

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS ERECHIM
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

ALESSANDRA REMUSSI

**A ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA DENTRO DO FRANQUISMO:
UM ESTUDO A PARTIR DE RAZA (1942)**

ERECHIM

2024

ALESSANDRA REMUSSI

**A ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA DENTRO DO FRANQUISMO:
UM ESTUDO A PARTIR DE RAZA (1942)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em História da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para obtenção do título de Licenciada em História

Orientador: Prof. Dr. Gerson Wasen Fraga

ERECHIM

2024

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Remussi, Alessandra

Estetização política dentro do franquismo: Um estudo a partir de Raza (1942) / Alessandra Remussi. -- 2024. 58 f.

Orientador: Doutor Gerson Wasen Fraga

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de Licenciatura em História, Erechim,RS, 2024.

1. História e cinema. 2. Estetização da política. 3. Cinema dentro do fascismo. 4. Franquismo. 5. Raza (1942). I. Fraga, Gerson Wasen, orient. II. Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

ALESSANDRA REMUSSI

**A ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA DENTRO DO FRANQUISMO:
UM ESTUDO A PARTIR DE RAZA (1942)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em História da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para obtenção do título de Licenciada em História.

Este trabalho foi defendido e aprovado pela banca em 08/07/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gerson Wasen Fraga – UFFS
Orientador

Prof. Dr. Allan Kardec da Silva Pereira – UFFS
Avaliador

Prof. Dr. Rafael Hansen Quinsani – Rede Municipal de Guaíba
Avaliador

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais, Genessi e Roberto. Escrever “por tudo” me parece muito vago, mas, ao mesmo tempo, escrever sobre tudo que sou grata provavelmente precisaria de muitas páginas. Então, obrigada por sempre acreditarem em mim, por darem espaço para eu questionar e ser ouvida, por todo o amor que vocês expressaram por mim nestes 22 anos e pelo apoio incondicional que vocês me ofereceram durante a graduação.

Ao restante dos meus familiares, em especial aos meus avós. Loclésia, que cuidou e cuida de mim, mas que hoje me deixa cuidar dela também. Helena (*in memoriam*), Jacir (*in memoriam*) e Marcos (*in memoriam*), que guardo com carinho em minha memória.

A todos os amigos que fiz no curso de História, especialmente Amanda, Bruna, Giovana, Guilherme, Hagatta, João Vitor, Natália e Vitória. Sou grata por todos os momentos que compartilhamos na universidade – sejam eles em sala de aula, em jantares no Restaurante Universitário que nos atrasavam para as aulas ou em mesas de bares. Vocês tornaram esse período mais alegre e eu sempre irei guardar as memórias que fizemos com muito carinho.

Agradeço às meninas com quem dividi o apartamento 103, Alice, Aline e Tayla. Obrigada por toda a ajuda e a compreensão que vocês me deram no período que vivemos juntas. Ao lado da Ártemis, do Gomez e do Zeus, vocês deixaram Erechim muito mais próximo de casa.

Às amigas que ficaram em casa, Eduarda e Eliane, que continuam ao meu lado há mais de uma década. Às vezes eu nem acredito que nós já somos adultas: tudo mudou, mas tudo continua igual. Sou grata por todos os conselhos, as conversas e as trocas que compartilhamos em todos estes anos. Obrigada por fazerem parte da minha vida.

À minha melhor amiga e companheira, Lilica. Quando você chegou, cabia na palma da minha mão; hoje, você só consegue deitar metade do corpo no meu colo. O que continua igual é o amor que eu sinto por você e os seus olhos pidões, que testam a minha capacidade de dizer “não” todos os dias. Obrigada por me fazer companhia e por fazer meus dias mais felizes.

Enfim, agradeço aos professores do Curso de História da Universidade da Fronteira Sul por todo o esforço, a paciência e a dedicação. Em especial, agradeço ao meu orientador, que também é um exemplo como professor de História, o professor Gerson Wasen Fraga, por toda a disposição, as sugestões, as correções e os livros emprestados.

RESUMO

Entre 1936 e 1939, a Espanha foi afligida pela Guerra Civil Espanhola, que terminou com a vitória nacionalista e a instauração do regime franquista. Com isso, tornava-se necessário encontrar uma forma de legitimar o regime e o conflito. Uma das maneiras utilizadas para esta legitimação foi o cinema, visto que ele era capaz de se impor por si mesmo. Assim, este trabalho procura entender de qual forma o regime franquista instrumentalizou o cinema como um meio de propaganda a partir de uma análise de *Raza* (1942), filme dirigido por José Luis Sáenz de Heredia e baseado em uma novela que leva o mesmo nome, escrita por Jaime de Andrade, pseudônimo de Francisco Franco. A análise se baseou, principalmente, no conceito de estetização da política, de Walter Benjamin e seguiu o método de análise cinematográfica desenvolvido por Rafael Hansen Quinsani. Desta forma, constatou-se que, para legitimar o regime franquista, *Raza* tenta reescrever a Guerra Civil Espanhola, além de criar uma imagem idealizada da Espanha e dos espanhóis. Da mesma forma, o filme representa os republicanos como a “anti-Espanha”, o que legitima a perseguição e o terror sofridos.

Palavras-chave: história e cinema; estetização da política; cinema dentro do fascismo; franquismo; *Raza* (1942).

ABSTRACT

Between 1936 and 1939, Spain was afflicted by the Spanish Civil War, which ended with the nationalist victory and the establishment of the Franco regime. Consequently, the need to legitimize both the regime and the conflict arose. One of the methods used for this legitimization was cinema, as it had the power to assert itself. Thus, this work seeks to understand how the Franco regime instrumentalized cinema as a propaganda tool through an analysis of *Raza* (1942), a film directed by José Luis Sáenz de Heredia and based on a homonymous written by Jaime de Andrade, a pseudonym for Francisco Franco. The analysis primarily drew upon Walter Benjamin's concept of the aestheticization of politics and followed the method of film analysis developed by Rafael Hansen Quinsani. Accordingly, it was found that in its effort to legitimize the Franco regime, *Raza* attempts to rewrite the Spanish Civil War and creates an idealized image of Spain and Spanish people. Similarly, the film portrays the Republicans as the 'anti-Spain,' thereby legitimizing the persecution and terror they endured.

Keywords: history and cinema; aestheticization of politics; cinema inside fascism; francoism; *Raza* (1942).

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Ceda Confederación Espanola de Derechas Autônomas – coalizão de grupos direitistas e católicos fundada em 1933 e liderada por Jose María e Gil Robles.

CNT Confederación Nacional del Trabajo – confederação de sindicatos anarco-sindicalistas, fundada em 1910.

FAI Federación Anarquista Ibérica – grupo criado em 1927 por anarquistas com o objetivo de impor seus princípios à CNT.

FET Falange Española Tradicionalista – partido franquista criado em abril de 1937 a partir da união de diferentes grupos de direita.

JAP Juventude de Acción Popular – seção jovem da Ceda.

NIA Acordo de Não-Intervenção (Non-Intervention Agreement) – pacto apoiado por 27 nações europeias com o objetivo de garantir o isolamento da Espanha e o bloqueio de armas durante a Guerra Civil Espanhola.

NIC Comitê de Não-Intervenção (Non-Intervention Committee) – órgão supervisor do NIA composto por embaixadores dos países signatários.

Poum Partido Obrero de Unificación Marxista – pequeno grupo revolucionário marxista formado em 1935 a partir da união de dois partidos de dissidentes comunistas, o Partido Comunista de Esquerda, liderado pelo antigo trotskista Andreu Nin, e o Bloco de Trabalhadores e Camponeses, de Joaquín Maurín.

Psoe Partido Socialista Obrero Español – fundado em 1879.

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS.....	7
INTRODUÇÃO.....	9
1. REPRESENTAÇÕES DO PASSADO: QUESTÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS SOBRE O USO DO CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA.....	13
1.1. AS RELAÇÕES ENTRE CINEMA E HISTÓRIA.....	13
1.2. O CINEMA DENTRO DO FASCISMO.....	18
1.3. A METODOLOGIA.....	20
2. DA GUERRA CIVIL AO FRANQUISMO.....	25
2.1. UM POUCO SOBRE A GUERRA CIVIL ESPANHOLA.....	25
2.2. AS BASES DO FRANQUISMO.....	32
2.3. ENTRE CENSURA E PROPAGANDA.....	36
3. RAZA: ESPÍRITO DO REGIME FRANQUISTA.....	39
3.1. RAZA, O LIVRO DE FRANCO.....	39
3.2. ALGUNS ELEMENTOS ANTERIORES AO FILME.....	43
3.3. RAZA, O FILME.....	44
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
REFERÊNCIAS.....	56

INTRODUÇÃO

Em sua sétima tese sobre o conceito de História, Walter Benjamin escreve que não há nenhum monumento cultural que não tenha sido ao mesmo tempo um monumento de barbárie¹. No mesmo sentido, Jacques Le Goff afirma que o documento² é um monumento que a sociedade cria para contar uma história sobre si mesma e que este – o documento – é essencialmente uma mentira³. Assim, há a necessidade de o historiador analisar estes documentos a partir da ideia de que as relações de poder são peças fundamentais em sua construção⁴ e de que se não considerarmos isto continuaremos presos a uma História positivista.

Quando o documento usado para a pesquisa histórica é o filme, considerar o contexto histórico e social em que ele foi produzido, além dos aspectos cinematográficos em si, é fundamental para tentar entender os comportamentos, as identidades e as ideologias⁵ de uma sociedade ou de um momento histórico⁶. Para Siegfried Kracauer, os filmes conseguem refletir a mentalidade de uma nação de forma imediata e, assim, estabelecer uma relação direta entre o filme e o meio que o produz⁷, o que corresponde à concepção de Marc Ferro de

¹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura – Obras escolhidas**, v. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 222-232. p. 225.

² Quando nos referimos a documento neste trabalho, consideramos a definição da Nova História, que ampliou o sentido do termo para “documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem ou de qualquer outra maneira”. Cf. KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Revista Estudos Históricos**. [online], v. 5, p. 237-250, 1992, p. 238.

³ LE GOFF apud KORNIS. KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Revista Estudos Históricos**. [online], v. 5, p. 237-250, 1992, p. 238.

⁴ Ibid, p. 238.

⁵ “Ao pensarmos a ideologia dentro da esfera da Mediação da Cultura Moderna, podemos perceber como os fenômenos sociais circulam pelo mundo social, como estabelecem e se relacionam com as relações de poder e como criam relações sociais. Percebemos o modo de operação da ideologia no âmbito diegético, quando objetos, ações ou falas executam determinada função ideológica, e, também, quando os elementos ideológicos são empreendidos na própria construção fílmica. Cinco modos de operação são destacados por John Thompson. O primeiro é a legitimação, que apresenta as relações de poder baseadas em fundamentos racionais, tradicionais ou carismáticos. Ela opera através da racionalização, da universalização e da narrativização. O segundo modo é a dissimulação, onde as relações de dominação são negadas, ocultadas ou distorcidas através do deslocamento, da eufemização e do uso de metáforas. O terceiro item é a unificação, que constrói no nível simbólico uma unidade que conecta indivíduos a um coletivo. A padronização e a simbolização constituem seus modos de operação. Já o quarto item é a fragmentação, que permite a manutenção da segmentação de pessoas numa sociedade. Ela opera através da diferenciação e pelo expurgo do outro. O último item é a reificação, que permite que algo transitório seja tomado como permanente. Ela se expressa de três formas: pela naturalização, pela eternalização e através da nominalização” Cf. QUINSANI, Rafael Hansen. **A revolução em película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola**. São José dos Pinhais: Estronho, 2014, p. 152.

⁶ KORNIS, op. cit., p. 239.

⁷ KRACAUER apud KORNIS, op. cit., p. 241.

que o cinema não é apenas um produto da sociedade, mas um agente⁸, e que, por este motivo, poderia ser usado como um instrumento de doutrinação e/ou propaganda.

Em 1923, Trotsky afirmava que o cinema é o instrumento de propaganda ideal porque é um instrumento que se impõe por si mesmo⁹. Quando a propaganda política se consolida entre as décadas de 1920 e 1940, período em que os meios de comunicação se desenvolvem tecnologicamente e possibilitam que ideias, mitos e utopias sejam transmitidos pela mídia¹⁰, o cinema recebe um lugar de destaque. Desta forma, o cinema de propaganda começa a ser utilizado de maneira sistemática e em escala maior a partir da Primeira Guerra Mundial. Contudo, é no período da Segunda Guerra Mundial que os filmes de propaganda ganham um caráter mais eficaz e fascinante, em especial dentro dos regimes fascistas¹¹, pois, nestes casos, o Estado:

graças à censura ou monopólio dos meios de comunicação, exerce rigoroso controle sobre o conteúdo das mensagens, procurando bloquear toda atividade espontânea ou contrária à ideologia oficial. O poder político, nesses casos, conjuga o monopólio da força física e da força simbólica; tenta suprimir, dos imaginários sociais, toda representação do passado, presente e futuro coletivos que seja distinta daquela que atesta a sua legitimidade e cauciona o controle sobre o conjunto da vida coletiva. Em regimes dessa natureza, a propaganda política se torna onipresente, atua no sentido de aquecer as sensibilidades e tende a provocar paixões, visando a assegurar o domínio sobre os corações e mentes das massas¹².

Assim, apesar de a expansão do fascismo ter a esfera econômica como uma das principais responsáveis¹³, é inegável que a propaganda ocupou um papel importante em sua solidificação. Propaganda, neste trabalho, é entendida a partir da definição de Maria Helena Capelato. Para a autora, o conceito aparece vinculado aos meios de comunicação de massa e, por meio de imagens, símbolos e mitos políticos, procura construir um imaginário coletivo e uma sociedade harmônica e unida ao mesmo tempo que nega as pluralidades social e cultural e foca no personalismo¹⁴.

Neste sentido, dentro do fascismo, o nacionalismo possui um caráter diferente dos movimentos nacionalistas genuínos, que normalmente acontecem a partir de uma mobilização

⁸ FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 12.

⁹ TROTSKY apud FERRO, op. cit., p. 27.

¹⁰ PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo. **História: Questões & Debates**. Curitiba, v. 38, n. 1, p. 101-131, 2003, p. 102.

¹¹ Ibid, p. 103.

¹² Ibid, p. 102.

¹³ KONDER, Leandro. **Introdução ao fascismo**. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 44.

¹⁴ CAPELATO, Maria Helena. A propaganda política no varguismo e o peronismo: aspectos teórico-metodológicos de uma análise sobre história política. **História: Questões & Debates**. Curitiba, v. 14, n. 26/27, p. 196-218, 1997, p. 196-198.

feita “de baixo para cima”: nestes regimes, os mitos de nação e nacionalismo vêm de um movimento que ocorre de “cima para baixo”, visto que exigem a manipulação das massas e limitam a sua participação ativa dentro da luta política¹⁵. Desta forma, a propaganda fascista busca não só construir uma identidade una e homogênea para a nação e para o povo, mas colocar todos aqueles que não se adequam aos ideais do regime como inimigos.

Quando a Falange Espanhola surge no interior da direita, é possível observar elementos fascistas e elementos interligados às demandas da direita espanhola em seu programa. Seus princípios determinavam “a propagação de uma Espanha expansionista, o anticomunismo, o antiliberalismo e o combate a todos os valores da esquerda republicana”¹⁶. Mais tarde, depois do fim da Guerra Civil, a Falange foi incorporada ao fascismo franquista como uma aliada estratégica que aparecia subordinada aos interesses do regime¹⁷. Mesmo assim, estes ideais da Falange são reafirmados pela propaganda franquista, com as adições de um personalismo voltado à figura de Franco e do nacional-catolicismo.

Esta ideologia pode ser observada em *Raza*, filme de 1942¹⁸ dirigido por José Luis Sáenz de Heredia, que é considerado “o modelo oficial de propaganda franquista”¹⁹ e foi inspirado em um romance com o mesmo nome escrito por Jaime de Andrade, pseudônimo de Francisco Franco. Desta forma, o principal objetivo desta pesquisa é realizar uma análise de *Raza* para compreender como o cinema foi instrumentalizado para construir uma propaganda do regime franquista a partir da estetização da política, conceito de Walter Benjamin que será explicado no Capítulo 1. Deste objetivo, surgem as preocupações de entender as relações entre cinema-história e cinema-fascismo, qual era o contexto da Espanha anterior à Guerra Civil, como ocorreu a consolidação do franquismo e quais eram as bases do regime, que serão fundamentais para entender a forma que o filme procura legitimar o regime franquista.

A metodologia empregada nesta pesquisa parte de uma adaptação da proposição desenvolvida por Rafael Quinsani²⁰ e será explicada no Capítulo 1. Mesmo assim, adiantamos que este trabalho entende o cinema como “uma imagem-objeto, como um produto cujas

¹⁵ KONDER, op. cit., p. 39-40.

¹⁶ QUINSANI, Rafael Hansen. **A revolução em película**: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola. São José dos Pinhais: Estronho, 2014, p. 16.

¹⁷ Ibid, p. 17.

¹⁸ O filme original estreou em 1942, mas outra versão foi lançada em 1950 com o título *Espírito de una raza* a fim de corresponder ao contexto da Guerra Fria: “o filme foi exibido novamente com uma nova dublagem e montagem, em que haviam desaparecido as saudações fascistas, as alusões mais diretas ao nazismo e o prólogo onde se explicava a terrível situação alcançada pela Espanha, para tratar de adequá-la à nova situação política mundial” Cf. PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo. **História: Questões & Debates**. Curitiba, v. 38, n. 1, p. 101-131, 2003, p. 128.

¹⁹ PEREIRA, op. cit., p. 127.

²⁰ QUINSANI, op. cit., p. 55-61.

significações não são somente cinematográficas”²¹. Então, além de considerar os elementos cinematográficos, entendemos como necessário analisar o “não visível”, isto é, a relação que o filme possui com a sociedade que o produz e o consome.

Existem, enfim, duas justificativas para a escrita deste trabalho. Uma delas é que a pesquisa é uma contribuição para a temática, visto que apesar de existirem trabalhos sobre o fascismo espanhol produzidos no Brasil, estes são em um número menor que aqueles que tratam sobre o fascismo italiano ou o nazismo. A segunda justificativa é que entender como o cinema é instrumentalizado como uma forma de propaganda parece ser necessário. O contexto atual é diferente daquele em que o objeto desta pesquisa foi produzido, mas vivemos em um mundo que é cercado por imagens e em que o cinema, com técnicas mais sofisticadas que as da década de 1940, continua sendo uma forma de reproduzir ideologias e vender ideias. Assim, entender que o cinema não é inocente ou apolítico, mas que apresenta ideais que normalmente correspondem aos do grande capital, possibilita que ao invés de um público guiado por um fascínio cego, sejamos vigilantes e críticos ao que consumimos.

²¹ FERRO apud KORNIS, op. cit. p. 244.

1. REPRESENTAÇÕES DO PASSADO: QUESTÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS SOBRE O USO DO CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA

O cinema não pode construir uma leitura histórica do passado, mas ele consegue, contudo, criar um imaginário ao seu redor e designar operações elementares e gerais da consciência histórica humana. Portanto, possibilita que o historiador considere, a partir do campo teórico, quais as finalidades da pesquisa empírica, além de examinar sua pesquisa e as teorias que esta utiliza para chegar ao seu objetivo²². Desta forma, pensar cinema-história como um conceito articulado abre um novo campo metodológico, pois o cinema “ensina, explica, documenta, constrói uma memória, é agente e produtor de um discurso sobre a história”²³.

Então, a partir destas considerações, buscamos refletir sobre a utilização do cinema como um objeto da pesquisa histórica, a instrumentalização do cinema dentro do fascismo e sobre o método empregado para o desenvolvimento deste trabalho.

1.1. AS RELAÇÕES ENTRE CINEMA E HISTÓRIA

Inicialmente, o cinema encontrou dificuldades para ser aceito como uma fonte pelos historiadores, em parte devido aos ideais de objetividade e cientificidade que cercavam a investigação histórica e configuraram o padrão da pesquisa histórica no século XIX²⁴. Isto, contudo, não significou um silêncio dentro do campo acadêmico: por seu impacto cultural e social, o cinema se tornou um objeto de análise e de reflexão poucos anos depois de seu nascimento.

A tradição teórica do cinema que surge no início do século XX é conhecida como formativa, justamente por não possuir precedentes²⁵, e os primeiros ensaios desenvolvidos por seus autores procuraram encontrar um lugar para o cinema dentro da cultura moderna²⁶.

²² QUINSANI, op. cit., p. 61.

²³ Ibid, p. 61.

²⁴ Ibid, p. 22.

²⁵ Ibid, p. 44.

²⁶ ANDREW, Dudley. Parte I: A tradição formativa. In: ANDREW, Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002, p. 21-90, p. 21.

Apesar de ter outros nomes, o autor central da teoria formativa foi Sergei Eisenstein. Suas reflexões eram focadas em torno da montagem, a qual ele considerava “o eixo central da estruturação do fazer cinematográfico e de sua teorização”²⁷.

O período entre 1920 e 1935, por sua vez, foi caracterizado como o momento em que o meio intelectual começa a perceber os elementos artísticos do cinema e a criticar a teoria formativa pelo extremo enfoque na técnica cinematográfica, que desconsiderava a forma e o objetivo do cinema²⁸. Béla Balázs foi um dos autores que procurou dar destaque para a origem e para os objetivos do cinema além dos elementos técnicos²⁹. Para este autor, toda forma de arte funciona como uma lanterna que foca em uma direção particular. Assim, a luz lançada pelo cinema seguia uma direção completamente nova e iluminava o que antes estava escondido pela ignorância, pela inconsciência ou pelo desinteresse³⁰. Para Balázs, então, a técnica cinematográfica se baseava na ideia de que os filmes não eram fotografias da realidade, mas uma humanização da natureza, pois representavam os nossos padrões culturais³¹.

Na segunda metade do século XX, surge a teoria realista do cinema, que tem Siegfried Kracauer e André Bazin como os principais nomes. Para esta contracorrente teórica, o cinema existe acima de uma ação política prática e não pode ser dominado por ela, visto que a realidade se antepõe ao político³². Kracauer foi um dos primeiros autores a vincular cinema e História³³. Ele acreditava que o cinema poderia refletir a mentalidade de uma nação de forma imediata e, assim, estabelecer uma relação direta entre o filme e o meio que o produziu³⁴. Contudo, a forma que procurou relacionar cinema e real com a construção da mentalidade foi questionado mais tarde, principalmente por Pierre Sorlin, que, apesar de reconhecer a relevância do texto, pontuou as ausências encontradas em *De Caligari a Hitler: Uma História Psicológica do Cinema Alemão*:

no consigue demostrar que los alemanes, que veían tanto obras extranjeras muy diferentes cuanto obras alemanas, compartían el punto de vista desarrollado en algunas películas. Además, las categorías espirituales sacadas por Kracauer son imprecisas, probablemente existían mucho antes. A lo mejor, el trabajo evidencia un pesimismo y una huida fuera del presente que las circunstancias históricas pueden explicar. El trámite de Kracauer es simple, pone en relación una época y las obras

²⁷ QUINSANI, op. cit., p. 45.

²⁸ Ibid, p. 45.

²⁹ Ibid, p. 46.

³⁰ ANDREW, op. cit., p. 87.

³¹ Ibid, p. 82.

³² QUINSANI, op. cit., p. 46.

³³ Ibid, p. 46.

³⁴ KORNIS, op. cit., p. 241.

artísticas que produjo; dado que cada obra utiliza necesariamente las palabras, las imágenes, las ideas que circulan entonces³⁵.

André Bazin foi o primeiro crítico a realmente desafiar a teoria formativa e os ensaios escritos por ele são considerados os mais importantes da teoria realista do cinema³⁶. Bazin defendia uma teoria que “se baseava no poder das imagens mecanicamente registradas e não no poder aprendido do controle artístico sobre tais imagens”³⁷ e seu método de trabalho consistia em assistir aos filmes para, a partir deles, formular leis que enquadravam o gênero a qual a película pertencia, o que é um produto do seu contato com pessoas que realizavam e debatiam filmes. Deste modo, a visão estética de Bazin aparece delimitada pelo espaço, que, por sua vez, marcam sua visão do real³⁸.

Outros dois teóricos do cinema notáveis são Jean Mitry e Christian Metz, ambos compreendidos como parte da teoria cinematográfica francesa contemporânea³⁹. Mitry traz uma contribuição a partir do questionamento dos modelos anteriores por não apresentarem uma chave explicativa para a compressão do cinema⁴⁰. Suas reflexões são um produto de “uma vasta pesquisa marcada por uma profunda erudição, pela incorporação de elementos filosóficos, estéticos, psicológicos e linguísticos”⁴¹. Mitry entendia que a imagem cinematográfica não transcende o mundo que representa, mas existe ao seu lado. Assim, o mundo real permitiria a criação de um mundo “cinematográfico”, que por sua vez poderia moldar a realidade e “espreme-la” a fim de chegar próximo de um significado humano⁴².

A metodologia empregada por Christian Metz utiliza semiótica aplicada para analisar o cinema, o que determina sua teoria. Seu enfoque se volta para a mecânica interna dos filmes e como os filmes ganham significado. Ademais, Metz critica os pensamentos de ordem genérica, pois, de acordo com ele, tais discussões giram em torno de visões de mundo que usam o cinema para estes embates⁴³. Mesmo assim, existem autores da teoria cinematográfica francesa contemporânea que são críticos da semiologia, como Amédée Ayfre e Henri Agel,

³⁵ SORLIN, Pierre. Cine e historia, una relación que hace falta repensar, *In: I CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE*, 1., 2007, Gestafe. **Anais** [...]. Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, p. 18-28, p. 20.

³⁶ ANDREW, Dudley. André Bazin. *In: ANDREW, Dudley. As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002, p. 113-149, p. 113.

³⁷ *Ibid*, p. 82.

³⁸ QUINSANI, op. cit., p. 47.

³⁹ ANDREW, Dudley. Parte III: Teoria Cinematográfica Francesa Contemporânea [Introdução]. *In: ANDREW, Dudley. As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002, p. 147-150, p. 147.

⁴⁰ QUINSANI, op. cit., p. 48.

⁴¹ *Ibid*, p. 48.

⁴² *Ibid*, p. 48.

⁴³ *Ibid*, p. 48.

que fazem parte da corrente fenomenológica e criticam a visão materialista da semiologia por ela “não visualizar a imaginação, a arte e o próprio ser humano como portador de uma liberdade para explorar o mundo, capaz de enxergar inúmeras possibilidades desconhecidas e não compreendidas”⁴⁴.

Entretanto, apesar de a teoria de todos esses autores possuírem elementos históricos, a história em si não é o foco de suas obras. O primeiro trabalho a dar ao filme o valor de documento histórico é de 1898 e foi escrito pelo câmara polônes Boleslas Matuszewski. Na obra intitulada *Une nouvelle source de l'histoire: création d'uo dépôt de cinematographie historique*, Matuszewski defende que a imagem cinematográfica, a qual ele entendia como um testemunho ocular verídico e infalível, era capaz de controlar a tradição oral. Para ele, o que era filmado fornecia algo que era exato e autêntico, o que poderia servir para criar um “depósito de cinematografia histórica”, organizado a partir da seleção dos eventos importantes da vida pública e nacional que eram considerados de interesse histórico⁴⁵. O filme como uma representação precisa da realidade é uma visão amplamente questionada – inclusive pelos teóricos discutidos anteriormente –, pois, sem nem mesmo considerar relações de poder e questões ideológicas, a escolha do que vai ou não ser filmado automaticamente significa uma nova construção daquela realidade. Mesmo assim, é interessante como Matuszewski pensava na possibilidade do cinema se tornar um documento antes mesmo do início do século XX, visto que foi somente na década de 1950 que o historiador Arthur Elton colocou o cinema no mesmo patamar que os outros documentos⁴⁶. Neste trabalho, contudo, daremos destaque à metodologia de análise histórica do cinema desenvolvida por Marc Ferro e à algumas pontuações elaboradas por Pierre Sorlin, visto que estas possibilitam uma abordagem mais complexa no momento da análise.

A partir da Nova História Francesa, novos tipos de fontes, entre elas, o cinema, começaram a ser entendidas como documentos. Desta forma, mesmo sem ter proximidade com a NHF, Marc Ferro teve sua teoria influenciada pela mesma na década de 1970, quando escreveu sobre as relações entre cinema e história. Em sua obra, o autor destaca quatro pontos de encontro entre a história e o cinema, os quais aparecem entrelaçados.

O primeiro destaque que Ferro dá ao cinema é o de agente da história, visto que ele aparece como um instrumento do progresso científico e que, desde que ganhou o status de arte, o cinema, seja a partir de documentários ou de ficção, foi usado para doutrinar e

⁴⁴ Ibid, p. 48.

⁴⁵ KORNIS, op. cit., p. 240.

⁴⁶ QUINSANI, op. cit., p. 48.

glorificar⁴⁷. Assim, desde o início o cinema foi apropriado e instrumentalizado⁴⁸ para fins políticos e ideológicos: apesar de não ser considerado um filme de propaganda, o cinema foi usado como arma de propaganda política pela primeira vez pelos ingleses em 1901, durante a Guerra dos Bôeres (1899-1902)⁴⁹.

Em sequência, ele afirma que a intervenção do cinema – ou seja, o cinema como agente – só é possível porque certos modos de ação a tornam operatória ou eficaz e que ela está articulada à sociedade que produz o filme e àquela que o recebe, o recepciona⁵⁰. Desta forma, além dos elementos extra filmicos, como as condições da produção ou as formas de comercialização, o cinema possui modos de expressão específicos: a linguagem cinematográfica, a qual Ferro considera uma arma dentro desta sociedade que produz e recebe o filme⁵¹. Neste sentido, a linguagem cinematográfica possibilita a revelação de zonas ideológicas e sociais dos produtores ao mesmo tempo que a sociedade recebe estas imagens em função de sua própria cultura⁵². Assim, a recepção e a interpretação do filme não dependem somente das intenções de seus produtores, mas estão relacionados às condições culturais e sociais do público que o assiste.

O último ponto apresentado por Ferro é a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história⁵³. A leitura cinematográfica da história coloca ao historiador a problemática de como a leitura do passado é representada no filme, enquanto a leitura histórica e social do filme permite que o historiador encontre as zonas não visíveis do passado das sociedades⁵⁴. Um filme, independente de qual for, sempre vai além de seu próprio conteúdo⁵⁵ e além da realidade representada, permite atingir uma zona antes oculta, uma zona não visível. Isto é, por trás do conteúdo aparente existe um conteúdo latente, que pode revelar algo sobre aquela realidade: é uma busca do não visível através do visível⁵⁶.

Outra conceituação importante de Ferro é a ideia de cinema como uma contra-análise da sociedade ou como a “matéria de uma outra história que não é a História”⁵⁷:

A História é compreendida do ponto de vista daqueles que se encarregaram da sociedade: homens de Estado, magistrados, diplomatas, empreendedores e

⁴⁷ FERRO, op. cit., p. 13.

⁴⁸ Ibid, p. 14.

⁴⁹ Ibid, p. 70-71.

⁵⁰ Ibid, p. 15.

⁵¹ Ibid, p. 16.

⁵² Ibid, p. 16-17.

⁵³ Ibid, p. 19.

⁵⁴ Ibid, p. 19.

⁵⁵ Ibid, p. 29.

⁵⁶ Ibid, p. 88.

⁵⁷ Ibid, p. 86.

administradores. Foram eles, precisamente, que contribuíram para a unidade da pátria, para a redação das leis sagradas que nos fazem livres, etc. [...] O filme tem essa capacidade de *desestruturar* aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele *destrói* a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar. *Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos*. Ela atinge suas estruturas⁵⁸ (grifos meus).

Além destas ideias formuladas por Ferro, consideramos interessante o conceito de não mostrável, que aparece no texto de Sorlin. O conceito de não mostrável é caracterizado, basicamente, por aquilo que o público não quer ver, o que pode ser determinado por um período de tempo ou pela cultura do local em que o filme foi produzido e exibido⁵⁹. O autor escreve, por exemplo, que até a década de 1960, havia um cuidado especial com os corpos mortos: era aceitável mostrar um cadáver no caixão, mas não um corpo mutilado e retorcido⁶⁰. A ideia de não mostrável pressupõe a existência de um “mostrável”: *o que o público quer ver?* É uma questão que parece ser importante, principalmente quando pensamos em produções cinematográficas com fins propagandísticos – como é o caso do filme que foi usado como objeto para esta pesquisa.

1.2. O CINEMA DENTRO DO FASCISMO

Apesar dos filmes produzidos em regimes democráticos quase sempre servirem aos interesses do capital – ou, pelo menos, aqueles que são produzidos por grandes companhias –, os diretores e roteiristas têm uma liberdade maior para decidir quais temáticas serão trabalhadas e de qual forma. Nos regimes fascistas, contudo, o cinema é controlado pela censura e aparece instrumentalizado como uma arma de propaganda política de maneira direta e agressiva⁶¹, a fim de estetizar a política⁶².

Ao analisar as mudanças culturais decorrentes da modernidade, que aparecem associadas ao declínio da arte burguesa e da experiência estética e às transformações que vêm com a “civilização tecnológica”⁶³, Walter Benjamin escreve sobre as possibilidades da

⁵⁸ Ibid, p. 82-86.

⁵⁹ SORLIN, op. cit., p.22.

⁶⁰ Ibid, p. 22.

⁶¹ PEREIRA, op. cit., p. 103.

⁶² BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2022, p. 97.

⁶³ KANG, Jaeho. O espetáculo da modernidade: A crítica da cultura de Walter Benjamin. **Novos estudos CEBRAP**, n. 84, p. 215–233, 2009, p. 216.

reproduzibilidade técnica e afirma que a arte perde seu ar aurático, que aparece a partir da união da magia e da técnica. Ou seja, a obra de arte perde seu caráter essencialmente distante e o sua função ritualística⁶⁴, o que provoca uma democratização das obras de arte, que agora poderiam ser reproduzidas em qualquer lugar ou contexto:

Formulado de modo geral, a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido. Ambos os processos levam a um abalo violento do que é transmitido – um abalo da tradição, que é do outro lado da crise e da renovação da humanidade. Ambos se põem em uma relação íntima com os movimentos de massas de nosso tempo⁶⁵

A função social da arte, então, é transformada: o ritual abre lugar para uma outra fundamentação, uma outra práxis: a política⁶⁶. E o cinema, por ser completamente determinado por sua reproduzibilidade, seria uma antítese do movimento aurático da obra de arte. Portanto, ao pensar a relação do cinema (ou, enfim, da obra de arte na era da reproduzibilidade técnica) com a política, Benjamin desenvolve dois conceitos: a estetização da política e a politização da arte.

Para Benjamin, o fascismo⁶⁷ caminha diretamente em direção à estetização da política, em uma forma de tentar organizar e dar uma expressão às massas proletárias sem alterar as relações de propriedade⁶⁸. A partir de representações ilusórias, então, as massas se veriam representadas esteticamente nestas imagens e se sentiriam participantes do processo político ao mesmo tempo que continuam sem questionar as relações da produção capitalista⁶⁹.

Assim, a estetização da política culmina em único ponto: a guerra, que é a única capaz de dar uma finalidade aos grandes movimentos de massa e mobilizar a totalidade dos meios

⁶⁴ BENJAMIN, 2022, p. 59-61.

⁶⁵ Ibid, p. 57-58.

⁶⁶ Ibid, p. 62.

⁶⁷ “[O] fascismo é uma tendência que surge na fase imperialista do capitalismo, que procura se fortalecer nas condições de implantação do capitalismo monopolista de Estado, exprimindo-se através de uma política favorável à crescente concentração do capital; é um movimento político de conteúdo social conservador, que se disfarça sob uma máscara “modernizadora”, guiado pela ideologia de um pragmatismo radical, servindo-se de mitos irracionistas e conciliando-os com procedimentos racionalistas-formais do tipo manipulatório. O fascismo é um movimento chauvinista, antiliberal, antidemocrático, antissocialista, antioperário. Seu crescimento num país pressupõe condições históricas especiais, pressupõe uma preparação reacionária que tenha sido capaz de minar as bases das forças potencialmente antifascistas (enfraquecendo-lhes a influência junto às massas); e pressupõe também as condições da chamada sociedade de massas de consumo dirigido, bem como a existência de um certo nível de fusão do capital bancário com o capital industrial, isto é, a existência do capital financeiro” Cf. KONDER, Leandro. **Introdução ao fascismo**. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 52.

⁶⁸ BENJAMIN, 2022, p. 96-97.

⁶⁹VIEIRA *apud* GUETTNAUER. GUETTNAUER, Pedro Dideco Antunes. A estetização do cinema fascista: uma leitura benjaminiana das produções cinematográficas da Itália fascista. **Cadernos de InterPesquisas**, Curitiba, v. 1, p. 203-218, 2023, p. 207.

técnicos sem alterar as relações de posse tradicionais⁷⁰. Desta forma, para conseguir formar bases sólidas e engajar homens em um combate em defesa de suas convicções apaixonadas é preciso de um princípio sagrado, de um mito: a pátria⁷¹, que, ao lado do povo, é um tema recorrente em filmes de propaganda fascistas.

A politização da arte, a partir dos potenciais revolucionários da arte, funcionaria, então, como uma resposta dos comunistas à estetização da política fascista⁷². Entretanto, o conceito ocupa um lugar menor que o de estetização da política nesta pesquisa e, portanto, não iremos dar um foco específico a ele.

1.3. A METODOLOGIA

A metodologia utilizada para esta pesquisa é baseada, principalmente, na sistematização de análise histórica-cinematográfica desenvolvida por Rafael Hansen Quinsani em sua dissertação de mestrado, mas traz algumas considerações específicas que precisam ser pontuadas quando se analisa um filme produzido dentro de um regime fascista.

Em seu método, Quinsani destaca cinco empreendimentos metodológicos para a análise do filme: (1) a decomposição de elementos intra filmicos, que abrangem o espaço, o tempo, as ações desenvolvidas, a música, a forma narrativa, o andamento, o ritmo, a iluminação e os cenários; (2) a decomposição de elementos extra filmicos, constituído por recepção da mídia e do público, debates produzidos em diferentes esferas sociais, subsídios econômicos e distribuição⁷³. Entretanto, o projeto de censura que permitia controle tanto sobre a obra cinematográfica em si quanto como o material publicitário⁷⁴ coloca alguns obstáculos na realização desta proposição. Em sequência, Quinsani sugere que seja feito (3) o estabelecimento de um nexos dinâmico e o entrecruzamento de elementos intra filmicos e extra filmicos, o que apresenta a mesma dificuldade anteriormente explicada; que se (4) verifique a relação do filme com o texto escrito que serviu de base para sua produção e se destaque as diferenças e as convergências de sua adaptação⁷⁵. O filme *Raza*, entretanto, é baseado em uma novela homônima escrita por Francisco Franco, a qual optamos por não ler, devido ao curto período de tempo para o desenvolvimento do trabalho. Mesmo assim, buscaremos apresentar

⁷⁰ BENJAMIN, 2022, p. 97.

⁷¹ KONDER, op. cit., p. 36.

⁷² BENJAMIN, 2022, p. 99.

⁷³ QUINSANI, op. cit., p. 56.

⁷⁴ PEREIRA, op. cit., p. 126.

⁷⁵ QUINSANI, op. cit., p. 56.

algumas considerações desenvolvidas por outros pesquisadores sobre a obra e compará-las com a forma que as mesmas são apresentadas no filme. Enfim, o último empreendimento metodológico é (5) a contra-análise proposta por Marc Ferro, com destaque aos componentes não visíveis presentes no filme⁷⁶. Para a nossa análise, contudo, gostaríamos de adicionar outra pontuação: (6) o conceito de estetização da política proposto por Walter Benjamin e quais as especificidades do franquismo utilizadas para gerar esta representação ilusória.

O processo de decomposição das cenas para análise, então, segue o modelo desenvolvido por Quinsani, cujo conteúdo será comentado em sequência:

Descrição da cena	Diálogos	Planos e ângulos	Movimentos	Som	Fotografia/Cor
1	2	3	4	5	6
Personagens	Condensação Alteração Invenção Metáfora	Estrutura da narrativa	Espaço	Tempo	
7	8	9	10	11	

Tabela 1 – QUINSANI, Rafael Hansen. **A revolução em película**: Uma reflexão sobre a relação cinema-história e a Guerra Civil Espanhola. São José dos Pinhais: Estronho, 2014. p 56.

A análise, desta forma, inicia-se com a **descrição da cena**, onde busca-se descrever a ação como um todo. Em sequência, será feita uma transcrição dos **diálogos** presentes. Neste momento, Quinsani sugere fazer uma comparação com o roteiro, preferencialmente aquele escrito em um momento anterior à filmagem, para encontrar as diferenças e as adaptações⁷⁷, entretanto, como foi colocado antes, não faremos isto.

Depois, ocorrerá uma avaliação do uso de **planos ou ângulos** de câmera, uma vez que a altura e a distância do objeto permitem projetar uma determinada emoção na cena. Os dois ângulos destacados por Quinsani são o *Plongée* e o *Contra-Plongée*: o *Plongée* enquadra a cena de cima para baixo e busca demonstrar a diminuição do poder de atuação da personagem assim como indicar a opressão do ambiente sobre ela, enquanto o *Contra-Plongée* possui o efeito contrário: ele valoriza a posição da personagem e indica poder e exaltação. Os planos seguem a classificação apresentada por Ismail Xavier: *Plano Geral*, que mostra todo o espaço da ação, independente de ser um ambiente interno ou externo; *Plano Médio ou de Conjunto*, que mostra o conjunto de elementos em um campo de ação menor que o do Plano Geral;

⁷⁶ Ibid, p. 56.

⁷⁷ Ibid, p. 57.

Plano Americano, que enfoca as pessoas até a cintura; e *Primeiro Plano* (ou Close-up), que apresenta o enquadramento de um detalhe, um objeto ou uma pessoa⁷⁸.

O Quadro 4 constitui no detalhamento dos diferentes **movimentos** de câmera, os quais podem ser denominados como *Panning* (movimento de rotação em seu eixo vertical; procura imitar o movimento dos olhos do espectador), *Tilting* (movimento no eixo horizontal), *Rolling* (movimento no eixo transversal; busca produzir sensação de queda ou de um mundo desestruturado), *Travelling* (movimento sobre o cenário ou em direção a uma personagem) e *Zoom* (movimento sem deslocamento real, que utiliza apenas o movimento das lentes). Em seguida, há uma identificação do **som** presente na cena. Os elementos sonoros podem ser identificados como música, efeitos, ruídos e voz e a classificação do som ocorre em: *Não representativo* (essencialmente música), *Figurativo* (efeitos sonoros e ambientais) e *Representativo* (vozes e diálogos; pode aparecer em sincronia com as personagens ou como voz “em off”/“em over” e locuções). A linguagem sonora aparece sincrônica à linguagem visual, de forma que é quase invisível ao espectador, e contribui para a construção da narrativa de diferentes formas⁷⁹.

Após, discute-se **fotografia/cor** e se busca analisar a iluminação e o uso da cor, elementos que são empregados com o intuito de dar uma aparência emocional e contribuir para a construção dos detalhes da narrativa. Quinsani segue a seguinte classificação da iluminação: *luz-chave*, que fica ao lado da câmera e preenche grande parte do cenário; *luz atenuante*, que é colocada em posição lateral e tem como função remover as sombras e destacar objetos e personagens; *contra-luz*, que aparece posicionada anteposta à luz principal e define contornos. Além das classificações da iluminação, a intensidade da luz pode ser alterada entre *High-Key* (luz alta que ocasiona poucas áreas de sombra e destaca todos os elementos cênicos) e/ou *Low-Key* (luz baixa que deixa as sombras mais nítidas e densas; atribui um clima misterioso e sombrio). O Quadro 7 é caracterizado por uma avaliação cênica das **personagens** e uma comparação com sua atuação contextual, que pode ser inserida em uma unidade psicológica ou de ação. Ademais, o desenvolvimento da personagem, que pode aparecer como linear, contrastado, estático ou dinâmico, e a sua postura (ativa/passiva, autônoma/influenciada, protagonista/antagonista) são analisados, o que pode ser feito por uma contraposição e interação dos sujeitos-objetos⁸⁰.

⁷⁸ Ibid, p. 57.

⁷⁹ Ibid, p. 57-58.

⁸⁰ Ibid, p. 58.

O Quadro 8 busca compreender de qual forma o passado é representado. De modo que a representação do passado apresenta no cinema uma abordagem diferente daquela da história escrita, compreender a forma que a mesma é empregada e apresentada nos possibilita entender e explorar as potencialidades do filme. Assim, Quinsani evidencia quatro representações: **Condensação**, **Alteração**, **Invenção** e **Metáfora**. A Condensação é operada para “selecionar dados e acontecimentos específicos de uma experiência infinitamente maior”⁸¹, o que é uma exigência no meio cinematográfico, tanto pela duração da exposição que está disponível ao diretor como pela necessidade de organizar uma narrativa correspondente ao ritmo e ao andamento desejados. Para tanto, Alteração e Invenção recorrem a invenções em diferentes graus, desde detalhes a grandes alterações, para executar um relato dramático em imagens. Quinsani ressalta, no entanto, que estas alterações não significam uma “falsificação da história”, pois as alterações podem ser compensadas em “termos de aproximação da veracidade histórica com o uso de outros recursos, diferentes da narração dos fatos tal qual realmente aconteceram”⁸². A Metáfora, enfim, altera e inventa elementos com o objetivo de transmitir, captar ou questionar e aparece muitas vezes de forma integrada, de forma que o pesquisador deve destrinchá-la e compreender a narração que a metáfora sugere⁸³.

Depois, uma avaliação dos eixos da **estrutura narrativa** é elaborada. Os eixos apresentados por Quinsani dividem-se em três: *narração forte* (apresenta as situações de forma clara; ambiente com caráter englobador e situações organizadas intimamente; valores das personagens aparecem de forma dual; início que mostra uma partida e final que destaca a chegada); *narração débil* (deslocamento de equilíbrios; ambiente evasivo; valores difusos; final que pode apresentar surpresas; ausência de nexos entre início e partida); e *anti narração* (desequilíbrio de ambientes e personagens; narração dispersa e fragmentada). Ademais, é possível que exista um entrecruzamento das categorias. Em seguida, faz-se uma abordagem do **espaço** construído pelo filme. Quinsani identifica três eixos: *In/Off* (a câmera, ao enquadrar uma imagem, delimita uma porção do espaço e esconde outras imagens); *Estático/Dinâmico* (o espaço estático pode ser fixo (ambientes presentes imóveis) ou pode ser móvel (câmera imóvel enquanto as figuras em cena se movimentam) enquanto o espaço dinâmico pode ser descritivo (movimentos de câmera têm relação direta com as figuras) ou expressivo (relação dialética entre câmera e figuras)); e *Orgânico/Inorgânico*, eixo que

⁸¹ Ibid, p. 59.

⁸² Ibid, p. 59.

⁸³ Ibid, p. 59.

apresenta três antíteses: plano/profundo (o plano como a superfície em que distribuem os planos vertical ou horizontal e o profundo como o volume que organiza as figuras em profundidade); unitário/fragmentário (as figuras ajustam-se entre si ou apresentam barreiras internas); e centrado/excêntrico (imagem perde seu caráter sistêmico organizado a partir da perversão do quadro)⁸⁴.

O Quadro 11, enfim, busca analisar a dimensão temporal em relação à ordem de sucessão e disposição dos acontecimentos. Quinsani classifica o **tempo** em quatro categorias: *circular*, em que o início do filme corresponde ao encerramento; *cíclico*, em que o ponto de chegada é análogo ao de partida, mas não idêntico; *linear*, em que o início é diferente do final. O tempo linear pode ser subdividido em Vetorial (a continuação acontece de forma progressiva) e Não-Vetorial (sem continuidade). A última categoria é o tempo *anacrônico*, em que se perde o fio de ordenação. Assim, o tempo pode ser pensado a partir de sua duração e entendido como real ou aparente, normal (a extensão do tempo corresponde ao real dos acontecimentos) ou de uma amplitude temporal em que representação do acontecimento não coincide com o próprio acontecimento⁸⁵.

Desta forma, a partir das pontuações teórico-metodológicas que foram abordadas neste capítulo e de uma contextualização histórica e política do período em que o filme foi produzido – o que será discutido no capítulo subsequente –, buscaremos responder às seguintes questões: Como os ideais fascistas do regime de Franco aparecem no filme? Quais as imagens do passado e do regime franquista que se buscava construir com *Raza*? Além disso, empregaremos o modelo de decomposição de cena para compreender o simbolismo presente no filme, o que será fundamental para respondermos às perguntas apresentadas.

⁸⁴ Ibid, p. 59-60.

⁸⁵ Ibid, p. 59-60.

2. DA GUERRA CIVIL AO FRANQUISMO

Independente do evento histórico que escolhemos analisar, é quase sempre impossível falar sobre ele em sua totalidade – e mesmo que exista uma pretensão em fazê-lo, algum aspecto sempre irá receber mais destaque que o outro. Logo, precisamos fazer recortes. Seria difícil chegar à análise de *Raza* no último capítulo deste trabalho sem ter qualquer compreensão da Guerra Civil Espanhola antes, mas, da mesma forma, seria impossível abranger toda a sua complexidade em um subcapítulo. Assim, o foco dado à Guerra Civil neste trabalho busca entender o contexto político e social da Espanha em um momento anterior ao início da guerra e a quem uma vitória nacionalista iria favorecer – dentro e fora da Espanha. Depois, procuramos analisar o papel que a Falange Española Tradicionalista, o Exército e a Igreja católica tiveram dentro do franquismo (e do movimento nacionalista) e a posição que o regime teve em relação às produções audiovisuais.

2.1. UM POUCO SOBRE A GUERRA CIVIL ESPANHOLA

Logo que a Segunda República foi instaurada em 1931, depois da ditadura de Miguel Primo de Rivera (1923-1930) chegar ao fim, as classes dominantes sentiram que o programa de reformas republicano ameaçava sua hegemonia política e social⁸⁶. Em uma tentativa de modernizar a Espanha, o governo republicano propôs uma série de reformas, que levaram à aprovação de uma nova Constituição:

A Espanha foi definida como uma “República de trabalhadores de todas as categorias”, com regime democrático, secular e potencialmente descentralizado. Direitos individuais, inclusive a proteção da propriedade privada, foram incluídos na Constituição, mas o artigo 44 aceitava a possibilidade de expropriação para uso social. Duas das questões mais controversas - a concessão de poder autônomo a regiões históricas, em particular a Catalunha, e a introdução da esperada reforma agrária - foram aprovadas implicitamente, mas deixou-se para o Parlamento a tarefa de definir os detalhes da legislação. Todas as eleições deveriam agora ser feitas por voto universal secreto, e pela primeira vez as mulheres poderiam participar. Passariam a existir uma única Câmara inferior e um Tribunal de Garantias Constitucionais (um tipo de Suprema Corte), o qual ficaria encarregado de determinar a constitucionalidade das leis e mediar quaisquer conflitos entre os governos central e locais. O Parlamento teria a função de eleger, para o período de seis anos, o presidente da República com poderes essenciais, mas limitados, que poderia indicar e destituir primeiros-ministros, dissolver a Câmara duas vezes e

⁸⁶ SALVADÓ, Francisco Romero. *A Guerra Civil Espanhola*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 56.

assumir um papel de aconselhamento na elaboração das leis. Suas decisões, contudo, tinham de ser aprovadas pelo Parlamento, que também poderia dispensá-lo⁸⁷.

As reformas das Forças Armadas buscaram transformá-las em uma “instituição profissional que obedecia e defendia a ordem constitucional do país”⁸⁸, mas geraram ressentimentos dentro do oficialato: a Lei das Jurisdições de 1906, que concedeu autoridade judicial de militares sobre civis, foi abolida; os oficiais precisaram jurar lealdade à República; processos foram reabertos; e, para resolver o problema da superlotação, a aposentadoria de oficiais antigos foi incentivada e a promoção de méritos por guerra suspensa⁸⁹.

O estabelecimento do divórcio e do casamento civil, a erradicação símbolos religiosos em prédios públicos e o fim da fiscalização especial concedida ao clero, somados a medidas que eram essencialmente punitivas, como a proibição de enterros e comemorações religiosas, por sua vez, transformaram a Igreja católica, que já demonstrava aversão à democracia dentro de sua hierarquia eclesiástica, em uma forte opositora ao regime republicano⁹⁰: a partir de sua influência sobre diferentes setores da população espanhola e do controle que possuía sobre as principais redes de jornais e de estações de rádio do país, a Igreja passou a difundir a ideia de que a República era uma incorporação da anti-Espanha: herege, satânica e má⁹¹.

Uma legislação social que procurava defender a classe trabalhadora foi apresentada pelo Partido Socialista Obrero Español (Psoe) e resultou em uma série de projetos: aumento de salário e congelamento de aluguéis; direito a sete dias de férias remuneradas por ano, a licença-maternidade, a aposentadoria e a seguro contra acidentes de trabalho; e, introdução de jornada de trabalho de oito horas para todas as ocupações. Em uma tentativa de diminuir o desemprego na área rural, duas leis foram aprovadas: a Lei das Fronteiras Municipais, que proibia empregadores de trazer trabalhadores de outros locais até que todas as pessoas aptas a trabalhar em um determinado município estivessem empregadas, e a Lei do Cultivo Obrigatório, que obrigava os proprietários a usar suas terras para o cultivo, sob pena de um possível confisco⁹².

A oligarquia rural, que até então exercia influência quase absoluta sobre milhões de trabalhadores sem terra, via sua hegemonia entrar em colapso pela primeira vez: a nova legislação social afetava a estabilidade dos latifúndios, que dependiam de uma grande

⁸⁷ Ibid, p. 58-59.

⁸⁸ Ibid, p. 57.

⁸⁹ Ibid, p. 57-58.

⁹⁰ Ibid, p. 61.

⁹¹ Ibid, p. 62.

⁹² Ibid, p. 58.

quantidade de mão de obra que trabalhava horas intermináveis por salários miseráveis⁹³. Nos centros urbanos, por sua vez, a maioria dos empregadores estava irritada com os lucros declinantes e com os salários elevados, que afetavam pequenos e médios negócios. Mesmo assim, eles não representavam uma força monolítica: enquanto alguns desprezavam a República, outros procuravam uma reforma drástica na orientação política do governo⁹⁴.

Apesar da legislação social, as classes populares sentiam que suas expectativas não eram correspondidas: para responder à crise econômica, a República buscou soluções em políticas econômicas liberais, de equilíbrio orçamentário e monetarista, o que significava que, mesmo com os altos números de desempregados, não havia espaço para benefícios de bem-estar social em trabalhos públicos. Somado a isso, as tentativas de greve e insurreições eram duramente reprimidas pela Guarda Civil, que atuava no campo, e pela Guarda de Assalto, atuante nas cidades⁹⁵.

Quando as eleições de 1933 ocorreram, os partidos de direita se uniram em uma campanha bem financiada e agressiva e conseguiram ocupar a maioria das cadeiras do Parlamento, o que foi um marco decisivo para a destruição dos ideais presentes dos primeiros anos da República:

O Psoe, com 1,6 milhão de votos, elegeu somente 58 deputados. Os republicanos progressistas perderam 37 cadeiras (somente a Esquerda catalã, com 19 assentos, teve êxito e, ainda assim, ficou em segundo lugar, depois de seu rival, a Lliga, com 24). Em contraposição [...] A Ceda e a oligarquia agrária (com respectivamente 115 e 36 deputados) se tornaram o maior grupo no Parlamento. A extrema direita tinha 53 assentos. Republicanos de centro e de direita elegeram cerca de 140 deputados (102 deles radicais). O partido de Lerroux não mostrou escrúpulos ao entrar em alianças táticas que, dependendo da região, incluíram a Ceda no segundo turno⁹⁶

Lerroux⁹⁷ foi eleito como o primeiro-ministro em um gabinete que era dominado por radicais e possuía apoio da Ceda (Confederación Española de Derechas Autónomas) no Parlamento. Os radicais, contudo, se tornaram uma peça na estratégia sutil da Ceda, que

⁹³ Ibid, p. 63.

⁹⁴ Ibid, p. 63.

⁹⁵ Ibid, p. 67.

⁹⁶ Ibid, p. 74.

⁹⁷ Alejandro Lerroux começou a ascender dentro da política espanhola em 1901: “Habilidoso orador e organizador, Lerroux tirou vantagem da desmoralização do movimento dos trabalhadores para constituir um formidável mecanismo político pelo qual o Partido Radical [fundado em 1908] ganhou apoio nas políticas municipais. Seu dom de mobilizar as classes mais desfavorecidas, pelo menos até 1914, fez com que recebesse o apelido de ‘Imperador do Paralelo’, em referência ao bairro proletário da cidade. Ele incitava seus seguidores com brutal anticlericalismo, anticatalanismo e promessas vagas de uma vindoura revolução após o estabelecimento da República. [...] O oportunismo sem princípios e os acordos duvidosos de Lerroux não só enfatizariam as turvas fundações da Espanha da Restauração, como também criariam problemas quando, na década de 1930, seu partido se tornou dominante na política nacional” Cf. SALVADÓ, Francisco Romero. **A Guerra Civil Espanhola**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 35.

buscava enfraquecê-los sem destruir totalmente o processo político a fim de que houvesse a dissolução do Parlamento e novas eleições⁹⁸. Houve tentativas de greves e insurreições por grupos de esquerda, mas estas foram sufocada de forma violenta⁹⁹. Assim, as classes dominantes iniciavam uma contrarrevolução:

Cerca de 40 mil republicanos e socialistas padeciam nas prisões, e muitos outros tiveram de se esconder ou ir para o exterior [...] A autonomia catalã foi suspensa, e a Generalitat substituída por um governador-general indicado por Madri. Por todo o país, empregadores tentaram se vingar dos anos anteriores. Houve inúmeras demissões, salários foram cortados, sindicatos dispersados e comitês de arbitragem suspensos. A ordem tradicional também foi restaurada no campo, enquanto camponeses eram despejados, conselhos derrubados e substituídos por candidatos dos caciques locais¹⁰⁰

Dentro deste cenário político, os latifundiários e os membros da Ceda abusavam de sua força parlamentar para formar e demitir gabinetes, o que enfraquecia os radicais¹⁰¹. Mas, de qualquer forma, a parceria entre a Ceda e os radicais entrou em crise em 1935, depois de uma série de escândalos de corrupção do partido de Lerroux se tornarem públicos¹⁰². Para o líder da Ceda, Gil Robles, isto se mostrou como uma oportunidade: o presidente da República teria que confiar o cargo de primeiro-ministro a ele, que seria responsável por uma revisão constitucional. Entretanto, o presidente optou por dissolver o Parlamento, o que estava previsto na Constituição, e nomeou um de seus aliados políticos para organizar as eleições¹⁰³.

Desta forma, as eleições de 1936 representavam, tanto para a esquerda quanto para a direita, uma questão de sobrevivência: para a esquerda, esta eleição representava uma defesa da República de 1931 contra o fascismo. Para a direita, por sua vez, ela representava uma defesa dos valores cristãos contra o perigo da desintegração revolucionária¹⁰⁴. A Ceda tentou se organizar em uma enorme aliança antirrevolucionária, mas não obteve resultados¹⁰⁵. Enquanto isso, republicanos de esquerda, socialistas, comunistas, o Partido Sindicalista de Angel Pestaña e o Poum (Partido Obrero de Unificación Marxista) se uniram em uma ampla coalizão, a Frente Popular¹⁰⁶, que venceu as eleições:

⁹⁸ SALVADÓ, op. cit., p. 75-76.

⁹⁹ Ibid, p. 78-81.

¹⁰⁰ Ibid, p. 81.

¹⁰¹ Ibid, p. 81.

¹⁰² Ibid, p. 82.

¹⁰³ Ibid, p. 83.

¹⁰⁴ Ibid, p. 83-84.

¹⁰⁵ Ibid, p. 84.

¹⁰⁶ Ibid, p. 86.

Os resultados eleitorais revelaram a divisão do país em termos de linhas políticas. A direita obteve 4.503.524 votos, consolidando seu apoio nas duas Castelas, Navarra e Galícia. A esquerda, com 4.654.116 votos, predominou no sul, na periferia e nas principais cidades industriais. Como resultado do sistema eleitoral, a apertada margem de vitória significou uma grande guinada em termos de assentos: a direita elegeu 132 representantes (88 da Ceda), e a Frente Popular conquistou 286 cadeiras (99 delas socialistas). Somente com 42 representantes, o centro político foi praticamente dizimado - os radicais só tinham quatro assentos¹⁰⁷.

Então, depois da frustrada tentativa de destruir a República “por dentro”, a direita passou a defender atos de violência:

A Falange teve um aumento brusco na quantidade de seus integrantes como consequência do contínuo fluxo de militantes desiludidos da JAP, ala jovem da Ceda. A própria Ceda começou a exercer papel secundário, permitindo que a Renovación Espanola tomasse o controle da liderança política. Em 8 de março, vários africanistas importantes se reuniram na residência do malsucedido candidato da Ceda para o governo de Madri, o corretor de recursos públicos José Delgado, para organizar um golpe militar¹⁰⁸.

Depois de tudo o que foi exposto até o momento, seria ingênuo acreditar que um único acontecimento provocou a Guerra Civil Espanhola e os eventos trágicos que aconteceram no momento e depois do fim do conflito. Mas, se o caminho que fizemos até aqui nos apresenta as tensões que tornaram o conflito possível, o seu início acontece a partir de uma tentativa fracassada de golpe. Os golpistas acreditavam que o levante teria sucesso em questão de dias¹⁰⁹. Por outro lado, com base nas correlações de forças republicanas e nacionalistas, parecia que o governo conseguiria suprimir a insurreição¹¹⁰. Contudo, como nenhum dos lados possuía armas modernas e indústria de armamento importante, eles buscaram apoio diplomático e militar em outros países¹¹¹.

As esperanças do lado republicano foram colocadas, principalmente, sobre a França. O primeiro-ministro francês, o socialista Léon Blum concordou em vender armas para o governo republicano. A decisão da França se baseou não só na solidariedade ideológica, mas no seu interesse de manter um governo amigável no sul da fronteira. Porém, um conjunto de pressões internas e externas fez com que a França mudasse de posição e suspendesse o carregamento de navios. No campo externo, a Grã-Bretanha, que representava uma aliança importante para

¹⁰⁷ Ibid, p. 86.

¹⁰⁸ Ibid, p. 89.

¹⁰⁹ Ibid, p. 94.

¹¹⁰ Ibid, p. 95.

¹¹¹ Ibid, p. 95.

a França e era simpatizante dos golpistas espanhóis, teve um papel crucial nas tomadas de decisões francesas¹¹².

A Grã-Bretanha era tomada por sentimentos anti-republicanos desde o início do conflito: os círculos do governo rejeitavam o que uma República de esquerda representava e aprovavam os objetivos anti revolucionários da insurreição e os círculos econômicos dirigentes ingleses, temerosos que seus investimentos pudessem ser confiscados pelos sindicatos leais à República, estavam inclinados em favor da vitória da rebelião. Mas, como uma intervenção direta era algo impensável, a Grã-Bretanha escondeu a sua hostilidade com a República atrás de uma declaração de neutralidade – ao mesmo tempo, impôs um embargo ao envio de armas ao governo que havia sido eleito legalmente¹¹³.

Os nacionalistas, por sua vez, tiveram uma experiência completamente diferente dentro do campo internacional. Portugal se tornou um dos principais canais para que o lado nacionalista recebesse assistência externa e serviu para conectar zonas nacionalistas divididas¹¹⁴. O apoio militar dado pela Alemanha e pela Itália foi essencial para garantir a vitória nacionalista¹¹⁵. A intervenção nazista era secreta e partia da expectativa de produzir uma vitória rápida aos nacionalistas, mas, caso isso falhasse, Hitler acreditava que poderia se aproveitar da questão anticomunista para neutralizar os republicanos. Além disso, o envolvimento na Guerra Civil Espanhola servia como um teste para o seu aparato militar, bem como uma avaliação dos limites da tolerância das potências ocidentais¹¹⁶. A Itália, que havia apoiado todas as operações antirrepublicanas anteriores, se encontrava militar e economicamente enfraquecida e diplomaticamente isolada e inicialmente negou as solicitações de apoio da Espanha. Sua posição mudou, porém, depois de uma avaliação de

¹¹² Ibid, p. 97.

¹¹³ Ibid, p. 98-99.

¹¹⁴ Ibid, p. 100.

¹¹⁵ Apenas em um primeiro momento, a assistência da Alemanha consistiu em “dez aviões de transporte Junker 52 voaram da Alemanha para Marrocos a fim de iniciar a decisiva ponte-aérea das tropas africanas rumo à Espanha. [...] na noite de 31 de julho, um navio alemão, o *Usaramo*, partiu de Hamburgo carregado com dez Junker 52, seis aviões de guerra Heinkel 51, armas antiaéreas, bombas e munição, assim como 85 pilotos e técnicos. No dia 13 de agosto, o Kamerun partiu, levando 300 toneladas de combustível, seguido no dia seguinte pelo Wigbert, carregando seis Heinkel 51, dois Junkers, 960 bombas de 50kg, dez mil bombas de 10kg e 150 mil balas de metralhadora. Todos estes navios se dirigiram a Lisboa, de onde Salazar autorizou as entregas”, enquanto a da Itália em “uma dúzia de aviões bombardeiros e de transportes Savoia-Marchetti S-81, seguidos de 12 aviões de guerra Fiat C.R.-32 para o Marrocos espanhol, além do navio de carga Emílio Morandi transportando munição. As tripulações se juntariam à Legião Estrangeira espanhola para dar-lhe proteção. Depois, em 7 de agosto, Roma enviou mais 27 aviões de combate, cinco tanques, 40 metralhadoras e 12 armas antiaéreas, assim como munição, bombas, combustível e lubrificantes de aviação”. Cf. SALVADÓ, Francisco Romero. **A Guerra Civil Espanhola**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 101-105.

¹¹⁶ SALVADÓ, op. cit., p. 102.

diferentes informações, que levaram Mussolini a concluir que a vitória nacionalista era uma certeza¹¹⁷.

A Grã-Bretanha adota a ideia de um Acordo de Não-Intervenção (NIA, na sigla em inglês), que se tornou a base da diplomacia britânica em relação ao conflito espanhol: mantinha a aparência de neutralidade do país enquanto escondia sua hostilidade em relação à República e colocava um governo eleito democraticamente e um golpe militar em relação de igualdade¹¹⁸. Entretanto, a fraude em torno do NIA logo foi percebida pelos países fascistas, que continuaram a assistir a Espanha. Isso, somado ao consentimento britânico e a uma França paralisada, alterou a direção da Guerra Civil¹¹⁹.

Inicialmente, os líderes da União Soviética mostraram cautela em se envolver na Guerra Civil Espanhola. Contudo, a crescente ameaça fascista no continente europeu não poderia ser ignorada¹²⁰. Assim, em resposta ao contínuo escárnio do NIA, a delegação soviética do Comitê de Não-Intervenção (NIC, na sigla inglês) afirmou que a URSS se consideraria livre de suas obrigações caso as violações não cessassem imediatamente¹²¹. Então, Stalin aceitou fornecer equipamento militar para a República espanhola, o que aconteceu em sigilo¹²². Ao mesmo tempo, a organização do envio das Brigadas Internacionais se iniciou. Os partidos comunistas conduziram a organização do alistamento e do transporte dos voluntários, mas as Brigadas não eram uma exclusividade dos comunistas: “buscavam atrair qualquer pessoa, independentemente de suas inclinações políticas, disposta a combater o fascismo”¹²³. Entretanto, enquanto a maioria dos voluntários das Brigadas Internacionais era composta por civis que precisavam ser armados, treinados e alimentados¹²⁴, do lado nacionalista, as

[...] tropas provenientes da Alemanha eram formadas por soldados profissionais, reabastecidas e equipadas constantemente com o melhor material militar disponível. Os mouros, juntamente com a Legião Estrangeira, constituíam as unidades de elite nacionalistas e eram mercenários que se uniram ao Exército de Franco para escapar da miséria. No caso da Itália, 43% de seus soldados na Espanha faziam parte do Exército regular, alguns até eram importantes generais e oficiais do Alto Comando. Outros eram membros da milícia camisas negras, ou camisas pretas¹²⁵

¹¹⁷ Ibid, p. 103-104.

¹¹⁸ Ibid, 107-109.

¹¹⁹ Ibid, p. 109.

¹²⁰ Ibid, p. 113.

¹²¹ Ibid, p. 114.

¹²² Ibid, p. 114.

¹²³ Ibid, p. 115.

¹²⁴ Ibid, p. 128.

¹²⁵ Ibid, p. 128.

Desta forma, a assistência da Alemanha e da Itália, que aconteceu a partir do fornecimento militar e de efetivos, foi essencial para que os nacionalistas conseguissem vencer a Guerra Civil. A Grã-Bretanha, da mesma forma, ocupou um grande papel: por trás de uma falsa neutralidade e de um Acordo de Não-Intervenção cínico, ignorava as práticas alemã e italiana, ao mesmo tempo que ameaçava a França para abandonar suas tentativas de assistência aos republicanos. Da mesma forma, o embargo da compra de armas instituído pelo NIA contribuiu para enfraquecer e isolar a República, que, depois de muita resistência, foi derrotada.

2.2. AS BASES DO FRANQUISMO

Apesar de o fascismo poder ser identificado por algumas características específicas – é chauvinista, antiliberal, antidemocrático, antissocialista e anti operário –, o mito da nação, que é essencial dentro da retórica fascista, possibilita que ele assuma formas particulares em cada país. Na Segunda República espanhola, elementos fascistas ganham um espaço no discurso de muitos conservadores, mas os intelectuais se identificavam com sua retórica moderna: a posição adotada por eles era a de que procuravam “llegar a una síntesis doctrinal entre los rasgos ideológicos del fascismo y aquellos más enraizados en la tradición conservadora del país”¹²⁶. A Falange, partido fascista espanhol fundado por José Antonio Primo de Rivera em outubro de 1933, foi inspirada no fascismo italiano e incorporou o nacional-sindicalismo, considerado uma forma de nacionalismo em um nível político-organizativo, como um de seus principais princípios ideológicos¹²⁷.

A partir do mito nacional e da ideia de decadência, a retórica da vanguarda falangista procura construir uma narrativa em que a solução para a crise de identidade do sujeito moderno o colocava entre a nostalgia de um passado idealizado e a promessa de renovação para o futuro, que contrastavam com a precariedade do presente¹²⁸. Assim:

Fue, precisamente por eso, que se actualizaron algunos símbolos tradicionales, que representarían la fuerza transformadora de la voluntad de lucha por lo nuevo. En este horizonte simbólico es que el campesino encarnó los valores míticos de la vanguardia fascista como símbolo del nuevo hombre¹²⁹.

¹²⁶ JIMENÉZ CAMPO apud GRECCO. GRECCO, Gabriela de Lima. Falange Española: de la corte literaria de José Antonio al protagonismo del nacionalcatolicismo. *História e Cultura*, Franca, v. 5, n. 3, p. 98-118, dez. 2016. p. 101.

¹²⁷ GRECCO, op cit., p. 102.

¹²⁸ Ibid, p. 104.

¹²⁹ Ibid, p. 104.

Mas, de qualquer forma, a Falange não teve grande influência dentro da política espanhola até 1936 e, com o início da Guerra Civil, o partido perdeu a sua autonomia: sem a presença de um grupo hegemônico, o Exército ocupou o papel de liderança no golpe contrarrevolucionário, o que possibilitou a coexistência de grupos tradicionais, como as Forças Armadas e a Igreja católica, e de grupos fascistas que seguiam um princípio “revolucionário e conservador”¹³⁰.

Francisco Franco havia conquistado a liderança militar do movimento nacionalista em 1936 e seu papel como líder político logo foi estabelecido: os grupos de direita que procuravam ocupar o lugar de liderança dentro do movimento contrarrevolucionário eram difusos, mas Franco decretou que todos eles deveriam estar subordinados ao Exército¹³¹. Assim, quando José Antonio, líder da Falange, foi executado em novembro de 1936, a Falange se encontrava fragmentada, o que possibilitou Franco a integrar o partido – o que aconteceu por meio de um golpe¹³². Em 19 de abril de 1937, Franco decretou a unificação de todas as forças nacionalistas, o que necessariamente implicava a dissolução de todas as estruturas de partidos existentes¹³³.

O partido nacionalista, então, passou a se chamar Falange Española Tradicionalista (FET) e procurava enfatizar a relevância dos dois principais grupos dentro do movimento contrarrevolucionário – os carlistas e os falangistas. Mas, na verdade, a Falange Española Tradicionalista representava o nascimento de um partido franquista e o término das ambições hegemônicas da Falange¹³⁴: Franco agora era o “generalíssimo das Forças Armadas, chefe de Estado, caudillo da cruzada e líder do único partido político”¹³⁵.

Então, se o projeto político e o pensamento estético do fascismo espanhol foi representado pela Falange, o seu hibridismo com as forças tradicionais – Forças Armadas e Igreja – era o que representava o regime franquista.

O papel que o Exército ocupou dentro do movimento nacionalista é anterior ao início da Guerra Civil, visto que os militares foram os principais arquitetos do golpe de 1936. Mas, possivelmente por Franco ter atuado no Exército africanista, o que definiu a atuação do Exército durante a Guerra Civil foi uma estratégia similar àquela utilizada nas colônias. A repressão era uma característica intrínseca dos nacionalistas e desde o início da Guerra Civil

¹³⁰ Ibid, p. 102-103.

¹³¹ SALVADÓ, op. cit., p. 173

¹³² Ibid, p. 174-175.

¹³³ Ibid, p. 175.

¹³⁴ Ibid, p. 175.

¹³⁵ Ibid, p. 176.

fez parte do plano de liquidação que tinha como objetivo erradicar o ciclo de reformas que havia se iniciado em 1931¹³⁶. Da mesma forma, o culto à violência e o desprezo aos direitos humanos e aos ideais liberais que forjaram a cruel estratégia dos africanistas nos campos de batalhas de Marrocos foram incorporados dentro da Espanha:

A repressão em massa era o instrumento perfeito para aterrorizar os operários e obrigá-los a consentir na (limpeza) necessária para livrar o país de ateus, separatistas e comunistas. Esses grupos incorporavam a “anti-Espanha”, que precisava ser purificada e destruída. A violência estava a serviço de um projeto fundamentalmente reacionário cujo objetivo era restabelecer a ordem social tradicional. Execuções constantes e massacres generalizados se tornaram a fundação de um novo Estado Expurgado de todos os elementos discordantes [...] O terror que fez parte de seus [dos africanistas] avanços foi uma das maiores armas de Franco no caminho em direção a Madri. Oficiais da colônia tinham aprendido havia muito o valor da “limpeza” sistemática como meio de garantir a ordem. Desse modo, um processo de extermínio seletivo e de tortura acompanhou a “liberação” dos povoados. Cadáveres não enterrados eram deixados à vista durante dias como um alerta aos sobreviventes¹³⁷

Desta forma, as decisões militares dos nacionalistas pareciam, muitas vezes, desnorteadas, mas, para um alto comando constituído por oficiais africanistas, estas pareciam justificadas. A estratégia apresentada por Franco não consistia em uma batalha rápida e eficiente, mas possuía avanços cautelosos, que procuravam aniquilar a resistência republicana por completo. Contudo, um método mais lento não era somente uma característica do modo de organização dos africanistas, mas uma forma de fortalecer a imagem pessoal de Franco¹³⁸.

Mesmo depois de a guerra chegar ao fim e o Estado franquista ser estabelecido, a atmosfera da Guerra Civil e a perpetuação de uma repressão vingativa continuaram: o país permanecia dividido entre os “patriotas” da “Espanha real” e a “escória comunista” que havia apoiado a “Espanha atea”, que deveriam ser presos, mortos ou exilados¹³⁹. Assim, ao contrário de outros Estados fascistas, que procuraram mobilizar as massas da classe operária, o franquismo as considerou como inimigas, que, como os povos originários das antigas colônias, deveriam ser derrotados, presos ou colocados em estado de submissão por meio do terror pelo Exército, que era responsável por manter a ordem pública¹⁴⁰.

¹³⁶ Ibid, p. 153.

¹³⁷ Ibid, p. 153-154.

¹³⁸ Ibid, p. 170.

¹³⁹ Ibid, p. 243-244.

¹⁴⁰ Pesquisas mais recentes indicam que “pelo menos 150 mil pessoas foram mortas. No entanto, os números exatos provavelmente nunca serão conhecidos. As autoridades nacionalistas tiveram quase 40 anos para esconder todos os vestígios de sua “justiça”. Milhões de espanhóis foram dados por “desaparecidos”, e suas mortes não foram registradas; registraram-se como causa da morte de muitos outros todos os tipos de doenças misteriosas e acidentes” Cf. SALVADÓ, Francisco Romero. **A Guerra Civil Espanhola**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 244.

A Igreja católica, por sua vez, exerceu os papéis de legitimar e de oferecer coesão ao regime e, assim como o Exército, o seu caráter anti-republicano é anterior à Guerra Civil Espanhola. Historicamente, a Igreja havia abandonado o evangelho da pobreza e da irmandade para privilegiar o acúmulo de riquezas, abençoar a opressão social e exigir que as camadas populares aceitassem o domínio natural das classes governantes. Isto, somado à sua hostilidade às reformas e à perda de privilégios, a transformou em uma das bases ideológicas da contrarrevolução¹⁴¹: como os nacionalistas não possuíam grandes intelectuais, foi a Igreja que assumiu este papel. A rede católica foi essencial para mobilizar a opinião internacional e para reunir forças sociais da Espanha – fazendeiros, comerciantes e a classe média religiosa; todos assustados com o fantasma comunista¹⁴². Ademais, a hierarquia eclesiástica foi fundamental dentro da disputa simbólica em torno da Guerra Civil:

Os bispos de Pamplona e Saragoça e o arcebispo de Santiago já usavam o termo *cruzada* e a expressão “guerra de Deus” para caracterizar a causa rebelde em agosto. A publicação da carta pastoral “As duas cidades”, em 30 de setembro, pelo bispo de Salamanca, Enrique Pia y Deniel, que de forma cortês oferecia seu palácio a Franco para estabelecer o posto de comando nacionalista, foi o momento decisivo no processo de conceder à guerra civil um caráter religioso. De acordo com o prelado, a guerra não era nem um conflito político nem de classes, mas uma luta titânica entre dois conceitos de vida, um deles representado por uma cidade terrena habitada pelos filhos de Caim, comunistas e anarquistas que por inveja mataram seus irmãos; o outro, uma cidade celestial onde a doutrina de Deus, o martírio e o heroísmo prevaleceram. Os insurgentes não eram rebeldes contra seu governo, mas abençoados como heróis de uma nova Reconquista – patriotas lutando para libertar a Espanha de hordas de ateus de Moscou e restaurar a civilização da pátria em perigo. A partir daí, o triunfo da cidade de Deus foi acompanhado por uma retórica que associava o catolicismo militante ao patriotismo e ao militarismo. As vitórias de Franco eram comemoradas com *Te Deum*, e o sacerdócio apoiava abertamente a saudação fascista, fazia discursos inflamados para as tropas e apelava pelo extermínio dos comunistas¹⁴³.

Procissões e romarias se confundiam com juramentos à bandeira, desfiles militares e homenagens aos mártires de guerra. Esta simbiose de elementos religiosos e políticos, portanto, possibilitou que o sofrimento e a dedicação daqueles que lutaram pela ressurreição da Espanha fosse associado com a paixão e a morte de Cristo¹⁴⁴. Da mesma forma, Franco era associado à figura de Jesus Cristo, a nação espanhola à da Virgem Maria e o Estado franquista à ressurreição da pátria e a restauração dos princípios católicos¹⁴⁵. As bases da Espanha

¹⁴¹ Ibid, p. 149.

¹⁴² Ibid, p. 166.

¹⁴³ Ibid, p. 166-167.

¹⁴⁴ RINA SIMÓN, César. Fascismo, nacionalcatolicismo y religiosidad popular. Combates por la significación de la dictadura (1936-1940). *Historia y Política*, v. 37, p. 241-266, 2017. p. 249.

¹⁴⁵ Ibid, p. 243.

franquista, então, eram uma convergência entre as tendências fascistas e elementos religiosos absolutistas e medievais, que pode ser definida a partir do conceito de *nacional-catolicismo*¹⁴⁶.

Assim, uma das principais características da cultura política do nacional-catolicismo foi a aspiração de transformar a Semana Santa em um símbolo de recristianização e de proteção das tradições nacionais¹⁴⁷: “Se ha operado el milagro [...], la España liberada ha retornado a su tradición, que es su fe. Su fe en Dios y su fe en la patria, fe en la grandeza de su destino y en la continuidad de su historia”¹⁴⁸.

Desta forma, para garantir a sua consolidação e a sua legitimação, o franquismo precisou conciliar elementos que são característicos à retórica fascista a princípios que faziam parte da tradição política espanhola, o que parece ser contraditório e provoca hesitação em se definir o franquismo como um regime fascista¹⁴⁹. Nós, entretanto, o consideramos um regime fascista. Evidentemente, entendemos que o fascismo possui características que o diferenciam de outros regimes autoritários e que autoritarismo não significa, necessariamente, fascismo. Mas, ao mesmo tempo, entendemos que o fascismo faz o uso de uma teoria que legitima a emasculação da teoria em geral¹⁵⁰ e que esta falta de uma teoria concreta e o mito da nação possibilitam uma adaptabilidade quanto a forma que, em prática, ele irá atingir: no caso da Espanha, os elementos reacionários se associaram ao catolicismo e a máscara modernizadora não precisou ser colocada. A retórica e a coreografia fascista permaneceram. O ódio por comunistas, operários, liberais e por todos aqueles que representavam a “anti-Espanha” permaneceu. De qualquer forma, o fascismo não é estático: com o fim da Segunda Guerra Mundial e o fim dos regimes nazista na Alemanha e fascista na Itália, os outros regimes fascistas precisaram reorientar algumas de suas estratégias para continuar a existir. Foi o que Franco fez – e o regime fascista na Espanha só chegou ao fim com a sua morte, em 1975.

2.3. ENTRE CENSURA E PROPAGANDA

Dentro do contexto da Guerra Civil Espanhola, as disputas não estavam situadas apenas nos campos econômico e político, mas no ideológico: diferentes concepções da

¹⁴⁶ SALVADÓ, op. cit., p. 177.

¹⁴⁷ RINA SIMÓN, op. cit., p. 251.

¹⁴⁸ VALDIVIA apud RINA SIMÓN, op. cit., p. 251.

¹⁴⁹ Observamos que autores de parte da bibliografia usada para a escrita deste trabalho se sentem hesitantes em definir o franquismo como um regime fascista, visto que há uma introdução de elementos conservadores que não estavam previstos dentro da expectativa revolucionária da Falange de José Antonio.

¹⁵⁰ KONDER, op. cit., p. 29.

realidade se confrontavam em uma disputa simbólica¹⁵¹. Neste sentido, a produção audiovisual, devido a sua capacidade propagandística, teve uma configuração significativa dentro desta disputa ideológica: 320 filmes republicanos e 93 filmes nacionalistas foram produzidos¹⁵².

Mas, mesmo com uma produção audiovisual relativamente pequena em comparação à produção republicana, os nacionalistas compreendiam a sua relevância: em março de 1937, criou-se a Junta da Censura, responsável pela censura cinematográfica em todo o território nacional. Assim, todas as exhibições em território ocupado deveriam ser previamente autorizadas¹⁵³. Em abril do mesmo ano, o Departamento de Prensa y Propaganda da Falange, que até então era próprio do partido, foi elevado à órgão nacional e convertido em um instrumento de propaganda franquista¹⁵⁴. Em 1938, o nome da Delegación del Estado para Prensa y Propaganda é transformado em Delegación *Nacional* de Prensa y Propaganda, que fica sob responsabilidade de Ramón Serrano Suñer¹⁵⁵. Há, então, uma tentativa de aproximação da Falange ao governo como uma forma de enfraquecer este setor político e de centralizar o poder em Franco, o que atravessa a estrutura da produção cinematográfica¹⁵⁶.

Em abril de 1938, o Departamento Nacional de Cinematografía é inaugurado. Este setor surge de “una reestructuración completa del Estado o, más exactamente, de la constitución en sentido estricto de un verdadero aparato de Estado con vocación totalitaria”¹⁵⁷ e suas produções combinavam nacionalismo e catolicismo¹⁵⁸. Em maio de 1941, à medida em que as produções audiovisuais se vinculavam ao regime, um decreto estabelece a transferência dos Servicios de Prensa y Propaganda à Vicesecretaría de Educación Popular:

Siguiendo el proceso gradual de revisión de la Ley de enero de mil novecientos treinta y ocho que, con carácter provisional organizó la Administración Central del Estado, procede ahora emplazar de manera adecuada los Servicios de Prensa y Propaganda en *atención a la sustantividad de su significación doctrinal y política*. No estimándose todavía su formal constitución en un Ministerio independiente, es oportuna su inserción en los órganos elaboradores de la doctrina política del Estado, por lo que se organizan dentro del Partido mediante la creación de una Vicesecretaría que se llamará de Educación Popular. [...] Todos los Servicios y Organismos que, en materia de Prensa y Propaganda y sus respectivas competencias dependían de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda y del Ministerio de la

¹⁵¹ BEVERARI, Rafael Firmino. **No-Do: Imagens do fascismo na Espanha**. 2015. 213 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, 2015. p. 1

¹⁵² CRUSELLS apud BEVERARI, op. cit., p. 2.

¹⁵³ BEVERARI, op. cit., p. 2.

¹⁵⁴ PEREIRA, op. cit., p. 124.

¹⁵⁵ BEVERARI, op. cit., p. 3.

¹⁵⁶ Ibid, p. 3.

¹⁵⁷ Ibid, p. 6.

¹⁵⁸ Ibid, p. 6.

Gobernación se transfieren a la Vicesecretaría de Educación Popular de la Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., que se crea por la presente Ley¹⁵⁹ (grifo meu).

Com a vitória dos nacionalistas em 1939, muitos artistas deixaram o país e, com a instauração da censura, a produção espanhola se limitou a servir os interesses do regime¹⁶⁰. Assim, os princípios de censura se inspiraram no *orden* de 2 de novembro de 1938: “dado que o cinema exerce uma inegável e enorme influência sobre a difusão do pensamento e sobre a educação das massas, é indispensável que o Estado vigie sempre que haja algum risco que possa impedi-lo de sua missão”¹⁶¹. Os dois organismos de censura – Comisión de Censura Cinematográfica e Junta Superior de Censura Cinematográfica – foram, por sua vez, supervisionados pelo Exército e pela Igreja católica. A censura do regime garantiu o controle sobre todas as etapas da produção cinematográfica: em produções nacionais, a censura atuou sobre o roteiro, sobre imagens, sons e títulos de obras concluídas, sobre o material publicitário e sobre o sistema de proteção financeira do Estado, que podia cobrir até 40% das despesas¹⁶². Em filmes estrangeiros, a política de censura proporcionava o direito de supervisão da obra e de seus materiais publicitários. Em 1941, se decretou uma lei que obrigava a dublagem dos filmes como uma forma de “proteger a língua espanhola devido à enorme entrada de filmes estrangeiros [...] que colocavam em perigo a frágil produção nacional”¹⁶³.

Assim, observamos que as medidas em torno da produção cinematográfica procuram destruir a pluralidade de expressão dentro da Espanha e de estabelecer uma cultura imagética que fortalecesse os interesses do regime¹⁶⁴. Isto é, se entendermos o cinema como um veículo em que ideologias, mentalidades, aspirações e representações de uma determinada sociedade são colocadas e um meio sobre o qual os governos buscam disseminar suas ideologias e exercer o seu poder político¹⁶⁵, concluímos que a posição do regime franquista diante da produção audiovisual recai entre a propaganda e a censura.

¹⁵⁹ Ibid, p. 7.

¹⁶⁰ PEREIRA, op. cit., p. 125-126.

¹⁶¹ Ibid, p. 126.

¹⁶² Ibid, p. 126.

¹⁶³ Ibid, p. 126.

¹⁶⁴ BEVERARI, op. cit., p. 10.

¹⁶⁵ PEREIRA, op. cit., p. 129.

3. RAZA: ESPÍRITO DO REGIME FRANQUISTA

Finalmente, em vista de tudo que foi exposto até o momento, iremos fazer uma análise de *Raza*. Porém, antes de discutir o filme em si, abordaremos algumas questões em torno da obra literária, como o significado de “raça” e quais são as principais mudanças do livro em relação à obra cinematográfica, e alguns elementos extra filmicos. Então, realizaremos a análise do filme a partir dos conceitos e do método elaborados no Capítulo 1.

3.1. RAZA, O LIVRO DE FRANCO

A obra literária *Raza* foi escrita por Francisco Franco sob o pseudônimo de Jaime de Andrade entre o Desfile da Vitória, em maio de 1939, e o início das gravações do filme que recebeu o mesmo nome, em julho de 1941¹⁶⁶. Foi publicada pela primeira vez em 1942, mesmo ano em que o filme estreou, com o subtítulo *Anecdario para el guión de una película*, o qual expressava que a obra havia sido escrita com o objetivo de ter sua história adaptada para um roteiro cinematográfico. Contudo, nas edições posteriores à estreia do filme, este subtítulo foi retirado e substituído por um simples *Novela*, que procurava apresentar aos leitores o gênero e o caráter da obra¹⁶⁷.

Como foi exposto anteriormente, optamos por não ler o livro escrito por Francisco Franco e nossas considerações, então, partem de uma análise das publicações escritas *sobre* a obra. Para Jordi Sebastián, a leitura de *Raza* não deixa abertura para surpresas:

Cuando Franco lo escribe se siente vencedor de las fuerzas que, según él, cercenaban la natural idiosincrasia de la nación española. Así las cosas, junto al estamento militar que encabezaba, habría llevado a término la *misión histórica* que les había sido encomendada, salvando a España del comunismo “y demás enemigos de la civilización cristiana”. La obra se convierte en un claro alegato de las *virtudes que a su parecer adornan a los españoles, pero no a todos*¹⁶⁸ (grifos meus).

¹⁶⁶ UTRERA MACÍAS, Rafael. *Raza*, novela de Jaime de Andrade, seudónimo de Francisco Franco. **Anales de Literatura Española**, n. 21, p. 213-230, 2009, p. 215.

¹⁶⁷ *Ibid*, p. 215.

¹⁶⁸ SEBASTIÁN, Jordi. “Raza”: la historia escrita por Franco. **Filmhistoria online**, Barcelona, vol. 5, n. 2-3, 1995. p. 2

Percebe-se, assim, a presença dos mitos fascistas da nação e do povo espanhóis na obra de Franco. Estes são colocados em perigo pelo movimento anti-Espanha, mas a força da *raça* espanhola e a liderança do *caudillo* possibilitam a vitória da Espanha – ou, então, a vitória da nação e do povo espanhóis que compõem esta comunidade imaginada do regime. Assim, Francisco Franco escreve *Raza* não somente para legitimar o franquismo e toda a barbárie da Guerra Civil (e do regime), mas para afirmar-se como libertador e único líder da Espanha. Da mesma forma, escrever *Raza* se transforma em uma possibilidade de tornar a obra em uma espécie de autobiografia em que ele pode corrigir os aspectos “menos gloriosos” de sua história familiar. Alguns destes paralelos entre *Raza* e a vida de Franco são destacados por Crusells:

- la madre del protagonista se llama Isabel Andrade, un apellido noble de la rama materna de Franco y el seudónimo que utiliza para firmar Raza
- el padre del protagonista es un heroico oficial de la Marina que fallece en Cuba en lugar del navío mujeriego y aficionado a la bebida
- el protagonista tiene un hermano republicano y de izquierdas que al final se redimirá como Ramón Franco
- José Churruca, el protagonista, es dado por muerto en la Guerra Civil española lo mismo que le sucedió a Franco en 1916 en la batalla de Biutz durante la guerra de Marruecos
- José Churruca aplazará su boda con su prometida, Isabel [Marisol], hasta que sus deberes militares sean cumplidos, tal como Franco aplazó su boda con Carmen Polo en 1920 y 1923
- el autor de Raza, Jaime de Andrade – Francisco Franco –, cita varias veces al Generalísimo, es decir a sí mismo como un líder lleno de autoridad y prestigio¹⁶⁹

Contudo, para esta pesquisa, o aspecto mais significativo é entender com qual sentido Franco utiliza o conceito de *raça* em sua obra. O nacionalismo presente em *Raza* remete ao “nacionalismo surgido tras la derrota colonial y al desasosiego provocado por el dolor de España”¹⁷⁰, que foi uma das principais temáticas da Geração de 98¹⁷¹. A tentativa de uma construção de identidade espanhola aconteceu tardiamente – no fim do século XIX – e em um

¹⁶⁹ CRUSELLS, Magí. Franco, un dictador de película: nuevas aportaciones a Raza. In: SEGUNDO CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE, 2., 2011, Madri. *Actas* [...] Madri: T&B editores, 2011, p. 124-172. p. 127.

¹⁷⁰ PALOMEQUE RECIO, Azahara. España o la configuración del almogávar: influencia de la Generación del 98 en la obra de Francisco Franco, *Raza*. *Revista de humanidades (Santiago. En línea)*, [S. l.], n. 21, p. 87–111, 2010. p. 89.

¹⁷¹ “A chamada Geração de 1898 era formada por um grupo eclético de romancistas, poetas e filósofos que encaravam o obscurantismo e o atraso da Espanha com pessimismo. Para eles, a solução passava pela crença progressiva na mobilização popular, no caso de Pio Baroja e Miguel de Unamuno, pela busca de uma elite moral, no caso de José Ortega y Gasset, e pelo apelo de Joaquín Costa por uma personalidade forte, “um cirurgião de ferro”, para erradicar a corrupção da política e realizar uma regeneração nacional a partir de cima” Cf. SALVADÓ, Francisco Romero. *A Guerra Civil Espanhola*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 25.

contexto de perdas coloniais¹⁷², que se somavam a uma atmosfera de decadência nacional¹⁷³. Desta forma, os intelectuais da Geração de 98 – e todos os intelectuais que aderiram à “literatura de desastre” – definiam a Espanha como “doente, apática e fraca”¹⁷⁴: o país estava envolvido por pessimismo e se tornava, assim, necessário regenerá-lo¹⁷⁵. Para transformar a Espanha, então, era necessário “hombres nuevos, fuertes y vigorosos, entre los que habría de encontrarse un ‘héroe que se atreva a garantizarnos la victoria’ y que ‘ose a salvar la patria’”¹⁷⁶. Assim, em *Raza*, o conceito de raça aparece como um sinônimo de *almogávar*, que remete a este nacionalismo pessimista que busca a regeneração:

Churruca define uno de los conceptos clave de la obra, el de *almogávar*: “guerreros escogidos, la flor de la raza española... Duros para la fatiga y el trabajo, firmes en la pelea, ágiles y decididos en la maniobra”, que lejos de haberse extinguido, sobrevive “en la venas españolas y surge en todas las ocasiones”, tanto que “cuando en España surge un voluntario para el sacrificio... hay siempre en él un *almogávar*”¹⁷⁷

Desta forma, a raça espanhola imaginada por Franco não é pensada a partir de características essencialmente biológicas, mas parece ter inspiração no conceito de “essência espanhola”, de Ángel Ganivet, intelectual da Geração de 98: pensada a partir de uma perspectiva romântica do determinismo geográfico, a essência espanhola é a criação de uma imagem mistificada e imutável da Espanha e dos espanhóis. Para Ganivet, são forças orgânicas inerentes à nação espanhola: o território, a religião, a guerra, a justiça e a arte; o povo espanhol é forte, guerreiro e corajoso, mas nunca impiedoso, pois isto vai contra a moral cristã que é intrínseca à Espanha¹⁷⁸. Em *Raza*, o sacrifício soma-se a estas características e aparece como um dos temas centrais da obra: a raça espanhola não se incomoda em morrer ou sacrificar outros aspectos de sua vida para defender a pátria, pois a defesa da nação espanhola deve ser a sua principal preocupação.

Por último, a fim de analisar a relação entre *Raza*-filme e *Raza*-texto escrito que serviu como base para a produção cinematográfica, iremos considerar as divergências entre filme e texto – mas, como não lemos a obra literária, pequenas alterações e supressões que são necessárias no momento de uma adaptação cinematográfica serão ignoradas. Assim, a principal modificação é em relação a Luis Echeverría. No livro escrito por Francisco Franco:

¹⁷² PALOMEQUE RECIO, op. cit., 93.

¹⁷³ Ibid, p. 88.

¹⁷⁴ Ibid, p. 93-94.

¹⁷⁵ Ibid, p. 95.

¹⁷⁶ Ibid, p. 96.

¹⁷⁷ Ibid, p. 106.

¹⁷⁸ Ibid, p. 97-99.

Luis Echeverría está destinado en el frente de Vitoria. Su actitud cavilosa le resta ánimos para seguir combatiendo; su imperiosa necesidad de estar con la familia le inclina a pasarse al enemigo [...] Luis Echeverría deserta y, tras presentarse en el cuartel republicano, llega a su casa. Isabel le pide que vuelva con los suyos; el capitán toma la calle en busca de su destino trágico. José, mandando una bandera de la Legión, se presenta a los jefes de los campamentos próximos a Vitoria y se entera de la desaparición de Luis Echeverría. Bilbao es conquistado por las tropas nacionales. Isabel no consigue conocer el paradero final de su marido [...]¹⁷⁹

No filme, a hesitação de Luis Echeverría se inicia em um diálogo com o Sargento Equiza. Luis lhe fala que, apesar de compreender a situação, não suporta ficar longe de sua família, e o sargento responde que não entende como um capitão espanhol poderia dizer isto. Outro militar nacionalista chega ao local e eles discutem o cenário da guerra civil. Luis demonstra seu pessimismo “É uma catástrofe [...] Se os vermelhos conseguirem levar seus navios até o Atlântico, adeus bloqueio!”¹⁸⁰, mas o sargento responde que eles precisam ter fé e que “o Generalíssimo estava na divisão hoje de manhã e ele estava muito calmo”. Mais tarde, Luis está em seu dormitório e olha, melancólico, para o que provavelmente são fotos de sua família. Neste momento, uma música melancólica toca e o rosto de Luis é iluminado por uma luz atenuante; através de um zoom, o plano americano se transforma em primeiro plano. A música cessa quando Luis é interrompido por um soldado que encontrou um civil que tentava cruzar as linhas. O civil fala a Luis que tentou atravessar as linhas porque estava em Bilbao, sob controle republicano, e não aguentava mais ficar longe de sua esposa e de seus filhos, que estavam em Vitória, cidade controlada pelos nacionalistas. Luis, que parece se identificar com a situação do civil, pede aos soldados que entreguem um passe ao homem. Quando eles deixam o dormitório, uma música dramática inicia e a câmera, a partir de um travelling, se aproxima do rosto de Luis, que carrega uma expressão hesitante. Ele olha para as fotos da família mais uma vez. Então, Luis finalmente se decide: ele pega alguns de seus pertences e deixa o dormitório. Quando a porta se fecha, a câmera faz um tilting para cima e mostra um quadro de Franco, que aparece como uma figura onipresente.

A câmera segue Luis, que anda pelas trincheiras em busca de uma saída. A música dramática continua. Mas, antes que ele possa desertar, um soldado o encontra e avisa que há um capitão à sua procura. Quando Luis volta ao dormitório, ele encontra José, a quem ele acreditava estar morto. Entretanto, Luis continua com um ar pessimista: ele confessa a José que estava em dúvida sobre seu verdadeiro dever e que, se José não tivesse chegado, ele teria atravessado para o campo sob comando dos vermelhos. José fala que Luis o envergonha, mas

¹⁷⁹ UTRERA MACÍAS, op. cit., p. 219.

¹⁸⁰ Sempre que houver uma transcrição direta, ela será colocada entre aspas. Todas foram traduzidas por mim.

que está feliz por ter chegado, pois sua irmã jamais receberia um desertor. Então, José relata que logo eles irão atacar e pede a Luis para que ele pegue um mapa e um conhaque, pois ele vai lhe mostrar a estratégia dos próximos ataques. Enfim, Luis se anima e deixa de desertar.

Desta forma, enquanto no livro Luis deserta de sua posição, o mesmo não acontece no filme. Para Sebastian, esta alteração aconteceu porque o cinema “como medio de propaganda de masas más importante del siglo XX no puede mostrar malos ejemplos, y Franco debía aleccionar a un país que se aprestaba a iniciar la reconstrucción asentado en el nuevo orden instaurado por las fuerzas vencedoras de la Guerra Civil”¹⁸¹.

3.2. ALGUNS ELEMENTOS ANTERIORES AO FILME

Quando Franco decide transformar a sua obra em um filme, uma série de medidas são tomadas. O filme foi produzido pelo Consejo de la Hispanidad, organismo estatal autônomo ligado ao Ministerio de Assuntos Exteriores por meio da Secretaría de Estado, e voltado para a colaboração cultural, econômica e técnico-científica entre Espanha e América Latina¹⁸². Assim, os recursos estatais estiveram à disposição da produção de *Raza*: “la película costó 1.650.000 pesetas – la más cara de la época –. Su rodaje duró 109 días, se impresionaron 45.000 metros de negativo, se construyeron 50 decorados y se confeccionaron 500 trajes para las escenas retrospectivas [...]”¹⁸³. Os Estudios Ballesteros, empresa de Madri que era proprietária de um pequeno estúdio e de um laboratório, foram eleitos para a distribuição de *Raza*, apesar de nunca terem distribuído filmes antes¹⁸⁴.

A escolha do diretor ocorreu através de um concurso: os candidatos, que eram os principais diretores da época, deveriam escrever os cem primeiros planos da obra sem conhecer a identidade do autor¹⁸⁵. Desta forma, decidiu-se que José Luis Sáenz de Heredia seria o diretor de *Raza*. Sáenz de Heredia não só possuía experiência devido ao seu trabalho na produtora Filmófono, mas havia lutado nas fileiras franquistas e era primo de José Antonio Primo de Rivera, fundador da Falange¹⁸⁶. Ou seja, não foram usados somente critérios

¹⁸¹ SEBASTIAN, op. cit., p. 3

¹⁸² CRUSELLS, op. cit., p. 128.

¹⁸³ GUBERN apud SEBASTIAN, op. cit., p. 3.

¹⁸⁴ SALVADOR RUIZ, Cristina. **El cine como instrumento de propaganda franquista: Raza (1941)**. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Audiovisual) – Universitat Politècnica de València, Gandia, 2020, p. 41.

¹⁸⁵ Ibid, p. 40.

¹⁸⁶ SEBASTIAN, op. cit., p. 3.

técnicos para a escolha do diretor, mas houve uma avaliação de sua aproximação ideológica com o regime franquista¹⁸⁷.

A estreia oficial de *Raza* ocorreu no dia 5 de janeiro de 1942, no Palacio de la Música de Madrid, e teve a presença de autoridades civis e militares¹⁸⁸. A imprensa (sob censura) da época definiu o filme como “el mejor exponente de nuestras virtudes raciales y la muestra más patente de nuestra potencialidad creadora”¹⁸⁹. No mesmo ano, *Raza* recebeu o principal prêmio do Sindicato Nacional del Espectáculo e teve estreia internacional em Portugal, Itália e Alemanha¹⁹⁰. Dentro da Espanha, o filme permaneceu em cartaz desde o momento da sua estreia até o começo de maio de 1942¹⁹¹. Até o fim das exhibições, o lucro total de *Raza* foi 1.802.150 pesetas, mas como o custo de produção havia chegado a 1.775.119 pesetas em dezembro de 1941, o lucro líquido foi de somente 27.031 pesetas¹⁹². Portanto, pode-se presumir que a principal preocupação não era o lucro, mas garantir que o máximo de pessoas assistisse ao filme que legitimava o regime franquista.

3.3. RAZA, O FILME

Raza é considerado o filme chave para entender o cinema franquista sobre a Guerra Civil: de caráter emblemático e canônico, o filme procura purificar os fantasmas pessoais de Franco, o que o transforma em um compêndio da ortodoxia franquista em sua aproximação com a Guerra Civil¹⁹³. O filme, assim, é uma combinação da estética e dos ideais que

¹⁸⁷ Em um relatório com as recomendações para a escolha do diretor, sobre Sáenz de Heredia, foi escrito: “El problema del director es realmente un asunto de preocupar. En primer lugar la casi totalidad son gente sin moral privada, comercial ni profesional, y alguno que es menos enemigo y más decente, es de ineptitud terrible. Hay que pensar que la gente decente y nueva, pero no puede encomendarse una obra de esta envergadura a un novato. La única persona que vemos que pudiera reunir las condiciones de buena formación espiritual, decencia y el suficientemente conocimiento del oficio cinematográfico, es D. José Luis Sáez (sic) de Heredia. Este muchacho, muy modesto en su manera de ser, fue como es lógico por razón de parentesco y de ideología, muy perseguido por los rojos, habiendo podido huir de Madrid en forma bastante novelesca, y en la zona Nacional se presentó inmediatamente para luchar en la Cruzada como teniente de complemento de artillería que era, y en cuyo grado se hizo toda la campaña. Este muchacho tiene un profundo conocimiento de la cinematografía y un magnífico sentido del montaje” Cf. CRUSELLS, Magí. Franco, un dictador de película: nuevas aportaciones a Raza. In: SEGUNDO CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE, 2., 2011, Madri. *Actas* [...] Madri: T&B editores, 2011, p. 124-172. p. 131.

¹⁸⁸ SEBASTIAN, op. cit., p. 3.

¹⁸⁹ MORADIELLOS apud SALVADOR RUIZ, op. cit., p. 42.

¹⁹⁰ SALVADOR RUIZ, op. cit., p. 42.

¹⁹¹ CRUSELLS, op. cit., p. 137.

¹⁹² Ibid, p. 148.

¹⁹³ MONTERDE, José Henrique. O olhar interior: a Guerra Civil Espanhola nas telas da Espanha (1939-96). *O Olho da História: Revista de História Contemporânea*, Salvador, v. 2, n. 2, p. 125-141, 1996. p. 127.

envolviam os vencedores da Guerra Civil: severidade, hierarquia, rigor, exaltação dos valores patrióticos e entusiasmo inabalável a serviço da pátria¹⁹⁴. Para Ortego, o filme:

estableció una perspectiva teleológica sobre los orígenes de la Guerra Civil: el inevitable enfrentamiento entre “las dos Españas” no es un producto de un contingente y evitable conflicto bélico, sino de una inevitabilidad histórica que sólo podía acabar con el triunfo de la “verdadera España”¹⁹⁵

Em *Raza*, o conflito entre as “duas Espanhas” é representado, principalmente, por José e Pedro, que lutam em lados distintos na Guerra Civil Espanhola. Desta forma, o caráter propagandístico do filme não possibilita a construção de narrativa e personagens complexos, é preciso mostrar de forma simples e direta quem é são o protagonista/herói e o antagonista: José é a personificação da Espanha e da raça – é, afinal, um alter ego do próprio Franco. Pedro, por outro lado, demonstra ser egoísta, materialista e trapaceiro desde a infância: ele representa a anti-Espanha. No fim do filme, contudo, Pedro se redime e se une ao lado nacionalista, o que possibilita construirmos duas considerações. Primeiro, a redenção de Pedro segue a mesma ideia da não-deserção de Luis: a de que não se deve “mostrar exemplos ruins”. Assim, as cenas anteriores que focam em Pedro buscam apenas mostrar ao público, a partir de uma ação ou diálogo, que ele é o antagonista. A segunda consideração é que a vitória nacionalista era algo incontestável, mas que mesmo aqueles que inicialmente não acreditaram nela poderiam ser salvos – desde que se arrependessem do *pecado* de ter demonstrado apoio à uma República que representava a anti-Espanha.

Uma cena que merece destaque é a execução de José. No momento de sua execução, o soldado republicano pede a ele que coloque uma venda, mas ele recusa. Então, ele pede a José que se vire de costas, mas mais uma vez ele recusa e responde que se quiser matá-lo terá que olhá-lo enquanto o faz. A figura de José aparece centralizada, em um plano médio, e antes de morrer ele grita “Arriba España!”, saudação fascista espanhola (Imagem 1). Quando o corpo de José cai, é possível observar as palavras “Viva Rússia” e o desenho de uma foice e um martelo na parede atrás dele (Imagem 2), o que nos remete ao mito nacionalista de que a insurreição militar se iniciara porque os generais tentavam impedir o golpe revolucionário estruturado pelos soviéticos e seus aliados espanhóis¹⁹⁶. Toda a cena é complementada por uma música dramática. Depois, o corpo de José, que aparece coberto, é levado até a casa de Marisol e colocado em uma cama. Ajoelhada ao lado de José, Marisol descobre o seu rosto e,

¹⁹⁴ GOMÉZ apud SALVADOR RUIZ, op. cit., p. 42.

¹⁹⁵ ORTEGO apud SALVADOR RUIZ, op. cit., p. 43.

¹⁹⁶ SALVADÓ, op. cit., p. 132.

quando aproxima seu rosto ao dele, percebe que o corpo de José está quente. Com urgência, ela pede a um dos empregados que ele chame um médico, que, depois de examiná-lo, pede a Marisol que o deixe em sua casa por alguns dias. Assim, esta aparente morte de José remete não só ao próprio Franco, que teve uma experiência similar em Marrocos, mas à ressurreição de Jesus Cristo. Do mesmo modo, a forma que José se comporta em sua execução – com bravura e firmeza – demonstra ao público a coragem dos nacionalistas, que se sacrificaram para salvar a Espanha.



IMAGEM 1



IMAGEM 2

Outra cena que ajuda a construir a versão nacionalista dos republicanos é a que mostra o convento em que Jaime, o mais novo dos Churruga, vive. A cena se inicia com um fade-in e mostra Jaime explicando sobre o nascimento de Jesus às crianças: ele fala que Jesus poderia ter nascido em qualquer lugar, mas que escolheu nascer em uma manjedoura, tão pobre como cada um deles. Jaime fala que Jesus sofreu mais que todos e uma das crianças pergunta se sofrer também havia sido uma escolha, ao que Jaime responde que sim: “Morreu para nos redimir, para que todos os homens fossem bons”. Nesta cena, é possível identificar uma crítica ao comportamento materialista dos republicanos e, mais uma vez, os nacionalistas são relacionados à imagem de Jesus. A cena é interrompida por republicanos, que batem nos portões do convento com a ponta de suas armas. Então, quando o padre prior finalmente abre o portão, um dos republicanos se aproxima e fala que eles possuem ordens para levar todos os padres. Dentro do convento, vemos uma sequência dos republicanos, que, aos risos, destroem imagens de santos, jogam os pertences dos sacerdotes no chão e bebem vinho canônico. Jaime aparece no telefone: ele liga para Pedro para se despedir, pois é o único irmão com quem consegue falar no momento, e pede que ele cuide das crianças. Pedro pede a Jaime que fale aos republicanos que é seu irmão para que não o executem, mas ele se recusa. Um republicano encontra Jaime e o retira do telefone de forma abrupta e agressiva, então vemos o

rosto preocupado de Pedro, que chama o nome do irmão uma última vez antes da cena terminar em fade-out.

Então, há um fade-in que mostra, em um plano aberto, os padres em fileira dentro de uma floresta, a caminho de sua execução. Enquanto uma música de tom sombrio e fúnebre toca, uma sequência com diferentes planos e cortes segue os sacerdotes até o momento em que eles chegam à praia. Antes de serem fuzilados, o padre prior reza não só pela absolvição dos pecados de todos os padres, mas dos republicanos. Quando a execução ocorre, a câmera é posicionada atrás dos republicanos, então é possível ver o momento em que os padres são fuzilados. Devido a iluminação, que recai sobre os republicanos, os corpos dos padres se parecem com sombras (Imagem 3), mas, mesmo assim, mostrar o momento de sua execução deve ter perturbado o público de 1942 – o que parece ter sido a intenção da cena. Em sequência, uma imagem em primeiro plano do rosto de Jaime na areia (Imagem 4) e uma imagem que mostra o ir e vir das ondas do mar se alternam enquanto uma música melancólica toca; neste momento, há o uso de uma iluminação low-key, o que oferece drama e emoção à cena.



IMAGEM 3

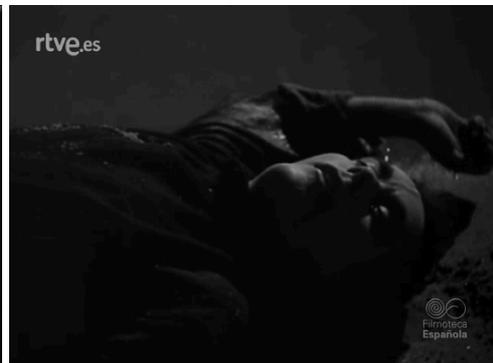


IMAGEM 4

Logo, este momento do filme parece ter duas finalidades: uma delas é gerar uma imagem positiva da Igreja, que acontece por meio da benevolência com as crianças, da piedade com os republicanos e do sentimento de angústia que sua execução procura causar ao público. A outra é representar os republicanos de forma negativa. O terror republicano existiu e Igrejas e padres sofreram ataques, mas, diferente do que o filme insinua, ele não foi parte de uma estratégia e sim um produto de paixão e vingança; uma resposta aos anos de opressão. Mesmo assim, os assassinatos nunca foram incentivados por líderes políticos e sindicais e, com a reconstrução gradual do Estado republicano, o terror diminuiu de modo proporcional e

permaneceu sob controle até o fim de 1936¹⁹⁷. Entretanto, ao mostrar os republicanos como agressivos, cruéis e hereges – ou, então, como a anti-Espanha –, o golpe nacionalista, o terror e a perseguição são justificados e legitimados.

Outra questão que merece destaque são os voluntários nacionalistas. Quando José se recupera de seus ferimentos, ele se apresenta – disfarçado – em um quartel nacionalista. Há duas pessoas que serão atendidas antes dele. Uma delas é um adolescente, que teve toda a família assassinada pelos milicianos. Ele conta que conseguiu se salvar porque estava em um colégio interno, mas que todos os sacerdotes de lá foram assassinados. Quando chegou em sua antiga casa, encontrou membros da FAI (Federación Anarquista Ibérica), que lhe perguntaram se ele lutava pela República, ao que ele respondeu que não, devido a sua idade. Eles lhe responderam que isto não importava e lhe deram um cartão. Enfim, ele conta que há muitos russos em Madri, hospedados no Hotel Florida. O oficial pede para que ele fique para dar mais informações e o menino responde que quer lutar do lado nacionalista, que foi por este motivo que atravessou para esta linha: “Ninguém pode se opor, eu não tenho mais ninguém”, ele suplica. O nacionalista responde que ele pode ficar no local, mas que eles conversarão depois. A outra é uma mulher, que atuava como espiã. Quando ela se aproxima do militar, ele parece surpreso ao observar o cabelo curto e as roupas masculinas, e ela fala que precisou cortar seu cabelo porque era perseguida quando visitava os camaradas na prisão. Então, ela fala que sabe em qual lugar estão as baterias e que tem cartas dos camaradas de Madri, as quais entrega ao oficial. O militar assente e pede para que ela espere em outra sala. Ela agradece e antes de sair fala *Arriba España* e faz a saudação fascista, que é respondida pelo militar.

A outra cena de voluntariado se desenrola no front de Bilbao: Joaquín González, um senhor de 58 anos, entrega uma carta escrita pelo General Molina ao Sargento Equiza. A carta expressa o desejo de González de se juntar ao batalhão e o sargento diz que o general provavelmente não sabia a idade do homem quando a escreveu, mas González insiste que sim: “Não, senhor. Ele sabe, mas sabe também que sou forte e que estou acostumado a lutar [...]. Eu venho da América, onde marchei quando jovem, me casei e tive dois filhos, a quem eu ensinei a amar a Espanha. Quando a guerra estourou, eles vieram como voluntários e os dois morreram como espanhóis. Agora, minha vida não tem outro objetivo. Eu trabalhei por eles e dei eles à pátria feliz. É pedir muito que aceitem o pouco que tenho a oferecer?”. Equiza, depois de ouvi-lo, aceita seu pedido e pede para que o militar Anglada adote Joaquín González em sua unidade. O senhor agradece e é acompanhado por outro sargento.

¹⁹⁷ SALVADÓ, op. cit., 151-152.

Assim, as cenas com estes três personagens demonstram a coragem da raça espanhola, pois, mesmo civis, quando perceberam que a pátria precisava ser defendida, não hesitaram em lutar. Em realidade, estas cenas são outra tentativa de reescrever a Guerra Civil: o número de voluntários autênticos que se uniram ao campo nacionalista era muito pequeno. Mercenários se uniram ao Exército nacionalista, mas, em muitos casos, o que os atraía era a alta remuneração, não necessariamente os ideais da “raça espanhola”¹⁹⁸

A última cena que antecede a vitória nacionalista é a redenção de Pedro. Quando Pedro chega em seu escritório, uma mulher o espera e pede para falar com ele. Ele responde que está ocupado, mas aceita mesmo assim. Os dois se sentam em um sofá e Pedro fala que no momento não pode “resolver a questão” do marido dela, mas ela responde que não há necessidade, pois ele foi fuzilado. Pedro diz que sente muito e que se dependesse dele, o seu marido teria sido o último a morrer na guerra. A mulher responde: “[...] É necessário parar de sacrificar inutilmente vidas que poderiam ser úteis à pátria. É preciso facilitar o caminho para os nacionais de todas as formas e é isto que quero de você: quero uma cópia da posição dos militares do front de Aragão”. Pedro, ultrajado, pergunta se ela está louca e se não sabe que um telefonema dele poderia resultar na morte dela, mas ela não se abala: “Eu sei. E nada te impede de fazê-lo. Ele[marido] era tudo que eu tinha e desde que morreu decidi seguir os seus passos: não deixar de oferecer a minha vida à Espanha nem um só dia”. Pedro confessa que acredita que os nacionalistas provavelmente estão certos, mas que mesmo assim não pode trair “os seus”. Ele se levanta e a expressão em seu rosto demonstra conflito; a mulher o segue: “Você já traiu ‘os seus’, aqueles que são verdadeiramente ‘seus’; os que carregam o seu sobrenome e o seu sangue. Não é possível que tenha como ‘seus’ os assassinos de sua família e de tantas famílias honráveis e corretas. Há tempo de ser leal a eles e ser salvo. Um serviço pode redimir uma vida”. Enfim, Pedro decide entregar os documentos a ela, que os esconde dentro de sua blusa. Ela estende a mão a Pedro e, em um tom de voz alto, diz: “Obrigada, camarada”. Depois, mais baixo: “Arriba, España”.

Os planos da mulher, contudo, são frustrados depois de descobrirem que ela é uma espiã: ela entrega uma revista de presente a outra mulher, mas esquece que os documentos estavam lá dentro. Então, vemos Pedro dentro de seu escritório. Quatro oficiais republicanos entram em sua sala e um deles diz: “Uma espiã fascista foi presa com cópias das posições militares que analisamos ontem. Inevitavelmente, alguém desta seção nos traiu. Você suspeita de alguém?”. Pedro responde que não. Outro oficial, irritado, responde que eles têm uma suspeita e Pedro fala que, então, ele deve ter a arrogância de dizer seu nome. O oficial fala

¹⁹⁸ Ibid, p. 128.

que nunca acreditou que Pedro realmente fosse um antifascista, e Pedro responde: “[...] Não sei se já fui [antifascista]. Sei unicamente que não sou”. Pedro confessa que os documentos foram entregues por ele e um dos oficiais responde que foi em vão, pois eles continuam sob posse deles. O oficial retira a arma do coldre, mas Pedro permanece calmo. A câmera aparece posicionada atrás dos oficiais republicanos e, através de um travelling, lentamente se aproxima da figura de Pedro, que diz: “Não importa se vocês recuperaram os papéis. Sem planos e sem armas, eles sempre vencerão a batalha contra os homens ocios. São eles: aqueles que sentem no fundo de seus espíritos a semente superior da raça; os eleitos para a grande tarefa de devolver à Espanha o seu destino. Eles, e não vocês, materialistas surdos, levarão suas bandeiras ao altar do triunfo. Para eles, o dia feliz da vitória inevitavelmente irá chegar”. No fim da cena, Pedro aparece em primeiro plano em um contra-plongée, o que é somado a uma iluminação que destaca a sua figura (Imagem 5): a combinação confere grandeza e poder a Pedro e torna seu discurso mais heróico e dramático. Possivelmente, esta é uma das cenas mais importantes do filme, pois coloca a vitória nacionalista como inevitável, como o destino da nação espanhola, o que é evidenciado depois por uma técnica de mesclagem entre a cena de Pedro e a cena do desfile da vitória franquista (Imagem 6).



IMAGEM 5



IMAGEM 6

A sequência do desfile da vitória combina cenas ficcionais e cenas documentais retiradas do *El gran desfile de la Victoria en Madrid*¹⁹⁹. Diferentes planos e ângulos mostram uma multidão de espectadores, que fazem a saudação nazista quando enquadrados em planos médios ou americanos. O desfile, filmado de cima, fornece a impressão de unidade. O ângulo muda e a câmera é colocada ao lado dos soldados, que marcham em uníssono. Ficção se mistura com realidade: em um enquadramento delimitado, Marisol, Isabel e os filhos de Isabel aparecem na multidão, filmados em um plano médio. O mesmo acontece com Luis e

¹⁹⁹ SALVADOR RUIZ, op. cit., p. 46.

José, que marcham junto ao desfile. A partir destes enquadramentos, então, busca-se criar a impressão que os personagens participaram do desfile, que estaria em off do espaço delimitado pela câmera. O grupo de soldados mouros, que lutaram ao lado da Legião Espanhola, aparece guiado por José. A cena se volta para a família de Isabel mais uma vez e seu filho diz: “Que bonito! Qual é o nome disso, mamãe?”. Isabel, com o olhar voltado para o desfile, responde: “Isso se chama raça, meu filho”. Então, vemos a imagem de Franco, de costas, que acena para esta grande unidade fascista. As imagens do desfile se mesclam com personagens do filme que se sacrificaram pela Espanha. Depois, o desfile se mescla com outros ângulos, que permitem ver o rosto dos soldados, com imagens de aviões e de tanques. Em toda esta montagem, é possível ouvir uma música épica, que se mistura aos sons do documentário, que foram mantidos. Enfim, a última imagem do filme: uma bandeira da Espanha hasteada, que balança ao vento (Imagem 7 à 16). Esta montagem é característica da estética fascista:

a aglomeração em massa de grupos de pessoas; a transformação de pessoas em coisas; a multiplicação ou a replicação das coisas; e o agrupamento de pessoas/coisas em torno da figura-força todo-poderosa e hipnótica do líder. A dramaturgia fascista está centrada nas transações orgiásticas entre forças poderosas e seus fantoches, fardados de maneira uniforme e expostos em números cada vez mais inflados. Sua coreografia alterna movimento incessante e pose estática, congelada, “viril” [...] O gosto do monumental e da obediência em massa ao herói é elemento comum à arte fascista [...] a arte tem a função de “imortalizar” seus líderes e suas doutrinas. A representação de movimento em padrões grandiosos e rígidos é outro elemento comum, visto que essa coreografia ensaia a própria unidade do regime. As massas são feitas para assumirem formas, para serem desenhadas²⁰⁰



IMAGEM 7



IMAGEM 8

²⁰⁰ SONTAG, Susan. Fascismo Fascinante. In: **Sob o signo de Saturno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 76-99, p. 92-93.



IMAGEM 9



IMAGEM 10



IMAGEM 11



IMAGEM 12



IMAGEM 13



IMAGEM 14



IMAGEM 15



IMAGEM 16

Algumas das pontuações metodológicas para a análise do filme foram abordadas ao lado das descrições de cena, mas outras serão apresentadas agora. A forma que o passado é representado em *Raza* pode ser entendida como uma Alteração ou Invenção. Embora Quinsani alerte que Alteração/Invenção nem sempre signifique uma “falsificação da história”, neste caso podemos assumir que é. A trama do filme aparece intrínseca à Guerra Civil Espanhola, mas *Raza* altera os seus acontecimentos para que o conflito possa se encaixar dentro da mensagem que o filme procura transmitir: a legitimação da Guerra Civil Espanhola e do regime franquista. A estrutura narrativa pode ser classificada como uma narração forte e o tempo é linear vetorial, o que, assim como na obra literária, origina uma história previsível.

A representação das mulheres e dos empregados pode ser entendida a partir do conceito de não visível, pois o filme mostra qual é o comportamento esperado deles dentro daquela sociedade. Dentro do franquismo, é esperado que as mulheres sejam mães e donas de casa, com comportamento passivo e dócil. A elas não cabe protagonismo, são apenas coadjuvantes que auxiliam os homens: até mesmo as espiãs que aparecem no filme somente coletam informações para que os militares homens construam uma estratégia e um ataque. Da mesma forma, quando o soldado se surpreende em ver uma mulher com os cabelos curtos e roupas tipicamente masculinas, entendemos qual aparência as mulheres devem ou não ter. Os empregados, similar às mulheres, têm comportamento dócil e passivo, mas este se soma a aceitação da hierarquia social a qual estão condicionados.

O que compreendemos como as três principais bases do regime franquista – o militarismo, o catolicismo e a Falange Español Nacionalista, que aparece intrínseca com a figura de Francisco Franco – estão presentes em toda a narrativa e se confundem com o “ser espanhol”. Desta forma, a partir destes pilares e do conceito de “raça espanhola”, o filme procura construir uma comunidade humana para satisfazer às exigência de vida comunitária das massas²⁰¹.

O conceito de não mostrável pode ser empregado principalmente em cenas que mostram as batalhas. Enquanto uma música épica toca, as imagens mostram soldados que operam armas, trincheiras, aviões, explosões e tanques, mas não corpos ensanguentados ou mutilados. Assim, enquanto as batalhas se torna quase assépticas, o mostrável se combina à estetização da política em uma tentativa de tornar a guerra bela – o que vai de soldados que cantam felizes dentro de trincheiras a desfiles gloriosos.

Em *Raza*, toda a motivação dos personagens é voltada a serviço da pátria e do líder, que aparece de forma onipresente no filme. Desta forma, o filme cultua o personalismo e a

²⁰¹ KONDER, op. cit., p. 45-46.

guerra em uma tentativa de provocar a alienação estética das massas, que se sentiriam participantes do processo político²⁰² a partir destas representações. Entendemos, então, que *Raza* significa uma tentativa de estetizar a política do franquismo, pois o filme busca engajar as massas em torno da ideia de raça espanhola e da defesa da nação. Assim, não somente a Guerra Civil Espanhola e o regime franquista são legitimados, mas a perseguição e o terror contra todos aqueles que eram considerados a anti-Espanha.

²⁰² VIEIRA, Gabriel do Nascimento. O conceito de estetização da política em Walter Benjamin: a mídia e o Estado em tempos de barbárie. 2009. 95 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009. p. 42-43.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos este trabalho com a sétima tese de Walter Benjamin e terminamos ele da mesma forma: “a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo”.²⁰³ Foi isto que procuramos fazer nesta pesquisa.

Compreender como o franquismo utilizou o cinema como um instrumento de propaganda a partir da análise de *Raza* era a principal preocupação deste trabalho. Assim, procuramos analisar o objeto de pesquisa e as referências bibliográficas, as relações entre cinema-história e cinema-fascismo, a vitória nacionalista da Guerra Civil Espanhola, o papel que a Falange Española Tradicionalista, o Exército e a Igreja católica ocuparam dentro do conflito e, mais tarde, dentro do regime, e, por fim, o filme *Raza*, dirigido por José Luis Sáenz de Heredia.

A escolha de *Raza*, um dos principais filmes produzidos pelo regime franquista, possibilitou a realização de uma contra-análise daquele período histórico, pois representa a versão oficial da Guerra Civil Espanhola e, quando analisada ao lado de outros materiais bibliográficos, torna possível observar os lapsos entre História e história. Da mesma forma, uma análise a partir do conceito de estetização da política permite a compreensão de como os filmes (podemos nos arriscar a dizer todas as suas formas de propaganda?) fascistas operam, pois, mesmo que as temáticas mudem, todos são substancialmente uma forma de fornecer uma representação às massas. Em *Raza*, esta representação se soma à uma demonização dos republicanos, que são representados como a “anti-Espanha” em uma tentativa de justificar a sua perseguição.

Enfim, apesar de o objetivo deste trabalho ter sido atingido, esta é uma pesquisa que permanece incompleta. Mesmo assim, esperamos que ela tenha possibilitado uma reflexão em torno da instrumentalização do cinema e do lugar que ele ocupa dentro da propaganda política.

²⁰³ BENJAMIN, 1987, p. 225.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Companhia das Letras, 2019.

ANDREW, Dudley. Parte I: A tradição formativa. *In*: ANDREW, Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002, p. 21-90.

Disponível em:

http://elcv.art.br/santoandre/biblioteca/_em_portugues/andrew%20-%20j%20d%20-%20as%20principais%20teorias%20do%20cinema.pdf. Acesso em: 30 jun. 2024.

ANDREW, Dudley. André Bazin. *In*: ANDREW, Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002, p. 113-145. Disponível em:

http://elcv.art.br/santoandre/biblioteca/_em_portugues/andrew%20-%20j%20d%20-%20as%20principais%20teorias%20do%20cinema.pdf. Acesso em: 30 jun. 2024.

ANDREW, Dudley. Parte III: Teoria Cinematográfica Francesa Contemporânea

[Apresentação]. *In*: ANDREW, Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**.

Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002, p. 147-150. Disponível em:

http://elcv.art.br/santoandre/biblioteca/_em_portugues/andrew%20-%20j%20d%20-%20as%20principais%20teorias%20do%20cinema.pdf. Acesso em: 30 jun. 2024.

AUMONT, Jacques *et. al.* **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2002.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura – Obras escolhidas**, v. 1. São

Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 222-232. Disponível em:

<https://psicanalisepolitica.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/10/obras-escolhidas-vol-1-magia-e-tc3a9cnica-arte-e-polc3adtica.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2024.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2022

BEVERARI, Rafael Fermino. **No-do: imagens do fascismo na Espanha**. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Guarulhos, 2015. Disponível em:

<https://repositorio.unifesp.br/items/3fdb1e1-de96-4d55-9702-af8a1d06f039>. Acesso em: 30 jun. 2024.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

CAPELATO, Maria Helena. A propaganda política no varguismo e o peronismo: aspectos teórico-metodológicos de uma análise sobre história política. **História: Questões & Debates**.

Curitiba, v. 14, n. 26/27, p. 196-218, 1997. Disponível em:
<https://bibliotecadigital.tse.jus.br/xmlui/handle/bdtse/2858>. Acesso em: 30 jun. 2024.

CARDONA, Gabriel. O cerco na simbologia da história da Espanha. **O Olho da História: Revista de História Contemporânea**. Salvador, vol. 2, n. 2, 1996, p. 105-116.

CASTRO DE PAZ, José Luis. Sáenz de Heredia en el cine español de los años cuarenta. **Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica**, Madri, n. 20, p. 305-333, 2011. Disponível em:
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/saenz-de-heredia-en-el-cine-espanol-de-los-anos-cuarenta-saenz-de-heredia-in-spanish-cinema-of-the-fourties/>. Acesso em: 30 jun. 2024.

CRUSELLS, Magí. Franco, un dictador de película: nuevas aportaciones a Raza. In: SEGUNDO CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE, 2., 2011, Madri. **Actas [...]** Madri: T&B editores, 2011, p. 124-172. Disponível em:
<https://e-archivo.uc3m.es/entities/publication/d08061e8-015d-4da8-bfea-d8c202d4e581>. Acesso em: 30 jun. 2024.

FERNÁNDEZ, Jorge Christian. A Guerra Civil Espanhola: Prelúdio Sangrento da Segunda Guerra Mundial. In: PADRÓS, Enrique Serra *et. al* (org.). **Segunda Guerra Mundial: Da Crise dos Anos 30 ao Armagedon**. 1. ed. Porto Alegre: Folha da História, 2000, p. 83-106.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GRECCO, Gabriela de Lima. Falange Española: de la corte literária de José Antonio al protagonismo del nacionalcatolicismo. **História e Cultura**, Franca, v. 5, n. 3, p. 98-118, dez. 2016. Disponível em:
<https://periodicos.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/1999>. Acesso em: 30 jun. 2024.

GUETTNAUER, Pedro Dideco Antunes. A estetização do cinema fascista: uma leitura benjaminiana das produções cinematográficas da Itália fascista. **Cadernos de InterPesquisas**, [S. l.], v. 1, p. 203–218, 2023. Disponível em:
<https://esabere.com/index.php/cadips/article/view/39>. Acesso em: 30 jun. 2024.

HOBBSAWM, Eric. Barbárie: Manual do usuário. In: HOBBSAWM, Eric. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 347-363.

KANG, Jaeho. O espetáculo da modernidade: A crítica da cultura de Walter Benjamin. **Novos estudos CEBRAP**, n. 84, p. 215–233, 2009. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/nec/a/X5Zn9JdW8T77Spmf5QJkpcc/>. Acesso em: 30 jun. 2024.

KONDER, Leandro. **Introdução ao fascismo**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Revista Estudos Históricos**. [online], v. 5, p. 237-250, 1992. Disponível em:
<https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1940>. Acesso em: 30 jun. 2024.

MONTERDE, José Henrique. O olhar interior: a Guerra Civil Espanhola nas telas da Espanha (1939-96). **O Olho da História: Revista de História Contemporânea**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 125-141, 1996.

PALOMEQUE RECIO, Azahara. España o la configuración del almogávar: influencia de la Generación del 98 en la obra de Francisco Franco, Raza. **Revista de humanidades**

(Santiago. En línea), [S. l.], n. 21, p. 87–111, 2010. Disponível em: <https://revistahumanidades.unab.cl/index.php/revista-de-humanidades/article/view/347>. Acesso em: 30 jun. 2024.

QUINSANI, Rafael Hansen. **A revolução em película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola**. São José dos Pinhais: Estronho, 2014.

RAZA. Direção: José Luis Sáenz de Heredia. Produção: Cancillería del Consejo de la Hispanidad. Madri: Estudios Ballesteros, 1942. 1 vídeo (101 min). Disponível em: <https://www.rtve.es/play/videos/filmoteca/raza-1941/3336985/>. Acesso em: 30 jun. 2024.

RINA SIMÓN, César. Fascismo, nacionalcatolicismo y religión popular. Combates por la significación de la dictadura (1936-1940). **Historia y Política**, v. 37, p. 241-266, 2017. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5997231>. Acesso em: 30 jun. 2024.

SALVADÓ, Francisco Romero. **A Guerra Civil Espanhola**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SALVADOR RUIZ, Cristina. **El cine como instrumento de propaganda franquista: Raza (1941)**. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Audiovisual) – Universitat Politècnica de València, Gandia, 2020. Disponível em: <https://riunet.upv.es/handle/10251/152169>. Acesso em: 30 jun. 20224

SEBASTIÁN, Jordi. Raza: la historia escrita por Franco. **Filmhistoria online**, Barcelona, vol. 5, n. 2-3, 1995. Disponível em: <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12309>. Acesso em: 30 jun. 2024.

SONTAG, Susan. Fascismo Fascinante. *In: Sob o signo de Saturno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 76-99.

SORLIN, Pierre. Cine e historia, una relación que hace falta repensar, In: I CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE, 1., 2007, Gestafe. **Anais [...]**. Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, p. 18-28. Disponível em: <https://e-archivo.uc3m.es/entities/publication/7fc71096-fe50-40da-aa41-0d2af2c0a0c4>. Acesso em: 30 jun. 2024.

UTRERA MACÍAS, Rafael. Raza, novela de Jaime de Andrade, seudónimo de Francisco Franco. **Anales de Literatura Española**, Alicante, n. 21, p. 213-230, 2009. Disponível em: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/11525>. Acesso em: 30 jun. 2024.

VIEIRA, Gabriel do Nascimento. **O conceito de estetização da política em Walter Benjamin: a mídia e o Estado em tempos de barbárie**. 2009. 95 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/15526>. Acesso em: 30 jun. 2024.