

# A história e a providência: cinema e carisma na representação de Franco e José Antonio Primo de Rivera\*

*Vicente Sánchez-Biosca\*\**

A contribuição da imagem, em particular a cinematográfica, para a construção carismática dos líderes políticos é, ao mesmo tempo, uma evidência e um enigma. Evidência porque não há dúvida de que o meio audiovisual mais influente antes da chegada da televisão foi atraente instrumento para caudilhos, dirigentes políticos e sociais, demagogos e todo tipo de líderes populistas. Tal atração se intensificou no período compreendido entre a estabilização do cinema falado, no princípio dos anos 1930, e o surgimento da televisão, por volta dos anos 1950.

Várias razões convergem para esse protagonismo do cinema. Em primeiro lugar, sua correspondência, ao menos parcial, com o período do entreguerras, marcado pela ascensão dos totalitarismos e seu enfrentamento no âmbito da propaganda, pela desumanização do inimigo e pela própria guerra; em segundo lugar, o enfraquecimento e a posterior quebra de uma verossimilhança informativa, baseada em princípios liberais, e a consequente entrega de inúmeros meios de comunicação a tarefas de agitação (que logo entrariam em surpreendente contradição com a ascensão espetacular das revistas ilustradas e a circulação de imagens pelos noticiários); em terceiro lugar, as condições particulares do cinema, que somava à eficácia simbólica da imagem fixa (pintura, foto, cartaz e, inclusive, escultura) o patético e a intensidade emotiva da voz

---

\* Texto traduzido por Mariana Martins Villaça.

\*\* Professor da Universidade de Valencia, autor de diversos livros, entre os quais *Los espacios de la ficción: la arquitectura en el cine* (2009), *España en armas: el cine de la Guerra Civil Española* (2007), *No-Do: el tiempo y la memoria* (2006), *Cine de Historia, cine de memoria: la representación y sus límites* (2006).

e da música (rádio, fonógrafo), com o efeito adicional do movimento e da montagem, além do alto índice de fidelidade que lhe conferia a captação mecânica. Essas razões bastam para explicar o apego, imediato em certas ocasiões, mais demorado em outras, que sentiram os dirigentes de partidos, Estados e movimentos de massas pelo cinema e o protagonismo que este adquiriu em curto prazo.

Não obstante, mencionamos também um enigma. A evidência obscureceu a compreensão dos detalhes, as formas e os recursos concretos com os quais o meio em questão colaborou nas tarefas de construção desse lampejo religioso do líder — sua aura, segundo o termo de Walter Benjamin — que sobreviveu, deslocando-se em uma sociedade secularizada. Algumas razões também explicam essa dificuldade. A primeira é que a imagem não desempenhava, até muito recentemente, papel relevante no discurso dos historiadores, os quais, em geral, se limitam a considerá-la uma ilustração, uma ferramenta que tanto pode ser útil quanto pode ser um “parasita”, sem encarar a análise de seus códigos e métodos, isto é, sem abordá-la em sua condição de representação. É muito provável que a questão da liderança, o caudilhismo e o carisma se vinculem menos à história *tout court* do que à sociologia, à ciência política ou à psicologia social, na medida em que o carisma depende menos da personalidade do líder do que do misterioso elo que estabelece com a massa, o partido ou grupo (Martín Arranz, 1987:73-99). Seja como for, essa sociologia da dominação (*Herrschaftssoziologie*), como a denominou Max Weber, requer uma colaboração multidisciplinar realmente complexa, da qual não podem se furtar os analistas da imagem. A segunda razão, não menos relevante, é que a imagem circula nos agitados anos 1920 e 1930 em um vertiginoso circuito de *migrações* entre os novos e pujantes meios, da foto tirada ao vivo à imprensa ilustrada, e daí ao cartaz, ao documentário de propaganda e, mutilada e remontada, acaba circulando sem cessar por noticiários do mundo inteiro. Por isso, é frequentemente espinhoso discernir, na construção do carisma do líder, o que se deve ao cinema e o que se deve a um diálogo cruzado entre distintos meios de comunicação.

Este capítulo analisa a contribuição da imagem, sobretudo da imagem cinematográfica, para a mobilização da maquinaria carismática empreendida pelos nacionalistas durante a Guerra Civil Espanhola, centrada

em dois líderes que se impuseram na ordem sacralizada da Espanha nacionalista: Franco e o líder falangista José Antonio Primo de Rivera. Eles serão construídos como representantes de distintos âmbitos do poder, reais e simbólicos, mas de forma desigual em sua projeção futura.

A morte de José Antonio foi determinante nesse sentido, pois o único astro capaz de obscurecer Franco era um *caído*, um mártir, ainda que seu protagonismo testemunhal e doutrinário fosse capaz de impelir personalismos, encarnados em seus herdeiros, que não seriam inócuos para Franco. Não houve, pois, conflito de fato entre ambos, e sim dialética e intercâmbio simbólico. José Antonio e Franco tiveram de repartir emoções e afetos, apelar a isso sob a forma de êxito ou de dor. E essa negociação é reveladora da correlação de forças entre as distintas famílias do regime nesses anos decisivos, tanto pela distribuição quanto pelo papel dos artífices em sua divinização, na demonstração de signos que os exaltavam, na significação política do coro que os aclamava. Exército, Igreja, formações políticas distintas produziram legislação, organizaram cerimoniais, decoraram lugares de memória, estabeleceram datas para a lembrança perene e preconizaram, aberta ou disfarçadamente, determinados valores em detrimento de outros.

Este trabalho não examina o modo pelo qual uma construção carismática encantou ou mobilizou as multidões, temia crucial que demandaria fontes distintas das aqui utilizadas. Analisa as formas empregadas por um meio como o cinema para enaltecer os atributos desejados dos heróis e assim definir as diretrizes que conduzissem, como esperado, seus súditos ou seguidores. A ênfase recai, portanto, na tarefa construtiva, e não na análise sociológica de seus resultados. E esse esforço construtivo gozou do completo potencial de um Estado voltado a uma empresa totalitária e a uma propaganda de choque, confiada a uma equipe de jovens ideologicamente homogênea. Breve foi sua duração, mas seu trabalho foi muito intenso.

Em função dessa mencionada intensidade, nossa atenção se concentrará em um momento propagandístico decisivo: entre 1938 e o imediato pós-guerra. Com a formação da primeira estrutura do Estado nacional e o primeiro governo franquista, em janeiro de 1938, as responsabilidades de Imprensa e Propaganda passaram para o Ministério do Interior. A promulgação da Lei de Administração do Estado, a criação de ministérios

e a primeira lei de caráter fascista — o Foro do Trabalho — definiram a tendência totalitária. A transformação do que Serrano Suñer denominou “estado campamental”<sup>1</sup> em um projeto político e civil não se produziu *ex nihilo*, e sim por meio de um processo que foi dilatando os espaços em detrimento da ubiquidade dos cargos militares. Com o governo de 1938, Serrano pôs um grupo de intelectuais falangistas, encabeçado por José Antonio Giménez-Arnau (Imprensa) e Dionisio Ridruejo (Propaganda), no comando das instâncias relacionadas com a propaganda (Delegação Nacional de Imprensa e Propaganda) (Serrano Suñer, 1977:182). Mediante o tríplice baluarte formado por censura, hierarquia e verticalismo (Juliá, 2004, cap. 8), edificou-se uma estrutura que teve algo de ilusória. Enquanto a guerra era conduzida com mão de ferro e a Igreja conquistava dia a dia novas prebendas em recompensa à sanção da cruzada e seu prestígio sacrificial; enquanto setores conservadores tomavam posições referentes à educação e se restabeleciam os privilégios sociais tradicionais, a fascistização do Estado e, sobretudo, de sua aparência e cenografia não deixou de crescer. Nisso radica seu espírito quimérico e seu caráter enganador: quanto mais visível, mais frágil diante dos embates do poder real. De toda forma, o signo visível do novo Estado caracterizou-se por uma profusão simbólica fascistizante, um pateticismo cerimonial hiperbólico e um vislumbre intelectual inesperado.

## O Departamento Nacional de Cinematografia

Em abril de 1938, apenas dois meses após constituída a nova estrutura estatal, foi criado o Departamento Nacional de Cinematografía (DNC), dependente por sua vez da Direção Geral de Imprensa e da Direção Geral de Propaganda. Solucionava-se assim a dispersão de empresas ou organismos de partido que haviam apoiado a insurreição (Cifesa, CEA, Producciones Hispánicas, Films Patria, Sección Cinematográfica de FET-JONS, Sección de Cinematografía de la Delegación del Estado para

<sup>1</sup> Conceito que parte do princípio de que o governo estava organizado como um acampamento militar e sem concepção política clara. (N.T.)

Prensa y Propaganda). Encomendada a Manuel Augusto García Viñolas, a frente ideológica do DNC deu frutos espetaculares em pouco tempo: um corpo homogêneo de imagens documentais, todas elas baseadas na ideia de propaganda frontal; 32 números de um noticiário cinematográfico intitulado *Noticario Español*, alguns produzidos em velocidade vertiginosa, com a esperança de sua pronta exibição nas cidades recém-conquistadas, e uma rápida mobilização de apoios internacionais, cujos epicentros foram Berlim, principalmente, e Lisboa. Todo esse processo seguramente se desvanece em três anos, e as deserções encadeadas — não apenas no meio cinematográfico — produzem um rosário de crises que, com a reestruturação ministerial de maio de 1941, já anuncia um desfecho, selado em agosto de 1942, quando Serrano perde seus últimos redutos de poder. Não deixa de ser sintomático que, no momento em que declinava o projeto fascista, estivesse em gestação um novo espírito informativo que nascia na recém-criada Vice-Secretaria de Educação Popular. Estratégia de desmobilização frente à agitação precedente, o chamado No-Do viria à luz em janeiro de 1943, quando os ventos da II Guerra Mundial recomendavam cautela totalitária e o inimigo interior, exterminado ou exilado, já não podia causar preocupação (Tranche e Sánchez-Biosca, 2000).

Não faltou nenhum gênero de propaganda nos documentários e nas notícias do DNC: houve contrapropaganda, recorrendo a filmes usurpados do inimigo, remontados e incorporados de uma locução ofensiva, não isenta de engenho;<sup>2</sup> houve denúncia dos “crimes” do antagonista e exibição obscena de suas consequências, incluindo sua descarada falsificação; não faltaram reportagens de guerra, de ocupação de cidades, povoados e forças-tarefas imediatas de reconstrução, mesmo não alcançando jamais o dinamismo das produções anarquistas ou da Laya Films (criada pelo Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya). Por outro lado, os inesgotáveis cerimoniais e comemorações coroaram o desejo ritualista que já era um indício da identidade do franquismo, e os

---

<sup>2</sup> A produção republicana havia sido mais precoce, regular e eficaz, especialmente porque os centros de produção e os laboratórios ficaram sob controle governamental. Ver Sala (1993); Gubern (1986).

cenários do passado lendário projetaram seu clarão sobre o presente, em um reflexo histórico de anacronismo sem igual.

Nesse contexto, não podia ser deixada de lado a questão do líder. Não se mediram esforços para elevar Franco a uma categoria épica, envolvendo-o em simbologia sagrada, tal como se impunha a todos os aspectos da vida nacional. Com antecedência, a Delegação do Estado para Imprensa e Propaganda (Salamanca) havia distribuído o retrato oficial de Franco, realizado por Jalón Ángel, para a projeção em todos os cinemas. Tentativas de difusão por noticiários haviam sido gestadas desde princípios de 1937, em Salamanca, e alguns filmes traçaram esboços muito interessantes do Caudilho, tanto no âmbito do estadista quanto no do militar e, inclusive, no familiar.

Foi, entretanto, o *Noticiero Español* que, devido à sua sistemática, assumiu a responsabilidade de alçar aos altares o ícone de Franco. Além disso, alguns documentários do DNC contribuíram decisivamente para essa tarefa. Uma orientação para a montagem do noticiário, distribuída pelo Departamento, determinava o seguinte: “Toda notícia dedicada ao Caudilho ou na qual este apareça identificado [...] deve figurar em último lugar no noticiário e, sempre que possível, com um final apoteótico”.<sup>3</sup> É necessário reconhecer que não houve, na Espanha, um *filme de Franco*, como na Alemanha houve um filme de Hitler, *Triunfo da vontade* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935) (Loiperdinger, 2004:62). Nem a obra *Raza* (J. L. Sáenz de Heredia, 1941), com uma visão da história e da “cruzada” concebida pelo próprio ditador, aspirou a tanto. José Antonio Primo de Rivera, pelo contrário, teve seu filme, mas este assumiu a forma paradoxal de uma elegia e se incorporou àquele gênero patético que é o culto aos *caídos*.

## Dois líderes, uma divisão de funções

Franco e José Antonio competiram nos interstícios da maquinaria mitográfica nacional; mobilizaram discursos distintos, afetos às vezes co-

<sup>3</sup> Sem data, AGA, Cultura, caja 1.

muns; mas, sobretudo, as representações associadas a um e a outro compuseram uma economia cerimonial extraordinariamente duradoura na Espanha franquista. Durante décadas permaneceram incólumes à maior parte dos ritos carismáticos que haviam sido forjados, em rigorosa combinação cenográfica, nesses anos de guerra.

Essas imagens cristalizaram-se em dois filmes produzidos pelo DNC, monograficamente destinados a representar o carisma dos respectivos líderes, sem desvio algum. *Viaje triunfal del Caudillo por Andalucía* n. 22, edição extraordinária de *El Noticario Español* (maio-jun. 1939), foi consagrado ao primeiro “banho de multidões”<sup>4</sup> de Franco no imediato pós-guerra, tendo por tema seu périplo pelas terras andaluzas. Uma sequência cerimonial diversificada mobiliza todos os atributos desejados em um condutor das massas, um militar vitorioso e um estadista. O documentário *¡Presente! En el enterramiento de José Antonio Primo de Rivera* trata do traslado dos restos mortais do fundador da Falange, desde a prisão de Alicante até o Escorial, que ocorreu entre 20 e 30 de novembro de 1939. Dois líderes, ainda que desiguais, absorviam assim o esforço mitográfico, as etopeias da equipe de propaganda. O que ficou cristalizado nessas reportagens se disseminou por um amplo espectro de suportes (fotografia, imprensa, revistas, cartazes, escultura, pintura, selos, numismática etc.): o papel designado ao ideólogo e o que corresponde ao militar, no âmbito da política e da religião; a euforia aclamatória e a dor da perda; a proximidade (e talvez paradoxal inacessibilidade) de um, o desaparecimento irreversível do outro; o “banho de multidões” e o ritual de aflição; e, nos cenários escolhidos, a relação com a massa e o êxtase dos símbolos.

## Franco: espaços e ícones do carisma

O *Boletín Oficial del Estado* (BOE) de 28 de setembro de 1937 publicava uma Ordem que estabelecia a Festa Nacional do Caudilho. Esta deve-

---

<sup>4</sup> Optamos por traduzir literalmente essa expressão, presente nos estudos sobre a psicologia das multidões, segundo o autor, e usada para designar o contato intenso com as massas, a imersão física do líder na multidão. Em espanhol, *baño de multitudes*; em francês, *bain de foules*. (N.T.)

ria ser celebrada a cada 1º de outubro, comemorando sua proclamação como chefe do Estado espanhol. Em 1942, Francisco Moret Messerli (1942:76-77) recordava, no “Breviario Nacional sindicalista”, o significado da festa em relação ao modelo de caudilhismo postulado: o reflexo histórico, a reencarnação dos valores heroicos do passado regenerados pela vitória militar recente. O que subjaz a essa faceta do carisma, que revela a reverberação medieval de “caudilho”, é o debate sobre um caminho espanhol próprio rumo ao fascismo — uma adaptação do *Sonderweg* nazista —, sobre o qual se está muito distante de um consenso.

Em 1942, Francisco Javier Conde publicou sua *Contribución a la teoría del caudillaje*, tentativa de determinar a especificidade espanhola que a diferenciava do modelo alemão ou do italiano, com os quais tinha parentesco.<sup>5</sup> Ele não hesitou em assinalar as origens e as condições do caudilhismo na guerra — “Espanña en armas” —, quando a batalha impregnava o poder militar de “juridicidade”; a propósito, sublinha o catolicismo consubstancial do caso espanhol, no qual ressoava a voz de Giménez Caballero. O marco deste se dá, na avaliação de Conde, quando Franco ocupa a chefia do Estado. A convergência de quatro cargos — chefia do Estado e do Exército (29 de setembro de 1936), chefia do partido (19 de abril de 1937) e chefia do governo (30 de janeiro de 1938) — determinava também a *unidad de mando* que Juan Beneyto Pérez (1939) havia invocado para definir a Ordem Nova (Orden Nuevo) em relação à tradição do Estado-Igreja. Conde postulava, seguindo a terminologia weberiana, a fusão, no caudilho, da legitimidade carismática com a racional e tradicional, e acreditou reconhecer o gesto simbólico decisivo na cerimônia da consagração de 20 de maio de 1939, celebrada na igreja de Santa Bárbara, em plena festa da vitória, pois ali o carisma se objetiva, se tradicionaliza, “passa de um titular humano concreto a uma instituição” (Conde, 1942:32). Na encruzilhada entre tradição, Igreja e ato simbólico, situa-se a tarefa de adivinhador, revelador e profeta que Conde (1942:46) atribui a Franco.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Era justamente esse o *leitmotiv* do desmedido Giménez Caballero, aplicado ou não ao carisma de Franco.

<sup>6</sup> Ver Preston (1994:412). Giuliana di Febo (2002) faz uma leitura do cerimonial religioso em oposição às religiões políticas do fascismo italiano.

Os anos de guerra e o imediato pós-guerra apresentam uma surpreendente profusão de trocas de uniforme de Franco, que contrasta com as modestas expectativas que podiam envolver um militar africanista de prestígio com alguma veleidade política. De fato, a variedade dos âmbitos cenográficos corresponde à multiplicidade de temas de exaltação do herói: generalíssimo e estrategista militar, líder nacional da Falange, chefe de Estado e líder de massas. Certamente, não houve equilíbrio nem proporção entre esses títulos que, inclusive, eram enriquecidos por ecos e rimas vindos de outros tempos. Rapidamente, e apesar de suas conhecidas limitações, Franco aprendeu a jogar nos interstícios dessas instâncias do poder e da imagem, ou, em significativas ocasiões, a pervertê-las. Aprendeu a se dirigir às massas, enquadradas conforme o círculo que, em cada momento, enfrentava (Exército, organizações do partido, corpo diplomático etc.). As trocas de uniforme se moldaram perfeitamente aos cenários convocados.

O DNC não se esquivou de sua obrigação com a exaltação de Franco. Assim, por exemplo, a última notícia do *Noticario Español* n. 8 expõe a celebração do Dia do Caudilho de 1938, em Burgos, sancionado apoteoticamente por sua aparição no balcão (lembrem-se da máxima mencionada). No n. 11, o líder dirige-se aos espanhóis por ocasião do Natal, inaugurando uma tradição de longa duração. E assim sucessivamente.<sup>7</sup> Entretanto, três filmes parecem decisivos para compreender o alcance da imagem carismática de Franco no cinema: *Franco en Salamanca I y II* (1937) — na realidade, trata-se de duas versões de material muito semelhante —, *El gran desfile de la victoria en Madrid* (1939) e *Viaje triunfal del Caudillo por Andalucía* (1939). Neles estão sintetizadas as insuficiências, as lacunas, a determinação, os fracassos e, o que talvez seja mais significativo, os sucessos parciais.

---

<sup>7</sup> Pode-se encontrar um estudo de algumas dessas e outras notícias com a presença espetacular de Franco em Tranche (2002-2003:77-95).

## Desfiles de hoje, desfiles de outrora

*El Gran desfile de la victoria en Madrid* é integralmente dedicado à sequência que se filmou no Paseo de la Castellana (avenida del Generalísimo) em 19 de maio de 1939. A posição privilegiada de Franco, estrela indiscutível do ato, fica submetida a um protocolo estrito que fixa os valores e determina, em boa medida, a montagem. A presença sancionadora do líder abre e fecha o desfile (e o filme): Franco chega à tribuna em carruagem descoberta e, ao fim da parada, abandona a avenida no mesmo veículo escoltado por sua emblemática guarda moura. Além desse prólogo e desse epílogo, breves demais para destacar a personalidade, três são os traços que insuflam o hálito carismático na filmagem: em primeiro lugar, a leitura em som direto (recurso pouco frequente naquela época) de um discurso feito pelo general Gómez Jordana na cerimônia de concessão da medalha laureada de San Fernando ao Caudillo, entregue pelo duas vezes laureado general Varela; tudo isso filmado em planos contínuos, muito prolongados, tomados à altura da tribuna com uma plataforma elevada para tal efeito. A continuidade, marcada pelo *Vítor*<sup>8</sup> e pelos signos que adornam a tribuna, isola um *ato dentro do ato*, no qual Franco é o único protagonista.

Em segundo lugar, o desfile propriamente dito aparece filmado com ostentação, por meio de inúmeras câmeras instaladas em terraços, em aviões e no nível da rua. Com o objetivo de evitar a monótona sucessão de armas e exércitos, a montagem utiliza planos de recurso,<sup>9</sup> de reação<sup>10</sup> e contraplanos do público. Se alguns desses planos reafirmam o júbilo do general, outros permitem identificar hierarcas do regime ou do entorno familiar de seu protagonista (como Serrano Suñer, Pétain, Carmen Polo); em todos os casos, o eixo, Franco, retorna com o braço erguido, saudando, de costas, lateralmente ou em diagonal. Presidir os atos e pontuar a montagem: essas são suas funções. No entanto, a rigorosa

<sup>8</sup> Segundo definição do *Diccionario de la lengua española* (2001), trata-se de “[e]treiro escrito diretamente em parede, cartaz ou tabuleta como aplauso a uma pessoa por alguma façanha, algum feito ou promoção gloriosa. Costuma conter a palavra *víctor* ou *vítor*”. (N.T.)

<sup>9</sup> São planos relacionados ao evento filmado e inseridos no decorrer da ação principal. (N.T.)

<sup>10</sup> Termo equivalente ao original em inglês, *reaction shots*. (N.T.)

ordem do desfile só permite a Franco se exibir como militar, por mais que ostente o uniforme do partido.

Por fim, o nome de Franco transborda pelos espaços e a locução o reitera até a saciedade; é um eco que se projeta sobre o céu quando os aviões o escrevem em acrobática pirueta; também se lê na tribuna que reproduz o tríptico mágico (Franco, Franco, Franco), que José-Carlos Mainer (2002-2003:40) associou com perspicácia ao “Santo, Santo, Santo” da liturgia cristã. Em uma estética da política e do caudilhismo, a palavra se torna ícone, se torna plástica, é reminiscência e eco ensurdecidor. Em suma, *El gran desfile...* tem um protagonista estelar, que inaugura e encerra, que se situa na medula da montagem e instiga a voz em som direto, que faz estalar seu nome como um sortilégio sobre o espaço circundante... Esse protagonista é Franco. Apesar de tudo, a descomunal demonstração de meios não consegue enriquecer o motivo de sua aclamação: sua condição de generalíssimo vitorioso.

Numa tentativa complementar, a fim de aprofundar o mito de forma mais atemporal, porém desincumbida da urgência informativa, o DNC difundiu a dimensão épica do desfile em um documentário posterior que recebeu o título de *Ya viene el cortejo* (Carlos Arévalo, 1940) e que, claramente, é a contrapartida de *El gran desfile...* Estruturado em torno dos versos do poema “Marcha triunfal”, do nicaraguense Rubén Darío, a montagem recorre a associações medievais que projetam o triunfo de abril de 1939 e sua celebração no desfile de Castellana sobre alguns ícones lendários que afirmam a essência imutável da Espanha sonhada pelos vencedores: os castelos de Castilla rimam, assim, com o presente que alvorece, e os soldados da cristandade se emparelham com os do Exército nacional. Sonho da Reconquista, associação da raça ao novo triunfo, o curta-metragem conclui com o desfile da vitória, mas depois de tê-lo concebido com a auréola de outros tempos, isto é, negando o próprio conceito de tempo histórico.

## Ensaio coral: estadista e pai de família

*Franco en Salamanca I y II* (1937), feito com material preparado para sua distribuição a noticiários de todo o mundo, responde a uma campa-

nha de imagem do Caudilho pertencente a um período anterior ao domínio da propaganda pelo setor intelectual da Falange.<sup>11</sup> As duas versões revelam dois destinatários distintos, ambos internacionais. O primeiro deles, com o subtítulo de *A los niños alemanes*, é aberto com a recepção do embaixador alemão na Espanha, Wilhelm Faupel; na continuação, Franco assina, em seu escritório, alguns documentos apresentados por seu irmão e secretário, Nicolás, e, ao terminar, dirige-se à câmara nos seguintes termos (plano médio):

Um Estado totalitário harmonizará na Espanha o funcionamento de todas as capacidades e energias do país, em que, sob a unidade nacional, o trabalho, estimado como o mais imprescindível dos deveres, será o único expoente da vontade popular e, graças a isso, poderá manifestar o autêntico sentir do povo espanhol através daqueles órgãos naturais, que, como a família, o município, a associação e a corporação, hão de cristalizar em realidade nosso ideal supremo. Em uma palavra, a semente de nosso patriotismo, regada com o sangue de tantos mártires, fará fecunda a colheita, da qual os melhores frutos temos de depositar no altar augusto da pátria.

Expressando-se em termos e modos de estadista, Franco não oculta sua aposta totalitária, como seria lógico para a difusão nos países do Eixo. A câmara escolhe um plano médio que permite, apesar de sua proximidade, perceber a decoração do escritório, com sua tapeçaria, referendando o papel de chefe de Estado. Na segunda versão, destinada a países não totalitários, a mesma pose e atitude se moldam a um discurso sensivelmente distinto, que alude, sem nomeá-lo, ao inimigo comunista:

A Espanha cumpre, no momento atual, seu destino providencial. Como em outras épocas, derrama agora seu sangue em defesa da civilização. O mundo, num futuro próximo, compreenderá a magnitude do sacrifício e entoará seus cantos de agradecimento. O traba-

---

<sup>11</sup> Ver Amo e Ibáñez (1996:449-450).

lho, estimado como o mais imprescindível dos deveres, será o único expoente da vontade popular.

A omissão do termo “totalitarismo”, assim como da organização corporativa do Estado, revela a intenção de manter a ambiguidade. Porém, se essa atitude e a serenidade, o aprumo e a firmeza do personagem indicam o desejo de exportar uma imagem de estadista e, ao menos parcialmente, de ideólogo, de maneira a superar a mera condição de estrategista militar, o que se segue oferece uma nova imagem de Franco, a familiar, que, com o transcorrer dos anos e a desdramatização do pós-guerra, lhe haveria de dar frutos mais perenes.

Em um plano aproximado, Franco de pé, e algo hierático, vestido com seu uniforme militar, posa ao lado de sua filha Carmencita, de branco e sentada no colo da mãe, de preto. A soberba dos personagens, especialmente dos adultos, é acentuada pelo notório esforço de aparentar naturalidade. O curioso dessa *cena de família* é que o ditador se dirige à filha sugerindo que diga algo (“o que quiser”) às crianças alemãs ou do mundo, conforme a versão, e ela, titubeando a cada palavra, pronuncia um discurso mal-aprendido que Franco, ignorando que a câmera o mantém em campo, silaba como um apontador teatral. Por fim, um plano médio da menina deixa seu pai fora de campo. A cena, na realidade um conjunto de materiais brutos, demonstra um primeiro programa global para difundir a imagem do líder.

## Franco e suas massas

*Viaje triunfal del Caudillo por Andalucía* constitui um caso iluminador, pois dispõe de uma sequência de acontecimentos que escapa ao rigoroso protocolo de um desfile (onde as variáveis de montagem são muito reduzidas) e também à rigidez da “filmagem em estúdio” de *Franco en Salamanca*, composto por “cenas” estáticas. Além disso, sua dilatada extensão o expõe a todos os riscos, oferecendo, em contrapartida, todas as vantagens de um ensaio de cenografia fascista. Trata-se de uma tentativa, submersa em outras, de “banho de multidões”, prática pouco comum na dinâmica franquista. Sua estrutura consiste na expressão do

carisma do protagonista por uma sucessão de encontros com a massa, todos fortemente ritualizados e repletos de símbolos. Alguns manifestam o entorpecimento da tradição carismática, outros ensaiarão modelos de orientação fascista, muitos exprimirão, voluntária ou involuntariamente, as falhas e os desajustes.

A abertura da reportagem traz a marca inevitável do militar. Franco aparece investido de atributos militares diante do triunfante e vigilante Exército do Sul. Todavia, a locução indica que não é esse o teto sob o qual o filme está disposto a se deter:

Depois da grande vitória das armas de Franco, Sua Excelência e chefe de Estado realiza uma viagem pela Andalúcia, revistando em inesquecíveis paradas militares o Exército do Sul. As províncias andaluzas vestem suas melhores galas para receber o caudilho vitorioso e lhe rendem honras excepcionais de devoção e fervor.

“Assim na guerra como na paz”, parece sugerir esse discurso. Talvez derive dessa dualidade a introdução de uma musiquinha folclórica que acompanha a vista panorâmica de Sevilha como insinuação de uma derivá popular: de improviso, o som de uma corneta interrompe a expectativa reconduzindo tudo à ordem da parada militar. Os gritos aclamatórios mesclam-se ao som dos cascos dos cavalos em um arranjo sonoro que a imagem completa com a protocolar guarda moura. Somente a carruagem descoberta de Franco sugere a miscelânea, ou a batalha — como preferiam —, entre o modelo militar e a aclamação popular do líder. A vacilação não durará e a rigidez espetacular da parada acaba por se impor: os aviões sulcando o céu em periódicos arremates para cima, a presidência de Franco na tribuna saudando de braço erguido, a sucessão de armas, os planos de recurso do público com o objetivo de romper a inevitável monotonia... A concepção cenográfica do desfile, incluindo o estilo de filmagem, suplanta qualquer outra forma de carisma. Até a voz do narrador se extingue, num saboroso indício da minguada capacidade para sustentar os atributos do caudilhismo sobre bases distintas das militares, isto é, de insuflar uma autêntica estética de massas.

Um segundo âmbito cerimonial que *Viaje triunfal...* ensaia é o nobiliárquico e diplomático, mais apropriado à gala de portas fechadas do

que à convocação de multidões. É celebrado nos jardins do Alcázar sevillhano (ao som de um incipiente vibrar de violão) e se prolonga em uma festa campestre com a consequente precipitação de Franco nos ambientes da tipicidade andaluza, outra das ancoragens nas formas mediadas do povo e do folclore. E, por fim, chega a esperada prova de fogo: o “banho de multidões”. “Os povos andaluzes”, diz o narrador, à passagem da comitiva de Sua Excelência, “saem a seu encontro levando flores e lhe tomando como objeto da mais carinhosa acolhida em todas as vilas e lugares de trânsito”. A despeito da aclamação das multidões de espaços abertos, não haverá relação direta, contato taumatúrgico, com a massa. Sintomático é, a esse respeito, que Franco se refugie imediatamente em uma igreja para reaparecer adiante, em Córdoba, onde se mostram talvez os planos de maior proximidade física de Franco com a massa em toda a história do franquismo.

De repente, a música adquire um tom dramático que substitui os temas populares. A decoração muda: eis-nos diante do Santuário de Santa María de la Cabeza, símbolo de resistência durante a recente guerra. Diversas panorâmicas percorrem lentamente o cenário, revelando a ferida acusatória e heroica ali marcada para sempre. Franco passeia pelas ruínas recortadas contra o céu e convertidas em símbolo da resistência na posteridade. O tom é grave, como corresponde a um lugar de memória ainda recente: “Esta bandeira, em farrapos, foi a que luziu no Santuário antes de ser desfeito e mostra ao mundo como o pavilhão espanhol nunca foi manchado nem derrubado”. O sonho heroico, o *numantinismo*, cede a vez a outro lugar de memória, remoto mas atualizado, emblema, por fim, da visão franquista do mundo: Granada. É ali onde “se conquistou a unidade nacional pelos reis católicos”, afirma o narrador. O sonho imperial e a Reconquista se dão as mãos; a música popular agrega um brilho folclórico; a bandeira sentencia o sincretismo da cerimônia. Não serão assumidos mais riscos: *Viaje triunfal...* se encerra nesse espaço letárgico do heroísmo de outrora.

O documentário é um verdadeiro mosaico dos aspectos que o ditador taumaturgo devia estimular com sua presença: sociais, políticos, militares, históricos ou pseudo-históricos. Ao se precipitar às ruas em busca de seu povo, Franco sacraliza os lugares. Em suma, a maquinaria mitográfica nacional não se ancora na noção de povo, e sim se aferra à

ideia de um punhado de militares heroicos. Por mais potentes que sejam, esses lugares recentes acabarão por empalidecer diante das grandes glórias da Reconquista, da unidade nacional e do Império. Nada iguala a contemplação de Granada, a não ser a vitória do presente, que recria a de outrora. Nesse arranjo do tempo está a virilidade da façanha, o *tour de force* que é tanto mais heroico quanto mais se reescreve a história. O clímax denuncia o caráter secundário do “banho de multidões”, e, por sua vez, a variedade de frentes cerimoniais expressa certo descaso para com as massas: refugiar-se nos estritos códigos de uma parada militar, no interior de uma igreja ou no estrito reduto de uma camari-lha pseudonobiliárquica são signos bem eloquentes da inconsistência de uma política de massas atuante. Ou bem, com Franco, a agitação era impensável (e se rendia à evidência), ou bem, nas mentes dos próprios “fascistas” espanhóis se borrravam conceitos e modelos. Em virtude precisamente de sua vontade de se aproximar das massas, *Viaje triunfal...* é uma tentativa, uma demonstração e um sintoma: tentativa de explorar um carisma de multidões (a estética das multidões que cantaram os mais recalitrantes); uma demonstração de modalidades e âmbitos nos quais se ensaia a relação do novo líder com as instituições e seus representantes; um sintoma do fracasso do populismo quando se tratava da figura de Franco. Nada resulta comparável aos fastos mussolinianos e, sobretudo, hitlerianos.

## O carisma de José Antonio: entre líder e santo

Diferentemente da profusão de imagens cinematográficas de Franco, as de José Antonio foram tão escassas que por força evocam e repetem, a modo de *leitmotiv*, as de uma entrevista que concedeu, em 1935, ao noticiário norte-americano *Paramount*. Nelas, o artífice do partido expunha concisamente (em espanhol, francês e inglês, em sucessivas tomadas) os princípios que animavam sua organização. O dirigente desce as escadas de pedra de uma varanda e se encaminha em direção à câmara. Veste uma elegante gabardina branca, calças pretas, camisa branca e gravata. O cabelo engomado lhe confere distinção aristocrática e intelectual, e seu movimento transmite decisão, ainda que o olhar se dirija ao

chão antes de recobrar o gesto e enunciar seu discurso, a tempo de que a montagem faça um corte para um plano médio mais realçado. Estas são suas palavras:

Temos uma fé resoluta na qual estão vivas todas as fontes genuínas da Espanha. A Espanha tem se tornado menor por causa de uma tríplice divisão: pela divisão engendrada pelos separatismos locais, pela divisão engendrada entre os partidos e pela divisão engendrada pela luta de classes. [Corte para *primeiro plano*.] Quando encontrar uma empresa coletiva que supere todas essas diferenças, a Espanha voltará a ser grande, como em seus melhores tempos.

O tom resolutivo e a dicção demonstram o hábito da palavra pronunciada e transmitem convicção. Entretanto, o personagem se mostra inexpressivo diante de uma câmera cuja presença não lhe é natural; seu olhar é vacilante (nem interpela nem encanta) e um tique insistente no gesto facial revela um débil controle do dispositivo. José Antonio sempre foi consciente de sua falta de aura populista necessária aos líderes de sua ideologia: “O ser caudilho tem algo de profeta”, escreveu a Julián Pemartín em 1933, “necessita uma dose de fé, de saúde, de entusiasmo e de cólera que não é compatível com o refinamento. Eu, de minha parte, serviria para tudo, menos para caudilho fascista”.<sup>12</sup>

Sem dúvida, as artes plásticas não pouparam esforços para representar José Antonio, mas as esculturas e os óleos que proliferaram levavam o selo da morte — condição que, por sua natureza, a fotografia não podia ter. O fato é que José Antonio Primo de Rivera foi elevado à condição de líder carismático *post mortem*, dando lugar a um culto de detalhes mórbidos que transpirava algo de perverso — perversão transcendida, de forma ainda mais visível, por um ritual de santificação. No tratamento conferido a José Antonio, o político cedia seu posto ao santo; o agitador se retirava diante do fulgor dolente do mártir.<sup>13</sup> Consequentemente,

<sup>12</sup> Carta de José Antonio a Julián Pemartín, 2 de abril de 1933. Ver Primo de Rivera (1966:50).

<sup>13</sup> Metchild Albert (2003) assinalou a importância da iconografia do anjo no fascismo espanhol, remontando sua inspiração ao catolicismo militante da Contrarreforma.

o ideólogo se tornou profeta. Desde então, a passagem do tempo não deteriorou essa imagem. Precisamente essa encenação da morte, o martírio e a transcendência distinguem o fascismo espanhol do paganismo da religião política nazista. Ainda que as cerimônias aos mortos (*caídos*) sejam comuns desde a I Guerra Mundial (Mosse, 1990), o conteúdo da “Oração pelos mortos da Falange”, redigido por Sánchez Mazas, encerra elementos religiosos que se distinguem da vingança própria dos rituais nazis referentes aos mortos da I Guerra Mundial. Entre eles destaca-se o rechaço do “olho por olho”, em razão de uma superioridade moral: “À vitória que não seja clara, cavalheiresca e generosa preferimos a derrota, porque é necessário que, à medida que cada golpe do inimigo seja horrendo e covarde, cada ação nossa seja a afirmação de um valor e de uma moral superiores” (apud Carbajosa e Carbajosa, 2003:128).

Um decreto de 16 de novembro de 1938 (BOE de 19/11/1938), ao tornar pública e oficial a morte do fundador da Falange,<sup>14</sup> converteu o 20 de novembro em Dia de Luto Nacional, fazendo de José Antonio uma sinédoque dos *caídos* pela Espanha sublevada. Seus termos eram os seguintes:

No dia 19 de novembro de 1936, foi assassinado, em Alicante, José Antonio Primo de Rivera. O Estado espanhol, que surge da guerra e da Revolução Nacional por ele anunciada, toma para si, com dolorosa honra, a tarefa de homenagear sua morte. O exemplo de sua vida, decisivamente consagrada para que fosse possível a grandeza da Espanha, pela profunda e firme comunhão de todos os espanhóis, e o exemplo de sua morte, serenamente oferecida a Deus pela Pátria, o convertem em herói nacional e símbolo do sacrifício da juventude de nossos tempos. Seu clamor à juventude espanhola, cuja alma partida soube ver com dolorosa paixão, será motivo de perene recordação para esta que heroicamente combate nos campos de batalha.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Primo de Rivera foi fuzilado em 20 de novembro de 1936. Tudo indica que a notícia chegou ao conhecimento dos que comandavam os nacionalistas, mas sua morte foi admitida oficialmente apenas em 1938.

<sup>15</sup> BOE n. 140, 17 nov. 1938, Decreto de Jefatura del Estado, p. 2432.

Logo depois de ocupada a cidade de Alicante, o corpo de José Antonio foi exumado de uma vala comum por uma delegação falangista e enterrado em um jazigo preparado para tal. Seu irmão Miguel havia se prontificado no mesmo dia 2 de abril a localizar o cadáver, cuja identificação foi possível graças a alguns objetos (escapulário da Virgen del Carmen, crucifixo dado por sua irmã, medalhas agraciadas por Pilar Millán Astray na véspera de sua morte), além da inscrição nos registros do cemitério (Ximénez de Sandoval, 1974:546-547).<sup>16</sup>

Em novembro do *ano da vitória* ocorreu uma das encenações mais espetaculares protagonizadas pela Falange, um luto que dificilmente podia ser conciliado ao imperativo da ação: o traslado dos restos mortais de seu líder, de Alicante até o monastério de El Escorial, nos ombros da velha guarda falangista, durante 10 dias (20 a 30 de novembro) e seguindo um minucioso protocolo, que bem poderia ter sido inspirado, como assinalou Ian Gibson (1980:248), no traslado dos despojos mortais de Felipe, o Belo, de Brujas até Granada, em 1478, por sua esposa Joana, a Louca. As câmeras do DNC ensaiaram sua veia mais patética e barroca, como também o fizera uma colossal reportagem fotográfica na revista *Vértice*, cujas ilustrações vinham acompanhadas por legendas descritivas, narrativas e inflamadas liricamente.<sup>17</sup>

Se a prisão de Alicante ficava associada na memória falangista ao luto pela morte e à acusação ao inimigo pelo “magnicídio”, El Escorial trazia os mitos venerados pelo novo regime: ali descansavam os reis da Espanha, e o arsenal simbólico do passado imperial, começando pela figura de Felipe II, reverberaria junto ao corpo de José Antonio. Este, assim, enraizar-se-ia não só na história da Espanha: na Espanha imaginária dos vencedores, da grandeza na fé e no Império.

<sup>16</sup> Edição original de 1941. Retirada de *Noticario Español*, n. 18, abr. 1939.

<sup>17</sup> Ver José Antonio. Presente. *Vértice*, n. 27, nov./dic. 1939. Fotos de Cifra.

## **¡Presente! ou Potemkin: o pateticismo do herói**

O documento cinematográfico que cristaliza a visão ao mesmo tempo desgarrada, profundamente lírica e monumental do líder *caído* é *¡Presente!*. O filme se inicia sob o signo do luto, constituído pela contrastante fotografia de Enrique Gaertner, pela dicção enfática de Ignacio Mateo e pelas variações musicais de *O crepúsculo dos deuses*, de Wagner. Mítico, operístico, fúnebre e revestido de acordes germanizantes, a reportagem possui uma estrutura que combina, com maestria rítmica, os ciclos do dia e da noite, a aurora e o crepúsculo, como se o corpo do defunto atravessasse um trajeto de dimensões cósmicas que forjasse seus valores na eternidade.

O amanhecer, metáfora do hino falangista, adquire a forma de um véu mortuário que anuncia o peso daquela trágica aurora em que José Antonio enfrentou o pelotão de fuzilamento. O solene cortejo marca a cadência da marcha fúnebre que servirá de tônica ao documentário. Contudo, sua passagem pelo porto alicantino convoca fontes insuspeitas: entre os raios de luz e a atmosfera opressiva e desoladora soam os ecos das brumas do amanhecer no porto de Odessa que Eisenstein filmou com seu operador Eduard Tissé para *O encouraçado Potemkin* (1925) e que a dogmática cinematografia espanhola não hesitou em considerar modelo digno de imitação, em detrimento, evidentemente, de sua ideologia. Eisenstein deixava suspensa nessa “música da paisagem” a voragem da sublevação do encouraçado, a luta até a morte e o traíçoeiro assassinato do líder Vakulinchuk. Com a névoa incidindo sobre o porto de Odessa, a natureza parecia participar do luto, estendendo um véu mortuário sobre os camaradas triunfantes da rebelião e, no entanto, aniquilados animicamente pela perda de seu líder. *Potemkin* afundava na dor até, por pura valentia, convertê-la em um assombroso manancial de energia revolucionária; *¡Presente!*, herdeiro de *Potemkin*, apelará, diferentemente, à veia patética sem afastar-se um instante do clima de aflição.

A viagem iniciática de José Antonio toma, a seguir, seu caminho pelas entranhas da geografia peninsular, em uma singular *via crucis* que purifica os campos de batalha. Sobressalente é o esforço para enfatizar a face popular da devoção ao líder mediante um estilo fotográfico contrastante e realista que acentua (em vez de atenuar) a rudeza dos rostos. A agressividade dessas imagens que se pretendem ancestralmente espanholas confere

um radical aspecto documental a essa estética fascista: um lavrador que faz uma saudação, imóvel ao lado de seu jumento sob um arco, assim como um rude pastor que ergue o braço ao céu como que petrificado e filmado em *contre-plongée* (de baixo para cima) junto a seu rebanho sob a árida planície, corta a respiração do espectador devido à sua intensidade, que sugere fusão com a terra. Não é agora o cosmos que se nubla diante da morte do herói, e sim paisagens e pessoas, humildes e toscas, que encarnam a Espanha sonhada por José Antonio. Não é despropositado reconhecer nessa travessia desde as “hortas de Levante”, sobre “a terra dura de La Mancha” e os “campos maiores de Castilla la Nueva”, “cruzando os olivais e a serra, dia e noite, sob a luz eucarística do claro coração de novembro, junto às trincheiras ainda abertas”, uma ideia singular da Espanha eterna que o fundador da Falange havia cultivado em suas leituras da Geração de 1898 e posteriormente remodelado. Isso não lembra o estilo cru de *Las Hurdes* (1933), de Luis Buñuel, um estilo que milita nas antípodas dos esquemas castrenses, convencionais e ordenados?

A comitiva adentra Madri, detendo-se nos ensanguentados lugares da memória imediata: a Penitenciária Modelo e a Cidade Universitária, emblemas respectivamente da prisão de José Antonio e da feroz frente de batalha. O cerimonial que a fotografia e o cinema registraram era, em si, um espetáculo calculado, tal como se encontra documentado no “Guión de los actos que han de celebrarse en Madrid y en El Escorial, con motivo de la inhumación de los restos de José Antonio”, datado de novembro de 1939.<sup>18</sup> A condição de caudilho atribuída a José Antonio pela Falange bem podia diminuir, se não o poder, ao menos o significado simbólico de Franco. Por isso resultava imprescindível a relação entre ambos os líderes. Um texto de Rafael Sánchez Mazas relaciona a significação de ambos:

Esta é a primeira pedra real e simbolicamente cimentada de nossa História nova e é a última pedra de El Escorial, irrevogavelmente a última de nossa História antiga. *Incipit Hispania Nova*. E começa sem des-

<sup>18</sup> Colección Dionisio Ridruejo, Archivo General de La Guerra Civil Española, Salamanca, MF/R 5955.

canso, como o Caudilho vivo e vitorioso o proclamou, entre a angústia do soluço, vencida pela imperativa energia, sobre a tumba do Caudilho morto e imortal. Talvez quem o chamou primeiro de César jovem da Espanha escandalizou aos de sempre, e foi, quiçá, algum obscuro e fervoroso falangista. Mas o destino quer que umas tantas coisas na Falange que começam por soar a escândalo acabem por se tornar, cedo ou tarde, verdades literais. Como César jovem de Espanha, lhe damos cristã e cesárea sepultura. O ato de entrega do cadáver o chama de “o cavaleiro de Santiago, José Antonio, fundador da Falange Espanhola”. Com isso se pretendeu significar que ele nasceu no seio distante de nossa gloriosa história antiga, e que até no cerimonial e lendário quis servir-lhe como quem era, com honra e respeito à memória daquelas seculares milícias formadas um dia por homens que quiseram ser, como os da Falange, “meio monges, meio soldados”. Porém, assim como fez reviver com seu clamor todo o sonho de pedra de El Escorial, também fez atuais combatentes, heroicas e vivas as antigas formações e ordens.

Novamente, a dor conduz o filme ao pateticismo; e mais uma vez os cineastas recorrem a fontes de eficácia comprovada para dotar o luto de intensidade. É difícil não perceber a brecha sobre a qual *¡Presente!* se ergue: por um lado, a dor paralisante, origem da melancolia; por outro, as sacudidas de uma euforia cíclica, porém instável.

É então que se revela o lugar de destino. A morte se converte em triunfo e a noite se transmuta no instante propício ao recolhimento das orações. O discurso de Franco, apresentado em som direto, reza assim:

José Antonio, símbolo e exemplo de nossa juventude, nos momentos em que te unes à terra que tanto amaste, quando no horizonte da Espanha alvorece o belo ressurgir que tu sonharas, repetirei tuas palavras diante do primeiro *caído*: “Que Deus te dê o eterno descanso e a nós não o negue até que saibamos ganhar para a Espanha a colheita que tua morte semeia”. José Antonio Primo de Rivera!

[O público responde:] *Presente!*

O ciclo inaugurado com o luto pelo líder insepulto encerrou-se com o enterro que consagrará para sempre a aura de *caído* de José Antonio,

em contradição, complementaridade e substituição à função de ideólogo e fundador de um programa.

Entretanto, uma surpresa nos aguarda, transcendendo o desfecho previsível. O plano seguinte nos transporta a um lugar cósmico, em pleno firmamento onde centelham as estrelas, que pressagiu o hino “Cara al sol”. A ascensão do herói, uma vez enterrado, a uma dimensão sobre-humana da qual, para nosso assombro, descenderá sob a forma daqueles três antigos planos, nos quais sintetizava seu programa. Metáfora falangista de transcendência e morte, esse firmamento já opera no registro da santificação, e, conseqüentemente, as palavras de José Antonio revestem agora a auréola do visionário: aquele que se expressa por meio de parábolas, presságios e alegorias. O retorno a esse céu estrelado, no qual brilham vigilantes os astros — os *caídos* —, encerra a viagem.

## Sobre heróis e tumbas

Em 1932, Ernesto Giménez Caballero (1939:225) sentenciou: “[O] fascismo para a Espanha não é fascismo, é ca-to-li-ci-da-de. Outra vez: catolicismo”. As teorias do caudilhismo à espanhola (Francisco Javier Conde, Juan Beneyto, Gecé, Fernández Cuesta...) reproduzem, do âmbito de seu interesse específico, o problema do *Sonderweg* espanhol em relação ao fascismo. O momento propício em que se cristalizaram os conflitos e foram tomadas as mais importantes decisões foi a Guerra Civil. Entretanto, as particularidades da divisão de poderes que se gestou entre as distintas famílias da Espanha nacionalista contribuíram para emaranhar o panorama. A maquinaria propagandística, quaisquer que fossem os responsáveis oficiais de cada momento, foi nutrida pela Falange, a única organização capaz de lhe dar uma direção. Essa potência se incrementou ao se formar o governo de janeiro de 1938 e contar com o respaldo de todo o aparato estatal. O grupo de jovens intelectuais de Burgos pressionou ao máximo o acelerador totalitário.

É isso justamente o que causa confusão, pois essa aparência fascista, perceptível nas cerimônias, nos atos ritualísticos, nos lugares de memória, na literatura, nas revistas, na fotografia, em cartazes e no cinema, oferecia uma imagem distorcida da autêntica correlação de forças. Daí

o mal-entendido que surgiu entre os historiadores da Espanha nacionalista entre 1938 e 1941: aqueles que fixaram sua atenção no dispositivo propagandístico tenderam a exagerar a importância fascista; os que direcionaram seu olhar, em razão de seu tema de investigação, às instituições educativas, à estrutura de classes ou à função do Exército acabaram por destacar o conservadorismo crescente que, apesar de seus símbolos ostensivos e algumas palavras, ia tomando conta do regime. Qualquer historiador é consciente da existência dessas tendências encontradas, mas não é fácil ir além das aparências, quando estas provocam semelhante frenesi. Árdua é, portanto, a conciliação historiográfica porque confuso foi o ajuste, pelo menos até a queda totalitária de agosto de 1942.<sup>19</sup>

Contemplada nesse contexto, a economia carismática espanhola foi singular; não devido à impotência de um aparelho de propaganda nem por causa da inconsistência dos líderes que absorveram a empresa, mas sobretudo por causa da estrutura na qual se inseria a dualidade de seus protagonistas Franco e José Antonio. As duas tentativas de elevá-los ao altar da nação têm o mérito de exibir as fissuras do edifício. Talvez se deva ao protagonista, talvez à própria estrutura do poder, talvez ao programa (ou à sua ambiguidade); não é impensável que obedeça à imperitância dos movimentos de massas para um período de guerra em fase terminal e, com mais razão, para o pós-guerra. Por muitos que fossem os ensaios, Franco só encontraria sua comodidade cenográfica e carismática em desfiles militares, missas, inaugurações e atos protocolares de origem real.<sup>20</sup> Uma única construção haveria de se consumir com os anos: a de Franco avô, vestido à paisana, entregue a compulsivas inaugurações, bonachão, cineasta *amateur*, apaixonado por caça e pesca. No-Do começou a difundir esse ícone nos anos 1950 e o levou ao êxtase, em estreita colaboração com a televisão, ao longo da década seguinte (Sánchez-Biosca, 2006, cap. 2). Mas isso já é outra história. Quanto a José Antonio, este aparece solicitado por um estatuto fronteiriço: entre uma euforia interessada e uma dor aniquiladora, entre o herói *caído* e

---

<sup>19</sup> A queda a que se refere o autor corresponde ao abandono das ilusões totalitárias cultuadas por ideólogos fascistas ou pseudofascistas em favor do nacional-catolicismo e do espírito conservador. (N.T.)

<sup>20</sup> Esse “estilo suntuário” que foi descrito por Fusi (1985:70).

o santo. A escassez de suas imagens favoreceria, em vez de prejudicar, o fetichismo e a lenda. Seja como for, os fatos impunham sua evidência: o carisma de José Antonio só podia ser “parasita” do culto de Franco.

Anos se passaram e os cerimoniais congelaram sua face repetitiva, codificada, tediosa. A José Antonio lhe correspondeu tão somente a aflição ritual do 20 de novembro, solitária data em que a dor, ou sua coreografia, se rememorava. Em 1959, o cenário, porém, ganhou algo a mais: mudou do El Escorial para o Valle de los Caídos. Mais tarde, teve lugar a última farsa, o último furto. Era 20 de novembro de 1975. E o sepultado corpo de Franco extraiu de si a energia suficiente para arrebatá-lo de José Antonio o único ritual que lhe restava desde 1938. A partir de então, o 20 de novembro seria recordado pela morte do ditador. Recordado ou talvez prontamente sepultado pelo esquecimento.

## Referências

- ALBERT, Metchild. *Vanguardistas de camisa azul: la trayectoria de los escritores T. Borrás, F. X. de Sandoval, S. Ros y A. de Obregón entre 1925 y 1940*. Madrid: Visor, 2003.
- AMO, Alfonso del; IBÁÑEZ, María Luisa. *Catálogo general del cine de la guerra civil*. Madrid: Cátedra; Filmoteca Española, 1996.
- BENEYTO PÉREZ, Juan. *El nuevo Estado español: el Régimen nacionalsindicalista ante la tradición y los sistemas totalitarios*. Madrid; Cádiz: Biblioteca Nueva, 1939.
- CARBAJOSA, Mónica; CARBAJOSA, Pablo. *La corte literaria de José Antonio: la primera generación cultural de la Falange*. Barcelona: Crítica, 2003.
- CONDE, Francisco Javier. *Contribución a la teoría del caudillaje*. Madrid: Vicesecretaría de Educación Popular, 1942.
- DI FEBBO, Giuliana. *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*. Bilbao: Desclée, 2002.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. 22. ed. Madrid: Real Academia Española, 2001.
- FUSI, Juan Pablo. *Franco: autoritarismo y poder personal*. Madrid: El País; Aguilar, 1985.
- GIBSON, Ian. *En busca de José Antonio*. Barcelona: Planeta, 1980.

- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. *Genio de España: exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo*. 5. ed. Madrid: Jerarquía, 1939.
- GUBERN, Román. *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española, 1986.
- JULIÁ, Santos. *Historias de las dos Españas*. Madrid: Taurus, 2004.
- LOIPERDINGER, Martin. El “totalitarismo ideal” como experiencia cinematográfica: el Führer Adolf Hitler en el cine. *Archivos de la Filmoteca*, n. 46, p. 52-65, feb. 2004.
- MAINER, José-Carlos. La construcción de Franco: primeros años. *Archivos de la Filmoteca*, n. 42-43, p. 26-45, oct. 2002/feb. 2003.
- MARTÍN ARRANZ, Raúl. El liderazgo carismático en el contexto del estudio del liderazgo. In: ALVAREZ JUNCO, José. *Populismo, caudillaje y discurso demagógico*. Madrid: CIS; Siglo XXI, 1987. p. 73-99.
- MORET MESSERLI, Francisco. *Conmemoraciones y fechas de la España Nacional-sindicalista*. Madrid: Vicesecretaría de Educación Popular, 1942.
- MOSSE, George L. *Fallen soldiers: reshaping the memory of the World Wars*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1990.
- PRESTON, Paul. *Franco: “Caudillo de España”*. Barcelona: Grijalbo, 1994.
- PRIMO DE RIVERA, José Antonio. *Textos de doctrina política*. Edición de Agustín del Río Cisneros. Madrid: Delegación Nacional de la Sección Femenina de FET y de las JONS, 1966.
- SALA, Ramón. *El cine del bando nacional*. Bilbao: Mensajero, 1993.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. ¡Qué descansada vida! La imagen civil de Franco, entre el ocio y la intimidad. In: \_\_\_\_\_. *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*. Madrid: Cátedra, 2006. cap. 2.
- SERRANO SUÑER, Ramón. *Entre el silencio y la propaganda, la Historia como fue: memorias*. Barcelona: Planeta, 1977.
- TRANCHE, Rafael R. La imagen de Franco “Caudillo” en la primera propaganda cinematográfica del Régimen. In: SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (Ed.). *Materiales para una iconografía de Francisco Franco*, *Archivos de la Filmoteca*, n. 42-43, p. 77-95, oct. 2002/feb. 2003.
- \_\_\_\_\_; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *No-Do: el tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra, 2000.
- XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe. *José Antonio: biografía apasionada*. 6. ed. Madrid: Fuerza Nueva, 1974.

# **História e documentário**

Eduardo Morettin, Marcos Napolitano  
e Mônica Almeida Kornis (orgs.)

Copyright © 2012 Eduardo Morettin; Marcos Napolitano; Mônica Almeida Kornis

Direitos desta edição reservados à  
Editora FGV  
Rua Jornalista Orlando Dantas, 37  
22231-010 | Rio de Janeiro, RJ | Brasil  
Tels.: 0800-021-7777 | 21-3799-4427  
Fax: 21-3799-4430  
editora@fgv.br | pedidoseditora@fgv.br  
www.fgv.br/editora

Impresso no Brasil | *Printed in Brazil*

Todos os direitos reservados. A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação do copyright (Lei nº 9.610/98).

*Os conceitos emitidos neste livro são de inteira responsabilidade dos autores.*

1ª edição — 2012

*Preparação de originais*  
Maíra Alves

*Revisão*  
Frederico Hartje e Tathiana Viana

*Projeto gráfico de miolo e capa*  
Letra e Imagem

*Foto da capa*  
SClements | Shutterstock.com

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA MARIO HENRIQUE SIMONSEN/FGV

História e documentário / Organizadores Eduardo Morettin, Marcos Napolitano, Mônica Almeida Kornis. — Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.  
324 p.

Inclui bibliografia.  
ISBN: 978-85-225-0950-8

1. Documentário (Cinema). 2. Cinema — Produção e direção — História. I. Morettin, Eduardo. II. Napolitano, Marcos. III. Kornis, Mônica Almeida. IV. Fundação Getúlio Vargas.

CDD — 791.4353