

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ– UNIOESTE
CAMPUS DE MARECHAL CÂNDIDO RONDON
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, EDUCAÇÃO E LETRAS – CCHEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH**

LUCAS EDUARDO FERREIRA

**O EUROVISION DE 1969 E A DISSEMINAÇÃO DA IDEIA DE UMA “ESPAÑA
DIFERENTE”**

MARECHAL CÂNDIDO RONDON

2025

LUCAS EDUARDO FERREIRA

**O EUROVISION DE 1969 E A DISSEMINAÇÃO DA IDEIA DE UMA “ESPAÑA
DIFERENTE”**

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em história, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em história. Área de concentração: História, poder e práticas sociais. Centro de ciências humanas, educação e letras, campus de Marechal Cândido Rondon, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, linha de pesquisa: Estado e Poder.

Orientadora: Dra. Ângela Meirelles de Oliveira

MARECHAL CÂNDIDO RONDON

2025

ferreira, Lucas Eduardo

O EUROVISION DE 1969 E A DISSEMINAÇÃO DA IDEIA DE UMA
"ESPAÑA DIFERENTE" / Lucas Eduardo ferreira; orientadora
Ângela Meirelles de Oliveira. -- Marechal Cândido Rondon,
2025.

146 p.

Dissertação (Mestrado Acadêmico Campus de Marechal
Cândido Rondon) -- Universidade Estadual do Oeste do Paraná,
Centro de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em
História, 2025.

1. Eurovision. 2. Espanha . 3. Turismo. 4. Europa. I.
Meirelles de Oliveira, Ângela, orient. II. Título.

Programa de Pós-Graduação em História

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE **LUCAS EDUARDO FERREIRA**, ALUNO(A) DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE, E DE ACORDO COM A RESOLUÇÃO DO PROGRAMA E O REGIMENTO GERAL DA UNIOESTE.

Ao(s) 28 dia(s) do mês de abril de 2025 às 14h00min, na modalidade remota síncrona, por meio de chamada de videoconferência, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação do(a) candidato(a) Lucas Eduardo Ferreira, aluno(a) do Programa de Pós-Graduação em História - nível de Mestrado, na área de concentração em História, Poder e Práticas Sociais.

A comissão examinadora da Defesa Pública foi aprovada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História. Integraram a referida Comissão os(as) Professores(as) Doutores(as): Ângela Meirelles de Oliveira, Carla Luciana Souza da Silva, Maria Antonia Dias Martins. Os trabalhos foram presididos pelo(a) Ângela Meirelles de Oliveira. Tendo satisfeito todos os requisitos exigidos pela legislação em vigor, o(a) aluno(a) foi admitido(a) à Defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO, intitulada: **"O Eurovision de 1969 e a disseminação da ideia de uma "Espanha diferente",**". O(a) Senhor(a) Presidente declarou abertos os trabalhos, e em seguida, convidou o(a) candidato(a) a discorrer, em linhas gerais, sobre o conteúdo da Dissertação. Feita a explanação, o(a) candidato(a) foi arguido(a) sucessivamente, pelos(as) professores(as) doutores(as): Carla Luciana Souza da Silva, Maria Antonia Dias Martins. Findas as arguições, o(a) Senhor(a) Presidente suspendeu os trabalhos da sessão pública, a fim de que, em sessão secreta, a Comissão expressasse o seu julgamento sobre a Dissertação. Efetuado o julgamento, o(a) candidato(a) foi **aprovado(a)**. A seguir, o(a) Senhor(a) Presidente reabriu os trabalhos da sessão pública e deu conhecimento do resultado. De acordo com o que está previsto nos § 7º e § 8º do Artigo 81 do Regulamento do Programa de Pós-graduação em História da Unioeste, a banca de Defesa de Dissertação foi realizada contando com a participação de membros via utilização de tecnologia de Webconferência. Diante desta circunstância, o(a) Coordenador(a) do Programa de Pós-Graduação em História assina esta Ata e atesta a conformidade da Comissão Examinadora em relação ao resultado da Defesa de Dissertação e ao conteúdo dos pareceres descritivos anexados.

Orientador(a) - Ângela Meirelles de Oliveira

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Marechal Cândido Rondon
(UNIOESTE)



Programa de Pós-Graduação em História

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE **LUCAS EDUARDO FERREIRA**, ALUNO(A) DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE, E DE ACORDO COM A RESOLUÇÃO DO PROGRAMA E O REGIMENTO GERAL DA UNIOESTE.

Carla Luciana Souza da Silva

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Marechal Cândido Rondon
(UNIOESTE)

Maria Antonia Dias Martins
Instituto J & F

Lucas Eduardo Ferreira

Aluno(a)

Marcos Nestor Stein

Prof. Dr. Marcos Nestor Stein
Coordenador do Programa de Pós-
Graduação em História Mestrado e
Doutorado
Portaria nº 1633/2023 - GRE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**DECLARAÇÃO E PARECER DE PARTICIPAÇÃO EM BANCA EXAMINADORA
DEFESA DE MESTRADO REALIZADA À DISTÂNCIA, DE FORMA
SÍNCRONA, POR VIDEOCONFERÊNCIA**

Eu, Prof. Dr. Ângela Meirelles de Oliveira, declaro, como ORIENTADOR(A), que presidi os trabalhos à distância, de forma síncrona e por videoconferência da banca de Defesa de Mestrado do(a) candidato(a) Lucas Eduardo Ferreira deste Programa de Pós-Graduação.

Considerando o trabalho entregue, a apresentação e a arguição dos membros da banca examinadora, formalizo como orientador, para fins de registro, por meio desta declaração, a decisão da banca examinadora de que o(a) candidato(a) foi considerado(a): APROVADO(A) na banca realizada na data de 28/04/2025.

Descreva abaixo observações e/ou restrições (se julgar necessárias):

A banca destaca a originalidade e relevância do tema, bem como o caráter inovador das fontes.

Atenciosamente,

Paraná



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DECLARAÇÃO E PARECER DE PARTICIPAÇÃO EM BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE Mestrado REALIZADA À DISTÂNCIA, DE FORMA SÍNCRONA, POR VIDEOCONFERÊNCIA

Eu, Prof.(a) Dr.(a) **Carla Luciana Souza da Silva**, declaro que **participei à distância, de forma síncrona e por videoconferência** da banca de Defesa de Mestrado em História do(a) candidato(a) Lucas Eduardo Ferreira, deste Programa de Pós-Graduação em História.

Considerando o trabalho entregue, apresentado e a arguição realizada, **formalizo como membro interno**, para fins de registro, por meio desta declaração, minha decisão de que o candidato(a) pode ser considerado(a) APROVADO(A), na banca realizada na data de 28/04/2025.

Descreva abaixo observações e/ou restrições (se julgar necessárias):

Atenciosamente,

UNIOESTE



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DECLARAÇÃO E PARECER DE PARTICIPAÇÃO EM BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO REALIZADA À DISTÂNCIA, DE FORMA SÍNCRONA, POR VIDEOCONFERÊNCIA

Eu, Prof.(a) Dr.(a) **Maria Antonia Dias Martins**, declaro que **participei à distância, de forma síncrona e por videoconferência** da banca de Defesa de Mestrado em História do(a) candidato(a) Lucas Eduardo Ferreira, deste Programa de Pós-Graduação em História.

Considerando o trabalho entregue, apresentado e a arguição realizada, **formalizo como membro externo**, para fins de registro, por meio desta declaração, minha decisão de que o candidato(a) pode ser considerado(a) APROVADO(A), na banca realizada na data de 28/04/2025.

Descreva abaixo observações e/ou restrições (se julgar necessárias):

Atenciosamente,

Documento assinado digitalmente
gov.br MARIA ANTONIA DIAS MARTINS
Data: 06/05/2025 19:18:44-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Maria Antonia Dias Martins Instituição:
Instituto J&F

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**DECLARAÇÃO DE APRESENTAÇÃO DE DEFESA DE MESTRADO PARA
BANCA EXAMINADORA REALIZADA À DISTÂNCIA, DE FORMA
SÍNCRONA, POR VIDEOCONFERÊNCIA**

Eu, discente **Lucas Eduardo Ferreira**, declaro que realizei a minha DEFESA DE MESTRADO à distância, de forma síncrona e por videoconferência do trabalho intitulado: **O Eurovision de 1969 e a disseminação da ideia de uma “Espanha diferente”**, para banca examinadora realizada na data de **28/04/2025**.

Atenciosamente,

Documento assinado digitalmente
gov.br LUCAS EDUARDO FERREIRA
Data: 29/04/2025 01:27:30-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Lucas Eduardo Ferreira
Programa de Pós-Graduação em História Universidade
Estadual do Oeste do Paraná

AGRADECIMENTOS

Dedico esses agradecimentos primeiramente aos meus pais, Elisangela Stuani Ferreira e Joseval Donizete Ferreira, por fazerem o possível e o impossível para que eu pudesse ter uma formação pública, gratuita e de qualidade, e permitirem que eu sonhasse com uma vida acadêmica, uma carreira que sabemos que não é fácil. O apoio e suporte de ambos foram de extrema ajuda e acreditem quando digo que sem vocês eu não teria conseguido. Agradeço também aos outros integrantes da minha família por sempre me apoiarem e acreditarem no meu potencial, mesmo que na maioria das vezes nem eu mesmo conseguia acreditar.

Quero deixar também um adendo especial para a minha irmã Lívia Eduarda Ferreira, e dizer que conseguimos fazer tudo o que nos propusermos. Ver você crescendo e conquistando os seus sonhos me inspira a nunca desistir dos meus, e se esse momento servir para algo, que seja para lhe dizer que somos capazes, somente quero que saiba que sempre poderá contar comigo e quem sabe se inspirar, pois, tenha a certeza de que me inspiro em você para nunca desistir.

Agradeço à Dra. Ângela Meirelles de Oliveira que, apesar das adversidades que a vida profissional e pessoal ocasionaram, sempre esteve disposta a corrigir e me orientar. Agradeço o tempo e paciência que teve e quero lhe informar que sempre levarei comigo os conhecimentos retidos nesses dois anos que estivemos ligados por essa dissertação. Quando pensarem no meu eu profissional, sempre terá uma pontinha de Ângela nele.

Devo agradecer à Dra. Maria Antônia Dias Martins e à Dra. Carla Luciana Silva, por aceitarem participar da minha banca e engrandecer o trabalho apresentado.

Não poderia deixar de agradecer a CAPES, pela bolsa de fomento que possibilita e permite a formação de profissionais e de ciência no Brasil, e pela UNIOESTE por ter me acolhido nesses 6 anos de casa.

Como essa caminhada seria quase impossível ser feita sozinho, deixarei separado um espaço para salientar o apoio que recebo e recebi das amigadas que conquistei durante a vida, nos mais diferentes âmbitos. Sem eles, somados ao apoio da minha família em geral, digo com convicção que não seria possível continuar a trilhar o caminho acadêmico, que convenhamos nunca se apresentou como uma rota fácil.

Também gostaria de agradecer a duas pessoas que não estão há tempos presentes na minha vida, mas que espero que onde estiverem possam se orgulhar. Meu tio, Waldir

Rechziegel, o qual sempre irei admirar como o acadêmico e profissional que foi. Uma das primeiras pessoas a me incentivar a seguir uma carreira acadêmica, e que disse que eu tinha capacidade.

E ao Vitor Gonchoroski, um amigo, quase que um irmão, que faz falta no convívio e que perdi na tenra idade, sempre terei na minha mente na semana anterior a qual você foi internado, quando estávamos cursando o primeiro ano do ensino médio, estávamos conversando sobre os cursos que queríamos fazer, assim deixo registrado que consegui concluir mais uma parte do caminho que eu havia lhe dito que faria, espero que esteja orgulhoso de mim.

Por fim, quero agradecer a mim mesmo por conseguir passar por essa provação. E poder dizer ao Lucas do passado que as noites mal dormidas e os dias sentados na frente do computador valeram a pena. Ao olharmos para trás, esquecemos o quanto necessitamos trabalhar e pelear para conseguirmos estar onde estamos no presente, e como a vida é feita de uma dicotomia maluca de bons e maus momentos, enfatizo que ambos foram necessários para estar com esse trabalho concluído. Deixo assim os meus agradecimentos e junto deles o sentimento de dever cumprido.

RESUMO

Ferreira, Lucas Eduardo. **O Eurovision de 1969 e a disseminação da ideia de uma “España diferente”**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon, 2025.

O presente trabalho tem como objetivo investigar a edição de 1969 do festival Eurovision Song Contest como um mecanismo propagandista da Espanha Franquista. Serão utilizadas como fonte as gravações do festival, bem como as propagandas e matérias em jornais para buscar a repercussão das narrativas e dos discursos produzidos pelo estado franquista que estiveram vinculados na produção e organização do festival. O festival Eurovision da canção é um evento de música fundado no ano de 1956 que possui até o momento 67 edições. Uma das principais características desse festival é a presença das televisões estatais através da EBU, rede de radiodifusão europeia, órgão que idealizou esse evento, logo, a organização e a produção desse festival estavam conectadas aos aparatos estatais de cada país que lhe sediava. Sendo assim, com a Espanha não seria diferente, estando a cargo da secretaria de informação e turismo, legislar e coordenar esse evento de caráter internacional. O foco principal é compreender como o festival estava conectado à política cultural franquista que escolheu como lema “La España Diferente”, mesmo slogan amplamente utilizado nas campanhas de turismo, também organizadas pela mesma secretaria que estava à frente do Eurovision.

PALAVRAS-CHAVE: Franquismo; Espanha; Eurovision; Turismo; Europa.

ABSTRACT

Ferreira, Lucas Eduardo. **The 1969 Eurovision and the Dissemination of the Idea of a “Different Spain”**. Dissertation (master’s degree) – Graduate Program in History at the State University of Western Paraná, Marechal Cândido Rondon, 2025.

This study aims to investigate the 1969 edition of the Eurovision Song Contest as a propaganda tool of Francoist Spain. The sources used include recordings of the festival, as well as advertisements and newspaper articles, in order to analyze the repercussion of the narratives and discourses produced by the Francoist state that were linked to the festival’s organization and production. The Eurovision Song Contest is a music event founded in 1956, which has held 67 editions to date. One of its main features is the participation of state-owned broadcasters through the EBU, the European Broadcasting Union, the body that created the event. Therefore, the organization and production of the festival have always been closely connected to the state apparatuses of the host countries. Spain was no exception, as the responsibility for legislating and coordinating this international event fell to the Ministry of Information and Tourism. The central focus of this research is to understand how the festival was aligned with Francoist cultural policy, which adopted the slogan “La España Diferente” (“A Different Spain”), a phrase also widely used in tourism campaigns run by the same ministry responsible for Eurovision.

KEYWORDS: Francoism; Spain; Eurovision; Tourism; Europe.

RESUMEN

Ferreira, Lucas Eduardo. **El Festival de Eurovisión de 1969 y la difusión de la idea de una "España diferente"**. Disertación (Maestría) – Programa de Posgrado en Historia de la Universidad Estatal del Oeste de Paraná, Marechal Cândido Rondon, 2025.

El presente trabajo tiene como objetivo investigar la edición de 1969 del festival Eurovision Song Contest como un mecanismo propagandístico de la España franquista. Se utilizarán como fuente las grabaciones del festival, así como propagandas y artículos en periódicos, para analizar la repercusión de las narrativas y discursos producidos por el Estado franquista vinculados a la producción y organización del evento. El Festival de Eurovisión es un certamen musical fundado en 1956 que, hasta el momento, cuenta con 67 ediciones. Una de sus principales características es la participación de las televisiones estatales a través de la UER (Unión Europea de Radiodifusión), organismo que idealizó el evento. Por lo tanto, la organización y producción del festival estaban conectadas con los aparatos estatales de cada país anfitrión. En este sentido, el caso de España no fue diferente: el evento estuvo bajo la responsabilidad de la Secretaría de Información y Turismo, encargada de legislar y coordinar esta actividad de carácter internacional. El enfoque principal es comprender cómo el festival se articuló con la política cultural franquista, que adoptó como lema "La España Diferente", el mismo eslogan ampliamente utilizado en las campañas de turismo, también organizadas por dicha Secretaría.

PALABRAS CLAVE: Franquismo; España; Eurovisión; Turismo; Europa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
CAPÍTULO 1 O EUROVISION E A HISTÓRIA DOS FESTIVAIS DE MÚSICA NA EUROPA	24
1.1 Conceituação do Fascismo e as peculiaridades do sistema espanhol.....	24
1.2 A primeira vitória e a certeza da organização de um certame.....	30
1.3 O Eurovision de 1969	40
CAPÍTULO 2 EUROVISION E O FASCISMO ESPANHOL.....	56
2.1 A política cultural do franquismo	56
2.2 A análise audiovisual da XIV edição do Eurovision.....	69
2.3 O caso Joan Serrat	79
2.4 A revista Tele-Rádio e o pôster de Salvador Dali	87
CAPÍTULO 3 A ESPANHA DIFERENTE	101
CONCLUSÕES.....	122
REFERÊNCIAS	125
ANEXOS.....	130

INTRODUÇÃO

Se, há algum tempo, quando iniciei meus estudos na área de História, alguém me dissesse que minhas principais pesquisas e interesses estariam voltados para um programa de televisão, que conheci ao assistir a um filme na Netflix, certamente eu teria dado risada. No entanto, aqui estou, trabalhando com o Eurovision.

Meu primeiro contato com esse festival de música foi durante a pandemia de COVID 19, entre os anos de 2020 e 2022, período esse em que, no auge das contaminações, enfrentávamos medidas protetivas de quarentena e isolamentos. O filme *Festival Eurovision da Canção: A Saga de Sigrít e Lars*, lançado em 26 de junho de 2020 pela Netflix, chamou-me a atenção e, por meio dele, descobri a existência do festival e de seus 65 anos de existência.

Após algum tempo pesquisando sobre o festival, os participantes e os ganhadores, acabei por me dar conta de que os mesmos países que participaram do primeiro Eurovision foram os fundadores da União Europeia. Na sua primeira versão, no ano de 1956, o Eurovision contou somente com sete países, sendo eles a Alemanha Ocidental, Bélgica, França, Itália, Luxemburgo, Países Baixos e Suíça. Esse fato culminou na minha pesquisa de Iniciação Científica e no Trabalho de Conclusão de Curso¹, dedicados a analisar o Festival Eurovision de música como um expoente da indústria cultural e como um molde de formação da União Europeia e do conceito de Ocidente.

Nota-se que ao abordar o Eurovision, estamos comentando sobre o Pós-Guerra, e para tal, devemos analisar as mudanças político-econômicas que moldaram esse período de grandes mudanças geopolíticas para a Europa.

Uma era chegara ao fim e nascia uma nova Europa. Isso era óbvio. Mas, com o fim da velha ordem, muitos conceitos antigos seriam questionados. O que antes parecera permanente e, de certo modo, inevitável assumiria um caráter passageiro. O confronto da Guerra Fria; a divisão entre Oriente e Ocidente; a disputa entre “comunismo” e “capitalismo”; as histórias distintas e estanques da próspera Europa Ocidental e dos satélites do bloco soviético, a leste: nada disso poderia continuar a ser entendido como resultante de necessidades ideológicas ou da lógica férrea da política. Tratava-se de conseqüências acidentais da História — e a História empurrava tudo isso para o lado. (Judt, 2007, p. 11)

A Europa Ocidental pode ser analisada como uma região caracterizada pela prevalência de democracias liberais, economias de mercado e uma aliança estratégica com os Estados

¹FERREIRA, Lucas Eduardo. Os primeiros anos do Festival Eurovision Song Contest (1956-1960): a construção de uma identidade europeia durante a Guerra Fria; TCC (trabalho de conclusão de curso em história) Licenciatura em história - Unioeste. Marechal Cândido Rondon, 59. 2022

Unidos, especialmente no contexto do bloco ocidental durante a Guerra Fria. De acordo com Judt (2007), países como França, Alemanha Ocidental, Itália, Países Baixos e Reino Unido integravam essa região, a qual se destacou pela criação da Comunidade Econômica Europeia (CEE), um marco que posteriormente evoluiria para a União Europeia.

Ademais, Judt ressalta que a Europa Ocidental se distinguia da Europa Oriental, dominada pela influência soviética, não apenas sob a perspectiva política, mas também no que tange aos aspectos culturais. As nações da Europa Ocidental compartilhavam uma herança comum baseada em valores liberais, direitos civis e um sistema econômico fundamentado no capitalismo, fatores que teoricamente excluíam governos autoritários do conceito ocidental. Assim, para Judt, a Europa Ocidental não deve ser entendida meramente como uma divisão geográfica, mas como uma construção política, econômica e ideológica, que reflete tanto os desdobramentos da Guerra Fria quanto os esforços para alcançar a estabilidade e a modernização no período pós-guerra.

Sobre esse assunto, Loff, *O nosso século é fascista!* (2008, p.265):

“não se trata, apenas, de salvar e restaurar, dentro de cada nação, os monumentos abalados. Trata-se de atender a um objectivo mais alto e mais vasto: a defesa da primazia ocidental contra os ataques e as toxinas que a ofensiva oriental vem acumulando”. Seguindo Maurice Muret, “o Ocidente é o pensamento espiritualista e unificador; o Oriente é o pensamento a resvalar na dissolução panteísta, a unidade a fragmentar-se em mil ideologias e seitas. O veneno Oriental na inteligência ocidental seria um terrível fermento de decomposição” (...) Em resumo, “a Europa europeia”, adjetivação tipicamente fascista, “está condenada a deixar de ser o centro econômico do mundo e este dividiu ou tende a dividir-se em grandes espaços”. “A Europa era o Ocidente e o Ocidente afigura-se uma noção cultural que emigrou” (Loff, 2008.p. 265)

É evidenciado por Loff no capítulo intitulado “A Europa/Ocidente”, que a ideia de Ocidente é uma construção baseada no embate, diferenciação, em relação ao Oriente. Logo, cabe à Europa europeia, uma das nomenclaturas do Ocidente, se defender das divisões do poder econômico e cultural que sofreram com o findar das Guerras Mundiais.

Havia na Europa o medo de uma nova guerra dentro de seus territórios, exacerbado no período da Guerra Fria. Porém, esse pavor acabava por alavancar a necessidade de maiores diálogos entre os países que a poucos anos atrás estavam em guerra. Esse ponto é importante pois ao se observar o Eurovision, é possível notar que há o encontro de países que em algum momento na história recente já haviam sido inimigos, porém, agora é notório que esse discurso é direcionado à fala de união e cooperação. (Ferreira, 2022, P. 25)

No decorrer da pesquisa para o TCC, acabei por me deparar com uma imagem interessante: uma fotografia que mostrava uma das ganhadoras da edição de 1969

comemorando a sua vitória no festival; ao seu lado estava Manuel Fraga Iribarne, uma das principais lideranças do período franquista. Criava-se assim um questionamento: quão importante havia sido a vitória espanhola para o governo franquista para ter havido um banquete com as figuras principais desse período em comemoração?

Esta foi a questão inicial que guiou as pesquisas que culminaram nessa dissertação.

O presente trabalho analisará o evento cultural e midiático conhecido popularmente como Eurovision, especialmente a edição ocorrida em 1969, na Espanha. Para tal, utilizam-se principalmente as gravações transmitidas pela televisão, sob a supervisão técnica e a direção da TVE (Televisão Estatal Espanhola), e que atualmente se encontram sob domínio público. Buscar-se-á analisar a política cultural do franquismo, bem como o aparato de censura e controle midiático, observando como esses expedientes de poder se apresentavam no festival Eurovision. Contudo, antes de iniciar a análise dessa competição musical, é necessário compreender como ela era constituída e, além disso, o que ela representava para a Europa Ocidental.

Criado em 1956, o Eurovision Song Contest, inicialmente chamado de *Grand Prix Eurovision de la Chanson Européenne*,² foi, como o próprio nome já sugere, uma competição, ou um “grande prêmio”, cujo objetivo era escolher e apresentar à Europa a melhor música de cada ano. Com isso, visava glorificar a música e cultura do país vencedor, e concomitantemente, a cultura e música europeia.

Seu modelo foi inspirado no Festival de San Remo, que ocorria na Itália desde 1951. Porém, diferentemente do festival italiano que aceitava somente músicas em italiano e consagrava os melhores cantores desse país, o Eurovision propôs uma competição, continental, multilinguística e multicultural. Contudo, é necessário frisar que, ainda que este festival trouxesse em seu próprio nome a ideia de Europa, a candidatura das músicas, bem como a sua participação no evento era restrita a uma pequena gama de países.

A criação desse evento, bem como a sua legislação, ficavam a cargo União Europeia de Radiodifusão (EBU), órgão internacional fundado em 1950, na cidade de Torquay no Reino Unido. Consistia, segundo a própria organização, em uma união de emissoras estatais de rádio e televisão, visando uma cooperação e uma troca sob a máxima “educar, informar e entreter”.³ A participação no Eurovision estava atrelada ao pertencimento à EBU, podendo competir apenas os países que participavam dessa organização, que inicialmente era composta pelo Vaticano, Turquia, Suíça, Suécia, Reino Unido, Portugal, Mônaco, Países Baixos, Noruega,

² Em tradução livre “Grande prêmio Eurovisão da canção europeia”

³ OUR history. Disponível em: <<https://www.ebu.ch/about/history>>. Acesso em 20 nov. 2024.

Luxemburgo, Itália, Islândia, Irlanda, Grécia, França, Finlândia, Espanha, Dinamarca, Bélgica, Áustria e Alemanha Ocidental.

Nos anos tumultuados que se seguiram, a Guerra Mundial, depois a Guerra Fria, reteve o progresso na cooperação internacional. Mas, em 1950, a poeira finalmente se instalou e as emissoras da Europa Ocidental se reuniram em um hotel na cidade litorânea inglesa de Torquay para formar a União Europeia de Radiodifusão. (Our, 2014, s.p.)⁴

Em um primeiro momento, a existência deste festival pode causar certa estranheza, visto que, somente onze anos antes da sua criação, em 1945, esses mesmos países estavam em guerra. Mas, além da ideia de reconciliação que é uma marca do período pós-guerra, é possível fixar um paralelo com a política que rodeava a Europa, pois somente um ano após o início do Eurovision, em 1956, foi assinado um tratado entre os mesmos países participantes desse evento, exceto a Suíça. O tratado de Roma, como ficou conhecido, indicava o início de uma cooperação entre os países da Europa ocidental para a reconstrução econômica, promovida por meio do “desaparecimento das barreiras alfandegárias entre os países integrantes”. Tal fator serviu de base para a construção futura da União Europeia.

Logo, observa-se o Eurovision como uma das primeiras instituições internacionais que permitiram o contato e a troca de informações entre países que anteriormente estavam em guerra, procurando reverter um quadro de inimizades construído desde os períodos imperiais. Podemos compreender o Eurovision como um dos primeiros aparatos concretos de contato entre os cidadãos, fruto dessa mudança nas ações desses países ocidentais, o que exacerbou a tentativa de construção de ações mútuas embasadas em um entendimento da categoria de “ocidental”.⁵

A análise sobre os primeiros anos do festival Eurovision concentra-se nos resultados obtidos no trabalho de conclusão do curso de história realizado no ano de 2022⁶, que observou a construção e concretização de uma identidade europeia, e quais características, seja elas econômicas, políticas ou ideológicas foram destacadas entre os anos de 1956 e 1960. Esse recorte foi importante, ao possibilitar observar as mudanças geopolíticas que ocorreram na Europa durante apenas uma década, bem como evidenciar como elas são perceptíveis nesses festivais. Vale a pena ressaltar que esse festival é um dos maiores do mundo em continuidade, existindo até os dias atuais⁷.

⁴ OUR history. Disponível em: <<https://www.ebu.ch/about/history>>. Acesso em 20 nov. 2024.

⁵ Fator evidenciado ao se observar a criação do Intervision, competição aos moldes do Eurovision, mas com países da Europa Ocidental, bloco Soviético.

⁶ FERREIRA, Lucas Eduardo. Os Primeiros Anos Do Festival Eurovision Song Contest (1956-1960): a construção de uma identidade europeia durante a Guerra Fria. 2022.

⁷ Não ocorrendo apenas em 2020 por conta da pandemia do COVID-19.

O impacto da guerra sobre a consciência europeia foi considerável. Restou um medo residual da barbárie, da tecnologia destrutiva, dos perversos efeitos das ocupações. Nada mais brutal, do que a presença de milhares de crianças órfãs, além das terríveis imagens dos diversos holocaustos (judeus, eslavo, cigano etc.) Neste aspecto, a reconstrução foi muito mais difícil. O colaboracionismo ficou como ferida exposta nas consciências nacionais. Puni-lo? Ignorá-lo? Execrá-lo? A guerra abalou crenças profundas da cultura europeia. As cicatrizes físicas e morais, junto com a memória ou o esquecimento, foram a outra cara da sociedade que devia reerguer-se. (Padrós, 2000. p 118.)

É possível observar que havia um receio de que as barbáries da guerra ocorressem novamente, pois o período de guerra era visto como uma mácula na história europeia. As cicatrizes apresentadas por Padrós no trecho acima exacerbam a necessidade de reconstrução econômica e moral da Europa Ocidental, buscada mediante iniciativas internacionais como a CECA (Comunidade Europeia de Carvão e Aço), fundada em 1952 e o Plano Marshall, iniciado em 1948. É nesse contexto de reestruturação e aproximação que se tem a criação da EBU e do Eurovision.

Uma das armadilhas de se trabalhar com uma organização internacional é a generalização dos países que compunham esses órgãos. Neste contexto, torna-se necessário enfatizar que a Espanha enfrentava, desde 1939, a ditadura de Francisco Franco, que perduraria até o ano de 1975. Com o encerramento da Segunda Guerra Mundial e a queda de outros governos fascistas na Europa, a Espanha, nos seus primeiros anos de governo, acabou por ser isolada das organizações internacionais, como, por exemplo, a ONU, a qual ingressou apenas em 1953. Para tal feito, foi necessária uma operação política e cultural que desvinculasse o governo espanhol da imagem fascista. Para isso, ocorreu, entre outras coisas, um mascaramento da violência política estatal. Tal operação foi favorecida pela polarização ocorrida durante a Guerra Fria, que marcou as relações políticas e diplomáticas em todo o mundo.

O EUROVISION

Uma das principais características que diferencia o festival Eurovision da canção do Festival de San Remo é que o primeiro é itinerante, ou seja, o país anfitrião geralmente é aquele que possuía a música ganhadora do ano anterior; tal fato não ocorria no festival de San Remo, pois a sua realização permaneceu na cidade de San Remo, na Itália.

Quando mencionamos competições musicais, pensamos principalmente nos aspectos culturais, mas ambos os festivais possuíam preocupações econômicas para a sua fomentação. A criação do Festival de San Remo é diretamente voltada para o turismo e a diversificação da

renda local, visto que no inverno as flores, principal produção econômica local, eram escassas. Quanto ao Eurovision, a realização do festival itinerante representava um chamariz turístico para as cidades sedes. Este fator foi impulsionado pela popularização da televisão e ambos os festivais obtinham lucros através do turismo cultural e da propaganda das localidades sedes, concedendo importância econômica e cultural para esses eventos.

Torna-se importante ressaltar o papel da televisão, além das mudanças que a sua popularização trouxe para a sociedade do período.

Os anos 50 são também a década em que por toda a Europa, quer no Ocidente quer no Leste, surgiram os canais nacionais de televisão (na URSS ainda antes, em 1948, na região de Moscovo); em 1951 na Holanda; em 1952 na RDA; em 1953 na Bélgica, Dinamarca, Polónia e Checoslováquia; em 1954 na Itália; em 1955 na Áustria, Luxemburgo e Mónaco; em 1956, na Suécia e em Espanha; em 1957, em Portugal. Países como o Japão, o Brasil e o Canadá têm os seus canais logo no início da década enquanto a China e a Índia só o conseguem já nos finais dos anos 50. Facto também de grande relevância é a criação em 1954 da Eurovisão, instância criada entre organismos de televisão membros da UER, e que tinha por objectivo centralizar a troca de programas de televisão entre os seus membros. (Missika, 1995, p. 3)

Podemos afirmar que, no início do século XX, a televisão era uma tecnologia em ascensão, ocupando primeiramente os lares mais abastados, mas gradualmente sendo incorporada ao cotidiano da população em geral. Tal fator é evidenciado na criação das emissoras nacionais na década de 1950, uma vez que as transmissões se tornavam parte do dia a dia da população e o principal meio de comunicação. Com o advento da EBU houve uma regulamentação nas programações que faziam parte dessa organização, que acima de tudo permitia a troca de programas de televisão entre os seus membros, em outras palavras, uma conexão entre os países.

Os anos 60 são, por assim dizer, o período em que se constitui pela primeira vez, com alguma evidência, directamente, uma ideia de comunidade planetária, presente em simultaneidade perante um e um só acontecimento. Esse primeiro acontecimento teve obviamente um nome, um local, e uma razão: tratou-se da concretização da chamada "mundovisão", uma ligação em directo entre os Estados Unidos e a Europa, no dia 10 de Julho de 1962, através do satélite Telstar, o primeiro satélite de distribuição ponto a ponto a ser colocado em órbita. (Missika, 1995, p. 4)

Na década de 1960, houve um forte investimento na conexão de informações e programações televisivas. As barreiras e distâncias passaram a serem vistas como menores e, por conta do advento dos sinais de satélite, as transmissões ao vivo acabaram por estabelecer parte considerável da programação televisiva, impulsionando os meios publicitários, jornalísticos e, os meios de entretenimento como exemplo o Eurovision. Esta realidade

impactou o festival em foco, que presenciou na década de 1960 o aumento nos números de telespectadores. Como dito pela apresentadora Hannie Lips, no Eurovision de 1958 “Estima-se que cerca de 25 milhões de telespectadores em toda a Europa assistirão agora a esta transmissão”⁸, já a estimativa para o ano de 1968 foi de cerca de 300 milhões de pessoas. Por fim, evidencia-se que “Se ainda nos anos 1960 havia um pouco a ideia de que o fenômeno televisivo era, por assim dizer, um “milagre”, rapidamente esse mistério se perde: os anos 1970 transformaram em definitivo a televisão em “electrodoméstico”, em objecto de grande consumo.” (Missika, 1995, p. 4)

Deve-se considerar, ao se trabalhar com o Eurovision, a grandeza desse evento, que perdura por mais de 65 anos. Além do impacto na história contemporânea e na construção da cultura midiática no Ocidente, esse festival presenciou o incremento de novas tecnologias como a televisão em cores na Europa, tendo a primeira transmissão de um Eurovision em cores ocorreu em 1968, no Reino Unido, concomitante com a primeira vitória da Espanha e a transmissão via satélite.

O festival Eurovision foi alvo de algumas produções acadêmicas recentemente. Podemos destacar o artigo *Buona Sera Turin! Good evening Europe!: performance e política no Eurovision Song Contest 2022* de Fernanda Marcon e Rebecca Ramos Dias, publicado em 2022, no qual podemos observar a relação política e cultural que envolveu o Eurovision de 2022. Apontamos também a dissertação defendida na USP “Integração cultural em festivais da canção: entre a América Latina e a Ibero-América” de Lucas Cotosck Lara, em 2023 que aborda a relação dos festivais de músicas e da Espanha, tendo como objetivo entender se e como os projetos Hispavisión e Eurovision Song Contest Latin America, anunciados em 2022, poderiam contribuir com a integração cultural latino-americana e ibero-americana. Tais pesquisas, contudo, não abordam a Espanha Franquista, tendo o seu recorte temporal nas últimas décadas. Por fim, indicamos o trabalho de conclusão de curso *España en el Festival de la Canción de Eurovisión. Análisis técnico, estudio de audiencia y ente público TVE* de Joaquín Boj Cos, defendido em 2023, que aborda a história da participação espanhola no Eurovision, mas foca-se em descrever as participações, não abordando os seus impactos. Logo, podemos concluir que essa temática está tendo destaque recente nos estudos históricos.

Diferentemente destes trabalhos, as análises propostas nesta dissertação não permearão somente as músicas escolhidas ou somente o festival em si, já que temos por pretensão analisar os mecanismos de propaganda envolvidos nas transmissões realizadas pela Espanha Franquista.

⁸ Martin Bertelsen. Eurovision Song Contest 1958 (Full Show). Youtube. 15/05/2018. 1:15:01, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3aPHj0Q5u-w&t=72s>. Acesso em: 03 dez. 2024.

Em suma, serão utilizadas as edições do festival como fonte, mas também recorreremos a jornais internacionais, cartazes promocionais, aos vídeos de abertura e aos discursos dos apresentadores anfitriões.

Partimos do entendimento de que o festival Eurovision agiu como um potencializador político, cultural, mas acima de tudo ideológico naquele contexto europeu. Desde a sua criação, o festival está marcado por uma forma de organização dinâmica, que atribui a promoção do evento ao país anfitrião que havia ganho o certame anterior. Por esse motivo, temos a edição de 1969, até o momento a única organizada pela Espanha, ocorrendo após o triunfo da cantora Massiel⁹ no ano de 1968. Neste modelo, a organização e publicidade eram em sua totalidade vinculadas ao Estado espanhol e dependentes do seu crivo. Como tal, podemos analisar modelos de propaganda, vídeos, cenografia e discursos que estavam presentes nesta edição, mais especificamente na 14^o edição do Eurovision Song Contest, realizado em Madrid, Espanha.

Antes de observarmos o produto audiovisual, necessitamos entender a participação espanhola no Eurovision Song Contest, bem como a sua primeira vitória ocorrida em 1968. A participação espanhola no Eurovision iniciou-se em 1961, em Cannes, na França, sendo que a música escolhida fora *Estando Contigo* cantada por Conchita Bautista, que terminou em 9^o lugar. Com isso, pode-se afirmar que, desde a sua estreia até 1969, a Espanha teve um total de 9 participações, tendo como resultados por duas vezes o último lugar e por duas vezes a vitória.

Tabela 1 – Participação da Espanha no Festival Eurovision

Ano	Intérprete	Canção	Posição	Localidade
1961	Conchita Bautista	Estando Contigo	9 ^o	França
1962	Victor Balaguer	Llámame	13 ^o	Luxemburgo
1963	José Guardiola	Algo prodigioso	12 ^o	Reino Unido
1964	Nelly, Tim e Tony	Caracola	12 ^o	Dinamarca
1965	Conchita Bautista	! Qué bueno, qué bueno!	15 ^o	Itália
1966	Raphael	Yo soy aquél	7 ^o	Luxemburgo
1967	Raphael	Hablemos del amor	6 ^o	Áustria
1968	Massiel	La, la, la	1 ^o	Reino Unido

Fonte: Organizado pelo autor com base nos dados recolhidos no site [tps://eurovision.tv/](https://eurovision.tv/), acesso em: Agosto de 2024.

⁹ Massiel, de nome de batismo María de los Ángeles Félix Santamaría Espinosa, foi a primeira cantora espanhola a vencer um festival Eurovision, feito ocorrido no ano de 1968.

ABORDAGENS TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Pesquisar o Eurovision exige uma diversidade de aportes metodológicos, ligados à quantidade e variedade de fontes a serem consultadas. Para a análise das fontes audiovisuais, inicialmente indicamos as reflexões de Marcos Napolitano no capítulo *A história depois do papel* (2005, p.235), no qual se observa:

Na perspectiva da moderna prática historiográfica, nenhum documento fala por si mesmo, ainda que as fontes primárias continuem sendo a alma do ofício de historiador. Assim, as fontes audiovisuais e musicais são, como qualquer outro tipo de documento histórico, portadoras de uma tensão entre evidência e representação. Em outras palavras, sem deixar de ser representação construída socialmente por um ator, por um grupo social ou por uma instituição qualquer, a fonte é uma evidência de um processo ou de um evento ocorrido, cujo estabelecimento do dado bruto é apenas o começo de um processo de interpretação com muitas variáveis. (Napolitano, 2005, p. 240)

A tensão entre evidência e representação, exemplificada por Napolitano, acaba por ser a base da pesquisa quando essas fontes estão em jogo. Desta forma, a pesquisa se debruça essencialmente na busca dos discursos subjetivos e objetivos das imagens, sons, recepções e diálogos presentes nesses meios audiovisuais, e as evidências de um processo ocorrido. “A tensão entre subjetividade e objetividade, impressão e testemunho, intervenção estética e registro documental marca as fontes históricas de natureza audiovisual e musical.” (Napolitano, 2005, p. 237).

Mesmo que o historiador mantenha sua identidade disciplinar ele não pode desconsiderar a especificidade técnica de linguagem, os suportes tecnológicos e os gêneros narrativos que se insinuam nos documentos audiovisuais, sob pena de enviesar a análise. A primeira decodificação é de natureza técnico-estética: quais os mecanismos formais específicos mobilizados pela linguagem cinematográfica, televisual ou musical? A segunda decodificação é de natureza representacional: quais os eventos, personagens e processos históricos nela representados? (Napolitano, 2005, p. 238)

Napolitano exemplifica nesse recorte como deve ser feita a pesquisa das fontes audiovisuais. Em primeiro plano têm-se as análises técnicas e estéticas do programa Eurovision, busca-se analisar a linguagem televisiva visto que o Eurovision era um programa destinado à televisão, uma vez que essa tecnologia se configurava como um dos principais meios de comunicação e lazer da sociedade da sua época.

Para além do audiovisual, torna-se necessário observar como a historiografia utiliza-se das propagandas políticas como fonte para os estudos históricos, visto que os curtas-metragens presentes no Festival Eurovision, tinham como uma de suas finalidades propagandear uma

imagem da Espanha Franquista, a qual será mais bem debatida a frente neste trabalho. Também analisaremos o cartaz publicitário elaborado por Salvador Dalí para o Eurovision de 1969, que além de estar exposto nas ruas, estava presente e comercializado em uma revista, a TeleRadio, ou a Revista Nacional de Television.

Sobre revistas e o seu uso na historiografia, se utilizará do artigo intitulado de *História e propaganda: possíveis interações e reflexões* do historiador João Gabriel do Nascimento Nganga (2017, p.3) que diz:

podemos refletir sob o prisma de que a veiculação de uma imagem publicitária em uma revista e/ou em um canal de televisão pode atuar de forma significativa na elaboração e reelaboração de identidades, pois suas imagens são ideologicamente marcadas e pautadas por relações de poder, seja no campo político, econômico, cultural ou social, uma vez que a mídia é uma das instâncias sociais que mais estabelece relações de poder (Nganga, 2017, p.3)

Chamamos a atenção, na fala de Nganga, a menção às mídias marcadas e pautadas por relações de poder, tanto culturais, políticas ou econômicas, sendo esse trecho essencial para exemplificar a importância de analisar as fontes trazidas anteriormente como um expoente publicitário.

Porém, como os estudos dos meios de publicidade expostos por Nganga, os festivais de música ainda não foram na sua totalidade explorados, abrindo assim brecha para que essa dissertação se torne original. O historiador ainda menciona que:

Partimos da premissa de que seus conteúdos não surgem do acaso, mas são oriundos de determinados saberes e valores que tentam estabelecer um diálogo com os conhecimentos dos espectadores, uma vez que “(...) além da mensagem literal ou denotada evidenciada pela descrição, existe uma mensagem ‘simbólica’ ou conotada, vinculada ao saber preexistente e compartilhado do anunciante e do leitor” (Nganga, 2017, p.5)

Pautando-se na fala de Burke “se os historiadores estão mais preocupados do que seus antecessores com uma maior variedade de atividades humanas, devem examinar uma variedade maior de evidências” (Burke, 1992, p.14), buscamos em outras fontes auxílio para o debate historiográfico. Para fundamentar o uso dos jornais, nos debruçaremos em Tania Regina de Luca *A história dos, nos e por meio dos periódicos* (2005), que diz que:

As renovações no estudo da História política, por sua vez, não poderiam dispensar a imprensa, que cotidianamente registra cada lance dos embates na arena do poder. Os questionamentos desse campo, imbricados com os aportes da História Cultural, renderam frutos significativos (Luca, 2005, p.128).

O uso dos periódicos como uma fonte histórica, válida e necessária, nos possibilita acompanhar visões de acontecimentos do cotidiano, bem como as diferentes narrativas ou

ideologias partilhadas pelo meio de comunicação. Tal fato é reforçado por Heloisa de Faria Cruz, em seu texto *Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa* (2007).

Quando estes materiais são utilizados como fontes em nossas atividades de pesquisa e ensino, na maioria das vezes, aparecem como objetos mortos, descolados das tramas históricas nas quais se constituem. Uma avaliação mais próxima indica que, para além das advertências introdutórias sobre o caráter ideológico do discurso da imprensa, de seu comprometimento com os interesses imediatos de proprietários e anunciantes, temos avançado pouco na discussão e afirmação de um repertório de procedimentos metodológicos para o seu tratamento. No uso corrente em monografias, dissertações e teses, nas quais vez por outra, a imprensa é apresentada como fonte subsidiária ou secundária, as publicações são tomadas como meras fontes de informação. Via de regra, o que prevalece é uma pesquisa sobre o assunto em pauta, na qual artigos e seções identificados são imediatamente deslocados dos veículos e integrados, sem quaisquer mediações de análise, ao contexto macro da pesquisa (Cruz, 2007, p. 256).

Para abordarmos estas fontes, necessitaremos apoiar na perspectiva teórica da análise do discurso, para Termisia Luiza Rocha no artigo intitulado *Metodologia de Pesquisa Científica: Análise do discurso - conceitos e possibilidades* (2022):

mesmo sem a intenção consciente, o que falamos é afetado pela língua e pela história, pois os sentidos não estão somente nas palavras, mas na relação com a exterioridade, nas condições em que eles são produzidos e que não dependem unicamente das intenções dos sujeitos. Para a AD, a linguagem está materializada na ideologia e a ideologia se manifesta na língua, pois não há discurso sem sujeito, sujeito sem ideologia, nem sujeitos e sentidos estão completos. O discurso é o lugar possível no qual se observa esta relação entre língua e ideologia. Ao mesmo tempo, a AD tenta entender como os objetos simbólicos produzem sentidos, isto é, como eles estão in vestidos de significância para e por sujeitos. (Rocha, 2022, p. 219)

Ao destacar o caráter ideológico de um discurso, Rocha (2022) afirma que estes reverberam nos sujeitos e se modificam com eles, podendo ser dito que diferentes ideologias acabam por transmitir diferentes discursos e significados. Nenhum discurso está isento da ideologia, o que acaba por colocar em foco as intenções e motivações dos autores e/ou dos meios que o produziram.

Foucault (2008, p. 55) também defende que não se deve entender a análise do discurso somente como uma busca de representações ou significados, mas sim como uma minuciosa análise da linguagem, do ato, da ação subentendida nesses discursos, a significação não está exposta todo o momento, às vezes o oculto possui significados. O papel da análise do discurso é buscar essas significações que estão subordinadas a ideologias, conscientemente ou não, intrínsecas aos seus redatores.

A perspectiva da análise do discurso refere-se ao imaginário de uma sociedade, que, como dito por Rocha (2022, p. 219), não surge do nada:

Nosso imaginário, não surge do nada, mas sim do modo como às relações sociais se inscrevem e são regidas na história por relações de poder. A AD então encontra sua função ao atravessar esse imaginário que condiciona os sujeitos em suas discursividades, para então tentar explicar o modo como os sentidos estão sendo produzidos e para, enfim, ajudar os falantes a compreender melhor o que está sendo dito. (Rocha, 2022, p. 219)

Quando mencionado que o vivido pelos sujeitos é constituído de ideologia, considera-se que inúmeras ações interpelam o que comumente nomeia-se como discurso: história, cultura, legislação, ideologia, geografia e crenças, são fatores que modificam os discursos, e para tal devem ser considerados ao analisá-los.

Quanto ao conceito de ideologia, não se pode afirmar que todos os indivíduos de um certo período têm a consciência de que suas ações são pautadas e influenciadas por distintas ideologias, uma vez que, a ideologia traz consigo uma “ilusão de liberdade ao sujeito”, segundo Althusser apud Gregoli (1995, p.13). Claramente essa afirmação se torna fundamental ao se analisar discursos estatais, empresariais ou institucionais, sobretudo com relação às políticas culturais. Contudo, não se deve observar e entender os indivíduos como seres apenas manipuláveis, ao haver uma necessidade de convencimento para haver o sentimento de pertencimento.

Partindo da ideia de que a materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua, trabalha a relação língua, discurso e ideologia. Essa relação se complementa com o fato de que, como diz Pêcheux (1975), não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido (Orlandi, 1999, p. 17).

Com relação ao período do franquismo (1939 a 1975), deve-se considerar que ao longo dos 40 anos de duração, houve rupturas, mudanças e singularidades que levaram muitos estudiosos a categorizar essa era em diferentes fases, como argumenta Florêncio

Las imágenes nacionales no son estáticas, sino dinámicas. A lo que más se parece es a un juego de calidoscopio. Eso significa dos cosas: primero, por todo lo dicho, que el singular no tiene sentido más que por comodidad: no hay obviamente una sola caracterización de la España franquista, sino casi tantas como observadores, pero aun en el supuesto de que sólo hubiera una, no tendría sentido hablar de la misma imagen en 1939, en 1945, en 1953, en 1968 o en 1974, por citar una serie de fechas en las que cambian las coordenadas interiores y exteriores y, por tanto, se percibe una España franquista muy distinta. (Florencio, 2005, p.25)

Percebemos através dessa passagem que há separações e singularidades em diferentes recortes relacionados ao franquismo. Para esta dissertação, enfocamos a década de 1960, com suas permanências e continuidades, a fim de elaborar o terreno para a análise das fontes dessa pesquisa e dos aparatos governamentais desse período.

Os Reis Católicos foram venerados como santidades de um panteão laico, e a época dos Áustrias maiores foi o referencial político e estético do novo regime. Stanley Payne tem descrito Franco como o governante espanhol que teve mais poder desde Felipe II, com a diferença de que o caudilho dispôs de um Estado moderno com uma sofisticada maquinaria propagandística. (Buades, 2013, p. 176)

É necessário enfatizar “uma sofisticada maquinaria propagandística”, uma vez que tal maquinário estatal será o ponto de análise e de principal discussão nessa dissertação. Em suma, esse recorte evidencia que, buscar analisar a edição espanhola do Eurovision e seus elementos propagandísticos do Estado Espanhol, é uma pesquisa relevante e não puramente especulativa, pois inegavelmente ao uso da propaganda política, como ressalta Buades, era uma característica fundamental do franquismo.

Em *História del Franquismo* (2020, p.15) do historiador Luis Palacios Bañuelos, podemos ter um vislumbre dessa situação:

El franquismo es un largo período histórico con etapas variadas. Podríamos decir que hay varios franquismos; no es lo mismo el de la guerra y posguerra que el del desarrollismo o el tardofranquismo. Cada etapa tiene sus notas diferenciales. ¿Qué cambia y qué permanece? Lo que cambia se debe tanto a factores externos (evolución de la política internacional) como internos, provocados por la propia dinámica del Régimen. Resulta además que, entre los franquistas, los había más franquistas que Franco que aplicaban la norma de forma extremada con tal de ganar méritos dentro del Régimen. Por ejemplo, si el gobernador civil y jefe provincial del Movimiento era un forofo franquista aplicaba con el rigor de un fanático la ley franquista; algo muy distinto de lo que haría un gobernador de talante más liberal. Esto explica que se den vivencias muy distintas en tiempos coincidentes. Respecto a lo que permanece, la respuesta es obvia: perdura Franco y su ejercicio autoritario del poder. Continúa Franco y su uso abusivo de los recursos del Estado le lleva, por ejemplo, a ejecutar las sentencias de muerte tanto al principio de su mandato como al final. Y esto es absolutamente rechazable e injustificable. Y con el dictador perdura el Régimen —«atado y bien atado»— y un denominado Movimiento con vocación de moverse poco o más bien de conservarse inmóvil. (Bañuelos, 2020, p.15)

Através dessa leitura, podemos dizer que para se analisar o franquismo é necessário dividi-lo em etapas, identificando os critérios para tal recorte. Isso envolve uma análise das mudanças econômicas, governamentais e administrativas, como chefes de distritos e regiões ou secretários que estavam à frente de pastas de ministérios. É possível, assim, evidenciar uma

característica marcante do franquismo: a permanência da figura de Franco no poder. Nesse sentido, Bañuelos (2020) contribui ao propor a divisão do franquismo por décadas, oferecendo uma perspectiva temporal útil para compreender suas transformações.

La división por décadas es porque cada una tiene un carácter propio no solo por los lógicos cambios fuera y dentro de España. Podríamos decir que hay varios franquismos porque las diferencias entre décadas son considerables. Nada tiene que ver, por ejemplo, la vida española de los años cuarenta con la de los sesenta, etc. Esto significa que el franquismo evoluciona. Lo que nunca cambia es Franco y su forma de actuar. (Bañuelos, 2020, p.84)

O ponto principal a ser observado nesse recorte é a heterogeneidade do movimento franquista e a necessidade de dividi-lo em etapas, pois, caso contrário, cair-se-ia em uma armadilha perigosa de tratar como uniforme um movimento que passou por mudanças significativas, tanto na relação com sua população quanto na sua imagem no exterior, não sublimando a concepção de que foi uma ditadura e manteve-se nesse status até a redemocratização iniciada em 1975. Vale ressaltar que o principal recorte de análise nesta dissertação será o final da década de 1960, especificamente os anos de 1968 e 1969. Esse período é marcado pelas duas vitórias espanholas no Eurovision, bem como pelo planejamento do evento de 1969. Assim, trata-se do momento em que foram produzidas as fontes que serão analisadas, como revistas, jornais, publicidades e o próprio festival.

Para uma divisão do período franquista elegemos o livro *História de España Alfaguara* (1973) dirigido por Miguel Artola, mais especificamente a divisão feita por Ramón Tamames no capítulo VII, intitulado de *La República. La Era de Franco* (1931- 1970). Nesse capítulo do livro, Tamames divide o franquismo com base nas relações econômicas, resultando em cinco etapas: *Autarquía y estancamiento* (1939-1951); *La recuperación económica y el amortiguamiento de las tendencias autárquicas* (1951-1956); *La búsqueda de un nuevo equilibrio* (1957-1960). *El Plan de Estabilización; Estabilización económica* (1961-1964) e *La planificación indicativa* (1965-1970)¹⁰.

Para esta dissertação, deve-se considerar que está se trabalhando com um pequeno recorte temporal, englobando os Festivais Eurovision da canção dos anos de 1968 e 1969. Com isso posto, salienta-se que trabalharemos unicamente com as relações desenvolvidas durante o período denominado de *La planificación indicativa* ou seja, o tempo delimitado entre 1965 e 1970.

Con la publicación del informe del Banco Mundial en septiembre de 1962 comenzó una nueva etapa, que bien podría calificarse de “preliminar al Plan

¹⁰ Devemos considerar que o livro em questão foi escrito em 1973, logo, o Franquismo ainda estava em vigor na Espanha.

de Desarrollo”. Desde el punto de vista legal, ya había quedado abierta unos meses antes, en febrero, con la creación del cargo de comisario del Plan de Desarrollo. El esquema del Plan de Desarrollo 1964-1967 partió del establecimiento de una doble hipótesis de crecimiento: para la población activa se previó un ritmo del 1 por 100 anual, y de un 5 por 100 para la productividad; de esas hipótesis resultó, en términos aproximados, un ritmo de crecimiento del Producto Nacional Bruto del 6 por 100 anual; superior al registrado en España en los años 1954-1962 (4,5 por 100) y asimismo más elevado que el previsto por otros países europeos (Francia, 5,5 por 100; Italia, 5,6 por 100). (Tamames, 1974, p.471)

Percebe-se, nesse trecho, que a economia espanhola da década de 1960 experimentava um crescimento constante, o que impactou de maneira significativa os padrões de vida da época. Com uma economia estabilizada, bens de consumo que anteriormente eram restritos às camadas mais abastadas passaram a ser acessíveis também pelas classes médias, sendo a televisão um desses expoentes. O crescimento do PIB também possibilitou a organização de eventos internacionais de grande porte, como o Eurovision, que exigiam altos investimentos e representavam consideráveis custos para o país anfitrião.

Contudo, as questões econômicas, embora essenciais, não abrangem toda a complexidade do processo espanhol. Assim, surge a necessidade de integrar as questões e divisões políticas para uma compreensão mais abrangente e concreta do período. Para isso, recorre-se à *Dinámica Histórica de la era de Franco*, classificação proposta por Tamames, que divide o período em oito fases distintas, baseadas nas relações internas do governo franquista:

según nuestra clasificación, ha presidido Franco, desde 1938 a nuestros días, y que por las razones que en cada momento iremos viendo designamos de la forma siguiente: 1. El gobierno de Burgos (1 de febrero de 1938). 2. El gobierno de la neutralidad y la no beligerancia (9 de agosto de 1939), con sus dos reajustes importantes del 20 de mayo de 1941 y 3 de septiembre de 1942, y los menores del 16 de marzo de 1943 y 11 de agosto de 1944. 3. El gobierno de la autarquía (18 de julio de 1945). 4. El gobierno de los Pactos con el Vaticano y EE.UU. (18 de julio de 1951) y su reajuste de febrero de 1956). 5. El gobierno del plan de estabilización (25 de febrero de 1957). 6. El gobierno del primer plan de desarrollo (10 de julio de 1962). 22 de julio de 1967 (Carrero, vicepresidente) y de 20 de mayo de 1968 (Villar Palasí en Educación). 8. El gobierno monocolor (29 de octubre de 1969). (Tamames, 1974, p.495)

Devemos nos atentar ao chamado *Séptimo Gobierno* que durou do dia 07/08/1965 a 29/10/1969¹¹.

En otros aspectos, el septimo gobierno llevó a cabo una labor de institucionalización del régimen en dos direcciones: la ley de prensa de 1966 que suprimió —cierto que manteniendo muchas restricciones la censura

¹¹ Apesar do 7º governo não aparecer no recorte, acredito que tenha sido um erro, ao pularem do 6º para o 8º, contudo o 7º tem um subcapítulo para ele começando na página 521.

previa; y la Ley Orgánica del Estado, que dio coherencia a las leyes fundamentales, introduciendo en ellas una serie de modificaciones y que fue aprobada en referéndum el 14 de diciembre de 1966. Finalmente, en este proceso de institucionalización Franco procedió a designar a Juan Carlos de Borbón como su sucesor a título de rey, el 22 de julio de 1969. (Tamames, 1974, p.526)

Nas relações internas do governo franquista, podemos destacar nesse sétimo governo as mudanças em relação às leis de censura vigentes desde a Guerra Civil Espanhola. Não obstante, existem continuidades nesse período que serão interessantes para a análise nesse trabalho, como, por exemplo, o segundo mandato de Manuel Fraga Iribarne na secretaria de *Información y Turismo*.

Essa secretaria, por sua vez, representa um ponto crucial para a elaboração desta dissertação, pois as leis de imprensa e os códigos de censura estavam sob sua regulação. Outro aspecto importante é a relação da televisão espanhola com esse órgão do governo, uma vez que a emissora oficial TVE estava sujeita à sua supervisão, já que era subordinada à secretaria. Cabe ressaltar também que o Eurovision estava sendo constituído e organizado pela TVE. Em suma, todos os âmbitos relacionados a este trabalho estão interligados a essa secretaria e à figura de Manuel Fraga Iribarne, destacando a centralidade desse órgão no contexto da época.

Por fim, é fundamental destacar que os vieses econômicos e políticos representarão uma base importante para a análise do período Franquista. Contudo, aprofundar-se-á também nos aspectos culturais e na repressão estatal. A partir desses aspectos, serão estabelecidas as bases para compreender as relações internas e externas da Espanha durante esse período, com ênfase nos anos finais da década de 1960.

Ao pautar a cultura como um fenômeno necessário para a criação de uma imagem exterior, percebemos no Eurovision a busca pela representação e apresentação de diferentes formas culturais espanholas, bem como de diversas localidades.

El gobierno español se ocupó de que los asistentes extranjeros se fueran con buena impresión de España. Para ello, el estado se ocupó de todos los gastos de los artistas y compositores invitados a participar tuvieran unas vacaciones por Madrid, la costa del Sol y Mallorca unos días antes del festival. El gobierno les invitó a exhibiciones taurinas, partidos de futbol, espectáculos flamencos y a grandes comidas. (Hera, 2019, p.18)

Ao observarmos o Eurovision como um plano governamental para uma melhora da imagem exterior da Espanha, começamos a compreender os gastos exorbitantes resultantes da organização desse evento. O governo ao pagar os custos das viagens dos artistas, acabava por convidá-los a irem aos diferentes eventos, jantares, promoções e localidades, considerando a

imagem e a relevância que os artistas nacionais que iriam competir no Eurovision possuíam para os seus respectivos países, terem uma boa impressão da Espanha era essencial.

Firmados nessas bases, desenvolvemos a estrutura da dissertação em três capítulos que seguem as perguntas iniciais da pesquisa como eixos.

No primeiro capítulo, abordaremos a conceitualização da Espanha Franquista e suas peculiaridades, a fim de iniciar as discussões sobre o Eurovision. Serão analisados o contexto de elaboração do evento, os participantes e seu processo histórico, visando estabelecer uma base sólida para explorar a edição de 1969. Será necessária a referência a algumas manchetes de jornais e revistas, com o intuito de recuperar o processo ocorrido ao longo do Eurovision de 1969, bem como examinar alguns dos fatores que antecederam sua realização.

O segundo capítulo, por sua vez, se concentrará na relação entre o Eurovision e o Fascismo espanhol. Iniciaremos com a análise do plano de política cultural do franquismo, suas particularidades, o processo histórico da censura e seu impacto no período da realização do festival. Após essa análise do contexto cultural, passaremos para as observações audiovisuais, com ênfase nos discursos oficiais e nas falas dos apresentadores do evento. Em seguida, a investigação se voltará para o aspecto propagandístico do evento, particularmente no que diz respeito ao cartaz criado por Salvador Dalí. Buscaremos explorar a relação entre essa obra e o regime franquista, além da mensagem que o governo pretendia difundir por meio desse instrumento visual.

No terceiro e último capítulo, o foco será a expressão *La España diferente*, buscando o seu significado e o porquê da sua utilização. Essa frase se torna cabível de análise, uma vez que ela se tornou o slogan da edição de 1969 do festival Eurovision, mas já era utilizada anteriormente pelo Ministério de Turismo e Informação. Logo, esse terceiro capítulo analisará o porquê dessa escolha e o significado dela para estar sendo disseminada em um programa internacionalmente.

Nas conclusões, traçaremos alguns apontamentos em resposta às nossas perguntas de pesquisa. Observando as bases de uma construção de uma identidade espanhola e principalmente a disseminação da ideia de uma *España diferente* através do Festival Eurovision da Canção Europeia.

CAPÍTULO 1

O EUROVISION E A HISTÓRIA DOS FESTIVAIS DE MÚSICA NA EUROPA

No primeiro capítulo, refletiremos sobre o processo histórico ocorrido na Espanha nos anos de 1968 e 1969. Especificamente, no primeiro subcapítulo, abordaremos o conceito de fascismo e sua aplicação no contexto espanhol, utilizando diferentes teóricos e referenciais para compreender o período no qual os eventos discutidos nos segundo e terceiro subcapítulos ocorreram. No segundo subcapítulo, concentraremos nossa análise no Eurovision de 1968, que marcou a primeira vitória da Espanha na competição, além de examinar a repercussão desse evento nas mídias locais e internacionais. Por fim, o terceiro subcapítulo será dedicado à edição de 1969, com ênfase na sua elaboração e nos eventos que antecederam sua realização.

1.1 Conceituação do Fascismo e as peculiaridades do sistema espanhol

É fundamental compreender o modelo de governo fascista para uma análise aprofundada do sistema franquista, uma vez que diversos regimes subsequentes se inspiraram nesse modelo. Como aponta Linz (1975, p. 206), “não foi por acaso [...] que os ditadores da realeza da Europa Oriental, burocratas e oficiais, e Franco (na Espanha) imitaram o fascismo.” Essa reflexão destaca a influência do fascismo como um padrão de governança que orientou as práticas políticas e estruturais de diferentes regimes autoritários, incluindo o franquismo.

De forma geral, para a década de 30, o fascismo era um movimento que se contrapunha ao liberalismo, naquele momento desgastado pela crise econômica do início do século XX. Em sua análise sobre o período, Gramsci (2007) define:

O que é o fascismo, visto em escala internacional? É a tentativa de resolver os problemas da produção e da troca através de rajadas de metralhadoras e de tiros de pistola. (...) Criou-se uma unidade e simultaneidade de crises nacionais, que fazem com que a crise geral seja extremamente aguda e incontornável. Mas existe em todos os países um estrato da população – a pequena e média burguesia – que considera ser possível resolver estes gigantescos problemas com metralhadoras e pistolas. É este estrato que alimenta o fascismo, que fornece seus efetivos. (Gramsci, 2007, p.77)

Partindo-se da análise de Gramsci, pode-se observar que o uso da força se expressa na imagem do poder militar bancado por uma atmosfera de desejo de mudanças pautados por um contingente que expressa o seu poder político e econômico, repousando-se na imagem da pequena e média burguesia. Lê-se pequena e média burguesia como o estrato da sociedade que controla uma parcela da riqueza, claramente em uma disputa desigual com a grande burguesia,

mas, principalmente, é o substrato no qual os intelectuais são formados, e uma parcela deles acaba por apoiar os movimentos que favorecem esse segmento burguês, tendo como um dos exemplos o fascismo.

Ao contrário dos demais países da Europa ocidental, a Espanha não foi substancialmente influenciada pelos ideais iluministas e por isso mantinha uma estrutura arcaica, o que impediu uma Revolução Industrial no país e atrasou o seu desenvolvimento econômico. (Quadros, 2005. p.53)

Nesse excerto, nota-se a singularidade ao se abordar a Espanha, visto que, ao trabalhar com a Europa Ocidental, estamos habituados a observá-la como uma região marcada pelos efeitos da Revolução Industrial e suas repercussões sociais e estruturais. Contudo, na Espanha, observa-se uma estruturação não acomodada e afetada por esse processo, mas sim uma manutenção das estruturas monárquicas e católicas, embora estivesse inserido no sistema capitalista de produção. Em suma, essa manutenção de sistema hierárquico e conservador facilitou o surgimento e a perpetuação de um regime fascista.

O Estado consegue (e neste caso seria preciso dizer mais precisamente: o governo) que a Igreja não dificulte o exercício do poder, mas antes o favoreça e o sustente, assim como uma muleta ampara um inválido. Ou seja, a Igreja se compromete perante uma determinada forma de governo (que é determinada de fora, como documenta a própria concordata) em promover aquele consenso de uma parte dos governados que o Estado explicitamente reconhece não poder obter com meios próprios: eis em que consiste a capitulação do Estado, porque, de fato, este aceita a tutela de uma soberania exterior cuja praticamente reconhece. (Gramsci, 2007. p.43-44)

Na análise de Gramsci, o Estado e a Igreja se comunicam mediante concordatas que acabam por estreitar as divisas entre tais instituições. Logo, em países que possuíam essas estruturas de poder conectadas socialmente, entende-se que estes não passaram por mudanças consideráveis nas estruturas de poder desde o século XIX, e mantiveram seus extratos sociais majoritariamente dependentes de uma colaboração de poder e fé. Sendo assim, o fascismo conseguiu se estabelecer com mais facilidade, pois ambos os divisores se auxiliavam no papel de manutenção desse poder.

Contudo, não foi por acaso que a política interna desse país notoriamente anômalo e auto-suficiente se tornou o símbolo de uma luta global na década de 1930. Suscitou os principais problemas políticos da época: de um lado, democracia e revolução social, sendo a Espanha o único país na Europa onde ela estava pronta para explodir; do outro, um campo singularmente rígido de contra-revolução ou reação, inspirado por uma Igreja Católica que rejeitava tudo o que acontecera no mundo desde Martinho Lutero. Muito curiosamente, nem os partidos do comunismo moscovita nem os inspirados pelo fascismo tinham algum significado na Espanha antes da Guerra Civil, pois esse país seguiu seu próprio caminho excêntrico tanto na ultra-esquerda anarquista quanto na ultradireita carlista. (Hobsbawm, 1995, p.127)

A reflexão de Hobsbawn traz à luz o processo anterior à formação da Ditadura Franquista na Espanha. Antes da eclosão da conhecida Guerra Civil (1936–1939), já havia ocorrido o embate entre Carlistas (monarquistas adeptos do Rei Carlos V) e Republicanos, que disputavam o poder e as concepções em torno do regime. Na década de 1920, tais disputas culminaram no golpe de Primo de Rivera, que governou ditatorialmente até 1930.

A ultra direita espanhola começou a tomar traços fascistas com a criação do Movimento Falangista, que apoiou posteriormente a ala nacionalista durante a Guerra Civil Para compreender melhor o papel desempenhado pelas falanges na Espanha Franquista utilizaremos da obra *Falange española: de la corte literaria de José Antonio al protagonismo del nacionalcatolicismo* (2016) de Gabriela de Lima Grecco.

En un contexto en el cual se produjo la toma de poder por parte de las nuevas derechas radicales y el descrédito de la democracia, existió la necesidad de engendrar una nueva inspiración ideológica. Por ello, un amplio sector de la derecha española buscó inspiración en la retórica y en elementos de legitimación del fascismo en diverso grado, dando lugar al movimiento de la Falange española. Tras la Guerra Civil Española y con la ascensión de la Falange como Partido Único del régimen franquista, se empezó a diseñar una nueva política de cara a fascitizar la sociedad y la cultura. Esta nueva política determinó un conjunto de parámetros de organización y de valores ideológicos, como fue el corporativismo. En este sentido, la Falange fue capaz de proporcionar un cuerpo doctrinal y una política cultural necesaria para sustentar el nuevo régimen, aunque su proyecto revolucionario perdió fuerza frente a los cuadros tradicionalistas y conservadores del propio partido. (Grecco, 2016. p. 99)

Na disputa do poder na Espanha, o apoio das falanges, da Igreja e do Exército foi crucial para a vitória na Guerra Civil e no posterior governo espanhol. Essa troca de favores entre o fascismo e a Igreja se tornou um movimento conhecido como fascismo clerical ou nacional catolicismo.

Por esta razão, em que a Igreja se confundia com o Estado, tendo os clérigos amplo acesso ao aparelho estatal, a relação entre o regime de Franco e a Igreja é constantemente denominada nacionalcatolicismo ou de fascismo clerical. O nacionalcatolicismo caracterizou-se por um controle, com o apoio do Estado, de algumas parcelas da vida política e social espanhola, notadamente a educação e a moral, exercendo uma censura cultural e impondo normas sobre determinados comportamentos sociais. Seu ideário baseia-se nos escritos dos intelectuais tradicionalistas Marcelino Menéndez y Pelayo e Juan Vázquez de Mella, para quem “ser espanhol é ser católico” (Quadros, 2005. p.54)

Em suma, para se compreender a formação do Estado fascista espanhol, temos que compreender a sua estruturação, em moldes gerais, em torno do tríptico Estado-Exército-Igreja.

A religião, especialmente a católica, desfrutava um veranico de autoridade restaurada. Na Espanha, a hierarquia católica ainda contava com recursos e apoio político para reinstalar a Contra-Reforma: num acordo firmado em 1953, Franco concedeu à Igreja não apenas isenção de impostos e livrou-a de qualquer interferência do Estado, mas também deu-lhe o direito de solicitar a censura de qualquer texto ou discurso ao qual a Igreja fizesse objeção. Em troca, a hierarquia eclesiástica manteria e reforçaria a mescla conservadora entre religião e identidade nacional. Com efeito, a Igreja estava agora tão inteiramente integrada nas narrativas de identidade e dever nacional que o principal livro-texto de História no ensino primário — *Yo soy español* — (publicado pela primeira vez em 1943) ensinava História da Espanha como uma narrativa monolítica: iniciando no Jardim do Éden e acabando com o Generalíssimo. (Judt, 2007.p. 373)

Hobsbawm ressalta que a eclosão da guerra civil na Espanha permitiu a aproximação com os comunistas, por um lado, e os inspirados pelo fascismo de outro, pois essa guerra acabou abalando o sistema monárquico vigente, abrindo brecha para ambos os sistemas que criticavam as estruturas em vigor. É neste cenário que o franquismo sai vitorioso da guerra, como exemplifica Quadros (2005, p. 51).

A ascensão dos regimes de extrema-direita na Europa, durante os anos 20 e 30, está relacionada a esta radicalização e tem como um dos seus maiores sustentáculos a Igreja, junto com os grandes proprietários de terras e industriais, que compartilhavam com os fascistas o anticomunismo militante. Para eles, somente um sistema político antiliberal e totalitário poderia salvaguardá-los da influência dos “vermelhos ateus”. (Quadros, 2005, p.51)

Tem-se na organização da Espanha Franquista a coexistência e a presença da igreja, dos proprietários de terras, industrialistas e dos falangistas, fascistas. Esse embate, é evidenciado no campo historiográfico, fator abordado por Tamames (1974, p.7):

La Dictadura, tal como se produjo desde un principio, no podía tener una vida prolongada. En la perspectiva histórica de hoy, podemos apreciar que su escasa severidad en tantos aspectos no resultó suficiente para eliminar los gérmenes existentes en pro de una erradicación de las más viejas taras de la nación: concentración de la riqueza, poderes de la iglesia y del ejército, centralismo, etc. (Tamames,1974. p.7)

Nesse enxerto, vemos que o franquismo significava a manutenção do *status quo*, como o acúmulo de riquezas, o poderio da igreja e do exército e o centralismo. Tais características também afetaram as políticas culturais, como será observado posteriormente com mais atenção.

Por fim, destaca-se que essa sobreposição Estado, Exército e Igreja é de suma importância para compreender o franquismo e tal perspectiva será fundamental nessa dissertação. Quanto a este elemento, Judt (2007, p. 374) analisa:

A isso foi acrescentado um novo culto aos mortos — os “mártires” do lado vitorioso da recente Guerra Civil. Nos milhares de memoriais dedicados às

vítimas do republicanismo anticlerical, a Igreja espanhola organizou incontáveis cerimônias e tributos. Uma criteriosa mistura de religião, autoridade civil e comemoração de vitória reforçava o monopólio espiritual e mnemônico da hierarquia eclesiástica. Uma vez que Franco precisava ainda mais do catolicismo do que a Igreja precisava dele — de que outra maneira seria possível manter os tênues elos da Espanha no pós-guerra com a comunidade internacional e o “Ocidente”, o Generalíssimo concedeu à Igreja, na realidade, espaço ilimitado para recriar na Espanha moderna o “espírito das Cruzadas” característico do ancien régime. (Judt, 2007, p. 374)

O franquismo estava, entre outras coisas, fundamentado na ideia do retorno de uma Espanha imperial, conservadora e monárquica, imagem forjada na tradição expansionista do século XVI.

A Espanha saiu da guerra civil arruinada econômica e moralmente. A fome e as epidemias foram o pão de cada dia de um país devastado por uma conflagração fratricida. Enquanto isso, o governo do general Franco parecia viver de quimeras. O discurso imperialista que impregnara as filas da Falange nos anos republicanos foi tomado de empréstimo pelo regime franquista. Como tantos outros militares formados no pós-1898, Francisco Franco acreditava que a Espanha tinha sofrido por demasiado tempo uma crise de identidade. A guerra civil servira para extirpar a “anti-Espanha”, que, como um câncer, supostamente corroía o corpo social do país. Agora era necessário encaminhar a “Espanha autêntica” aos elevados patamares que haviam sido atingidos no século XVI. (Buades, 2013, p. 176)

Nesse recorte, podemos perceber novamente a ideia de que a “Nova Espanha” proposta pelo franquismo fazia referência à identidade imperial. Segundo Rufino (2011, p. 10), “A “nova Espanha” que estava surgindo buscava no passado elementos que pudessem fundamentar uma identidade nacional.”

Ao se constituir uma ideia de “Espanha autêntica” cria-se uma memória e um ideal, que se contrapõem com a realidade plural e diversa que constitui a gama cultural espanhola. Para tal, algumas características tiveram que ser retratadas como anti-espanholas, gerando um embate que poderá ser percebido ao se analisar as fontes do período, como, por exemplo, a carta aberta de Joan Serrat¹².

Podemos também abrir um adendo e analisar as diferentes formas de se observar o franquismo. Por ser um movimento duradouro, não podemos generalizá-lo, principalmente se observado no campo econômico. Ao contrário do exemplo do trecho acima, a realidade econômica observada no contexto do Eurovision de 1969 era diferente. Os efeitos do milagre

¹² Cantor catalão que iria representar a Espanha no Eurovision de 1968, contudo acabou por abdicar de sua posição de representante por ser impedido de cantar em catalão. Fator analisado no subcapítulo 2.3.

econômico e da abertura das relações internacionais, já mencionados na introdução desse trabalho, permitiram a organização e elaboração de um evento de magnitude internacional.

Na década de 1960, o ritmo do crescimento começou a desacelerar, mas as economias do Oeste Europeu ainda prosperavam em níveis historicamente incomuns. No cômputo geral, entre 1950 e 1973, o PIB alemão per capita mais do que triplicou, em termos reais. Na França, o PIB per capita cresceu 150%. A economia italiana, tendo partido de um patamar inferior, registrou performance ainda mais notável. Países historicamente pobres viram o seu desempenho econômico melhorar de modo espetacular: de 1950 a 1973, o PIB per capita na Áustria subiu de 3.731 dólares para 11.308 (em valores cambiais de 1990); na Espanha, as cifras foram de 2.397 dólares para 8.739. A economia holandesa cresceu 3,5% ao ano, entre 1950 e 1970 — sete vezes mais do que o índice anual médio registrado nos quarenta anos precedentes. (Judt, 2007.p. 547)

Logo, é de vital necessidade entender que o franquismo não é um modelo de governo que permaneceu igual desde sua criação em 1939. Esse modelo político deve ser entendido como algo que se moldou e diferenciou-se conforme o tempo e a geopolítica mundial ia se alterando. Podendo ser observado, em diferentes recortes temporais, diferenciações entre a censura e os planos econômicos, o que subsequentemente acabava por alterar como o governo exercia a sua soberania e o comportamento da população e da sua máquina propagandista.

Contudo, não se deve sublimar que o regime franquista é um período marcado pelas leis de censura, perseguição da oposição política e exílio, o que pode ser lido como um momento em que as grandes mídias e meios noticiários, diga-se de passagem, as principais fontes dessa pesquisa, estavam sujeitas a perpetuarem o discurso oficial/estatal. Fator observável no trecho de *Os Espanhóis* (2013, p.173).

Foi um sistema de represálias e que danaram a vida de um número considerável de pessoas. A cifra de um milhão de mortos fez sucesso nos meios literários e jornalísticos. Porém, não possuímos dados que sustentem esse número. A informação de que hoje dispomos sugere uma cifra de cerca de 200 mil mortos, à qual deveríamos acrescentar outros 300 mil exilados. Fora os abatidos nos campos de guerra, há uma cifra também indeterminada daqueles que sofreram represálias políticas. (Buades, 2013, p. 173)

Logo, o que busca ser evidenciado nessa passagem é a ação do Estado espanhol perante a sua população, e as consequências desses atos. A ênfase nesse caso deve ser não somente a imagem e mensagem direcionada à população do país que sediou, mas também a imagem que seria divulgada internacionalmente, fator também observável nas campanhas de turismo espanholas.

Perante essa imagem internacional, adentraremos um embate de controle das mídias e das formas de cultura, que acabavam por moldar essas percepções. Contudo, para uma melhor abordagem dessas questões, iniciará um novo subcapítulo.

1.2 A primeira vitória e a certeza da organização de um certame

Iniciaremos o primeiro subcapítulo abordando os antecedentes da XIV Edição do Eurovision. Como o próprio título sugere, analisaremos a XII edição do festival, realizada em 1968, que resultou na primeira vitória da Espanha, explorando os desdobramentos dessa conquista e sua importância para a população espanhola, especialmente para o governo franquista.

O ano de 1968 marcou a história da Espanha com a inédita vitória no Festival Eurovision, com a música *La, La, La*, interpretada por Massiel. A relevância desse feito foi tamanha que repercutiu em diversos jornais e meios publicitários europeus. Graças a esse sucesso, a Espanha conquistou o direito de sediar a edição subsequente do festival. Abaixo, encontra-se um exemplar de revista anunciando as boas novas à população.

Figura 01: Capa da revista ABC de Madrid contendo a imagem de Massiel



Fonte: Nuevos Horizontes. ABC. Madrid, 9 de abril de 1968¹³.

¹³ Disponível em: < <https://www.rtve.es/fotogalerias/1968-el-ano-de-la-revolucion-de-massiel/71795/massiel->

A imagem acima exibe a capa da revista *ABC de Madrid* do ano de 1968, na qual se destaca a imagem de Massiel cantando no palco do festival. É importante ressaltar que a revista *ABC* era uma das publicações de maior circulação e relevância de sua época, sublinhando o impacto significativo dessa vitória para a sociedade espanhola, a ponto de ser considerada digna de ocupar a capa e as manchetes da revista. Tal destaque reflete não somente a importância do evento em si, mas também o papel que a vitória de Massiel desempenhou na construção da imagem da Espanha na cena internacional.

Contudo, antes de nos aprofundarmos na matéria da revista, devemos dedicar um tempo para explorá-la. Para tal finalidade, se utilizará do artigo *ABC ante la cuestión vasca en la Transición y la Democracia (1975-2001)* (2005) de Virginia López de Maturana:

Es cierto que todo periódico español se vincula directamente con alguna ideología política, por lo que llamar «independiente» a un rotativo es algo relativo, a pesar de que ABC así lo hace. ABC fue fundado en el año 1903 por Torcuato Luca de Tena y Álvarez Osorio. Inicialmente tuvo una periodicidad semanal, pero a partir del de junio de 1905 comenzó a publicarse como diario. Se caracteriza por ser un periódico conservador, monárquico y católico. Nació en plena Restauración, en el reinado de Alfonso XIII (1902-1923), se amoldó a la Dictadura del general Miguel Primo de Rivera (1923-1930) y pervivió durante la II República (1931-1936). Con el comienzo de la Guerra Civil (18 de julio de 1936), cesó la publicación de ABC de Madrid, que pasó a manos republicanas el 25 de julio. El 29 de marzo de 1939, conquistada ya la capital, reapareció el ABC tradicional. Aunque el diario estaba de nuevo en manos de los monárquicos, Franco y Serrano Súñer “imponen a un director, José Losada de la Torre, que no se saluda con el propietario del periódico, Juan Ignacio Luca de Tena”. (Maturana, 2005. p. 2)

Percebe-se que a revista ABC, ainda que se diga “independente”, tem-se correlacionado com alas extremistas e conservadoras da Espanha, em primeiro viés monárquico e após a Guerra Civil, flertava com o fascismo. Essa questão ideológica fica explícita ao observar que, enquanto Madrid esteve sob domínio republicano, a publicação da revista foi suspensa, retomada em 1939, quando a capital foi conquistada pelos Franquistas.

Pero fue en 1966 (tres meses después de la promulgación de la Ley Fraga, que suprimió la censura de prensa previa) el momento más crítico en la historia del diario ABC. Luis María Anson publicó el artículo «La Monarquía de todos». Franco «ordena el secuestro de ABC. La policía lo retira de los quioscos. Incluso lo arrebatan de las manos a ciudadanos que han comprado ABC y lo llevan por la calle. La Guardia Civil lo recoge en los pueblos. El escándalo es monumental». Anson fue por ello procesado y se vio obligado a pasar un año en el exilio. Por eso, aunque ABC respetaba el régimen constituido en España, debido a su apoyo a Don Juan, el diario era tolerado, pero no era visto con buenos ojos por diversos sectores del régimen, en concreto el falangista. (Maturana, 2005. p. 3)

Apesar de ser uma revista conservadora, e de certa forma estar vinculada ao sistema político e ideológico espanhol, a revista ABC não esteve imune às interferências do Estado. Mesmo com suas características conservadoras e o seu relevante papel em propagandar o sistema político espanhol, principalmente após os embates entre franquismo e monarquismo, esse apoiado pela revista, geraram interferências no setor editorial da revista que passou a ser controlada principalmente pelos Falangistas, interferiram na revista; o que não impossibilitou uma gama de publicações e matérias que faziam alusão direta e vangloriavam setores e conquistas Franquistas.

Um dos discursos presentes desde a criação do Eurovision era de que as canções vitoriosas após esse feito se classificariam como “as músicas mais belas da Europa”, fator exacerbado na fala dos apresentadores. Essa nomenclatura parte de um pressuposto de exacerbação de uma cultura europeia, e, lido nas entrelinhas, a exacerbação de uma cultura ocidental, visto que somente os países da Europa Ocidental participavam dessa competição; por norma, entende-se que apenas o Ocidente conseguiria eleger a mais bela música da Europa.

A vitória espanhola, numa competição que carrega o peso de demonstrar o que se tem de “mais belo do ocidente” para o mundo, acabou por consolidar a imagem da Espanha como pertencente a este mundo ocidental, fator já evidente com a entrada da Espanha no festival em 1961 e nas comunidades internacionais.

Podemos observar que tal legitimação era uma preocupação antiga do governo de Franco, uma vez que, nos primeiros anos do governo, houve a exclusão da Espanha dos órgãos internacionais, como a ONU, fator exemplificado na Declaração da Conferência de Potsdam, de 1945.

A admissão de qualquer Estado nas Nações Unidas será efetuada por uma decisão da Assembleia Geral, depois de ouvida a recomendação do Conselho de Segurança. (...) Os três governos (Reino Unido, União Soviética e Estados Unidos), no que deles dependa, apoiarão a petição de ingresso na ONU dos países que permaneceram neutros durante a guerra. (...) Sentem-se, porém, obrigados a esclarecer que, não favorecerão nenhuma tentativa de ingressar apresentada pelo atual governo espanhol, o qual, tendo sido fundado com o apoio das potências do Eixo e em vista de sua origem, natureza, história e associação íntima com os Estados agressores, não possui as qualidades necessárias para justificar seu ingresso. (Mee Jr, 1978. p. 287)

A primeira das barreiras que o regime franquista teve que superar foi o isolamento que lhe foi imposto após a vitória das forças franquistas na Guerra Civil e a manutenção do regime fascista. Fator que não perdurou muito, visto que em 1955 ingressaria na ONU.

Los pactos con Estados Unidos y el Vaticano (1953) iniciaban un proceso indispensable de ayuda económica a una sociedad en que la miseria había

alcanzado cotas insospechadas. En una coyuntura de exacerbación de la guerra fría, la prioridad de los EEUU era conjurar todo atisbo de desestabilización, que podía inducirse si el descontento por hambre se extendía, y se hacía real una debacle económica y social. Los créditos de los EEUU se hacían indispensables para el Estado, permitieron una tímida abertura al exterior de la economía y comportaron la cesión de suelo y soberanía para la instalación de bases militares de importancia geoestratégica. Por otro lado, el reconocimiento del Vaticano reforzaba el componente católico del régimen tanto a nivel de presencia en la administración y el ejecutivo (ministros, altos cargos...), como de discurso político. (Corbella, 2015, p.172)

Ainda com relação à capa da revista ABC indicada acima, destacamos que o texto explicativo da manchete valoriza a repercussão internacional da cultura espanhola. *“La voz y la figura de Massiel han conquistado Londres y el mundo con un mensaje español, simple y pegadizo, “La, la, la”. Con el triunfo del Albert Hall, parecen abrirse nuevos horizontes prometedores a la canción ligera de España.”* A manchete “Novos Horizontes” indica novas possibilidades para a cultura espanhola, principalmente a sua repercussão nos circuitos europeus de música e uma maior visibilidade para a Espanha no cenário audiovisual e musical.

O Eurovision, desde a sua criação, levanta uma bandeira de “concurso apolítico”¹⁴, fator observável no primeiro conjunto de regras (Anexo 01).

Cabe a cada participante tomar, sob a sua exclusiva responsabilidade, todas as medidas úteis para que a sua participação na final europeia, bem como a sua transmissão (...)pelos organismos de radiodifusão não possam dar origem a qualquer reivindicação contra terceiros, de qualquer natureza, quaisquer que sejam.¹⁵

Apesar desses esforços, ocorreram protestos contra a participações espanhola e portuguesa, tendo como o caso mais emblemático a edição de Copenhagen em 1964, na qual um manifestante subiu ao palco após o encerramento da apresentação da Suíça, carregando um cartaz escrito *Boycot Franco e Salazar*, tendo sido rapidamente retirado. As câmeras não registraram o momento, já que a imagem da transmissão foi cortada para a tabela de pontuação.¹⁶ Devemos considerar que essa atitude ocorreu devido a entrada de Portugal na competição naquele ano, já que a entrada da Espanha ocorrera em 1961.

¹⁴ Podemos afirmar que a questão política no do Eurovision não foi resolvida, havendo discussões atuais sobre envolvimento de canções com teor político ou de países que estão em conflito. Em 2022 a Rússia foi banida do Eurovision por conta da guerra contra a Ucrânia, em contrapartida houve a manutenção de Israel na competição, nos anos de 2024 e 2025, mesmo com a guerra declarada a Palestina.

¹⁵ Il appartient à chaque participant de prendre sous sa seule responsabilité toutes dispositions utiles pour que sa participation à la finale européenne ainsi que sa retransmission en direct par les autres participants (actifs et passifs) et son relai, en direct ou en différé, par les organismes de radiodiffusion ne puissent provoquer à l’égard de ceux-ci aucune revendication, de quelque nature qu’elle soit de la part de tierces parties, qu’elles soient. Tradução do autor.

¹⁶Disponível em: <<https://eurovision.tv/story/recalling-the-copenhagen-contest-of-50-years-ago>>. Acesso em 24 fev. 2024.

Figura 02: Manifestante carregando um cartaz escrito “Boicote a Franco e Salazar”, em 21 de março de 1964.



Fonte: Vintage Eurovision.¹⁷

A edição de 1964 em Copenhague, bem como a primeira de Lugano, são as únicas que não possuem gravações em imagem disponível. Os registros do ano de 1956 não existem por conta dos métodos de gravação utilizados, visto que o público-alvo eram as rádios; já os da edição de 1964, por conta de um incêndio nos arquivos da televisão dinamarquesa, sobreviveram apenas os áudios. “Assim como no primeiro concurso de 1956, não há gravação conhecida do show. Diz-se que isso é resultado de um incêndio nos estúdios da emissora dinamarquesa DR na década de 1970 e o fato de que nenhuma das outras emissoras gravou o show completo. Uma curta gravação da reprise vencedora sobrevive, assim como a gravação em áudio do concurso.”¹⁸. Logo, só conseguimos ter contato com essa manifestação mediante fotos.

Ao se consagrar campeã do ano de 1968, a Espanha entrava para o conjunto de países que haviam vencido a competição. A partir dessa vitória, a imagem da Espanha, bem como sua cultura e, claramente, a música, estaria sendo exposta a toda a Europa, conectando-as, permitindo assim uma comunicação “entre iguais”. Devemos considerar que somente os

¹⁷ Disponível em: <<https://vintageurovision.tumblr.com/post/750020992686080000/the-1964-eurovision-song-contest-took-place-in-the>>. Acesso em: 04 dez. 2024.

¹⁸ As with the first ever contest in 1956, there is no known recording of the show. This is said to be as a result of a fire at the studios of Danish broadcaster DR in the 1970s and the fact that none of the other broadcasters recorded the entire show. A short recording of the winning reprise survives as does the audio recording of the contest. PROTEST on stage. In: Eurovision Song Contest. Disponível em: <<https://eurovision.tv/event/copenhagen-1964>>. Acesso em 18 nov. 2024. Tradução do autor

retratos oficiais eram apresentados externamente, ou seja, no quesito do Eurovision, a Espanha apresentava a sua cultura, língua e música, criada pelo estado e com peso de representatividade da totalidade espanhola.

Ao analisar outro jornal, esse por sua vez não mais vinculado ao Estado espanhol, mas publicado nos limites do Estado Português, pode-se perceber a mudança no trato com a vitória espanhola, sendo interessante mencionar a pequena diferença entre a data de publicação da revista espanhola e da portuguesa, respectivamente dia 9 e 7 do mês de abril de 1968 (Anexo 02). Por conta da data, percebemos que as opiniões expressas por meio destes jornais estavam sendo disseminadas concomitantemente.

O jornal em questão é o *Diário de Lisboa* fundado em 7 de abril de 1921, tendo a sua produção encerrada em 30 de novembro de 1990. Contudo, a sua maior disparidade ao se comparar com o ABC de Madrid é a sua postura contrária à Ditadura de Salazar. Tal afirmação é possível através do livro *O essencial sobre o Diário de Lisboa* de Cláudia Lobo (2022).

O escritor acabou por deixar o DL [Diário de Lisboa] depois de uma reunião de redação convocada por Lopes do Souto, no final de 1973, em que não gostou do que ouviu da boca do administrador. «Quando começava a falar, o Lopes do Souto nunca mais se calava», conta Cesário. «Finalmente lá se cansou e alguém lhe perguntou se a orientação do Diário de Lisboa se mantinha, se continuava a ser um jornal contra o governo. E ele respondeu que o DL não era nem contra nem a favor. Então os jornalistas começaram, um a um, a dizer que eram contra o governo. (Lobo, 2022, p.102)

O primeiro destaque evidente é o título da reportagem, *Um festival de pobreza- o grande prémio da eurovisão*, por meio do qual notamos o tom crítico os comentários tecidos sobre o festival e sobre o representante português, Carlos Mendes, reforçam o descontentamento:

Como se sabe, o desfile abriu com o verão, exageradamente nosso conhecido. Nos últimos dias, a televisão e a rádio bombardearam-nos com doses maciças dele. Com tanto estio, nossa alma ia ficando estiolada. A partir de agora, o verão vai reconhecer o outono. A calma voltará!
Carlos Mendes, muito D. João V. Lá se pensou que aquilo ficaria bem na Inglaterra. A sua linha de interpretação seguiu, embora atenuada, a que lhe deu o prémio cá, ou seja: volta para a direita, volta para a esquerda, cotovelos, uma leve curvatura, nenhuma relação com o ritmo, com o espírito da cançoneta. Tudo estava bem aprendido, mas a verdade é que, para além do que se aprende, o artista deve colaborar com alguma coisa de si próprio. Carlos Mendes não tinha nada para dar ao verão. E o verão morreu à mingua de calor.

O comentarista Mario Castrim¹⁹, considerado um dos pioneiros na análise televisiva em Portugal, foi o redator da matéria utilizada. Devemos considerar que a escrita de Castrim é

¹⁹ Artur Portela Filho foi a primeira pessoa a escrever sobre televisão no Diário de Lisboa, mas seria Mário Castrim (pseudónimo de Manuel Nunes da Fonseca) a fazer história. Convidado por Mário Neves, diretor-

reconhecida como ácida e direta, além de seus apontamentos contrários ao governo Salazarista. Logo, podemos destacar que uma das maiores diferenças entre ambos os jornais é a posição de seus editoriais aos governos vigentes.

Apesar da utilização de um jornal português, teremos como enfoque os comentários tecidos à música espanhola, além de alguns aspectos do festival Eurovision.

“La, la, la” evita a monotonia utilizando duas ou três mudanças de velocidade. Abre com uma concessão ao ritmo, mas logo utiliza a melodia em termos muito simples. Quase uma tática militar: o ritmo é a força motorizada, a melodia é a infantaria; os tanques desbravam o terreno, mas é a infantaria quem o ocupa. Da sábia combinação entre as duas forças pode resultar tanto a vitória na guerra como na Euorovisão- que é também uma espécie de guerra.²⁰

A alusão à guerra é o ponto de maior destaque nesse recorte exposto acima. Inicialmente destacamos que, nos regimes fascistas, o meio militar estava em evidência, e com isso a associação entre um evento cultural e uma disputa militar foi pautada numa fala de guerra e táticas militares. Analisando o estilo da crítica expressa no Diário de Lisboa, também poderíamos destacar essa alusão à guerra como uma forma de crítica aos governos vigorantes na península.

O autor da crítica, ao mencionar que o Eurovision é uma forma de guerra, demonstra também o caráter competitivo desse festival. Não que isso não seja explícito, uma vez que é uma competição em sua essência. Mas pautar-se como uma guerra alavanca o peso do que na convenção e nos discursos do próprio festival chamavam como um prêmio para a apresentação das mais belas músicas da Europa. Claramente, temos um embate entre as ordens de discurso e da realidade. O Eurovision é essencialmente uma competição, e o seu diálogo e mascaramento demonstra a tentativa da criação de uma retórica que abafa essa disputa; chama atenção que, em nenhuma das edições de 1956 até o ano de 1969, a nomenclatura de competição ou concurso foi utilizada, somente a de “grande prêmio” (*Gran Prix*).

Acabou mais um festival da canção que, como dito e redito, contou com uma assistência superior a duzentos milhões de telespectadores, espalhados de Portugal até a Rússia. Quer dizer que o “Royal Albert Hall” teve, no espaço de uma hora, maior assistência do que no total dos espetáculos dados ao longo de uma existência quase centenária. Isto é a televisão, isto a canção de rua, isto o comércio.²¹

adjunto, Mário Castrim escreve, a partir de 1965, um apontamento diário sobre o que passava no pequeno ecrã. Como um relógio suíço que nunca falha nem se atrasa, a crítica de televisão de Mário Castrim foi uma presença constante e diária ao longo de quase 20 anos — uma autêntica «âncora» do jornal, com uma legião de leitores fiéis que compravam o Diário de Lisboa para ler uma das mais famosas e polémicas colunas da imprensa portuguesa. (LOBO, 2022, p.139)

²⁰ Festival da Pobreza- o Grande prêmio da Eurovisão. Diário de Lisboa. Lisboa, página 7, 07 abril 1968.

²¹ *Ibidem*

Nesse recorte, se observa a magnitude do festival Eurovision, ou como conhecido em Portugal, Eurovisão. Se posto no papel uma audiência de duzentos milhões de pessoas, equivaleria a aproximadamente 30% da população europeia do período de 1968²², demonstrando o poder de massas e da propaganda do meio de comunicação televisivo. Adiantando uma discussão posterior, o Eurovision se concretiza como uma máquina publicitária e ideológica avassaladora se considerarmos as cifras alcançadas. Logo, uma vitória, e a consequente disponibilidade de sediar um evento dessa magnitude, são bens requisitados por qualquer governo.

Dando sequência na análise da matéria do jornal, tem-se que:

É evidente que a escolha das melhores canções não se processa tendo em vista a qualidade puramente musical. Por um lado, embora se diga que a letra não exerce grande influência na preferência do público, a verdade é que existe tendência para a votação em canções inteligíveis ao nível da comunicação oral: a França vota na Bélgica; a Suíça, na França e na Itália; Mônaco, na Espanha; a Bélgica vota na França., etc.²³

Percebe-se exposto nesse trecho uma das condições que caracteriza o sistema de votação inicial do Eurovision: cada país possuía 10 pontos que eram distribuídos por meio de um júri, para quantos países quisesse, com exceção do seu país de origem. Contudo, como pode ser observado na matéria do jornal, esse sistema acabava por favorecer grupos linguísticos e culturais, havendo uma troca de maiores montantes de pontos entre países com afinidades²⁴. Não podendo sublinhar que o próprio festival se concretizava como um agrupamento de países que possuíam na sua maioria equidades políticas, culturais, históricas e, na concepção da Guerra Fria, ideológicas. Fator observável no trabalho de conclusão de curso intitulado *Os Primeiros Anos do Festival Eurovision Song Contest (1956-1960): a construção de uma identidade europeia durante a Guerra Fria* (Ferreira, 2022).

Em síntese, é possível observar um conjunto de métodos e falas que elevam esse programa para um caráter de propaganda de uma cultura Ocidental e capitalista numa Europa dividida pela Guerra Fria. Longe de ser apenas um

²² Segundo o “United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division. *World Population Prospects: The 2022 Revision*.” A população europeia de 1968 é estimada em 648,610,491 milhões de pessoas. Disponível em <<https://www.populationpyramid.net/pt/europa/1968/>>. Acesso em: 04 dez 2024.

²³ Festival da Pobreza- o Grande prêmio da Eurovisão. Diário de Lisboa. Lisboa, página 7, 07 abril 1968.

²⁴ Um levantamento de dados sobre a distribuição dos votos do festival podemos apontar e confirmar o proferido por Castrim. De 1969, ano de estreia de Mônaco no Eurovision até 1975, sempre Mônaco pontou a Espanha. O mesmo ocorre entre Portugal e a Espanha, que no período de 1964, entrada de Portugal no festival até 1975, não dispuseram pontos ao outro em apenas dois anos, 1964 e 1965. Outro exemplo é a Suécia em relação a Dinamarca que de 1958 a 1966, ano em que a Dinamarca se retirou da competição, não lhe pontuou apenas em duas ocasiões, 1960 e 1962. Luxemburgo por sua vez, entre 1957 a 1975, não pontou a França em três ocasiões, 1966, 1970 e 1975.

instrumento da indústria cultural, o Eurovision foi um instrumento político-cultural de uma sociedade em reconstrução e remodelagem, em que atores buscaram se posicionar não apenas em um dos dois grandes modelos político-ideológicos que moldavam a geopolítica mundial, mas almejavam a volta de um vindouro passado de hegemonia e poderio que havia se findado junto com as Guerras Mundiais. Em suma, se juntaram dentro de um festival internacional, países com características equivalentes e com ideais parecidos, em meio a ações políticas e econômicas que estavam em curso, a União Europeia. (Ferreira, 2022, p. 55-56)

A dimensão dessa competição pode ser observada no trecho acima, no qual é evidente o ímpeto do processo de elaboração da indústria cultural e como ela acabava por estreitar as relações do chamado “bloco ocidental”. Mas, para além dessa característica, percebe-se também a mudança no discurso que outrora aparecia nas primeiras edições da competição, no qual estava presente a ideia de uma disputa propriamente cultural e “apolítica”. Até os dias atuais está presente essa ideia do Eurovision como alheio ao processo político, voltado somente ao favorecimento cultural; tal fato seja mencionado nos regulamentos do festival, como a norma de proibição de músicas políticas, como observado no próprio site do Eurovision “Evento não político: O ESC é um evento não político. Todos os Radiodifusores Participantes, incluindo o Radiodifusor Anfitrião, serão responsáveis por garantir que todas as medidas necessárias sejam adotadas nas suas respectivas Delegações e equipes para salvaguardar os interesses e a integridade do ESC e garantir que o ESC não seja, sob nenhuma circunstância, politizado e/ou instrumentalizado e/ou de outra forma desacreditado de qualquer maneira”²⁵. Percebe-se que desde pelo menos 1968 essa característica, sendo um dos pilares da construção dessa competição, era criticada.

Sucedo o mesmo neste festival da Eurovisão. O prazer de ganhar mata o prazer de cantar. Os juris não escolhem ao sabor dos musicais vivências, mas ao comando das artificiais conveniências. O patriotismo delira com a sua canção, quer, acima de tudo, que a sua ganhe- e o resto são cantigas... Estas e outras retiram ao festival da canção o mínimo de autenticidade e de honestidade. O cronista não pode tomá-lo a sério, como cumpriria noutras circunstâncias. A verdade é que o mal ruim morde a maçã; a maçã começa a ficar podre. O público apercebe-se disso. Daqui a rejeição, vai um passo.²⁶

O interessante nesse trecho reside na crítica feita pelo cronista Mario Castrim em 1968, ao afirmar que “o patriotismo delira com a sua canção, quer, acima de tudo, que a sua ganhe

²⁵ NON-POLITICAL EVENT: The ESC is a non-political event. All Participating Broadcasters, including the Host Broadcaster, shall be responsible to ensure that all necessary measures are undertaken within in their respective Delegations and teams to safeguard the interests and the integrity of the ESC and to make sure that the ESC shall in no case be politicized and/or instrumentalized and/or otherwise brought into disrepute in any way. Disponível em: <<https://eurovision.tv/about/rules>>. Acesso em: 04 dez 2024.

²⁶ Festival da Pobreza- o Grande prêmio da Eurovisão. Diário de Lisboa. Lisboa, página 7, 07 abril 1968.

– e o resto são cantigas”. O escritor, ao fazer essa observação, evidencia a valorização da competição e como os olhares do público nacional estavam voltados para uma exacerbação da identidade nacional e do patriotismo. Esse fator se revela importante e crucial para sistemas autoritários como os de Espanha e Portugal, pois, antes de representar um simples pertencimento continental, há uma ampliação das características do Estado-nação, bem como, em qualquer competição, a busca por um desempenho superior do país em relação aos demais. Contudo, é relevante ressaltar que, ao contrário da profecia do crítico Mario Castrim, que previa o fracasso do Eurovision, o festival se mantém relevante até os dias atuais, comprovando sua continuidade e perpetuação.²⁷

Por fim, o principal ponto a ser observado ao analisar esses distintos jornais é a importância atribuída ao festival de música, bem como a repercussão dos acontecimentos que nele se desenrolavam no contexto europeu. É evidente que essa relevância não se limita apenas à esfera continental, uma vez que, como será explorado ao longo desta dissertação, o Eurovision era transmitido para diversas localidades, incluindo aquelas com diferentes ideologias, sendo transmitido no continente americano e nos países do bloco socialista. O festival confere aos países vencedores uma espécie de “glória exacerbada”, alimentando o sentimento de orgulho nacional e triunfo, gerando um impacto semelhante ao de grandes competições esportivas, como as Olimpíadas e a Copa do Mundo.

Esta muestra de triunfo patrio adquirió las mismas connotaciones que los eventos deportivos: por un lado, reforzaron el sentimiento de orgullo nacional, y, por otro, proyectaron una imagen positiva y triunfalista (y moderna, en estos casos) de la España de Franco. La retransmisión de estos acontecimientos internacionales suponía también la implicación de la audiencia española en un acontecimiento mediático internacional, un momento que interrumpía la cotidianeidad, era presentado con antelación y muy cuidado por parte de los profesionales a cargo. Estos eventos trasladaban al hogar el festejo, y lo convertían en el espacio público donde se celebraban (Jimeno, 2016, p 148).

Esta passagem nos permite compreender a força cultural e propagandística que o festival possuía na época, não apenas como uma competição simples, mas como um potente catalisador de contatos e glórias, além de funcionar como uma plataforma para a mescla de culturas, na tentativa de estabelecer uma correlação de igualdade entre os participantes.

1.3 O Eurovision de 1969

²⁷ No ano de 2024 ocorreu a 68.^a edição do festival, tendo a participação de 37 países.

Neste subcapítulo iremos analisar o Eurovision de 1969. Buscaremos em jornais e imagens, bem como em um programa de televisão, como foi o processo de construção e elaboração desse festival ocorrido no território espanhol. Em suma, serão analisados os bastidores e acontecimentos que antecederam o programa em si.

A XIV edição do festival Eurovision ocorreu no dia 29 de março de 1969, no Teatro Real de Madrid na Espanha. O concurso foi apresentado por Laura Valenzuela²⁸ e contou com a participação de 16 países²⁹, um a menos que no ano anterior, já que neste ínterim havia ocorrido a emblemática saída da Áustria, vistos a seguir.

Através da revista *Arbeiter-Zeitung*³⁰ (Anexo 03), pode-se observar o discurso oficial dado pela ORF (*Österreichischer Rundfunk*)³¹ sobre a ausência da Áustria no festival de 1969. Em seu título lê-se: “A ORF não conseguiu encontrar um artista adequado: Festival da Eurovisão sem a Áustria”.

A emissora de televisão austríaca Schlagergeschäft reagiu de forma muito sensata: a Áustria não participará no festival Eurovisão deste ano, em Madrid. O chefe da TV, Zilk, anunciou as razões para isso na terça-feira: a Áustria não tem um cantor representativo, e não quer contratar um artista estrangeiro novamente. Eles também querem apresentar o Grande Prémio de 1970 de uma forma bem fundamentada. É claro que o festival acontecerá. Antes da Áustria, a Dinamarca foi o único país a não participar uma vez no festival Eurovisão. Por outro lado, a ORF dedicar-se-á ainda mais fortemente à promoção da próxima geração de telespectadores, com alguns novos programas como “show-chance”, “under-ground”, “contdown”, mas também séries em curso destinadas a apresentar jovens particularmente talentosos que são treinados em Viena e nos estados federais. Muito pouco se sabe sobre o trabalho das gravadoras nesta área. Se a bela teoria se torna igualmente bela na prática, ficará claro no Festival da Eurovisão em 1970.³²

²⁸ Foi uma atriz, modelo e principalmente uma das primeiras apresentadoras de televisão da Espanha, estando presente na TVE desde a sua fundação em 1956.

²⁹ Alemanha; Bélgica; Espanha; Finlândia; França; Irlanda; Itália; Iugoslávia; Luxemburgo; Mônaco; Noruega; Países Baixos; Portugal; Reino Unido; Suécia e Suíça.

³⁰ Fonte: Der ORF hat keinen geeigneten Interpreten finden können: Eurovisionsfest ohne Österreich. Arbeiter-Zeitung. 15 janeiro 1969. Disponível em: colocar o link Acesso em: 04 dezembro 2024

³¹ *Österreichischer Rundfunk*, organização de radiodifusão austríaca.

³² Mittwoch, 15. Jänner 1969, Der ORF hat keinen geeigneten Interpreten finden können: Eurovisionsfest ohne Österreich

Sehr vernünftig hat man beim osterreichisehen Fernsehsehn Schlagergeschäft reagiert: Österreich wird am diesjährigen Eurovisions-Schlagerfestival in Madrid nicht teilnehmen. Die Grunde dafür gab TV-chef Zilk Dienstag bekannt: Österreich verfüg über keinnen repräsentativen Sanger. Einen ausländisehen interpeten will man nicht wieder engagieren. Auberdem will man den Grand Prix 1970 fundiert verbereiten. Das festival wird natürlich abertragen. Vor Osterreich war bis jetz Danemark da einzige land, das cine teilnahme am Eurovisionfestival einmal abienchnte.

Hingegen wird sich de ORF mit noch starkerer Hingabe de Furderung de Sehlager Nachwuchses widmen, Einige neue Sendungen, so etwa „show-chance“, „under-ground“, „contdown“, aber auch laufende serien sollen besonders begabte Nauchwuchsleute vorstellen, die sowoal in Wien wie auch in den Bundeslandern geschult werden. Von der Arbeit de Plattenfirmen auf diesem Gebiet halt man also wening. Ob aus der schonen theoric ebenso schone Praxis wird, das wird sich spatestens beim eurovisionfestival 1970 herausstellen. Tradução do autor.

Como se pode observar na matéria da revista, a Áustria utilizou-se da ideia de uma “falta de um cantor representativo” para justificar a sua saída do festival sediado em Madrid. A explicação apresentada pode ser plausível, contudo, não seria um fator inédito no festival³³.

Apesar de afirmar que retornaria no festival de 1970, após a vitória espanhola na XIV edição do Eurovision, a Áustria também não compareceu. Estas ações nos levam a cogitar “razões políticas”, visto que em ambas as edições pós-vitória espanhola não contaram com a participação austríaca, voltando a participar apenas em 1971. Tal hipótese é evidenciada no livro *The Eurovision Song Contest: 50 Years: The Official History* de John Kennedy O'Connor (2007):

A Áustria assumiu uma posição política e recusou-se a participar, opondo-se a participar num espetáculo realizado sob o regime do General Franco. Isto foi nobre, embora a Áustria tivesse dado dois votos à Espanha em 1968. Eles poderiam ser considerados parcialmente responsáveis por terem enviado o concurso para lá em primeiro lugar. As conotações políticas do regime espanhol não obscureceram abertamente a competição, mas o espetáculo em si acabou envolvido³⁴

Estas tensões reforçam a ideia de que, embora o Eurovision levantasse a bandeira de um festival apolítico, as ações nele seguiam sendo pautadas pelas conjunturas políticas do momento. A questão da Áustria é a mais evidente, contudo não é a única situação que ocorreu durante os preparativos para a edição de 1969.

A pesar de todas estas medidas, Austria se negó a participar porque España no se encontraba en un régimen democrático y numerosos suecos se manifestaron en contra y muy pocos artistas participaron en Melodifestivalen, el evento donde se decide el representante sueco para Eurovisión. (Hera, 2019, p.18)

Mesmo com essas represálias o evento continuava a ser organizado, e sem pretensões de cancelamentos. Devemos salientar que a organização de um evento com o porte de um Festival Eurovision, não era uma tarefa barata, havendo um significativo investimento por parte do governo espanhol, fator observável também em Hera (2019, p.18):

Se estima que el gobierno invirtió unas 100 millones de pesetas en esto más todos los gastos de organización del evento que incluía pagar a Dalí para publicitarlo y la decoración del escenario. Al final a nivel económico, se registraron más pérdidas que beneficios pero a nivel publicitario resultó muy

³³ Países como Mônaco e Luxemburgo rotineiramente tinham como representantes pessoas de outras nacionalidades; No ano de 1969, o mesmo em que a Áustria se retirou, a representante da Alemanha era Siw Malmkvist, uma cantora sueca.

³⁴ Austria took a political stance and refuse to take part, objecting to participating in a show staged under the regime of General Franco. This was noble, although as Austria had given Spain two votes in 1968. They could be considered partially responsible for having sent the contest there in the first place. The political overtones of the Spanish regime did not overtly cloud the competition, but the show itself still ended up embroiled. Tradução do autor.

positivo para el país ya que España ocupó portadas de muchos periódicos internacionales. (Hera, 2019, p.18)

Com base em uma tabela de conversão (Anexo 04) do ano de 1977³⁵ podemos afirmar que foram gastos em torno de U\$ 1.428.571 dólares para a realização da edição espanhola do Eurovision, ou seja, um valor exorbitante para sua época, fator evidenciado pela cantora Massiel, vencedora da edição de 1969 numa entrevista ao jornal *El Mundo* em 2019, “*Aquel festival costó mucho dinero. No se escatimaron gastos. Ni tampoco un año antes, en el de Massiel. Franco necesitaba que se ganara Eurovisión. Había que lavar la cara a España*”, essa fala indica a importância desse festival para o governo franquista.

El slogan fue que eligieron “Spain is different”” La España diferente”. El gobierno español se ocupó de que los asistentes extranjeros se fueran con buena impresión de España. Para ello, el estado se ocupó de todos los gastos de los artistas y compositores invitados a participar tuvieran unas vacaciones por Madrid, la costa del Sol y Mallorca unos días antes del festival. El gobierno les invitó a exhibiciones taurinas, partidos de fútbol, espectáculos flamencos y a grandes comidas. (Hera, 2019, p.18)

Foram muitas as medidas tomadas pelo governo da Espanha para receber os representantes dos outros países que competiam no Eurovision. Podemos perceber que a organização não poupou gastos na recepção das delegações e da imprensa internacional nos dias que antecederam o festival, tendo promovido festas, atividades e viagens: visitaram lugares como Málaga, Mallorca, Toledo e a Estação Espacial de Buitrago. As delegações também foram levadas a assistir a diversas atividades culturais, como peças de teatro, estreias de cinema e shows de flamenco. Além dos numerosos jantares e almoços oferecidos pela TVE, organização subordinada do governo espanhol, além de serem convidados para outros eventos, como a festa organizada pelos representantes do time de futebol Real Madrid no Santiago Bernabéu e o coquetel que a Federação Nacional de Associações de Imprensa ofereceu no Palácio da Imprensa em Madri. Logo, percebemos um esforço organizacional para apresentar aos estrangeiros um “pacote completo” do que a Espanha teria a oferecer em termos de turismo, seja ele cultural, paradisíaco ou de lazer.

Figura 03: Registro fotográfico feito por José Demaría Vázquez "Campúa"

³⁵Disponível em: <<https://www.march.es/es/coleccion/archivo-linz-transicion-espanola/ficha/evolucion-cotizacion-peseta-con-relacion-al-dolar--linz.R-28222>>. Acesso em: 04 dez 2024.



Fonte: Descubriendo Eurovision Song Contest.³⁶

A fotografia acima, registrada pelo fotógrafo José Demaría enquanto estava a serviço do periódico *La Vanguardia* registra o jantar organizado pela TVE em comemoração aos ganhadores do Eurovision de 1969. Na mesa podemos observar Salomé, cantora espanhola que venceu com a música *Vivo cantando* e Manuel Fraga Iribarne, ministro de Informação e Turismo entre 1962-1969.

O principal ponto a se observar nessa foto é a participação direta de um ministro com as ganhadoras do festival. Devemos destacar que o Eurovision de 1969 era organizado pela TVE e, durante o período franquista, o ministro de Turismo e Informações também era diretor-geral dessa instituição.

Figura 04: Registro fotográfico feito por José Demaría Vázquez "Campúa"



³⁶ Disponível em: <<https://descubriendoeurovision.blogspot.com/2014/08/imagenes-ineditas-del-esc-1969-de-la.html>>. Acesso em: 04 dez 2024.

Fonte: Descubriendo Eurovision Song Contest. ³⁷

Nessa segunda foto, por sua vez, vemos Manuel Fraga junto a outras vencedoras do festival, já que a edição de 1969 teve um empate quádruplo, entre França, Holanda, Reino Unido e Espanha. Ao considerar o cenário onde foram tiradas ambas as fotografias, percebemos que o local era o mesmo. Ao fundo da imagem é possível ver a decoração do salão em que ocorreram as celebrações dos vitoriosos; no painel podemos observar dois letreiros: um com a sigla EBU/UER, em referência a União de Radiodifusão Europeia, e a outra possuía a sigla da TVE, Televisão Espanhola, ambas as organizações, internacional e nacional que estavam organizando o Eurovision.

Podemos perceber as agitações e os bastidores da elaboração da XIV edição do Eurovision através do programa *A toda plana* apresentado por Laura Valenzuela e exibido pela TVE no dia 27/03/1969,³⁸ apenas dois dias antes da realização e gravação do festival.

O programa inicia-se com uma música que remete a sons robóticos, à tecnologia, e se alterna com a música *Te Deum* de Marc-Antoine Charpentie, tema dos programas Eurovision. Essa alternância entre os estilos (sons associados à modernidade e uma música sacra), também é acompanhada pelas imagens: quando o som é mais “mecânico”, são apresentadas imagens das tecnologias utilizadas no festival, bem como dos ensaios, dos cantores (com destaque para Salomé), e inúmeras vezes do logo da TVE. Já ao escutar o tema da EBU, o mesmo *Te Deum*, tocado estilizadamente, com mudanças de instrumentos e da sonoridade, podemos observar recortes e detalhes do cartaz de divulgação da XIV edição do Eurovision.

³⁷ Disponível em: <<https://descubriendoeurovision.blogspot.com/2014/08/imagenes-ineditas-del-esc-1969-de-la.html>>. Acesso em: 04 dez 2024.

³⁸ *A toda plana* - Preparativos del XIV Festival de Eurovisión 1969 00:16:44 27/03/1969 Disponível em: <<https://www.rtve.es/play/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/toda-plana-preparativos-del-xiv-festival-eurovision-1969/5094479/>>. Acesso em: 04 dez 2024.

Figura 05: Recorte da abertura do programa *A Toda Plana, Preparativos de Eurovisión 1969*



Fonte: Preparativos de Eurovisión 1969 (XIV edición). Youtube, 01 de abril de 2020. 0:11 / 16:44.³⁹

Figura 06: recorte da abertura do programa “A Toda Plana, Preparativos de Eurovisión 1969”



Fonte: Preparativos de Eurovisión 1969 (XIV edición). Youtube, 01 de abril de 2020. 0:53 / 16:44.

Quanto ao cartaz de divulgação do evento, ele foi elaborado por Salvador Dalí, designado pelo ministro Emanuel Fraga Iribarne como principal encarregado da publicidade do

³⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SLfeNefaDdY&t=675s>>. Acesso em: 04 dez 2024.

evento. A relação de Salvador Dalí com a publicidade do Eurovision de 1969 será abordada mais adiante nesta pesquisa.

De volta ao programa televisivo *A toda plana*, após a referida abertura, a imagem corta e temos a presença de Álvaro de Aguinaga, apresentador do programa, em frente ao Teatro Real, local em que será realizado o festival.

Ao encerrar a fala inaugural do apresentador, são reproduzidos vídeos das apresentações do festival de 1968, realizado em Londres; ao fundo, o narrador diz que:

Hace un año, en Londres, el Festival de Eurovisión reunía, al amparo de su gran estrella, la élite de los cantantes europeos en unas justas musicales que son realmente el exponente más claro de la unión de los pueblos en torno a una canción. Hace un año, en Londres, un gran cargamento de ilusiones, unas de triunfo y otras de simpatía, llevaba en su mensaje musical a todos los confines de nuestro viejo continente para mostrar, una vez más, lo mejor y más limpio del espíritu del hombre. Hace un año, en Londres, unas gargantas, unos acordes, unas melodías nos dieron una pauta de paz y alegría en los albores de la primavera.⁴⁰

A alusão a um pertencimento e a existência de uma Europa pacífica é exacerbada nessa fala de abertura do programa, onde se percebem frases como “*exponente más claro de la unión de los pueblos en torno a una canción*” e “*cargamento de ilusiones, unas de triunfo y otras de simpatía*” ... “*mostrar lo mejor y lo más limpio del espíritu del hombre*” ... “*pauta de paz y alegría*”. Tais falas demonstram que, apesar daquele discurso crítico ao Eurovision, de tonalidade “guerreira” e da identificação de afinidades pré-dispostas nos critérios de julgamento, os discursos em torno do evento tratavam de mostrar um clima pacificador e antibélico, desde as primeiras edições desse Festival, o que não condizia com a realidade.

Devemos focar também na expressão “*los confines de nuestro viejo continente*”, onde a Espanha, na fala do narrador, se posiciona nesse aspecto diferenciado do continente europeu, contudo sempre pertencente a esse continente. Também podemos fazer alusão de que o velho continente se debate diretamente com os novos continentes, lidos como sem tradição, história e desenvolvimento, em comparação com o velho.

Este discurso é sucedido pela voz de Massiel e sua música *La, la, la* remetendo a esse recorte a frase “*Hace un año, en Londres, unas gargantas, unos acordes, unas melodías nos dieron una pauta de paz y alegría en los albores de la primavera.*”

⁴⁰ Preparativos de Eurovisión 1969 (XIV edición). Youtube, 01 de abril de 2020. 16:44. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SLfeNefaDdY&t=675s>

Com o fim da apresentação de Massiel a imagem corta para a apresentadora Laura Valenzuela, sentada em uma poltrona dentro do Teatro Real de Madrid aplaudindo essa que foi a apresentação ganhadora do ano anterior, iniciando assim a sua fala:

Señoras y señores, ¿recuerdan ustedes aquella noche? Toda España vibró de emoción y entusiasmo cuando la presentadora, en el festival, anunció el éxito de Massiel y de la canción que presentaba Televisión Española. Fue la culminación de un proceso de esfuerzos, sacrificios y voluntades. Pero el triunfo significaba algo más para todos nosotros; significaba que Televisión Española contraía la responsabilidad de emitir, un año más tarde, el siguiente Festival de Eurovisión. Bien, estamos en el Teatro Real.⁴¹

Essa fala sintetiza o que se busca analisar com essa pesquisa. Percebe-se, esse discurso, o peso representado pela vitória em uma edição do Eurovision para a população da década de 1960, bem como para os representantes do Estado espanhol, pois não teria sido apenas Massiel que ganhara o concurso, mas sim “a canção, a cultura e a televisão espanhola”. Devemos salientar que, ao mencionar a “cultura espanhola”, a apresentadora referiu-se a uma cultura específica e construída pelo Estado como legítima e representativa do todo espanhol. Essa vitória significava algo a mais para todos, a possibilidade de realizar o subsequente festival e a consolidação de uma imagem positiva da Espanha, suplantando a ideia de divisão. Com o fim da fala da apresentadora, o vídeo mostra uma visão aérea de Madrid acompanhado das seguintes falas:

En el tortuoso corazón del viejo Madrid, entre chimeneas que dan frente a ese palacio, testigo hierático de nuestra historia más reciente, el Teatro Real levanta sus muros, remozados dando cara al Madrid, castizo de nuestros abuelos, y su nueva estructura, realizada de rascacielos derechos como lanzas, puntiagudos y callados, casi dormidos en la altura sobre el bullicio callejero. Un Madrid que ha canalizado al más humilde de los ríos españoles, que posee la colección más importante de viejos pecados. Un Madrid que confluye en el Real de Goyard y Sarasate.⁴²

Nesse trecho, podemos observar a exacerbação de algumas imagens associadas à identidade espanhola, ou melhor, posto, uma identidade castelhana, uma vez que as imagens remetem somente a Madrid, sua história, sua arquitetura e sua cultura. As imagens aéreas mostram uma correlação e uma mescla entre o passado e o presente, apoiando-se na narrativa de uma Madrid tradicional e moderna. Também é possível perceber que, nesse discurso, estão presentes símbolos como o Teatro Real e a própria cidade de Madrid, representados como castelos e palácios, remetendo à monarquia e ao catolicismo. Por outro lado, os arranjos céus

⁴¹ Preparativos de Eurovisión 1969 (XIV edición). Youtube, 01 de abril de 2020. 16:44. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SLfeNfaDdY&t=675s>>. Acesso em: 04 dez 2024.

⁴² *Ibidem*

que sobem “às alturas feito lanças pontiagudas” num possível paralelo entre a modernidade e o símbolo da falange, as cinco flechas enfeixadas. Ao final do discurso, é realizada uma menção aos músicos eruditos Gayarre y Sarasate, em ordem um cantor de ópera e um violinista, considerados expoentes da cultura espanhola e ocidental. Se torna necessário salientar essa busca por enfatizar as contribuições espanholas e os seus grandiosos feitos à cultura ocidental.

Mais adiante no programa, começamos a adentrar ao teatro Real de Madrid e nos bastidores do festival. Com isso, conseguimos ter a imagem e a opinião de diferentes personalidades envolvidas nas obras de modelagem e construção dos cenários e na preparação das tecnologias que foram necessárias para a realização do festival Eurovision.

A primeira dessas personalidades entrevistadas foi Bernardo Ballester, criador e autor das decorações usadas no festival.

El decorado que servirá de fondo a las actuaciones ha sido una de las facetas más discutidas y estudiadas del festival. Su sobriedad, colorido y sencillez realzarán la figura del intérprete, pero sin restarle brillantez. Y aquí tenemos a Bernardo Ballester.

—todos un equipo de gente que está colaborando conmigo, todos juntos, ya que en realidad nunca es nadie uno solo; somos muchos.

—Muy bien. Y además, tienes que transformar este escenario, pero sin modificar su estructura.

—Exactamente, eso es lo que hemos hecho. Entonces, todo ha quedado muy suave, como se ve ahora, en el cual el centro es la estrella como símbolo de Eurovisión.⁴³

Temos nesse recorte a menção à escultura em formato de estrela que se tornou uma das referências marcantes da edição 1969, visto que está presente durante todo o evento no centro do palco. Como mencionado por Ballester, a intenção era projetá-la como um símbolo do Eurovision⁴⁴.

La transmisión de este festival se hará en color, de acuerdo con las normas de Eurovisión. Pero este no es problema para nuestros técnicos, que conocen perfectamente todos los sistemas de color utilizados en Europa. Y aquí tenemos un momento: Ramón, por favor, tenemos a Ramón Díez, nuestro primer realizador, el hombre que, con sus retransmisiones deportivas, ha hecho una auténtica escuela. Pero queremos hacerles unas preguntas.⁴⁵

A primeira parte desse trecho inicia-se citando a grande mudança que ocorreu a partir do Eurovision de 1968, os programas da EBU começaram a ser transmitidos em cores, contudo

⁴³ Preparativos de Eurovisión 1969 (XIV edición). Youtube, 01 de abril de 2020. 16:44. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SLfeNefaDdY&t=675s>>. Acesso em: 04 dez 2024.

⁴⁴ O uso da estrela como simbolismo para o Eurovision esteve presente na logotipo de 3 edições anteriores, 1957, 1965 e 1968, além de compor o logotipo da EBU.

⁴⁵ Preparativos de Eurovisión 1969 (XIV edición). Youtube, 01 de abril de 2020. 16:44. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SLfeNefaDdY&t=675s>>. Acesso em: 04 dez 2024.

essa tecnologia ainda não estava completamente implementada nos territórios espanhóis, visto a pequena quantidade de aparelhos televisivos que possuíam essa tecnologia.⁴⁶ Devemos salientar que a popularização e as compras desses aparelhos de televisão na Espanha era recente, ao ir somente nas décadas de 1960 com uma melhora das condições econômicas e a abertura das relações internacionais, houve a possibilidade e facilidade de comercialização desses aparelhos.

A partir de 1950 cambió la coyuntura, en gran parte debido a la incidencia de la ayuda americana y a la obtención de facilidades crediticias de algunos países europeos, que fueron utilizadas para la compra de bienes de equipo en Gran Bretaña, Francia y Bélgica. El comienzo de la expansión del turismo, facilitada por la mejora del cuadro de las relaciones internacionales de España, operada a partir de 1950, tampoco fue ajeno a ese cambio de coyuntura. Así, pues, desde 1951 a 1957 el ritmo de crecimiento de la producción industrial en España fue mucho más elevado: más del doble que el de la época de la Dictadura de Primo de Rivera. Por otra parte, interesa también destacar que en esta segunda etapa el desarrollo de las industrias básicas fue más importante que en la primera. (Tamames,1974. p.436)

Embora a realidade espanhola demonstrasse que os aparelhos do próprio país não comportassem tal tecnologia, externamente as gravações seriam assistidas em cores, como já ocorreu no ano anterior em Londres.

Van Color OB em Madrid: Na competição de chanson Grand Prix Eurovision, que foi transmitida em cores de Madrid este ano para quase 250 milhões de telespectadores em 16 países europeus, uma van Color OB construída pela TV GmbH serviu como unidade de controle de cores. O carro partiu em uma viagem sem escalas de Colônia por mais de 2.100 km até Madrid e chegou à capital espanhola após 61 horas. Na chegada, os dispositivos do carro funcionaram imediatamente perfeitamente e sem falhas. Notavelmente, toda a competição foi transmitida através do Pal sistem.⁴⁷

Nesse recorte retirado da revista *Funkschau* percebemos que a tecnologia necessária para a realização desse evento em cores foi importada da Alemanha, o que evidencia essa integração espanhola ao sistema europeu. No trecho acima, podemos notar também um certo

⁴⁶ En el año 1969, TVE estrena las emisiones en PAL, lo que técnicamente le permite emitir programas en color. Sin embargo, esto todavía se retrasará unos años debido a que no dispone de la infraestructura precisa para ello. No obstante, la primera producción importante en color de TVE fue en 1969, en el Festival de Eurovisión. El Festival se realizaba en Madrid, desde el Teatro Real y se realizó con un equipo prestado por la BBC. Sin embargo, aunque para el exterior se realiza en todo color, por falta de equipos modernos, la emisión dentro de territorio español y la copia a magnetoscopio que se conserva en el archivo de RTVE son en blanco y negro. Disponível em: <https://www.rtve.es/rtve/20171016/historias-para-no-dormir/1639780.shtml>

⁴⁷ Farb-Übertragungswagen in Madrid: Beim Chansonwettbewerb Grand Prix Eurovision, der in diesem Jahr für annähernd 250 Millionen Zuschauer in 16 Ländern Europas aus Madrid in Farbe übertragen wurde, diente ein von der Fernseh GmbH gebauter Farb-Übertragungswagen als Farbregie. Der Wagen wurde von Köln über 2100 km nach Madrid zu einer Nonstopfahrt in Marsch gesetzt und erreichte die spanische Hauptstadt nach 61 Stunden. Die Geräte im Wagen arbeiteten nach der Ankunft sofort perfekt und ohne Ausfälle. Bemerkenswerterweise wurde der gesamte Wettbewerb nach dem Pal-System übertragen. (Funkschau. Alemanha, 10, p. 870. Maio de 1969) Tradução do autor.

abuso das descrições minuciosas sobre os sistemas tecnológicos utilizados e na velocidade dos transportes entre os países europeus, em uma clara apologia a uma ideia de modernidade.

Ramón Díez, nome citado no documentário, foi designado pela TVE como realizador dos jantares de gala, além de diretor das câmeras, sendo através desse último cargo enfoque na entrevista.⁴⁸ Como trabalhado anteriormente, os jantares de gala representaram uma parte importante da organização do festival, ao acabarem por impulsionar uma imagem vibrante e pomposa da Espanha, logo podemos afirmar que Ramón Díez, estava à frente de duas partes essenciais da elaboração do festival: os jantares e as câmeras.⁴⁹

En los años posteriores el régimen franquista siguió utilizando el festival como escaparate internacional. Para ello envió como concursantes a algunos de los mejores cantantes españoles del momento como eran Julio Iglesias, Karina, Mocedades o Peret. Esta situación se prolongó hasta la muerte del dictador. (Hera, 2019, p.18)

Podemos dizer que o processo iniciado no Eurovision de 1969 foi bem-sucedido, sendo mencionado por Hera que o plano de utilizar o Eurovision como uma vitrine internacional, utilizando-se dos seus músicos de maior renome, foi seguido até a morte de Franco.

Na sequência do documentário, o narrador começa um discurso ao mesmo momento em que temos imagens de cabos, câmeras e outros aparelhos tecnológicos que compunham o sistema do festival Eurovision, demonstrando novamente aos telespectadores que os espanhóis conseguiam lidar com esses aparatos, além disso, observa-se a relação tecnológica que envolvia os bastidores e a organização desses eventos. “Luz y color, dos factores muy importantes en el festival. Luz y color madrileños que llegarán a Europa entera a través de Eurovisión.”⁵⁰

Ao mencionar a ideia de que a luz e a cor madrilinha chegarão à Europa inteira através do Eurovision, podemos destacar a expectativa de uma propaganda de grande magnitude. Também destaca-se a referência à disseminação de imagens de Madri para além das fronteiras do país.

La iluminación es también decisiva en el montaje del festival porque la luz crea imágenes y las modela. Tanto en cine como en televisión, la luz es muy importante, y saber iluminar requiere experiencia, arte y, sobre todo, una gran sensibilidad. Estas cualidades y otras muchas reúne César Fraile, y por este motivo se le ha encargado de esta misión tan importante, que es iluminar este magno festival.⁵¹

⁴⁸ Fator também observável em: <<https://eurovision.tv/event/madrid-1969>>. Acesso em: 04 dez 2024.

⁴⁹ O festival foi dirigido por Ramón Díez, enquanto em nome da EBU, Clifford Brown supervisionou os preparativos da organização e atuou como escrutinador oficial durante a votação.

⁵⁰ Preparativos de Eurovisión 1969 (XIV edición). Youtube, 01 de abril de 2020. 16:44. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SLfeNfaDdY&t=675s>>. Acesso em: 04 dez 2024.

⁵¹ Preparativos de Eurovisión 1969 (XIV edición). Youtube, 01 de abril de 2020. 16:44. Disponível em:

Um dos pontos observáveis nesses recortes do programa *A toda Plana* é a forma como a organização do Eurovision se cercou de profissionais renomados para as diferentes atividades do festival. No exemplo trazido nesse recorte, temos a figura de César Fraile, cineasta espanhol⁵², que ficou encarregado do controle da iluminação do evento. Também houve as citações anteriores de Bernardo Ballester, decorador e produtor, e Ramón Díez, diretor de televisão. O interessante é que havia uma troca mútua nessas nomeações, esses indivíduos recebiam o prestígio de estarem envolvidos num evento da magnitude do Eurovision, e, por outro lado, emprestavam sua legitimidade para o festival.

Tal fator é evidenciado, por exemplo, na frase “por esse motivo lhe encarregaram desta missão tão importante, iluminar esse magno festival”. O programa tem quase na sua totalidade essa dicotomia entre o festival Eurovision ser grande e magno, e por isso estava à altura de suas personalidades, ao mesmo tempo que tenta demonstrar que as suas personalidades estavam à altura de organizar esse grandioso evento.

Al festival no sólo concurren cantantes y músicos, sino también comentaristas de todos los países, que han sido convenientemente ubicados en el Teatro Real. De esto nos habla el ingeniero Manuel Rodríguez.⁵³

Esse pequeno recorte nos recorda que, durante os festivais Eurovision, não somente os discursos da apresentadora do festival, mas as visões dos comentaristas nacionais, que estavam localizados nos salões do Teatro Real, e que reproduziam discursos nas línguas nacionais de seus países. Contudo, essa será uma questão melhor abordada no próximo subcapítulo. Dando sequência:

—Los problemas fundamentales que han surgido en esta retransmisión son, aparte de los que surgen en una retransmisión normal, los problemas de enlace de microondas y de la imagen. En este caso, son bastante más complejos, porque la tasa de transmisión es en color y, para las comunicaciones complementarias, han necesitado y hemos ocupado el orden de 300 líneas telefónicas.
300 líneas telefónicas que llevarán a todas las latitudes un conjunto de sonidos mandados desde aquí, desde esta mesa casi mágica, capaz para 72 líneas microfónicas.⁵⁴

<<https://www.youtube.com/watch?v=SLfeNefaDdY&t=675s>>. Acesso em: 04 dez 2024.

⁵² Seus trabalhos são da área de elétrica e fotografia, tendo como principais expoentes os filmes *História para no dormir* e *O negro de alma branca*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*

Por diversas vezes, a narrativa do documentário destaca os aparatos tecnológicos usados, demonstrando certo fascínio exercido por estes novos meios, bem como a associação destas tecnologias com a ideia de modernidade. Devemos considerar que o Eurovision consta com a necessidade de ser transmitido a todos os países da EBU, bem como países de outros continentes, visto que foi transmitido para as Américas e Ásia. Além disso, o festival devia oferecer suporte aos comentaristas de cada país, bem como para o sistema de comunicação de telefone, para a hora da votação e comunicação dos juristas nacionais que acompanhavam o festival de seus países. Logo podemos observar a complexidade que era a montagem desse evento, contudo, é reforçado durante o discurso do programa como os espanhóis conseguiam fazê-lo. Para a Espanha, que buscava manter uma imagem de país moderno e com domínio das novas tecnologias, era inadmissível algo sair errado.

Enquanto a imagem está focando em diversos músicos, a cena fica durante 4 segundos em um cravo; sobre o instrumento, no lugar da partitura, se encontrava um exemplar da revista “ABC” de Madrid. Uma forma de propaganda inserida em um programa pertencente a televisão espanhola. Como mencionado anteriormente, a revista “ABC” possuía fortes laços com o governo franquista, o que não torna surpresa que em um programa televisivo estatal se encontre uma propaganda de uma revista de cunho político em que várias vezes fez apologia direta ao Eurovision, e mais ainda ao franquismo.⁵⁵

Figura 07: recorte do documentário *A toda plana*, Preparativos de Eurovision 1969



Fonte: Preparativos de Eurovisión 1969 (XIV edición). Youtube, 01 de abril de 2020.

12:03 / 16:44.

⁵⁵ A revista em questão é a “ABC” de Madrid do dia 26/03/1969.

Logo após a apresentação da orquestra, a imagem muda para a cantora Salomé em cima do palco, com o foco de luz nela, ao mesmo tempo em que o narrador diz “*Esta es nuestra Salomé y está es su canción*”. Nesse momento temos a apresentação formal da cantora Salomé e de sua música intitulada de *Vivo Cantando*. Durante a sua performance, que fica ressoando ao fundo, vão aparecendo imagens da organização, das tecnologias, dos trabalhadores, das câmeras, das luzes ao mesmo tempo, em que o narrador diz:

Esta melodía que suena como un murmullo de esperanza en las angosturas del real puede ser la canción de Europa, variante de un expresiva que llega fácilmente a ser un público que enciende y se realiza con la música moderna. La alegría juvenil de nuestras azafatas está allá en el aire, a los compases de la canción española, real falta de ritmo (em referencia as aeromoças), toda la geografía nacional.⁵⁶

Podemos perceber, em ambos os exemplos trazidos, como os cantores que representavam a Espanha acabaram por se tornar símbolos de seu país. O narrador menciona que “Essa é a nossa Salomé e esta é a sua canção”, ou seja, existe uma conexão do imaginário da população com a figura pública do artista que acaba por ampliar o simbolismo nacional que possivelmente eram utilizados posteriormente para a projeção e contatos estrangeiros, como os casos dos embaixadores culturais comentados anteriormente. De certa forma, cria-se uma narrativa que reforça a construção de novos heróis nacionais; devemos recordar que Massiel, se não tivesse recusado, iria receber uma honraria de Franco, el Lazo de Isabel la Católica, pela sua vitória em 1968.⁵⁷ Demonstra assim a importância desse festival e a criação de imagem dos seus competidores, mesmo que eles não sejam simpatizantes do governo, como o caso de Serrat e Massiel.

Quando o narrador diz que “esta melodia, que soa como um murmuro de esperança nas angústias do real, pode ser a canção da Europa”, apresenta um pouco do significado da música para os interlocutores nacionais, apresentando o desejo de se tornarem mais uma vez

⁵⁶ Preparativos de Eurovisión 1969 (XIV edición). Youtube, 01 de abril de 2020. 16:44. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SLfeNefaDdY&t=675s>>. Acesso em: 04 dez 2024.

⁵⁷ Massiel recibiendo un ataque en casa por parte de una organización ultraderechista P.E.N.S.: le pintaron esvásticas en el salón y en su abrigo de chinchilla. Hoy queda hasta poético, pero el susto se lo llevó puesto. Massiel haciéndole una ‘cobra’ al mismísimo Franco cuando le concedió el Lazo de Isabel la Católica pero ella se negó a recibirlo, lo que le costó un año de veto en TVE. Era muy recortable, Massiel, porque no tenía pelos en la lengua. Lo vemos más claro que nunca en La gente quiere saber, ese programa de 1972 dirigido por el gran Chicho Ibáñez Serrador que nunca se emitió por la dureza de sus respuestas y que salió a la luz el año pasado. En él, Massiel se declaraba antifascista sin ningún titubeo. “¿Tu antinazismo es porque eres hebrea?”, le preguntaba un caballero. “¡No, es porque no soy fascista!” Disponível em: <https://www.elespanol.com/mujer/actualidad/massiel-cantante-antifascista-franco-no-compra-feminismo-montero/502450915_0.html>. Acesso em: 04 dez 2024.

ganhadores desse festival, o anseio que percorre esses bastidores de representar a cultura espanhola e a grandeza do governo e do seu povo.

O documentário termina novamente com uma visão panorâmica de Madrid focando em pontos turísticos e no Teatro Real. Por fim, enquanto a figura de Laura Valenzuela é mostrada, o narrador encerra dizendo que *“Vivir cantando es también vivir soñando, vivir en paz”*.

Figura 08: capa da revista ABC de Madrid do dia 30 de Março de 1969



Fonte: Dieciséis países cantando un mensaje. ABC. Madrid, 30 de marzo de 1969.

58

Para encerrar esse subcapítulo, trazemos a capa da revista ABC de Madrid de 30 de março de 1969, pois ela representa uma das últimas publicações que ocorreram antes da

⁵⁸ Disponível em: <<https://www.ogaespain.com/madrid-1969-un-festival-que-marco-la-historia-de-eurovision/>>. Acesso em: 04 dez 2024.

realização do festival⁵⁹. Sendo um importante espaço para se trabalhar os antecedentes do Eurovision.

Podemos ler a tradução do subtítulo abaixo:

Dezesseis países ofereceram essa noite na estrutura brilhante do Teatro Real suas mensagens cantadas. Toda a Europa e Chile seguiu o emocionante desenrolar do festival Eurovision em imagens e sons. Nessas linhas a representante espanhola durante um ensaio. E até na hora de se encerrar a roto gravura dessa edição, ainda não se conhecia a canção vencedora, então encaminhamos os leitores para nossas páginas de tipografia.⁶⁰

A primeira parte que chama atenção nessa capa é o seu título “Dezesseis países cantando uma mensagem”, ao voltar a apresentar a ideia principal de que o Eurovision era uma medida coletiva de integração de povos, ao dizer que esse número de países estavam coletivamente cantando uma única mensagem, lê-se um discurso de união. Isso não é encontrado apenas nas páginas de revistas, mas está presente nas propagandas do festival, bem como no evento em si, nas falas dos apresentadores.

Percebemos também nessa capa, a valorização da imagem da Espanha nesse festival. Nas três imagens que aparecem, duas apresentam a figura de Salomé nos ensaios, e uma delas a imagem frontal do Palácio Real de Madrid, além de agora aparecer como uma estrutura brilhante.

Devemos notar a presença da escultura no centro do palco, aparecendo em duas das três fotos, e mencionada no programa *A toda plana*. A estrela ocupa um lugar de destaque no palco e se torna mais um fator de imponência, tanto pelo seu tamanho, localização e material usado, contudo deixarei a análise desses fatores para uma análise posterior.

Percebe-se no findar desse capítulo como a organização de um festival como o Eurovision exigiu da Espanha preparo, gastos e planejamentos, além de observar como a questão cultural estava exposta dentro desse programa. Dentre a glorificação de seus vitoriosos e os discursos oficiais a respeito dessa organização, conseguimos analisar que além do âmbito cultural, havia interesses políticos no que tange sediar esse evento.

⁵⁹ Apesar de sua publicação ocorrer no dia 30, um dia após a realização, a formatação e elaboração dessa edição estava sendo impressa no dia da realização do festival, como explicado na própria capa.

⁶⁰ Tradução feita pelo autor

CAPÍTULO 2

O EUROVISION E O FASCISMO ESPANHOL

No segundo capítulo, iremos trabalhar com a relação política-cultural da Espanha Franquista, correlacionando os acontecimentos da década de 60 com a organização e a realização do Eurovision de 1969, além da análise audiovisual dessa edição.

2.1 A política cultural do franquismo

Nesse subcapítulo, analisaremos como o franquismo atuava na área da cultura, utilizando-a como ferramenta expressiva no seu governo. Também iremos observar as leis de censura e de imprensa e as suas repercussões, buscando entender a realidade e a situação da área cultural na década de 1960 na Espanha Franquista.

O partido único controlava um poderoso aparato de imprensa e propaganda, que se complementou com a criação da Radio Nacional de España, em 1937, e, mais tarde, da Televisión Española, em 1956. Para dar continuidade ao labor de propaganda, censura prévia e controle sobre as indústrias culturais e os meios de comunicação, foi criado, em 1951, o Ministerio de Información y Turismo, consagrado a exercer oficialmente a função de defesa do ideário do Estado. (Arruda, 2018, p.65)

Percebemos que durante o governo franquista há um grande investimento e a criação de aparelhos de comunicação nacionais, aparatos como jornais, revistas, televisão e rádio, acabavam por estarem diretamente controlados pelo Estado, e os que não eram diretamente controlados, tinham sua liberdade reduzidas através das leis de imprensa. Essa dominação estatal dos meios de comunicação e da indústria cultural espanhola se solidifica com a criação do Ministério de Informação e Turismo, mesmo órgão que posteriormente acabaria por organizar o Eurovision.

Ao se trabalhar com a censura na Espanha, temos que ter consciência de que é uma prática antiga. Na situação da Espanha Franquista, temos a primeira Lei de Imprensa, criada em 22 de março de 1938, contudo já havia indícios de censura desde o início da Guerra Civil.

A apropriação de todos os meios de comunicação e a depuração de todo o material oficialmente subversivo e perigoso para a população espanhola transformavam o Estado franquista em senhor absoluto de todo o aparato informativo. Segundo o artigo primeiro da Ley de Prensa, de 22 de março de 1938, delegava-se ao Estado a organização, a vigilância e o controle da Instituição Nacional de Prensa Periódica, o que caracterizava a censura como um mecanismo eficaz de controle e direcionamento ideológico e cultural. (Arruda, 2018, p.64)

O governo detinha em suas mãos o poder informativo e a legislação a seu favor, podendo controlar as informações distribuídas nacional e internacionalmente. Devemos considerar que a televisão espanhola não estava incluída nesta lei, por ainda não ter sido criada. Ainda assim, torna-se interessante analisarmos a primeira Lei de Imprensa para se evidenciar continuidades e rupturas com as seguintes.

La “ley Serrano Súñer”, como se la ha denominado, tenía un preámbulo bien expresivo de lo que serían los medios de información en lo sucesivo: “No podía perdurar, se decía en él— un sistema que siguiese tolerando la existencia de ese cuarto poder del que se quería hacer una premisa indiscutible... No podía admitirse que el periodismo continuara viviendo al margen del Estado... Testigos quienes hoy se afanan en la empresa de devolver a España su rango de nación unida, grande y libre, de los años que una libertad entendida al estilo democrático había ocasionado a una masa de lectores diariamente envenenados por una prensa sectaria y antinacional (afirmación que no desconoce aquel sector que actuó en línea rigurosa de lealtad a la patria), comprenden la conveniencia de dar unas normas al amparo de las cuales el periódico viva en servicio permanente del interés nacional”. (Tamames, 1974, p. 591)

Percebemos que a Lei de Imprensa de 1938 visava o controle das informações pelo Estado, para impedir que segmentos ditos sectários e antinacionais continuem a envenenar a população espanhola.

Segundo Tamames (1974, p. 591), cabia ao Estado através da lei de 1938, I) a regulamentação do número e da extensão das publicações periódicas; II) a intervenção na designação do pessoal de direção; III) a regulamentação da profissão de jornalista; IV) a vigilância da atividade da imprensa; e V) a censura prévia enquanto não se dispusesse a sua supressão. Logo, podemos evidenciar o caráter autoritário dessa primeira lei de imprensa, percebendo que o Estado acabava por ter poder de veto na elaboração, escrita e distribuição dos materiais informativos a partir da sua elaboração.

Em contrapartida, os serviços de imprensa e propaganda do regime totalitário de Francisco Franco eram utilizados para construir uma visão maniqueísta do passado, moldar comportamentos, inculcar valores e doutrinar a sociedade, impondo-lhe modos de expressão, gostos, valores e condutas sociais. O dogma de fé do regime franquista era “Deus, pátria e família” e a principal missão do Estado e de seu Caudilho consistia em resguardar a inteireza dessa trindade na mente de seus súditos e defendê-la dos “perigosos” questionamentos da razão crítica. O Estado era o único órgão capaz de estabelecer o que convinha aos seus “protegidos”, já que assumia o papel de “patriarca” da nação. (Arruda, 2018, p.62-63)

Nota-se que, além de informar, os meios de comunicação que estavam sob controle do Estado tinham funcionalidade de propagação de imagens e ideias do regime Franquista. Todos

estavam submetidos às diretrizes da tradição imperialista, do totalitarismo fascista e da doutrina católica.

Uma das áreas em que melhor podemos observar as estruturas que cercavam o Estado espanhol é a televisão; sendo assim, será por meio dela, mais especificamente a TVE, que guiaremos uma das análises sobre esse período. Destacamos que a Lei de Imprensa de 1938 estava vigente quando foi criada a emissora estatal de televisão. A seguir se encontra uma cartilha retirada do site do Ministério da Educação espanhol que menciona a criação da rede de televisão espanhola, TVE.

El 28 de octubre de 1956 comenzaron oficialmente las emisiones regulares en España. Los programas inaugurales se iniciaron a las 20:30 y el contenido consistió en la retransmisión de una misa, unos discursos oficiales, la exhibición de dos entregas del NO-DO, unos reportajes filmados y las actuaciones de unas orquestas y de los ‘Coros y Danzas falangistas’. Las emisiones se hacía desde una ‘chaletito’ del Paseo de la Habana madrileño que disponía de un minúsculo plató de unos cien metros cuadrados. Durante casi tres años TVE fue una televisión local con ámbito de cobertura limitado exclusivamente a la ciudad de Madrid.⁶¹

Nesse recorte podemos perceber a disposição dos primeiros programas exibidos pela televisão espanhola e conectá-los aos principais pilares que sustentavam o regime fascista na Espanha. Observa-se a transmissão de uma missa, visto na imagem da igreja, um discurso oficial, visto a imagem do governo e dos aparatos legislativos, e um coral e dançarinos falangistas, lendo-se a representação do aparato defensivo espanhol ou as forças militares e fascistas. Logo, ao colocar em concordância que a rede de televisão TVE é estatal, ela representaria e representou o Estado em sua plenitude.

Essa conexão entre televisão e Estado, e a relevância que a televisão começa a representar durante a década de 1960, é perceptível em eventos oficiais, como o trazido como exemplo, a inauguração de uma nova sala da TVE em Prado del Rey.

En la segunda mitad de la década de los años sesenta, cuando los españoles han legitimado a la televisión como su principal forma de ocio, TVE vive su particular edad de oro. Puede decirse que la edad de oro se inicia con la inauguración de los estudios de Prado del Rey en 1964. De una forma convencional se acepta que con la crisis económica de primeros de los setenta y el fallecimiento de Francisco Franco finalizan los buenos tiempos de la televisión.⁶²

⁶¹Ministério da Educação, Cultura e Desporto da Espanha. Disponível em: <<http://recursos.cnice.mec.es/media/television/bloque2/pag2.html>>. Acesso em: 04 dez 2024.

⁶²*Ibidem*

Podemos retirar dessa cartilha que, no momento em que a televisão começou a ganhar notoriedade como um dos principais meios de comunicação de sua época, aumentaram-se os interesses do governo em financiá-la. E com esse investimento estatal que se tem, o início da “era de ouro” da televisão espanhola, imerso nesse período, houve a organização do festival Eurovision de 1969.

Um fator interessante de se observar é como, até atualmente, alguns meios informativos espanhóis, que na época da ditadura estavam sob domínio direto do governo, continuam a disseminar discursos saudosistas ao período Franquista. No caso dessa cartilha, a menção de que a “era de ouro” da televisão espanhola terminou com a morte de Franco.

Enrique de las Casas, jefe de programas de TVE y más tarde director de la primera cadena, escribió en 1959 que “no olvidemos que por una serie de razones etnológicas y definitivas, el pueblo español no parece ser un consumidor nato de TV. Ni el clima, ni el estilo de vida, ni las cualidades imaginativas de la gran masa española parecen hacer de ella un buen cliente para la TV”. Por fortuna, el excelente profesional se equivocó en sus predicciones.⁶³

Essa inicial falta de atenção com a televisão espanhola, pode ser explicada por outro trecho dessa mesma cartilha, onde se menciona que em primeiro momento não se acreditava que o povo espanhol seria um grande consumidor da televisão, colocando o estilo de vida, clima, e as casualidades imaginativas da grande massa, como fatores para essa não propensão. Essa baixa adesão a esse eletrodoméstico se deve principalmente ao seu difícil acesso na década de 1950, visto que se tratava de um artigo de luxo.

Hasta 1959 en España no se produjeron televisores: eran un producto de gran lujo que había que importar desde el extranjero, y accesible por ello únicamente a una reducidísima minoría de la población. Se calcula que a comienzos de la década de los años sesenta, en todo el país sólo unas cincuenta mil familias, básicamente de Madrid y Barcelona, poseen el preciado electrodoméstico.⁶⁴

Podemos perceber que ao decorrer da década de 1960, a afirmativa de Enrique de las Casas se tornou falha, ao ocorrer um aumento expressivo na quantidade de telespectadores e de televisões comercializadas na Espanha; devemos salientar que essa expressividade nas vendas de televisores é ressaltada principalmente nos perímetros urbanos.

Al final de la década, y a pesar de que las cifras no parecen elevadas para los parámetros estadísticos actuales, se considera que la televisión tiene una amplia cobertura en España. No existen cifras absolutamente fiables pero se considera que en ese tiempo hay unos tres millones y medio de aparatos que

⁶³Ministério da Educação, Cultura e Desporto da Espanha. Disponível em: <<http://recursos.cnice.mec.es/media/television/bloque2/pag2.html>>. Acesso em: 04 dez 2024.

⁶⁴*Ibidem*

equivalen al 40% de los hogares del país; se dan grandes desniveles de penetración según las zonas geográficas que van desde el 75-80 por ciento de las territorios más urbanos como Madrid, Barcelona o el País Vasco y porcentajes que apenas llegan al 25% de la España rural.⁶⁵

Essa atratividade dos aparelhos televisivos não ocorreu de uma hora para outra, e contou com ajuda do Estado, que diminuiu impostos e permitiu a venda a prazo de televisores.

A partir de primeros de los años sesenta, los poderes públicos se plantean políticas para incentivar el consumo y potenciar la penetración del medio en la sociedad. El Estado incitó con diversas medidas al consumo; por ejemplo, en 1961 anuló el impuesto de lujo a los aparatos, en 1962 se permitió la venta a plazos de los televisores (hasta ese momento existía un aceptable mercado de alquiler de aparatos); y durante toda la década de los sesenta los anuncios publicitarios de los receptores contaban con tarifas inferiores a la de los otros productos.⁶⁶

Logo, podemos destacar que havia uma intencionalidade do governo franquista em construir uma gama de telespectadores, pois esses acabariam por consumir os produtos da recém-construída Rede Televisão Espanhola, aumentando assim o controle do governo sobre os produtos e informações que eram recebidos pela população.

El parque de televisores sólo es uno de los factores que miden la implantación social de la televisión. En la década de los sesenta, para conocer la expansión del medio debe combinarse, indudablemente, el número de aparatos con la cantidad de televidentes que cada televisor acoge. Nadie puede negar razonablemente que en esos años el consumo de televisión no es sólo familiar sino, relativamente, público si consideramos la práctica extendida en las ciudades de los primeros años sesenta, de ver programas en la casa de familiares y amigos o, ya en la segunda mitad de la década, el habitual consumo en bares o en la red de teleclubs en las zonas rurales.⁶⁷

Podemos ressaltar a prática sociocultural que as televisões trazem para o âmbito espanhol. Nos primeiros anos de sua popularidade, e mesmo com as facilidades estatais, a televisão é um aparato caro para as populações de classe média e baixa. Logo, é possível perceber que os aparelhos e programas de televisão acabaram reestruturando redes de convivência nas diversas classes, cada qual impulsionada pelo seu consumo cultural; tais redes são apresentadas no texto acima como reuniões entre familiares e amigos ou as redes de “teleclubs” e bares. Concluimos que, para além de meios informativos e de propagação de ideais do governo, as televisões se converteram em redes de convivência e de diálogo, facilitando a transmissão dessas ideias que estavam sobre julgo do sistema Franquista.

⁶⁵ Ministério da Educação, Cultura e Desporto da Espanha. Disponível em: <<http://recursos.cnice.mec.es/media/television/bloque2/pag2.html>>. Acesso em: 04 dez 2024.

⁶⁶ *Ibidem*

⁶⁷ *Ibidem*

Essa ligação entre Estado e televisão pode ser perceptível nas imagens de inauguração de uma das salas dos estúdios de Prado del Rey, cedidos pela Europa Press.

Figura 13: Inauguração de uma das salas da TVE contando com Francisco Franco e Manuel Fraga Iribarne



Fonte: Europa Press.⁶⁸

Iribarne é uma figura central para os estudos do Eurovision de 1969, visto que a organização estava diretamente ligada ao crivo da sua secretaria, que controlava e legislava a televisão espanhola.

En el régimen de Franco desempeñó puestos importantes: entre 1962 y 1969 fue ministro de Información y Turismo, más tarde en el primer gobierno del Rey (Arias Navarro) sería vicepresidente (1975-76) y responsable de los asuntos del Interior. La frase famosa que le atribuyeron a él surgió en aquellos tiempos: “la calle es mía”. También es el período cuando se formó alrededor de él la imagen de un político que aplasta sin piedad – incluso con descarga cerrada – los movimientos populares. (ANDERLE, 2008. p. 1)

A figura de Iribarne é, incontestavelmente, atrelada à de Franco, tendo ocupado posições de destaque no governo no período em que o ditador estava no poder, perdendo o posto no início do período franquismo e retomando-o após a morte do General.

Su ideología política se nos perfila en sus libros. Su obra de 1949, titulada “Así se gobierna España” es la apología del régimen. El objetivo para escribirla es presentar al mundo un gobierno simpático. Según el libro la administración de Franco es “un régimen honesto y providencial” y el Movimiento fascista es „benévolo”. Fraga Iribarne subraya: España no supone peligro para nadie. El nuevo estado ya ha plasmado los marcos de la constitucionalidad, sigue la

⁶⁸ Disponível em: <<https://fotos.europapress.es/archivo/f4828873>>. Acesso em: 05 dez 2024.

obra, el Estado se fundamenta en las virtudes del “honor y galantería”. El estado de Franco es un “estado social” donde la atención social es fuerte.” El estado español es católico, social y representativo”, escribe Fraga, que está caracterizado en la política exterior por el espíritu de la cooperación. Y no está comprometido con nadie. (Anderle, 2008. p. 2)

Manuel Fraga era formado em direito, ciências políticas e economia. Apresentava uma gama de produção acadêmica, como *El nuevo anti-Maquiavelo* de 1962, *Sociedad política y Gobierno en Hispanoamérica* de 1962, *La república* de 1973, escritos durante o franquismo. Houve também uma produção posterior de tamanha magnitude, que abordava questões econômicas, sociais e diplomáticas espanholas. Nesses estudos percebemos uma postura conservadora e apoiadora do franquismo, apesar de atualmente a sua alcunha mais conhecida seja de “pai da constituição democrática”⁶⁹.

La actitud de Fraga es conservadora y corporativista pero no se basa en la plataforma fascista de la Falange. Fraga hace hincapié en que el sistema significa “la unidad del Movimiento y del tradicionalismo”. Él se autodefine como partidario de este último. Se puede detectar pequeños signos que aluden a eso, por ejemplo, el capítulo sobre las lenguas del país. Mientras que la actitud totalitaria oficial reconoce sólo un idioma, el castellano y considera que el catalán y el gallego no son lenguas autónomas, sino dialectos del español, Fraga tiene opinión diferente: “En algunas regiones se habla otras lenguas del romance, como el gallego y el catalán, que son afines al español”. Lo que merece la atención del lector en esta obra es el sistema de argumentos que justifica la legitimidad del régimen de Franco. Para Fraga la Segunda República es el símbolo de la debilidad, la anarquía y la falta de eficacia, estos factores arruinaron el país según él. La dictadura de Franco rescató el país de esta situación. (Anderle, 2008. p. 2)

A vigência de Iribarne no poder, bem como suas atuações, mostram a sua postura conservadora e afinada com o governo franquista. Ao demonstrar em suas falas e escritos a sua simpatia com o governo espanhol, entendemos o cargo e poder que ele detinha na organização deste.

Também não podemos descartar a atuação de Iribarne na permanência do conceito de Hispanidad, utilizado nas primeiras décadas do Franquismo para estabelecer correlações e ligações com os países hispanohablantes. Visto que iniciou a sua atividade política em 1952, como secretário-geral do Instituto de Cultura Hispânica, e ocupou posteriormente vários cargos na área da educação e da cultura, temporalidade em que escreveu vários dos títulos citados anteriormente.

⁶⁹ Como podemos observar em alguns meios publicitários que anunciaram a sua morte, disponível em <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2012/01/morre-manuel-fraga-um-dos-pais-da-constituicao-espanhola.html>>. Acesso em: 04 dez 2024. E disponível em <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2012/01/15/morre-manuel-fraga-fundador-do-pp-espanhol.htm>>. Acesso em: 04 dez 2024.

Podemos correlacionar a importância desse evento para o governo espanhol, uma vez que reuniu para essa inauguração o alto escalão e as figuras proeminentes da época. Embora não seja um fator isolado, ocorrendo em outros países, devemos nos atentar que essa mídia e o enfoque nas inaugurações de empresas estatais, como nesse caso a sala de transmissão da TVE, se apresenta como uma propaganda e demonstração do poder do país e das suas inovações.

Figura14: Missa realizada durante a inauguração da sala de transmissão, contando com a participação de Franco.



Fonte: Europa Press.⁷⁰

Ao vasculhar os arquivos da Europa Press espanhola, encontrei mais uma foto do evento. Nela temos a percepção dos três pilares da sociedade Franquista consagrando a criação desse novo estúdio em Prado del Rey: a Igreja na imagem do padre, o Exército na imagem dos generais, principalmente Franco, e o governo na presença do ministro Iribarne.

El 10 de julio de 1962, con el objetivo de impulsar una política desarrollista en el plano económico y reformas liberales en el plano político, se formó un nuevo gobierno en el que las carteras económicas recayeron en manos de los tecnócratas del Opus Dei⁷¹ y el Ministerio de Información y Turismo quedó en manos de Manuel Fraga Iribarne. Aparentemente, este cambio supuso el triunfo de las posiciones más reformistas del espectro político del Régimen frente al inmovilismo de Falange. (Maylín, 2020, p. 299)

⁷⁰ Disponível em: <<https://fotos.europapress.es/login?ReturnUrl=%2Farchivo%2Ff3858602>>. Acesso em: 04 dez 2024.

⁷¹ Segundo o fundador do Opus Dei, Josemaria Escrivá de Balaguer, a organização "tem por fim promover entre pessoas de todas as classes da sociedade o desejo da plenitude da vida cristã no meio do mundo. Quer dizer, Opus Dei pretende ajudar as pessoas que vivem no mundo — o homem vulgar, o homem da rua — a levar uma vida plenamente cristã, sem modificar seu modo normal de vida, nem seu trabalho ordinário, nem suas aspirações e anseios. Questões atuais do Cristianismo, n. 24. São Paulo: Quadrante, 1986.

A imagem de Iribarne é de extrema importância para esse trabalho, uma vez que, através da sua gestão, se tiveram mudanças consideráveis nas leis de imprensa e principalmente na organização do Eurovision.

Em 1966 ocorreu a alteração da Lei de Imprensa que estava em vigor desde 1938. Apesar de se destacar mudanças no que pese ao caráter de censura e de represálias, meios como a televisão continuaram a ser regidos pelos órgãos governamentais. No caso da televisão, o conselho redator ficava a cargo do Ministério de Informação e Turismo.

El 15 de marzo de 1966, las Cortes aprobaron la ley de prensa que fue publicada el siguiente mes de abril. En su discurso de defensa del proyecto, el ministro de información y turismo Manuel Fraga Iribarne afirmó que la nueva ley significaría “una libertad real, sin partidas de la porra, sin duelos ni desafíos, sin trusts o monopolios, sin libertinaje y sin abusos. Será una libertad para mantener limpia a España, no para mancharla ni menos destruirla”. La nueva ley suprimió la censura previa para la prensa. Para las demás publicaciones impresas mantuvo la consulta voluntaria. Con ella, el editor puede tener una cierta seguridad ex ante de que su edición no infringe el célebre artículo 2, donde se admite la crítica de la acción política, pero con tales limitaciones que nunca puede preverse a ciencia cierta si habrá o no sanción oficial. En otro caso, el editor —y en esto el trámite es el mismo que la publicación periódica— viene obligado al depósito legal, que permite a la Administración disponer de tiempo suficiente antes de otorgar el correspondiente permiso de circulación. (Tamames, 1974, p. 593)

Apesar de a Lei de Imprensa de 1966 representar uma mudança drástica ao se comparar com a lei de 1938, podemos perceber que o controle estatal continua sendo feito. A ideia de uma “censura prévia” foi substituída por uma “consulta voluntária”, mas os editores ainda necessitavam de uma permissão de circulação e estavam condicionados a censura se acaso descumprissem com o artigo 2, o qual permitia críticas ao governo, porém com limitações que não eram exemplificadas nessa lei. Em outras palavras, à mercê da opinião de quem aprovava o conteúdo.

Essa lei perdurou por menos de 3 anos. Por conta do aumento e da intensidade de protestos na Espanha contrários ao franquismo, se instaura em 24 de janeiro de 1968 um Estado de Exceção.

El estado de excepción fue declarado el 24 de enero de 1968. Se suspendieron los artículos 12, 14, 15 y 18 del Fuero de los Españoles relativos, respectivamente, a expresión de ideas, libre residencia, no registro de domicilio, reunión, y 72 horas de máxima detención sin procesamiento. Por razones de concordancia legislativa, quedo restablecida la censura previa de prensa. La causa de la suspensión del Fuero estribó en los episodios de manifestaciones y violencias en las universidades de Madrid y Barcelona fundamentalmente; la raíz de todo ello era la entrada de la fuerza pública en su recinto y simplemente que las reivindicaciones estudiantiles no se limitaban ya a problemas educacionales sino que se proponían un alcance más general,

de crítica sistemática de las instituciones del régimen. (Tamames, 1974, p. 526)

Podemos perceber que o estado de exceção é uma resposta direta do governo espanhol aos movimentos estudantis que ocorreram nas universidades, que além da pauta educacional, estavam começando a questionar o regime e as suas instituições.

El 17 de enero de 1969 se produce la clausura de la Universidad de Barcelona tras ser asaltado su rectorado como protesta por la política represiva del movimiento estudiantil, organizado en torno al ilegal Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Barcelona (SDEUB), llevada a cabo por el rector Francisco García-Valdecasas Santamaría. Cuatro días después estalla de nuevo la agitación en la Universidad tras la muerte el día anterior del estudiante madrileño y miembro del antifranquista Frente de Liberación Popular Enrique Ruano cuando estaba siendo investigado por la Brigada Político-Social, cuyo nombre oficial era Brigada de Investigación Social, de resultas de todo ello, en ese mismo mes, el día 24, se promulga el Decreto-ley por el que se declara el estado de excepción en todo el territorio nacional, a raíz de las protestas estudiantiles. Dos decretos-ley marcan la relevancia del mes de marzo de aquel 1969. Del día 22 es el que levanta el estado de excepción en todo el territorio nacional, y del 31 el que declara la prescripción de todos los delitos cometidos con anterioridad al 1 de abril de 1939).⁷²

Se posto no âmbito de controle estatal, os movimentos estudantis eram vistos como algo a ser combatido, pois acabavam por questionar práticas estatais e as suas instituições. Contudo, como já mencionado anteriormente nesse trabalho, no ano de 1969 a Espanha passou a buscar desvincular a sua imagem do fascismo, ampliando a grande contradição em relação ao franquismo: a manutenção do reconhecimento internacional e, ao mesmo tempo, seu caráter autoritário.

O segundo ponto notado é o facto da política externa de Franco ter sido uma política externa passiva e reactiva (Calduch, 1993: 4), no sentido em que adopta uma postura conservadora, estabelecendo uma certa coerência com o modelo político do regime. Os decisores políticos e diplomatas espanhóis raramente conduziam uma iniciativa de ação externa, limitando-se a desenvolver mecanismos de reação e a dar resposta às iniciativas levadas a cabo pelos restantes Estados. Em consequência deste posicionamento, alguns autores colocaram em causa o efectivo desenvolvimento de uma autêntica política externa, o que se considera pouco rigoroso, visto que o regime conseguiu alcançar a sua maior pretensão: ser reconhecido pelos restantes Estados da comunidade internacional, ainda que mantendo o seu carácter autoritário. (Rodrigues, 2021.p. 29)

⁷² *Los estados de excepción bajo el franquismo: aquellos toques de queda.* Disponível em: <<https://www.nuevatribuna.es/articulo/cultura---ocio/estados-excepcion-franquismo-toques-queda/20201029171051180711.html>>. Acesso em: 04 dez 2024.

O fato de o Eurovision de 1969 haver ocorrido na vigência de um Estado de Exceção (Anexo 07)⁷³ reafirma que o momento não era um dos melhores cenários para se apresentar aos repórteres e representantes europeus que viriam à Espanha por conta desse festival.

É possível inferir também que o Estado de Exceção nos meses anteriores ao Eurovision serviu como um controle estatal para coibir protestos e a circulação de informações sobre as condições políticas e legais do país para além das fronteiras. Estamos falando de maneiras de censura, voltadas à imagem exterior espanhola. Surpreendentemente ou não, no mesmo mês em que o Eurovision aconteceria, o Estado de Exceção chegou ao fim, exatamente sete dias antes. Esse encerramento se deu na semana em que os representantes estrangeiros começariam a chegar à Espanha.

A imprensa do período assim avaliou o fim do estado de Exceção:

Cuando, alterado el orden público, resulten insuficientes las facultades ordinarias para restaurarlo; o cuando la magnitud de una calamidad, catástrofe o desgracia pública lo aconsejare, podrá el Gobierno, mediante decreto-ley, declarar el estado de excepción en todo o en parte del territorio nacional, dice la ley de Orden Público. Haciendo uso del poder que proporciona esta norma, el Gobierno, por el decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, declaró el estado de excepción en todo el territorio nacional durante un período de tres meses.⁷⁴

Nesse primeiro trecho, temos contato com as condições que permitem que haja intervenções do estado e conseqüentemente o estado de exceção. Pode-se observar que as manifestações estudantis foram consideradas uma questão de calamidade e desgraça públicas, demonstrando a permanência do aparato repressivo e da supressão das liberdades. Logo, a

⁷³ *DECRETO-LEY 1/1969. de 24 de enero, por el que se declara el estado de excepción en todo el territorio nacional. Acciones minoritarias. pero sistemáticamente dirigidas a turbar la paz de España y su orden público, han venido produciéndose en los últimos meses, claramente en relación con una estrategia Internacional que ha llegado a numerosos países. La defensa de la paz y el progreso de España y del ejercicio de los derechos de los españoles. deseo unánime de todos los sectores sociales. obligan al Gobierno, en cumplimiento de su deber. a poner en práctica medios eficaces y urgentes que corten esos brotes y anomalías de modo terminante.*

Por tanto, hace uso de los recursos que la Ley establece, y en particular de lo dispuesto por los artículos treinta y cinco del Fuero de los Españoles: diez, apartado nueve, de la Ley de régimen Jurídico de la Administración del Estado, y veinticinco de la Ley de Orden Público.

En su virtud, y previo acuerdo del Consejo de Ministros,

Artículo primero- Durante el plazo de tres meses, contados desde la publicación del presente Decreto-Ley. se declara el estado de excepción en todo el territorio nacional, quedando en suspenso los artículos doce, catorce, quince, dieciséis y dieciocho del Fuero de los Españoles.

Artículo segundo- El Gobierno adoptará las medidas en cada caso más adecuadas. conforme a la legislación vigente.

Artículo tercero- Del presente Decreto-Ley se dará cuenta inmediata a las Cortes.

Así lo dispongo por el presente Decreto-ley, dado en Madrid a veinticuatro de enero de mil novecientos sesenta y nueve. FRANCISCO FRANCO

⁷⁴*Fin del estado de excepción. La Gaceta, Argentina, 03, 1969. Disponible em: <https://www.march.es/es/coleccion/archivo-linz-transicion-espanola/ficha/fin-estado-excepcion--linz.R-11576>*

liberdade propalada com a mudança da lei de imprensa tornava-se mais um aparato de propaganda do que uma liberdade verdadeiramente posta.

La vuelta a la normalidad en cualquier proceso es algo deseable. Pero cuando se trata de un proceso político jurídico lo es más. Un antiguo adagio romano dice que “todo el derecho se constituye en favor del hombre”. No es excepción el Derecho constitucional español. Suspender-lo es privar al hombre de algo que es suyo u está hecho para él, aun cuando sea en aras del orden, que es lo que justifica esa suspensión. El restablecimiento del derecho con todas sus garantías, desaparecidas las circunstancias que motivaron la suspensión, es un acto de justicia legal. Los españoles estamos de enhorabuena.⁷⁵

Apesar das críticas sobre o estado de exceção, podemos notar nessa matéria um diálogo com o estado espanhol. No seu encerramento, há uma menção de que o restabelecimento do direito foi conquistado graças ao desaparecimento das condições que os suspenderam, sendo elas os movimentos estudantis. Podemos observar que diferentes áreas da sociedade espanhola podem ser acessadas ao se analisar a cultura e suas legislações.

Contudo, devemos observar o movimento estudantil e de resistência ao governo franquista para entendermos a implementação de um estado de exceção. O primeiro ponto evidente é que os movimentos estudantis não são um fator isolado espanhol e não se concentram somente na temporalidade desse trabalho, sendo possível observar revoltas e organizações desde os períodos da guerra civil espanhola, fator analisado por Miguel Gómez Oliver em *El Movimiento Estudiantil español durante el Franquismo (1965-1975)*.

Durante la dictadura, la universidad – como todo el Régimen – enraíza su legitimidad en los planos ideológico, funcional y docente, en la victoria de la guerra civil en 1939 y sus ideales. De ahí que, desde el principio, tratase y consiguiese hacer borrón y cuenta nueva de la experiencia e influencia universitaria del periodo republicano a la que consideraban, en palabras de Alfonso Iniesta, alto cargo del Ministerio de Educación Nacional, miembro de la Acción Católica Nacional de Propagandistas (ACNP) y presidente que fue de la Confederación de Maestros Católicos, como “el foco de toda propaganda disolvente que convirtió el noble ejercicio docente en materia subversiva sin que el Gobierno tomara medidas enérgicas, ni la sociedad reaccionara con violencia” (apud Claret Miranda, 2005: 37). (Oliver, 2008.p.2)

O destaque desse recorte concentra-se no ataque às instituições de ensino, logo, percebe-se que havia instaurada na Espanha franquista uma visão de que as universidades eram locais subversivos e contrários ao governo.

El desmoche de la universidad republicana fue feroz y, aunque no hay excesivo acuerdo en los cálculos numéricos, de los 505 catedráticos en activo en 1935, 111 habían sido asesinados, exiliados o cesados según el Director General de Enseñanza Secundaria y Universitaria, José Pemartín, en 1939,

⁷⁵ *Ibidem*

aportando cifras muy maquilladas, que ampliará en 1946, declarando que 97 catedráticos están separados de la docencia por depuración; 100 habían muerto (eso sí, sin discriminar entre fusilados y fallecidos de muerte natural); y 93 se habían jubilado, al tiempo que 21 habían retornado al servicio activo tras cumplir la “sanción impuesta”: 290 sobre 503, que era el número total de la plantilla de catedráticos de universidad en 1936. (Oliver, 2008.p. 4)

A magnitude das cifras apontadas demonstra a magnitude das intervenções do estado nas universidades e instituições de ensino. Busca-se, através dessas medidas, retornar à educação para os moldes católicos e nas falas governamentais, uma educação não subversiva. *“la progresiva y casi inmediata cobertura de las cátedras universitarias por fieles y adictos al régimen supuso una suerte de recompensa a quienes se habían comprometido desde temprana hora con los golpistas”* (Oliver, 2008.p. 4)

Durante los años 60, la punta de lanza del movimiento estudiantil fue la Universidad de Barcelona, y no por azar. Cataluña es una de las zonas más ricas e industrializadas de la España de la época, con una potente burguesía ilustrada que ha mantenido, en buena parte, grandes distancias con el Régimen; con una fuerte carga ideológica cultural catalanista y nacionalista apoyada, en muchas ocasiones, por la Iglesia (no olvidemos, por ejemplo, el papel de guardián y animador de la cultura catalana que juega el Monasterio de Montserrat y su abad, Mossen Escarré); con una fuerte implantación en el movimiento obrero y en la universidad del Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC, la rama del PCE en Cataluña, constituida como partido independiente), capaz de unir en su seno comunismo y catalanismo; Cataluña era la región más cercana a Europa y a sus influencias, y no sólo por cuestiones geográficas, sino por un acusado cosmopolitismo económico y cultural. No es, pues, de extrañar que sea en esa universidad donde, de forma mas clara, los estudiantes analicen y diagnostiquen la situación de la universidad española y lancen propuestas alternativas de carácter organizativo, académico y sociopolítico. (Oliver, 2008.p. 7)

O que em pese torna o fim do estado de exceção uma resposta do governo para apaziguar esses movimentos que tomavam conta da Espanha, devemos considerar que a Espanha necessitava transmitir uma imagem paradisíaca e convidativa, atrair turismo e se distanciar de uma visão autoritária, para permanecer nos meios ocidentais e internacionais. Logo, além de apenas uma cortina de fumaça para os representantes estrangeiros que chegariam na semana em que se acabou o estado de exceção, analisamos esse término como uma conquista dos movimentos que confrontavam o sistema e o governo franquista.

Ao analisar como o franquismo atuava na área da cultura, percebemos o uso expressivo de repressões e o controle estatal apresentado através das leis de censura e imprensa, demonstrando, essencialmente, que não havia um conformismo da sociedade espanhola perante essas intervenções, que houve movimentos de resistências, e mesmo que ao se trabalhar com

jornais e revistas ditas como simpatizantes do franquismo, encontram-se nelas contradições e opiniões adversas, fator melhor trabalhado nos próximos subcapítulos.

2.2 A análise audiovisual da XIV edição do Eurovision

Neste subcapítulo, nos debruçaremos sobre o material audiovisual do festival Eurovision, sobretudo nos discursos do comentarista José Luis Uribarri e da apresentadora Laura Valenzuela. Além disso, analisaremos as imagens do programa televisivo, explorando os jogos de câmeras e os estímulos visuais e sonoros que contemplavam o todo desse evento.

Analisar o festival Eurovision de 1969 apresentou inicialmente algumas dificuldades, pois os arquivos da TVE, especificamente os que abordavam o Eurovision, não estavam acessíveis no Brasil. Optei por formas distintas dessa obtenção dos vídeos, utilizando-se de dois vídeos disponíveis na plataforma Youtube⁷⁶ e uma plataforma de compartilhamento de vídeos chamada de Dailymotion⁷⁷.

Em ambos os vídeos do Youtube, as gravações são coloridas e possuem as falas do comentarista em espanhol. Contudo, é sabido que esta não é a versão assistida pelos telespectadores espanhóis, uma vez que, como mencionado anteriormente, a rede de televisão espanhola transmitiu para o território nacional o Eurovision em preto e branco. Pesquisando mais a fundo, me deparei com uma matéria da RTVE⁷⁸ que mencionava o processo de recuperação das gravações coloridas e como foram concluídas.

La única copia que se conservó a color fue la de la televisión pública noruega NRK y, por tanto, los comentarios en noruego y no los de nuestro mítico comentarista eurovisivo, el ya fallecido José Luís Uribarri. Ahora, cincuenta años después y gracias al trabajo de Victor Escudero (miembro del equipo de RTVE para Tel Aviv 2019 y colaborador en la recuperación del archivo de Eurovisión para la UER) es posible tener esta copia del Festival a color y con los comentarios en castellano, y que ya podéis disfrutar⁷⁹

⁷⁶ Eurovision Shows. 2021. "Eurovision Song Contest 1969 (Full Show)". YouTube, 1:45:51. URL. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6loEQI9HIeI>>. Acesso em: 04 dez 2024.

SvenskTV. 2021. "Eurovision Song Contest 1969 - Full Show (AI upscaled - HD - 50fps)". Youtube, 1:46:26. URL. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-DkU6ckTUBM>>. Acesso em: 04 dez 2024.

⁷⁷ ESC Eurovision Song Contest. 2013. "Eurovision Song Contest 1969 - Complete full live show - Part 1 of 2 ". Dailymotion, 1:00:00. URL. Disponível em: <<https://www-ix7.dailymotion.com/video/xwh3ny>>. Acesso em: 04 dez 2024.

⁷⁸ Radiotelevisión Española, sigla substituta da TVE.

⁷⁹ Disponível em <<https://www.rtve.es/television/20190329/final-eurovision-1969-por-primera-vez-a-todo-color-con-comentarios-uribarri/1912900.shtml>>. Acesso em: 04 dez 2024.

A partir destas informações concluímos que as imagens disponíveis no youtube, utilizadas para esta análise, foram montadas a partir de uma sobreposição entre as imagens em cores da TV norueguesa e o áudio disponível em espanhol, originalmente associados à transmissão em preto e branco.

Apesar desse processo conservar os comentários e disponibilizar um vislumbre de como teria sido observar esse festival em cores esse processo escolhido acabou por impossibilitar a visualização de como o festival foi transmitido originalmente para os espanhóis, além de apagar a programação anterior ao início do programa.

Com o arquivo original em preto e branco, ao qual tive acesso através da plataforma Dailymotion, recuperei um vídeo que originalmente esteve na programação do canal “Nostalgia”⁸⁰. O vídeo apresentava o programa Eurovision completo em preto e branco, além de 16 minutos anteriores que contemplavam a apresentação das pessoas que compunham a mesa de jurados, que destinaram os votos espanhóis.

A primeira diferença substancial que pode ser abordada é a respeito da localidade, uma vez que a mesa do júri espanhol, bem como esse início de gravação, estava localizada nos estúdios de Prado del Rey, locação sede da televisão espanhola. Sendo assim, podemos afirmar que os jurados estavam, igualmente aos outros júris nacionais, assistindo ao Eurovision através dos meios de comunicação, tendo acesso às falas dos comentaristas e às reações do público.

A abertura do programa era composta do título XIV Festival de la Canción de Eurovision, apresentando um logo que se assemelha à estrela encontrada ao centro do palco principal, ao fundo ressoa a música **La, la, la** na voz de Massiel.

Figura 09: Abertura da gravação espanhola do Eurovision.



⁸⁰ Podemos afirmar através da entrevista do diretor do canal cultural.es Pere Roca para a RTVE em 13/09/2009, O “canal nostalgia” foi fundado em 1996 e permaneceu no ar até 2005 quando foi substituído pela programação “TVE-50 años”, o canal Nostalgia exibia diariamente conteúdos de arquivos da RTVE. Disponível em: <https://www.rtve.es/play/videos/rtve-responde/vuelva-canal-nostalgia/584727/>>. Acesso em: 04 dez 2024.

Fonte: ESC Eurovision Song Contest. 2013.⁸¹

A gravação se inicia com uma sala que apresenta no centro uma mesa com 10 cadeiras, em posição de meio círculo; a câmara ficava posicionada à frente da mesa, foco de todos os olhares do júri. O apresentador, localizado atrás da mesa, começava o programa dizendo.

Muy buenas noches, señoras y señores. Cuasi un año de esfuerzos y de ilusiones desde que, la memorable noche del 16 de abril del pasado año, Massiel, con su “la, la, la”, obtenía para España el gran triunfo en el festival de Eurovisión, el más importante de los certámenes musicales de este tipo que ya se hacen en el mundo.⁸²

Recordamos aqui o mencionado anteriormente sobre a mística envolta dos programas Eurovision, perceptível nesses 16 minutos iniciais do programa, em oposição à gravação do programa em si, local em que esses discursos ficavam subentendidos. Na voz desse apresentador, podemos observar que nos discursos oficiais o triunfo de Massiel era visto como uma noite memorável, pois ela obteve para a Espanha o grande triunfo do festival, adjetificado como o mais importante dos festivais musicais do seu tipo no mundo.

Lógicamente, nos reunimos en torno a unas copas, hablamos de música moderna, pensamos en cómo se han desarrollado los trabajos de este año. Todos ellos han reconocido, porque lo conocen, el esfuerzo que ha realizado Televisión Española por encontrar el marco en el que se va a desarrollar el festival, la adecuación del mismo, el movimiento de sus cámaras y, sobre todo, esa extraordinaria novedad que ha de suponer para todos nosotros la transmisión del festival en color desde Madrid, aunque no es la primera emisión que se hace desde Madrid en color.⁸³

Percebemos em diferentes momentos desse trabalho a hipervalorização da televisão espanhola, dos seus feitos e da sua tecnologia inovadora. Podemos traduzir, por meio destas frases, que fora valorizada a ideia de um trabalho árduo e desafiador, contudo não impossível para a Espanha, quase como uma epopeia de superação da televisão espanhola.

Devemos recordar que embora o Eurovision tenha sido organizado pela televisão estatal e contado com um investimento expressivo do governo espanhol, o festival obteve investimentos de patrocinadores como o circuito radial “Titania”, uma rede de rádio espanhola, apresentado no jornal *La Nación* de 1969⁸⁴ (Anexo 05). Logo, além de uma meta política, o

⁸¹ "Eurovision Song Contest 1969 - Complete full live show - Part 1 of 2 ". Dailymotion, 0:00:1/1:00:00. Disponível em: <<https://www-ix7.dailymotion.com/video/xwh3ny>>. Acesso em: 04 dez 2024.

⁸² ESC Eurovision Song Contest. 2013. "Eurovision Song Contest 1969 - Complete full live show - Part 1 of 2 ". Dailymotion, 1:00:00. Disponível em: <https://www-ix7.dailymotion.com/video/xwh3ny>>. Acesso em: 04 dez 2024.

⁸³ *Ibidem*

⁸⁴ Página 86 da revista “La Nación” 04 de Mayo de 1969.

Eurovision e o sucesso dessa transmissão podem ser colocados no prisma de uma ação colaborativa empresarial-estatal.

Hemos estado pensando en lo bonito que es que esta noche más de 200.000.000 de telespectadores de toda Europa, y dentro de muy poco también a través de la transmisión del Telstar⁸⁵, los telespectadores del continente americano, vivamos reunidos unos instantes muy gratos para escuchar las canciones que se presentan a este concurso: canciones de los 16 países participantes, miembros de la red de Eurovisión. Tenemos 16 países que, desde aquella memorable noche de Londres a la que aludíamos al comienzo, cuando en abril del pasado año, Massiel con su gran triunfo y su "la la la", han venido pensando y preparando su participación en el Festival de Eurovisión para brindarnos a todos una gran noche de canciones, de música, de alegría y de bienestar.⁸⁶

Se considerarmos a acessibilidade da televisão na década de 1960, percebemos ser um número expressivo de telespectadores, aproximadamente duzentos milhões. Há uma valorização da figura de Massiel, perceptível pelos discursos que associam sua figura ao triunfo da Espanha; e graças ao seu “*Gran Triunfo*” que a televisão espanhola poderia pensar e preparar um festival, brindando a todos com uma grande noite de canções, músicas, alegrias e bem-estar.

Bueno, pues milagros con el arreglador, con los intérpretes, con las excavaciones, con la música y con el público que ha de asistir al Teatro Real, y el público que asistirá ante la pequeña pantalla en todo el mundo. Vamos a esperar la realización de esta noche con una extraordinaria versión del Festival de Eurovisión, en la que las canciones, como decíamos, van a unir a todos los pueblos de Europa.⁸⁷

De modo geral, essa frase compreende o cerne do festival Eurovision, quando o apresentador diz “vamos unir todos os povos da Europa”, referir-se a uma Europa específica, a Ocidental, que estava em conflito com uma Europa Oriental⁸⁸ de cunho socialista. Lemos nesse texto um chamariz aos países que não participavam mais do festival, como Áustria e Dinamarca.

89

⁸⁵ Telstar é um modelo de satélite que permitiu ligações e conexões entre dois continentes, mais especificamente Europa e América.

⁸⁶ ESC Eurovision Song Contest. 2013. "Eurovision Song Contest 1969 - Complete full live show - Part 1 of 2 ". Dailymotion, 1:00:00. Disponível em: <<https://www-ix7.dailymotion.com/video/xwh3ny>>. Acesso em: 04 dez 2024.

⁸⁷ *Ibidem*

⁸⁸ Devemos levar em consideração que a Iugoslávia participava desse festival, contudo a sua relação com o bloco socialista estava fragilizada desde 1947 por assuntos internos, tendo se tornado uma república comunista independente em 1948, iniciando em 1961 o movimento dos Não Alinhados, bloco político de países que se opunham em participar da OTAN, ou Bloco Ocidental, e do Bloco Oriental. Logo a questão da Iugoslávia é particular e densa, sendo necessários mais estudos aprofundados sobre o caso.

Indico: NIEBUHR, Robert Edward. *The Search for a Cold War Legitimacy: Foreign Policy and Tito's Yugoslavia*. BRILL, 2018.

⁸⁹ “16 países participantes que no son todos los que integran la red de Eurovisión. Algunos países no están aquí esta noche, por ejemplo, vamos a citar a Austria. Ustedes recordarán que Austria ha sido uno de los países

Devemos destacar que, apesar de o Eurovision ser destinado a essa comunidade europeia em formação, a sua transmissão, principalmente a de 1969, não estava restrita apenas a esse público. Temos a rede de televisão da União Soviética transmitindo o evento, a rede Intervision⁹⁰, além de ter sido transmitido pela primeira vez na América do Sul, Brasil e Chile, fator observável quando o apresentador menciona que:

En eso estamos pensando todos, desde luego, y que, por lo menos, es el pensamiento de todos quienes aquí estamos y de los millones de espectadores de televisión europea y mundial. Este es el primer Festival de Eurovisión que va a transmitirse a América a través de un satélite.⁹¹

Vemos na revista *El Eco de Canarias*⁹² (Anexo 08) a notícia sobre a primeira transmissão de um Eurovision para a América do Sul, que será feita a partir do satélite “*Intelstar*” e retransmitido pela estação de radiodifusão que se encontrava no Rio de Janeiro, controlada pela Rede Tupi.⁹³

Podemos aferir que havia grande tensão que pairava no ar nos estúdios do Prado del Rey. A imagem espanhola e sua capacidade estavam em jogo com a elaboração do festival Eurovision, a obtenção de novos equipamentos, a transmissão via satélite e em cores e, por sinal, a manutenção de uma boa colocação no festival, que representava as mais belas músicas da Europa.⁹⁴

A fim de não estendermos muito com as falas do apresentador, elegi que não seria necessário colocarmos as apresentações dos 10 jurados na íntegra. Contudo, podemos salientar que das 10 pessoas que compunham a mesa de júri, 2 eram escritores, 3 estudantes de ciências

ganadores en una de las ediciones anteriores del Festival de Eurovisión. Entonces, otro de los países que faltan esta noche a la cita, por ejemplo, es Dinamarca. Está en la red de Eurovisión, pero, sin embargo, hace muchos años que no participa. Estas son las ausencias que hemos de lamentar, si la memoria no me falla, en la noche de hoy. “Cf: ESC Eurovision Song Contest. 2013. "Eurovision Song Contest 1969 - Complete full live show - Part 1 of 2 ". Dailymotion, 1:00:00. Disponível em: <https://www-ix7.dailymotion.com/video/xwh3ny>.>. Acesso em: 04 dez 2024.

⁹⁰ Também conhecido pela sigla OIRT, é uma organização de radiodifusão que contemplava os países da Europa Oriental, bem como a África e Ásia, foi fundado no dia 28 de junho de 1946.

Devemos levar em consideração de que o lado Oriental, na figura do Intervision, possuiu durante os anos de 1965 a 1968 um concurso próprio o Intervision Song Contest. Com isso, se torna substancial a propagação de um campeonato Ocidental nos países Orientais no ano seguinte ao fim de seu concurso internacional.

⁹¹ ESC Eurovision Song Contest. 2013. "Eurovision Song Contest 1969 - Complete full live show - Part 1 of 2 ". Dailymotion, 1:00:00. Disponível em: <https://www-ix7.dailymotion.com/video/xwh3ny>.>. Acesso em: 04 dez 2024.

⁹² página 3 da revista “EL ECO de Canarias” Sábado, 20 de Marzo de 1969.

⁹³ Conseguimos reunir manchetes de jornais, e as próprias falas dos apresentadores indicam a transmissão pela rede Tupi no Brasil, contudo, não foi possível encontrar nenhum indício destas gravações. Outros trabalhos afirmam o mesmo, tendo todos as seis edições do 6 Eurovision transmitidos pela rede Tupi considerados “Lost media”.

⁹⁴ Devemos levar em conta que até o momento nenhum país havia vencido duas vezes consecutivas o festival, o que pode ser uma das ilusões tantas vezes mencionadas pelo apresentador. Que no final acabou se concretizando.

econômicas, 1 estudante de rádio, 1 médico, 1 ator, 1 técnico de vigilância da saúde e 1 trabalhador agrícola.

Em um primeiro momento, fica-se em dúvida do porquê um grupo tão heterogêneo compunha a mesa de jurados de um festival de música. Contudo, tal resposta encontra-se nas falas do apresentador.

Yo quisiera pedirle al jurado español que pensase en todas las cláusulas del reglamento. Ya saben que pueden votar a todos los países participantes, al menos a España, es una condición impuesta por el reglamento, muy lógica, ciertamente, y que disponemos de 10 votos que habremos luego de otorgar o repartir según su justo criterio a aquellas canciones que ellos mejor aprecien. También, y por si a alguien le causa extrañeza la composición del jurado, digamos que otra de las condiciones impuestas por la Unión Europea de Radiodifusión es que ninguna de las personas que formen parte de los jurados, hoy en parte de los jurados de los festivales de la canción de Eurovisión, sean profesionales de la música, cantantes o intérpretes. Por eso, nunca verán ustedes en un jurado, pues, a ningún director de orquesta, ningún cantante, a ningún arreglador, a nadie en fin relacionado con el mundo de la música o el disco.⁹⁵

Nesse trecho, compreendemos algumas das regras que compunham o Eurovision de 1969. Primeiro, o júri nacional não poderia ser composto por nenhum nome que trabalhasse ou tivesse contato com o meio musical, seja ele cantor, produtor ou maestro. Segundo, cada pessoa do júri destinaria um dos 10 votos que a banca espanhola possuía, logo, cada membro elegeria a sua canção favorita e assim se contabilizariam os votos espanhóis, claramente não podendo destinar o voto ao próprio país. Esse pré-programa encerra-se com a seguinte fala:

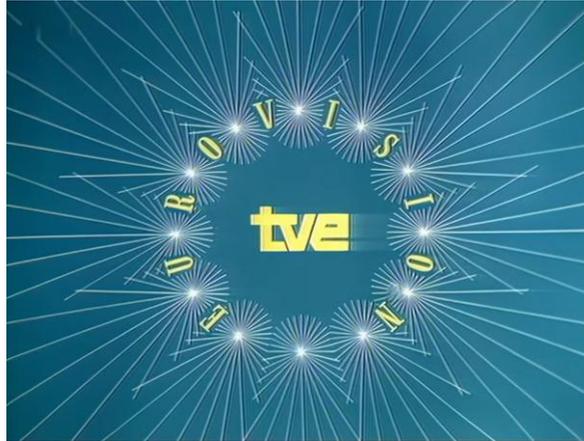
Los que tienen que cantar son justamente los intérpretes que están seleccionados y que ya están esperando el momento en el que se anuncie la conexión con el Teatro Real, aparezca en sus pantallas la carta de conexión de Eurovisión, la carta, y la conocida de todos ustedes de tantos programas, y el festival se ponga en marcha. Señoras y señores, éxito a Laurita, éxitos a todos! Y ahora conectamos con el Teatro Real de Madrid.⁹⁶

Tendo isso posto, a gravação muda de localidade, iniciando-se, assim, a gravação do certame de 1969, que começa com o entonar da canção tema da EBU, *Te deum* de Marc-Antoine Charpentier. Visualmente aparece a logo Eurovision formando um círculo com as siglas TVE ao centro, e linhas que, seguindo a lógica dita nos bastidores, representam uma estrela. Logo, pode-se dizer que, apesar do programa ser o Eurovision, o foco do logo estava na imagem da TVE, *Televisión Española*.

⁹⁵ ESC Eurovision Song Contest. 2013. "Eurovision Song Contest 1969 - Complete full live show - Part 1 of 2 ". Dailymotion, 1:00:00. Disponível em: <<https://www-ix7.dailymotion.com/video/xwh3ny>>>. Acesso em: 04 dez 2024.

⁹⁶ *Ibidem*

Figura 10: Abertura do Festival Eurovision da Canção



Fonte: Eurovision Shows. 2021.⁹⁷

Dando sequência ao programa essa imagem abre e se tem como foco uma escultura tubular que fica posicionada ao centro do palco das apresentações, uma escultura de cinco metros de altura e 350 quilos, feita por Amadeo Gabino⁹⁸, renomado escultor que havia representando a Espanha em competições internacionais de artes, representa, segundo o próprio escultor, uma estrela utilizada como símbolo do Eurovision, ao mesmo tempo, em que órgão, instrumento símbolo do Teatro Real de Madrid, toca o mesmo tema apresentado no início da transmissão.

Após o encerramento da música, tem-se a apresentação do pôster de Dalí, ao fundo toca a melodia de *La, la, la* da cantora Massiel, a qual fora, inúmeras vezes, reafirmada, ganhadora do ano anterior. Trazendo simbolismos interessantes de análise, a primeira repousa no uso da música ganhadora como introdução à competição de 1969, recordando aos telespectadores a vitória espanhola, que era o motivo de estar sendo sediado em Madrid o evento. O segundo destaque é para o pôster confeccionado por Dalí, sendo o primeiro do pôster feito para publicidade de um festival Eurovision⁹⁹.

Figura 11: Pôster apresentada na abertura do Eurovision

⁹⁷ "Eurovision Song Contest 1969 (Full Show)". YouTube, 0:00:02/1:45:51. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6loEQI9HIeI>>. Acesso em: 04 dez 2024.

⁹⁸ *Amadeo Gabino Úbeda nace en Valencia en 1922. Hijo del escultor Alfonso Gabino, estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, para ampliar posteriormente sus conocimientos en centros de Roma, París, Nueva Cork y Hamburgo. Desde mediados de los sesenta, su estilo se caracterizó por un personal «collage» de chapas recortadas. En paralelo a su actividad escultórica, ha hecho grabados y cerámicas, y ha diseñado objetos para la casa y el jardín.* Disponível em: <https://esculturaurbana.com/podescultor/gabino-amadeo/> acesso em: 01 de Abril de 2025.

⁹⁹ Trabalharemos mais profundamente o pôster no capítulo 2.4 desse trabalho.



Fonte: Eurovision Shows. 2021.¹⁰⁰

O cenário foi desenhado por Bernardo Ballester¹⁰¹; era formado por uma superfície acinzentada que emergia do solo até o fundo do Teatro Real, destacando o órgão original do espaço. Sobre o cenário e na parte frontal, destacavam-se quatro canteiros florais compostos de cravos, a flor símbolo da Espanha, de cores roxas e rosas, e ao centro havia uma escultura tubular feita de ferro representando uma estrela. À esquerda do cenário situava-se o símbolo do Eurovision com a logo da TVE em seu interior, o mesmo frisado no início da transmissão. Por sua vez, à direita, se encontrava o painel de votação. Por fim, o fosso musical à frente do cenário onde se encontrava a orquestra do festival.

Figura 12: Imagem apresentando o palco do Eurovision

¹⁰⁰ "Eurovision Song Contest 1969 (Full Show)". YouTube, 0:01:15/1:45:51. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6loEQI9HIeI>>. Acesso em: 04 dez 2024.

¹⁰¹ Bernardo Ballester nasceu o 12 de setembro de 1921 em Valência, Espanha. É decorador de set e designer de produção, conhecido pelo seu trabalho em *La niña de luto* (1964), *Estudio 1* (1965) e *Gloria Mairena* (1952). Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0050756/bio/?ref_=nm_ov_bio_sm>. Acesso em: 04 dez 2024.



Fonte: Eurovision Shows. 2021¹⁰²

Para entender o modelo de apresentação do Eurovision, deve-se atentar que há concomitantemente duas figuras discursando, a apresentadora do evento e os narradores nacionais. A apresentadora, nesse caso Laura, discursa nas línguas oficiais do festival e possui um discurso geral, voltado à ala internacional. Em contrapartida, cada televisão estatal enviava um comentarista que traduzia o discurso da apresentadora, além de comentar os acontecimentos e apresentações do evento.

Logo afirmamos que os discursos concentram-se em duas ênfases, o internacional na voz de Laura Valenzuela, que estava sendo transmitida para todos os países em espanhol, inglês e francês, e o discurso nacional, na voz de José Luis Uribarri transmitido em espanhol, apenas para as televisões espanholas.

Diferentemente do que observou até o momento, e na realização do trabalho de conclusão de curso, em que tive contato com os Eurovision de 1956 a 1960, temos uma nomenclatura continental para esse festival de música. Uribarri menciona o “*Viejo continente*” dando uma alusão de superioridade à Europa, que não era vista nos primeiros programas desse festival, no qual a nomenclatura Europa Ocidental reinava.

Televisión Española saluda desde el Teatro Real de Madrid a los cientos de millones de espectadores de los países que transmiten este programa: este gran premio, decimocuarto Gran Premio de la Canción de Eurovisión.

Laura Valenzuela les acaba de saludar en los idiomas que hablan: español y los oficiales de la Unión Europea de realización de la EBU, que son el inglés

¹⁰² "Eurovision Song Contest 1969 (Full Show)". YouTube, 0:01:53/1:45:51. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6loEQI9HIeI>>. Acesso em: 04 dez 2024.

y el francés. Ahora, Laura, por cortesía, les dará las buenas noches en varios idiomas.

Saludamos, asimismo, a los países de la red de intervención que transmiten este programa.

Al finalizar el programa, este programa de Televisión Española transmite en color y se está contemplando también vía satélite en Chile, Puerto Rico y Brasil. Una de las 16 canciones correspondientes a los países que figuran en el marcador habrá obtenido el mayor número de votos. Vaya por anticipado nuestra felicitación a la canción vencedora.¹⁰³

Primeiramente destaca-se a saudação realizada por Laura Valenzuela nas línguas oficiais dos países que disputavam o Eurovision, revisitando, novamente, a alusão de coletividade e comunidade. Normalmente, as línguas proferidas nesse festival se concentravam no inglês e francês, sendo as oficiais da EBU, mas ao momento em que todas as outras são proferidas, há um sentimento de pertencimento e uma demonstração de valorização dessas outras línguas e países.

A nomenclatura de “*Gran prêmio*” pode estar associada à quantidade de telespectadores que assistiam às edições desse festival. E ao remontarmos que era um programa de televisão, podemos compreendê-lo como um sucesso de audiência e influência, “*a los cientos de millones de espectadores de los países que transmiten este programa*”. Um número expressivo que corresponde a uma enorme parcela das televisões da Europa Ocidental.

O programa não apresenta grandes mudanças de interface e de continuidade comparada com as edições anteriores, a grande novidade repousa ao fim das 16 apresentações. Atualmente podemos observar a apresentação de um curta-metragem, intitulado *La España diferente*, de Javier Aguirre (1969), que foi o marco inicial para a elaboração dessa monografia.

[...] vamos a ofrecerles, con el título “La España diferente”, unas imágenes de los cuatro elementos: el aire, el fuego, la tierra y el agua de España, con música del compositor Luis de Pablo.¹⁰⁴

Apesar do curta ser de extrema relevância, a sua análise será feita posteriormente. Por fim, temos a revelação dos votos de cada país, resultando em um dos momentos marcantes da história do Eurovision, o do empate quádruplo entre Espanha, Reino Unido, Holanda e França¹⁰⁵

¹⁰³ *Ibidem*

¹⁰⁴ Fonte: Eurovision Shows. 2021. "Eurovision Song Contest 1969 (Full Show)". YouTube, 1:45:51. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6loEQI9HieI>>. Acesso em: 04 dez 2024.

¹⁰⁵ *Del Teatro Real de Madrid, en estos momentos, y rompiendo una renovación, cuatro países se han clasificado en primer lugar: España con 18 puntos, Reino Unido con 18 puntos, Holanda con 18 puntos y Francia. Queremos recordar un caso insólito en la historia del Eurofestival: hay cuatro canciones triunfadoras. El representando de la unión europea de radiodifusión dice que hay cuatro canciones triunfadoras cuatro países ganadores*". Fonte: Eurovision Shows. 2021. "Eurovision Song Contest 1969 (Full Show)". YouTube, 1:45:51. Disponível em:

Uma das principais exceções do concurso de 1969, e o fator pelo qual é lembrado até agora, é a vitória quadrupla, que ocorreu devido ao empate na primeira posição, com 18 pontos, e a ausência de uma regulamentação de desempate. Até aquele momento, a normativa do concurso dizia que ganharia a edição “*la televisión o televisiones con más votos*”.

O encerramento do programa deu-se com imagens da plateia, ao mesmo passo em que ao fundo ressoava a orquestra tocando uma mescla das 12 canções vencedoras das edições anteriores, exceto *La, la, la* que foi reproduzida no início do programa. Percebe-se nesse evento uma dimensão de grandeza e a valorização de uma cultura ocidental, exposta na imagem dos campeões da noite, os quais se vangloriaram nas glórias e grandezas da vitória dividida no ano de 1969. A Espanha, por sua vez, consegue desempenhar o seu papel de anfitriã, organizando e transmitindo uma das edições mais memoráveis da história do Eurovision, ou como dito por Uribarri “emblemáticas horas”.

No próximo subcapítulo, voltaremos para o ano de 1968, e analisaremos a carta de renúncia de Joan Serrat, a fim de conectar o sistema repressivo da Espanha Franquista com o festival Eurovision.

2.3 O caso Joan Serrat

A fim de se ter uma noção de como o franquismo utilizava-se da cultura para transmitir seus ideais e sua ideologia, vale retomarmos o emblemático caso do cantor Joan Manuel Serrat. O artista inicialmente iria representar a Espanha no Eurovision de 1968, em Londres. Contudo, essa história é abalada com a publicação de uma carta aberta escrita no dia 25 de março de 1968, pelo cantor, e publicada no dia 26 de março de 1968 pelo jornal *La Vanguardia Española*.

Nessa carta aberta, Joan Serrat apresenta seus motivos para a não participação da XIII edição do Eurovision, bem como a resposta dada pelo governo por meio da televisão espanhola, que foi publicada pelo mesmo jornal, logo abaixo da referida carta.

Tendo isso por base, parte-se para a apresentação do material. A fonte em questão é uma reportagem de jornal apresentando a carta do cantor Joan Manuel Serrat¹⁰⁶ sobre sua renúncia

<<https://www.youtube.com/watch?v=6loEQI9HIeI>>. Acesso em: 04 dez 2024.

¹⁰⁶ Joan Manuel Serrat i Teresa (Barcelona, 27 de dezembro de 1943) é um renomado cantor, poeta, músico e compositor espanhol, amplamente reconhecido como uma das figuras mais representativas da música moderna espanhola e catalã. Filho de Ángeles Teresa e de Josep Serrat, um anarquista filiado à CNT, sua trajetória artística iniciou-se quando passou a se apresentar em um programa da Rádio Barcelona, o que culminou na assinatura de um contrato para a gravação de seu primeiro álbum. Este disco, lançado em catalão, consolidou-o como um dos principais fundadores da chamada Nova Canção, movimento musical que, ao combinar elementos da música tradicional catalã com influências contemporâneas, se tornou um marco cultural de resistência política e identidade regional durante o regime franquista.

no Eurovision de 1968 (Anexo 09).¹⁰⁷ O jornal em questão, *La Vanguardia*, era um importante meio de comunicação da província da Catalunha, que havia sofrido intervenção de Franco, tendo sido obrigado a mudar seu nome para *La Vanguardia Espanhola*. O diretor indicado pelo general era Luis de Galinsosa, que:

... no entroncó con la realidad catalana y hasta se declaró públicamente enemigo de Catalunya y de todo lo catalán, lo cual hizo pasar al diario por uno de sus momentos más difíciles. Aun así, La Vanguardia mantuvo su hegemonía dentro de la prensa catalana. Su sección de Internacional, encabezada por el prestigioso periodista Santiago Nadal, fue de las pocas proaliadas de la prensa española durante la Segunda Guerra Mundial. La dirección de Galinsoga duró hasta que el propio general Franco decidió relevarlo del cargo, en 1960, debido a la movilización popular en su contra.¹⁰⁸

O fato de *La Vanguardia* ser o principal meio de comunicação da Catalunha explica o porquê desse jornal ter sido escolhido por Joan Serrat para a publicação da sua carta aberta. O principal tema da carta tratava do uso do idioma catalão na expressão espanhola no Eurovision

O primeiro ponto a ser analisado na carta (Anexo 09) é o seu título, *Carta aberta à opinião pública espanhola*. Pode-se ler esse ato como uma discordância com as autoridades organizadoras da televisão espanhola, uma vez que a carta se destina à população e o seu julgo, já adiantado pelo cantor que a sua ação seria criticada, e não aos altos escalões organizacionais e estatais, como era o caso da TVE.

Também deve ser destacada a manchete da matéria *Joan Manuel Serrat no cantara en el festival Eurovision: Dice que T.V.E no acepta su petición de interpretar “La, La, La” en catalán*. Primeiramente percebe-se o uso do “dice”, conotando uma incerteza nas falas de Serrat demonstrando que o que está escrito é o que ele disse, não vinculando as opiniões do cantor com a revista. Contudo, deve-se considerar quando se analisa manchete de jornais a conotação política deles e como esses meios corporativos se correlacionavam com o governo em vigor, no caso estudado, o franquismo.

No primeiro parágrafo da carta de Serrat, pode ser percebida contextualização dos fatos para a população. Serrat menciona a escolha para representar a Espanha no festival “foi um motivo de orgulho para mim e, ao mesmo tempo, uma responsabilidade porque sabia que os olhos e as esperanças de milhões de espanhóis estariam sobre mim.” No primeiro momento entende-se o orgulho visto o prestígio que, na década de sessenta, o festival Eurovision já possuía e a dimensão que um artista poderia tomar ao participar de tal competição. Destaca-se

¹⁰⁷ Publicada no Jornal La Vanguardia Espanhola, pág. 27, no dia 26 de Marzo de 1968.

¹⁰⁸Disponível

em:

<<https://web.archive.org/web/20110713112106/http://www.grupogodo.net/institucional/historia/index.html>>.

Acesso em: 04 dez 2024.

o uso da palavra responsabilidade, pois, como pode ser entendido na carta de Serrat, representar um país em um festival internacional acarreta exposição e pressão ditas na fala de “pequenos ânimos de milhões de espanhóis estariam sobre mim”.

Dando sequência à análise, observa-se a opinião do cantor quando mencionada sobre a escolha da música, que em suas palavras era “muito adequada ao tipo de festival a que se destina, apesar de todas as opiniões majoritariamente infundadas”. Assim, a música intitulada *La, la, la* recebera críticas, uma vez que era considerada, por muitos, uma composição genérica.¹⁰⁹

“Sou e continuo sendo acima de tudo um cantor catalão e nesta língua me expressei cantando por quatro anos.” Esse trecho torna-se impactante ao observar o tratamento dado por Franco à língua catalã, assim como a outras identidades regionais. Ao afirmar que era acima de tudo catalão, Serrat demonstra a insatisfação com uma prática do regime de homogeneização da cultura nacional em torno de uma identidade hegemônica castelhana. No regime de Franco, o foco se concentrava em Madrid, e as ações e programas estatais bem como nome de ruas e até mesmo a própria língua falada era obrigatoriamente o castelhano, ter uma figura pública autodenominando-se como catalão e demonstrando um orgulho perante isso, feria as afirmativas de centralidade da cultura espanhola, e logo não poderia ficar sem uma resposta. Se analisado minuciosamente, o próprio fato de Serrat ter questionado o uso do castelhano no festival já é uma afronta às normas do regime.

“Cheguei em casa e conversei com as pessoas da minha rua e percebi que essas pessoas, simples e sem rodeios, perguntavam o mesmo que eu: “Por que não?””. Percebe-se que os sujeitos apresentados na carta de Serrat são próximos, palpáveis ao escritor. É o homem da rua, as pessoas da casa, em suma, são sujeitos que, frente ao regime imperante naquele momento histórico, estão situados no mesmo espaço que o cantor, dividindo suas experiências e moldando Serrat, como “um homem [que] deve ser fiel a si mesmo e às pessoas que são fiéis a ele.” Logo, pode ser mencionado que o diálogo e o entender de Serrat pauta-se na sua cultura, que por sua vez, dialoga diretamente com o espaço geográfico no qual pertence à Catalunha e a língua com a qual dialoga, o catalão, e os seus respectivos costumes. Tal fator entra em discordância com o regime de Franco, que buscava na ideia de Língua Oficial um apagamento dos movimentos populares e regionais, como nesse exemplo o catalão. A fim de nota, se observadas todas as músicas que competiram pela Espanha no Eurovision desde sua estreia em 1961, a primeira que

¹⁰⁹ “*La calidad de la canción y la cantante es bastante pobre*” fala de Isabelle Aubret, ganhadora do festival em 1962, em entrevista ao jornal “Europe 1”. Disponível em: <<https://eurovision-spain.com/isabelle-aubret-tercera-en-1968-critica-la-calidad-del-la-la-la-y-de-massiel/>>. Acesso em: 04 dez 2024.

não fora cantada inteiramente em castelhano foi em 2007, quando teve uma mescla com o inglês, e até o presente momento¹¹⁰ nenhuma outra língua a não ser essas duas representou a Espanha.

Podemos nos apoiar na questão cultural e vislumbrar que as emoções estão conectadas a esse pressuposto cultural, que modifica como os sujeitos enxergam os seus acontecimentos. Serrat exacerba na sua carta o pertencimento à sua cultura, e o quanto isso é importante para ele, afirmando que “Faltava-me também o contacto quotidiano com as pessoas, com o homem da rua que nos olha de longe e nos segue de perto. Sempre fui atormentado por uma preocupação, uma inquietude”. Esse fator, por sua vez, não pode passar despercebido na análise do discurso, pois, como Pêcheux menciona:

O discurso é um dos aspectos da materialidade ideológica, por isso, ele só tem sentido para um sujeito quando este o reconhece como pertencente a determinada formação discursiva. Os valores ideológicos de uma formação social estão representados no discurso por uma série de formações imaginárias, que designam o lugar que o destinador e o destinatário se atribuem mutuamente (Pêcheux, 1990, p.18)

Inegavelmente as emoções são geridas e moldadas não somente pela sociedade e suas expectativas, mas também pelos próprios indivíduos quando procuram expressar seus sentimentos, na carta de Serrat a inquietação aparece nos pontos os quais ele fala sobre inquietudes e preocupações, “Sempre fui atormentado por uma preocupação, uma inquietude que certamente quebrarei em um golpe com esta carta”. A ideia de um “golpe” aponta para a discordância com o sistema político do período, e como pode ser percebido a frente nas respostas enviadas pela T.V.E, a ação de Serrat foi um choque.

“Um homem deve ser fiel a si mesmo e às pessoas que são fiéis a ele.” Nesse recorte percebe-se um sentido de engajamento na ação do cantor, em um chamado à representatividade da sua cultura e comunidade. Nas entrelinhas desse ato lê-se desobediência à norma de conduta, contudo, não somente isso, mas a expressão num meio de divulgação nacional de um sentimento não particular, mas de uma parcela considerável da população espanhola, refletidos nas diferentes culturas e línguas que compõem a Espanha “Um dia, não muito tempo atrás, voltei ao país. Cheguei em casa e conversei com as pessoas da minha rua e percebi que essas pessoas, simples e sem rodeios, perguntavam o mesmo que eu: "Por que não?"”, Serrat demonstra nessa parte da carta o descontentamento de uma parcela da população espanhola, o que também pode ser lido como um chamariz à rebeldia dessa parcela. Ação que, se analisada na trajetória do

¹¹⁰ Escrita desse trabalho, 2025.

cantor, colocou-o num hiato, tempo em que não conseguiu apresentações públicas e nem chamadas para programas de televisão e rádio, fator que posteriormente iria ocorrer com Massiel também.

Essa desobediência também pode ser lida no trecho “É por estas duas razões que me permito enviar uma carta ao Diretor Geral de Rádio e Televisão¹¹¹ rogando-lhe que entenda meus argumentos e me autorize a cantar em catalão em Londres ou, se isso não for possível, que aceite minha irrevogável renúncia”. É necessário enfatizar que o artista sentiu-se impelido a tomar uma posição pública e política nesta situação, já que percebeu, neste cerceamento que sofrera ao ser impedido de cantar em catalão, uma oportunidade de pautar a demanda reprimida deste grupo.

Iniciaremos a análise do pronunciamento da televisão espanhola perante a renúncia de Serrat (Anexo 10), essa resposta se encontra na sequência da carta de renúncia de Serrat¹¹²

Madrid. 25 – Através da direção geral de imprensa, a televisão espanhola disponibilizou a seguinte nota:

“A televisão espanhola teve notícia, com surpresa, de uma carta publicada pelo cantor Joan Manuel Serrat e a convocação de uma conferência de imprensa para manifestar a sua intenção de não interpretar em castelhano a canção que havia sido selecionada para o concurso Eurovision da canção, que este cantor já havia aceitado e que já havia interpretado em diversas emissoras e na própria TVE. Aparentemente, o senhor Serrat exige que a letra da canção que iria interpretar seja cantada em catalão, pretensão não exposta anteriormente. O senhor Serrat, como os demais cantores que intervêm na TVE, já interpretaram canções tanto em castelhano quanto em catalão. Assim, por exemplo, sua primeira atuação na TVE, em 6 de maio de 1967, estava integrada unicamente por três canções em catalão e três em castelhano. Deve-se destacar que não se exerce discriminação alguma e que se atua com o maior respeito com essa língua que forma parte do patrimônio cultural da nossa pátria. Com o desejo de cultivar e enriquecer esse patrimônio, a TVE transmite um programa quinzenal em catalão, em que se interpreta obras de teatro, poesias, canções em catalão.

A Televisão Espanhola considera que esta decisão do cantor Serrat é incorreta e inadmissível e pretende dar um sentido político a participação da TVE no festival Eurovision. Por conta de ele ter tomado a atitude de retirar o seu nome como intérprete da canção espanhola nesse dito festival, reservando todos os seus direitos enquanto as ações legais que correspondem aos prejuízos causados pelo descumprimento de seu compromisso por parte do senhor Serrat – Europa Press.”

¹¹¹ Jesús Aparicio-Bernal. Nomeado diretor geral de Radiodifusão e televisão em 26 de março de 1964, por Manuel Fraga, ministro de informação e turismo, permanecendo até o ano de 1969 no cargo.

¹¹² Jornal La Vanguardia Espanhola, pág. 27, publicado no dia 26 de Março de 1968.

Como primeiro ponto a se destacar, tem-se logo na primeira linha “A televisão espanhola teve notícia, com surpresa, de uma carta publicada pelo cantor Joan Manuel Serrat” essa surpresa salientada no trecho, deve-se em uma primeira análise a decisão tomada, faltava uma semana para o festival, e com essa renúncia os investimentos e publicidades entorno da imagem de Serrat estariam perdidos. Deve-se salientar que, neste trecho, a “televisão espanhola” é apresentada como sujeito, também pode-se analisar essa surpresa como uma atitude de divergência de um cidadão com o regime imposto, a atitude de Serrat, como será abordada em outros trechos, foi vista como transgressora e quase que imoral.

“A Televisão Espanhola considera que esta decisão do cantor Serrat é incorreta e inadmissível e pretende dar um sentido político à participação da TVE no festival Eurovision”. Com este trecho, finalmente pode-se abordar o assunto que ficou pendente na primeira parte desta carta. Nota-se um confronto, tanto de ideias como de discursos, ao se comparar a carta escrita por Serrat com a resposta dada pela TVE. Salienta-se primeiramente o uso da palavra inadmissível, que remete a uma norma pré-existente quebrada por Serrat, ou seja, uma conduta adequada ao regime vigente. Também pode ser observado através desse recorte o tom de reprovação dado à tentativa de Serrat de dar um “sentido político” à sua participação no festival, uma vez que há uma mística em torno do campeonato Eurovision era de que ele possuía um caráter “apolítico”.

No trecho “reservando todos os seus direitos enquanto as ações legais que correspondem aos prejuízos causados pelo descumprimento de seu compromisso por parte do senhor Serrat”, pode perceber como foi vista a ação de Serrat, classificada como um prejuízo para a TVE, é importante salientar como a empresa estatal usa dos aparatos legais, para demonstrar força ou poder, perante a carta de renúncia.

No trecho, é mencionado que “não se exerce discriminação alguma e que se atua com o maior respeito com essa língua que forma parte do patrimônio cultural da nossa pátria.” Pode-se perceber o tom que o sistema utilizava para se referir à cultura e à língua catalã. Ao mencionar um patrimônio da nossa pátria, nota-se a tentativa no discurso de se referir ao que na carta de Serrat seria apartado da pátria nesse conceito, ou seja, a cultura catalã é posta nas falas da televisão espanhola como algo essencial para a pátria em contraposição às medidas efetivas de apagamento tomadas por Franco, tais como a eliminação das autonomias concedidas pela Segunda República e a política linguística. “Com o desejo de cultivar e enriquecer esse patrimônio, a TVE transmite um programa quinzenal em catalão, em que se interpreta obras de teatro, poesias, canções em catalão.”

Além da carta resposta, a TVE publicou na mesma página uma série de justificativas, chamadas de “Concreções da televisão espanhola” (Anexo 11). Em um trecho desta resposta, aparece uma acusação contra Joan Manuel Serrat de que ele almejaria criar um fato político ao necessitar traduzir a canção em questão para o catalão, já que ela era originalmente cantada em espanhol, como vemos a seguir:

TVE não entende a razão por qual pretende-se que uma canção escrita originalmente em castelhano e assim apresentada por seus autores e pelo intérprete deve ser traduzida para a língua catalã para ser executada em um concurso internacional. A atitude do senhor Serrat constitui uma violação de seu compromisso com a TVE, conflita com os mais elementares princípios da ética profissional e parece responder de uma manobra preparada para criar uma situação publicitária e um problema político, onde não existe mais que uma limpa competição artística, sacrificando repreensivamente alguns interesses pessoais e de grupo, outros valores mais sagrados e implicando entre eles o respeito com uma língua vernácula de uma das mais notórias regiões da nossa pátria.”

Primeiramente, percebe-se haver a evocação da figura que está respondendo em nome da televisão espanhola, nesse caso “O chefe do departamento artístico da televisão espanhola” que segundo a galeria presidencial da TVE seria Jesús Aparicio Bernal. Ao não mencionar o nome do autor da resposta, mas somente mencionar o seu cargo, a carta mostra o uso de uma legitimação necessária no poder do cargo da pessoa que fala, e acima de tudo denota um destaque, uma vez que o embate que ocorre dentro desse jornal é da narrativa de Serrat, um cantor, contra a narrativa da televisão espanhola, e os seus diretores, não uma pessoa específica, mas uma instituição controlada e criada pelo Estado Espanhol.

Como em anos anteriores e com tempo suficiente, se dirigiu aos compositores espanhóis que haviam tido maiores êxitos nos últimos doze meses, por atuação na rádio, disco ou televisão para enviarem uma ou várias canções com a finalidade de participar da seleção da música que deveria representar a TVE no festival da canção, “Eurovision 1968”.

Esse recorte demonstra como ocorria a escolha para a canção que representaria a Espanha no festival Eurovision. Nesse caso apresentado, não havia um festival nacional no qual o ganhador passaria a representar o seu país no festival internacional, mas sim um chamariz a nomes renomados da indústria interna, cabendo somente à TVE a escolha de quem participaria. Logo, percebe-se que o Serrat foi escolhido dentre outros nomes de grandes êxitos, mesmo que possuía a singularidade de apenas cantar em catalão, como menciona em sua carta aberta.

Ao ler a resposta da televisão espanhola, nota-se haver uma desvalorização do cantor. No trecho “como consequência, não é certo o que se apresenta na carta dirigida pelo senhor Serrat aos diretores do periódico, quando deixa a entender que foi selecionado previamente e

depois a música” pode-se ler que a música a priori é mais importante do que o cantor que lhe interpreta, ou seja, num discurso mais direto, pode-se dizer que para a televisão espanhola Serrat era descartável.

A televisão espanhola menciona ainda que Serrat “tem contrato assinado de exclusividade de suas canções em língua castelhana, cuidaram de promover a canção e o cantor por toda a Europa com os consequentes gastos para as duas empresas” nos dando a entender a movimentação monetária envolvida na participação de um país no Eurovision, sendo ele fruto de uma indústria cultural em construção na Europa Ocidental¹¹³. Compreende-se que a promoção do cantor e da música acarreta uma série de investimentos e retornos que movimentam um mercado próprio; assim, além de uma competição cultural, o Eurovision era um empreendimento econômico.

Por fim, esta ação de Joan Manuel Serrat expõe a mística de um “festival apolítico” associado ao Eurovision, algo que no contexto da Guerra Fria se torna praticamente fantasioso. Percebemos a magnitude do ato de Serrat, que ao expor sua opinião nos meios jornalísticos através de sua carta aberta, colocava um dedo na ferida e na imagem pública internacional espanhola. Na resposta da TVE, Serra estava sacrificando repreensivamente alguns interesses pessoais e de grupo, outros valores mais sagrados e implicando entre eles o respeito com uma língua vernácula de uma das mais notórias regiões da nossa pátria.

Por fim, pode-se perceber como o regime espanhol reagiu ao ser confrontado publicamente por um cidadão que, até o momento da escrita da carta de renúncia, ocupava o posto de representante cultural da Espanha. A resposta oficial nos permite considerar o discurso em relação às questões culturais e linguísticas de diferentes regiões do país. No exemplo trazido, tem-se a Catalunha, contudo, outras regionalidades e grupos concomitantemente passavam pelo processo de exclusões e apagamentos.

Fator observável em um trecho de Tony Judt, onde podemos afirmar que a língua era apenas uma das características que eram suplantadas pelo governo de Franco.

No norte da Espanha, o país basco sempre fora alvo da ira de Franco, em parte devido à identificação dos bascos com a causa republicana durante a Guerra Civil espanhola, e em parte porque a antiga reivindicação dos bascos para serem reconhecidos como diferentes contrariava os mais profundos instintos centralizadores e o papel de guardião do Estado do qual o corpo de oficiais espanhóis se incumbira. Tudo o que era marcadamente basco foi reprimido com rispidez durante os anos de Franco: idioma, costumes, políticas. Contrariando os seus próprios instintos centrípetos, o ditador espanhol chegou a beneficiar Navarra (região cuja consciência de identidade e separatismo

¹¹³ Para mais ler: FERREIRA, Lucas E. Os Primeiros Anos Do Festival Eurovision Song Contest (1956-1960): a construção de uma identidade europeia durante a Guerra Fria, trabalho de conclusão de curso história UNIOESTE, 2022.

jamais se aproximou daquela dos bascos ou catalães) com direitos, privilégios e uma Câmara legislativa autônoma — e o fez com o simples propósito de mostrar aos bascos que privilégios similares nunca lhes seriam estendidos. (Judt, 2007.p. 793)

Deve-se considerar que, embora o discurso espanhol sugira uma diversidade de movimentos e culturas na Espanha, essas expressões são apresentadas como uma riqueza e variedade que coexistem na unidade espanhola. Ou seja, as relações internas no país acabavam por suprimir movimentos regionais e controlar manifestações culturais diversas, buscando consolidar a imagem de uma Espanha única e grandiosa, conforme retratada nos discursos oficiais.

La historia de España es contemplada como una progresión hacia la unidad, pero se exalta al tiempo la importancia de las comunidades locales para comprender la civilización española, como subrayó entonces Gonzalo Morón. La mirada romántica de los viajeros europeos tenderá, por el contrario, a convertir fácilmente la comunidad de cualquier lugar remoto de la geografía española en la llave que podía abrir los secretos del país, contribuyendo así a forjar el mito de la España diferente y la visión de España (Sánchez-Prieto, 2005, p.289)

Serrat demonstra em sua carta uma espécie de sofrimento e repúdio visível e compatível com a incapacidade de se expressar na língua em que foi criado e que lhe caracterizava. O simples ato de negar-se a cantar em castelhano acabou por alvoroçar os meios de comunicação e render duas respostas distintas da rede de televisão espanhola, além de provocar um hiato na carreira de Joan, que precisou ir para o México para manter a profissão de cantor, algo que também ocorreria com Massiel, ao se negar receber uma honraria de Franco após vencer o festival Eurovision de 1968, A perseguição a estes artistas demonstra o controle do Estado sobre a cultura, já que houve retaliação às figuras públicas que criticassem ou desagradessem o governo franquista.

2.4 A revista Tele-Rádio e o pôster de Salvador Dali

Nesta seção do trabalho será realizada uma análise dos meios publicitários utilizados no Eurovision de 1969, tendo como principal fonte um pôster criado pelo pintor surrealista Salvador Dalí. A análise se concentrará no pôster vinculado à revista *Tele-Rádio*, especificamente na edição 584, cujo objetivo era promover o certame Eurovision daquele ano, realizado em Madrid, na Espanha. É relevante destacar que esse pôster não foi exclusivamente apresentado na revista, sendo também afixado nas ruas e, principalmente, destacando-se na

abertura do festival.

Busca-se examinar as relações intrínsecas entre o pôster e a sociedade espanhola do final da década de 1960, investigando de que maneira o franquismo e refletia e se materializava nos diversos aspectos da sociedade. A análise considerará o contexto político, social e cultural da época, enfatizando as influências ideológicas e as estratégias de propaganda empregadas para consolidar o regime e moldar a percepção pública.

Para uma melhor compreensão do mencionado pôster, que será apresentado mais à frente, foi eleito separá-lo em três partes. Primeiramente analisaremos a revista em si, a sua finalidade e a qual público se destinava, partindo então para a parte visual e artística, finalmente nos debruçaremos sobre os trechos escritos que se apresentam na arte inferior do pôster, sendo uma descrição do pôster dada pela revista que lhe publicou e as subsequentes leituras que podem ser retiradas de tal.

Para se iniciar a primeira fase, devemos ter consciência de que estamos trabalhando com uma revista, fator que acaba por ocasionar certas singularidades. Para resolver tal preocupação, utilizamos Tânia Regina de Luca, onde é possível observar que:

O pesquisador dos jornais e revistas trabalha com o que se tornou notícia, o que por si só já abarca um espectro de questões, pois será preciso dar conta das motivações que levaram à decisão de dar publicidade a alguma coisa. Entretanto, ter sido publicado implica atentar para o destaque conferido ao acontecimento, assim como para o local em que se deu a publicação: é muito diverso o peso do que figura na capa de uma revista semanal ou na principal manchete de um grande matutino e o que fica relegado às páginas internas. (De Luca, 2008, p.140)

Percebe-se, neste trecho, como cada revista ou jornal constitui uma construção elaborada, que exige um trabalho intencional e cuidadoso, visando oferecer aos leitores diferentes perspectivas, sempre alinhadas ao viés editorial do veículo. Esse processo reflete a seleção e organização de informações que, por sua vez, moldam as percepções do público.

Ademais, é notável a importância atribuída às capas desse tipo de publicação, uma vez que funcionam como um chamariz, definindo o conteúdo que será encontrado nas páginas internas. A capa não apenas orienta a atenção do leitor para os temas considerados relevantes pela revista ou jornal, mas também hierarquiza os assuntos, destacando-os de acordo com sua importância, seja no contexto social, político ou cultural. Seguindo essa lógica, abordaremos abaixo a capa da revista em questão, que constitui a parte principal da publicação.

Figura 15: Capa da revista Teleradio.



Fonte: Edição de 3 de março de 1969 da revista espanhola *TeleRadio*.¹¹⁴

Acima, observa-se a capa da revista *TeleRadio*, produzida na Espanha, cujo tema central é a televisão. Vale ressaltar que, além de abordar esse assunto, a revista tinha um caráter nacional e estava vinculada ao Estado Franquista. No entanto, antes de nos aprofundarmos no conteúdo dessa revista, é fundamental compreendê-la em seu contexto e estrutura. Isso envolve considerar não somente o foco temático, mas também sua relação com a ideologia e os objetivos do regime franquista, que influenciavam a seleção e apresentação das informações nela veiculadas. Essa compreensão inicial permitirá uma análise mais precisa do papel da revista na construção da narrativa política e cultural da época.

La revista oficial de RTVE nació al poco de la llegada de la televisión a España con el primer día de 1958. En sus primeras semanas no era mucho más que un folleto de 12 páginas que podría asemejarse bastante a un periódico. Las portadas de hecho tenían ese formato con fotos y texto. Es a partir del número 17 cuando son fotos a página completa las que protagonizan las portadas. El

¹¹⁴ Disponível em: <<https://www.etsy.com/pt/listing/1375929939/poster-litografico-da-eurovisao-de-1969>>. Acesso em: 04 dez 2024.

nombre en los dos primeros años fue Tele Diario, igual que el informativo de la casa.¹¹⁵

É crucial destacar que a revista *TeleRadio* era controlada pelo Estado, um aspecto que se evidencia em seu subtítulo: “*Revista Nacional de Televisión*”. Esse controle estatal confere à análise da revista um caráter fundamental, ao permitir observar como a mídia, no contexto franquista, funcionava como um instrumento para reforçar as políticas e ideologias do regime. Como o conteúdo da revista é apresentado, não reflete apenas a agenda governamental, mas também revela a maneira pela qual os meios de comunicação eram utilizados para moldar a percepção pública e disseminar valores alinhados ao regime. Esse controle sobre a mídia é um componente fundamental para compreender o papel da comunicação na sociedade espanhola da época, permitindo uma visão mais abrangente sobre a dinâmica de poder e a manipulação das narrativas públicas sob o franquismo. É o que defende De Luca.

Em síntese, os discursos adquirem significados de muitas formas, inclusive pelos procedimentos tipográficos e de ilustração que os cercam. A ênfase em certos temas, a linguagem e a natureza do conteúdo tampouco se dissociam do público que o jornal ou revista pretende atingir. (De Luca, 2008, p.140)

A análise de uma revista, nesse contexto, exige uma avaliação crítica dos discursos por ela veiculados, especialmente quando se considera que se trata de um discurso nacional, dado o vínculo da revista com o regime franquista. Partindo desse pressuposto, é possível afirmar que o público-alvo da revista se alinha estreitamente com o público das propagandas franquistas, ou seja, com a população que estava sob a influência direta da ideologia estatal.

Ademais, ao observar que a revista abordava temas relacionados à televisão espanhola, podemos inferir que seus leitores eram, em sua maioria, consumidores assíduos desse tipo de conteúdo. Isso sugere que a base de leitores da *TeleRadio* era predominantemente composta pela classe média e alta, que, além de consumir os meios de comunicação da época, também se identificava com os valores e as narrativas promovidas por esses canais. Essa leitura permite compreender como a revista funcionava não apenas como uma fonte de informação, mas também como um veículo de reforço e disseminação das ideologias dominantes do regime, atingindo um público que, na maioria, estava alinhado com os ideais do franquismo.

Observa-se que esta edição da revista tem como foco a imagem de Salvador Dalí e sua obra, o que é claramente evidenciado pela disposição do artista e do pôster na parte central da capa, área de maior destaque. Essa escolha editorial sugere uma intenção deliberada de enfatizar

¹¹⁵ Disponível em: <<http://tvcoleccion.blogspot.com/2018/06/tele-radio-las-portadas-de-1958.html>>. Acesso em: 04 dez 2024.

a figura de Dalí, destacando sua relevância no contexto cultural e artístico da Espanha da época. Ao posicioná-lo proeminentemente, a revista busca atrair a atenção dos leitores para a produção do artista, vinculando sua imagem à proposta do evento e à propagação de uma imagem de modernidade e prestígio para o regime franquista, ao mesmo tempo, em que reforça a importância da arte como ferramenta de afirmação cultural no contexto político vigente.

Essa conclusão torna-se ainda mais evidente ao analisar o título da revista: “El ‘divino’ Dalí pintó el cartel del Eurofestival.” O uso do adjetivo “divino” reflete de maneira clara a imagem consolidada que se buscava atribuir a Dalí, ou ao menos a imagem que se desejava transmitir aos leitores. Esse qualificativo, que carrega uma carga de reverência e admiração, é enfatizado tanto na capa quanto nas páginas subsequentes, nas quais o pôster é apresentado. Tal escolha linguística sugere uma tentativa de elevar a figura de Dalí a um status quase mítico, associando sua obra à ideia de genialidade absoluta e a uma autoridade incontestável no campo da arte.

Além disso, o pôster pode ser interpretado como “divino” não apenas por ser criado por um artista considerado excepcional, mas também pela forma como sua obra contribui para engrandecer o festival. Essa estratégia de marketing visa não somente valorizar o artista, mas também associar a festividade a uma estética de grandeza e importância cultural. Vale destacar que o pôster, que será apresentado mais adiante, se tornou o principal meio de divulgação do festival de 1969, solidificando ainda mais a ligação entre Dalí e o evento, e subsequentemente, o evento ao franquismo.

Pode-se admitir, à luz do percurso epistemológico da disciplina e sem implicar a interposição de qualquer limite ou óbice ao uso de jornais e revistas, que a imprensa periódica seleciona, ordena, estrutura e narra, de uma determinada forma, aquilo que se elegeu como digno de chegar até o público. O historiador, de sua parte, dispõe de ferramentas provenientes da análise do discurso que problematizam a identificação imediata e linear entre a narração do acontecimento e o próprio acontecimento, questão, aliás, que está longe de ser exclusiva do texto da imprensa. (De Luca, 2008. p.139)

Na capa da revista, observa-se claramente o foco que se busca transmitir. O fato de duas das três manchetes estarem diretamente relacionadas ao Festival Eurovision evidencia a valorização desse programa de televisão, que, como mencionado anteriormente, pode ser interpretado como um espetáculo. Além disso, há uma ênfase na cantora espanhola Salomé, indicada pela frase: “*El día 29, en el teatro real, Salomé interpretará: ‘Vivo Cantando’.*” A escolha de destacar Salomé é particularmente interessante, pois o Eurovision, por sua natureza, é um evento de caráter internacional. No entanto, essa ênfase parece obscurecer a dimensão global do festival, direcionando a atenção do público para uma artista nacional de forma que

sugere que ela seria a única relevante para o evento.

Essa escolha editorial parece priorizar um nacionalismo que valoriza a cultura local, possivelmente em detrimento da diversidade que o próprio festival propõe. A revista, ao destacar Salomé de maneira tão proeminente, parece sublinhar uma visão mais centrada na Espanha, sugerindo que as outras performances e artistas do evento possuem uma relevância secundária. Isso pode ser interpretado como uma estratégia para promover a identidade cultural espanhola em um contexto internacional, refletindo o desejo do regime franquista de afirmar sua presença no cenário mundial de maneira controlada e focalizada na valorização do que é “espanhol”.

Esses aspectos ficam ainda mais evidentes pelo subtítulo desta edição: “*En las páginas centrales el ‘poster’ a todo color.*” A afirmação sobre a importância da imagem de Dalí se torna mais clara, pois, além de ocupar o ponto central da capa da revista, o pôster “a todas as cores” também se destaca nas páginas centrais, os quais são tradicionalmente as mais valorizadas em termos de visibilidade e impacto. Essa escolha reflete uma estratégia editorial deliberada para valorizar a obra do artista, colocando-a em uma posição de destaque, o que também acaba por valorizar a própria revista.

Além disso, um dos principais elementos a ser destacado é sua distribuição junto à revista. Essa estratégia de disseminação aliou a fama de Dalí às práticas da “reprodutibilidade técnica”, na análise de Benjamin (1955, p. 2), potencializando o alcance da obra do artista. Ao oferecer o pôster como um brinde, a revista não só atraiu leitores, mas também promoveu o festival Eurovision eficazmente, associando sua imagem à notoriedade e ao prestígio de Dalí. Esse recurso de distribuição não só ampliou a visibilidade do festival, como também proporcionou à obra de Dalí uma exposição mais ampla, tornando-a acessível a um público diversificado, e reforçou o impacto visual e simbólico da produção artística no contexto da propaganda franquista. A reprodutibilidade do pôster permitiu que a imagem se espalhasse para além da revista, alcançando um público ainda maior, o que potencializou a união entre arte, mídia e cultura popular. Segundo Benjamin (1955, p. 3):

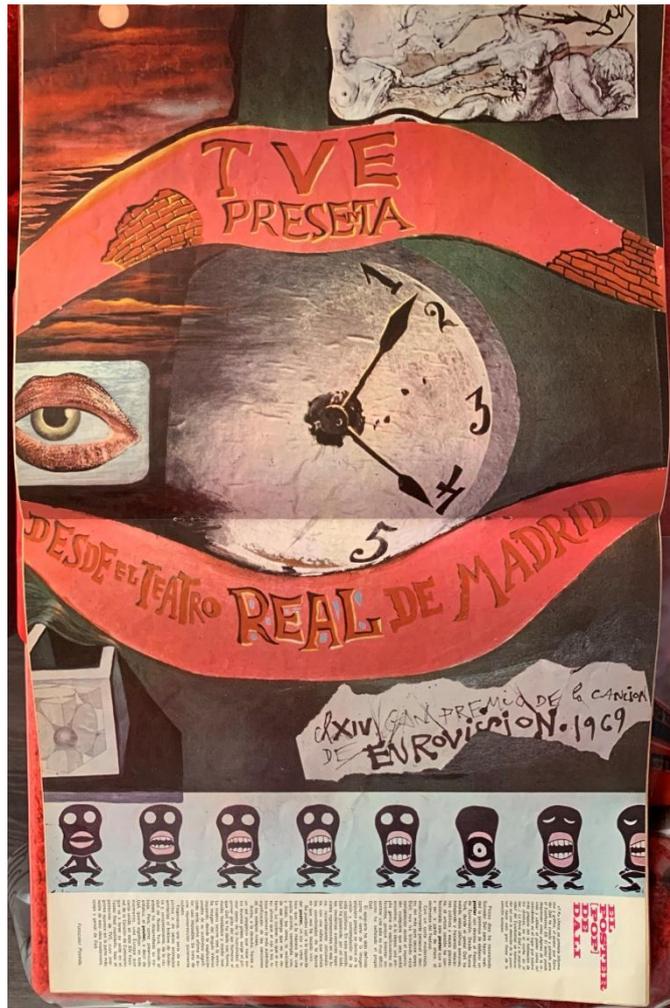
No início do século XX, a reprodução técnica tinha atingido um nível tal que começara a tornar objecto seu, não só a totalidade das obras de arte provenientes de épocas anteriores, e a submeter os seus efeitos às modificações mais profundas, como também a conquistar o seu próprio lugar entre os procedimentos artísticos. (Benjamin, 1955, p.3)

Ao observar esse recorte, percebe-se que o pôster criado por Dalí é, essencialmente, uma reprodução, um pôster destacável inserido em uma revista. Isso implica que o pôster foi concebido com o propósito de ser reproduzido, mesmo que em uma quantidade pré-

estabelecida, sendo, no caso específico, produzidas somente 500 cópias¹¹⁶. Essa característica de reprodutibilidade está diretamente ligada a uma das principais inovações da arte no século XX, sendo a inserção de elementos de produção em massa e consumo popular no campo artístico.

Na sequência, encontra-se uma fotografia das páginas centrais da revista, onde é possível observar tanto o pôster do Eurovision quanto a cobertura da revista sobre o tema.

Figura 16: Pôster elaborado por Salvador Dalí para o Festival Eurovision de 1969.



Fonte: Duran Artes e Subastas¹¹⁷.

. Com relação à análise dos elementos visuais e estéticos presentes na obra de Dalí, procuramos examinar como as escolhas artísticas do artista se entrelaçam com a proposta do evento e de que maneira essa representação reflete as dinâmicas culturais da época.

¹¹⁶ Disponível em: <<https://www.etsy.com/pt/listing/1375929939/poster-litografico-da-eurovisao-de-1969>>. Acesso em: 04 dez 2024. Para a revista, está sendo desconsiderada nessas falas as impressões feitas para a finalidade de propaganda, como poster essencialmente.

¹¹⁷ Disponível em: <<https://www.duran-subastas.com/en/subasta-lote/salvador-dali-cartel-de-eurovision-1969/630-143>>. Acesso em: 04 dez 2024.

É relevante ressaltar que a propaganda do pôster está diretamente relacionada à imagem de Dalí e à sua reputação como artista plástico. Para entender essa relação, é essencial utilizar conceitos da história da arte, permitindo um aproveitamento mais eficaz deste trabalho, que é, essencialmente, artístico.

Ao analisar o pôster, devemos considerar aspectos como a composição, o uso de cores e os elementos visuais que Dalí utiliza. Essas características não apenas refletem seu estilo, mas também comunicam significados que dialogam com o contexto do festival Eurovision. Essa análise nos ajudará a compreender como a obra se relaciona com as estratégias de marketing da época e como contribui para a construção da identidade visual do evento.

Deve-se, ao analisar obras de arte, compreender que não se reflete unicamente numa história do artístico ou do movimento artístico que pertence. Mas pauta-se uma análise na construção da realidade presente nessa obra, bem como a elaboração da ficção do quadro, mas, em principal caso, deve-se analisar uma obra de arte como uma parte essencial da narrativa histórica.

Observa-se que a pintura, enquanto forma de expressão, não apresenta uma recepção coletiva ampla, o que a distingue de outras modalidades artísticas. Cada obra deve ser compreendida como resultado de circunstâncias específicas que influenciam tanto sua interpretação quanto seu valor. No caso do pôster criado por Dalí, trata-se de uma reprodução com um público de recepção delimitado. O fato de ser veiculado em uma revista com foco em televisão sugere que o público-alvo dessa propaganda não era composto pelas grandes massas, mas por um grupo mais restrito de leitores, particularmente aqueles interessados nas intersecções entre mídia e cultura, apontando para as classes médias e altas como seu principal destinatário.

Além disso, essa escolha de meio sugere uma estratégia de marketing que visa alcançar um público amplo e diversificado, uma tentativa de atrair um público que já possui um certo grau de familiaridade com a cultura visual e artística. Portanto, a recepção do pôster e a sua interpretação estarão condicionadas por essa segmentação, refletindo não somente a visão de Dalí, mas também as intenções editoriais da revista. Assim, a análise do pôster deve considerar não apenas sua estética, mas também o contexto em que foi inserido e o público que se pretendia atingir.

Os pôsteres, em suma, foram produzidos por encomenda estatal, vendidos e anexados à revista de cunho nacional que também propagandeava o artista, que no momento se encontrava nos Estados Unidos em viagem.

No final, as relações entre o pintor, a revista e o Estado estão conectadas em uma rede

artística e capitalista de produção e reprodução de arte, ideias e ideais. É importante destacar que, ao analisar esse pôster, estamos lidando essencialmente com uma obra de arte criada durante um período e sob um regime fascista.

Esse contexto político influencia não apenas a estética da obra, mas também as mensagens que ela transmite. A utilização da imagem de Dalí, associada a um evento de grande visibilidade como o Eurovision, reflete uma estratégia que busca consolidar a cultura nacional e promover valores alinhados ao regime. Assim, a análise do pôster deve considerar não somente seu valor artístico, mas também seu papel como um instrumento de propaganda e controle social num contexto autoritário.

Essa conexão entre arte e política ressalta como a produção artística pode ser utilizada para reforçar ideologias, ao mesmo tempo, em que oferece uma visão crítica sobre o papel da arte na sociedade. Portanto, ao estudar este pôster, estamos explorando não apenas uma obra isolada, mas um fenômeno complexo que envolve questões de poder, identidade e representação cultural.

"Fiat ars – pereat mundus", diz o fascismo e, como Marinetti reconhece, espera que a guerra forneça a satisfação artística da percepção dos sentidos alterados pela técnica. Isto é, evidentemente, a consumação da "l'art pour l'art". A humanidade que, outrora, com Homero, era um objecto de contemplação para os deuses no Olimpo, é agora objecto de auto contemplação. A sua auto-alienação atingiu um grau tal que lhe permite assistir à sua própria destruição, como a um prazer estético de primeiro plano. É isto o que se passa com a estética da política, praticada pelo fascismo. (Benjamin, 1955. p.21)

Fator esse que posto no ideal, converge com as vertentes da arte surrealista, uma vez que como escreveu Breton no primeiro Manifesto do Surrealismo, em 1924, o surrealismo consiste em “reduzir esses dois estados aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, a uma espécie de realidade absoluta, de sobre-realidade [surrealité], se é lícito chamar assim” (2001, p. 28). Devemos considerar que, apesar de Dalí ser reconhecido como um grande expoente da arte surrealista, ele já havia sido expulso do movimento durante a produção desse cartaz.

A expulsão de Dalí da comunidade surrealista em 1939 foi um evento significativo para os membros do movimento. Essa expulsão ocorreu em razão de seu posicionamento político, uma vez que os surrealistas, assim como seu líder André Breton, defendiam ideais marxistas, socialistas e comunistas.

Dalí, que anteriormente havia se declarado monarquista e anarquista, optou por não se alinhar aos ideais de seus companheiros. Ele afirmava que sua arte e sua pessoa eram apolíticas,

rejeitando a ideia de que a arte deveria ser usada como uma ferramenta ideológica ou partidária, identificando-se apenas como católico.

Entretanto, muitos o consideravam simpatizante de regimes fascistas, destacando seu apoio ao ditador Franco na Espanha e as referências a Hitler presentes em algumas de suas obras, e como podemos destacar o seu papel direto em planos governamentais Franquistas. Podemos observar esses conflitos em trechos selecionados do livro *As Confissões Inconfessáveis de Salvador Dalí* (1975), escrito pelo próprio pintor.

No dia 5 de fevereiro de 1934, André Breton reuniu o Areópago surrealista em seu estúdio, na Rua Fontaine, 42, para julgar minha conduta...

...todos estavam me esperando, sentados em divãs, cadeiras e mesmo no chão. Um nevoeiro de fumaça irritava os olhos. Breton, todo vestido num tom verde-garrafa, tinha o aspecto do grande inquisidor e se pôs sem perda de tempo a desfiar o rosário dos meus desvios e dos meus erros. Ele ia e vinha, passando a todo momento em frente da minha tela *La Gradiva*, pendurada perto da vidraça do seu estúdio. Eu o escutei por alguns momentos, com atenção, mas minha febre subiu, o que exigiu meus cuidados e, ao mesmo tempo que mantinha um ouvido para a exposição do procurador-geral...

...Breton me fulminou com o olhar durante este exercício. Fumava nervosamente o seu cachimbo.

—Dalí, o que é que você tem a dizer?

Eu respondi com veemência que as acusações contra mim baseavam-se em critérios políticos e morais que não tinham valor em relação às minhas convicções paranoico-críticas...

...Breton quase perde seu sangue-frio. Deveria ter tirado o termômetro da boca, mas eu estava com uma tal obsessão pelo meu estado de saúde, que ficaria paralisado. Era preciso escolher entre o mutismo e a gagueira. Breton prosseguia com seu monólogo acusador, colocando em questão toda a minha participação no grupo surrealista. O que eu compreendia sobretudo era a imensa distância que existia, desde o início, entre ele e eu. (Dalí, 1975.p. 55)

Percebemos através desse recorte as divergências entre Dalí e o movimento Surrealista, logo torna-se notório que para trabalharmos com a imagem do pintor no franquismo temos que retirar dele o rotulo que lhe deixou mais famoso.

A crescente proletarização do homem contemporâneo, referida por Benjamin (1955, p.20), refere-se à transformação de indivíduos em membros de uma classe trabalhadora, onde suas vidas e identidades estão cada vez mais ligadas ao trabalho assalariado. Essa transição gera uma “formação de massas”, onde grandes grupos de pessoas compartilham condições sociais e econômicas semelhantes, tornando-se, assim, sujeitos coletivos com demandas e aspirações comuns.

O Fascismo busca organizar as massas proletarizadas sem, no entanto, alterar as relações de propriedade existentes. Essa estratégia é crucial, pois ao manter intactas as estruturas de poder e propriedade, o fascismo consegue garantir a sua própria continuidade. As massas são

incentivadas a se expressar, mas essa expressão é controlada e direcionada, evitando que se transforme em uma demanda por mudança significativa nas relações sociais e econômicas.

Outro aspecto importante mencionado é a “estetização da vida política”. Isso implica que, sob o regime fascista, a política é transformada em uma forma de arte, onde a estética e o simbolismo desempenham papéis fundamentais. O culto ao “*führer*” e a criação de uma narrativa poderosa e emotiva são ferramentas que visam seduzir e mobilizar as massas, mas de maneira a mantê-las subjugadas.

Com isso posto, finalmente poderemos iniciar-se a parte visual da revista.

Primeiramente, deve-se destacar que o pôster é elaborado por meio da sobreposição de figuras, e, para melhor compreensão, será apresentado em ordem dessa sobreposição.

Ao fundo, observa-se uma cor preta que remete a um tecido, evocando as cortinas de um palco, dado que o Eurovision de 1969 ocorreu em um teatro. Sobre esse tecido, há um relógio apenas com os números de 1 a 5. Os ponteiros apontam para 1 e 4, sendo que o número 4 está de cabeça para baixo. Essa indicação pode referir-se à 14ª edição do Eurovision, mas também lembra o formato de uma lua.

Acima do relógio/lua, à esquerda, percebe-se um cenário que sugere um pôr do sol sobre o oceano. No canto superior direito, uma figura de três pessoas se destaca, acompanhada da assinatura de Dalí.

No centro do pôster, há um formato que remete a uma boca, com o lábio superior escrito “*TVE presenta*” e o inferior “*Desde el teatro REAL de Madrid.*” Os lábios superiores parecem, em algumas partes, feitos de tijolos, sugerindo que essa área seja uma espécie de portal, apresentando as músicas e o festival ao público.

A junção da lua com a boca revela a imagem de um olho estilizado, que se relaciona com o olho encontrado no centro do pôster à esquerda. De forma geral, as representações de bocas estão diretamente ligadas ao cerne do Eurovision, uma vez que é uma competição musical, remetendo ao foco do programa: as músicas. Por outro lado, a presença dos olhos insinua um aspecto do culto fascista, quase como se o interlocutor estivesse sendo observado constantemente. O olho à esquerda transmite um semblante de julgamento e força.

Por fim, a parte inferior do pôster apresenta oito figuras humanoides, logo abaixo da inscrição “*El XIV Gran prêmio de la canción de Eurovision. 1969.*” Essa representação chama a atenção, pois, à primeira vista, parece desconectada da composição. Ao observar mais de perto, percebe-se serem a mesma figura, cuja cabeça cresce progressivamente da esquerda para a direita, aumentando também o tamanho da boca. A terceira figura, da direita para a esquerda, contém um olho na boca, semelhante ao que aparece na parte central do pôster.

Também devemos destacar que estas figuras são negras, e se assemelham às imagens coloniais que circulavam sobre a África desde o século XIX. Uma forma estilizada de representação de uma cultura estrangeira que, segundo o pintor, representa “*una serie de espíritus o de seres animados simboliza el folklore de América*”, não deixando de ser uma concepção estereotipada de uma parcela da população.

Para concluir, procederemos à análise da seção escrita da revista (Anexo 12), localizada no rodapé abaixo do pôster. Embora o texto seja extenso, optamos por reproduzi-lo na íntegra, a fim de oferecer uma compreensão mais aprofundada tanto do conteúdo quanto do seu contexto.

Inicialmente, é relevante analisar a integração do sistema de reprodutibilidade técnica e como esse recurso foi utilizado para promover o festival, especialmente no que tange à atração de um público mais jovem. O trecho “*puede desprender estas páginas de la revista y utilizar el poster como tal colocándolo en el lugar que estime más propicio (en la habitación de los jóvenes, en el coche, en el bar...)*” evidencia um ideal de funcionalidade do pôster destacável. O leitor dispunha da liberdade para decidir o local de exposição do material, levantando questionamentos sobre a classe social à qual o Eurovision visava atingir. A menção de lugares como quartos de jovens, automóveis ou bares sugere que esses espaços de convivência e lazer foram incorporados à estratégia de marketing do festival, visando atrair o público juvenil que “*Hermanarán así con la atención de la juventud*”.

Ademais, é pertinente destacar que Dalí não se encontrava na Espanha durante a concepção do pôster: “*Nueva York, donde el genial Dalí ha estado, estas últimas semanas trabajando y haciendo relaciones públicas a escala planetaria*”. Como discutido em outros momentos, a Espanha necessitava reestruturar sua imagem no cenário internacional, e uma das estratégias adotadas consistia no envio de alguns de seus artistas ao exterior, posicionando-os como embaixadores não oficiais. Esse fenômeno pode ser interpretado pelo conceito de “embaixadores culturais”, indivíduos que, de maneira não institucionalizada, se engajam em outros países e, por meio da cultura, acabam por difundir percepções e ideais sobre seu país de origem.

Las estrategias de captación de públicos latentes tienen como objetivo facilitar que los ciudadanos interesados por determinadas prácticas culturales y que nunca han participado en ellas puedan tener una primera experiencia venciendo, a través de la mediación profesional o de voluntarios (embajadores culturales), las resistencias y barreras que lo impiden (Vallicrosa, 2011. p. 126)

No trecho, “*quiere significar, en todo momento, una Europa que canta unida en este*

XIV Festival de la Canción de Eurovisión que va a tener su sede en el Teatro Real madrileño”, nota-se que a concepção de uma Europa unida, frequentemente reafirmada nos festivais Eurovision, merece uma análise mais aprofundada. Primeiramente, é importante refletir sobre qual Europa está sendo evocada e qual o sentido da Europa Ocidental em estreitar relações e vender uma ilusão, especialmente em um período marcado por divisões.

A leitura do texto evidencia uma exaltação da figura de Dalí. O uso de adjetivos como “genial” e a referência à nomenclatura “pop”, que se relaciona diretamente ao movimento de arte popular, ou Pop Arte, movimento artístico de caráter comercial que exemplifica a magnitude com que o trabalho e a imagem do pintor são apresentados.

Pop Art é um espelho que reflete a condição contemporânea do homem e seu ambiente. Por trás dela estão várias correntes europeias (fauvismo, cubismo, futurismo, expressionismo) e a coragem de ser. Os melhores dos jovens artistas romperam com os velhos e restritivos limites. Eles estão encontrando novas forças geradoras na pintura oriental, na escultura africana, nas cavernas pré-históricas, no clique-clique dos computadores. Nada é velho demais, novo demais, profundo demais ou banal demais para que eles não explorem e aproveitem.¹¹⁸(Fischwick, 1969. p. 23)

Podemos observar que nos exemplos trazidos por Fischwick como inspirações para a formação do “Pop Art” estão presentes no pôster elaborado por Dalí, demonstrando como a categorização como “Pop” nos auxilia na compreensão da obra, no que tange a seu alcance e influência.

Quando se menciona que “*Dalí nos ha brindado esta composición donde el espectador, cualquiera que sea, podrá encontrar, si lo desea, una amplia gama de explicaciones diferentes*”, fica claro que, a princípio, a obra não apresentava uma expectativa de significação em relação ao público. A ideia de que haveria “várias interpretações” sobre a imagem nos mostra que a análise das relações entre o poder e a arte, nesse caso, entre o Estado fascista e o pôster do Dalí, é tarefa complexa.

A utilização da nomenclatura “pop” para o trabalho de Dalí, especialmente enfatizada nessa revista, refere-se diretamente à “*arte de la imagen popular*”, voltada a cultura de massas, ressaltando a construção da arte de um governo fascista e como essa arte, ao confrontar a concepção do real, concretiza uma visão que será propagandeada pelos meios estatais. O fato de uma revista nacional e da rede de televisão TVE terem encomendado o pôster de Dalí é uma

¹¹⁸ Pop Art é um espelho que reflete a condição contemporânea do homem e seu ambiente. Por trás dela estão várias correntes europeias (fauvismo, cubismo, futurismo, expressionismo) e a coragem de ser. Os melhores dos jovens artistas romperam com os velhos e restritivos limites. Eles estão encontrando novas forças geradoras na pintura oriental, na escultura africana, nas cavernas pré-históricas, no clique-clique dos computadores. Nada é velho demais, novo demais, profundo demais ou banal demais para que eles não explorem e aproveitem.

evidência clara desse fato.

O trecho “*el artista catalán ha confeccionado este poster que va a ser, a partir de ahora, el ‘leitmotiv’ del festival*” indica que a visão de Dalí ao elaborar esse pôster não apenas serve como propaganda para o Festival Eurovision, mas também transforma a percepção do evento. Cria-se um paralelo entre a escrita da revista e o impedimento de Joan Serrat, visto na exaltação da região de nascimento do pintor, catalão, em detrimento do uso da língua catalã no festival Eurovision.

Por fim, foquemos na frase “*a decir de Dalí quiere significar, en todo momento, una Europa que canta unida en este XIV Festival de la Canción de Eurovisión*”, percebe-se novamente o enfoque na imagem de uma Europa unida, cantando no festival Eurovision, evidenciando a cultura e discurso de integração e união que pairava o evento.

Além disso, o slogan do Festival Eurovision de 1969, “*La España Diferente*”, cunhado por Dalí, é digno de nota. Essa expressão não é nova e era frequentemente utilizada no contexto da Espanha franquista. Sua análise se torna significativa, ao apresentar uma expressão cotidiana espanhola em um festival internacional.

Esse termo é importante devido à sua ambiguidade interpretativa. Pode-se perceber uma “Espanha diferente” em um sentido político, resultante da Guerra Civil, que transformou o país. Além disso, a frase reflete a intenção de mostrar ao mundo uma Espanha transformada, diferente daquela das décadas anteriores.

CAPÍTULO 3

A ESPANHA DIFERENTE

Esse capítulo estará concentrado na análise da expressão “*La España diferente*”, escolhida como slogan da XIV edição do festival da canção, bem como na busca por sua simbologia. Ao nos debruçarmos sobre um slogan, devemos ter a consciência de que é uma narrativa, um discurso que busca o enfoque de uma qualidade ou situação no evento que está lhe adjetivando, uma ferramenta usualmente utilizada na área de publicidade e propaganda.

Com o desenvolvimento das técnicas de se fazer publicidade, o grito de guerra não mais dependerá de um vitorioso combate para ser lembrado por um grande número de pessoas. Ele se banalizará em fórmulas capazes de vender sabão em pó e margarina e se consagrará identificando ou simbolizando sofisticadas ideologias. Já nos anos 30, o slogan havia sido reconhecido publicamente como artifício-chave de marketing político. (Iasbeck, 2002, p.50)

O pesquisador Luiz Carlos Iasbeck em *A arte dos slogans: as técnicas de construção das frases de efeito no texto publicitário* (2002) exacerba que os primórdios do uso dos slogans se concentrava na guerra, em frases gritadas com o intuito de enaltecer a força e a bravura de seus combatentes. Contudo, com o passar do tempo, esse slogan foi incorporada a formas mais banais de conexões entre pessoas e produtos. Não obstante, no início do século XX, seu uso político fora reconhecido e utilizado. Evidenciado pelo próprio autor, o seu uso é frequente de regimes fascistas.

Um ponto destacado no livro de Iasbeck (2002, p. 51) é o advento dos meios com imagens dinâmicas, como o cinema e a televisão, que usualmente utilizam slogans para propagandear um produto, criar um juízo ou criar conformidades.

No caso do festival Eurovision “*El eslogan fue que eligieron “Spain is different” “La España diferente”.*” (Hera, 2019, p.18), esse slogan se apresentava no início do festival. A primeira linha de raciocínio proposta é pensar na imagem da Espanha franquista e a sua alusão de diferença com a Espanha republicana.

En la Guerra Civil nace la «nueva España» que se define como «anti-República» frente a la «otra España». En su construcción juegan factores como la evolución de la guerra y del propio dictador, pero también la ayuda extranjera, el entramado ideológico, la censura y propaganda, etc. Todo esto significa que el franquismo fue una realidad política ya en la guerra. Que Franco la ganara significó que toda España quedaba bajo el dominio franquista. (Bañuelos, 2020, p.19)

É importante remontar o período de ascensão de Franco, após a Guerra Civil, que se utilizava do slogan “*Nueva España*”, em contraste com uma “*Otra España*”. Embora à

primeira vista possa parecer contraditório, a “Nova Espanha” não buscava se distinguir da “Velha Espanha”, pois a via como um passado rico e fundamental para a perpetuação da cultura espanhola.

É possível interpretar a ideia de uma “Velha Espanha” como uma referência ao período imperial; já a “Nova Espanha” seria o país sob o franquismo e a outra, alheia ao tradicional, a Espanha Republicana. É nesse emaranhado de percepções que se busca analisar a ideia de “Espanha Diferente”.

Que el Estado totalitario había nacido para «combatir el comunismo, empleando medios de defensa y movilización proporcionales al ataque» pero que el caso español era diferente: «llámese o no totalitarios el Estado fascista y nacionalsocialista, tengan este u otro contenido, sean o no realmente panteístas, una cosa podemos afirmar, y es que son diferentes al nuestro». (Bañuelos, 2020, p.61)

A defesa de uma nomenclatura autodefinida que enfatizava a “diferença” está envolta na construção do governo franquista e na busca de legitimação de suas ações. O governo não estava gerindo o país com força bruta apenas por fazê-lo, mas estava impedindo que os outros, os diferentes, governassem. Nessa disputa de discurso, os comunistas eram vistos como uma influência externa e estrangeira ao “ser espanhol”. Esta identidade repousava numa imagem de império colonial, monárquica e religiosa, em outras palavras, na imagem do franquismo.

Nesse cenário de desesperança e privação, o obstinado discurso franquista predicava a reconstrução nacional através do restabelecimento dos antigos valores e condutas reputados pelo governo como exemplos da “autêntica nação espanhola”. Franco acreditava que chegara o momento de instaurar uma nova identidade da nação, alicerçada nos princípios tradicionais que caracterizavam seu povo como uma comunidade homogênea, representada pelo ideário de uma Espanha Una, Grande y Libre. Assim, emergiam exemplos dessa nação idealizada e perfeita, almejada pelo novo regime: a Espanha da época do imperialismo colonial que, durante os séculos XVI e XVII, foi considerado o período áureo, marcado pela unidade política, territorial e cultural, em que a identidade espanhola esteve inteiramente vinculada ao catolicismo. (Arruda, 2018, p.59)

Podemos perceber no trecho acima que a Espanha buscava reforçar uma imagem pautada num passado célebre, ressaltado nas conquistas imperiais, no poderio colonial e na relação com a igreja católica. Também observa-se uma tentativa de homogeneização das comunidades que constituem a Espanha, o lema “*Una, Grande y Libre*” retrata a imagem que se constitui desse país internamente e que acaba sendo disseminada no exterior. Por fim, é importante lembrar que o governo espanhol almejava se dizer “diferente” daqueles regimes fascistas derrotados após a Segunda Guerra Mundial.

Ao destacar o mote de ser “diferente”, o franquismo apelava à Europa para que lhe

permitisse integrar seu estilo de vida, bem como seus órgãos internacionais de recuperação econômica e fortalecimento dos laços políticos. Ao afirmar, em um evento internacional, que a Espanha é diferente, o governo buscava ocultar os acontecimentos e as dinâmicas internas que caracterizavam a censura e o controle estatal. Vale ressaltar que, no ano que antecedeu o Eurovision de 1969, diversas medidas foram adotadas com o intuito de mascarar a ditadura de Franco, como a alteração na lei de censura, a liberação de presos políticos e acima de tudo, o fim da lei de exceção em 1969, somente 5 dias antes do evento, como dito anteriormente.

Destacamos que a utilização do *“La España Diferente”* estava diretamente atrelada ao uso político e governamental. A ambiguidade de interpretações dessa expressão se deve às diferentes vertentes de análises expressas nesse trabalho. Contudo, ao observarmos a Secretaria de Informação e Turismo, que era o órgão responsável pela organização e elaboração do festival Eurovision de 1969, percebe-se que a sua atuação não era voltada unicamente para a área da televisão, mas também para planejar e elaborar as políticas relacionadas ao turismo. Com isso posto, afirma-se que o slogan *“La España Diferente”* também esteve associado a outro plano estatal: o plano de turismo espanhol.

Se perpassarmos num primeiro momento analisar o Eurovision como uma forma de obtenção e uma melhora da imagem exterior da Espanha, devemos pensar em como é formulada essa visão.

¿quién genera las imágenes exteriores de un país? Conscientemente nadie o, mejor dicho, hay muchos protagonistas con intereses enfrentados, que tratan de generar una pintura positiva o negativa del país en cuestión, pero ninguno es responsable único del cuadro resultante, que suele ser una amalgama de factores diversos, conscientes o inconscientes, trascendentales o anecdóticos. A propósito de esto último debe consignarse que, a veces, un detalle que pasa desapercibido para los de dentro, resulta enormemente significativo desde la perspectiva exterior: por ejemplo, el protagonismo de los cosos taurinos para espectáculos de masas en general, no directamente relacionados con la fiesta nacional, es fuente de numerosos equívocos para el extranjero. Ello pone de relieve, por otra parte, que en esa imagen nacional de la que estamos tratando, los factores políticos son obviamente muy importantes, pero ni mucho menos los únicos. Intervienen al mismo nivel, si no más, los factores culturales, entendidos en su más amplio sentido (Florencio, 2005.p.24)

Percebe-se nessa leitura que a imagem exterior de um país é um fator que perpassa as ações do governo e assume um caráter de destaque nas elaborações internas. Contudo, não apenas de política é construída essas imagens exteriores, uma vez que as ações culturais acabam por criar conexões e debates que moldam uma percepção exterior de uma certa localidade, obviamente, os fatores políticos são, como muitas vezes salientado, relevantes, mas devemos recordar que não são os únicos.

Impulsionada durante o governo franquista, a imagem do país ficou centralizada na cidade de Madrid, evidente na questão de escolha dessa localidade como sede do Eurovision de 1969, ou questões linguísticas, como a oficialização do castelhano em oposição às línguas locais, como o catalão ou euskara. Mas, como pudemos observar nos capítulos anteriores, apesar do centralismo de Franco, o projeto da “Espanha diferente” está diretamente ligado à valorização, ainda que pelo turismo, de localidades distintas, ou lidas como “diferentes” de Madrid, sendo as províncias do país.

Antes de observarmos o plano turístico propriamente dito, devemos analisar como o turismo se constitui como fonte de análise para a historiografia.

O turismo consiste no movimento de pessoas para destinos fora de seus ambientes normais de trabalho e residência, para o desenvolvimento de atividades que contrastam com as ações empreendidas em seu dia a dia. Isto caracteriza a atividade turística como um período de exceção, presidido pela intenção, por parte do viajante, de retornar a seu ambiente de origem após um determinado período de tempo, geralmente curto. (Köhler, 2007. p. 2)

Através desse recorte, percebemos o turismo como um movimento que busca atrair pessoas para localidades distintas das quais elas estão costumeiramente ambientadas. Nesse prisma, a ideia de “diferente” do slogan espanhol faz referência a uma distinção que fascina.

Durante o intervalo do Eurovision de 1969, logo após o fim das apresentações musicais e antecedendo o início das votações, tivemos a apresentação da película intitulada *La España Diferente* realizada por Javier Aguirre e tendo Luis de Pablo como autor da trilha sonora. Ao observarmos o filme em relação ao plano turístico, podemos considerar esse curta como uma peça publicitária.

O recorte a seguir representa a fala de Laura Valenzuela, durante o festival Eurovision, apresentando aos telespectadores o vídeo que seria exibido a seguir:

Pero, mientras llega este momento, vamos a ofrecerles, bajo el título 'España diferente', unas imágenes de los cuatro elementos: el aire, el fuego, la tierra y el agua de España, con música del compositor Luis de Pablo.¹¹⁹

Considerando que o Eurovision foi visto como uma oportunidade para promover a Espanha como destino turístico, o curta exibido durante o intervalo do festival, em horário nobre, antes do momento de maior expectativa do programa, configura-se como uma forma direta de propaganda direcionada aos telespectadores.

Contudo, antes devemos compreender a forma como eram estruturadas as campanhas

¹¹⁹ EuroTiggESC. La España diferente Eurovision Song Contest 1969 Interval. YouTube, 01/02/2022. 5:04. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ESy3-6RjsEY>>. Acesso em: 04 dez 2024.

turísticas espanholas. Primeiramente, devemos ter noção de que vigorava na Espanha o *Plan de Estabilización* promulgado em 1959, que tinha como objetivos:

En primer lugar, tendría que provocar un giro en las expectativas de los consumidores encaminada a la percepción de que los recursos no se iban a agotar. Esto provocaría, a su vez, una caída de la demanda total puesto que, la expectativa de una estabilidad de precios haría que la inseguridad sobre la disponibilidad de recursos se acabase y la demanda de estos bajase. En segundo lugar, tenía que ser un Plan totalmente creíble tanto en sus medidas como en los efectos que va a provocar. Y, por último, todas las autoridades y administraciones españolas tenían que mostrar su claro, fuerte e incondicional apoyo al Plan (Valera, 1994). Estos factores se daban. (Juárez, 2021. p. 20)

Ao se alcançar esses objetivos, tem-se então a destinação de créditos dos bancos internacionais, como a FMI, que será distribuído da seguinte forma:

Además, en el artículo 14 se enumera la concesión de créditos extraordinarios por parte del Gobierno de España y, en concreto, se destinan 55 millones de pesetas a la Deuda Pública, 200 millones de pesetas a los “Gastos de Servicios”, 541 millones al Ministerio de Agricultura y 39,5 millones al Ministerio de Información y Turismo. Estos dos últimos, tienen el llamado como “Carácter a extinguir” estableciéndose un plazo máximo de 3 años por una cifra de, como mínimo 1/3 del importe anual. (Juárez, 2021. p. 21)

Logo, ressalta-se que a elaboração dos planos de turismo espanhóis foram possíveis e se concretizaram, a partir do investimento previsto do Plano de Estabilização.

Voltando à conceitualização de turismo:

Smith (1989) identifica cinco tipos diferentes de turistas no segmento lazer, formado a partir da disponibilidade de tempo para atividades de lazer, disposição de renda discricionária e ocorrência de sanções legais da comunidade de origem para a prática desta atividade. O primeiro é o “turismo étnico”, voltado ao conhecimento de lugares distantes da civilização e culturas “primitivas”. O segundo tipo é o “turismo cultural”, voltado a lugares pitorescos e deliciosamente atrasados, na perspectiva dos turistas, marcados por anacronismos e pela ausência de problemas contemporâneos presentes em grandes centros urbanos, como congestionamento, poluição visual, oferta de produtos em série etc. O terceiro é o “turismo histórico”, voltado à glorificação dos fatos e monumentos do passado, com a visita a atrações como museus, catedrais e grandes monumentos. É o tipo de turismo que se vê em Roma, Paris etc. O quarto tipo é o “turismo ambiental e ecológico”, focado em atrações naturais. O último tipo é o “turismo recreacional”, constituído, de forma geral, pelo composto “sol, mar e praia”. (Köhler, 2007, p. 3)

Através desse recorte, analisamos diferentes formas de turismo, o que exemplifica que não é um movimento único e o seu enfoque não se concentra em somente uma área, fator que será observável no curta que analisaremos a seguir.

O primeiro aspecto que chama a atenção e que confirma o caráter promocional do vídeo é a utilização de três línguas diferentes: o inglês e o francês, línguas oficiais da EBU, e o

espanhol, podemos discernir que essa película tinha como objetivo ser vista e inteligida pelos mais diversos telespectadores.

Ao realizar a análise do vídeo, percebe-se que se trata de um curta-metragem composto por diversas imagens sequenciadas, que representam, segundo os autores, os quatro elementos da natureza da Espanha; ou seja, uma forma escolhida para apresentar as belezas naturais e culturais espanholas. Seguindo o modelo apresentado acima, iremos discorrer sobre essas diferentes formas de turismo que se apresentam na gravação.

Deve ser destacado que a primeira forma de turismo descrita, o “turismo étnico”, voltado ao conhecimento de lugares distantes da civilização e culturas “primitivas”, não pode ser identificado na película. É possível afirmar que a Espanha não desejava apresentar nas suas campanhas turísticas uma visão de primitivismo. Devemos entender que sim há um turismo histórico, mas nenhum momento ele designado na imagem de localidades atrasadas ou não pertencentes a civilização, visto nas imagens e em cartazes que traremos posteriormente, sempre há uma forte conexão com a ideia de patriotismo ou construção de uma identidade espanhola. Temos como único exemplo no curta apresentado, uma ruína localizada numa ilha, mas sua imagem se contrapõe à civilização presente ao fundo, o que não caracterizaria a primeira forma de turismo analisada.

Figura 17: Recorte da película “*La España Diferente*” apresentada durante o Eurovision de 1969.



Fonte: *EuroTiggESC. La España diferente Eurovision Song Contest 1969 Interval.*¹²⁰

¹²⁰ YouTube, 01/02/2022. 5:04. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ESy3-6RjsEY>>. Acesso em: 04 dez 2024.

Por outro lado, há uma exacerbação do “turismo cultural”, voltado a lugares “pitorescos e deliciosamente atrasados”, na perspectiva dos turistas, marcados por anacronismos e pela ausência de problemas contemporâneos presentes em grandes centros urbanos.

Figura 18: Recorte da película “*La España Diferente*” apresentada durante o Eurovision de 1969.



Fonte: EuroTiggESC. *La España diferente Eurovision Song Contest 1969 Interval*.

A imagem acima apresenta um barco ancorado ao lado do que percebemos como uma pequena vila, ou seja, uma localidade que não sofreu as interferências da modernidade espanhola, fator apresentável também nas figuras 19 e 20, as quais representam respectivamente, uma construção mais antiga num monte e uma cidade a beira de um canal que possui suas construções antigas preservadas. As três imagens apresentadas têm em comum a valorização de um passado. Este destaque para a cultura e tradição vivas diz respeito àquela segunda vertente do turismo, uma vez que terão contato com regiões e culturas que distinguem de suas regiões de convívio.

Figura 19: Recorte da película “*La España Diferente*” apresentada durante o Eurovision de 1969.



Fonte: *EuroTiggESC. La España diferente Eurovision Song Contest 1969 Interval.*

Figura 20: Recorte da película “*La España Diferente*” apresentada durante o Eurovision de 1969.



Fonte: *EuroTiggESC. La España diferente Eurovision Song Contest 1969 Interval.*

A terceira vertente apresentada é o “turismo histórico”, é uma área do turismo voltada à glorificação dos fatos e monumentos do passado, concentra-se em visitas a atrações como museus, catedrais e grandes monumentos. No vídeo de intervalo, temos três localidades que se

expressam nessa categoria. Na figura 21, temos a ponte de Balmaseda, uma ponte construída no período medieval na cidade de Balmaseda, localizada nos limites da comunidade autônoma do País Basco. Já as outras duas localidades, figuras 22 e 27, serão melhor abordadas à frente nesse trabalho, contudo, representam respectivamente Alhambra e a Basílica da Sagrada Família.

Devemos salientar a forma mística como Alhambra é mostrada, como podemos perceber na figura 22, mediante reflexos e jogo de câmera, apresentando uma simbologia de grandeza e mistério, considerando que essa construção é a única que aparece na película que teve o início da sua construção pelos mouros. Contudo, podemos perceber um discurso sobre a vitória católica na península ibérica, e como podemos perceber até mesmo pela subjetividade de outras figuras católicas, como, por exemplo, a basílica da Sagrada Família, ser católico estava intrinsecamente ligado, na fala do franquismo, ao ser espanhol. A Alhambra é emblemática, pois possuía até mesmo nos tempos da monarquia espanhola esse simbolismo, visto que inicialmente era uma fortaleza moura que, após a conquista da região de Granda, foi convertida em um palácio católico.

Figura 21: Recorte apresentando a ponte de Balmaseda na película “*La España Diferente*” apresentada durante o Eurovision de 1969.



Fonte: *EuroTiggESC. La España diferente Eurovision Song Contest 1969 Interval.*

Figura 22: Recorte da película “*La España Diferente*” apresentada durante o Eurovision de 1969.



Fonte: *EuroTiggESC. La España diferente Eurovision Song Contest 1969 Interval.*

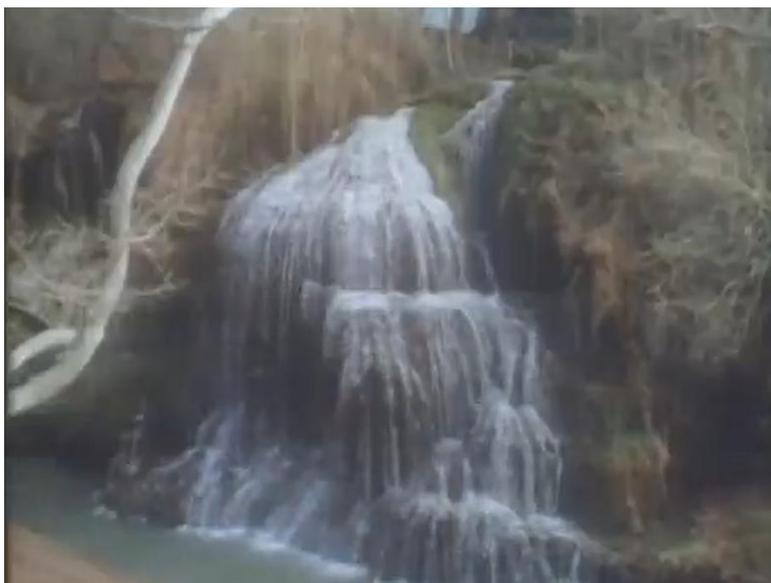
O quarto tipo é o “turismo ambiental e ecológico”, focado em atrações naturais. Esse modelo é trabalhado em abundância no vídeo, visto que a sua sinopse é um passeio sobre os elementos que compõem a Espanha, Terra, Fogo, Água e Ar. Observamos que a natureza e suas belezas eram uma das fontes rentáveis do turismo espanhol, representadas nesse trabalho pelas figuras 23 e 24.

É interessante observar nesse curta a comparação feita entre as figuras 24 e 25, uma vez que as imagens destas duas localidades ficavam sendo sobrepostas durante a projeção. Ambas apresentam a ideia de uma cachoeira, enquanto a primeira é de água e natural, a segunda é um expoente da industrialização e o seu rio de fogo. Concomitante a isso, podemos analisar a importância para a Espanha em representar-se como uma potência industrial, constituindo a película como uma importante fonte para avaliar a imagem exterior que o governo franquista queria passar para a comunidade internacional que assistia ao Eurovision.

Figura 23: Recorte da película “*La España Diferente*” apresentada durante o Eurovision de 1969.

Fonte: *EuroTiggESC. La España diferente Eurovision Song Contest 1969 Interval.*

Figura 24: Recorte da película “*La España Diferente*” apresentada durante o Eurovision de 1969.



Fonte: *EuroTiggESC. La España diferente Eurovision Song Contest 1969 Interval.*

Figura 25: Recorte da película “*La España Diferente*” apresentada durante o Eurovision de 1969.



Fonte: *EuroTiggESC. La España diferente Eurovision Song Contest 1969 Interval.*

Por fim, a última tipologia criada por Köhler é o “turismo recreacional”, baseada no composto “sol, mar e praia”. Afinada com essa concepção, indicamos a figura 26, que destaca perfeitamente como eram mostradas as praias no filme “*España Diferente*”. É relevante essa referência ao turismo recreacional especialmente quando fazemos a conexão com os primeiros capítulos dessa dissertação, nos quais foi evidenciado que durante a chegada e a estadia dos representantes estrangeiros que competiriam no Eurovision, as principais atividades recreativas e passeios foram pelas praias, resorts e localidades apresentadas durante essa projeção.

Figura 26: Recorte da película “*La España Diferente*” apresentada durante o Eurovision de 1969.



Fonte: *EuroTiggESC. La España diferente Eurovision Song Contest 1969 Interval.*

Por fim, é fundamental ressaltarmos três fotogramas do filme “*LaEspaña Diferente*” para uma análise mais aprofundada. A figura 27 se concentra num moinho, velho e desgastado pelo tempo, mas que continua em funcionamento. Em um primeiro momento, relacionamos ao elemento ar, e posteriormente, pode se relacionar com a figura de Dom Quixote. Se visto na forma de propagação de uma imagem espanhola ao exterior, atrelar a sua imagem a um dos mais renomados escritores mundiais é sem dúvida uma estratégia plausível.

Figura 27: Moinho presente na película “*La España Diferente*” apresentada durante o Eurovision de 1969.



Fonte: *EuroTiggESC. La España diferente Eurovision Song Contest 1969 Interval.*

A figura 28 refere-se à Alhambra, que ocupou cerca de 40 segundos de tela. Se o objetivo da divulgação dessas localidades estava intrinsecamente ligado à construção da imagem da Espanha como um país diferente e exótico, que valeria a pena ser visitado, o uso da Alhambra como exemplo torna-se evidente. Trata-se de uma construção que mescla características católicas e muçulmanas, localizada no sul do país, contribuindo para a diversificação das localidades e reforçando seu apelo como atrativo cultural.

Figura 28: Recorte da película “*La España Diferente*” apresentada durante o Eurovision de 1969.



Fonte: *EuroTiggESC. La España diferente Eurovision Song Contest 1969 Interval.*

. Por fim, o vídeo encerra com imagens do Templo Expiatório da Sagrada Família, obra do arquiteto catalão Antoni Gaudí que começou a ser construída em 1882 e até hoje, junho de 2025, não foi finalizada.

Figura 29: recorte da película “*La España Diferente*” apresentada durante o Eurovision de 1969.



Fonte: *EuroTiggESC. La España diferente Eurovision Song Contest 1969 Interval.*

Embora o vídeo não se concentre exclusivamente nas imagens acima, visto que possui mais de cinco minutos de duração, outros trechos são destacados, como imagens de aviões, campos, vulcões, praias e cidades. Observamos, nessa última vertente, que o curta representa três épocas distintas: a Alhambra, construída no século XIII; o livro *Dom Quixote*, escrito em 1605; e a Basílica da Sagrada Família, iniciada em 1882 e ainda não finalizada. Essas representações carregam consigo a imagem de uma Espanha plural e diversa, convidando os telespectadores a conhecer tanto as maravilhas antigas quanto as modernas do país. Há uma revisitação ao passado, juntamente com uma exaltação dos feitos contemporâneos, apresentando tudo isso como parte da identidade espanhola. A Espanha, tal como é apresentada nesse evento, é retratada como plural e diversa, histórica e convidativa, e, principalmente, sem repressões.

Devemos ressaltar que em nenhum momento do curta e do Festival Eurovision, há qualquer referência à figura de Franco, uma imagem de algum palácio governamental ou alguma estátua, ou monumento franquista, fator observável em outros trabalhos que frequentemente ocorriam em eventos internos espanhóis. Pode-se concluir que, além de ser uma ação cultural e turística, o Eurovision também funcionou como um meio de distanciar a imagem da Espanha de sua figura autoritária e fascista, buscando apresentar uma face mais moderna e acolhedora ao público internacional.

Encaminhando-se para o encerramento desse capítulo, iremos analisar o slogan “*La España Diferente*” através da sua composição como plano turístico.

“Spain is different”. Utilizado inicialmente como titular, em 1950 se convierte en el eslogan más conocido de la época del despegue de España como gran destino turístico en la primera serie de carteles con fotografías en color centrados en monumentos y temas «típicos»: la feria de Sevilla, las casas colgantes de Cuenca, la Costa Brava... Destaca la tipografía utilizada, la «Playbill», la misma popularizada por los carteles que aparecen en los «westerns» o películas del Oeste¹²¹.

Ao se conectar com o vídeo de mesmo nome, percebemos que o slogan “*Spain is different*” tinha como objetivo atrair a visão estrangeira a monumentos e temas considerados típicos espanhóis:

Como elemento integrante das peças publicitárias comerciais, o slogan tem sempre lugar de realce. Visualmente, numa página impressa, ele costuma vir destacado em tipos de calibre mais expressivo, encimado a ilustração ou o texto argumentativo, ou ambos. Pode acontecer também- e não raramente- que ele apareça junto à assinatura, à logomarca ou ao emblema do anunciante. No primeiro caso, o slogan assume o caráter de título ou de manchete – de forte

¹²¹ Disponível em: <https://cvc.cervantes.es/artes/muvap/sala9/seccion_2/spain_diferent.htm>. Acesso em: 04 dez 2024.

apelo comunicativo- e tende a direcionar a leitura de toda a peça; no segundo caso, integra a marca da empresa, formando com ela um conjunto identificador (Iasbeck, 2002, p. 51).

Destaca-se, portanto, o uso do slogan como uma estratégia para realçar o que se pretende apresentar em uma peça publicitária ou cartaz. No caso de “Spain is Different”, o foco está nas diferenças culturais espanholas e nos contrastes regionais. Ao afirmar que a Espanha é diferente, o governo espanhol busca transmitir a ideia de que o país não é desgovernado ou desconectado da realidade europeia; ele é apenas distinto do Ocidente. Esse slogan também pode ser interpretado como um convite para conhecer essas “diferenças espanholas”. Tal abordagem continua a atrair a imaginação do público internacional até os dias atuais: elementos como o flamenco e as touradas estão diretamente associados a uma imagem exótica e peculiar da Espanha. Esse fator é promovido por essas peças publicitárias, que enfatizam o pertencimento do país à Europa, utilizando influências mouras, mas sem jamais se apresentar como tal, reivindicando sua singularidade ao ser simultaneamente “europeia” e “espanhola”.

(...) esa proyección internacional del mercado turístico español, y la notable contribución económica de las divisas turísticas al equilibrio de las cuentas exteriores españoles a partir de 1959, no ha de llevarnos a identificar el turismo español con un turismo exclusivamente externo, al modo del que se produce en los países actualmente en vías de desarrollo. En el caso español tiene lugar una incorporación progresiva de los españoles al consumo turístico, ya desde los primeros años del siglo XX (Pousada, 2002, p. 207).

Os planos de turismo espanhol eram voltados ao exterior e a atração desse mercado externo para as localidades espanholas, ter-se-ia sentido que as primeiras formas de diálogo desses cartazes se apresentassem em inglês, visto a dominação comercial dos EUA durante o século XX e a adoção dessa língua como internacional. Mas, se a partir de 1959, e consequentemente no ano da elaboração do festival Eurovision, os planos turísticos visavam atrair um público nacional comprometidos com o aumento do turismo doméstico, encontra-se sentido ao observar que a única mudança de ambas as produções é na língua utilizada nos seus respectivos slogans:

Precisamente, la política de propaganda, en lo que tenía de faceta de proyección exterior de España y de legitimación de las excelencias del país y del régimen, es en la que más coherentemente va a engarzar la política turística, si atendemos a la lógica del régimen franquista. Esto explica que en 1951 se crease un Ministerio ad hoc, denominado de Información y Turismo (MIT). Esa inserción institucional del turismo, conectada a la labor oficial de proyección exterior de la España franquista, va a continuar hasta 1976, en que se suprimió el MIT (Pousada, 2002, p. 225).

Contudo, uma pergunta para dentro dessa dissertação: por que era tão importante o

fomento do turismo para a Espanha?

Para responder à tal pergunta, iremos utilizar López:

As origens do modelo macroeconômico espanhol remontam ao programa de modernização promovido pelo governo de Francisco Franco nos anos 50. Esse modelo, por sua vez, orientou-se na criação de um mercado de “turismo de massa” e na expansão da propriedade imobiliária. Essa foi a maneira como o governo da Espanha procurou solucionar a sua baixa competitividade industrial em um momento histórico de grande crescimento econômico europeu nos anos pós Segunda Guerra, tendo o setor industrial um papel decisivo no crescimento dos países daquele continente (López, 2010).

Nota-se que o modelo econômico espanhol estava atrelado ao mercado de “turismo de massa”, fator que exemplifica as atividades de promoção das localidades espanholas em eventos internacionais¹²².

A Espanha possui um grande mercado de turismo, que obteve um grande impulso após a Segunda Guerra Mundial., quando a Espanha caracterizou-se como polo de destino turístico. Esse cenário foi favorecido pelas políticas fordistas e keynesianas adotadas pelos principais países europeus que propiciaram aos trabalhadores um aumento do seu poder aquisitivo devido à valorização dos salários, assim como pela generalização dos direitos trabalhista e previdenciário. Esse fenômeno beneficiou a economia espanhola, ficando conhecido como “turismo de massa” (Cicero, 2015.p. 3)

Logo, concluímos que o “turismo de massa” foi uma prática adotada pelo governo espanhol que possuía como finalidade movimentar a economia, além de impulsionar dinheiro estrangeiro no país, fator que contribuiu grandiosamente para a recuperação econômica espanhola. Observado na distribuição do PIB espanhol nas décadas subsequentes:

Os frutos, em termos econômicos, da grande entrada de turistas na Espanha resultaram em substantiva entrada de divisas, que possibilitou o financiamento para a compra de máquinas e de energia dos mesmos países de onde vinha a maior parte dos turistas. Em 1964, foram registrados mais de 14 milhões de turistas; 24 milhões em 1970 e 34,5 milhões em 1973. No final da década de 60, o setor de turismo representava mais de 9% do PIB espanhol, e entre 1965 e 1973 foi responsável por cerca de 25% da receita total do balanço de pagamentos, sendo esse volume duas vezes a soma das entradas de remessas provenientes de imigrantes e de investimento estrangeiro. (López; Rodríguez, 2010).

Já em Bover (2005) percebemos que:

Ao mesmo tempo em que o setor de turismo beneficiava a atividade produtiva com maior fluxo de receitas, ocorria um processo de modernização advinda da criação de redes de aeroportos e redes rodoviárias, como as primeiras

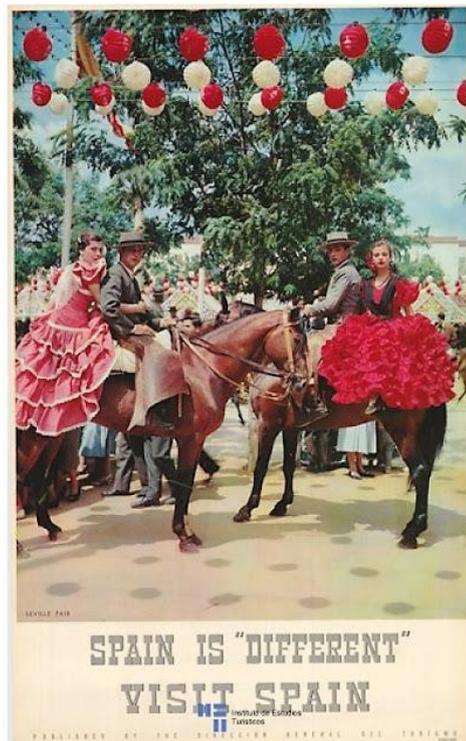
¹²² Devemos levar em conta que a partir do Eurovision de 1969 se tornou uma prática comum, essa valorização e propaganda de locais turísticos dos países sede do Eurovision, sendo popularmente conhecidos como os cartões postais. Feito oficialmente iniciado em 1970 em Amsterdã, sendo exibidos no ecrã antes de cada canção, com uma duração de cerca de 40 segundos, para apresentar cada país e artista participante.

estradas de alta velocidade construídas no Mediterrâneo. Em meio a essa modernização, o setor imobiliário se desenvolvia nas “franjas” da economia do turismo em virtude da criação de hotéis e residências secundárias. A consequência do desenvolvimento de dois setores tão interligados propiciou uma alta valorização dos preços dos imóveis, alavancando ainda mais a construção civil, bem como estimulou o consumo das famílias (Bover, 2005).

Podemos afirmar que a economia nesse modelo do turismo de massa se retroalimentava, o dinheiro advindo do turismo, no caso do capital dos estrangeiros, convertia-se em melhorias de infraestruturas e transportes para atender as necessidades desses turistas. Ao mesmo passo que essas melhorias beneficiavam a população local, o setor mobiliário espanhol foi uma das áreas mais afetadas positivamente pelo turismo, pois se voltou a locações temporárias e criação de hotéis, esse fomento de dinheiro e valorização imobiliário estimulavam o consumo interno, contribuindo conseqüentemente com a recuperação econômica. Eis a importância do turismo.

Com isso posto, iniciaremos a análise dos cartazes em questão:

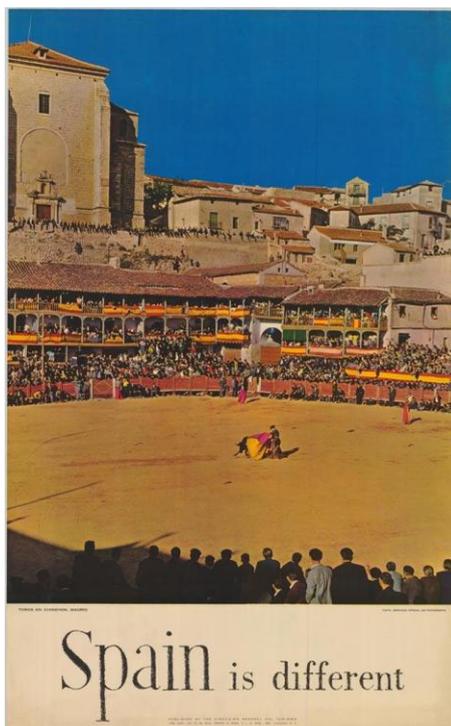
Figura 31: *Cartel Spain is Different.* (1959 Spain Feria de Sevilla)



Fonte: ¹²³

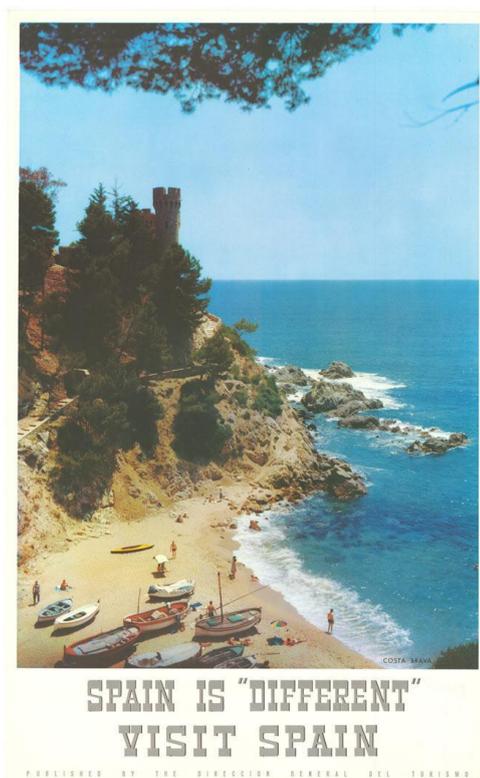
¹²³ Disponível em: <<https://goldenageposters.com/products/spain-feria-de-sevilla?variant=29379645800551>>. Acesso 25 de mar. de 2025.

Figura 32: *Spain is Different Original Spanish Travel Poster Toros en Chinchon, Madrid*



Fonte: ¹²⁴

Figura 33: Costa Brava, cartaz de turismo de *España del año 1962*.



¹²⁴ Disponível em: <https://www.dpvintageposters.com/posters/spain-is-different-original-spanish-travel-poster-toros-en-chinchon-madrid_13800>. Acesso 25 de mar. de 2025.

Fonte: ¹²⁵

A partir desses três cartazes podemos perceber que são frutos de uma mesma campanha publicitária, visto através da padronização das letras, a sua ordenação e principalmente a sua frase de efeito ou slogan. Outro fator interessante de observar é a duração da campanha, a figura 31 é de 1959, a 32 dos anos 60 e a 33 de 1962. Isso mostra pelo menos quatro anos de duração da campanha, ainda que esse slogan tivesse tido destaque pela década de sessenta praticamente inteira.

Ao partir do pressuposto trabalhado através da película “*La España Diferente*” podemos observar que as imagens que aparecem nesses cartazes remetem as formas de turismo, são expressões culturais e localidades pitorescas, não se encontrando nessa campanha, imagens de grandes centros ou de equipamentos modernos. O filme faz alusão ao passado e às localidades nas quais a modernidade não conseguiu interferir.

Figura 34: Recorte da abertura da película “*La España Diferente*” apresentada durante o Eurovision de 1969.



Fonte: *EuroTiggESC. La España diferente Eurovision Song Contest 1969 Interval.*

Não obstante, notamos semelhanças na tela inicial do vídeo apresentado durante o intervalo do festival. A escrita possui a mesma fonte e localiza-se na mesma região, logo, podemos analisar que ou estavam reaproveitando um modelo de sucesso, ou, o que seria mais plausível, a película é parte desse projeto turístico, com uma roupagem modificada, visto que é uma gravação e o seu slogan se encontra em espanhol.

Por fim, voltamo-nos para a análise do fato de o Ministério da Informação e do Turismo estarem na mesma rubrica, fusão que só ocorreu enquanto perdurou o regime franquista.

¹²⁵ Disponível em: <<https://es.pinterest.com/pin/339247784400572218/>>. Acesso 25 de mar. de 2025.

Pousada nos leva a refletir sobre como as ações de turismo, entendidas como a exaltação das culturas locais apresentadas como formadoras da Espanha, estavam diretamente ligadas à lógica do sistema franquista. Nesse sistema, ao se enaltecer as excelências espanholas, também se exaltavam as excelências do regime de governo, criando no imaginário a ideia de que ambas as questões estavam intrinsecamente conectadas. Ou seja, para a cultura espanhola ser celebrada, era necessária a perpetuação de um regime espanhol autêntico, simbolizando a força da Nova Espanha, que buscava reviver no presente seu passado de glória.

Não devemos desconsiderar que houve uma escolha deliberada sobre o que representava ser espanhol, acompanhada de uma censura rigorosa aos meios que se distanciavam desse processo. Assim, é possível perceber uma contradição nesse plano turístico, pois, enquanto se utilizavam localidades e culturas silenciadas para promover uma imagem internacional atraente da Espanha, na prática, o governo reprimia qualquer movimento que fosse contrário a essa visão. Foi imerso nessa tensão entre percepção e realidade que se construiu o Festival Eurovision de 1969.

CONCLUSÕES

Ao fim dessa dissertação, podemos afirmar que, ao analisar o Eurovision num plano macroscópico, temos uma imagem deturpada da sua significância para os processos que ocorreram na Europa durante a década de 1960. Basta observarmos não somente como um mero aparato cultural ou um evento isolado que ocorria anualmente, mas a sua funcionalidade e relevância para os países que escolhiam comparecer ao evento.

Ao se distanciar de visões pré-concebidas sobre festivais de músicas, podemos compreender relações tangíveis e circulares em uma comunidade heterogênea. Conforme o andamento das análises e o tangencialmente para questões internas espanholas, podemos perceber que o Eurovision se configurava como um importante painel de visibilidade para o governo espanhol, que a essa altura necessitava reelaborar e melhorar a sua imagem exterior. Seja ela para o pertencimento a organizações que se contrapunham aos regimes ditatoriais ou pela questão econômica.

No que se refere ao festival, percebemos durante todo o trabalho a capilaridade de sua organização, que acabou por movimentar diferentes áreas e figuras proeminentes da sociedade espanhola. Questões como localidade, publicidade, organização, apresentação, escolha de representantes e investimentos foram quase na sua totalidade ocupadas pela esfera pública, e atrelada ao estado espanhol.

Logo, o que em primeiro plano fora pensado como um ponto final dessa cadeia espanhola de produção publicitária e cultural, acabou por se apresentar como apenas mais um ponto de conexão e evidenciar como o estado espanhol estava presente em diferentes âmbitos da sociedade.

La España Diferente, ideia abordada por este trabalho, apresenta em sua composição o cerne dessa dissertação e evidência a complexidade que é se analisar as diferentes relações que um slogan possui com as instâncias do poder e da cultura. O vídeo publicitário apresentado no intervalo de um programa de televisão acabou por nos possibilitar compreender a extensão da política cultural franquista até o turismo. Lembrando que esta política não dizia respeito somente à cultura, porque visava à manutenção e diversificação econômica da Espanha das décadas de 1960 e 1970. O fato do mesmo ministério abarcar estas duas instâncias de poder — a Informação e o Turismo — nos mostra aspectos do controle realizado pelo Estado tanto internamente quanto no exterior. Podemos observar na imagem do Ministério da Informação e do Turismo o amálgama que conecta a organização do festival Eurovision com a elaboração do slogan “*La España Diferente*”, uma vez que a sua dicotomia acaba por abranger esses dois

vieses.

Com relação ao turismo, ele integrou a política cultural do regime, para disseminar a imagem de que a Espanha não é atrasada e nem rudimentar ela era apenas “diferente”; tal construção visava destacar localidades e pontos turísticos se pautando principalmente nos chamarizes naturais e culturais exclusivos espanhóis. A ideia era se contrapor a uma imagem de Espanha associada a um local retrogrado, quase que bárbaro.

Por sua vez, com relação à informação, esse ministério era o responsável pela organização e criação das leis de censura e principalmente pelo controle e regulamentação da televisão espanhola. O ministério de informação estava intrinsecamente comprometido com a organização do festival Eurovision, visto ser controlador direto das ações da TVE. Devemos recordar que a elaboração do festival se dava pela rede de televisão ganhadora, a qual pertencia ao órgão internacional da EBU, que era composto por televisões estatais.

Logo, em 1968 com a vitória espanhola representada por Massiel, a TVE conquistou o direito de organizar o festival de 1969, possibilitando ao ministério da informação, lido como um braço do governo franquista, o direito de legislar e controlar o que seria exibido, fator corriqueiro na elaboração do festival.

A Espanha, que saíra arrasada da Guerra Civil, que perdera seu contato com o mundo exterior com o findar da Segunda Guerra Mundial e a condenação internacional dos movimentos fascistas, necessitava distanciar a sua imagem da realidade internamente encontrada. Impulsionado pela bipolarização da Guerra Fria houve um esforço para dissociar o franquismo dos regimes fascistas derrotados no conflito, mas que na realidade o regime espanhol, assim como o português, mantiveram suas práticas de execução de opositores, controle social e autoritarismo.

Nesse cenário, o Eurovision se apresentava como uma oportunidade significativa de demonstração das belezas espanholas, da grandeza e sobretudo da sua relevância para a Europa. Por isso, durante os preparativos do evento, é evocado inúmeras vezes o termo europeu e europeia, como um ato de pertencimento. Lê-se nas entrelinhas que, ao engrandecer o festival, as culturas e principalmente as músicas ganhadoras, eles, como os mais recentes vencedores, acabam por vangloriar a si próprio e ao conjunto europeu. Não obstante, temos nesse festival a criação de figuras proeminentes da área cultural espanhola, que acabavam, na sua maioria, conscientemente ou não, trabalhando como embaixadores culturais.

Em suma, os aspectos ideológicos do franquismo, em destaque nas análises realizadas por esta dissertação, acabaram por estar focados na propaganda política. Contudo, não podemos distanciar ambas as áreas, como se a existência de uma correspondesse à anulação de outra, mas

correlacionar ambas as áreas que traçaram metas mútuas de promoção da cultura, localidade e pertencimento espanhol.

O Eurovision, como já explorado, foi um sofisticado encontro disseminador de ideias e culturas, que por inúmeras vezes foram conflitantes na Europa, mas que, por meio desse programa, se encontravam na ilusão de homogeneidade. O sentir-se Ocidental vem acompanhado de sentir-se europeu, e com isso o pertencimento a esse bloco supranacional é valorizado.

Por fim, ao observar a XIV edição do Eurovision como parte de um projeto de valorização da Espanha e da promoção das localidades e culturas espanholas, percebemos uma ação conjunta com a promoção do turismo e seus desdobramentos econômicos. Isto ocorreu, no âmbito do franquismo, ao mesmo tempo, em que essas identidades locais diversas eram perseguidas e suplantadas pela cultura castelhana. Podemos dizer que a edição espanhola foi bem sucedida e conseguiu destacar a Espanha internacionalmente. Em outras palavras, o uso do festival Eurovision como máquina publicitária deu frutos, posicionando a Espanha como uma das maiores ganhadoras desse evento, já que foi o primeiro país a ganhar duas vezes seguidas e, principalmente, salientando que a imagem da *“España é Diferente”*.

REFERÊNCIAS

- ANDERLE, Ádam. *De la dictadura a la democracia: Manuel Fraga Iribarne*. Szeged: Universidad de Szeged, Departamento de Estudios Hispánicos, Acta Hispánica, tom. XIII, 2008.
- ALTHUSSER, L. *Aparelhos ideológicos do Estado*. Lisboa: Almedina, s.d.
- ARRUDA, Michele F. “A cultura espanhola sob a censura franquista”. *Abehache*, n. 14, p. 55–73, 2018.
- BAGET HERMS, J. M. *Historia de la televisión en España (1956-1975)*. 1991.
- BAÑUELOS, Luis Palacios. *Historia del Franquismo*. [S.l.]: Editorial Almuzara, 2020.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 1. ed., 1955.
- BITTENCOURT, Gustavo Henrique Ferreira. “Estratégias publicitárias cinematográficas: a influência dos cartazes”. In: XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Maceió – AL, 2011.
- BOVER, O. “Efectos de la riqueza inmobiliaria sobre el consumo”. *Boletín Económico del Banco de España*, Madrid, maio 2005.
- BOZAL, Valeriano. “Arte, ideología e identidad en los años del franquismo”. *Ondare*, n. 25, 2006, p. 17–31.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução e notas de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- BUADES, Josep M. *Os espanhóis*. São Paulo: Contexto, 2013.
- BURKE, Peter (Org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.
- CÁDIMA, Francisco Rui. “Televisão: das origens ao multimedia e à interactividade: a televisão é o objeto mais democrático das sociedades democráticas”. In: MISSIKA, Jean-Louis (Org.). *O Fenómeno Televisivo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.
- CALERO, Francisco Sevillano. “Cultura y disidencia en el franquismo: aspectos historiográficos”. *Pasado y Memoria: Revista de Historia Contemporánea*, n. 2, Alicante, p. 307–316, 2003.
- DE CARVALHO, Patrícia Dyonisio. “¿Estamos preparados para el cambio?”, a revista *Triunfo* e o final do franquismo. Porto Alegre: EDIPUCRS, Oficina do Historiador, v. 1, n. 1, junho 2010.
- CICERO, Kayo. “Dinâmicas do desenvolvimento espanhol e seus impactos sobre o emprego”. *Revista da ABET*, v. 14, n. 2, 2015.

CIRICI, A. *La estética del franquismo*. Barcelona: G. Gili, 1977; “La estética del franquismo”. *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v. 23, n. 2, p. 170–197, jul./out. 2015.

CORBELLA, Manel Risques. “La dictadura franquista”. *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v. 23, n. 2, p. 170–197, jul./out. 2015.

COS, Joaquín Boj. *España en el Festival de la Canción de Eurovisión: análisis técnico, estudio de audiencia y ente público TVE*. 2023.

CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário Cunha. “Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa”. *Projeto História*, São Paulo, PUC, n. 35, p. 253–270. Disponível em: <<http://www4.pucsp.br/projetohistoria/series/series3.html>>. Acesso em: 05 mar. 2023.

DALÍ, Salvador. *As Confissões Inconfessáveis de Salvador Dalí*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.

FERREIRA, Lucas Eduardo. *Os primeiros anos do Festival Eurovision Song Contest (1956-1960): a construção de uma identidade europeia durante a Guerra Fria*. TCC (Licenciatura em História) – Unioeste, Marechal Cândido Rondon, 2022.

FISHWICK, M. “Pop Art and Pop Culture”. *The Journal of Popular Culture*, III, p. 23–27, 1969.

FLORENCIO, Rafael Núñez. – “La construcción de la identidad española: símbolos, mitos y tipos”. *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 2005. – “La percepción exterior de España durante el franquismo”. *Historia Contemporánea*, v. 30, p. 23–48, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France*, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2008.

GOMES, Caio de Souza. “Quando um muro separa, uma ponte une: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)”. São Paulo, 2013.

GRAMSCI, Antonio. – “Itália e Espanha”. In: *Escritos Políticos*, p. 46–47. – *Cadernos do cárcere*, vol. 2: Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo. Rio de Janeiro, 2001.

GRECCO, Gabriela de Lima. “Falange espanhola: da corte literária de José Antonio ao protagonismo do nacional-catolicismo”. *História e Cultura*, Franca, v. 5, n. 3, p. 98–118, dez. 2016.

GUITART, Marcel Xandri. “La propaganda y la estética del régimen franquista en España y la conmemoración a los caídos por Franco”. *Inclusiones*, vol. 2, número especial, outubro–dezembro 2015, p. 80–90.

HERA, Alba Carbajo de la. *El festival de Eurovisión como reflejo de los avatares políticos desde su creación hasta la actualidad*. Bachillerato de Investigación/Excelencia Humanities & Social Sciences, 2019.

- HOBBSAWM, Eric J. *A era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- IASBECK, Luiz Carlos Assis. *A arte dos slogans: as técnicas de construção das frases de efeito no texto publicitário*. São Paulo, 2002.
- JIMENO, Tamara Antona. *La televisión de una audiencia cautiva: historia de la programación durante el franquismo*. Madrid, 2017.
- JUÁREZ, Alba Pulido. *Plano de Estabilización de 1959*. TCC (Administração e Direção de Empresas), Universidade de Jaén, 2021.
- JUDT, Tony. *Postwar: A History of Europe Since 1945*. New York: The Penguin Press, 2005.
- KÖHLER, André Fontan. “Turismo cultural: conceituação, fontes de crescimento e tendências”. *Turismo – Visão e Ação*, v. 9, n. 2, p. 185–198, maio–ago. 2007.
- LARA, Lucas Cotosck. *Integração cultural em festivais da canção: entre a América Latina e a Ibero-América*. Dissertação de mestrado – USP, São Paulo, 2023.
- LOBO, Cláudia. *O essencial sobre o Diário de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2022.
- LÓPEZ H, Rodríguez, L. *Del auge al colapso. El modelo financiero-inmobiliario de la economía española (1995-2010)*. Madrid: Observatorio Metropolitano de Madrid, 2011.
- LUCA, Tânia Regina de. “A história dos, nos e por meio dos periódicos”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- LOFF, Manuel. *O nosso século é fascista!*. Porto: Campo das Letras, 2008.
- MACHADO, Aquilino. “Los orígenes del turismo moderno en España. El nacimiento de un país turístico, 1900-1939”. *Finisterra*, 57(120), p. 181–185, 2022.
- MATURANA, Virginia López de. *ABC ante la cuestión vasca en la Transición y la Democracia (1975-2001)*. 2005.
- MAYLÍN, C. Álvarez. “El registro de empresas editoriales: la censura en la ley de prensa e imprenta de 1966”. *Studia Historica. Historia Contemporánea*, n. 38, p. 297–326, 2020.
- MEE JR., C. L. *O Encontro de Potsdam*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978. p. 287.
- MISSIKA, Jean-Louis; WOLTON, Dominique. “Televisão: das origens ao multimedia e à interactividade: a televisão é o objeto mais democrático das sociedades democráticas”. In: *O Fenómeno Televisivo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.
- NAPOLITANO, M. *Fontes audiovisuais: A História depois do papel*. São Paulo: Contexto, 2008.
- NGANGA, João Gabriel do Nascimento. “História e propaganda: possíveis interações e reflexões”. *Cadernos do Tempo Presente*, n. 28, abr./jun. 2017, p. 41–53.

- O'CONNOR, John Kennedy. *The Eurovision Song Contest: 50 Years: The Official History*. London, 2007.
- OLIVER, Miguel Gómez. “El Movimiento Estudiantil español durante el Franquismo (1965-1975)”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 81, 2008.
- ORLANDI, E. P.; GUIMARÃES, E.; TARALLO, F. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- ORTIZ, Montero. *El Festival de Eurovisión: más allá de la canción*. Fonseca, *Journal of Communication*, n. 15, 2017, p. 145–162.
- ORTIZ-GÓMEZ, Teresa; IGNACIUK, Agata. “‘Pregnancy and labour cause more deaths than oral contraceptives’: The debate on the pill in the Spanish press in the 1960s and 1970s”. *Public Understanding of Science*, v. 24, n. 6, p. 658–671, 2013.
- PADRÓS, Enrique. “Capitalismo, propriedade e o Estado de Bem-estar Social”. In: AARÃO FILHO; FERREIRA; ZENHA (Orgs.). *O século XX: o tempo das crises*, p. 229–266. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- PÊCHEUX, M. “Apresentação da AAD”. In: GADET, F.; HAK, H. *Por uma análise automática do discurso (Uma introdução à obra de Michel Pêcheux)*. Campinas: Pontes, 1990.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. “Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo”. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 101–131, 2003.
- PINSKY, Carla Bassanezi. *Fontes históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- POUSADA, Rafael Vallejo. – “Economia e historia del turismo español del siglo XX”. *Historia Contemporánea*, n. 25, p. 203–232, 2002. – *España, un país turístico emergente, 1900-1939. Pasado Abierto*. *Revista del CEHis*, nº 8, Mar del Plata, 2018.
- POWELL, Charles. Henry Kissinger y España, de la dictadura a la democracia (1969-1977). In. *Historia y Política*, núm. 17, Madrid, enero-junio (2007), págs. 223-251
- QUADROS, Bruno Quadros e. “Fascismo e igreja católica”. *Revista Vernáculo*, n. 14–16, p. 51–63.
- RIBEIRO DE OLIVEIRA, Solange. “Literatura e música: trânsito e traduções culturais”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 5, 2000.
- ROCHA, Termisia Luiza. “Metodologia de pesquisa científica: análise do discurso – conceitos e possibilidades”. *Cadernos da Fucamp*, v. 21, n. 53, p. 215–225, 2022.
- RODRIGUES, André Miguel Mendes. “A política externa e os interesses geopolíticos de Espanha: do franquismo ao regime democrático”. 2021.
- RUFINO, Rafael Augusto Nakayama. “Antigüidade romana e Espanha franquista: a Semana Augustea de Zaragoza (1940)”. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, jul. 2011.

SÁNCHEZ-PRIETO, J. M. “El siniestro estrabismo. Historiografía y nación en la España contemporánea”. *Hispania*, v. 65, n. 219, p. 281–306, 2005.

SHARP, Gene. *De la Dictadura a la Democracia: Un Sistema Conceptual para la Liberación*. The Albert Einstein Institution, 2003.

TAMAMES, Ramón. *La República; la era de Franco (1931-1970)*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

VALLICROSA, Jaume Colomer. *La formación y gestión de públicos escénicos en una sociedad tecnológica*. Madrid: Fundación Autor, 2013.

VIDAL, Antoni. *El servicio público audiovisual y la construcción del Estado autonómico: RTVE 1980-2006*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.

ANEXOS

Anexo 01:

6.

O.A./860
Com.Pro/141

(Annexe)

GARANTIES

XVIII. Il appartient à chaque participant de prendre sous sa seule responsabilité toutes dispositions utiles pour que sa participation à la finale européenne ainsi que sa retransmission en direct par les autres participants (actifs et passifs) et son relai, en direct ou en différé, par les organismes de radiodiffusion ne puissent provoquer à l'égard de ceux-ci aucune revendication, de quelque nature qu'elle soit de la part de tierces parties, quellos qu'elles soient.

Anexo 02:

DIÁRIO DE LISBOA 7 ABRIL 1968

PÁGINA 7

FESTIVAL DE POBREZA
— O GRANDE PRÉMIO DA EUROVISÃO

O DESFILE
O dia de hoje, o dia da abertura do Festival de Pobreza, foi marcado por um desfile de artistas de todo o mundo. O desfile começou às 21 horas, no Teatro Nacional D. Maria II, com a participação de artistas de Portugal, Espanha, França, Itália, Alemanha, Bélgica, Holanda, Suécia, Dinamarca, Noruega, Grécia, Irlanda, Reino Unido, Irlanda do Norte, Alemanha Ocidental, Alemanha Oriental, Polónia, Checoslováquia, Jugoslávia, Roménia, Espanha, Portugal e Luxemburgo.



CLASSIFICAÇÃO FINAL

- 1.º — Espanha, 29 pontos
- 2.º — Inglaterra, 28 pontos
- 3.º — França, 20 pontos
- 4.º — Irlanda, 15 pontos
- 5.º — Suécia, 15 pontos
- 6.º — Alemanha, 11 pontos
- 7.º — Bélgica, 10 pontos
- 8.º — Itália, 7 pontos
- 9.º — Portugal e Luxemburgo, 5 pontos

Um milionário sucede a Pearson

UMA FOLHA DE NOTÍCIAS — (A. N. 1) — Foi o nome de Pearson, o fundador da Pearson & Co., que morreu em 1967, deixando um legado de cerca de 100 milhões de dólares para a fundação de uma universidade em nome do seu filho mais velho, o Sr. John Pearson.

U than optimista

U than optimista é o nome de um novo livro publicado pela editora U than, que trata da optimização da vida pessoal e profissional. O livro é escrito por um especialista em psicologia e oferece dicas práticas para melhorar a produtividade e o bem-estar.

COMICHÃO NOS PÉS

COMICHÃO NOS PÉS é o nome de um novo produto desenvolvido pela empresa Comichão, destinado ao tratamento de problemas de pele nos pés, como a casca e a fissuras. O produto é aplicado diretamente nos pés e oferece resultados rápidos e eficazes.

Nixoderm

Nixoderm é um medicamento utilizado para o tratamento de problemas de pele, como a casca e a fissuras. O medicamento é aplicado diretamente nos locais afetados e oferece alívio rápido dos sintomas.

HOJE PODE VER...

HOJE PODE VER... é o nome de um novo programa de televisão transmitido pela televisão portuguesa. O programa apresenta uma variedade de conteúdos, incluindo notícias, entretenimento e documentários. É transmitido diariamente às 19h30.

COMENTÁRIO

COMENTÁRIO é o nome de um novo artigo publicado no jornal Diário de Notícias. O artigo discute a situação política atual em Portugal e oferece análises e perspectivas sobre o futuro do país.

TELEVISORES BLAUPUNKT desde 6.490,00
JA COM UHF - CONDIÇÕES EXCEPCIONAIS
VELA, LDA. Av. António Augusto de Aguiar, 108 - LISBOA

Anexo 03:

Mittwoch, 15. Jänner 1969

Der ORF hat keinen geeigneten Interpreten finden können:

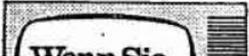
Eurovisionifest ohne Österreich

Sehr vernünftig hat man beim Österreichischen Fernsehen auf die Misere im einheimischen Schlagergeschäft reagiert: Österreich wird am diesjährigen Eurovisions-Schlagerfestival in Madrid nicht teilnehmen. Die Gründe dafür gab TV-Chef Zilk Dienstag bekannt: Österreich verfügt über keinen repräsentativen Sänger. Einen ausländischen Interpreten will man nicht wieder engagieren. Außerdem will man den Grand Prix 1970 fundiert vorbereiten. Das Festival wird natürlich über-
 tragen. Vor Österreich war bis jetzt Dänemark das einzige Land, das eine Teilnahme am Eurovisionsfestival einmal ablehnte. Hingegen wird sich der ORF mit noch stärkerer Hingabe der Förderung des Schlager-nachwuchses widmen. Einige neue Sendungen, so etwa „Show-Chance“, „Underground“, „Countdown“, aber auch laufende Serien sollen besonders begabte Nachwuchsteile vorstellen, die sowohl in Wien wie auch in den Bundesländern geschult werden. Von der Arbeit der Plattenfirmen auf diesem Gebiet hält man also wenig. Ob aus der schönen Theorie ebenso schöne Praxis wird, das wird sich spätestens beim Eurovisionsfestival 1970 herausstellen.

Heute in den „Horizonten“ (20.15 Uhr):

Über die weißen Götter

Heute wird es sich weisen, ob die „schöpferische Pause“ in den letzten Wochen für die „Horizonte“ gute Folgen gehabt hat. Zum erstenmal am neuen Mittwochtermin und zum erstenmal auch unter einem neuen Verantwortlichen (Kurt Tozzer) und von einem neuen Mann (Erwin Fischer) präsentiert, wird heute ein Programm aus drei Beiträgen ausstrahlt werden. Folgende



Anexo 04:

A PARTIR DE HOY, EL CAMBIO A 87,50

Evolución de la cotización de la peseta con relación al dólar

MADRID, 12 (INFORMACIONES).—Se espera saber hoy el tipo de devaluación —se cuenta con una flotación (a la baja)— que afectará a la peseta (ver páginas 2 y siguientes, y la primera página). Desde el fin de la guerra civil, la peseta ha fluctuado, en su cotización con relación al dólar, de la forma siguiente:

Año	Pesetas
1939	9,50
1940	10,95
1941	11,17
1948	32,00
1957	42,00
1959	60,00
1967	70,00
1971	64,47
1973	58,02
1974 (flotación desde enero de este año).	
1976	66,60
1977	87,50

Anexo 05:

recaudan cada mes por ventas

ALOS MEJORES PRECIOS DE PLAZA.

JOMARME, S. A.

HOY ES NOCHE DE GALA EN

telet Centro CANAL 6 Y Telenoche Canal 2

A LAS 9:00 P. M.

FESTIVAL EUROVISION 1969

CLUB UNION DEPORTIVA DE MORAVIA 22-30-28

GALAXIE MARIÉLOS

EL CIRCUITO RADIAL

titania

lo invita cordialmente al

FESTIVAL EUROVISION 1969

un espectáculo inolvidable que bajo su patrocinio se presentará hoy a las 9 de la noche por Telecentro Canal 6 y Telenoche Canal 2

titania 825 Kcs. SIEMPRE ORIGINAL

Anexo 06:

Esta noche, el Eurofestival

Se celebró perfectamente el ensayo general "con todo"

MADRID, 28 (Pyresa).—A las 9.30 de la noche ha finalizado el ensayo general, con cámaras, intérpretes, presentadora y votos figurados, del Festival de la Canción de Eurovisión 1969.

El ensayo dio comienzo a las ocho en punto, con el himno de Eurovisión y el saludo de Laura Valenzuela en varios idiomas. En el Teatro Real se hallaban unas 800 personas.

A continuación, Ivan Ivica presentó la primera canción, que corresponde a Yugoslavia. Después, Augusto Alguero dirigió la melodía de Luxemburgo, y, en tercer lugar, tocó el turno a "Salomé", dirigida también por Alguero.

Como anécdota de este ensayo final, destaca la equivocación de Laura Valenzuela. Al anunciar la intervención de Alemania, nuestra presentadora dijo Bélgica.

La cantante que mejor impresión causó fue Simone de Oliveira, que interpretó magníficamente la canción portuguesa "Deshojada".

Finalizó el ensayo general con la intervención del dúo finlandés.

El Festival de Eurovisión 69 va

a ser el primero que se retransmite a América del Sur, vía Satélite, para noventa millones de personas de Brasil y Chile. Esta retransmisión correrá a cargo del presentador Rubens Amaral, de la red T.V. Tupi de Río de Janeiro, que cuenta con 18 estaciones y 50 emisoras de radio.

TVE, enviará la imagen y el sonido por el satélite "Intelsat", que, a su vez, la reenvía a una estación situada cerca de Río de Janeiro. Los brasileños y chilenos podrán contemplar el Eurofestival

a partir de las seis y cuarto de la tarde.

Compañía de Aviación extranjera

Solicita
INSPECTOR DE VENTAS
Enviar Curriculum Vitae y pretensiones por escrito a Alias 2429 Alcalá, 32, Madrid. Absoluta discreción para colocados.

CINE ASTORIA

HOY, EMOCIONANTE ESTRENO

¡UNA MEZCLA DE ACCION Y SUSPENSE EN UN FILM ELECTRIZANTE

ALESANDAR GAVRIC

Anexo 07:

ADMINISTRACION LOCAL	PAGINA	PAGINA
Resolución del Ayuntamiento de Oviedo por la que se transcribe relación de aspirantes admitidos y evaluados en el concurso de méritos convocado para la provisión, en propiedad, de una plaza de Ingeniero municipal.	1187	
		Resolución del Ayuntamiento de Salamanca referente al concurso restringido para proveer tres plazas vacantes de Jefes de Negociado.
		Resolución del Ayuntamiento de Villena por la que se anuncia concurso examen de aptitud para la provisión en propiedad de una plaza de Auxiliar administrativo de la plantilla de esta Corporación.
		1187
		1187

I. Disposiciones generales

JEFATURA DEL ESTADO

DECRETO-LEY 1/1969, de 24 de enero, por el que se declara el estado de excepción en todo el territorio nacional.

Acciones minoritarias, pero sistemáticamente dirigidas a turbar la paz de España y su orden público, han venido produciéndose en los últimos meses, claramente en relación con una estrategia internacional que ha llegado a numerosos países.

La defensa de la paz y el progreso de España y del ejercicio de los derechos de los españoles, deseo unánime de todos los sectores sociales, obligan al Gobierno, en cumplimiento de su deber, a poner en práctica medios eficaces y urgentes que corrijan esos brotes y anomalías de modo terminante.

Por tanto, se hace uso de los recursos que la Ley establece, y en particular de lo dispuesto por los artículos treinta y cinco del Fuero de los Españoles; diez, apartado nueve, de la Ley de Régimen Jurídico de la Administración del Estado, y veintidós de la Ley de Orden Público.

En su virtud, y previo acuerdo del Consejo de Ministros,

DISPONGO:

Artículo primero.—Durante el plazo de tres meses, contados desde la publicación del presente Decreto-ley, se declara el estado de excepción en todo el territorio nacional, quedando en suspenso los artículos doce, catorce, quince, dieciséis y diechocho del Fuero de los Españoles.

Artículo segundo.—El Gobierno adoptará las medidas en cada caso más adecuadas, conforme a la legislación vigente.

Artículo tercero.—Del presente Decreto-ley se dará cuenta inmediata a las Cortes.

Así lo dispongo por el presente Decreto-ley, dado en Madrid a veinticuatro de enero de mil novecientos sesenta y nueve.

FRANCISCO FRANCO

El Vicepresidente del Gobierno,
LUIS CARRERO BLANCO

circunstancias del aumento y, habida cuenta de que una de las fuentes de financiación del crédito oficial está constituida por la emisión de «Cédulas para Inversiones», se hace preciso, de acuerdo con el artículo quinto de la citada ley, señalar la cifra máxima a que pueden ascender en el presente ejercicio las cédulas en circulación.

Vistas las necesidades del crédito oficial y su capacidad de financiación durante el actual ejercicio, se estima que debe establecerse un incremento de treinta y cuatro mil millones de pesetas y que la cifra máxima de ciento cuarenta y un mil quinientos millones de pesetas de «Cédulas para Inversiones» en circulación fijada para mil novecientos sesenta y ocho por Decreto doscientos cinco/mil novecientos sesenta y ocho, de uno de febrero, será para mil novecientos sesenta y nueve de ciento setenta y cinco mil quinientos millones de pesetas.

En su virtud, a propuesta del Ministro de Hacienda y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día diez de enero de mil novecientos sesenta y nueve,

DISPONGO:

Artículo primero.—Se fija en ciento setenta y cinco mil quinientos millones de pesetas la cifra máxima a que puede ascender el importe de las «Cédulas para Inversiones» en circulación durante el ejercicio de mil novecientos sesenta y nueve.

Artículo segundo.—Dentro de la cifra máxima fijada en el artículo anterior, el Ministerio de Hacienda realizará las emisiones a través de la Dirección General del Tesoro y Presupuestos, en la medida que las necesidades lo exijan y en las fechas, condiciones y cuantía que juzgue convenientes.

Artículo tercero.—El Ministro de Hacienda podrá disponer que por la Dirección General del Tesoro y Presupuestos se entregue a cada suscriptor de Cédulas para Inversiones un certificado de adquisición, que constituirá título suficiente para acreditar la legítima pertenencia. En este caso, o cuando los títulos sean nominativos, no será necesaria la intervención de feofatario público.

Artículo cuarto.—Por el Ministerio de Hacienda se dictarán las disposiciones que requiera la ejecución de este Decreto.

Así lo dispongo por el presente Decreto, dado en Madrid a dieciséis de enero de mil novecientos sesenta y nueve.

FRANCISCO FRANCO

El Ministro de Hacienda,
JUAN JOSE ESPINOSA SAN MARTIN

Anexo 08:

FIN DEL ESTADO DE EXCEPCION

Así queda restablecida la normalidad constitucional

Cuando, alterado el orden público, resulten insuficientes las facultades ordinarias para restaurarlo; o cuando la magnitud de una calamidad, catástrofe o desgracia pública lo aconsejare, podrá el Gobierno, mediante decreto-ley, declarar el estado de excepción en todo o en parte del territorio nacional, dice la ley de Orden Público. Haciendo uso del poder que proporciona esta norma, el Gobierno, por el decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, declaró el estado de excepción en todo el territorio nacional durante un periodo de tres meses.

Como se sabe, las disposiciones de esta ley de Orden Público se aplican en los casos en que no es posible, dentro de un tiempo razonable, restablecer el orden público, o cuando la magnitud de una calamidad, catástrofe o desgracia pública lo aconsejare, podrá el Gobierno, mediante decreto-ley, declarar el estado de excepción en todo o en parte del territorio nacional, dice la ley de Orden Público. Haciendo uso del poder que proporciona esta norma, el Gobierno, por el decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, declaró el estado de excepción en todo el territorio nacional durante un periodo de tres meses.

El decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, declara el estado de excepción en todo el territorio nacional, por el tiempo que se indica en el artículo 12 de la ley de Orden Público, y en el artículo 13 de la misma ley, se establecen las facultades que se otorgan al Gobierno en el estado de excepción.

El artículo 12 de la ley de Orden Público establece que el estado de excepción durará el tiempo que se indica en el artículo 12 de la ley de Orden Público, y en el artículo 13 de la misma ley, se establecen las facultades que se otorgan al Gobierno en el estado de excepción.

El artículo 13 de la ley de Orden Público establece que el Gobierno podrá adoptar las medidas que sean necesarias para el restablecimiento del orden público, o para la atención de las calamidades, catástrofes o desgracias públicas.

El artículo 14 de la ley de Orden Público establece que el Gobierno podrá declarar el estado de excepción en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 15 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser prorrogado por el Gobierno.

El artículo 16 de la ley de Orden Público establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno, y en el artículo 17 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional.

El artículo 18 de la ley de Orden Público establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 19 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 20 de la ley de Orden Público establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 21 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 22 de la ley de Orden Público establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 23 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 24 de la ley de Orden Público establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 25 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 26 de la ley de Orden Público establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 27 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 28 de la ley de Orden Público establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 29 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 30 de la ley de Orden Público establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 31 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 32 de la ley de Orden Público establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 33 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 34 de la ley de Orden Público establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 35 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 36 de la ley de Orden Público establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 37 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 38 de la ley de Orden Público establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 39 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 40 de la ley de Orden Público establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 41 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 42 de la ley de Orden Público establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 43 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 44 de la ley de Orden Público establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 45 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 46 de la ley de Orden Público establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 47 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 48 de la ley de Orden Público establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 49 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 50 de la ley de Orden Público establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 51 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

TERMINAN LA CENSURA DE PRENSA y las facultades extraordinarias de la autoridad gubernativa previstas en la ley de Orden Público

El Gobierno, al suspender el artículo 12 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, termina la censura de prensa y las facultades extraordinarias de la autoridad gubernativa previstas en la ley de Orden Público.

El artículo 12 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, establece que el estado de excepción durará el tiempo que se indica en el artículo 12 de la ley de Orden Público, y en el artículo 13 de la misma ley, se establecen las facultades que se otorgan al Gobierno en el estado de excepción.

El artículo 13 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, establece que el Gobierno podrá adoptar las medidas que sean necesarias para el restablecimiento del orden público, o para la atención de las calamidades, catástrofes o desgracias públicas.

El artículo 14 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, establece que el Gobierno podrá declarar el estado de excepción en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 15 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser prorrogado por el Gobierno.

El artículo 15 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno, y en el artículo 16 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional.

El artículo 16 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 17 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 17 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 18 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 18 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 19 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 19 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 20 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 20 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 21 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 21 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 22 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 22 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 23 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 23 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 24 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 24 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 25 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 25 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 26 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 26 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 27 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 27 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 28 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 28 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 29 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 29 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 30 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 30 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 31 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 31 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 32 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 32 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 33 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 33 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 34 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

El artículo 34 del Decreto-ley 1-1969, de 24 de enero, establece que el estado de excepción podrá ser declarado en todo o en parte del territorio nacional, y en el artículo 35 de la misma ley, se establece que el estado de excepción podrá ser levantado por el Gobierno.

Anexo 09:

MARTES, 26 DE MARZO 1968

JOAN MANUEL SERRAT NO CANTARA EN EL FESTIVAL DE EUROVISION

Dice que T. V. E. no acepta su petición de interpretar «La, La, La» en catalán

Comunicado del cantante

«Carta abierta a la opinión pública española: En el pasado mes de enero fui designado por TVE para representarla en el Festival de Eurovisión, a celebrar en Londres el próximo mes de abril.

Esto fue para mí un orgullo y, al mismo tiempo, una responsabilidad, porque sabía que en mí iban a estar fijos los ojos y parte de las pequeñas ilusiones de millones de españoles.

Fue seleccionada, posteriormente, la canción «La, la, la» de Manuel de la Calva y Ramón Arcusa, que, a pesar de todas las opiniones, en su mayoría poco fundamentadas, considero muy adecuada para el tipo de festival al que se la destina.

Empezó a partir de este día una verdadera promoción de la canción y mía, naturalmente, por toda Europa, lo que me alejó del país para llevarme de ciudad en ciudad y de plato en plato.

Este alejamiento físico, unido a mi biosofía y al exceso de trabajo, me impedía juzgar las cosas con claridad. Me faltaba también el contacto diario con la gente con el hombre de la calle que nos mira de lejos y nos sigue de muy cerca.

Siempre me atormentaba una preocupación, una inquietud que seguramente romperé de un golpe con esta carta.

Yo soy, y sigo siendo, por encima de todo, un cantante catalán, y en esta lección me he expresado para cantar durante cuatro años.

Cuando se me designó para representar a TVE en Londres, se me conocía solamente por mis canciones en catalán. ¿Por qué, entonces, no cantar en Londres en catalán, cuando ya estaba preparada la versión catalana de «La, la, la?»

El argumento de la «slegua oficial» no me parece lo suficientemente válido como para anular la pregunta.

Un día, no hace demasiado, volví al país. Llegué a mi casa y hablé con la gente de mi calle, y me di cuenta de que esta gente, sencilla y sin retorcimientos de ningún tipo, se preguntaba lo mismo que yo.

¿Por qué no...?

Un hombre ha de ser fiel a sí mismo y a la gente que le es fiel. Por estas dos razones es por las que me he permitido enviar una carta al director general de Radio y TVE rogándole comprenda mis argumentos y me autorice a cantar en Londres en catalán o que en caso de que esto no fuese posible, acepte mi renuncia irrevocable.

Quisiera que en esta carta abierta se reflejase toda la buena voluntad que me guía al tomar esta decisión y que toda la gente de habla castellana —estoy seguro de ello— comprenderá mis motivos como pública y reiteradamente ya lo he expresado a través de la Prensa.

Al mismo tiempo quiero darles las gracias a todos los que, desde antes del día en que por primera vez salí a un escenario hasta hoy, me han alentado, me han dado la mano e incluso a aquellos que me han criticado, porque todos, al fin y al cabo, me han ayudado.

Muchas gracias. Joan Manuel SERRAT.»

TELLO

Anexo 10:

Nota de Televisión Española

Madrid, 25. — A través de la Dirección General de Prensa, Televisión Española ha facilitado la siguiente nota:

«Televisión Española ha tenido noticia, con sorpresa, de una carta que ha hecho pública el cantante Juan Manuel Serrat y de la convocatoria de una conferencia de prensa para manifestar su intención de no interpretar en el concurso de la Eurovisión la canción en castellano que había sido seleccionada, que dicho cantante había aceptado y que ya había interpretado en diversas emisoras y en la propia TVE. Al parecer, el señor Serrat exige que la letra de la canción que ha de interpretar sea cantada en catalán, pretensión que jamás había formulado con anterioridad.

El señor Serrat, como los demás cantantes que intervienen en TVE, ha interpretado canciones tanto en castellano como en catalán. Así, por ejemplo, su primera actuación en TVE, el 6 de mayo de 1967, estuvo integrada únicamente por tres canciones en catalán y el 8 de marzo de 1968 cantó cuatro canciones en catalán y tres en castellano. Hay que subrayar que no se ejerce en este punto discriminación alguna y que se actúa con el mayor respeto hacia una lengua que forma parte del patrimonio cultural de nuestra patria. Con el deseo de cultivar y enriquecer este patrimonio, TVE transmite un programa quincenal en catalán, en el que se interpretan obras de teatro catalán, poesías, canciones, etcétera.

Televisión Española considera que esta decisión del cantante señor Serrat es incorrecta e inadmisibles y pretende dar un sentido político a la participación de TVE en el Festival de la Eurovisión. Por ello, ha tomado la resolución de retirar su nombre como intérprete de la canción española en dicho festival, reservándose todos sus derechos en cuanto a las acciones legales que correspondan por los perjuicios causados por el incumplimiento de su compromiso por parte del señor Serrat. — Europa Press.

Anexo 11:

Concreciones de Televisión Española

«La realidad de los hechos, según se ha informado por Televisión Española a un redactor de la agencia «Cifra», es la siguiente:

1. — El jefe del departamento artístico de Televisión Española, como en años anteriores y con tiempo suficiente, se dirigió a los compositores españoles que habían tenido mayor éxito en los últimos doce meses, por actuaciones en radio, disco o televisión para que enviaran una o varias canciones con el fin de participar en la selección de la que debería representar a T.V.E. en el festival de la canción de la «Eurovisión 1968».

2. — El jurado designado para seleccionar las canciones del que formaba parte el secretario general de T.V.E., los directores de ambas cadenas y una representación de los realizadores musicales, examinó doce composiciones efectuando una primera selección final de la que quedaron seis canciones, una de las cuales era la titulada «La, la, la», original de Ramón Arcusa y Manuel de la Calva. La única letra de esta canción presentada a Televisión Española estaba redactada en castellano. Se acompañaba también una cinta magnetofónica en la que Juan Manuel Serrat interpretaba la canción en castellano. En la misma selección se encontraba la canción, «El titiritero», original de Serrat, presentada por el mismo, también únicamente en castellano. «El titiritero» ha sido grabada en disco y en castellano por Serrat y dada a conocer por T.V.E. Reuniendo de nuevo el jurado y escuchadas varias veces las seis canciones preseleccionadas, fue elegida, por encargar mejor en el tipo de festival al que se destinaba, la canción «La, la, la» en la única versión presentada a Televisión Española.

3. — A la hora de elegir el intérprete, la comisión seleccionó al señor Serrat intérprete provisional de la canción presentada por los señores Arcusa y de la Calva. Como consecuencia, no es cierto lo que parece desprenderse de la carta dirigida por el señor Serrat a los directores de periódicos, cuando deja entrever que fue seleccionado primeramente él y después la canción. El orden fue, precisamente el contrario, si bien oficialmente Televisión Española no podía hacer público el nombre de la canción seleccionada hasta el día 11 de marzo, fecha señalada por el reglamento del certamen. Nada prohíbe el citado

reglamento sobre la notificación del cantante escogido.

Como reconoce el señor Serrat en su carta, Televisión Española y también la casa de discos que tiene suscrito contrato de edición en exclusiva de sus canciones en lengua castellana, cuidaron de promover la canción y al cantante por toda Europa con los consiguientes gastos para las dos empresas, lo que no impidió que desde que fue seleccionada la canción, Juan Manuel Serrat haya pasado más tiempo en España que fuera de ella. Además de las varias actuaciones del señor Serrat en T.V.E., fueron filmadas en color y en Barcelona varias canciones del cantante, algunas de ellas en catalán, para su distribución entre los organismos europeos de televisión que quisieran presentarlas en sus programas.

5. — El contacto del señor Serrat y su representante con T.V.E. ha sido permanente desde el mismo momento de la selección tanto en España como en los viajes del artista al extranjero, en donde los delegados de T.V.E. cuidaron de atenderle y de abrirle las puertas de los organismos de televisión para darse a conocer al público.

6. — Ni en sus visitas a Prado del Rey y Miramar, ni en las conversaciones personales o telefónicas con los directivos de T.V.E. ni con ninguno de sus delegados, ha planteado el señor Serrat cuestión alguna relacionada con la lengua en la que debía cantar la canción «La, la, la» en el certamen de la «Eurovisión».

T.V.E. no entiende la razón por la cual puede pretender que una canción escrita originalmente en castellano y así presentada por sus autores y por el intérprete debe traducirse a la lengua catalana para ser ejecutada en un certamen internacional. La actitud del cantante señor Serrat constituye un incumplimiento de su compromiso con T.V.E. pugna con los más elementales principios de la ética profesional y parece responder a una maniobra preparada para crear una situación publicitaria y un problema político, donde no existe más que una limpia competición artística, sacrificando en forma reprochable a unos intereses de tipo personal y de grupo, otros valores más sagrados e implicando en ello el respeto a la lengua vernácula de una de las más entrañables regiones de nuestra patria. — Cifra.

Anexo 12:

El poster (POP) de Dalí

“T-R” ofrece, en primicia informativa y gráfica el poster que Salvador Dalí ha creado y pintado para el Eurofestival 69. El lector puede desprender estas páginas de la revista y utilizar el poster como tal colocándolo en el lugar que estime más propicio (en la habitación de

los jóvenes, en el coche, en el bar...) La firma de Dalí y la popularidad del Eurofestival se hermanarán así con la atención de la juventud hacia esta gran fiesta de la canción europea.

Pocos días ha necesitado Salvador Dalí para hacer realidad la promesa de elaborar un poster con destino al Festival Eurovisión. Desde Nueva York, donde el genial Dalí ha estado, estas últimas semanas trabajando y haciendo relaciones públicas a escala planetaria, el artista catalán ha confeccionado este poster que va a ser, a partir de ahora, el "leitmotiv" del festival.

Con un corte modernista, absolutamente personal y dentro del más puro cauce "pop" Dalí nos ha brindado esta composición donde el espectador, cualquiera que sea, podrá encontrar, si lo desea, una amplia gama de explicaciones diferentes, porque intentar encontrar una sola es muy difícil, como ha señalado el propio Dalí.

El "pop-art" ha sido definido como el "arte de la imagen popular" porque se deriva de la visión y contemplación de la vida cotidiana. En este sentido, Dalí ha plasmado, por un lado, las modernas aventuras espaciales representadas en esa luna, recientemente circunvalada, con una esfera que señala las coordenadas de la época en que nos ha tocado vivir.

Se pueden ver, a la izquierda del poster, un ojo y unos labios que, a la manera de una pupila abierta, contempla, uno y dicen, los otros, la realidad de ese tiempo que no se detiene. Lo curioso es que el autor afirma que el ojo y los labios encierran la más auténtica significación de las canciones de las estepas rusas.

Arriba, a la derecha, frente a un sol alegórico que nace entre brumas grises, surge el primer canto de la humanidad, el primer grito del ser humano al que Dalí le ha dado esa forma, medio fantástica y medio real. Lo mismo ocurre con la extraña imagen del ángulo inferior izquierdo, donde la explicación posible de su auténtico significado sería, como afirma el autor, casi imposible. Se trata de una representación puramente cubista.

Finalmente, una serie de espíritus o de seres animados simboliza el folklore de América y concretamente, de la ciudad de Nova York, donde

el artista ha desarrollado su trabajo. Pero, como plasmación artística, el poster, a decir de Dalí quiere significar, en todo momento, una Europa que canta unida en este XIV Festival de la Canción de Eurovisión que va a tener su sede en el Teatro Real madrileño, bajo el patrocinio de TVE, cuyo anagrama aparece en la parte más noble de esta obra modernista “pop” y genial de Dalí.

Fotocolor Poveda.