julho 2013 (<http://www.historiasiglo20.org/HE/15a-1.htm>)



## ARQUITETURA AO SERVIÇO DO REGIME

O conflito bélico que caracteriza o clima do país dos três anos anteriores deixa um rasto de devastação por todo o país: em nome da “paz”, os militares profanam muitos dos espaços de vivência de cidades espanholas. Sendo Madrid o palco de grande parte das investidas nacionalistas, os madrilenos vivem estes primeiros dias de pós-guerra por entre uma amálgama de destroços mais físicos que morais, apercebendo-se lentamente dos labores de reconstrução que têm pela frente. No entanto, Franco vê os esforços de reconstrução como a oportunidade perfeita para introduzir no desenho da cidade um novo modelo de arquitetura, destinada a salientar os ideais do novo regime.

Neste sentido, durante a primeira *Asemblea de Arquitectura* realizada em 1939 definem-se os novos protótipos da arquitetura, que se encontra agora sujeita às vontades do estado. A arquitetura adquire assim um forte papel político, sob o domínio da *Dirección General de Arquitectura*. Arquitetos adeptos do regime como **Pedro Muguruza**, responsável pela já mencionada *Dirección General*, ou **Guitierrez Soto** projetam uma série de edifícios que contrastam com os elementos regionalistas da *Gran Via*, considerados nesta altura como exemplo de uma arquitetura liberal e errónea.

De acordo com Zira Box, o novo estilo arquitetónico define-se de acordo com três influências principais: o marcado historicismo do **Bairro de los Austrias**, o estilo de **Juan de Herrera** personificado no Escorial, e o estilo imperial de **Juan de Villanueva**, expressão exata do sentimento espiritual e política da nação.<sup>1</sup> Mais uma vez, a arquitetura espanhola vasculha o seu passado para definir a verdadeira essência da nação.

---

<sup>1</sup>BOX, Zira, *Hacer patria. La arquitectura al servicio de la nación durante el primer franquismo*, pp 12-27 in ALONSO, Angeles Barrio, PUENTE, Jorge de Hoyos, ARIAS, Rebeca Saavedra, *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación*, Ediciones de la Universidad de Cantabria, Santander, 2011



Moldado segundo este novo modo de pensar a arquitetura, o conjunto urbano de *Moncloa* constituído pelo *Ministerio del aire*<sup>1</sup>, o *Museo de América* e o *Arco de la vitória*<sup>2</sup> é, segundo Anton Capitel, considerado o melhor exemplo do “*historicismo del pós-guerra*”.<sup>3</sup> Apesar da imagem negativa que a ditadura tem sobre a *Gran Vía*, este agitado espaço urbano vê finalmente o seu limite noroeste finalizado: a *Plaza de España* adquire finalmente os dois edifícios principais que lhe dão a forma que conhecemos hoje; o *edifício de España* e a *torre de Madrid*.<sup>4</sup>

Os planos de desenvolvimento urbano que foram postos em pausa devido à guerra civil são agora integrados no Plano Geral de 1941. Aqui, **Pedro Bidagor** materializa as suas ideias de como deveria ser levado a cabo o processo de reconstrução de Madrid, inspiradas em grande parte no projeto de **Zuazo e Jansen**<sup>5</sup> para a ordenação da periferia da cidade, ainda que modificando alguns dos conceitos originais.<sup>6</sup> Apesar do arquiteto pretender realizar uma intervenção a três níveis (representativo, central e satélite), o desenvolvimento urbano dos primeiros anos do franquismo enquadra-se maioritariamente nos dois primeiros patamares de intervenção.<sup>7</sup> As intervenções urbanas no centro da cidade teriam que exaltar a riqueza económica do regime e neste sentido, Bidagor enquadra no seu projeto uma zona comercial idealizada por Zuazo e Jansen e cuja hipotética construção foi posta em pausa aquando da guerra civil.

<sup>1</sup>Seguindo a tendência tradicionalista do regime, Luis Gutiérrez Soto estampa o verdadeiro espírito da nação no seu projeto para o *Ministerio del Aire*, hoje conhecido como *Cuartel General del Ejército del Aire*.

<sup>2</sup>Projetado por Modesto López Otero e Pascual Bravo Sanfeliú, o *Arco de la Vitória* foi construído entre 1953 e 1956 para comemorar, como o seu próprio nome indica, a vitória das tropas nacionalistas na frente de guerra situada na atual *Ciudad universitária*. VER CAPITEL, Antón, *Hacia la modernidad: Madrid, 1940 – 1980*, in *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura*, TF Editores, 1996, acedido a 18 de Junho de 2013 ([http://oa.upm.es/8708/1/LIB\\_72\(460.27\)AGU.pdf](http://oa.upm.es/8708/1/LIB_72(460.27)AGU.pdf))

<sup>3</sup>VER CAPITEL, Antón, *Hacia la modernidad: Madrid, 1940 – 1980*, in *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura*, TF Editores, 1996, acedido a 18 de Junho de 2013 ([http://oa.upm.es/8708/1/LIB\\_72\(460.27\)AGU.pdf](http://oa.upm.es/8708/1/LIB_72(460.27)AGU.pdf))

<sup>4</sup>Projetados por Julián Otamendi Machimbarrena, os edifícios terminados em 1953 e 1960 respetivamente, acentuam o carácter marcadamente franquista da praça, espaço ainda indefinido no início da década de 50. VER CAPITEL, Antón, *Hacia la modernidad: Madrid, 1940 – 1980*, in *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura*, TF Editores, 1996, acedido a 18 de Junho de 2013 ([http://oa.upm.es/8708/1/LIB\\_72\(460.27\)AGU.pdf](http://oa.upm.es/8708/1/LIB_72(460.27)AGU.pdf))

<sup>5</sup>Plano de Secundino Zuazo e Herman Jansen, vencedor do Concurso para ordenación del extrarradio de Madrid de 1929.

<sup>6</sup>AROCA, Ricardo, *La Historia secreta de Madrid*, Espasa Libros, S.L.U., Barcelona, 2013

<sup>7</sup>A imagem que Espanha transmite para o exterior deve ser a de um país economicamente estável e independente, apesar das claras dificuldades monetárias de muitos dos espanhóis, que têm que emigrar para as cidades para sobreviver à dura política de autarquia instaurada pelo ditador.



Assim, o espaço urbano conhecido hoje por *AZCA*, *Asociación Zona Comercial* A começa a ganhar forma de acordo com um projeto de **Antonio Perpiña**, que ganha o concurso realizado para o efeito em 1955.<sup>1</sup> No entanto, o traçado da cidade não sobrevive à custa de edifícios administrativos; a imagem imperial do novo Madrid depende intrinsecamente dos seus habitantes e consequentemente, da planificação das zonas habitacionais. Há que reconstruir as casas devastadas e criar novos edifícios de habitação para albergar os novos habitantes que chegam para trabalhar na cidade.

---

<sup>1</sup>No seu projeto, Perpiña propõe uma série de equipamentos destinados a satisfazer tanto as necessidades diurnas como a vida noturna da cidade. VER AROCA, Ricardo, *La Historia secreta de Madrid*, Espasa Libros, S.L.U., Barcelona, 2013



## CENSURA E NODO

A política de autarquia imposta por Franco durante os anos de pós-guerra exerce também a sua influência na já debilitada indústria cinematográfica da época. Apesar dos noticiários e documentários realizados durante a guerra civil com os poucos recursos existentes, a drástica redução dos produtos importados durante os anos de pós-guerra dificultou a sobrevivência do cinema nas grandes cidades. No entanto, este é um dos meios de divulgação dos princípios do novo regime que, em conjunto com a rádio e a imprensa escrita, exaltam diariamente a figura do *Caudillo*. O processo de idealizar a figura de Franco é complementado com diversos mecanismos de censura controlados por vários Sindicatos e Departamentos criados para o efeito.<sup>1</sup> A **censura direta** e a **dobragem**<sup>2</sup> são um dos processos mais utilizados durante a ditadura para editar o conteúdo das obras destinadas à visualização pública. Em paralelo, o *NODO*<sup>3</sup> (*Noticiários y Documentales Cinematográficos*) encarrega-se de promover os ideais políticos do regime.

## FRANCO E A CIDADE PROBLEMÁTICA

### SURCOS, 1951

Este filme de José Antonio Nieves Conde, revolucionário para o seu tempo, constitui um ponto de partida para o cinema neorrealista espanhol<sup>4</sup>. Forçada a abandonar a sua vida no campo, a família Perez dirige-se à cidade, disposta a começar uma nova vida com tudo o que Madrid tem para oferecer.

<sup>1</sup>Neste sentido, ainda em 1937 nasce a *Delegación de Prensa y Propaganda* integrada no *Ministerio de la Gobernación*. Em 1939 o *Ministerio de Comercio e Industria* desenvolve uma nova secção denominada *Subcomisión Reguladora de Cinematografía*, cujas funções são transferidas para a *Vicesecretaría de Educación Popular* da FET e das JONS em 1941, sob o domínio da *Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro*. Em 1945, a nova *Subsecretaría de Educación Popular* constitui mais um dos mecanismos de controlo sob o domínio do *Ministerio de Educación Nacional*. VER MONTVERDE, José Enrique, *El cine de autarquía (1939-1950)*, in GUBERN, Román et al, *Historia del Cine Español*, Cátedra S.A., Madrid, 1997

<sup>2</sup>Durante os primeiros anos de franquismo, os únicos filmes passivos de ser exibidos são dobrados em estúdios espanhóis, o que confere ao ditador a oportunidade de manipular a informação transmitida através da alteração dos conteúdos sonoros. A dobragem parece ser um dos mecanismos prediletos de controlo, facilitando o trabalho de censura direta. VER MONTVERDE, José Enrique, *El cine de autarquía (1939-1950)*, in GUBERN, Román et al, *Historia del Cine Español*, Cátedra S.A., Madrid, 1997

<sup>3</sup>A partir de 1 de Janeiro de 1943, não é permitido outro tipo de noticiário a não ser o NODO, suprimindo assim toda a informação não oficial e banindo do país a exibição dos noticiários estrangeiros. Toda a informação transmitida pelo NODO atravessa um intrínseco processo de censura destinado a suprimir todos os conceitos antifranquistas: apesar dos profissionais terem plena consciência do que constitui informação aprovada pelo regime ou não, a edição semanal do NODO é revisada e por vezes re-editada antes de ser finalmente exibida. VER MONTVERDE, José Enrique, *El cine de autarquía (1939-1950)*, in GUBERN, Román et al, *Historia del Cine Español*, Cátedra S.A., Madrid, 1997

<sup>4</sup>A tendência neorrealista chega a Espanha através dos contactos italianos. Este novo estilo cinematográfico valoriza o quotidiano dos indivíduos comuns, transportando-o para o ecrã. VER VALLESPÍ, Ángel Gonzalvo, *El Verdugo: Un día de cine ies: Pirámide Huesca*, acedido a 15 de Setembro de 2013 (<http://www.undiadecineiespiramidehuesca.com/Web/guiasdidacticas/ElVerdugo.pdf>)



Fig. 11 - Estación del Norte.



Fig. 12 - Lavapiés.



Fig. 13 - Atocha.



Fig. 14 - El Jardín del Buen Retiro.

Como eles, um grande número de camponeses procura na cidade um novo emprego que lhes permita sobreviver aos duros tempos da ditadura. A política de autarquia imposta pelo ditador prova ser claramente utópica: o país deveria sobreviver apenas de produtos nacionais, estando as importações limitadas ao mínimo. No entanto, após uma curta mas dura guerra civil, tal façanha é praticamente impossível e, ao serem obrigados a ceder uma grande parte das suas colheitas ao estado, os camponeses vêm a sua única forma de sustento desvanecer-se perante os seus olhos. Famílias inteiras são obrigadas a trocar os seus campos de cultivo pelas ruas apinhadas de Madrid, onde apesar de escassa, a comida enche os pratos dos seus habitantes diariamente. A *Estación del Norte* (fig. 11), hoje *Estación Príncipe Pio*<sup>1</sup>, é a principal porta de entrada na cidade, salientado o papel dos transportes no desenvolvimento do Madrid do século XX; por esta altura, as portas que sobrevivem da derrubada muralha têm uma função meramente simbólica, e as estações de transporte são as novas vias de acesso a Madrid.

Arrastando os poucos bens que podem levar com eles, os membros da família Perez desenham sulcos (*surcos*) no terreno que não serão cultivados durante um longo período de tempo. Forçados a viver com um dos familiares no bairro de *Lavapiés*, (fig. 12) os membros desta família deambulam pelas ruas de Madrid em busca de um trabalho que lhes permita sobreviver no novo mundo. Por entre as áreas verdes de *Atocha* (fig. 13) e do *Retiro* (fig. 14), Manuel tenta vender doces para ganhar algum dinheiro, e a sua filha acaba por converter-se na amante do líder de um bando criminoso.

Em ***Surcos*** (Nieves Conde, 1951), as ruas de Madrid são sujas e perigosas, repletas de ladrões que, tal como o resto dos habitantes, procura apenas um meio de sobrevivência. Como é possível constatar no capítulo seguinte, o filme típico espanhol que enche as salas do cinema durante esta altura retrata uma cidade moderna e cosmopolita, semelhante a outras cidades europeias da época.

---

<sup>1</sup>A construção desta estação data de 1861, tendo sido o principal ponto de entrada na cidade ao longo durante o século XX. Ver [http://www.laestaciondetren.net/FICHA%20ESTACION/principe\\_pio.htm](http://www.laestaciondetren.net/FICHA%20ESTACION/principe_pio.htm), acedido a 27 de Setembro de 2013



Fig. 15 - Hipódromo de la Zarzuela.



Fig. 16 - A rua e o bairro.

A dura realidade de Madrid mantinha-se afastada dos ecrãs, existindo hoje apenas uma mão cheia de filmes que fazem da cidade degradada o tema principal e passa os processos de censura com sucesso, ainda que com várias cenas rasuradas. José Nieves Conde era um apoiante franquista, o que provavelmente lhe permitiu estreitar o seu filme, mas não antes de passar por vários processos de censura. O filme termina com o regresso da família à dura vida do campo, depois da sua tentativa falhada de sobreviver na grande cidade. A maldade de Madrid reflete-se nos seus habitantes e acaba por infetar as almas ingénuas destes desgraçados camponeses. Depois de experimentar o frenesim da cidade, a família não tem outra escolha senão voltar para os seus campos e trabalhar arduamente, sem perder a esperança de que melhores tempos estão para vir.

#### MUERTE DE UN CICLISTA, 1955

Inspirado pela tendência neorrealista do cinema italiano da época, Juan Antonio Bardem elabora o seu próprio retrato de Madrid através da história atribulada de Maria José e Juan. Ao atropelarem um ciclista, os dois amantes fogem do local do crime, com medo de que alguém descubra o seu segredo, já que Maria José está casada. O seu alívio não dura muito e, entre os vários eventos da alta sociedade que Maria José frequenta, Rafa, um crítico de arte, sabe o seu tão bem guardado segredo e decide chantageá-la.

O Madrid de ***Muerte de un ciclista*** é um Madrid de fortes contrastes sociais: os espaços de entretenimento, como os bares de jazz ou o *Hipódromo de la Zarzuela*<sup>1</sup> (fig.15), contrastam com o bairro degradado onde a mãe do falecido ciclista vive, visitado por Rafa, quando este procura averiguar um pouco mais acerca da morte do ciclista. As ruas escuras e degradadas da metrópole são também alvo da câmara de Bardem, salientando a realidade social de grande parte dos madrilenos desta época. A “*cidade noir*” madrilena surge em pleno regime franquista, e Bardem utiliza o drama do casal protagonista para retratar este forte contraste entre os diferentes bairros da cidade, sem que o filme seja censurado em Espanha (fig. 16).

---

<sup>1</sup>O velho Hipódromo, localizado no solar dos *Nuevos Ministerios* e demolido antes da guerra civil, é substituído pelo *Hipódromo de la Zarzuela*, cuja construção iniciada em 1934, de acordo com o projeto de Arniches e Domínguez, terminaria apenas depois da guerra.

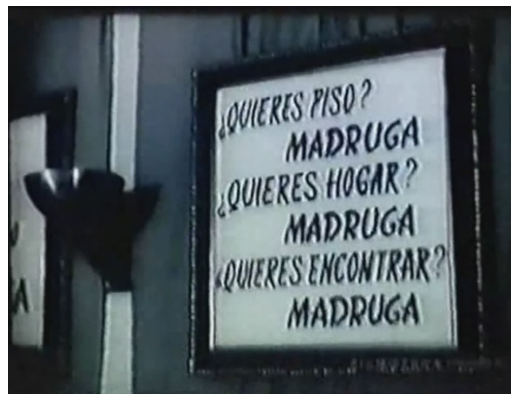


Fig. 17 - *El inquilino* (Nieves Conde, 1957)

## EL INQUILINO, 1957

Seis anos depois de **Surcos** (Nieves Conde, 1951), José Antonio Nieves Conde volta às salas de cinema com mais um filme de inspiração claramente neorrealista. A história de **El inquilino** desenvolve-se em torno de Evaristo, pai de uma família numerosa que, à beira de perder o seu apartamento, procura desesperadamente um piso para alugar com o seu modesto salário (fig. 17). A consequência da congelação dos alugueres, medida aprovada por Franco para incentivar o aumento de casas unifamiliares de propriedade num país que ainda sente na pele as consequências devastadoras da Guerra Civil<sup>1</sup>, parece ser o tema principal do filme.

O espaço temporal do filme é bastante curto (dura apenas um dia, o tempo que Evaristo tem para procurar um novo apartamento antes que a equipa de demolição destrua o seu apartamento) e a partir do primeiro minuto, o espetador parece sentir na pele o desespero de Evaristo, que aumenta de forma gradual. O preço dos apartamentos sobe muito rapidamente, e o fraco salário de Evaristo não está à altura das novas exigências da cidade. Como último recurso, o protagonista visita uma barraca de construção improvisada com a sua mulher, situada nos limites de Madrid. Quando a sua esposa parece finalmente aceitar a ideia de morar na cabana, descobrem que a mesma já se encontrava ocupada por um inquilino na mesma condição que eles.

Desamparado e abandonado pela mulher que não aprova a sua enganosa maneira de conseguir dinheiro, Evaristo termina a viver na rua como resultado da sua tentativa falhada de encontrar piso. A falta de novas zonas habitacionais na cidade e a negligência do regime no que diz respeito a reabilitar os edifícios de apartamentos afetados pela Guerra Civil obriga muitos madrilenos a arranjar uma alternativa engenhosa para ter um teto onde dormir. Como revela o narrador nos primeiros minutos do filme, *“hemos puesto una camera ante usted, y el resultado fue: ¡el inquilino!”*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>AROCA, Ricardo, *La Historia secreta de Madrid*, Espasa Libros, S.L.U., Barcelona, 2013

<sup>2</sup>*El inquilino*, Dir. José Antonio Nieves Conde, Films Españoles Cooperativa, 1957



Fig. 18 - *El verdugo* (Berlanga, 1963)

## EL VERDUGO, 1963

Rodado entre Madrid e Palma de Maiorca, *El verdugo* de Luís Garcia Berlanga é uma curiosa obra cinematográfica que tem como tema central a pena de morte, presente não só pela profissão de Amadeu, o *verdugo*<sup>1</sup>, mas também pelo Madrid que o diretor decide retratar. A temática conflituosa abordada por Berlanga em *El Verdugo* custou-lhe três passagens pela censura.

O filme retrata a vida do verdugo Amadeu e da sua filha, que encontra o amor nos braços de um trabalhador de uma funerária, José Luis. Quando Amadeu os apanha de surpresa, José Luis não tem mais remédio do que casar-se com a filha de Amadeu, sem suspeitar que o seu futuro estava prestes a mudar. Devido aos serviços prestados ao estado, Amadeu teria direito a um dos novos apartamentos construídos nos anos cinquenta, destinados a absorver os novos habitantes que Madrid recebe devido ao aumento dos postos de trabalho. Tendo em conta a dificuldade tremenda em encontrar piso em Madrid, Carmen e José Luis acolhem entusiasticamente a ideia de se mudarem para um apartamento maior e, juntamente com Amadeu, visitam o seu novo piso ainda por terminar. O pano de fundo deixa adivinhar que esse não é o único edifício de habitação a ser construído nas imediações, retratando o “boom” construtivo que caracteriza esta época da história de Espanha (*fig. 18*).

A situação angustiante de quem procura um piso onde viver na grande metrópole parece amenizar a meados da década de cinquenta, com a aprovação da *Ley del Suelo*<sup>2</sup>. A cidade ganha novas áreas de vivência e as barracas improvisadas começam a ser lentamente substituídas por edifícios de habitação de baixo custo. No entanto, este privilégio tem um preço: uma vez que Amadeu está prestes a reformar-se, alguém terá que continuar a desempenhar as suas funções para que a família fique com o apartamento e, uma vez que Amadeu não tem filhos, Jose Luis terá que seguir os passos do seu sogro.

<sup>1</sup>O verdugo é um funcionário do estado que leva a cabo as penas de morte ou as sessões de tortura. VER *Los verdugos, Historia de los ejecutores, Escrito con Sangre: el website de los assassinos*, acedido a 19 de Setembro de 2013 (<http://escritoconsangre1.blogspot.com.es/2011/09/los-verdugos-historia-de-los-ejecutores.html>)

<sup>2</sup>A *Ley del Suelo* de 1956 reformula o conceito de repartição do solo levado a cabo no plano *Cerdá*. De acordo com Ricardo Aroca, elabora-se uma série de “plano parciais” por parte da *Comisaría de ordenación Urbana de Madrid y sus Alrededores*, proporcionando grandes quantidades de solo a iniciativas privadas, o que possibilita a construção de novos núcleos habitacionais. VER AROCA, Ricardo, *La Historia secreta de Madrid*, Espasa Libros, S.L.U., Barcelona, 2013



Fig. 19 - O sacrifício de José Luís.

Ganhar a vida como carrasco não vai de acordo com os princípios de José, mas a pressão da sua nova família para que este aceite o trabalho prova ser demasiado e sem qualquer liberdade de escolha, José Luis torna-se o novo *verdugo*. Amadeo quer apenas garantir um bom futuro para a sua filha, e Carmen tem plena consciência que adquirir um novo apartamento pelos métodos convencionais é impossível, estando disposta a sacrificar a felicidade do seu marido para o conseguir. Quando chega finalmente a hora de executar o seu trabalho, o marido de Carmen parece ser a vítima e não o carrasco; uma parte de Jose parece estar destinada a morrer com a vítima a executar (*fig. 19*). Em plena ditadura, um cidadão destroçado vende a sua alma para conseguir uma caixa de tijolo onde possa subsistir com a sua família, renunciando à sua liberdade para o conseguir.

### SÍNTESE

A forte censura imposta pelo regime franquista guia a produção artística da época, e anda de mãos dadas com o conceito de propaganda. Os filmes que saem dos estúdios espanhóis estão impregnados com os ideais defendidos por Franco, com o intuito não só de entreter a população, mas também de moldar uma imagem utópica da sociedade ideal. Contudo, alguns dos filmes deste período conseguem fugir à censura e captar a realidade de muitos madrilenos que, ao contrário do que os filmes do regime indicavam, era bastante difícil.

Em ***Surcos***, 1951 a Política de Autarquia levada a cabo pelo ditador força uma família de camponeses a mudar-se para a cidade na esperança de encontrar uma vida melhor. Com as suas poupanças drasticamente reduzidas, a família Perez é forçada a morar com um dos seus familiares que vivem na cidade, enquanto não encontram trabalho. Como muitas pessoas desta altura, os elementos desta família numerosa divagam por espaços apinhados da cidade, apenas para serem corrompidos pela rotina da cidade, voltando para o campo ao perceberem que os espaços malignos de Madrid exercem uma influência bastante negativa nos seus habitantes.



Não muito tempo depois, ***Muerte de un ciclista***, 1955 deixa transparecer as diferenças entre a classe social alta de Madrid, habituada a uma vida despreocupada, e a classe média/ baixa da cidade, que enfrenta uma luta constante de sobrevivência no meio da miséria dos bairros sociais onde vivem. O engenhoso argumento do filme permite ao diretor transportar para o ecrã estes fortes contrastes presentes no traçado da cidade, camuflados pelo drama sedutor do casal protagonista.

Em ***El inquilino***, 1957 José Nieves Conde capta um dos maiores problemas urbanos dos anos de pós-guerra: o número reduzido de espaços residenciais. O ditador está empenhado em deixar a sua marca em Madrid e neste sentido, um grande número de edifícios do regime surgem em várias zonas da cidade, contrastando com a quase total inatividade do planeamento de áreas residenciais. Já durante os anos sessenta, Luís García Berlanga capta a construção de um dos muitos edifícios residenciais destinados a dar solução ao problema de muitos madrilenos. ***El verdugo***, 1963 retrata o nascimento dos novos espaços da cidade, e como o protagonista é obrigado a vender a sua alma para adquirir um pequeno apartamento.

De acordo com o espólio cinematográfico referido, a ausência de um planeamento urbano dedicado à (re)construção de áreas residenciais parece ser um dos principais pontos negativos do regime que Franco tenta abafar a todo o custo. Alguns diretores conseguem iludir a censura franquista, ainda que com bastante esforço e alguns cortes de guião infortunos, formando um arquivo histórico imprescindível para compreender a influência da ditadura franquista nos meios sociais e claro, na cidade.



### **III FRANCO E A DITADURA**

A expansão económica dos anos 60

- Plano de Estabilização
  - O debate da habitação
  - Nuevo cine español
- Promover a cidade



## A EXPANSÃO ECONÓMICA DOS ANOS 60

### PLANO DE ESTABILIZAÇÃO

Depois de mais de uma década sob o comando de uma severa **Política de Autarquia**, Franco permite a entrada de tecnocratas da Opus Dei no governo para estabelecer um conjunto de reformas destinadas a estimular a economia do país. Assim, em 1959 o **Plano de Estabilização** é posto em prática de acordo com as indicações do Banco Mundial e do FMI. O número de investimentos estrangeiros começa lentamente a aumentar e os gastos públicos são cada vez menores, impulsionando a partir de 1961 um curto período economicamente favorável. Neste sentido, um grande número de camponeses abandona as suas terras e dirige-se às cidades espanholas e europeias em busca de trabalho, deixando o interior do país completamente deserto. Apesar da drástica redução da taxa de desemprego, a **emigração agrícola** contribui para o desenvolvimento económico das cidades em detrimento das pequenas aldeias, cuja população é cada vez mais reduzida, gerando uma **distribuição de riquezas desequilibrada**. Uma **sociedade de consumo** começa então a formar-se por todas as cidades espanholas, e Madrid não é exceção.<sup>1</sup> O forte crescimento económico impulsiona também um grande aumento da população que pede urgentemente um novo conjunto de reformas.<sup>2</sup>

Em 1966, o ditador aprova a **Ley de la Prensa**, que alivia um pouco os procedimentos de censura, e três anos mais tarde a debilidade de Franco impulsiona o ditador a nomear o seu sucessor, **Juan Carlos de Borbón**, neto de D. Alfonso XIII. Os anos sessenta vêem surgir as primeiras manifestações da **ETA** e os conflitos laborais continuam a aumentar. Apesar das novas reformas económicas, Franco continua a implantar um **clima de repressão**. Com a saúde de Franco cada vez mais debilitada, as **forças de oposição** começam a crescer.

<sup>1</sup>O elevado número de turistas no país e a cultura da televisão molda uma nova geração que, influenciada pelos novos costumes, adquirem novos hábitos de interação social, novas modas e novas ideias progressivas em relação ao papel da Igreja na sociedade.

<sup>2</sup>OCAÑA, Juan Carlos, *El Franquismo: Evolución económica y social desde 1959 hasta 1975*, acedido a 3 de Julho 2013 (<http://www.historiasiglo20.org/HE/15b-1.htm>)



A par dos apoiantes republicanos exilados, que perdem a esperança de voltar ao poder quando as forças aliadas não intervêm para acabar com a ditadura, surgem outros movimentos que se opõem ao regime ditatorial de Franco.<sup>1</sup>

Nos seus últimos anos de vida, Franco testemunha uma série de eventos para os quais já não possui qualquer oportunidade de defesa devido à sua fraca condição física.<sup>2</sup> Após 40 anos de ditadura, Francisco Franco morre a **20 de Novembro de 1975**, deixando Espanha nas mãos do seu sucessor, Juan Carlos de Borbón que irá introduzir Espanha ao novo regime político europeu: a Democracia.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Dentro das forças de oposição, destacam-se o PSOE, O PCE, os grupos operários (CC.OO.), os nacionalistas da Catalunha, como a ETA, os estudantes, e os movimentos católicos que não aprovam a ditadura e colaboram com a oposição e o movimento operário. VER OCAÑA, Juan Carlos, *El Franquismo: Evolución económica y social desde 1959 hasta 1975*, acedido a 3 de Julho 2013 (<http://www.historiasiglo20.org/HE/15b-1.htm>)

<sup>2</sup>O conflito entre a Igreja e o Estado iniciado durante os anos 60 atinge o seu auge aquando da possível expulsão de Añoveros, bispo de Bilbao, uma vez que o Vaticano ameaça retirar o seu apoio a Espanha. Em 1975, o ditador condena à morte membros da FRAP (*Frente Revolucionario Antifascista y Patriótico*) e da ETA, manchando a imagem do regime e dando origem a uma série de protestos internacionais. Durante o mesmo período de tempo, o Rei Hassan II organiza a *Marcha Verde* com o intuito de conquistar os territórios espanhóis em África, obrigando Espanha a ceder a sua colónia a Marrocos e Mauritânia.

<sup>3</sup>OCAÑA, Juan Carlos, *El Franquismo: Evolución económica y social desde 1959 hasta 1975*, acedido a 3 de Julho 2013 (<http://www.historiasiglo20.org/HE/15b-1.htm>)



## O DEBATE DA HABITAÇÃO

Apesar das várias medidas levadas a cabo durante os anos cinquenta com o intuito de dar solução ao problema do crescimento populacional em Madrid, o número de camponeses que acorre à cidade em busca de trabalho é cada vez maior. Durante a **V Asamblea nacional de arquitectura**, os arquitetos da época divisam um modelo de vivenda económica cuja edificação está limitada a determinados materiais e a uma organização planimétrica específica, com o intuito de simplificar e acelerar o processo de construção.<sup>1</sup> Definem então uma vivenda base de 42 m<sup>2</sup> e com condições sanitárias mínimas. Para reforçar a construção de zonas habitacionais surge ainda a **Obra Sindical del Hogar**, construindo mais de 32.000 edifícios de habitação entre 1954 e 1960.<sup>2</sup> As escassas intervenções da **Dirección general de Regiones Devastadas** destinadas a impulsionar o desenvolvimento de núcleos agrários para melhorar a vida da cidade não surtem efeito, e em 1950 a cidade está rodeada por núcleos de barracas que, de acordo com Ricardo Aroca, “*crecen como setas alrededor de Madrid, en algunos casos junto a las vías de acceso, dando mala imagen a la ciudad.*”<sup>3</sup>

Contudo, a situação angustiante de quem procura um piso onde viver na grande metrópole parece amenizar a meados da década de cinquenta; a *Ley del Suelo* é aprovada em 1956, recorrendo ao conceito de repartição do solo levado a cabo no Plano Cerdá<sup>4</sup>. De acordo com Ricardo Aroca, elaboram-se uma série de “planos parciais” por parte da **Comisaría de ordenación Urbana de Madrid y sus Alrededores**, proporcionando grandes quantidades de solo a iniciativas privadas, o que possibilita a construção de novos núcleos habitacionais.

Mas isto não é suficiente para absorver uma grande parte da população que, sem nenhuma alternativa, vê-se obrigada a construir as suas próprias casas, infestando as principais vias de acesso à cidade de pequenas construções de muito má qualidade.

<sup>1</sup>CAPITEL, Antón, *Teoría y práctica de la vivienda madrileña*, pp. 109-114, in AA, *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, 2000

<sup>2</sup>AROCA, Ricardo, *La Historia secreta de Madrid*, Espasa Libros, S.L.U., Barcelona, 2013

<sup>3</sup>AROCA, Ricardo, *La Historia secreta de Madrid*, Espasa Libros, S.L.U., Barcelona, 2013, p. 149

<sup>4</sup>Plano de reforma urbana de Barcelona, da autoria de Ildefons Cerdà, 1860.



De acordo com Ricardo Aroca, *“Un censo del año 1973 arroja la cifra de 30.000 chabolas habitadas por 100.000 personas.”*<sup>1</sup> Neste sentido, constroem-se por esta altura seis **Unidades Vecinales de Absorción** (UVA's) destinadas a proporcionar a estes habitantes um teto provisório onde dormir, já que as UVA seriam substituídas nos 5 anos seguintes. Por esta altura, vários bairros nascem nas zonas periféricas, que devido ao crescimento urbano foram absorvidas pela cidade. Grande parte destes bairros são construídos com técnicas e materiais de menor qualidade, tendo de ser submetidos a reformas urgentes e dispendiosas a partir dos anos oitenta.<sup>2</sup>

---

<sup>38</sup>AROCA, Ricardo, *La Historia secreta de Madrid*, Espasa Libros, S.L.U., Barcelona, 2013, p.

<sup>39</sup>DELGADO, Elena, *Del barrio trémulo a la nueva Ventilla*, acedido a 27 de Julho de 2013 (<http://madridiario.es/noticia/8043>)



Fig. 20 - *El cuartel del Príncipe.*

## NUEVO CINE ESPAÑOL

O nascer da sociedade de consumo espanhola é contagiado pelo *rock n' roll* e pela cultura da televisão, influenciando a produção cinematográfica deste período. O **Ministerio de Información y Turismo** criado em 1951 encarrega-se de gerir esta falsa imagem de abertura, publicitando uma Espanha idílica e modernizada.<sup>1</sup> Ao longo dos anos sessenta, o campo temático abordado por diretores como Carlos Saura ou Luis Buñuel é muito mais aberto, enquadrando-se nas tendências europeias da época: nasce o **Nuevo Cine Español**. A qualidade superior dos estúdios espanhóis proporcionada pela expansão económica dos anos sessenta possibilita a criação de boas produções cinematográficas, destinadas a competir a nível internacional.<sup>2</sup>

### PROMOVER A CIDADE

#### EL ÚLTIMO CABALLO, 1950

Edgar Neville foi um dos cineastas mais conceituados do cinema espanhol e a sua paixão por Espanha, em particular pela cidade de Madrid, encontra-se refletida em muitas das suas obras. Em ***El último caballo***, 1950, Neville conta a história de um ex-militar e do seu cavalo, onde Madrid adquire um papel crucial. As imagens de uma *Gran Vía* movimentada abrem o filme, em contraste com o espaço tranquilo de *Alcalá de Henares* captado por Neville nos planos seguintes, cidade próxima de Madrid que o protagonista está prestes a deixar para trás.

Ao aperceber-se de que o seu cavalo saudável vai ser abatido devido à falta de condições para o manter, Fernando decide comprar o seu companheiro para salvá-lo do seu destino fatal. Assim, Fernando sai do *Cuartel del Principe*<sup>3</sup> (fig. 20), onde cumpriu o seu serviço militar, rumo a Madrid com Bucéfalo. O percurso dos dois protagonistas pela cidade é uma ideia engenhosa para captar espaços urbanos que caracterizam o Madrid idealizado por Franco.

<sup>1</sup>AAVV, *El cine español de los años 50: 50 años de la Filmoteca Española*

<sup>2</sup>FERNÁNDEZ, Emilio C. García, *Historia del cine español VII: Años 60*, acedido a 15 de Julho de 2013 (<http://www.thecult.es/Cine-clasico/historia-del-cine-espanol-anos-60.html>)

<sup>3</sup>Construído no local do antigo *Monasterio de Santa María de Jesús*, de 1453, o *Cuartel del Principe* data de 1864, albergando inicialmente as dependências de cavalaria do exército.



Fig. 21 - *Arco de los Cuchilleros.*



Fig. 22 - *Cava baja.*



Fig. 23 - *La Adriática.*

No dia em que Fernando compra o seu cavalo, este regressa à sua casa na *Cava Baja*, uma das ruas antigas de Madrid que rasga caminho pelo bairro de *La Latina*. Num primeiro plano, o *Arco de los Cuchilleros* permite localizar a dupla protagonista na ***calle de los Cuchilleros***, que se intersecta com a *Cava Baja*, onde Fernando desmonta do cavalo e entra no edifício onde vive (*fig. 21*).

O mais interessante acerca da forma curiosa como Neville retrata o espírito deste espaço típico de Madrid reside no espaço temporal e temático das cenas; a *Cava Baja* (*fig. 22*) é retratada quase sempre de noite, e os estabelecimentos da zona, como os restaurantes e as pensões, são o foco principal da câmara de Neville. As ruas surgem quase desertas, seja a altas horas da madrugada ou durante a hora de jantar, o que parece contrastar com a situação atual; hoje em dia, os rés-do-chão da *Cava Baja* estão ocupados por todo o tipo de restaurantes, atraindo alguns turistas determinados a provar a “comida local”.

A referência de Neville ao espaço da *Cava Baja* distingue ***El último caballo*** de outros filmes propagandistas da época. De facto, a tendência propagandista do cinema espanhol intensifica-se ao longo dos anos de ditadura, e os espaços mais degradados e castiços do centro da cidade são postos em segundo plano. Ao amanhecer, Fernando vê-se obrigado a tentar arranjar um local onde deixar o cavalo. Assim, divaga pela cidade até chegar a um espaço bastante reconhecível, em parte pelo edifício que preenche o pano de fundo da cena. Ocupando o espaço de transição entre duas entidades urbanas, a rua (*Gran Via*) e a praça (*Callao*), o edifício *La Adriática*<sup>1</sup> (*fig. 23*) de Luis Sainz de los Terreros Gómez convida os transeuntes a abrandar a marcha e deter-se por um momento na praça de *Callao*. Junto ao edifício de *La Adriática* podemos ver ainda o antigo *Hotel Flórida* de Antonio Palacios que seria demolido em 1964 para dar lugar ao edifício das *Galerías Preciados*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>Construído entre 1926 e 1928, o edifício albergava originalmente os escritórios da companhia de seguros *La Adriática* nos dois primeiros pisos, destinando-se os restantes a apartamentos de aluguer. A torre em forma de templete que remata o edifício confirma a influência clássica no desenho do projeto e reforça o ponto de encontro das duas geometrias, a praça e a rua. VER DE LA VEGA, Ramon Guerra, *Madrid: Guía de Arquitectura 1900-1920*, Autor-editor, Madrid, 1990

<sup>2</sup><http://www.edicioneslalibreria.es/el-antiguo-edificio-de-galerias-preciosos-de-callao/>



Fig. 24 - *Gran Via*.

Rematada pelo *Cine Callao*<sup>1</sup>, a praça é captada pelo diretor com o seu frenesim habitual, contrastando com a dupla protagonista, que parece movimentar-se num espaço temporal anterior ao que se percebe na praça. O animal não está adequado à vida citadina de Madrid e, como o espetador pode constatar, Fernando também não se adapta à rotina frenética desta nova cidade. Desolado e empenhado em manter o seu amigo de longa data, Fernando passeia por um Madrid fascinado pelas novas tecnologias de uma Espanha industrializada.

As esbeltas paredes da *Gran Via* delimitam um espaço que alberga já em 1950, um imenso trânsito automóvel, contrastando com a tranquilidade de Fernando que, completamente bêbado parece ter todo o tempo do mundo para atravessar a rua, montado no seu cavalo. Quando Fernando divaga por uma *Gran Via* noturna conquistada pelo automóvel, a silhueta luminosa do edifício Capitol é sem dúvida o elemento identificativo deste espaço (*fig. 24*).

Contudo, ainda que retrate fielmente o espírito caracterizador desse espaço, o pano de fundo desta *Gran Via* noturna não é nada mais do que uma tela com uma foto do local, pendurada num estúdio de cinema, onde Neville rodou esta cena do seu filme. No entanto, o contraste entre este, a *Gran Via* e a *Cava Baja*, que é retratada várias vezes ao longo do filme, não parece ser casual. Construída durante o período republicano, a *Gran Via* é uma lembrança constante para Franco da cidade do seu anterior inimigo, ao contrário da *Cava Baja* que, localizada num dos bairros mais antigos de Madrid, evoca o passado castiço da cidade, e emana um forte sentimento de tradição espanhola, defendida pelo ditador. Neste sentido, parece natural que os “males” desta nova sociedade de consumo estejam personificados nos espaços da *Gran Via* e da *calle Alcalá*, onde utilizar o seu cavalo como meio de transporte é quase impossível para Fernando. Na esperança de conseguir vender o Bucéfalo, Fernando dirige-se à *Plaza de toros de Las Ventas*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>Edifício construído segundo o projeto de Luis Gutierrez Soto em 1926. VER <http://www.edicioneslalibreria.es/el-antiguo-edificio-de-galerias-preciosos-de-callao/>

<sup>2</sup>A *plaza de toros de Las Ventas* foi construída em 1929 de acordo com o projeto em estilo neomudejar de Jesó Espeliú mas foi apenas inaugurada a 17 de Junho de 1931. VER <http://www.esmadrid.com/es/toros-madrid>, acedido a 21 de Setembro de 2013



Fig. 25 - *Plaza de toros de Las Ventas.*



Fig. 26 - *Plaza del Oriente.*



Fig. 27 - *Castellana.*

A intrínseca tradição de touradas em Espanha faz com que este seja um dos espaços mais requisitados de Madrid, especialmente durante o verão. Uma vez que a cidade promovida por Franco deve transmitir os ideais do regime, a *plaza de toros de Las Ventas* (fig. 25) é retratada em vários filmes da época, sendo não só uma forma de entretenimento, mas também uma parte da tradição espanhola.

Mas quando Fernando assiste a um espetáculo que está a decorrer, onde o cavalo é fortemente massacrado pelo touro, este foge do local, apenas para vender o seu querido Bucéfalo a um guiador de coches, que percorre os espaços turísticos de Madrid com os passageiros deliciados no banco de trás. Num destes passeios, este para na *Plaza del Oriente*<sup>1</sup> (fig. 26) e, quando se vira para falar com os seus clientes, a estátua equestre de Felipe IV destaca-se no plano de fundo, reforçando uma vez mais o papel limitado de Bucéfalo na cidade; o “último cavalo” de Madrid não é de carne viva, mas sim de bronze. Fernando visita o seu cavalo diariamente, mas o condutor a quem o vendeu é conhecido por estar constantemente bêbado e, ao temer pela segurança do seu amigo, este começa a ponderar mudar de vida para assegurar-se de que o cavalo é bem tratado.

Sentado num muro em plena *Castellana* com Simon, o protagonista revela que não é feito para o seu trabalho, e Simon acaba por confessar que o seu sonho era verdadeiramente ser lavrador. (fig. 27) Ao fundo, o *Palacio de Villahermosa*<sup>2</sup>, hoje *Museo Thyssen Bornemisza* surge por entre o arvoredo da *Castellana*, talvez um dos espaços mais movimentados de Madrid ainda hoje. Parece natural que esta curta conversa que desencadeará o final do filme ocorra no espaço onde as novas tecnologias são já reconhecidas como uma parte inseparável da cidade. Assim, os dois amigos e Isabel, uma florista disposta a mudar de vida, dirigem-se para o campo onde, com o dinheiro que têm guardado, descobrem um sócio e ampliam a sua quinta, determinados a combater a sociedade industrializada, que se esqueceu por completo dos benefícios do campo.

<sup>1</sup>A zona do *Palacio Real* é alvo de uma reforma urbana levada a cabo por Pedro Muguruza: Luis Moya reforma o *Teatro Real* e Carlos Storo e Fernando Chueca ganham o concurso para o desenho da nova *Catedral de Almudena*. VER CAPITEL, Antón, *Hacia la modernidad: Madrid, 1940 - 1980*

<sup>2</sup>Edificado ainda no século XVIII, o *Palacio de Villahermosa* foi sujeito a várias reformas neoclássicas, como a de Antonio Lopez Aguado e acolhe a coleção *Thyssen Bornemisza* desde o início do século XX. VER [http://www.museothyssen.org/thyssen/palacio\\_villahermosa](http://www.museothyssen.org/thyssen/palacio_villahermosa)



Fig. 28 - Plaza de Colón.



Fig. 29 - Palacio Real.



Fig. 30 - Arco de la Victoria.



Fig. 31 - Ministerio del Aire.

Uma vez que a política de autarquia imposta pelo ditador ainda se sente em Madrid, os produtos agrícolas são cada vez mais escassos e a insegurança dos camponeses em relação ao seu árduo trabalho leva-os a emigrar para a cidade, como é retratado em **Surcos**, 1951 de José Antonio Nieves Conde. Neste sentido, o final de **El último caballo** parece ser mais um incentivo para a população de Madrid; a vida no campo é muito mais saudável e, tal como os protagonistas do filme opinam, permite vencer “*al imperialismo y al motor*”.

### LAS CHICAS DE LA CRUZ ROJA 1958

Um dos filmes mais propagandísticos do regime no que diz respeito à cidade Madrid é sem dúvida **Las chicas de la cruz roja**, 1958 de Rafael J. Salvia. Madrid é retratada através de uma vista aérea por Rafael Salvia, numa série de slides que parecem querer promover os pontos principais da cidade, sendo possível estabelecer uma comparação entre as perspetivas aéreas dos primeiros planos do filme e os espaços urbanos onde se desdobra a ação. Já ao nível da rua, a câmara de Salvia segue um desfile militar com dois claros propósitos: promover os espaços urbanos de Madrid, e construir uma clara referência ao poder militar do regime. Acompanhados pela orquestra que marca o passo da marcha, os militares percorrem a *Plaza de Colon*<sup>1</sup> (fig. 28), a *Plaza del Oriente*<sup>2</sup> (fig. 29), delimitada pelo *Palácio Real*<sup>3</sup>, a área de *Moncloa*, onde se destaca o *Arco de la vitória*<sup>4</sup> (fig. 30) e o *Ministério del Aire*<sup>5</sup> (fig. 31), e rodeiam o edifício *Capitol* localizado na praça de *Callao*, provavelmente em direção à *Puerta del Sol*, onde terminaria o desfile.

<sup>1</sup>Uma das praças da *Castellana* dedicada ao descobridor Colombo, como é possível perceber pelo monumento escultórico que domina o espaço da praça.

<sup>2</sup>A zona do *Palacio Real* é alvo de uma reforma urbana levada a cabo por Pedro Muguruza: Luis Moya reforma o *Teatro Real* e Carlos Storo e Fernando Chueca ganham o concurso para o desenho da nova *Catedral de Almudena*. VER CAPITEL, Antón, *Hacia la modernidad: Madrid, 1940 – 1980*, in *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura*, TF Editores, 1996, acedido a 18 de Junho de 2013 ([http://oa.upm.es/8708/1/LIB\\_72\(460.27\)AGU.pdf](http://oa.upm.es/8708/1/LIB_72(460.27)AGU.pdf))

<sup>3</sup>Da autoria de Juan Bautista Sachetti, as obras de construção do *Palacio Real* começam ainda em 1738, durante o reinado de Felipe V, ocupando o espaço do antigo *Alcazár*. VER ORTIGAS, Isabel Gea, *Madrid: Guía Visual de Arquitectura*, La librería, Espanha, 2011

<sup>4</sup>Projetado por Modesto López Otero y Pascual Bravo Sanfeliú, o *Arco de la Vitória* foi construído entre 1953 e 1956 para comemorar, como o seu próprio nome indica, a vitória das tropas nacionalistas na frente de guerra situada na atual *Ciudad universitaria*. VER CAPITEL, Antón, *Hacia la modernidad: Madrid, 1940 – 1980*, in *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura*, TF Editores, 1996, acedido a 18 de Junho de 2013 ([http://oa.upm.es/8708/1/LIB\\_72\(460.27\)AGU.pdf](http://oa.upm.es/8708/1/LIB_72(460.27)AGU.pdf))

<sup>5</sup>Seguindo a tendência tradicionalista do regime, Luis Gutiérrez Soto estampa o verdadeiro espírito da nação no seu projeto para o *Ministerio del Aire*, hoje conhecido como *Cuartel General del Ejército del Aire*. Segundo Anton Capitel, o conjunto urbano de *Moncloa* constituído pelo *Ministério del aire*, o *Museo de américa* e o *Arco de la vitória* é considerado o melhor exemplo do “*historicismo del pós-guerra*”. VER CAPITEL, Antón, *Hacia la modernidad: Madrid, 1940 – 1980*, p.3 in *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura*, TF Editores, 1996, acedido a 18 de Junho de 2013 ([http://oa.upm.es/8708/1/LIB\\_72\(460.27\)AGU.pdf](http://oa.upm.es/8708/1/LIB_72(460.27)AGU.pdf))



Fig. 32 - *Castellana*.



Fig. 33 - *Edificio Capitol*.

Assim, apenas nos primeiros minutos do filme o diretor capta várias zonas da cidade com estilos arquitetónicos bastante distintos: os espaços de cariz regionalista da *Castellana* (fig. 32), o estilo clássico da *Plaza del Oriente*, o forte espírito franquista presente por toda a área da *Moncloa*, e a tendência racional do edifício *Capitol* (fig. 33), que parece contrastar com a envolvente de marcada inspiração neoclássica.

Este espaço urbano nasce como um importante foco de comércio madrileno cuja essência permanece imutável até aos nossos dias. O estilo dos edifícios franquistas simboliza o espírito severo da ditadura, e estes destacam-se claramente dos edifícios anteriores, moldados durante a Restauração e a Segunda República. Tendo em conta que a “cidade republicana” não era vista com bons olhos, marcando a presença do anterior inimigo na cidade, esta sequência parece querer salientar as principais diferenças entre o estilo limpo e severo da cidade franquista, e as várias tendências arquitetónicas retratadas por toda a *Gran Via*<sup>1</sup>.

Constituindo um importante eixo de ligação entre a *Plaza de España* e o *Paseo del Prado*, a *Gran Via* é o espaço principal da ação: aproveitando a quantidade de gente que o desfile atrai, as “chicas” passeiam por este grande espaço comercial e vão pedindo dinheiro para a Cruz Vermelha. Um dos edifícios mais emblemáticos deste espaço foi construído entre 1905 e 1910 num estilo de inspiração francesa personalizado por Jules Reymond Ferrier e Luis Esteve.<sup>2</sup> Materializando o ponto de encontro da *Gran Via* com a *calle Alcalá*, o edifício *Metrópolis* surge como pano de fundo das cenas principais do filme, acompanhado pelo edifício *Grassy*<sup>3</sup> que desenha o encontro da *calle Alcalá* com *Caballero de Gracia*.

Este ponto de encontro entre as duas vias mais importantes da cidade encontra-se sempre retratado atrás de uma das muitas esplanadas

<sup>1</sup>BOX, Zira, *Hacer patria. La arquitectura al servicio de la nación durante el primer franquismo*, pp 12-27 in ALONSO, Angeles Barrio, PUENTE, Jorge de Hoyos, ARIAS, Rebeca Saavedra, *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación*, Ediciones de la Universidad de Cantabria, Santander, 2011

<sup>2</sup>DE LA VEGA, Ramon Guerra, *Madrid: Guía de Arquitectura 1900-1920*, Autor-editor, Madrid, 1990

<sup>3</sup>Construído em 1916 segundo o projeto de Eladio Laredo, o edifício *Grassy* adota a forma de uma proa de navio à semelhança de *Metrópolis* numa tentativa de dominar a abrupta descida em direção à *Plaza de Cibeles*. VER DE LA VEGA, Ramon Guerra, *Madrid: Guía de Arquitectura 1900-1920*, Autor-editor, Madrid, 1990



Fig. 34 - Puerta Alcalá.

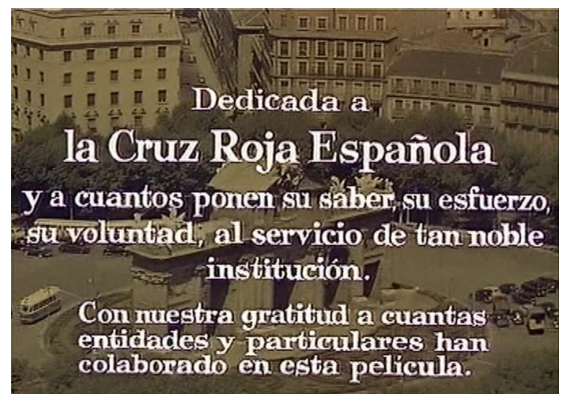


Fig. 35 - Puerta Alcalá.



Fig. 36 - A rede de transportes.



Fig. 37 - A Castellana en 1958.

que as cafetarias locais instalam nos largos passeios deste espaço, aproveitando a afluência de turistas. Contudo, numa destas cenas em particular, o espaço sugerido da esplanada não parece ser real. Quando os respetivos companheiros de três das protagonistas tomam um café tranquilamente, a vista desimpedida da *Gran Vía* só seria possível se estes estivessem situados mesmo em frente ao *Palácio de Linares*, que não tem nenhuma cafetaria no piso inferior, ou em plena avenida *Castellana*. Uma das bases da Cruz Vermelha, onde o grupo de amigas vai esvaziar as caixas que levam com elas para angariar dinheiro situa-se na envolvente da *Puerta de Alcalá*<sup>1</sup>, provavelmente um dos edifícios mais simbólicos de Madrid. Este elemento urbano abre (*fig. 34*) e encerra (*fig. 35*) a sequência de abertura do filme, salientando-se assim a importância do mesmo no traçado da cidade. Para além de ser um elemento identificativo de Madrid, evoca a tendência historicista do regime de Franco, que pretende continuamente realçar a tradição do país.

Nas suas viagens pela cidade, a *Plaza de Cibeles* e a sua envolvente próxima são num ponto estratégico de transição entre os vários espaços percorridos pelo grupo de amigas. A rede de transportes públicos adquire também especial atenção ao longo do filme (*fig. 36*): Salvia retrata um Madrid moderno e ao nível de outras cidades europeias, usufruindo de uma ampla rede de transportes que serve vários espaços da cidade. Esta rede de transportes está programada para servir os novos espaços habitacionais que se começam a desenvolver a norte da cidade, ao longo da *Castellana*. Na sequência de abertura, é possível visualizar a zona norte desta avenida ainda por desenvolver (*fig. 37*), captada talvez no sentido de reforçar as (falsas) capacidades económicas do país: sofrendo ainda as consequências dos anos da Política de Autarquia, o Plano de Expansão da cidade estava ainda nos seus inícios, e a ajuda americana provou ser sol de pouca dura. Enquadrada nesta imagem de falsa abertura política, Salvia retrata alguns dos espetáculos de entretenimento típicos desta altura.

<sup>1</sup>Sendo atualmente nada mais do que um monumento simbólico, a *Puerta de Alcalá* foi construída em 1778 por Francesco Sabatini para substituir a antiga porta de entrada da cidade correspondente à estrada de Alcalá, quando as muralhas da cidade ainda existiam. VER <http://www.arteespana.com/puerta/puertaalcala.htm>



Fig. 38 - *Estadio Santiago Bernabéu.*

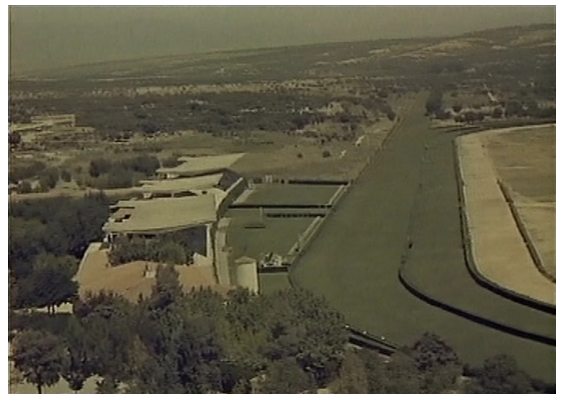


Fig. 39 - *Hipódromo de la Zarzuela.*



Fig. 40 - *Estación de Atocha.*



Fig. 41 - *Plaza del Oriente.*

O *Estadio Santiago Bernabéu* (fig. 38) e o *Hipódromo da Zarzuela*<sup>1</sup> (fig. 39) albergam dois desportos que pareciam ter bastante sucesso na altura: o futebol e as corridas de cavalos. Curiosamente, as touradas eram talvez um dos espetáculos mais visitados em Madrid, e tais eventos não são captados pela câmara de Salvia. Apesar de ser um espetáculo tradicional de Espanha, creio que o cariz violento das touradas não se enquadra no espírito alegre e despreocupado que o filme tenta captar. Além disso, a imagem desta nova Espanha, que segue as tendências dos países Europeus, seria manchada pela barbaridade do espetáculo. O forte carácter propagandista do filme esconde propositadamente a situação atual de Madrid nos anos cinquenta: os bairros limítrofes começam a adquirir dimensões descontroladas e revelam ser um grave problema de organização urbana. No entanto, *Las chicas de la cruz roja* foca-se no Madrid central que, privilegiado devido à sua localização estratégica, usufrui de todas as regalias possíveis e imaginárias: Madrid segue de facto as tendências europeias da época, mas estas limitam-se à *Gran Vía* e à zona do *Paseo del Prado* da *Castellana*, espaços essencialmente comerciais.

## LOS TRAMPOSOS 1959

Pedro Lazaga retrata as peripécias de dois amigos que, devido às suas capacidades muito peculiares, ganham a vida a enganar as pessoas, encarando todas as situações como uma oportunidade de ganhar dinheiro. Neste sentido, os dois amigos passeiam por locais movimentados da cidade, na tentativa de encontrar a sua próxima vítima. A *calle Alcalá*, a *Estación de Atocha*<sup>2</sup> (fig. 40) ou a *Plaza del Oriente*<sup>3</sup> (fig. 41) parecem ser um dos principais pontos de ataque destes “ladrões” que utilizam métodos bastante curiosos para obter o que querem.

<sup>1</sup>O velho Hipódromo, situado no solar dos atuais *Nuevos Ministerios*, é substituído pelo *Hipódromo de la Zarzuela*, projetado por Amiches e Domínguez e cuja construção que se inicia em 1934, terminaria apenas depois da guerra. VER <http://www.hipodromodelazarzuela.es/conoce-hz/historia-del-hipodromo>, acedido a 01 de Julho de 2013

<sup>2</sup>A encerrar o extremo sul da espinhal dorsal madrileña estabelece-se desde 1892 um dos portos de chegada à cidade; idealizada por Alberto Palacio, a *Estación de Atocha* constitui um dos exemplos de arquitetura do ferro mais espetaculares da época. Edificada à imagem da Gare de Lyon (Paris) a estação desenvolve-se ao longo de um grande espaço aberto destinado ao tráfico ferroviário, apoiado por dois edifícios sólidos de cada lado onde se localizam todos os serviços. VER GÓMEZ, Carlos de San Antonio, *La arquitectura de Madrid: de la Restauración al fin de siglo*, em *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en el siglo XIX* pp.84-101, acedido a 13 de Abril de 2013 (<http://www.madrid.es/UnidadWeb/Contenidos/EspecialInformativo/TemaCulturaYOcio/Cultura/MuseosMuni/MuseoMuni/EliminarTemporales/Conferencias.10.08.pdf>)

<sup>3</sup>A zona do *Palacio Real* é alvo de uma reforma urbana levada a cabo por Pedro Muguruza: Luis Moya reforma o *Teatro Real* e Carlos Storo e Fernando Chueca ganham o concurso para o desenho da nova *Catedral de Almudena*. VER CAPITEL, Antón, *Hacia la modernidad: Madrid, 1940 - 1980*



Fig. 42 - Museo del Prado.



Fig. 43 - Plaza de toros de Las Ventas.



Fig. 44 - Bar perto da Puete de los Franceses.



Fig. 45 - A caminho de El Escorial.

Mas a importância deste filme em particular parece residir na viagem turística que os dois amigos organizam, quando finalmente decidem criar a sua própria empresa e trabalhar como guias turísticos. A viagem começa no *Museo del Prado* (fig. 42), onde estes recolhem as inscrições de turistas de várias nacionalidades, ansiosos por conhecer a cidade. A visita segue pela *plaza de toros de Las Ventas*<sup>1</sup> (fig. 43), parando num pequeno bar perto da *Puente de los franceses* (fig. 44), onde os dois amigos promovem a “típica” gastronomia madrilenha, e acabando no *Escorial* (fig. 45). Os pontos principais desta visita são bastante estratégicos, quando enquadrados no contexto cultural da época. À semelhança de *Las chicas de la cruz roja*, 1958, de Rafael J. Salvia, este filme segue também uma tendência propagandística, representada na forma como Rafael Salvia capta a cidade de Madrid.

O *Museo del Prado* representa o passado artístico e cultural da cidade que, como muitas cidades europeias da época, possui já por esta altura uma ampla coleção de arte disponível para o público neste museu tão característico da cidade (O denominado “*triângulo das artes*” ainda teria que esperar alguns anos para ver o *Museo Reina Sofia* e o *Thyssen Bornemisza* terminados)<sup>2</sup>. Quando o motorista que eles contratam revela que precisa do autocarro para um enterro de última hora, Virgílio e Paco não querem desapontar o seu primeiro grupo de turistas e decidem integrar o funeral na excursão. A viagem continua até à paragem seguinte, a *plaza de toros de Las Ventas*, símbolo da forte tradição taurina de Espanha. Os dois amigos pretendem guiar os turistas pelo Madrid mais típico e tradicional, deixando a *Gran Vía* para trás.

Depois de uma pequena pausa num bar perto da *Puente de los Franceses*, que atualmente já não existe, para provar um pouco da gastronomia local, o grupo vai-se afastando lentamente da cidade, já um pouco afetado pelo “*vino español*” servido para acompanhar a comida, e termina a sua mostra turística no *Escorial*, obra do arquiteto Juan Herrera e uma das principais inspirações do estilo arquitetónico imposto por Franco.

<sup>1</sup>A *plaza de toros de Las Ventas* foi construída em 1929 de acordo com o projeto em estilo neomudejar de Jesó Espeliú mas foi apenas inaugurada a 17 de Junho de 1931. VER <http://www.esmadrid.com/es/toros-madrid>, acedido a 21 de Setembro de 2013

<sup>2</sup>*Historia del Palacio de Villahermosa* ([http://www.museothyssen.org/thyssen/palacio\\_villahermosa](http://www.museothyssen.org/thyssen/palacio_villahermosa)), acedido a 17 de Agosto de 2013



Fig. 46 - *Avenida del Arco de la Victoria.*



Fig. 47 - *Cementerio de la Almudena.*

A referência a espaços-chave do Madrid tradicional está enquadrada com a tendência propagandística do cinema desta época. Os espaços captados pela câmara de Lazaga são uma referência inequívoca à tradição histórica do país, até o pequeno bar quase marginalizado devido à sua localização infortuna representa a tradição gastronómica do país.

O passeio turístico acaba por não seguir grande parte do que estava planeado, mas os turistas estão tão deliciados com a visita que a agência de turismo onde trabalham as namoradas dos protagonistas acaba por contratá-los. Contentes com os novos trabalhos, os casais saem da agência rumo a um destino incerto. O filme termina com um plano dos dois casais protagonistas a circular pela *Avenida del Arco de la Victoria* (fig. 46), rematada pelo monumento do mesmo nome. Apesar das poucas referências diretas a espaços da cidade edificados segundo a política franquista, **Los Tramosos** retrata a parte mais tradicional e histórica de Madrid, em paralelo com zonas já conhecidas do cinema espanhol.

#### EL COCHECITO, 1960

Em **El cochecito**, Marco Ferreri conta a história de Don Anselmo, um idoso que vive com a sua família num dos bairros de Madrid e tenta a todo o custo conseguir um pequeno carro igual ao dos seus amigos. O filme começa com Don Anselmo a visitar Don Lucas, o seu amigo que já não consegue andar bem e, por isso mesmo, tem um pequeno carro para se deslocar pela cidade. Juntos dirigem-se ao *Cementério de la Almudena* (fig. 47) para visitar a campa da mulher de Don Lucas, já falecida. Apesar de ser talvez o maior cemitério de Madrid, este espaço é raramente retratado no cinema madrileno os tempos de Franco, devido talvez à sua proximidade com o *Barrio de la Concepción* e outros bairros sociais, destinados a albergar os novos habitantes de Madrid.

De facto, em **El cochecito** o cemitério é representado apenas pelo seu portal de entrada tão peculiar, e por algumas cenas filmadas no seu interior, encerrado pelos muros que o limitam.



Fig. 48 - *Plaza de Neptuno.*



Fig. 49 - *Corrida de carros na Castellana.*

O diretor pretende salientar a mobilidade extra fornecida pelo carro e neste sentido, parece natural que o primeiro deslocamento da dupla de amigos seja até a zona de *Pueblo Nuevo*, onde se encontra o cemitério, que não está ainda entalhada no traçado da grande cidade. Ao ter que fazer grandes deslocamentos para se encontrar com os seus amigos, já que estes não conseguem movimentar-se devidamente e por essa razão têm todos um pequeno carro, Don Anselmo começa a sentir-se excluído.

Alternando o seu tempo entre a *Plaza de Neptuno*<sup>1</sup> (fig. 48), um dos pontos centrais de Madrid, e zonas verdes situadas no limite da cidade, os amigos de Don Anselmo movem-se demasiado depressa para o pobre idoso, que faz de tudo para ter um desses pequenos carros para pessoas com deficiências físicas. Este parece decidir-se a comprar o “cohecito” depois de participar numa corrida de carros na *Castellana* com os seus amigos (fig. 49), indo contra a vontade do seu filho que o lembra constantemente que as necessidades familiares acabam por consumir todo o dinheiro que este consegue angariar com o seu trabalho. Aqui, a avenida principal da cidade parece uma autêntica pista de corrida, ladeada apenas por elementos arbóreos e sem fim à vista, uma vez que as obras de prolongamento da via não abarcam muito mais do que a área dos *Nuevos Ministérios* e o *Estádio Santiago Bernabeu*, estando o resto da avenida sugerido apenas por uma diferença de pavimento. Neste sentido, parece natural que a corrida de carros tenha lugar neste local aberto e com pouco trânsito, podendo facilmente acolher o mar de gente que assiste deliciada à corrida dos “cohecitos”.

Decidido a obter o carrito a todo o custo, Don Anselmo tenta envenenar a sua família para fugir com a sua nova aquisição, levando a melhor na versão não censurada do filme. No entanto, na versão exibida ao público o final é ligeiramente diferente: determinado a sair da cidade, Don Anselmo atravessa as linhas de comboio que desembarcam na *Estación del Norte*, em direção ao que parece ser a *Castellana*.

<sup>1</sup>A reforma urbana mais importante deste espaço data do século XVIII, quando o rei Carlos III põe em marcha um plano de renovação urbana que colocaria Madrid ao mesmo nível de outras grandes capitais europeias. Durante este período de renovações Ventura Rodríguez molda ainda a fonte de Neptuno (1777-1786) localizada na *Plaza Canovas del Castillo*, limitada pelo atual *Museo Thyssen Bornemisza* e o *Hotel Palace*.



Fig. 50 - Linhas de comboio perto da *Estación del Norte*.



Fig. 51 - *Plaza Mayor*.



Fig. 52 - Apartamento da família protagonista.

Durante os tempos de Franco, a *Estación del Norte* é um dos pontos principais de entrada e saída da cidade, onde o fluxo constante de comboios dita as regras deste espaço urbano: apesar da estação não ser perceptível nesta cena em particular, a presença das linhas de comboio, o declive da rua que Don Anselmo sobe pesarosamente arrastando o seu “*cochecito*” e a envolvente edificada não deixam espaço para enganos (*fig. 50*).

Assim, a ânsia de Don Anselmo por movimentar-se rapidamente e encontrar uma saída da cidade está intrinsecamente relacionada com o espaço urbano onde a cena é ambientada. Pensando estar já a salvo no que aparenta ser a área norte da *Castellana*, terra de ninguém, o protagonista é surpreendido por dois guardas que o levam de volta a sua casa, argumentando além disso que este não tinha já idade para fazer este tipo de peripécias. A mobilidade do carrito não é suficiente para escapar da dura realidade urbana; tal como os seus amigos, Don Anselmo encontra a sua própria prisão, revelada através do pequeno carro roubado. A sua saúde impede-lhe de confraternizar com o seu grupo de amigos.

#### LA GRAN FAMILIA, 1962

Fernando Palacios transporta para o ecrã o quotidiano de uma família bastante numerosa, que vive num minúsculo e apinhado apartamento de Madrid. Para sustentar a sua família de 15 filhos, a mulher, um avô e um padrinho, Carlos trabalha arduamente como arquiteto, mas sempre otimista. Claro, não podemos ignorar a essência propagandística do filme: tendo em conta o contexto económico da época, este tipo de situação não seria possível fora da sala de cinema. Fernando Palacios capta o dia-a-dia da família espanhola perfeita: numerosa, católica e trabalhadora. Madrid oferece bastantes opções de entretenimento familiar mas, de acordo com este filme, o mercado de Natal da **Plaza Mayor** (*fig. 51*) aparenta ser um dos espaços mais requisitados da cidade por esta altura do ano. Tal como o apartamento da “gran família” (*fig. 52*), as verdadeiras dimensões da **Plaza Mayor** estão camufladas pela quantidade imensa de instalações temporárias que limitam o percurso dos transeuntes.



Fig. 53 - Plaza de España.



Fig. 54 - Palacio de las Comunicaciones.



Fig. 55 - Plaza de Callao.



Fig. 56 - Nuevos Ministerios.

De facto, o apartamento da família protagonista parece ser ligeiramente maior do que os que se constroem por essa época, mas a inúmera aglomeração de pessoas torna este espaço insuportável: camas beliche ladeiam o corredor e os mais pequenos veem-se obrigados a partilhar um pequeno quarto. Neste sentido, o espaço temporal onde a *Plaza Mayor* é retratada e o apartamento da grande família parecem estabelecer uma relação espacial semelhante: os elementos temporários colocados nestes grandes espaços disfarçam as suas dimensões verdadeiras.

### LA CIUDAD NO ES PARA MÍ, 1965

Agustín Valverde vive feliz na sua pequena aldeia, e um dia decide visitar o seu filho, que exerce a profissão de médico em Madrid. O contraste entre a cidade e o campo parece ser uma vez mais o tema central deste filme de Pedro Lazaga, onde Madrid é retratada como símbolo de evolução e avanço tecnológico aos olhos do pobre camponês desorientado. Numa tentativa de reforçar a distância entre Calacierva, a pequena aldeia de Agustín, e Madrid, a sequência de abertura de *La ciudad no es para mí* retrata uma aproximação à cidade a partir dos espaços verdes exteriores a esta. Simbolizando a chegada à cidade de Agustín, o diretor aproxima-se rapidamente de Madrid, de modo a representar o ritmo frenético da cidade. Na sequência de abertura, a câmara de Lazaga oscila entre a *Plaza de España* (fig. 53), o *Palácio de las Comunicaciones* (fig. 54), a *Plaza de Callao* (fig. 55), a *Gran Vía* e os *Nuevos Ministerios*<sup>1</sup> (fig. 56), para terminar com uma série de imagens da *Estación da Atocha*, a porta de entrada na cidade para Agustín.

Embora não tão extensa como a abertura de *Las chicas de la cruz roja* (Salvia, 1958), a sequência inicial de *La ciudad no es para mí*, 1965 pretende também dar a conhecer os espaços mais característicos da cidade, focando-se principalmente nos pontos de contacto da *Gran Vía* com o traçado da cidade; a *Gran Vía* desemboca na *Plaza de España* a noroeste e na *Plaza de Cibeles* a este.

<sup>1</sup>No lugar das antigas dependências do Hipódromo inicia-se em 1933, a construção dos *Nuevos Ministerios*, projeto de autoria de Secundino Zuazo. As obras de construção são interrompidas durante a guerra civil e o edifício é finalmente terminado em 1942. VER ORTIGAS, Isabel Gea, *Madrid: Guía Visual de Arquitectura*, La librería, Espanha, 2011



Fig. 56 - *Estación de Atocha.*



Fig. 57 - *Aeropuerto de Barajas.*

No entanto, um espaço aqui retratado destaca-se dos restantes: afastado da cidade neoclássica da *Gran Via*, os *Nuevos Ministerios* personificam o estilo severo e racional do regime. Mais uma vez, o ditador impõe a sua marca numa das produções cinematográficas da época. Este edifício sóbrio e despojado de qualquer tipo de elementos decorativos, desenha o limite oeste da *Castellana* alguns metros acima, colocando-o fora do campo de visão escolhido por Lazaga, que parece querer captar a *Plaza de Cibeles* e a *Plaza de Callao* a 360°.

Como se isto não bastasse para confirmar a presença deslocada deste edifício franquista no plano de abertura do filme, Lazaga utiliza-o como plano de transição para uma envolvente urbana distinta. O plano dos *Nuevos Ministerios* quebra as imagens da cidade do automóvel, dando lugar à cidade dos comboios: uma perspectiva interior da *Estación da Atocha* anuncia a chegada de Agustín a Madrid. Ligado ainda à sua vida agrícola, representada aqui pela galinha viva que este traz como presente para o seu filho, o protagonista encontra-se completamente perdido no meio do denso trânsito automóvel (*fig. 56*), e entra no primeiro autocarro que encontra, convencido de que este o levaria a casa do seu filho. Agustín não se enquadra nesta cidade veloz, totalmente diferente da sua tranquila quinta na aldeia.

Desorientado, o protagonista acaba por ir parar ao *Aeropuerto de Barajas*<sup>1</sup> (*fig. 57*), onde entra sem se aperceber do quão longe está da casa do seu filho. Assim, nos primeiros minutos do filme Pedro Lazaga dá a conhecer a excelente rede de transportes de Madrid: a velocidade do comboio, do autocarro e do avião provam ser de mais para o exausto Agustín, que decide jogar pelo seguro e apanhar um táxi até casa do seu filho. Quando chega finalmente ao seu destino, Agustín não se podia sentir mais desenquadrado: o seu filho vive num dos bairros periféricos da cidade que apenas os habitantes do seu estatuto social conseguem adquirir.

---

<sup>1</sup>Madrid começa finalmente a ganhar nome fora de Espanha e, com o aparecimento de novos meios de transporte, a cidade sente a necessidade de se adaptar aos tempos modernos. Assim, a 22 de Abril de 1931 surge então o aeroporto hoje denominado Madrid-Barajas, de dimensões bastante mais reduzidas do que as que exhibe atualmente. VER *Aeropuerto de Madrid Barajas: História*, acedido a 1 de Junho de 2013 (<http://www.aena-aeropuertos.es/csee/Satellite/Aeropuerto-Madrid-Barajas/es/Page/1049727006333/Historia.html>)



Seguindo as novas tendências europeias que a política aberta do regime deixa passar, a família de Agustín representa a nova sociedade de consumo madrilenha: têm uma criada que não suporta trabalhar para a dona da casa, que passa os seus dias a coscuvilhar com as suas amigas endinheiradas. Contudo, esta não é a situação económica de grande parte dos madrilenos da época, que vivem em apartamentos de dimensões mínimas e construídos por materiais de pouca qualidade, trabalhando arduamente para assegurarem o seu modesto espaço em Madrid. As cidades europeias experienciam um forte crescimento urbano por esta altura, e Madrid não quer ficar atrás.

Contudo, o pano propagandístico do regime distorce a realidade urbana de Madrid: a cidade continua a crescer e a elevada qualidade de vida dos espaços periféricos da mesma atrai famílias de elevado poder económico. O filme termina com o regresso de Agustín à sua modesta casa na aldeia, uma vez que a cidade se move demasiado rápido. O regresso à terra parece ser um tema recorrente no cinema propagandístico da época, adquirindo diversos significados conforme o que o diretor pretende captar. Como diria Agustín e muitos outras personagens do cinema espanhol, ***la ciudad no es para mí***.

## SÍNTESE

Durante o regime de ditadura, a indústria cinematográfica é controlada por um conjunto de instituições destinadas a moldar as produções da época de acordo com os ideais defendidos por Franco. Como se encontra demonstrado no capítulo anterior, alguns diretores deste período conseguem estrear as suas obras, cuja temática principal contrasta com a tendência propagandística da época, mas não sem passarem por vários processos de censura e até reescrever várias cenas dos seus filmes. O ditador pretende criar uma falsa imagem de abertura do país, utilizando assim o cinema para transmitir as características da nova sociedade de consumo espanhola, e de que forma a cidade de Madrid se adapta às novas necessidades.



Em ***El último caballo***, (Neville, 1950), a cidade industrializada da *Gran Via* contrasta com os bairros antigos e tranquilos de Madrid, representados aqui pela *Cava Baja*, uma das vias de acesso principais ao bairro de *La Latina*. Mas os espaços urbanizados da cidade contrastam também com a tranquilidade do campo, para onde o protagonista acaba por mudar-se, revelando o seu desagrado pela cidade industrializada.

Em contrapartida, ***Las chicas de la cruz roja*** (Salvia, 1958) constitui um verdadeiro guia turístico de Madrid. As protagonistas visitam inúmeros espaços reconhecíveis de Madrid: a *Gran Via*, a *calle Alcalá* e a *Castellana* servem de suporte à divertida história das “chicas”, sendo estes os espaços mais comerciais da cidade e neste sentido, representando a nova sociedade de consumo espanhola. O Madrid turístico é retratado também por Pedro Lazaga em ***Los Tramosos***, (Lazaga, 1959), onde os dois protagonistas, que ganham a vida a através de esquemas fraudulentos levados a cabo em espaços apinhados da cidade, organizam um *tour* turístico por espaços de Madrid representativos da cultura espanhola.

Salientando a importância que o meio de transporte privado adquire em Madrid, ***El cochecito*** (Ferreri, 1960) capta a história de um idoso que se vê completamente isolado do seu grupo de amigos, por não possuir um pequeno carro para pessoas com deficiências físicas. Entre o *Museo del Prado*, situado na *Castellana*, e as zonas verdes espalhadas pelos espaços periféricos de Madrid, Don Anselmo tenta participar nas atividades organizadas pelo seu grupo de amigos, mas é deixado para trás, ultrapassado pelas novas tecnologias.

Um Madrid mais intimista é retratado por Fernando Palacios em ***La gran familia*** (Palacios, 1962), onde o espaçoso apartamento no qual Carlos e Mercedes vivem com os seus quinze filhos, o avô e o padrinho de um dos seus filhos, parece estar relacionado com a *Plaza Mayor*, espaço que a família visita aquando da feira de Natal.



Tal como o apartamento, a praça encontra-se também demasiado preenchida com elementos temporários que dificultam a percepção total do espaço; no apartamento da família, as camas de beliche ocupam grande parte do corredor, e nos quartos, o espaço entre as camas é praticamente inexistente.

Em ***La ciudad no es para mí*** (Lazaga, 1965), a sequência de abertura enquadra espaços reconhecíveis de Madrid, seguindo o exemplo de ***Las chicas de la cruz roja*** (Salvia, 1958).

A tendência propagandística parece ter uma dupla função: além de promover a cidade, camufla os espaços da cidade que Franco pretende ocultar. Com este tipo de filmes, o ditador projeta para o estrangeiro a imagem de uma Espanha evoluída e adaptada às novas tendências europeias, atraindo mais turistas e, conseqüentemente, melhorando a situação económica do país.



## **IV A MORTE DE FRANCO E A DEMOCRACIA**

- Partido Socialista e Partido Popular
- Madrid metrópole: os novos bairros periféricos
- La Movida madrileña
  - Seis obras de Almodóvar
  - O Madrid de Carlos Saura
  - A visão alternativa de Alex de la Iglesia
  - A Gran Via de Amenábar



## PARTIDO SOCIALISTA E PARTIDO POPULAR

Durante o decorrer dos anos setenta, a ditadura do general Franco que governa Espanha durante quase 40 anos está prestes a terminar. Gradualmente, o regime franquista começa a permitir a introdução de alguns traços liberais de influências europeias e, com a morte de Franco em 1975, a Democracia dá-se a conhecer a uma Espanha com uma imensa sede de liberdade.<sup>1</sup>

Nomeado descendente de Franco pelo ditador em pessoa, o rei Juan Carlos I, apoiante das experiências democráticas que decorrem por toda a Europa, elege **Arias Navarro** para formar o primeiro governo democrático de Espanha. Contudo, a ausência de um plano de reformas sólido dita a sua destituição por parte do próprio rei.<sup>2</sup> As primeiras eleições de 15 de Junho de 1977 terminam com a vitória tão desejada do **PSOE** (*Partido Socialista Obrero Español*), que agrupa várias famílias de esquerda. A nova **Constituição** é aprovada um ano depois e o PSOE leva a cabo um amplo plano de reformas que permite superar a crise económica na qual se encontra o país desde os anos setenta.<sup>3</sup>

Juntamente com outros fatores, as ameaças terroristas da **ETA** e a aprovação dos **estatutos de autonomia** do País Vasco e da Catalunha desencadeiam **conflitos internos** que impulsionam o golpe de estado **23 F**, que fracassou. Entre 1982 e 1996, o PSOE passa por quatro governos encabeçados por diversos membros do partido. Entre os desenvolvimentos positivos destes governos, destacam-se a entrada de Espanha na Comunidade Económica Europeia em 1986 e o clima de desenvolvimento económico que perdura até 1992. Em contra partida, os ataques da ETA e os desacetos internos levam a que, em 1996, as eleições sejam arrebatadas pelo **PP** (*Partido Popular*) liderado por **José María Aznar**.<sup>4</sup>

<sup>1</sup>AROCA, Ricardo, *La Historia secreta de Madrid*, Espasa Libros, S.L.U., Barcelona, 2013

<sup>2</sup>*La transición política*, acedido a 6 de Agosto de 2013 (<http://www.ieslaaldea.com/documentos/transicion.pdf>)

<sup>3</sup>AA, *Enciclopedia de Madrid. Siglo XX*, Ayuntamiento de Madrid, 2002, Madrid

<sup>4</sup>OCAÑA, Juan Carlos, *La España democrática (1975-2000): Los Gobiernos democráticos y la integración en Europa*, acedido a 6 de Agosto de 2013 (<http://www.historiasiglo20.org/HE/16b.htm>)



Apesar da sua difícil vitória, Aznar leva a cabo uma série de medidas destinadas a reduzir a taxa de **desemprego** e impulsionar a **atividade económica**, de modo a preparar o país para a chegada do Euro. O governo de Aznar estabelece ainda um conjunto duro de medidas com o intuito de atenuar a ameaça terrorista da ETA, contribuindo fortemente para a vitória decisiva do PP nas eleições de 2000.<sup>1</sup>

Em 2004, o PSOE chega novamente ao Poder, liderado agora **José Luis Zapatero**, apenas 3 dias depois do devastador atentado em Atocha<sup>2</sup>. A 20 de Novembro de 2011, o PP volta a brilhar, desta vez sob o olhar atento de **Mariano Rajoy**.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>*Los Gobiernos democráticos y la integración en Europa*, acedido a 6 de Agosto de 2013

<sup>2</sup>Dois comboios explodem à entrada da estação, causando mais de 190 vítimas mortais.

<sup>3</sup>*Historia de España*, acedido a 6 de Agosto de 2013 ([http://es.wikipedia.org/wiki/Historia\\_de\\_Espa%C3%B1a](http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_Espa%C3%B1a))



## MADRID METROPLE OS NOVOS BAIRROS PERIFÉRICOS

O crescimento descontrolado da população madrilenha, impulsionado pelo “período de abertura” da ditadura franquista, revela a necessidade de uma intervenção urgente no tecido urbano da cidade. Apesar dos esforços para materializar o **Plano Geral de 1963**<sup>1</sup>, a população não para de crescer e já durante a denominada **Transição**<sup>2</sup>, uma revisão do referido plano é posta em marcha, propondo assim a planificação de várias cidades periféricas devidamente conectadas à metrópole através de uma rede de transporte público rápida e eficaz. Neste sentido, as operações urbanas no fim dos anos setenta focam-se em duas temáticas essenciais: o desenvolvimento compacto de um anel de circunvalação, que contrasta com os alicerces dispersos das futuras cidades-satélite.<sup>3</sup>

Enquanto isso, o número de trabalhadores que não tem capacidade para adquirir um piso na cidade aumenta, e estes continuam a construir as suas próprias casas, infestando os terrenos adjuntos às vias de acesso da cidade com inúmeras barracas de baixa qualidade, degradando a imagem de Madrid. Entre 1979 e 1989, os degradados bairros construídos durante os anos de pós-guerra sofrem um intenso plano de remodelação, melhorando consideravelmente as condições de vida dos seus habitantes e criando novas habitações destinadas aos denominados “chabolistas”.<sup>4</sup>

Com a chegada da democracia, a recente Comunidade de Madrid vê o seu orçamento estatal bastante reduzido. Neste sentido, as intervenções urbanas durante este período são praticamente nulas e a especulação de um novo plano geral para a cidade contempla pela primeira vez uma redução da área de atuação.

---

<sup>1</sup>Ver *III Franco e a ditadura: A expansão económica dos anos 60*.

<sup>2</sup>Transição é o nome atribuído ao período da História de Espanha entre a morte de Franco e a aprovação da nova Constituição (1975-1978). Durante este curto espaço de tempo é instaurada uma monarquia constitucional, uma vez que Franco nomeou para seu sucessor D. Juan Carlos I, atual rei de Espanha. Uma vez concluída a nova Constituição, as primeiras eleições democráticas revelam definitivamente a nova tendência democrática do país. VER AROCA, Ricardo, *La Historia secreta de Madrid*, p.156, Espasa Libros, S.L.U., Barcelona, 2013

<sup>3</sup>AA, *Arquitectura de Madrid: Introducción*, Fundación COAM, Noviembre 2003, Madrid

<sup>4</sup>O termo *chabolista* deriva de *chabola*, o termo espanhol para designar uma barraca de más condições e construída ilegalmente.



Contudo, a entrada de Madrid na Comunidade Europeia em 1986 está acompanhada por uma contribuição generosa para os cofres da cidade e dez anos mais tarde, as Torres Kio rasgam o então modesto *skyline* de Madrid, no que parece ser uma atitude de abraço ao Monumento a Calvo Sotelo, concluído ainda durante a Ditadura. O projeto da **M40** é finalmente concluído, originando novas redes viárias secundárias.<sup>1</sup>

Durante os anos noventa, inúmeros casais jovens decidem trocar os seus atulhados apartamentos na cidade pelos espaços amplos que os novos bairros da periferia oferecem a um preço bastante mais acessível. Neste sentido, em 1997 o **Plano Geral de Ordenação Urbana** é aprovado, possibilitando o desenvolvimento dos **PAU** (Plano de Atuação Urbana). De acordo com Ricardo Aroca, estas intervenções urbanas isoladas e dispersas pelo território permitem aumentar não só a capacidade habitacional da Comunidade de Madrid, como também o volume total de zonas verdes, devido maioritariamente ao desenvolvimento dos novos bairros periféricos.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>AROCA, Ricardo, *La Historia secreta de Madrid*, Espasa Libros, S.L.U., Barcelona, 2013

<sup>2</sup>AROCA, Ricardo, *La Historia secreta de Madrid*, Espasa Libros, S.L.U., Barcelona, 2013



## LA MOVIDA MADRILEÑA

O período de abertura que caracteriza a produção cinematográfica espanhola a partir dos anos sessenta começa a adquirir um espírito muito próprio, e as restrições colocadas pelo regime, como a censura de determinados temas, a dobragem obrigatória dos filmes estrangeiros ou a avaliação prévia de guiões espanhóis, surtem cada vez menos efeito. De facto, meses antes da morte de Franco, algumas alterações drásticas<sup>1</sup> são já postas em marcha e por volta de 1977, os efeitos da censura nas produções cinematográficas é nulo ou praticamente inexistente.<sup>2</sup>

Por esta altura, um novo movimento artístico começa a ganhar forma, maioritariamente no interior dos grupos culturais de Madrid. Após anos de repressão, a influência de *La Movida Madrileña*<sup>3</sup> é visível em todos os campos artísticos, e o cinema não é exceção. Sem a ameaça da censura, a nova geração de cineastas retrata a realidade de um Madrid marginal, até então afastado das salas de cinema; em paralelo com os habituais espaços simbólicos da cidade, como a *Gran Via* ou a *Castellana*, bairros degradados e barracas improvisadas que infestam as zonas periféricas da cidade são agora transportadas para o grande ecrã, uma realidade que Franco tentou encobrir. Apesar da diminuição da produção cinematográfica durante os anos 80 devido à **Ley Miró**<sup>4</sup>, os filmes parecem recuperar a qualidade que perderam ao longo dos anos setenta. Pedro Almodóvar e Carlos Saura são alguns dos diretores mais representativos deste novo período do cinema espanhol.

<sup>1</sup> Por volta de Fevereiro de 1975, o divórcio e a nudez deixam de ser um tema proibido. VER MURPHY, Carol, *Spanish Cinema and Pedro Almodóvar*, (2008). Honors College Theses. Paper 69,p.10, acedido a 8 de Setembro de 2013 ([http://digitalcommons.pace.edu/honorscollege\\_theses/69](http://digitalcommons.pace.edu/honorscollege_theses/69))

<sup>2</sup> MURPHY, Carol, *Spanish Cinema and Pedro Almodóvar*, (2008). Honors College Theses. Paper 69, acedido a 8 de Setembro de 2013 ([http://digitalcommons.pace.edu/honorscollege\\_theses/69](http://digitalcommons.pace.edu/honorscollege_theses/69))

<sup>3</sup> Movimento artístico e cultural que se manifesta em Madrid desde os finais dos anos setenta e se prolonga ao longo dos anos oitenta. Depois de quase quarenta anos de censura, o tão esperado período de liberdade suscita a criação de uma sociedade alternativa, onde sexo, drogas e rock&roll são o lema a seguir. VER MUÑOZ, Estebán, *La movida madrileña en la gran pantalla*, acedido a 8 de Setembro de 2013 (<http://elladrondebicicletas.wordpress.com/2012/09/28/la-movida-madrilena-en-la-gran-pantalla/#more-1552>)

<sup>4</sup> Lei aprovada em 1984 por Pilar Miró, diretora do Departamento de Cinematografía y Teatro, com o intuito de proteger a indústria cinematográfica espanhola e impulsionar a produção de filmes de qualidade. VER MURPHY, Carol, *Spanish Cinema and Pedro Almodóvar*, (2008). Honors College Theses. Paper 69,p.11, acedido a 8 de Setembro de 2013 ([http://digitalcommons.pace.edu/honorscollege\\_theses/69](http://digitalcommons.pace.edu/honorscollege_theses/69))



Fig. 58 - *Barrio de la Concepción.*



Fig. 59 - *Berlin.*

## SEIS OBRAS DE ALMODÓVAR

¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECEER ESTO!, 1984

Ambientado num dos bairros de periferia de Madrid, *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (Almodóvar, 1984) é uma das primeiras obras de Almodóvar destinada a relevar a cidade pobre e em decadência que Franco lutou tanto tempo para manter afastada das câmaras. Aqui, o *Barrio de la Concepción*<sup>1</sup> é o cenário principal da vida frustrada de Glória; tal como a sua família, o bairro está cada vez mais degradado. Tanto os edifícios como os seus habitantes parecem viver numa realidade completamente diferente da que se pode experienciar por todo o centro de Madrid. Apesar da alienação que emana deste espaço periférico, o *Barrio de la Concepción* há muito que deixou de ser um espaço desconhecido; com a M30 a passar mesmo aos seus pés, este espaço faz parte do cenário quotidiano de bastantes indivíduos que seguem o seu caminho para a cidade.

De facto, Almodóvar parece não ter nada a esconder, uma vez que um dos planos do filme enquadra a M30 e os edifícios do bairro a esta adjacentes (fig. 58). A viagem de Tony a Berlim em busca de uma cantora alemã com a qual ele trabalhou, parece ser mais uma oportunidade para o diretor retratar a cidade fragmentada: a seguir a um conjunto de planos que captam o interior do *Aeroporto de Barajas* e o *Aeroporto de Berlim-Tegel*, Tony segue a sua viagem por uma das vias de acesso à cidade, adornada por blocos maciços de apartamentos de qualidade questionável (fig. 59). Apesar de a câmara captar alguns edifícios simbólicos da cidade, como o *Zoo Palast*, *Europa Center* ou a *Igreja Memorial Kaiser Wilhelm*, a atenção do diretor parece estar focada na cidade periférica; afinal, Berlim padece do mesmo problema que Madrid, e a arquitetura da cidade fragmentada parece seguir um estilo próprio e independente da cultura do país em que se constrói. A marginalização presente nesta cidade desconhecida surge também aquando da visita do filho de Glória e a sua mãe a Madrid.

---

<sup>1</sup>Construído durante os anos cinquenta, o *Barrio de la Concepción* experienciou um rápido crescimento; em 1958, estava já prevista uma ampliação do mesmo, com o intuito de tentar solucionar o problema da habitação da época. Estas construções poupam tanto em material como na organização espacial, sendo estabelecidos um conjunto de espaços de vivência no interior do apartamento de dimensões drasticamente reduzidas. VER MÁRQUEZ, Ricardo, *El barrio de la Concepción – Madrid*, acedido a 10 de Setembro de 2013 (<http://historias-matritenses.blogspot.com.es/2011/03/el-barrio-de-la-concepcion-madrid.html>)



Fig. 60 - *La Alhambra*.



Fig. 61 - *Viaduto de Segóvia*.

No lugar de divagarem pelos espaços da *Gran Via* ou da *Castellana*, estes visitam *La Alhambra*, uma pequena taberna perto da *Puerta del Sol* onde a decoração parece querer imitar o famoso palácio de mesmo nome, em Granada (*fig. 60*). Apesar de luzir a sua própria página na maior parte dos guias turísticos da cidade, esta pequena taberna não parece ter tantos clientes como os bares extremamente frequentados de Madrid. O ambiente tranquilo e o simbolismo deste espaço (evoca *La Alhambra*) parecem justificar a visita dos personagens, que preferem a calma do bairro à algazarra de Madrid.

A distância entre o bairro e a cidade é salientada aqui através da viagem de metro que a avó e o seu neto fazem para visitar a cidade. De fato, o metro parece ser o elemento de ligação mais eficaz entre Madrid e a sua periferia, sendo retratado em vários outros filmes da época. Os dramas da família de Glória culminam com o regresso da sua mãe à sua modesta casa no campo, levando um dos seus filhos com ela que não está feliz na cidade. O bairro está demasiado sujo e deteriorado, tal como as pessoas que o habitam. No fim a expressão na cara de Glória parece traduzir-se numa simples frase: **¿Qué he hecho yo para merecer esto!**

#### MATADOR, 1986

Em **Matador** (Almodóvar, 1986), o tema da **Morte** está intensamente representado pelas ações dos personagens, mas também pelos espaços onde decorre a ação. O filme retrata a história de Diego, um toureiro retirado, e María, uma advogada, que têm um desejo ardente de matar para sentir prazer, semelhante ao êxtase que um toureiro sente quando mata o touro, segundo Almodóvar. Uma vez que a Morte é o tema principal do filme, parece lógico que o futuro casal protagonista se reencontre no *viaduto da calle Bailen*<sup>1</sup> (*fig. 61*), ao pôr-do-sol. Esta pequena ponte, elemento de ligação entre a área do Palácio Real e o resto da cidade, tem sido o local predileto de muitos madrilenos determinados a acabar com as suas vidas.

---

<sup>1</sup>O viaduto original data de 1874, construído de acordo com o projeto do engenheiro Eugenio Barón, mas a pele do viaduto atual é obra de Francisco Javier Ferrero, em 1942. VER ORTIGAS, Isabel Gea, *Madrid: Guía Visual de Arquitectura*, La librería, Espanha, 2011



Fig. 62 - *Matadero*.



Fig. 63 - *AZCA*.



Fig. 64 - *A vista da varanda de Pepa*.

Na cena do reencontro dos dois amantes, a Morte não está apenas representada pelas personagens, mas também pelo espaço e o tempo da ação: um encontro de duas personagens fascinada pela Morte, num espaço onde muitas vidas chegaram ao fim, no fim do dia.

No decorrer do filme, um outro espaço de Madrid especialmente dedicado à Morte é retratado por Almodóvar: a prisão onde Angel encontra finalmente a oportunidade de se redimir pela sua tentativa falhada de violar Ana, a namorada de Diego, é na verdade, o *Matadero de Madrid* (fig. 62). Como o próprio nome indica, este edifício estava destinado à matança de animais para consumo humano até 1970, data em que começaram os processos de reabilitação. Quando María, a sua advogada o visita, Angel têm uma série de visões de vários assassinatos. Entre os diversos cenários que habitam as visões de Angel, um espaço em particular parece ser bastante reconhecível: num dos espaços vazios de AZCA (fig. 63), Angel revive o sofrimento de um inocente, apanhado de surpresa pelo seu atacante. Apesar de este espaço não estar propriamente associado à Morte, os acessos duvidosos e a falta de comércio que incentive o uso noturno dos espaços exteriores aos edifícios contribuem para a marginalidade que emana deste espaço; sem trânsito humano, este local torna-se extremamente perigoso durante a noite e, como é retratado nas visões de Angel, perfeito para matar um indivíduo pela calada.

#### MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS, 1988

O carinho que Almodóvar sente por Madrid é perceptível neste curioso filme. Depois de retratar a realidade alternativa de um Madrid periférico e espaços muito peculiares e pouco visitados da cidade, o diretor transforma o cenário principal de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Almodóvar, 1988) num postal de Madrid. Através da varanda de Pepa, o edifício *Metrópolis*<sup>1</sup>, o edifício da *Unión y la Félix* e o edifício *Vitalicio*<sup>2</sup> são alguns dos edifícios simbólicos que se destacam por entre a amálgama de volumes da *Gran Via* e da *calle Alcalá* (fig. 64).

<sup>1</sup>Construído entre 1905 e 1910 num estilo de inspiração francesa personalizado por Jules e Raymond Ferrier y Luis Esteve. VER DE LA VEGA, Ramon Guerra, *Madrid: Guia de Arquitectura 1900-1920*, Autor-editor, Madrid, 1990

<sup>2</sup>Incorporado na rua que se cruza com a *Gran Via* ao nível da *Castellana*, o *Edificio Vitalicio* do número 21 da *calle Alcalá* é construído também durante a edificação da *Gran Via*, de acordo com o projeto de Eusebio Bona Puig. VER <http://www.alexmadrid.es/alcala/vitalicio.html>, acedido a 01 de Junho de 2013



Fig. 65 - Plaza Cibeles.



Fig. 66 - Aeropuerto de Barajas.



Fig. 67 - Real Basílica de San Francisco el Grande..



Fig. 68 - Plaza de los Carros.

No apartamento de Pepa, Carlos examina um postal que o seu pai lhe escreveu, no qual se destaca uma imagem da *Plaza de Cibeles* (fig. 65) na parte da frente do postal. Neste sentido, o Madrid que Almodóvar capta neste filme é uma representação dos espaços reais e não os espaços em si: simbolizar os espaços simbólicos de Madrid.

A cena final de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Almodóvar, 1988) decorre no *Aeropuerto de Barajas* (fig. 66), onde Pepa confronta finalmente o seu amante. Esta é uma das poucas cenas do filme rodadas “on-site”, o que parece destinado a alertar o espectador: Pepa sai do seu apartamento e desta vez, o aeroporto é o destino final. Este espaço é bastante retratado em vários filmes de Almodóvar e sempre com uma conotação de fuga/alienação do personagem que o visita.

#### LA FLOR DE MI SECRETO, 1995

Leo é uma mulher angustiada e submersa no seu próprio mundo, passando a maior parte do seu tempo a escrever cartas para o seu marido. A protagonista de *La flor de mi secreto* (Almodóvar, 1995) vive num pequeno apartamento situado no bairro de *La Latina*, uma das áreas mais típicas de Madrid. O apartamento de Leo é facilmente localizável através de alguns espaços identificáveis da cidade que se encontram próximos do edifício: quando a protagonista sai da sua casa, a *Real Basílica de S. Francisco el Grande*<sup>1</sup> (fig. 67) preenche o vazio da rua entre os edifícios e, ao propor dar 5.000 pesetas a um pedinte em troca de que este lhe tire as botas, Leo senta-se na borda de uma das fontes da *Plaza de los Carros* (fig. 68). Neste sentido, é possível concluir que o apartamento de Leo está localizado na *Carretera de San Francisco*, uma das vias de acesso que percorrem o bairro de *La Latina*. Aqui, Almodóvar retrata uma cidade mais intimista e desconhecida para o público em geral, uma cidade que, tal como Leo, protege o seu centro desorientado e fragmentado de possíveis olhares curiosos.

As ruas tortuosas do núcleo histórico de Madrid parecem refletir a desorientação que Leo sente ao longo do dia: ela não é nada sem o seu marido.

<sup>1</sup>A construção da Igreja inicia-se em 1768, sob o olhar atento de Francisco de Cabeças. No entanto, os muros construídos não tinham força suficiente para suportar o peso da cúpula, sendo a Igreja finalizada apenas em 1784 de acordo com o projeto de Francisco Sabatini. VER ORTIGAS, Isabel Gea, *Madrid: Guía Visual de Arquitectura*, La librería, Espanha, 2011



Fig. 69 - Palacio de la Prensa.



Fig. 70 - Plaza de Callao.



Fig. 71 - Plaza Mayor.

Ao longo do filme, Leo passa por um processo de renovação, perceptível não só nas pequenas mudanças do guarda-roupa e do penteado, mas também na mudança do cenário urbano. A obsessão de Leo leva a melhor e esta decide passar algum tempo em Almagro, para recuperar energias.

Leo sai de Madrid para encontrar-se a si mesma e conseguir lidar com a vida estressante que lhe espera na cidade. Quando volta, Leo reencontra-se como escritora; a sua personalidade muda drasticamente, tal como a cidade. Agora que Leo passa mais tempo com Angel, o apartamento deste, localizado no topo do *Palácio de la Prensa*<sup>1</sup> (fig. 69), é um dos espaços de ação mais importantes, situado num dos locais mais movimentados da cidade. Rematada pelo *Cine Callao* projetado por Luis Gutierrez Soto em 1926, a *Plaza de Callao*<sup>2</sup> e o seu frenesim habitual estão retratados neste filme de Almodóvar, de uma perspectiva um pouco invulgar; sentada relaxadamente no apartamento de Angel, Leo contempla um anúncio publicitário do seu novo livro que ocupa toda a fachada de um edifício, proporcionando uma vista aérea do espaço em questão (fig. 70).

Assim a metamorfose de Leo é acompanhada pela cidade, que se mostra mais escondida e ramificada nos primeiros planos, em contraste com o Madrid espaçoso e repleto de multidões que a *Gran Via* representa. Num dos passeios noturnos da dupla amorosa, estes param em plena *Plaza Mayor* (fig. 71), onde Angel declara o seu amor por Leo e é rejeitado em seguida, uma vez que Leo prefere estar sozinha. No meio da noite, Angel encontra-se sozinho num espaço da cidade que, tal como ele, é abandonado durante a noite. O conjunto de restaurantes, lojas de lembranças e artistas de rua que atraem multidões à praça durante o dia cessam as suas atividades durante a noite, deixando a praça à mercê de amantes noturnos e jovens embriagados que cruzam este espaço. Os traços emocionais de Leo mudam ao longo do filme, e a cidade acompanha.

<sup>1</sup>Projetado por Pedro Muguruza entre 1924 e 1928, o *Palacio de la Prensa* é um dos claros exemplos da influência da arquitetura norte-americana experienciada nos primeiros anos do período racionalista espanhol, aquando da denominada “geração de 25”. De acordo com Ramon de la Veja, a racionalidade da fachada contrasta com os espaços interiores repletos de referências tradicionalistas. VER DE LA VEGA, Ramon Guerra, *Madrid: Guia de Arquitectura Contemporánea 1920-1980*, Autor-editor, Madrid, 1981

<sup>2</sup><http://www.edicioneslalibreria.es/el-antiguo-edificio-de-galerias-preciosos-de-callao/>



Fig. 72 - Edificio Metrópolis.



Fig. 73 - Puerta de Alcalá.



Fig. 74 - La Ventilla.



Fig. 75 - Torres Kio.

## CARNE TRÉMULA, 1997

A cidade marginal volta a ser o cenário principal de um dos filmes de Almodóvar; ***Carne Trémula*** (Almodóvar, 1997) inicia-se com a mãe de Victor, o protagonista, a dar à luz num autocarro parado numa das ruas principais de Madrid, que se encontra deserta nessa altura da noite.

Durante a curta viagem do autocarro, o diretor salienta dois espaços reconhecíveis da cidade que, ao contrário do movimento que têm durante o dia, estão praticamente desertos durante as madrugadas. A silhueta do anjo iluminado contra o fundo negro é o primeiro elemento urbano do filme que confirma o lugar onde se desenvolve a ação; o autocarro onde Isabel tem o bebe graças à rápida intervenção da dona da pensão, para em frente ao edifício *Metrópolis*<sup>1</sup> (fig. 72), apenas para seguir viagem momentos depois rumo a um dos monumentos mais emblemáticos da cidade, a *Puerta de Alcalá*<sup>2</sup> (fig. 73). Acabado de sair do ventre da sua mãe, a *Puerta de Alcalá* é o primeiro edifício que o pequeno Victor vê quando a parteira improvisada o acolhe nos braços: “Mira Victor, Madrid!”. Em ***Carne Trémula*** (Almodóvar, 1997), Pedro Almodóvar parece querer salientar o papel que este monumento representa no traçado do espaço urbano envolvente e como esta permaneceu imutável ao longo dos anos. Parece ser muito difícil para Almodóvar despegar-se dos espaços característicos da sua carinhosa cidade.

Contudo, Víctor passa parte dos seus dias na sua barraca improvisada, localizada no antigo bairro de *La Ventilla*<sup>3</sup>, junto à atual *Plaza de Castilla* (fig. 74). As imagens captadas por Almodóvar oferecem uma autêntica viagem ao passado, ajudando a perceber a realidade daquela zona, hoje completamente alterada. É bastante interessante a forma como esta área de vivência sobreviveu intocável durante tanto tempo junto às *torres Kio* (fig. 75), um dos símbolos de adaptação da cidade aos novos tempos.

<sup>1</sup>Construído entre 1905 e 1910 num estilo de inspiração francesa personalizado por Jules e Reymond Ferrier y Luis Esteve. VER DE LA VEGA, Ramon Guerra, *Madrid: Guía de Arquitectura 1900-1920*, Autor-editor, Madrid, 1990

<sup>2</sup>Construída em 1778 por Francesco Sabatini para substituir a antiga porta de entrada da cidade correspondente à estrada de Alcalá, quando as muralhas da cidade ainda existiam. VER ORTIGAS, Isabel Gea, *Madrid: Guía Visual de Arquitectura*, La librería, Espanha, 2011

<sup>3</sup>Este bairro começa a formar-se ainda nos anos 50 em Tetuan, uma das então aldeias situadas nos arredores de Madrid. Com as reformas urbanas realizadas ao longo da segunda metade do século XX, a zona da atual *Plaza de Castilla* adquire cada vez mais importância no traçado da cidade e, com o intuito de melhorar a imagem do novo centro de negócios, *La Ventilla* é alvo de uma das reformas urbanas mais importantes. VER DELGADO, Elena, *Del barrio trémulo a la nueva Ventilla*, acedido a 27 de Julho de 2013, (<http://madriddiario.es/noticia/8043>)



Fig. 76 - Almagro.



Fig. 77 - Puertollano.

A construção deste conjunto arquitetónico sofreu alguns contratempos; tal como *La Ventilla*, os trabalhos de (des)construção foram adiados por vários anos, estando esta zona temporariamente abandonada, à mercê de jovens rebeldes que procuram um local resguardado para testar os seus grafitis ou experimentar novas realidades.

A marginalidade do bairro de *La Ventilla* parece estender-se às áreas circundantes, infetando a zona da *Plaza de Castilla* em particular, uma vez que as suas defesas ainda se encontram demasiado frágeis. No entanto, as *torres Kio* de ***Carne Trémula*** (Almodóvar, 1997) aparecem reluzentes e acabadas, contrastando vivamente com o bairro degradado que se encontra a seus pés. Mais uma vez, Almodóvar transporta para o ecrã espaços menos conhecidos entre o público geral; a marginalidade que emana de *La Ventilla*, de dia ou de noite, é perceptível também durante as altas horas de madrugada, onde a *Castellana* se encontra com a *Gran Vía*. Assim, ao escolher cuidadosamente o espaço temporal do filme, Almodóvar é capaz de transmitir ao público a marginalidade não só do bairro degradado, mas também dos espaços da cidade orgulhosamente retratados durante a época de Franco como sendo o melhor que a cidade tinha para oferecer.

#### VOLVER, 2006

Os primeiros planos de ***Volver*** (Almodóvar, 2006) são rodados em *Almagro* (fig. 76), uma aldeia que é retratada várias vezes no cinema de Almodóvar. Raimunda limpa cuidadosamente a campa da sua mãe, juntamente com o resto das mulheres da aldeia. Acabado o ritual, Sole, Raimunda e a sua filha visitam a tia Paula e Agustina, familiares suas que ainda habitam uma das típicas casas da aldeia, com um amplo pátio exterior que parece ser um dos espaços mais requisitados da casa. A simplicidade deste espaço é incomparável; ao longo de todo o filme, o sentimento de tranquilidade e ligação às raízes que emana deste espaço não é perceptível em mais nenhum cenário, com a exceção de *Puertollano* (fig. 77), onde Raimunda esconde o corpo do seu marido junto a um rio.



Fig. 78 - Aeropuerto de Barajas.



Fig. 79 - Graffiti perto do restaurante Asador Emilio.



Fig. 80 - Graffiti na calle Tenerife.

No entanto, as relações sociais de vizinhança não parecem variar muito entre a aldeia de Almagro e Vallecas; os habitantes estão sempre dispostos a ajudarem-se uns aos outros, quer seja no meio mais pequeno e concentrado da aldeia, quer seja no bairro fragmentado de Vallecas.

Este facto é bastante curioso uma vez que com ***Volver*** (Almodóvar, 2006), Pedro Almodóvar coloca a hipótese (provavelmente de forma inconsciente) de que diferentes espaços de vivência possam proporcionar relações sociais semelhantes. Uma forte interação entre a vizinhança pode-se encontrar também na malha densa do centro de Madrid; Sole, a irmã de Raimunda, vive na *calle Tenerife* e sobrevive graças à boa vontade das suas vizinhas que se dirigem ao seu apartamento, transformado num cabeleireiro improvisado.

Um outro espaço periférico é retratado também por Almodóvar neste filme: em ***Volver*** (Almodóvar, 2006), o *Aeroporto de Barajas* (fig. 78) personifica o sentimento de fuga que Raimunda sente ao realizar o seu trabalho de limpeza no Terminal 4, construído em 2006. Aqui, Raimunda escapa da dura realidade por breves momentos, apenas para voltar à sua família problemática no fim do dia. Mas um elemento comum parece conectar os espaços urbanos, distinguindo-os das ruas de Almagro; ao lado do Restaurante *Asador Emilio* que Raimunda mantém aberto sem o conhecimento do seu dono que se encontra fora da cidade, um pequeno grafiti (fig. 79) destaca-se na parede de tijolo. Quando a mãe de Raimunda lhe revela a razão da sua morte fingida, a parede à frente à qual se sentam está massacrada por grafitis, sendo quase impossível perceber o verdadeiro material que reveste a mesma (fig. 80). O grafiti é uma arte maioritariamente urbana, é algo que vai de mãos dadas com o espírito marginalizado da cidade e não com a pureza e inocência dos espaços da aldeia.



Fig. 81 - AZCA.



Fig. 82 - Viaduto de Segóvia, *calle Bailén*.



Fig. 83 - A cidade marginalizada.

## O MADRID DE CARLOS SAURA

TAXI, 1996

O Madrid de *Taxi* (Saura, 1996) partilha temas com algumas das obras de Almodóvar, como a morte ou a marginalidade, embora abordados de uma forma bastante peculiar. Saura prefere o abrigo da noite para retratar a realidade alternativa de um grupo de taxistas que pretende acabar com todos os podres da sociedade e neste sentido, tratam de eliminar todos os seus passageiros que não se enquadram na sua visão.

A particularidade de *Taxi* (Saura, 1996) reside na forma como o diretor converte espaços populares da cidade em autênticos cenários de crime; os assassinatos tornam-se ainda mais assustadores quando o local do crime é um espaço bastante frequentado e identificável de Madrid. Aliado à tentativa de marginalização da cidade de propaganda de Franco, a morte marca presença constantemente, não só através dos assassinatos levados a cabo pelos taxistas, mas também através dos espaços que testemunham estes crimes violentos.

O filme inicia-se com uma adolescente acabada de sair de um dos bares da zona de AZCA (*fig. 81*) que, no seu deprimente estado alcoólico, entra no táxi de Reme sem suspeitar que essa seria a sua última viagem. Minutos depois, Reme atira uma adolescente embriagada pelo parapeito do viaduto da *calle Bailén*<sup>1</sup> (*fig. 82*), com o intuito de encobrir os verdadeiros motivos da morte da jovem. De fato, este espaço adquiriu uma conotação negativa ao longo dos anos, já que tem sido o local preferido de muitos suicidas para se livrarem do pesado fardo da vida.

As áreas frequentadas pelo grupo de taxistas durante as suas pausas evocam a cidade marginalizada e o sentimento de perigo e morte que se encontra adjacente a esta; paredes de grafitis servem de suporte a pontes degradadas, por baixo das quais se abrigam os assassinos à paisana (*fig. 83*).

---

<sup>1</sup>O viaduto original data de 1874, construído de acordo com o projeto do engenheiro Eugenio Barón, mas a pele do viaduto atual é obra de Francisco Javier Ferrero, em 1942. VER ORTIGAS, Isabel Gea, *Madrid: Guía Visual de Arquitectura*, La librería, Espanha, 2011



Fig. 84 - *Palácio de Cristal.*



Fig. 85 - *Monumento a Alfonso XII.*

Integrado no tecido urbano da cidade, o *Jardin del buen Retiro*<sup>1</sup> foi alvo de algumas transformações ao longo dos anos. Em *Taxi* (Saura, 1996), Carlos Saura oferece um ponto de vista do parque hoje vedado ao público comum; no filme, o casal protagonista passeia por um Retiro inundado pela escuridão, onde o *Palácio de Cristal*<sup>2</sup> (fig. 84) atua como principal fonte de luz num *background* difuso. A opção de iluminar o edifício ajuda a contextualizar a cena e chama a atenção para um edifício simbólico da arquitetura espanhola, parecendo salientar a importância do olhar arquitetónico na definição do espaço.

O retrato do Madrid noturno de Carlos Saura tem o seu auge num dos monumentos mais significativos do parque; a cena final de *Taxi* desenvolve-se por todo o espaço do *Monumento a Alfonso XII*<sup>3</sup>, (fig. 85) idealizado por Grases Riera em 1901. Projetado como uma peça teatral para retratar a vida deste grande rei que pôs fim aos conflitos carlistas, parece adequado que o monumento sirva de pano de fundo da cena final de *Taxi*: o filme termina com a luta pela sobrevivência do casal protagonista que culmina na morte do “vilão” aos pés do grupo escultórico central.

## A VISÃO ALTERNATIVA DE ALEX DE LA IGLESIA

EL DIA DE LA BESTIA, 1995

*El día de la bestia* (Iglesia, 1995) retrata o ambiente noturno e “tentador” da cidade, tema que surge constantemente durante todo o filme.

A história desenvolve-se à volta de um padre que está convencido de que o anticristo vai nascer algures em Madrid, na noite de ano novo, e para impedir este evento apocalíptico, tenta fazer de tudo para vender a alma ao diabo.

<sup>1</sup>Construído em meados do século XVII como refúgio real dos longos dias de calor madrilenos. VER GÓMEZ, Carlos de San Antonio, *La arquitectura de Madrid: de la Restauración al fin de siglo*, em *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en el siglo XIX* pp.84-101, acedido a 13 de Abril de 2013 (<http://www.madrid.es/UnidadWeb/Contenidos/EspecialInformativo/TemaCulturaYOcio/Cultura/MuseosMuni/MuseoMuni/EliminarTemporales/Conferencias.10.08.pdf>)

<sup>2</sup>Projetado por Vélazquez Bosco como pavilhão temporário para a Exposição de Filipinas, o edifício de ferro fundido combina um pórtico de ordem jónica com arcadas de meio ponto que lhe confere um carácter marcadamente ecletista. VER GÓMEZ, Carlos de San Antonio, *La arquitectura de Madrid: de la Restauración al fin de siglo*, em *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en el siglo XIX* pp.84-101, acedido a 13 de Abril de 2013 (<http://www.madrid.es/UnidadWeb/Contenidos/EspecialInformativo/TemaCulturaYOcio/Cultura/MuseosMuni/MuseoMuni/EliminarTemporales/Conferencias.10.08.pdf>)

<sup>3</sup>GÓMEZ, Carlos de San Antonio, *La arquitectura de Madrid: de la Restauración al fin de siglo*, em *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en el siglo XIX* pp.84-101, acedido a 13 de Abril de 2013 (<http://www.madrid.es/UnidadWeb/Contenidos/EspecialInformativo/TemaCulturaYOcio/Cultura/MuseosMuni/MuseoMuni/EliminarTemporales/Conferencias.10.08.pdf>)



Fig. 86 - Estação de autocarros da *Plaza de Castilla*.



Fig. 87- Edifício *Capitol*.



Fig. 88 - Cartaz da *Schweppes*.



Fig. 89 - *Plaza de Callao*.

É neste contexto que, quando chega a Madrid, conhece José Maria, um “metaleiro” incondicional e Cavan, o médium da televisão. À medida que Alex de la Iglesia segue as desventuras dos três personagens, um novo Madrid abre-se perante o olhar divertido do espectador. O primeiro contacto que o padre tem com Madrid é através da Estação de autocarros da *Plaza de Castilla* (fig. 86), quando este sai de um autocarro e se tenta localizar. Ao fundo, uma das torres Kio surge por entre as coberturas metálicas da estação, talvez uma suave referência a este espaço cuja importância será revelada no decorrer do filme. Na sua busca incessante pelo possível local do nascimento do Anticristo, o padre e José Maria percorrem vários espaços identificáveis da cidade a uma velocidade vertiginosa.

O tempo é um fator crucial da história; o Apocalipse está a horas de começar e para impedi-lo, estes dois amigos improváveis decidem revelar o fatal destino da humanidade a Cavan, o famoso médium da televisão que com a sua atuação, convence o ingénuo padre de que consegue de facto entrar em contacto com “o outro lado”. Uma vez que o primeiro encontro não é bem-sucedido, o padre e José Maria seguem Cavan até ao seu apartamento, situado no edifício *Capitol* (fig. 87). As decorações natalícias pairam sobre a rua e suavizam a escuridão da noite que se abate sobre a *Gran Via*.

Já no apartamento de Cavan, o trio realiza um ritual satânico para evocar o diabo e ganhar tempo, ficando completamente aterrorizados quando este surte o efeito desejado. Sem saber o que fazer, o grupo utiliza o cartaz luminoso da “Schweppes” anexo ao edifício para tentar entrar num dos pisos inferiores e abandonar o prédio (fig. 88). Uma sequência em zoom-out a partir do edifício Capitol possibilita uma visão mais abrangente da envolvente noturna da *Plaza de Callao* (fig. 89), repleta de “néons” e o volume dos edifícios parece estar desenhado pelo seu traçado luminoso.

No entanto, um dos planos parece não retratar a cidade real; ao prestar um pouco mais de atenção à visão lateral da situação perigosa dos três amigos, o mapa de luzes torna visível a *Gran Via* e o edifício de



Fig. 90 - *Plaza de Callao.*



Fig. 91 - *Torres Kio.*



Fig. 92 - *Monumento a Calvo Sotelo.*

*La Adriática*<sup>1</sup>, aqui captados de uma perspectiva que só seria possível obter do telhado do próprio edifício *Capitol*, e girando a câmara quase 45° para a esquerda. Para ser fiel ao real, este plano teria as fachadas do Palácio de la Prensa e os edifícios adjacentes como plano de fundo, o que tornaria a cena mais estática e desinteressante. Neste sentido, creio que o plano idealizado por Alex de la Iglesia é perfeitamente pertinente, uma vez que realizar um retrato fidedigno de Madrid não é o objetivo do filme, e o plano de fundo “deslocado” confere uma maior profundidade à cena em questão (*fig. 90*).

Após escaparem do edifício, uns mais salvos do que outros, o padre divaga pela cidade, já quase a perder a esperança na sua causa. Depois de causar alguns desacatos, o padre é finalmente salvo por José Maria e Cavan se junta ao grupo, guiando-os até à *Plaza de Castilla*. Ao aperceber-se de que as torres Kio são “a casa do diabo”, o padre vira-se aterrorizado e contempla os volumes inclinados, prontos a enclausura-lo (*fig. 91*). Uma visão mais distante do espaço revela o *Monumento a Calvo Sotelo* (*fig. 92*), construído ainda durante a ditadura de Franco destinado a homenagear essa personagem ilustre, assassinado por soldados republicanos ainda durante a Segunda República (os inimigos do regime).

Este plano contém uma crítica um tanto subtil ao ditador que encarcerou o país durante quase quarenta anos; a casa do diabo protege o grupo escultórico encomendado por Franco para honrar um dos seus falecidos compatriotas e, neste sentido, apoia o seu regime ditatorial. Franco é retratado aqui como uma espécie de braço direito do diabo e o destino do mundo vai ser decidido na sua Casa.

A batalha final está prestes a acontecer e, tal como o destino da Humanidade, a finalização das *torres Kio* é ainda incerta. Este conjunto arquitetónico projetado por Philip Johnson e John Burgee, passou por algumas dificuldades construtivas causadas por um período de crise económica.

---

<sup>1</sup>Construído entre 1926 e 1928 de acordo com o projeto de Luis Sainz de los Terreros Gómez, o edifício albergava originalmente os escritórios da companhia de seguros La Adriática nos dois primeiros pisos, destinando-se os restantes a apartamentos de aluguer. A torre em forma de templete que remata o edifício confirma a influência clássica no desenho do projeto e reforça o ponto de encontro das duas geometrias, a praça e a rua. VER DE LA VEGA, Ramon Guerra, *Madrid: Guía de Arquitectura 1900-1920*, Autor-editor, Madrid, 1990



Fig. 93 - *Estátua del Angel Caído.*



Fig. 94 - O prédio.

O conflito decisivo começa no interior do edifício, onde o espetador pode ver ainda a estrutura despida que torna possível a construção destes estranhos volumes, e prolonga-se até à cobertura inacabada, onde José Maria acaba por perder a sua vida para salvar o padre. Quando o padre chega ao piso inferior, este percebe que os bandidos que o perseguiam mataram um casal de “ocupas” e o seu bebé, que dormiam tranquilamente abrigados no piso inferior do edifício.

O anticristo está morto e a Humanidade está a salvo, mas isto teve um preço demasiado elevado para os heróis desconhecidos; José Maria morreu, o médium Cavan sofreu graves queimaduras que o deixam no desemprego e o padre teve que rescindir do seu “emprego divino” devido às atrocidades que cometeu.

Abandonados, o padre e Cavan surgem sentados num banco do *Jardin del buen Retiro*<sup>1</sup>, junto à *Estátua del Angel Caído* (fig. 93). A estátua, que alguns dizem estar a 666 metros acima do nível do mar, é um dos poucos monumentos no mundo construído em honra do diabo<sup>2</sup>. Neste sentido, parece natural que o filme termine com Cavan e o padre, heróis anónimos, sentados junto a uma estátua que personifica os acontecimentos decisivos dessas últimas horas do ano, e como a sua contribuição essencial jamais será devidamente reconhecida.

## LA COMUNIDAD, 2000

O cenário principal de **La Comunidad** (Iglesia, 2000) resume-se a um edifício de esquina localizado frente à *Real Basílica de S. Francisco el Grande*<sup>3</sup>, um dos espaços mais identificáveis do bairro de *La Latina* (fig. 94). Júlia, uma agente imobiliária, passa uma noite no apartamento que tem que alugar e encontra uma enorme quantia de dinheiro escondida na casa de um vizinho falecido. Júlia acaba por entender que os vizinhos esperam há muito pôr as mãos nesse dinheiro e não a vão deixar sair pela porta da frente.

<sup>1</sup>Construído em meados do século XVII como refúgio real dos longos dias de calor madrilenos. VER GÓMEZ, Carlos de San Antonio, *La arquitectura de Madrid: de la Restauración al fin de siglo*, em *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en el siglo XIX* pp.84-101, acedido a 13 de Abril de 2013 (<http://www.madrid.es/UnidadWeb/Contenidos/EspecialInformativo/TemaCulturaYOcio/Cultura/MuseosMuni/MuseoMuni/EliminarTemporales/Conferencias.10.08.pdf>)

<sup>2</sup>A lenda conta que o Diabo era um anjo que caiu dos céus e formou seu próprio mundo, longe do olhar de Deus com quem este não concordava.

<sup>3</sup>A construção da Igreja inicia-se em 1768, sob o olhar atento de Francisco de Cabeças. No entanto, os muros construídos não tinham força suficiente para suportar o peso da cúpula, sendo a Igreja finalizada apenas em 1784 de acordo com o projeto de Francisco Sabatini. VER ORTIGAS, Isabel Gea, *Madrid: Guía Visual de Arquitectura*, La librería, Espanha, 2011



Fig. 95 - Skyline da calle Alcalá.



Fig. 96 - Edifício *Unión y la Félix*.



Fig. 97 - Calle Alcalá.

O ambiente de tensão que se desenvolve durante todo o filme culmina na fuga desesperada de Júlia para a cobertura do edifício. Durante a cena final de ***La Comunidad***, Julia tenta desesperadamente escapar das garras de vizinhos gananciosos que fazem de tudo para conseguir o dinheiro que ela “roubou”. A chegada da protagonista ao telhado permite ao realizador integrar a ação numa espécie de “skyline” deste pedaço da *calle Alcalá* (fig. 95), enriquecendo a sequência final do filme com um suporte físico de referências históricas. Num dos planos, o realizador capta a essência do edifício da *Unión e a Felix*<sup>1</sup> (fig. 96). Assim começa uma cena de perseguição pelos telhados da *calle Alcalá* onde se podem distinguir três edifícios de clara influencia classicista.

Por entre os *shots* que passam a uma velocidade vertiginosa, é possível reconhecer o *Palácio de La Equitativa*<sup>2</sup>, o *Casino*<sup>3</sup> e o *Banco de Bilbao*<sup>4</sup> (fig. 97). O estilo contido e refinado dos edifícios referidos parece contrastar com a perseguição frenética retratada em ***La Comunidad*** (Iglesia, 2000). A cena final do filme de Alex de la Iglesia parece reforçar a estabilidade dos edifícios circundantes, que permanecem imutáveis até aos dias de hoje, apesar do ritmo frenético da rotina citadina da *calle Alcalá*. Mas este espaço central de Madrid está localizado a mais de um quilómetro de distância do cenário principal do filme, o edifício esquina da *Plaza de San Francisco*.

A cena final de ***La Comunidad*** (Iglesia, 2000) não teria o mesmo impacto visual se fosse rodada na cobertura de edifícios de zonas banais da cidade, e o estado de degradação em que o edifício da *Plaza de San Francisco* se encontra não é visível em nenhum outro edifício da *calle Alcalá*.

<sup>1</sup>Construído em 1923 segundo projeto de Modesto López Otero, na envolvente imediata da *Iglesia de las Calatravas* cuja construção data do século XVII, o projeto inspira-se no conceito de um campanário, de forma a não tirar protagonismo à cúpula barroca da Igreja. VER ORTIGAS, Isabel Gea, *Madrid: Guía Visual de Arquitectura*, La librería, Espanha, 2011

<sup>2</sup>Construído entre 1882 e 1891, o *Palácio de la Equitativa* de José Grases Riera assume um desenho planimétrico em forma de proa, uma vez que se localiza na confluência de duas ruas. VER DE LA VEGA, Ramon Guerra, *Madrid: Guía de Arquitectura 1900-1920*, Autor-editor, Madrid, 1990

<sup>3</sup>Do lado oposto da rua reside a sede do *Casino de Madrid* edificada entre 1905 e 1910 segundo um projeto de Luís Esteve y José López Salaberry. O projeto final é o resultado da fusão dos melhores planos apresentados a concurso, sendo um deles de Antonio Palacios, famoso arquiteto madrileno de estilo classicista VER DE LA VEGA, Ramon Guerra, *Madrid: Guía de Arquitectura 1900-1920*, Autor-editor, Madrid, 1990

<sup>4</sup>O *Banco de Bilbao* de Ricardo Bastida de 1919 é talvez o edifício mais importante do filme, uma vez que o auge da história desenrola-se na fundação de um dos grupos esculturais de Basteria que assomam da cobertura. Influenciado pelo trabalho de António Palácios no *Banco del río de Plata*, hoje *Instituto Cervantes*, Ricardo Bastida cria um edifício de inspiração classicista. A tensão da curva desenhada pelo edifício contrasta com o sentido de verticalidade reforçado pelas colunas da fachada central VER DE LA VEGA, Ramon Guerra, *Madrid: Guía de Arquitectura 1900-1920*, Autor-editor, Madrid, 1990



Fig. 98 - *Gran Vía*.



Fig. 99 - *Torre Picasso*.



Fig. 100 - Cobertura da *Torre Picasso*.

Neste sentido, creio que Alex de la Iglesia pretende juntar o “melhor” de dois mundos para construir um retrato de contrastes da cidade de Madrid: a degradação dos edifícios antigos do centro, e a limpeza do estilo clássico que caracteriza os edifícios da *Gran Via* e da *calle Alcalá*.

## A GRAN VIA DE AMENÁBAR

ABRE LOS OJOS, 1997

As imagens iniciais de *Abre dos ojos* (Amenábar, 1997) constituem uma visão surreal do movimentado centro de Madrid. Durante os primeiros minutos do filme, o protagonista deambula por um Madrid suspeitosamente silencioso, apenas para terminar a sua viagem na *Gran Via* totalmente deserta, imagem que ficaria para sempre marcada na memória urbana dos habitantes da cidade (*fig. 98*).

Este retrato único da *Gran Via* é chocante devido à falta de qualquer elemento vivo com exceção do protagonista e neste sentido, Amenábar relembra ao espetador que apesar da vontade constante da raça humana para construir volumes habitáveis, que formam ruas, que formam cidades, o espaço urbano é feito pelo Homem, para o Homem, não sobrevivendo sem ele.

A forma peculiar como Amenábar retrata a história de César ao longo do filme é finalmente explicada ao espetador quando o protagonista sobe ao topo da *Torre Picasso*, localizada em pleno coração de AZCA. Aí, César encontra respostas para todos os estranhos eventos que ocorrem durante as semanas anteriores a esse momento, e tem que efetuar uma das escolhas mais difíceis da sua vida. A aparência limpa e racional da futurística *Torre Picasso* parece ser uma pista para a revelação tão esperada do filme: César está a viver um sonho, e o seu Madrid não é real (*fig. 99*).

Na cobertura da torre, o protagonista confronta-se com a decisão mais difícil da sua vida. A verdade foi revelada e, tal como as amplas vistas captadas no topo da torre, César tem finalmente uma perceção total da sua situação (*fig. 100*).



Fig. 101 - Os três protagonistas.



Fig. 102 - O Barrio.



Fig. 103 - AZCA.

A imensidão de Madrid, que se estende muito para lá do horizonte parece simbolizar a dura decisão de César em abandonar a segurança do sonho induzido e enfrentar o longo percurso de adaptação ao novo mundo que lhe espera ao acordar.

## O BAIRRO DE FERNANDO ARANO

BARRIO, 1998

**Barrio** (Arano, 1998) retrata a vida de três amigos que vivem num dos muitos bairros limítrofes da cidade. Fernando León de Arano segue os três protagonistas por entre as ruas sujas e mal tratadas dos bairros da periferia (*fig. 101*), com o intuito talvez de elaborar uma espécie de documentário oficial da vivência social deste espaço da periferia. De acordo com o seu diretor, a ação do filme situa-se em cinco bairros distintos, já que “la idea del director era remarcar esa universalidad de las imágenes que caracterizan los suburbios de finales del siglo XX.”<sup>1</sup>

A representação dos ícones de Madrid é coisa do passado; a essência de **Barrio** (Arano, 1998) reside na forma sutil como Arano capta a realidade dos novos espaços urbanos que crescem fora dos limites de Madrid, e por essa razão, são o berço de relações sociais bastante peculiares (*fig. 102*). A marginalidade destes espaços é transposta para os espaços que os amigos percorrem na cidade quando visitam o irmão de Rai, que trabalha como segurança num dos edifícios de AZCA (*fig. 103*). Este espaço é retratado por diversos cineastas ao longo dos anos oitenta e com conotações semelhantes; quer esteja associado à morte, como em **Matador** (Almodóvar, 1986), símbolo da vida noturna excessiva em **Taxi** (Saura, 1997) ou mesmo um local de alienação psicológica, em **Abre los ojos** (Amenábar, 1997), AZCA parece ser o espaço predileto destes cineastas para reforçar o sentido de marginalidade presente nos seus filmes.

Esta área da cidade está praticamente deserta durante a noite, já que o projeto infeliz dos acessos e o muro de volumes verticais que desenham o limite da *Castellana* não convidam a longos passeios noturnos para aproveitar alguma brisa das noites de Verão.

<sup>1</sup>Unidad Didáctica Profesorado, *El barrio y el entorno social*, p. 3, acedido a 20 de Agosto de 2013 ([http://sociales.gijon.es/multimedia\\_objects/download?object\\_id=123978&object\\_type=document](http://sociales.gijon.es/multimedia_objects/download?object_id=123978&object_type=document))



Aranoa une o espaço de negócios da cidade com os bairros periféricos através de uma das redes de transporte mais utilizadas por todo o Madrid: o **metro**. A distância entre estas duas entidades urbanas está presente nas viagens de metro que os três protagonistas fazem diariamente, e Aranoa utiliza estes curtos planos como elemento de transição.

### SÍNTESE

Após a morte de Franco, a implantação de um novo governo Democrático devolve a tão esperada liberdade de expressão aos espanhóis e, em particular, aos habitantes de Madrid. Nasce *La movida madrileña*, um movimento artístico revolucionário que influencia não só a produção cinematográfica da época, mas também a nova forma de “fazer cidade”. Diretores conceituados como Pedro Almodóvar, Carlos Saura ou Alejandro Amenabar podem finalmente mostrar as suas obras ao público, uma vez que a censura é completamente abolida. Madrid parece ser uma das cidades preferida de Almodóvar, sendo retratada em grande parte dos seus filmes, e sempre enquadrada em temáticas bastante diferentes.

Em *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (Almodóvar, 1984), *Carne Trémula* (Almodóvar, 1997) e *Volver* (Almodóvar, 2006), o diretor dirige a sua atenção para a cidade fragmentada, os bairros periféricos e degradados de Madrid, representados aqui pelo *Barrio de la Concepción*, La Ventilla e Vallecas, respetivamente. Apesar de enquadrar também elementos bastante reconhecíveis da cidade nos seus filmes, como a *Gran Via*, *Puerta Alcalá* e as *torres Kio* em *Carne Trémula*, ou o *Aeropuerto de Barajas* em *Volver*, a intensão de Almodóvar é claramente retratar os espaços de Madrid que Franco lutou para esconder durante tanto tempo.

Neste sentido, *Barrio* (Aranoa, 1998) é talvez uma das melhores obras de Fernando Aranoa, uma vez que se concentra em captar a marginalidade dos bairros sociais, e como esta se propaga para alguns espaços característicos da cidade, como é o caso de AZCA.



Contrariamente, em **Matador** (Almodóvar, 1986), o Madrid de Almodóvar está intrinsecamente ligado com a temática do filme, enquanto que em **Mujeres al borde de un ataque de nervios** (Almodóvar, 1988) e **La flor de mi secreto** (Almodóvar, 1995), Almodóvar elabora um retrato mais simbólico da cidade, refugiando-se nos espaços da *Gran Vía* e do bairro de *La Latina* para ambientar os seus relatos.

A *Gran Vía* continua a ser um dos cenários principais do cinema espanhol mas, com o cessar da campanha propagandista imposta por Franco, este espaço começa a ser retratado de uma perspectiva diferente. Enquanto que Saura retrata a parte marginal deste espaço em poucos minutos durante o início de **Taxi**, (Saura, 1996), em **El día de la bestia** (Iglesia, 1995) Alex de la Iglesia capta uma praça de *Callao* noturna, cujos limites se encontram definidos apenas pela quantidade de neons que ofuscam os transeuntes e pela iluminação interior dos edifícios. Em **Abre los ojos** (Amenábar, 1997) Amenábar oferece uma imagem única de uma *Gran Vía* completamente deserta, que ficaria para sempre marcada na memória dos madrilenos.

O tema principal do cinema dos anos oitenta parece ser não a cidade fragmentada, mas sim a cidade marginalizada, esteja esta representada nos novos bairros periféricos, que desenvolvem uma cultura totalmente à parte da cidade, ou em espaços reconhecíveis de Madrid.



## **V CONSIDERAÇÕES FINAIS**



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A evolução do cinema espanhol durante o século XX foi bastante atribulada e está intrinsecamente ligada aos vários acontecimentos sociais, políticos e culturais que caracterizam a história do país. Os primeiros filmes mudos elaborados em Espanha, e mais concretamente em Madrid, estão hoje desaparecidos, integrados em coleções particulares, ou fazem parte do arquivo da Filmoteca Nacional Española que, por motivos de preservação do filme original, não disponibiliza cópias dos mesmos. As novas tecnologias do cinema sonoro chegam aos estúdios madrilenos durante os primeiros anos da Segunda República; entre 1930 e 1936, filmes como *El misterio de la Puerta del Sol* (Elias, 1929) ou *Carne de Fieras* (Guerra, 1936) são dois dos exemplos mais referidos do cinema sonoro espanhol. Mas uma vez que não me foi possível adquirir exemplares destas obras, a compreensão das mesmas não foi elaborada durante esta dissertação, estando este período do cinema espanhol passivo de ser explorado num futuro trabalho académico.

O sucesso dos primeiros anos do cinema espanhol é de curta duração: em 1936, o país está imerso numa dura Guerra Civil, e as tarefas da indústria cinematográfica vêm-se reduzidas à produção de breves documentários, destinados a promover os ideais de cada grupo político. Assim, Madrid surge retratada de duas formas diferentes: a republicana e a nacionalista. Enquanto que os filmes republicanos retratam espaços mais reconhecíveis da cidade, como a *Gran Via*, a *Castellana* ou a *calle Alcalá*, de modo a evidenciar os estragos dos ataques nacionalistas à cidade, o Madrid nacionalista resume-se a um plano dos telhados da cidade, onde se destacam alguns edifícios chave da cidade.

Ao sair vitorioso do conflito, Franco promove a sua própria versão da guerra, elaborando o guião de uma reconstituição da Guerra Civil que é possivelmente uma das melhores da época: *Raza* (Sáenz de Heredia, 1941). Aqui, o tema da Guerra Civil passa para segundo plano, apesar de ser o motivo das inquietudes dos personagens principais.



Alguns vestígios do estilo documental estão presentes apenas no fim do filme, aquando das conhecidas imagens do desfile da vitória. A par das reconstituições franquistas, os apoiantes da causa republicana revelam também a sua versão do conflito, apesar de terem que esperar pela morte de Franco para fazê-lo. No entanto, o estilo documental tão característico do tempo da guerra estava já perdido. Claro que se elaboram vários documentários acerca da guerra, com imagens recuperadas da época, mas as obras cinematográficas que enchem as salas de cinema focam-se mais na história de um conjunto reduzido de personagens, e de que maneira a guerra, um mal comum, influencia as suas vidas. Tal como acontece em **Raza** (Sáenz de Heredia, 1941), os danos urbanos da guerra são renegados para um plano mais secundário, dando origem às difíceis circunstâncias em que a família protagonista vive. Filmes como **Las bicicletas son para el verano** (Chávarri, 1984) e **La hora de los valientes** (Mercero, 1998), estreados já em plena Democracia, retratam o Madrid mais intimista dos habitantes da cidade.

Mas esta visão alternativa de Madrid não seria possível sem uma intensa campanha de propaganda nacionalista. Com Franco no poder, as obras cinematográficas estão destinadas a promover os ideais do regime. No entanto, uma mão cheia de filmes parece contrariar a tendência deste período. **Surcos** (Nieves Conde, 1951) ou **El inquilino** (Nieves Conde, 1957) são alguns filmes que retratam a cidade menos conhecida de Madrid, que Franco tenta esconder a todo o custo. Madrid estava destruído pela guerra e mais que espaços de vivência públicos, a cidade precisa urgentemente de novas zonas residenciais. Os filmes que conseguem passar os testes da censura andam de mãos dadas com os filmes de propaganda, destinados a promover os ideais da ditadura e, consequentemente, a cidade “aprovada” pelo regime. Apesar de representar a cidade do inimigo e portanto, o exemplo a evitar, a **Gran Via** parece surgir em grande parte dos filmes desta época seja de noite ou de dia.



No entanto, as imagens deste espaço bastante comercial são exibidas muitas vezes em paralelo com planos de espaços tipicamente franquistas, como a zona de *Moncloa*, definida pelo *Ministério del Aire* e pelo *Arco de la Vitória*, ou os *Nuevos Ministerios*. ***Las chicas de la cruz roja*** (Salvia, 1958) e ***El cochecito*** (Ferrerri, 1960) são dois filmes da época que retratam o esplendor da *Gran Via*, símbolo da sociedade de consumo espanhol, e o estilo sóbrio, quase militar da zona de *Moncloa*.

Com a morte de Franco, Espanha é introduzida à Democracia, e ainda durante a Transição, uma série de mudanças começam a ser perceptíveis no espaço da cidade. Madrid pós-franquista é o berço de *La Movida Madrileña*, um movimento artístico revolucionário que se reflete também na arquitetura e no cinema: muda a forma como se faz cidade, e como se vê a cidade. Bairros de barracas improvisadas nascem junto a espaços contemporâneos da cidade, como é retratado por Almodóvar em ***Carne Tremula*** (Almodóvar, 1997) e os bairros de fraca qualidade construídos durante o regime franquista passam a ocupar um grande tempo de ecrã. Depois de tanto tempo na escuridão, a cidade fragmentada é transportada para as salas de cinema e em alguns filmes, como ***Barrio*** (Aranoa 1998), a intensão principal do diretor é precisamente, retratar o tipo de sociedade que nasce neste tipo de espaços afastados da cidade. Os espaços da *Gran Via*, parte da cidade de propaganda dos tempos de Franco, continuam a ser retratados pelos novos diretores, mas enquadrados numa temática completamente diferente. A marginalidade da cidade fragmentada reflete-se nos espaços característicos da cidade: a *Gran Via*, *Castellana* ou mesmo a *Plaza Mayor* surgem completamente desertas, e grande parte das vezes imersas na escuridão, representando a “sociedade perigosa” da época.

Apesar da diversidade de espaços retratados pelos cineastas espanhóis ao longo do século XX, a *Gran Via* parece estar quase sempre presente no cinema madrileno, adaptando-se à temática do espaço temporal em que é filmada: mais majestosa durante o cinema de propaganda da guerra e de Franco, ou totalmente marginalizada, personificando os males da vida noturna, no cinema de *La Movida madrileña*.



O mesmo espaço urbano adquire uma essência completamente diferente conforme o período social em que é retratado. O Madrid do cinema abrange cada vez mais espaço de cidade, mas a *Gran Via* marca a sua presença em vários filmes ao longo do século XX, sendo talvez um dos espaços mais simbólicos da cidade.

Mas até que ponto Madrid do cinema é o reflexo intocado da cidade? Onde se pode desenhar a linha que separa os espaços puros da cidade dos espaços que refletem os sentimentos que cada diretor pretende transmitir com a sua obra? O retrato mais cru da realidade madrilenha parece surgir durante a guerra civil, nos vários documentários realizados durante a guerra (o bando republicano estreou mais de 100). Apesar do forte carácter propagandista dos documentários nacionalistas, a cidade representada no ecrã por ambos os bandos é real: as ruas barricadas, os edifícios parcialmente destruídos pelos bombardeios ou as praças a abarrotar de gente desejosa de receber as novas tropas que chegam para defender a cidade são momentos da vida de Madrid retratados em filme de forma simples e eficaz. Durante os três anos de guerra, os trabalhos de pós-edição consistem em juntar os vários rolos de filme gravados quase meticulosamente y adicionar uma narração áudio que guia o espectador pelos vários eventos captados pelos operadores de câmara. Há que salientar que os materiais brutos (rolos de filme virgem, eletricidade, etc...) são bastante difíceis de encontrar, o que explica por um lado o curto tempo de produção dos documentários. Por outro lado, o objetivo destes curtos documentários é transmitir a dura realidade do conflito ao mundo, numa tentativa fugaz de captar o interesse de países envolvidos dispostos a disponibilizar tropas e mantimentos a cada um dos bandos.

Com o fim da guerra, a cidade do cinema é moldada de acordo com a mensagem que cada diretor pretende transmitir: as barricadas improvisadas de **Raza** (Sáenz de Heredia, 1941), os edifícios em construção de **El verdugo** (Garcia Berlanga, 1963), a cidade negra de **Muerte de un ciclista** (Bardem, 1955) ou a esplanada improvisada perto da *Gran Via* em **Las chicas de la cruz roja** (Salvia, 1958) são apenas alguns exemplos de uma cidade utópica idealizada para se adaptar à histórica que cada diretor pretende contar.



A influência de Franco dita uma tendência propagandística visível em várias obras cinematográficas da época, inclusive nos filmes com ideias claramente opostas ao regime. A censura edita não só o nível de informação permitida, mas também o tipo de cidade que ocupa tempo de ecrã.

O Madrid retratado pelo cinema espanhol é de facto, uma cidade de conflito. Conflito não só físico, como a guerra civil, mas também social e cultural. A cidade do cinema adapta-se aos princípios do regime político em vigor, mas nem sempre de forma voluntária. Os vários filmes alternativos elaborados durante os anos de *La Movida*, símbolos irrefutáveis da tão esperada liberdade de expressão, não seriam possíveis sem quarenta anos de contínua repressão artística. Com este movimento revolucionário e o ditador finalmente afastado do poder, a ânsia por retratar os espaços marginais de Madrid gera uma série de novos ambientes que são perceptíveis apenas nas obras cinematográficas dos diretores de esta época. A *Gran Via* completamente deserta de ***Carne Tremula*** (Almodóvar, 1997) e, com um conceito completamente diferente, de ***Abre los ojos*** (Amenábar, 1997) ou a vista de *Callao* a partir do edifício *Capitol* em ***El día de La bestia*** (de la Iglesia, 1995) são algumas irregularidades que qualquer habitante de Madrid consegue detectar após visualizar os filmes com um pouco mais de atenção.

Mas para detectar estas pequenas nuances é necessário explorar Madrid e descobrir o que a cidade tem para oferecer. O limite entre a cidade real e o Madrid do cinema é um pouco difícil de definir, uma vez que apenas um grupo muito específico de pessoas tem todos os meios necessários ao seu alcance para o determinar. As diferenças entre a realidade madrilenha e a sua representação no cinema estão à vista de todos, mas apenas ao alcance de alguns olhares atentos.



## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS**



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**AAVV**, *Cinema e Arquitectura*. Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1999

**AAVV**, *El cine español de los años 50: 50 años de la Filmoteca Española*, Filmoteca Española, Madrid, 2003

**AAVV**, *Horizontes de la vivienda pública: Madrid 1981-2006*, Empresa Municipal de la vivienda de Madrid, Madrid, 2007

**AAVV**, *Enciclopedia de Madrid. Siglo XX*, Ayuntamiento de Madrid, 2002, Madrid

**AROCA**, Ricardo, *La Historia secreta de Madrid*, p.156, Espasa Libros, S.L.U., Barcelona, 2013

**AA**, *Arquitectura de Madrid: Introducción*, Fundación COAM, Noviembre 2003, Madrid

**CARBALLO**, Borja, **PALLOL**, Rubén, **VICENTE**, Fernando, *El ensanche de Madrid. Historia de una capital*, Madrid, Editorial Complutense, S.A., 2008

**CUENCA**, Carlos Fernandez, *La guerra de España y el cine*, Editora Nacional, 1972

**DEL AMO**, Alfonso, *Catálogo General del cine de la guerra civil*, Cátedra, Madrid, 1996

**DE LA VEGA**, Ramon Guerra, *Madrid: Guia de Arquitectura 1700-1800*, Huerga & Fierro, Madrid, 1980

**DE LA VEGA**, Ramon Guerra, *Madrid: Guia de Arquitectura 1900-1920*, Autor-editor, Madrid, 1990

**DE LA VEGA**, Ramon Guerra, *Madrid: Guia de Arquitectura Contemporánea 1920-1980*, Autor-editor, Madrid, 1981

**GUBERN**, Román et al, *Historia del Cine Español*, Cátedra S.A., Madrid, 1997

**HERRERA**, Javier, *El cine: Guia para su estudio*, Alianza Editorial, Madrid, 2005

**LERA**, Jose Maria Carrapos, *Arte y política en el cine de la Republica (1931-1939)*, Editorial 7 1/2 S.A., Barcelona, 1981

**PAYÁN**, Javier Juan, *Las cien mejores películas sobre la guerra civil*, Cacitel, Madrid, 2006

**PEREIRA**, José Ramón Alonso, *La Ciudad Lineal de Madrid*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1998



**PEREZ**, M<sup>a</sup> Cristina Garcia, CABRERO, Félix Garrido et al, *Arquitectura de Madrid*, Fundación COAM, Madrid, Novembro 2003

**RODRIGUEZ**, Arceli Mateos, *Un Franquismo de cine: La imagen política del régimen en el noticiário NO-DO*, Ediciones Rialp, S.A., Madrid, 2008

**SAMBRICIO**, Carlos, *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900 – 1960*, Ediciones Akal S.A., Madrid, 2004

**SÁNCHEZ-BIOSCA**, Vicente, *Cine y guerra civil española: del mito a la memória*, Editorial Alianza, Madrid, 2006

**ORTIGAS**, Isabel Gea, *Madrid: Guía Visual de Arquitectura*, La librería, Espanha, 2011

**WINTER**, Ulrich et al, *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el Franquismo: Representaciones literarias y visuales*, Iberoamericana, Madrid, 2006

## FILMOGRAFIA

*España*, 1936, Jean Paul Dreyfus, 1937

*Defensa de Madrid*, Segunda parte, Ángel Villatoro, 1937

*España heroica*, Joaquín Reig, 1938

*Raza*, José Luis Sáenz de Heredia, 1941

*Las bicicletas son para el verano*, Jaime Chavarri, 1984

*La hora de los valientes*, Antonio Mercero, 1998

*Surcos*, Jose António Nieves Conde, 1951,

*Muerte de un ciclista*, Juan Antonio Bardem, 1955

*El inquilino*, Jose António Nieves Conde, 1956

*El verdugo*, Luis Garcia Berlanga, 1963

*El último caballo*, Edgar Neville, 1950

*Las chicas de la cruz roja*, Rafael J. Salvia, 1958

*Los tramposos*, Pedro Lazaga, 1959

*El cochecito*, Marco Ferreri, 1960

*La gran familia*, Fernando Palacios, 1962

*La ciudad no es para mí*, Pedro Lazaga, 1965

*¿Que he hecho yo para merecer esto!!*, Pedro Almodóvar, 1984

*Matador*, Pedro Almodóvar, 1986

*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Pedro Almodóvar, 1988

*La flor de mi secreto*, Pedro Almodóvar, 1995

*El día de la bestia*, Alex de la Iglesia, 1995



*Taxi*, Carlos Saura, 1996  
*Abre los ojos*, Alexandro Amenábar, 1997  
*Carne trémula*, Pedro Almodóvar, 1997  
*Barrio*, Fernando Aranoa, 1998  
*Volver*, Pedro Almodóvar, 2006  
*La comunidad*, Alex de la Iglesia, 2000

## PROVAS FINAIS

**BARBOSA**, Sérgio Vladimiro Maia, *Arquitectura e cinema: espaços e atmosferas do terror*, FAUP, 2008

**FERNANDES**, Cristina Morim Meira, *A cidade e o cinema: visões do futuro*, FAUP, 2005

**GONÇALVES**, Joana, *O céu sobre Berlim: Metamorfoses de uma cidade através do cinema*, FAUP, 2008

**PIRES DE SOUSA**, Inês Lima, *Lisboa: cinema e identidade*, FAUP, 2011

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ELECTRÓNICAS:

**MUÑOZ**, Estebán, *La movida madrileña en la gran pantalla*, acedido a 8 de Setembro de 2012

<http://elladrondebicicletas.wordpress.com/2012/09/28/la-movida-madrilena-en-la-gran-pantalla/#more-1552>

**PALACIO**, Pedro Navascués, *Regionalismo y arquitectura en España (1900-1930)*, acedido a 28 de Janeiro de 2013

[http://oa.upm.es/6595/1/Navascues\\_19.pdf](http://oa.upm.es/6595/1/Navascues_19.pdf)

**SAMBRICIO**, Carlos, *Ideologias y reforma urbana: Madrid 1920-1940*, em *Arquitectura* (Madrid. 1959), pp 65-78, 1976, acedido a 28 de Janeiro de 2013

[http://oa.upm.es/1599/1/SAMBRICIO\\_ART\\_1976\\_01.pdf](http://oa.upm.es/1599/1/SAMBRICIO_ART_1976_01.pdf)

**MARCO**, Luis José Sánchez, *Las guerras Carlistas*, acedido a 28 de Janeiro de 2013

<http://albalathistoria.files.wordpress.com/2010/01/las-guerras-carlistas.pdf>



**BOX**, Zira, *Hacer patria. La arquitectura al servicio de la nación durante el primer franquismo*, pp 12-27 in **ALONSO**, Angeles Barrio, **PUENTE**, Jorge de Hoyos, **ARIAS**, Rebeca Saavedra, *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación*, Ediciones de la Universidad de Cantabria, Santander, 2011, acedido a 28 de Janeiro de 2013  
<http://www.unican.es/NR/rdonlyres/0000e13a/vabqxjtsavjcpsxhngsewwkrmckblqew/ZiraBoxHacerpatrialaarquitecturaalserviciodelanaci%C3%B3nduranteelprimerfranquismo.pdf>

**MURPHY**, Carol, *Spanish Cinema and Pedro Almodóvar*, (2008). Honors College Theses. Paper 69,p.10, acedido a 8 de Setembro de 2013  
[http://digitalcommons.pace.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1068&context=honorscollege\\_theses](http://digitalcommons.pace.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1068&context=honorscollege_theses)

*Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*, acedido a 22 de Janeiro de 2013  
<http://www.otromundoesposible.net/secciones-historicas/miradas-urbanas/los-anos-50-en-la-arquitectura-espanola-y-su-compromiso-con-la-historia>

**LAS HERAS**, Beatriz, *Madrid en la pantalla, 1950-1970: El retrato de la nueva España a través de la imagen proyectada de su capital*, acedido a 19 de Janeiro de 2013  
<http://oolhodahistoria.org/n16/artigos/beatriz.pdf>

**CAPITEL**, Antón, *Hacia la modernidad:Madrid, 1940 – 1980*, in *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura*, TF Editores, 1996, acedido a 18 de Janeiro de 2013  
[http://oa.upm.es/8708/1/LIB\\_72\(460.27\)AGU.pdf](http://oa.upm.es/8708/1/LIB_72(460.27)AGU.pdf)

**MORENO**, Fernando Roncero, *La guerra civil vista a través del cine español de ficción: una mirada desde la democracia*, acedido a 18 de Janeiro de 2013  
<http://www.ahistcon.org/docs/Santiago/pdfs/s3v.pdf>

**BALLESTEROS**, José Ángel García e **GONZÁLEZ**, Fidel Revilla, *El Madrid de la posguerra*, acedido a 18 de Janeiro de 2013  
<http://www.umer.es/images/doc/n41.pdf>

**PERAZA**, J. Enrique, *10 Años de Arquitectura en España*, acedido a 13 de Dezembro de 2012  
[http://www.infomadera.net/uploads/articulos/archivo\\_2020\\_17594.pdf](http://www.infomadera.net/uploads/articulos/archivo_2020_17594.pdf)



**BLASCO**, Rosa M<sup>a</sup> Vilá, *Tema 9: La Restauración monárquica, Tema 10: Transformaciones económicas y sociales en el primer tercio del siglo XX e Tema 11: La crisis del Sistema de la Restauración (1898-1931)*, acedido a 2 de Fevereiro de 2013

<http://centros.edu.aytolacoruna.es/maristas/091011.pdf>

**SANTIAGO Y MIRAS**, M<sup>a</sup> Ángeles, *La Zarzuela y el género chico*, acedido a 23 de Março de 2013

<http://www.ub.edu/filhis/culturele/zarzuela.html>

**GÓMEZ**, Carlos de San Antonio, *La arquitectura de Madrid: de la Restauración al fin de siglo, em Arquitectura y espacio urbano de Madrid en el siglo XIX*, pp.84-101, acedido a 13 de Abril de 2013

<http://www.madrid.es/UnidadWeb/Contenidos/EspecialInformativo/TemaCulturaYOcio/Cultura/MuseosMuni/MuseoMuni/EliminarTemporales/Conferencias.10.08.pdf>

Acedido a 01 de Julho de 2013

<http://www.hipodromodelazarzuela.es/conoce-hz/historia-del-hipodromo>

*Aeropuerto de Madrid Barajas: História*, acedido a 1 de Junho de 2013

<http://www.aena-aeropuertos.es/csee/Satellite/Aeropuerto-Madrid-Barajas/es/Page/1049727006333//Historia.html>

*Film critic Roger Ebert - Grave of The Fireflies*, acedido a 8 de Junho de 2013

[http://www.youtube.com/watch?v=\\_9WEyuMq0Yk](http://www.youtube.com/watch?v=_9WEyuMq0Yk)

*La Guerra Civil: Los tres días de Julio*, acedido a 11 de Junho 2013

<http://www.infoguerracivil.com/espana-tres-dias-julio-comienzos.html>

**OCAÑA**, Juan Carlos, *El Franquismo*, acedido a 3 de Julho 2013

<http://www.historiasiglo20.org/HE/15a-1.htm>

*Historia del cine español VII: Años 60*, acedido a 15 de Julho de 2013

<http://www.thecult.es/Cine-clasico/historia-del-cine-espanol-anos-60.html>

*Memoria histórica: El Cuartel de la Montaña*, acedido a 25 de Julho de 2013

<http://www.viejaguardia.es/cuartelhist.html>

**DELGADO**, Elena, *Del barrio trémulo a la nueva ventilla*, acedido a 27 de Julho de 2013

<http://madridiario.es/noticia/8043>



**OCAÑA**, Juan Carlos, *La España democrática (1975-2000): Los Gobiernos democráticos y la integración en Europa*, acedido a 6 de Agosto de 2013  
<http://www.historiasiglo20.org/HE/16b.htm>

**OCAÑA**, Juan Carlos, *La España democrática (1975-2000): La transición política*, acedido a 6 de Agosto de 2013  
<http://www.historiasiglo20.org/HE/16b.htm>

*La transición política*, acedido a 6 de Agosto de 2013  
<http://www.ieslaaldea.com/documentos/transicion.pdf>

*História de España*, acedido a 6 de Agosto de 2013  
[http://es.wikipedia.org/wiki/Historia\\_de\\_Espa%C3%B1a](http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_Espa%C3%B1a)

*História del Palacio de Villahermosa*, acedido a 17 de Agosto de 2013  
[http://www.museothyssen.org/thyssen/palacio\\_villahermosa](http://www.museothyssen.org/thyssen/palacio_villahermosa)

*Unidad Didáctica Profesorado, El barrio y el entorno social*, p. 3, acedido a 20 de Agosto de 2013  
[http://sociales.gijon.es/multimedia\\_objects/download?object\\_id=123978&object\\_type=document](http://sociales.gijon.es/multimedia_objects/download?object_id=123978&object_type=document)

**MÁRQUEZ**, Ricardo, *El barrio de la Concepción – Madrid*, acedido a 10 de Setembro de 2013  
<http://historias-matritenses.blogspot.com.es/2011/03/el-barrio-de-la-concepcion-madrid.html>

*Los verdugos, História de los ejecutores*, Escrito com Sangre: el website de los assassinos, acedido a 19 de Setembro de 2013  
<http://escritoconsangre1.blogspot.com.es/2011/09/los-verdugos-historia-de-los-ejecutores.html>

*United States Holocaust Memorial Museum*, Washington, D.C., A aliança do eixo na segunda guerra mundial, acedido a 24 de Setembro de 2013  
<http://www.ushmm.mobi/wlc/ptbr/article.php?ModuleId=10007963>

Acedido a 27 de Setembro de 2013  
[http://www.laestaciondetren.net/FICHA%20ESTACION/principe\\_pio.htm](http://www.laestaciondetren.net/FICHA%20ESTACION/principe_pio.htm)