

MARCELO PEREIRA

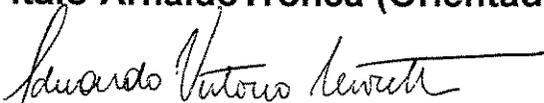
**Cinema e Estado Novo
Trabalho e Nacionalismo em Marcha**

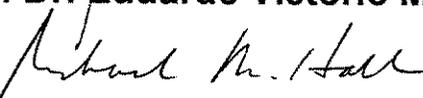
Dissertação de Mestrado
*apresentada ao Departamento de
História do Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas da
Universidade Estadual de
Campinas sob orientação do Prof^o
Dr. Ítalo Tronca*

Este exemplar corresponde
à redação final da
dissertação defendida e
aprovada pela Comissão
Julgadora em **23/01/2002**

Banca:


Prof. Dr. Ítalo Arnaldo Tronca (Orientador)


Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin


Prof. Dr. Michael McDonald Hall

Prof^a Dr^a Silvia Hunold Lara (suplente)

Janeiro/2002

UNIVERSIDADE	FE
CHAMADA	UNICAMP
	P414c
VALOR	48193
PREÇO	16-837102
	12
	RS 11,00
DATA	
Nº CPD	

CM001660B5-1

ID 235841

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Pereira, Marcelo

P414c Cinema e Estado Novo: trabalho e nacionalismo em marcha /
Marcelo Pereira. - - Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador: Italo Tronca.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Cinema História. 2. Brasil História Estado Novo, 1937-1945.
3. Brasil Política e governo 1930 - 1945. 4. Trabalhadores Brasil.
5. Nacionalismo. I. Tronca, Italo. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar parte da produção fílmica elaborada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda ao longo do Estado Novo (1937-1945). Os principais assuntos abordados durante a análise referem-se às temáticas do "Primeiro de Maio" e da "Marcha para Oeste", procurando discutir de que maneira dois dos mais importantes pilares do projeto político varguista - **trabalho e nacionalismo** - foram veiculados através do cinema.

ABSTRACT

This paper aims to analyse a part of the film production made by the "Press and Advertisement Department" throughout the "New State" (1937-1945). The main subjects that are approached for the analysis refer to the themes of the "May First" and "West Track", trying to discuss how two of the most important supports of the "varguista" political project - Work & Nationalism - were conveyed by the cinema.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer ao CNPQ pela bolsa de pesquisa que possibilitou realizar parte deste trabalho.

Agradeço, também, de forma geral, a todos os funcionários das instituições onde pesquisei, especialmente os colegas da Cinemateca Brasileira que me acolheram sempre com tanta presteza e competência.

Alcir Lenharo foi aquele que me ajudou a dar o pontapé inicial. Infelizmente não tivemos muito tempo. O começo é sempre bem difícil e ele estava por ali para me fazer acreditar. Obrigado.

Os professores da Pós-Graduação colocaram-se sempre a disposição e, assim como eles, as discussões realizadas nos cursos e na linha de pesquisa contribuíram significativamente. Devo um agradecimento especial a Michael Hall e Silvia Lara pelas sugestões apresentadas no Exame de Qualificação. Ambos foram sempre muito solícitos ao longo de todo meu percurso na Unicamp.

Ao professor Ítalo agradeço a coragem e a confiança de ter assumido uma orientação de um trabalho que por inúmeras razões ficou muito tempo paralisado. Não fosse por sua atitude de incentivo este texto com certeza não se realizaria.

Enquanto professor do ensino básico, sempre acreditei que não poderia deixar de realizar a pesquisa histórica. Tive a ilusão de que não seria tão difícil fazer ensino e pesquisa caminharem paralelamente. Quando entrei nas salas de aula, no início dos anos 90, e vi diante de mim uma multidão de 400 a 500 crianças e adolescentes "ávidos para apreender história", percebi que precisaria da ajuda de algum super herói .

De qualquer maneira, acredito que minha insistência transformou algumas coisas, entre elas a minha relação com a história e conseqüentemente a maneira através da qual estudo história com meus alunos.

Não fosse a licença de seis meses concedida pelo professor Chico na escola onde leciono, não teria a tranqüilidade necessária para a redação final do trabalho. Seis meses sem salário por um título de mestre. Eu nem percebi que com essa troca estava correndo "risco de morte".

A Sueli, mais uma vez, esteve sempre ao meu lado. Sua presença confortadora e compreensiva foi a força cotidiana que precisei e ainda continuo precisando.

Meu filho Vitor entrou na minha vida logo depois do meu ingresso no programa de pós-graduação. Com certeza, ao longo desses 8 anos, ele cresceu muito mais do que a qualidade deste texto final. Quero agradecê-lo por ter tentado compreender um pai que nos últimos tempos olhava muito mais para os livros e a tela do computador do que para seu pequeno rosto. Com certeza ainda teremos muito tempo para desviar nossos olhares e olharmos juntos muitas coisas. A ele e a Sueli dedico este trabalho.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO 1	
História e Cinema	09
1.1 Cinema objetivo: o documentário e a história	26
1.2 Cinema, linguagem e imaginário	30
CAPÍTULO 2	
Cinema em Revista	37
2.1 O decreto 21.240 e a obrigatoriedade de exibição	42
2.2 A descoberta do Brasil através do cinema	52
2.3 A educação das massas através das imagens	57
CAPÍTULO 3	
O Cine Jornal Brasileiro: A Construção de Uma Realidade Imaginária	63
3.1 A criança nas telas do Estado Novo	66
3.2 Imagens da Eugenia	74
3.3 O primeiro de maio durante o Estado Novo: A fragilidade do monumentalismo	77
CAPÍTULO 4	
Imagens do Oeste: A Marcha do Nacionalismo	97
4.1 Nacionalismo autoritário	99
4.2 Imagens da unidade e da brasilidade	117
4.3 As imagens do índio na "Marcha para Oeste"	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	141

INTRODUÇÃO

"Os governos, o sistema econômico, as escolas, tudo na sociedade, não se destina ao benefício das minorias privilegiadas. Nós podemos cuidar de nós mesmos. É para o benefício da grande maioria das pessoas, que não são particularmente inteligentes ou interessantes (a menos que, naturalmente, nos apaixonemos por uma delas), não têm um grau elevado de instrução, não são prósperas ou realmente fadadas ao sucesso, não são nada de muito especial. É para as pessoas que, ao longo da história, fora de seu bairro, apenas têm entrado para a história como indivíduos nos registros de nascimento, casamento e morte. Toda sociedade na qual valha a pena viver é uma sociedade que se destina a elas, e não aos ricos, inteligentes e excepcionais, embora toda sociedade em que valha a pena viver deva garantir espaço e propósito para tais minorias. Mas o mundo não é feito para o nosso benefício pessoal, e tampouco estamos no mundo para nosso benefício pessoal. Um mundo que afirme ser esse seu propósito não é bom e não deve ser duradouro."

Eric Hobsbawm, "Sobre História", p.21.

O sentido do golpe de 30, a formação de uma nova concepção de Estado dele originária e a conseqüente implantação do Estado Novo, caracterizaram-se como algumas das grandes controvérsias da historiografia brasileira. O debate a respeito desse período da nossa história pode ser delienado através de quatro principais posições. ⁽¹⁾

A primeira pode ser exemplificada por autores como Nelson Werneck Sodré,⁽²⁾ que analisam a "Revolução de 30" como a verdadeira Revolução Burguesa no Brasil, através da qual efetivou-se a ascensão da burguesia industrial

(1) Esse panorama geral do debate historiográfico referente aos anos 30 foi extraído de Sônia Regina de Mendonça, Estado e Sociedade: A consolidação da República oligárquica In: Maria Yedda Linhares (org.) *História Geral do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. Campus, 1990. p.p 423-424.

(2) Nelson Werneck Sodré, *Formação Histórica do Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1963.

ao aparelho do Estado. Trata-se de uma análise espelhada no modelo clássico das revoluções burguesas européias.

Uma segunda vertente, representada por autores como Virgílio Santa Rosa,⁽³⁾ evidenciou o papel dos setores médios excluídos do jogo político e representados pelo movimento tenetista da década de 20. Segundo essa análise, a efetiva participação desses setores no golpe de 30 explica a construção da nova ordem de desenvolvimento urbano-industrial para o país e do nascimento do povo no panorama político. A revisão de um regime de participação política restrito permitiria a efetivação das pretensões modernizantes da classe média e, portanto, o surto do desenvolvimento industrial do país.

Nos anos 70, análises como a de Boris Fausto ⁽⁴⁾ e Francisco Weffort ⁽⁵⁾ realizaram uma revisão crítica de tais posições. Segundo essas análises, a questão central da crise brasileira localiza-se na ruptura entre as oligarquias agrárias, proporcionando um "vazio do poder" no pós-30. A construção de um Estado autoritário no Brasil não estaria exclusivamente associado aos interesses de uma única classe. Para Boris Fausto, é simplista a tese segundo a qual a Revolução de 1930 significou a tomada do poder por esta ou aquela camada social. Segundo ele, os vitoriosos de 1930 compunham um quadro heterogêneo, tanto do ponto de vista social como político. A Revolução teria sido realizada por setores dissidentes das oligarquias, juntamente com o exército, resultando na formação de um "Estado de compromisso". Entretanto, a nova estrutura não mais seria a expressão imediata da hierarquia social e econômica, nem dos interesses de uma só classe. O Estado aparece, assim, na posição de "árbitro", principal articulador da modernização conservadora.

(3) Virgílio Santa Rosa, *O sentido do Tenentismo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.

(4) Boris Fausto, *A Revolução de 30. Historiografia e História*, São Paulo, Brasiliense, 1989.

(5) Francisco Weffort, *O Populismo na Política Brasileira*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

Finalmente, resta-nos mencionar a tendência mais recente que, assumindo a ótica de uma análise crítica do discurso produzido pelos "vencedores" do movimento de 1930, desqualifica-o como marco histórico fundamental. Para análises como a de Edgar De Decca ⁽⁶⁾, o verdadeiro "momento revolucionário" teria sido outro, 1928, quando explicitou-se institucionalmente a luta de classes através da criação do Bloco Operário e Camponês pelo Partido Comunista. Este, ao imprimir ao movimento operário um cunho partidário, aprisionara-o às regras do jogo político oligárquico, transformando-o em "presa fácil" da reação das classes dominantes, particularmente da burguesia industrial. A fundação do Centro de Indústrias do Estado de São Paulo, no mesmo ano, teria representado sua resposta à mobilização operária, enrijecendo-se a postura patronal repressiva, cujos desdobramentos em nível ideológico, resultaram na "conotação" do golpe enquanto um instrumento da produção discursiva vitoriosa, destinada a apagar a memória da verdadeira luta de classes.

Vinculados a essa última concepção da organização do Estado autoritário no Brasil, autores como Lucia Lippi Oliveira ⁽⁷⁾, Kazumi Munakata, ⁽⁸⁾ Alcir Lenharo, ⁽⁹⁾ Maria Célia Paoli, ⁽¹⁰⁾ entre outros, antes de discutir a natureza do poder político, analisam em seus trabalhos a sociedade sobre a qual esse poder emergiu. Essa perspectiva possibilita perceber quais as diferentes forças sociais que compunham o jogo político e de que maneira o conflito entre elas estava se dando. Desse modo, o Estado desaparece como único sujeito político e principal agente histórico, abrindo possibilidades para compreender a amplitude do universo político social do período.

Nesse sentido, o Estado Autoritário deixa de ser pensado como produto de

(6) Edgard De Decca, *1930: O Silêncio dos Vencidos*, São Paulo, Brasiliense, 1986.

(7) Lucia Lippi Oliveira, (org), *Estado Novo, Ideologia e Poder*, Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

(8) Kazumi Munakata, *A Legislação Trabalhista no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

(9) Alcir Lenharo, *A Sacralização da Política*, Campinas, Papius/Unicamp, 1983.

(10) Maria Célia Paoli, "Os Trabalhadores Urbanos na Fala dos Outros. Tempo, Espaço e Classe na História Operária Brasileira, In: José Sérgio L. Lopes (coord.), *Cultura & Identidade Operária*, São Paulo, Rio de Janeiro, Marco Zero/UFRJ, 1987.

um compromisso entre as classes sociais, tornando-se resultado não de um vazio político, mas sim das relações de poder decorrentes dos conflitos sociais inerentes à sociedade brasileira do período. Assim, afirma-se que esse novo modelo de Estado foi erguido com um projeto político-ideológico classista muito bem definido, tentando criar uma idéia de paz social inexistente e procurando desenvolver um projeto homogeneizador de definição do homem brasileiro nos campos do trabalho, do lazer, da religião e da educação. O projeto político do Estado Novo procurou homogeneizar, através da combinação de diversos mecanismos repressivos e propagandísticos, uma sociedade constituída radicalmente na diversidade.

O objetivo deste trabalho não é reduzir o discurso do Estado autoritário a um sistema estável de significados, mas, antes, mostrar como a linguagem cinematográfica atrelada ao poder podia ser usada retoricamente para criar um senso de comunidade, de brasilidade, de nacionalismo e, ao mesmo tempo, estabelecer novos campos de luta social, política e cultural, ou seja, simultaneamente tornar possível a unidade e a diferença. O ponto principal do trabalho é examinar de que maneira a produção imagética propagandística do Estado Novo podia ser instrumento ativo de poder, em vez de simplesmente refletir a realidade social.

A principal fonte utilizada para a pesquisa foram os Cine Jornais Brasileiros produzidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda ao longo de 1939 e 1945. O DIP deteve o monopólio nacional de informação até março de 1945, quando o Estado Novo foi extinto, dando lugar ao Departamento Nacional de Informações. A grande quantidade de filmes produzidos pelo aparelho estatal não deixa dúvida quanto à importância que o novo regime dava ao cinema como veículo de propaganda.

Infelizmente, grande parte dos Cine Jornais Brasileiros analisados - telecinados e colocados à disposição pela Cinemateca Brasileira - já não possuem som, o que dificultou uma análise melhor conjugada dos elementos que compõem

os filmes. Mesmo assim, sempre que possível, este trabalho pretendeu analisar os filmes procurando privilegiar uma leitura que articulasse imagens, música e narração.

Na sua totalidade, os filmes procuraram forjar a imagem de um Estado, corporificado na figura de Vargas, que criava um país considerado ainda inconcluso: as crianças, os trabalhadores, as estradas, a siderurgia, a legislação trabalhista, a unidade nacional, tudo originava-se dele. Todos os figurantes que compunham as belas imagens eram também belos, brancos e saudáveis. A câmera não poderia desviar seu olhar para as imperfeições, as mazelas, as crises e os conflitos que permeavam a sociedade brasileira. Esses organismos 'apodrecidos' que compunham o corpo da nação apenas tornavam-se imagens quando devidamente remediados e saneados pelo Estado.

Eram imagens que registravam cerimônias rigorosamente ritualizadas, capazes de produzir para o Estado uma imagem de grandeza, além de expressar figurativamente, a nova Nação que as elites pretendiam criar: branca, saneada, ordeira e trabalhadora.

Era como se antes o Brasil ainda não existisse, ou melhor, sua precária existência era resultado de um desvio. A nação deveria ser didaticamente reorientada a seguir os novos caminhos apontados pela nova estrutura de poder.

Como veremos ao longo do trabalho, na medida que as imagens produzidas pelo DIP procuraram apresentar uma sociedade em desenfreado processo de desenvolvimento, saneada, isenta dos conflitos de classe e absolutamente integrada e submetida aos desígnios do Estado, elas nos mostraram, implicitamente, exatamente tudo aquilo que pretenderam ocultar. O tom de neutralidade e imparcialidade que o DIP procurou veicular através dos Cine Jornais era apenas aparente, pois eles anunciavam visivelmente as intenções ideológicas do Estado autoritário.

Apresentação dos capítulos

O primeiro capítulo visa discutir alguns aspectos da relação entre a História e o cinema. Dialogando com Marc Ferro e autores da historiografia brasileira que discutem as especificidades da linguagem imagética e sua utilização na pesquisa histórica, apresenta-se a maneira pela qual essa pesquisa se relacionou com os Cinejornais brasileiros produzidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda entre 1939 e 1945. Além disso, ao final do capítulo, foram esboçadas algumas reflexões referentes as possíveis relações entre cinema, linguagem e imaginário.

O segundo capítulo, pautado na análise de artigos das revistas cinematográficas de época, procura percorrer duas questões centrais relacionadas ao contexto propagandístico-ideológico do Estado Autoritário. Em primeiro lugar, compreender a reação do meio cinematográfico ao projeto interventor do Estado no que se refere à produção fílmica. Como foram recebidas e analisadas as leis protecionistas implementadas pelos órgãos interventores estatais no início da década de 30? Num segundo momento, discutir o lugar do cinema no interior do contexto de articulação e implementação do autoritarismo estatal.

Ao longo do capítulo, não se perdeu de vista o fato de que, durante o período analisado, os órgãos de comunicação estavam submetidos a um rígido controle e, portanto, na maioria das vezes, eram impedidos de realizar uma crítica aberta e livre e obrigados a externalizar a concepção do próprio Estado.

O terceiro e quarto capítulos referem-se diretamente ao amplo universo de imagens produzido pelo DIP. Diante desse gigantesco corpo documental, a opção de análise foi refletir sobre as imagens a partir de dois grandes recortes temáticos: "Festa do Trabalho" e "Marcha para Oeste". O critério fundamental para a definição desses recortes está diretamente relacionado à relevância política desses temas no contexto do novo modelo de sociedade proposto pelo Estado

Novo. O primeiro está diretamente vinculado à concepção estatal corporativa/tutelar de sociedade, que visava apaziguar e camuflar os conflitos sociais, e o segundo, movimento que pretendia garantir a tão almejada unidade nacional e a conquista da verdadeira brasilidade.

A construção de uma nova concepção de trabalho e a "reconstrução" da unidade nacional seriam, pois, dois dos principais pilares sustentadores do projeto político-ideológico do novo regime. É importante salientar que não se pretendeu aqui captar as falas das classes trabalhadoras através da análise dos filmes referentes à temática do Primeiro de Maio. Seria ingênuo tentar ouvir os operários através de uma fonte de origem estatal na qual há uma clara valorização das falas oficiais e um evidente ocultamento dos interesses e reivindicações dos trabalhadores. O que se pretendeu, ao se refletir sobre as imagens do 1º de Maio, foi analisar a composição dos filmes de modo que fosse possível compreender quais as intenções do Estado ao edificar as chamadas "festas do trabalho", especialmente entre os anos de 1941 e 1945.

A exaltação nacionalista do Brasil grande, forte e unido era um dos principais pilares do Estado Novo e vinculava-se a implantação do projeto do Estado de "expandir as fronteiras" e reorientar a marcha da nação em direção ao oeste. Esse movimento de reorientação dos destinos da nação colocou a questão indígena no centro da arena política. Portanto, percebeu-se ao longo da pesquisa que não seria possível compreender esse projeto de edificação da identidade nacional, sem antes discutir as imagens que procuraram forjar as mais diversas representações dos povos indígenas e o tratamento estatal àqueles que foram considerados pelo discurso oficial os sentinelas das nossas fronteiras.

Além desses temas centrais, foram analisadas, no terceiro capítulo, imagens referentes ao tratamento dado às crianças, aos jovens e às raças consideradas eugenicamente inferiores.

No quarto capítulo, o diálogo com os discursos dos intelectuais nacionalistas autoritários, responsáveis pelo suporte teórico-ideológico do novo regime, foi fundamental para a análise das imagens veiculadas pelo aparelho estatal. Sob esse aspecto, é importante ressaltar que as imagens não foram analisadas como reflexo desse ordenado e teórico discurso autoritário. Ao contrário, procurou-se nunca perder de vista que essas imagens cinematográficas constituíram-se em uma das múltiplas faces de projeto autoritário e tinham a clara função de veicular e disseminar as certezas e dogmas estatais referentes a diferentes setores da vida brasileira.

Em linhas gerais, a dialética entre linguagem como espelho social e linguagem como agente social constitui o núcleo central desse trabalho. Como afirmar Roger Chartier, "a cultura não se situa acima e abaixo das relações econômicas e sociais, nem pode ser alinhada com elas. Todas as práticas, sejam econômicas ou culturais, dependem das representações utilizadas pelos indivíduos para darem sentido a seu mundo".⁽¹¹⁾

(11) Roger Chartier, *The Cultural Uses of Print.*, p. 11

CAPÍTULO 1

HISTÓRIA E CINEMA

"O filme, ao mesmo tempo que representa, significa. Abarca o real, o irreal, o presente, o vivido, a recordação e o sonho, a um nível mental comum. É, como o espírito humano, tão mentiroso quão verídico, tão mitômano quão lúcido."

Edgar Morin

" A imagem deve ser vista como um ponto de referência cultural e não ponto de referência na realidade. O que as imagens provocam é um efeito de realidade. Analisá-las, enquanto fonte, é também viver esse efeito, e entendê-lo enquanto tal".

Elias Tomé Saliba

No início dos anos 60, George Sadoul já afirmava que qualquer filme poderia ser visto como fonte histórica. Sem discutir detidamente essa afirmação, Sadoul circunscrevia os cine jornais ao papel de uma fonte puramente fatural. Além disso, se preocupava com as possibilidades de falsificações produzidas pela montagem, mostrando como o filme é um documento sensível à manipulação enganosa.⁽¹⁾

Entretanto, foi somente com os pressupostos teóricos da chamada "Nova História", embasados numa "história-problema" e na perspectiva interdisciplinar de alargar as relações da história com os diversos campos de produção do saber, que

(1) George Sadoul, *Protographie e cinematographie In: Charles Samaran, L'Histoire et ses méthodes, apud, José Inácio de Melo Souza, A Ação e o Imaginário de uma Ditadura*, Dissertação de mestrado, ECA- USP, 1990, p. 325

se compuseram os ingredientes indispensáveis para iniciar uma efetiva aproximação entre a história e o cinema. Até então, o cinema fora considerado fonte de pesquisa duvidosa por carregar consigo inúmeras possibilidades de trucagem que têm o poder de alterar, esconder ou até mesmo mentir sobre a realidade. ⁽²⁾.

A concepção objetivista da história, calcada na noção positivista do documento, retardou por mais de meio século o envolvimento da história com o cinema. Este sequer era relacionado na escala hierárquica das fontes encabeçada pelos documentos escritos provenientes principalmente das instituições governamentais. Era a história narrativa dos acontecimentos que privilegiava as questões de ordem político-institucional, desconsiderando assim os aspectos históricos da dinâmica das relações sócio-culturais da qual o cinema participa.

Concebido pelos historiadores como fonte não digna de ser pesquisada, o cinema era utilizado no máximo para ilustrar as comprovações históricas extraídas dos documentos provenientes da linguagem escrita. Apenas por volta de 1970, principalmente através de Marc Ferro, passa a ser visto como um material de pesquisa rico de significações para a construção da análise histórica.

Inserido no movimento dos "Annales", Ferro lançou várias questões referentes à relação "história e cinema" que efetivamente tornaram-se a base para qualquer estudo histórico que se utilize do cinema como fonte. Curiosamente seu livro, "Cinema e História", ⁽³⁾ composto de uma coletânea de textos que trazem inúmeras reflexões desse historiador sobre o cinema, foi traduzido no Brasil apenas em 1992. Antes disso, somente o texto "O filme: uma contra-análise da sociedade?" havia sido traduzido. ⁽⁴⁾ Em parte, isso demonstra o prolongado desinteresse por parte dos

(2) Apesar de não discutir profundamente o significado da obra de Marc Ferro no contexto da produção dos Annales, um importante texto sobre um balanço da produção da Escola dos Annales foi feito por BURKE, Peter "A Revolução Francesa da Historiografia; A Escola dos Annales 1929-1989", São Paulo, Ed. UNESP, 1991.

(3) Marc Ferro, *Cinema e História*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p. 82.

(4) *Idem*, "O filme: uma contra análise da sociedade?" In: *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976, p. 86.

historiadores brasileiros em dialogar com o cinema. Um cinema que sempre sobreviveu a inúmeras intempéries, alternando momentos de grandes realizações e de profundo marasmo, ambos raramente pensados pela historiografia.

Uma das questões que me parece importante discutir inicialmente, refere-se à utilização do cinema como fonte. Já é bastante corrente a afirmação de que a imagem fílmica, utilizada como documento, possui inúmeras especificidades e que, sem considerá-las, o historiador corre o risco de transformar o cinema em mero reflexo da sociedade já explicada através de outros corpos documentais considerados mais apropriados para apreender o real, ou apenas utilizá-lo como adorno, como exemplo para ilustrar aquilo que já foi previamente comprovado.

Entretanto, qualquer documento, de qualquer origem, também possui suas próprias especificidades que devem ser pensadas e respeitadas pelo historiador durante o processo de construção da análise histórica. O que importa é a pergunta que fazemos ao documento, e a resposta que ele nos dá nem sempre é a mesma e nunca é totalmente apreensível.

Qual seria, afinal, a novidade da utilização do cinema como fonte? Ou melhor, há realmente alguma novidade? Que especificidades são essas que se desconsideradas, aprisionam as imagens e retiram delas seu caráter instituinte da história? De que realidade o cinema seria a imagem?

Preocupado em dar conta de algumas dessas questões, Marc Ferro afirma que *"na escolha de temas, nos gostos da época, nas necessidades da produção, nas capacidades da escritura, nos lapsos do criador, aí é que se situa o real verdadeiro desses filmes, e não em sua representação do passado, o que é uma evidência"*.⁽⁵⁾ Depreende-se, dessa afirmação, que o real não se expressa através das imagens que se vê. Ele existe, mas não é aparente, é algo invisível. Cabe ao historiador examinar as imagens como um médico examina, através de uma radiografia, o corpo humano. Partindo desse pressuposto, existe algo latente por trás do aparente, e é lá que se esconde o real.

(5) Ferro *op.cit.* p.117

Esse trabalho não tem a pretensão de responder essas questões, porém gostaria apenas de esboçar algumas reflexões que me levaram a tentar percorrê-las, ainda que de maneira esparsa e introdutória.

O filme - seja um documentário ou longa ficcional - é um documento proveniente da linguagem visual. Quanto a isso, nenhum problema, nenhuma objeção. Os movimentos de câmera, os enquadramentos, as situações escolhidas para serem filmadas, são elementos intrínsecos ao processo de construção das imagens que o historiador não deve desconsiderar. Entretanto, as imagens que nascem da câmera, vão sendo acompanhadas, durante a construção do filme, de sons, de palavras, de textos, de publicidade. A associação dessas linguagens projetadas na tela, despertam, por sua vez, emoções, paixões, reações odiosas, amorosas. Como já nos disse Christian Metz *"o 'segredo' do cinema é também isto: injetar na irrealdade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca dantes alcançado"* ⁽⁶⁾

Em última análise, o filme nos apresenta uma multiplicidade de linguagens que operam ao mesmo tempo, criando e estimulando sentidos diversos e possibilitando diversas apropriações de seus conteúdos. E é exatamente o desafio em dialogar com essa riqueza de multiplicidade de linguagens que seduz e que finalmente tem alavancado um processo de maior aproximação entre a história e o cinema. Lidar com essa multiplicidade de linguagens que se expressam concomitantemente, apresenta-nos um desafio e nos revela que nossa análise poderá vir recheada, muito mais do que gostaríamos, de incertezas.

As interferências entre o cinema e a história são múltiplas. Desde seu nascimento, o cinema passou a interferir e contribuir para a construção da história, seja através dos documentários ou dos filmes de ficção. Ao mesmo tempo, os governantes do início do século perceberam a importância de se apropriarem de sua linguagem para colocá-la à disposição de seus projetos de propaganda, além de utilizá-la como instrumento pedagógico para "moldar" as consciências das massas consideradas incultas e, portanto, propensas a introjetarem novos modelos de comportamento e novos valores políticos.

(6) Christian Metz. *A significação no cinema*, São Paulo, Perspectiva, 1972, p.76

Nas primeiras décadas do século XX, particularmente nos regimes de cunho autoritário, o cinema tornou-se submisso aos interesses políticos daqueles que comandavam os aparelhos estatais. Esses aparelhos acabaram por veicular e propagar imagens politicamente enquadradas por aqueles que detinham o poder.

O filme nos apresenta, quase em um tom de verdade absoluta, uma leitura cinematográfica da história. Os cenários escolhidos, as imagens fotografadas, os diálogos, as músicas selecionadas para compô-lo e a mecânica de interação entre todos esses elementos, são aspectos que, juntos, procuram apreender o real e dar a ele um sentido. Como sabemos, eles não são o real, são uma representação e não uma janela transparente para a realidade. Eles fabricam um significado e produzem um discurso cinematográfico uma vez que o olhar daquele que filma denuncia explicitamente quem está olhando.

Ao historiador preocupado com a análise do filme, cabe fazer sua leitura histórica procurando interrogá-lo, localizá-lo temporalmente, inseri-lo no contexto sócio político econômico do qual participa, sem torná-lo mero reflexo. Trata-se de estabelecer uma mediação entre a leitura cinematográfica da história e a leitura histórica do filme. Mais do isso, trata-se de procurar ler, de maneira conjugada, os elementos que compõem a narrativa do próprio filme.

Dentro desse contexto, Ferro afirma que o filme vai sempre além de seu conteúdo. Para ele, as imagens escapam, em grande medida, ao controle daqueles que eram verdadeiros iletrados diante delas, não conseguindo controlar toda a realidade num filme. Em outras palavras, para Ferro, o filme possui um grau de autonomia que nem mesmo o cameraman e nem o cineasta chegam a apreender todas as significações da realidade que mostram, pois o documento fílmico tem uma riqueza de significação que não é percebida no momento em que é feito. ⁽⁷⁾

Dentre as inúmeras questões lançadas por Ferro, algumas merecem maior atenção. A primeira delas refere-se à noção de que a análise do filme não deve se limitar ao próprio filme, mas sim com o mundo que o rodeia e com o qual se comunica:

(7) Ferro, *op.cit.* p. 28 e 29

"Não seria suficiente empreender a análise de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e a abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é o filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa."⁽⁸⁾

Ferro indiretamente alerta que a análise pormenorizada dos elementos que compõem o filme é um dos pontos essenciais da pesquisa histórica. Isto significa dizer que não se pode pensar o filme sem estar atento às particularidades da linguagem cinematográfica e de suas relações com a sociedade. Rompe-se assim, para o historiador, a noção do filme como mero reflexo da sociedade da qual participa e verifica-se nele uma singularidade capaz de percebê-lo como elemento que compõe a realidade, que participa e intervém na construção da história.⁽⁹⁾

A segunda questão, bastante controversa, refere-se à noção do filme como um contra-poder e paralelamente a idéia de invisibilidade do filme ou de seus aspectos não visíveis. Segundo Marc Ferro, a contra-história elaborada pelo cinema seria complementar à realizada pela tradição escrita. Se os aspectos visíveis do funcionamento da sociedade constituem os elementos da história tradicional, esta contra-história trabalharia, então, com o que não é mostrado pela sociedade, com os seus aspectos não visíveis. O cinema, para ele, é um testemunho singular por estar fora do controle do Estado - mesmo quando produzido por ele - e o filme possui uma tensão própria, trazendo à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade diversa da proposta pelos seus segmentos (tanto o poder constituído quanto a oposição).⁽¹⁰⁾ Assim, essa contra-análise da sociedade, inerente ao filme, existe invisivelmente. Há, no filme, além da realidade representada, uma zona da história oculta, inapreensível, não visível. Cabe ao historiador, ao fazer suas perguntas ao filme e à sociedade, desvendá-la.

(8) *Ibidem*, p. 87.

(9) *Ibidem*, p. 86.

(10) *Ibidem*, p. 88.

Em uma comunicação proferida no XVII Simpósio da ANPUH, ao discutir o cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro, Eduardo Víctorio Morettin já afirmava que a perspectiva descrita acima adotada por Ferro leva-o a acreditar que existe uma realidade histórica que pode ser representada no cinema: *"Assim, a posteriori, esta realidade pode ser recuperada. Cabe lembrar que a imagem é considerada real não por vontade do cineasta, mas do historiador que, no caso, está sempre atento aos "lapsos", aquilo que de maneira inconsciente terminou por ficar fortemente vinculado à imagem. É a eterna busca da realidade histórica que aqui continua por outros caminhos."* ⁽¹¹⁾

Resulta daí, segundo Eduardo, uma excessiva preocupação por parte de Ferro com a objetividade, com a busca do documento autêntico, fazendo com que sua análise da dimensão estética do cinema torne-se empobrecida. É como que se o conhecimento histórico prévio aprisionasse a quase inexistente análise do filme: *"Não vemos em seus textos nenhuma análise crítica que explorasse, de maneira conjugada, a trilha sonora, a (des) continuidade espaço-temporal, a caracterização psicológica dos personagens, a relação entre decupagem e diálogo, a posição do narrador e a organização dos pontos de vista dentro do filme."* ⁽¹²⁾

Em sua dissertação de mestrado, ⁽¹³⁾ Morettin retoma essas críticas apontando importantes reparos na metodologia sugerida por Marc Ferro. Segundo ele *"esse historiador acredita que uma realidade pode ser apreendida completamente pelo cinema. Nesse sentido, cabe destacar o uso constante, em sua reflexão, das palavras revelar e registrar, como se o próprio filme não exercesse um papel de mediação com o social"*. Para Morettin é contraditório, na obra de Ferro, a proposição de que é possível *"recuperar o "não visível" através do "visível", já que esta análise vê a obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significado independentes"*. ⁽¹⁴⁾

(11) Eduardo Víctorio Morettin, "O cinema como fonte na obra de Marc Ferro", XVII Simpósio Nacional de História - História e Utopias, Programas e Resumos, São Paulo, ANPUH, 1993.

(12) *Ibidem*, p.16.

(13) Eduardo Víctorio Morettin, *Cinema e História: Uma análise do filme "Os Bandeirantes"*, dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes - USP, 1994.

(14) *Ibidem*, p. 5 e 6

Um outro aspecto de crítica levantado por Morettin, relaciona-se ao fato de que para Ferro a "contra-história" elaborada pelo cinema seria complementar à realizada pela tradição escrita. Apesar de Ferro anunciar a importância de uma análise conjugada de todos os elementos que compõem o filme (imagem, música, diálogos, roteiro, decupagem, etc.), Morettin afirma que na análise desse historiador, o que é teoricamente anunciado não ocorre na prática com tanta fluidez e frequência.

Assim, apesar de considerar sua importância no contexto das discussões da utilização do cinema como fonte, Morettin afasta-se de Ferro ao afirmar que não acredita que a análise da relação entre cinema e história possa ser elucidada a partir das dicotomias "explícito - implícito", "aparente - latente" e "visível - não visível". Segundo ele, em seu trabalho, o cinema, enquanto meio de compreensão de uma época, deve ser tomado como ponto de partida e a *"análise interna do filme aponta para o seu contexto, a partir das seqüências, da combinação entre imagem e som e de uma série de opções feitas ao longo de seu percurso"*.⁽¹⁵⁾ Nessa perspectiva, o filme deixa de ser mero complemento da tradição escrita ou simples reflexo da conjuntura social à qual pertence, sendo tomado como elemento que compõe, interfere e participa das tensões sociais de um dado momento histórico.

Percebe-se, portanto, uma certa incongruência entre algumas das questões lançadas por Marc Ferro. Se por um lado ele teve o mérito de chamar nossa atenção para as possibilidades de análise do filme, por outro, como afirma Alcir Lenharo, *"as amarras do conceito de ideologia parecem fazer prevalecer na obra do autor uma atenção especial sobre os lapsos, as censuras e auto-censuras, o não-visível, os desejos não explicitados, a manipulação das imagens."*⁽¹⁶⁾ Explicitam-se aí, os limites de sua análise que, apesar de inovadora, permanece mergulhada numa noção de história pouco atenta as dimensões particulares da linguagem.

(15) *Ibidem*, p. 7

(16) Alcir Lenharo, *Historiadores e Cinema: a procedência da força das imagens cinematográficas*, mimeo. (não publicado).

Entretanto, apesar de Ferro, o cinema ainda foi pouco utilizado como fonte histórica, permanecendo uma grande lacuna e um imenso campo de análise a espera de um olhar atento da história. Mesmo nos EUA e na Europa, apesar de inúmeras publicações inspiradas na semiologia ou ligadas à chamada "*École Ferro*", o cinema ainda tem sido tratado pelo historiador muito mais como ilustração do que como objeto de pesquisa. ⁽¹⁷⁾

No Brasil, a situação não é muito melhor. Apesar de José Honório Rodrigues, ao analisar a pesquisa histórica brasileira em 1965, já anunciar a importância do cinema como fonte para a história, os historiadores pouco se preocuparam em perceber como o cinema a escreve. ⁽¹⁸⁾

Entretanto, principalmente nas duas últimas décadas, foram desenvolvidas importantes pesquisas que iniciaram uma aproximação entre a imagem fílmica, enquanto fonte, e o historiador. Dentre elas, o trabalho de Sheila Schvarzman - "*Como o cinema escreve a História: Elia Kazan e a América*" - tem absoluta importância nesse contexto. ⁽¹⁹⁾ Inspirada em Ferro, a autora propõe realizar simultaneamente "*uma leitura histórica do filme e uma leitura cinematográfica da história*" e ao realizar esse percurso supera os limites anteriormente apontados em Ferro. Segundo ela, "*se Ferro sugere a análise do conteúdo explícito, visível do filme e posteriormente do não visível - que pode estar na imagem, nas intenções, censuras ou lapsos dos criadores, neste trabalho o que parece se colocar é ao contrário: tentar reconhecer, diante de tantas projeções não visíveis dos críticos sobre o visível, recuperar apenas o que a imagem mostra.*" ⁽²⁰⁾

Nesse sentido, Sheyla executa uma análise histórica dos filmes de Elia Kazan conseguindo libertá-la das amarras impostas pela historiografia, tornando os filmes

(17) Em um artigo intitulado "A História diante dos desafios imagéticos", Cristiane Nova analisa as principais tendências européias e norte americanas dos estudos ligados à relação "imagem-história". **Projeto História** (Revista do Programa de Estudos pós- graduados em história e do departamento de história da PUC - SP), nº 21, p.141-162, nov-2000.

(18) José Honório Rodrigues, *História e historiografia do Brasil*, São Paulo, Nacional, 1965

(19) Sheila Schvarzman, *Como o cinema escreve a História: Elia Kazan e a América*, Dissertação de Mestrado, Unicamp, 1994.

(20) *Ibidem*, p.265.

efetivamente elementos instituintes da história. Seu procedimento metodológico baseia-se na decupagem dos filmes, analisando detalhadamente cenas, o enquadramento da câmera, a disposição dos personagens no espaço cênico, as alternâncias de plano, a montagem, percebendo assim a organização do filme que por si mesma constrói significados. A partir daí, traça inúmeros cruzamentos entre sua leitura cinematográfica dos filmes de Kazan, a história e o cinema americanos do período e as análises de críticos e historiadores que se debruçaram sobre o assunto.⁽²¹⁾ É nesse processo de ir do filme para a sociedade e eventualmente desta para o filme que a autora consegue compor uma trama histórica capaz de dar ao cinema um novo significado como fonte para o historiador, explicitando também que ao se fazer cinema, este também escreve a história.

Outro trabalho significativo a respeito da relação história e cinema foi elaborado por Claudio Aguiar Almeida "O Cinema como 'agitador das almas' - *Argila, uma cena do Estado Novo*"⁽²²⁾. Nesse trabalho, o autor analisa a produção cinematográfica brasileira nas décadas de 30 e 40. Segundo ele, a maior parte dos textos que utilizaram o cinema como objeto de interpretação histórica da sociedade do período concentrou sua atenção sobre os cinejornais (produzidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda). Daí sua opção por adotar como principal objeto de análise um filme de longa metragem ficcional: *Argila* (1942) de Humberto Mauro.

Discordando da historiadora Maria Dora Genis Mourão⁽²³⁾ que, segundo ele, desqualifica a eleição do longa-metragem nacional como um documento relevante para a compreensão desse período histórico, Claudio Aguiar afirma "...procuraremos demonstrar que os filmes de longa-metragem produzidos nas décadas de 30 e 40 são muito significativos para a compreensão desse momento, expressando valores e ideais debatidos por amplos setores da sociedade brasileira do período. O caráter 'popularesco' de grande parte dessa produção não nos parece suficiente para descaracterizá-la como uma documentação irrelevante para a análise do regime varguista: a adaptação dos

(21) *Ibidem*, p.28.

(22) Claudio Aguiar Almeida, *O Cinema como Agitador de Almas - Argila, uma cena do Estado Novo*, São Paulo, Annablume, 1999, p. 22-23

(23) Maria Dora Genis Mourão. O cinema Brasileiro e o populismo na década de 30 In: José Marques Melo (coord.) *Populismo e Comunicação*, São Paulo, Cortez, 1981.

métodos, meios de mensagens ao público que se pretende atingir constitui fator indispensável ao sucesso da propaganda política, que busca sempre adequar-se às necessidades das massas que pretende atingir. Grande parte das produções do período esconde, sob a aparente simplicidade de seus enredos melodramáticos, uma complexa estratégia propagandística que, sem pretender espelhar a realidade, buscou influenciar as massas para sua adesão aos ideais defendidos pelo Estado Novo." (24)

Segundo o autor, "a preocupação básica que orientou sua análise foi tentar entender, a partir de Argila, o significado mais profundo da proposta de cinema educativo gerada nos anos 30 e incorporada pelo regime autoritário do Estado Novo. O filme se realizou como resultado do interesse de um projeto dos ideólogos educadores - empenhados em formar uma nova consciência nacional - e cineastas - que buscavam transformar o Estado no grande mecenas da indústria cinematográfica nacional". (25) Transitando entre os universos da política e da cultura, o autor demonstra a importância do cinema como documento fundamental para a compreensão do projeto político ideológico do Estado Novo.

Os trabalhos realizados por Eduardo Victorio Morettin também contribuíram significativamente para fazer avançar as discussões referentes a utilização do cinema como fonte para o historiador. Esse autor analisou dois filmes de Humberto Mauro inseridos na conjuntura do Estado Autoritário dos anos 30 e 40: "Os Bandeirantes" (1940) (26) e "Descobrimento do Brasil" (1937). (27)

Em ambas as análises, Morettin parte da hipótese "de que os filmes não se conformam plenamente a nenhum dos projetos ideológicos que estão nas suas origens e constituem sua razão de ser". (28) Para comprová-la, constrói sua análise partindo da leitura do próprio filme. Em outras palavras, através do processo de decupagem dos filmes, percebe a existência de várias tensões entre eles e os projetos ideológicos aos quais deveriam servir de suporte.

(24) Aguiar. op.cit. p. 22.

(25) *Ibidem*, p. 26.

(26) Eduardo Victorio Morettin. *Cinema e História: uma análise do filme "Os Bandeirantes"*, Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes - USP, 1994.

(27) *Idem*, *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro*, Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes - USP, 2001.

(28) *Ibidem*, p. 1

É importante ressaltar que Morettin não desconsidera o fato de que estes filmes faziam parte do aparato propagandístico oficial e que suas temáticas estavam diretamente vinculadas aos interesses ideológicos do Estado que, por sua vez, procurava justificar suas ações do presente à luz das projeções iluminadoras do passado, desejando construir e perpetuar os mitos. Entretanto, ao analisar de maneira conjugada todos os elementos que compõem a narrativa fílmica, percebe tensões explícitas entre os interesses e intenções dos órgãos governamentais e a estética adotada ao longo do filme pelo diretor Humberto Mauro.

Em sua análise do filme "Descobrimento do Brasil", Morettin deixa bastante clara sua proposta metodológica: *"A análise interna do filme adensa o contexto, e vice-versa, na medida em que este emerge e encontra ressonância na articulação imagem e som proposta pela montagem. Não se trata, portanto, de privilegiar aspectos externos à estrutura da obra, pinçando planos ou situações aqui e ali fora do contexto de onde estes elementos se originam, dentro de uma estratégia de refletir muito mais o nosso olhar sobre a obra do que as questões mobilizadas pelo filme. A relação com o contexto ganha sentido, portanto, se espelhada na própria organização da narrativa fílmica"*.⁽²⁹⁾

Portanto, como já foi visto no início do capítulo, Morettin distancia-se metodologicamente de Marc Ferro propondo uma metodologia específica no estudo da história através do cinema. Para ele, quando se pretende compreender um filme não é suficiente analisar apenas os indícios externos à narrativa: *"é a escritura revelada pelo estudo do filme que estabelecerá as conexões possíveis com os seus projetos, definindo uma interpretação global e determinando a inserção do diretor em sua época"*.⁽³⁰⁾ Seu objetivo é *"evitar o emprego da história como pano de fundo na medida em que o filme não está a iluminar a bibliografia selecionada, ao mesmo tempo em que não isolamos a obra de seu contexto, pois partimos das perguntas postas pela obra para interrogá-lo"*.⁽³¹⁾

(29) *Ibidem*, p. 296

(30) *Ibidem*, p. 5

(31) *Ibidem*, p. 10

O último trabalho que gostaria de destacar é a dissertação de mestrado de José Inácio de Melo Souza - "*A ação e o imaginário de uma ditadura*",⁽³²⁾ um dos nossos principais interlocutores. Trata-se de um estudo que procura compreender os meios através dos quais o Estado Novo procurou forjar a sua representação simbólica.

Dentre eles, analisa os Cine Jornais Brasileiros produzidos pelo DIP. Vale ressaltar aqui que antes do trabalho de análise dos filmes, o autor foi obrigado a manusear materiais em nitrato negativo e positivo para conseguir organizar a grande quantidade de Cine Jornais existente na Cinemateca Brasileira. Esse trabalho inicial resultou na elaboração de um importante catálogo que facilitou o acesso aos filmes para outros pesquisadores interessados nessa temática.⁽³³⁾

O catálogo divide-se em duas partes. Na primeira estão todos os registros do CJB, em número de 612, e na segunda, o índice de assuntos correspondentes. A respeito das intenções e do significado do catálogo, José Inácio afirma que a sua preocupação ao montar a seriação do Cine Jornal Brasileiro foi diferente da Cinemateca Brasileira.⁽³⁴⁾ Segundo ele, a Cinemateca se interessa basicamente pela conservação e disposição ao público das imagens existentes no seu acervo (realizando seu ofício cultural e função social). Entretanto, suas preocupações enquanto historiador, permitiram que seu trabalho de catalogação se estruturasse de outra maneira: "*Ao historiador interessa tanto os dados existentes na documentação escrita como as informações sonoras (o texto narrativo na banda de som de um cinejornal, por exemplo). Esta é a razão pela qual a Cinemateca apresenta 429 registros no seu catálogo e na minha seriação apareçam 612 entradas*". Ressalta ainda uma outra diferença fundamental entre o Catálogo organizado por Maria Rita Galvão, publicado pela Cinemateca em 1982, e seu

(32) José Inácio de Melo Souza, *A ação e o imaginário de uma ditadura: o controle, coerção e propaganda nos meios de comunicação durante o Estado Novo*, Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, USP, 1990.

(33) *Idem*, *Cine Jornal Brasileiro - Banco de Dados / Índice de Assuntos*, São Paulo, Cinemateca, 1989 (pode ser encontrado nas bibliotecas da Cinemateca Brasileira, da ECA/USP e do MIS).

(34) Maria Rita Galvão. *Cine Jornal Brasileiro - Departamento de Imprensa e Propaganda (1938-1946)*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1982.

trabalho de catalogação: " *naquele, a instituição considerou que ao leitor bastavam os dados de conteúdo do cinejornal e um índice para a sua fácil recuperação. Aqui, ainda, a intenção foi colocar as imagens a disposição do público; as informações secundárias sobre o cinejornal ou as considerações técnicas sobre o material seriam acessíveis para consulta dentro da instituição. A minha preocupação aqui novamente foi diferente. O registro foi montado de forma a apresentar numa primeira parte dados sobre o cinejornal, em seguida informações sobre os materiais respectivos, quando existentes, em terceiro, o conteúdo do cinejornal e por último, as fontes em que me baseei para o estabelecimento do registro*". ⁽³⁵⁾ O resultado desse trabalho deve ser reconhecido e enaltecido pois facilitou significativamente o acesso às imagens produzidas pelo DIP. Ele permitiu um eficiente contato indireto com os filmes e anunciou para os pesquisadores interessados na produção fílmica do Estado Novo, a enorme diversidade temática existente nesse valioso corpo documental da história brasileira.

Além da análise dos Cine Jornais - que segundo ele serviu como contraponto à linguagem escrita -, José Inácio utilizou-se também da Revista Cultura Política e dos artigos escritos pelos relatores da sucursal paulista da Agência Nacional. Sempre pautado num rigoroso levantamento estatístico dos temas mais recorrentes que aparecem nos materiais pesquisados, realizou um longo trabalho comparativo entre eles. No que se refere aos Cine Jornais, fez uma indexação minuciosa sobre cada título, intertítulo, imagens e bandas sonoras, quantificando a metragem de cada tema. Desse modo concluiu que dois temas dominam os assuntos do Cine Jornal. São eles: As forças Armadas e Getúlio Vargas. O primeiro com 26.747 metros, equivalente a 18,2% do total de imagens e o segundo com 25.287 metros ou 17,2 do total. Com base nisso afirma que *"estas duas ordens, uma civil e outra militar, o campo aberto das manobras e o interior dos palácios administrativos, a instituição armada e o Homem Providencial, exprimem o nosso desejo não resolvido de abarcar por duas vias a unidade. A representação desta busca é dada pelas imagens da presença das*

(35) José Inácio de M. Souza, *op.cit.* p. 3-4

Forças Armadas em todo o território, freqüentemente combinadas com a presença de Vargas. Enquanto aqueles exibiam a manutenção, segurança e tranqüilidade da possessão territorial, Vargas faria da sua presença física, atenciosa e solucionadora, um signo para os habitantes das regiões mais distantes do país de que finalmente o corpo da nação era um só." (36)

Além destas duas questões centrais, discute o ritualismo, as artes, a economia, o trabalho, sempre fazendo longas comparações dos percentuais de aparecimento dos temas nas três principais fontes pesquisadas. Em seguida, justifica este procedimento afirmando que *"toda esta representação um pouco fatigante de números e porcentagens foi feita para mostrar que no Estado Novo é o Estado, servido por executivo forte, o signo que abarca os destinos políticos, econômicos e sociais, transformando-se no grande ponto de referência de vida da população urbana"*. Segue dizendo que *"é o Estado que concentra, aglutina e resolve todas as contradições internas da sociedade; para ele são canalizados todos os problemas e é ele quem deve resolvê-los. O Estado passa a ser, na ditadura estonovista, o espaço dos conflitos solucionados através das instituições civis e militares. Ditadura de instituições, ele não reconhece a organização social de nenhuma classe. Burguesia industrial e agrária, classes médias ou trabalhadoras não conseguem se fazer representar enquanto tais. Elas não conseguem veicular a imagem que fazem de si mesmas para as outras classes, como estão diminuídas pelos signos que engrandecem a presença onipotente do Estado e de seus órgãos técnicos e provedores"*. (37)

Nessa análise, o Estado aparece novamente descolado da estrutura social brasileira. Ele é apresentado como uma instituição independente e acima das classes sociais. O representante supremo de todos e ao mesmo tempo de ninguém. As classes, consideradas não devidamente constituídas, ainda não conseguem se fazer representar enquanto tais.

(36) *Ibidem*, p.313.

(37) *Ibidem*, p. 321.

Feita a quantificação inicial dos Cine Jornais e apoiado no arcabouço teórico de Ferro, José Inácio parte para a análise dos filmes que segundo ele, "*possuem um sentido latente, um não-dito embutido nos desvãos do que nos é evidenciado e que pede compreensão*".⁽³⁸⁾ Evidencia-se aí, uma perfeita sintonia com uma das principais questões lançadas por Ferro na relação da história com o cinema já vista nesta introdução.

Seu método de análise é inspirado em Bernard Gasser que trabalhou com o "*Cine Journal Suisse*" filmado na década de 40.⁽³⁸⁾ O fato dessa produção ser estatal e sua análise ter sido pensada a partir de Marc Ferro, o aproximaram desse autor. Assim como Gasser, José Inácio faz a indexação de todos os assuntos veiculados pelo Cine Jornal e cada entrada é associada a sua extensão em metros, de maneira a permitir a quantificação.

Posto isto, o autor afirma que a quantificação e a seriação do Cine Jornal Brasileiro não o encaminharam nem para a história serial, nem para a quantitativa. Para ele, "*esses métodos serviram para fundamentar algumas observações que se aprofundaram na análise dos filmes*."⁽⁴⁰⁾ É interessante essa tentativa teórica do autor de distanciar-se de uma análise histórica serial ou quantitativa. Talvez seja mesmo porque grande parte da sua trama histórica esteja baseada nessa relação quantitativa que foi estabelecida com as fontes.

No conjunto, José Inácio conseguiu desviar um olhar para os Cine Jornais que considera as particularidades da narrativa fílmica, analisando os movimentos de câmera e suas relações com a narração, legitimando, dessa forma, a utilização das imagens como fonte de indiscutível importância para a análise histórica. Seu estudo demonstrou que os Cinejornais Brasileiros produzidos durante o Estado Novo, compõem uma infinidade de temas a espera de serem analisados à luz da história. A reorganização dos filmes e o levantamento estatístico dos temas demonstraram a importância dessa fonte para o processo de pesquisa referente aos anos 30 e 40 no Brasil.

(38) *Ibidem*, p. 323.

(39) Bernard Gasser. *Ciné Journal Suisse: aperçu historique (1923-1945) et analyse de tous les numéros de 1945*. Lausanne, Cinémathèque Suisse, 1979.

(40) José Inácio de M. Souza, *op. cit.* p. 330.

Tendo como base o estudo realizado por José Inácio, o que se pretendeu nesse trabalho foi analisar mais detidamente as imagens produzidas pelo DIP referentes a dois temas que compõem o núcleo do projeto autoritário corporificado no Estado Novo. São eles: Trabalho e Marcha para Oeste.

O alvo principal do projeto corporativista do governo era, sem dúvida, os trabalhadores, e as imagens referentes às comemorações do Primeiro de Maio possuem um forte conteúdo simbólico, sendo possível, através delas, compreender parte do ideário trabalhista do novo regime. O recorte temporal para análise desse tema está associado às datas de aparição das imagens produzidas pelo DIP, entre 1941 e 1945.

Já, o nacionalismo representava o principal pilar da ideologia autoritária. Em nome do ideal máximo de reconstrução do corpo da nação, de edificação do sentimento de brasilidade, o projeto corporativista, comandado e articulado pelas forças estatais condutoras dos destinos da Nação, visava apagar e diluir os conflitos sociais neutralizando a força das classes trabalhadoras enquanto sujeitos políticos, autônomos e independentes.

Apesar das imagens produzidas pelo DIP compreenderem o período que vai de 1939-1945, a discussão acerca do nacionalismo e da Marcha para Oeste nos fez recuar para o final de década de 20 e início da década de 30 a fim de estabelecer um diálogo com os principais teóricos gestores do autoritarismo estatal.

Procurou-se realizar uma leitura das imagens sem desvinculá-las de um contexto maior do qual elas participavam, não como reflexo, mas como elementos instituintes, geradores de mudanças e permanências que, de alguma maneira, tentou-se compreender.

Devido sua importância no contexto das temáticas trabalhadas, alguns cinejornais foram analisados mais detidamente, inclusive através de uma descrição pormenorizada de plano a plano. Entretanto, apesar disso, procurou-se não colocar essa descrição desvinculada de questões históricas nas quais os filmes estavam inseridos. Ao contrário, esse procedimento visou alargar as possibilidades de análise referentes à conjuntura política do período.

1.1 - Cinema Objetivo: O Documentário e a História

Considerado fragmento da vida real, o gênero documentário - termo utilizado a partir da Escola Inglesa de 1930 - caracteriza-se principalmente por explorar o vínculo entre a realidade social e a objetividade do cinema. A palavra social, segundo George Sadoul, foi sempre muito empregada pelos documentaristas, que diziam prosseguir na conquista da objetividade.⁽⁴¹⁾ O cinema documental é considerado, portanto, o gênero de filme com maior propriedade para captar o "real".

Assim, por carregar consigo este estigma de possibilidade de representação do real, a utilização do cinema documental expandiu-se enormemente, principalmente porque foi rapidamente oficializado passando a ser explorado como propaganda política.

Com a chamada "Escola de documentário inglês", este gênero deu importantes saltos qualitativos na sua produção. Segundo Sadoul, *"no início, a escola inglesa viu no documentário, antes de mais nada, um meio de orquestrar brilhantemente temas e variações... Interessou-se pelo enquadramento, a montagem, a fotografia, mais que pelo tema tratado"*.⁽⁴²⁾ Entretanto, a presença de Flaherty muda um pouco esse panorama. Segundo Grierson, o filme "Industrial Britain" de Flaherty, libertou os documentaristas da tirania do método impressionista...*"passamos a orientar nossa atenção não mais para efeitos sinfônicos, mas para os temas, esperando mais da observação direta e conscienciosa que da orquestração dos seus aspectos estéticos"*.⁽⁴³⁾ Essa união das preocupações estéticas e temáticas, possibilitou ao documentário inglês tornar-se, juntamente com o documentário soviético, o mais eficiente na propaganda dos aliados.⁽⁴⁴⁾

(41) George Sadoul, *História do Cinema Mundial*, Vol 1, São Paulo, Martins ed. 1963, p.279;

(42) *Ibidem*, p. 278.

(43) *Ibidem*, p. 278.

(44) Alberto Cavalcanti, *Filme e Realidade*. Rio de Janeiro, Artenova/Embrafilme, 1977, p. 76.

No texto de Elizabeth Sussez "Cavalcanti na Inglaterra", há um interessante depoimento desse cineasta a respeito da origem do termo 'documentário'. Para ele, como componente da escola inglesa encabeçada por Grierson, o cinema produzido pelos ingleses nos anos 30 deveria ter a denominação de 'neo-realismo' e não de documentário (como queria Grierson). Entretanto, Grierson o acusava de inocente e afirmava: "Eu negocio com o governo e a palavra 'documentário' os impressiona como algo sério." (45)

Percebe-se, portanto, que há uma associação quase que natural entre governo e 'documentário'. Os governos, de um modo geral, operacionalizaram suas propagandas cinematográficas quase sempre através do gênero documentário e também do que se convencionou chamar cine jornal (termo que confere isenção e objetividade das imagens enquanto documento).

No Brasil dos anos 30 não foi muito diferente. Através do DIP, o Governo Vargas produziu, entre os anos de 1939 e 1945, inúmeros filmes de propaganda denominados Cine Jornais Brasileiros. À divisão de "cinema e teatro" cabia produzir permanentemente um cine jornal com versões sonoras e sobre os mais variados assuntos. Isso resultou em uma enorme quantidade (métrica e temática) de filmes com valor documental inestimável. Esse universo imagético produzido pelo DIP é evidentemente significativo, mesmo porque seu alcance e influência são bastante amplos, por estarem relacionados à universalidade da imagem

Apesar do excelente estudo feito por José Inácio de Mello Souza, os filmes ainda reclamam um pouco mais de atenção da história. Esse trabalho pretendeu insistir na exploração das potencialidades de análise dos cinejornais, estabelecendo um recorte que procurou privilegiar a discussão a respeito dos elementos que atuaram na composição dos filmes. Através de recortes temáticos, o discurso fílmico elaborado pelo governo Vargas foi pensado a partir da sua inserção no contexto de composição do projeto político-ideológico nacionalista autoritário. Além disso, procurou-se compreender quais as significações do cinema no interior do processo de massificação da verdade oficial.

(45) Elizabeth Sussex. "Cavalcanti na Inglaterra" In. Cavalcanti, *Filme e realidade*, Rio de Janeiro, Artnova/Embrafilme, 1977p. 233.

Nesse sentido, a análise das imagens produzidas pelo aparato estatal, permitiu discutir algumas representações de parcelas do corpo social que compunham a realidade brasileira do final de década de 30 e meados da década de 40, como por exemplo, as crianças, os índios e os próprios trabalhadores.

Com exceção dos trabalhos de Eduardo Morettin, Claudio Aguiar e José Inácio de Mello e Souza, já discutidos, verifica-se que os autores que estudaram o DIP e a produção propagandística do Estado Novo, detiveram suas preocupações na análise do material proveniente da linguagem escrita, principalmente das revistas subordinadas ao órgão: Cultura Política, Brasil Novo, entre outras. Embora alguns autores reconheçam a importância que o rádio e o cinema tiveram na veiculação do projeto político-ideológico do Estado - que procurava firmá-lo como socialmente dominante - a historiografia privilegiou a análise da palavra escrita produzida pelo DIP.

Em "Sacralização da Política", Alcir Lenharo afirma que *"durante o Estado Novo, a idéia de utilização das imagens como dispositivos discursivos de propaganda atendia a finalidades políticas muito claras, que os próprios homens do poder não escondiam. Sua intenção era espalhar essa carga emotiva e sensorial de modo a atingir facilmente a público receptor, detonando respostas emotivas que significassem, politicamente, estados de aceitação, contentamento, satisfação - reações pacíficas e não críticas."* ⁽⁴⁶⁾ Para Lenharo, naquele período, o cinema foi uma linguagem importante fundamentalmente para a população urbana do país. O rádio, sem dúvida, era o mecanismo de propaganda mais universalizado, entretanto, como ele mesmo reconhece, "o cinema não é um fato isolado e o alcance da imagem pode não ser instantâneo". ⁽⁴⁷⁾

Segundo Dominique Pélassy, as imagens, símbolos e mitos produzidos para fins propagandísticos conseguem receptividade maior nos momentos de mudanças

(46) Alcir Lenharo, *Sacralização da Política*, Campinas, Papyrus/Unicamp, 1986.

(47) Mesa Redonda do seminário: *"Vargas e os Trabalhadores Rupturas e Continuidades"*, organizada pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo - gestão Marilena Chauí, maio/90

rápidas e crises que provocam instabilidade e insegurança: a marcha, os uniformes, as palavras do chefe, os símbolos compõem um cenário que transmite a sensação de ordem. O espetáculo fascina os olhares e mobiliza as energias, compensando as frustrações e os medos. O regime requisita em proveito próprio as energias vivas. ⁽⁴⁸⁾ As imagens dos cinejornais eram resultantes de cenários montados e articulados pelo Estado e procuravam se fazer presentes em todas as dimensões da vida nacional, 'fascinando olhares' e 'mobilizando energias'.

Ao realizar um estudo comparativo entre as imagens produzidas pela propaganda política varguista e peronista, especialmente no que se refere à construção da identidade nacional coletiva, Maria Helena Capelato afirma que a referência básica da propaganda é a sedução, elemento de ordem emocional, eficaz na conquista de adesões políticas. Entretanto, acredita que os resultados são incontroláveis, pois os consumidores inventam, deslocam, distorcem. ⁽⁴⁹⁾

Segundo Marilena Chauí, "*o imaginário responde a duas necessidades. De um lado fornece aos membros de uma sociedade dividida e separada do poder, a imagem da indivisão política; por outro, elabora para a classe que detém o poder uma imagem de si e do social que faça do poder um representante homogêneo e eficaz da sociedade como um todo. Assim, a operação ideológica passa por dois ocultamentos: oculta a divisão social e oculta o exercício do poder por uma classe ou uma das frações sobre as outras*". ⁽⁵⁰⁾ Nesse sentido, a propaganda política do Estado Novo, cujas armas eram as representações simbólicas, visava sobretudo o reforço da dominação, o consentimento do poder e a interiorização das normas do novo regime.

A desmontagem de parte desse aparato propagandístico através da análise da linguagem fílmica, oficial e homogeneizante, torna-se necessária a fim de que sejam repostos os conflitos sócio-culturais, presentes e passados, que elas mesmas procuraram encobrir.

(48) Pélassy Dominique, *Le signe nazi.*, Paris, Fayard, 1983.

(49) Maria Helena Capelato, "Propaganda Política e Construção da Identidade Nacional Coletiva", *Revista Brasileira de História*, 16 (31 e 32): 328-352.

(50) Marilena de S. Chauí "Apontamentos para uma crítica da ação integralista brasileira", *In: Marilena de S. Chauí & Maria S. C. Franco, Ideologia e mobilização popular.* São Paulo/Rio de Janeiro, CEDEC/Paz e Terra, 1978, p. 122.

1.2 - Cinema, Linguagem e Imaginário

"O imaginário de que falo não é imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de "alguma coisa". Aquilo que denominamos "realidade" e "racionalidade" são seus produtos.

Cornelius Castoriadis, A instituição imaginária da sociedade.

"O Cinema, tal como a música, contém a percepção imediata da alma por si própria. Como a poesia, desenvolve-se no campo do imaginário."

Edgar Morin, O Cinema ou o homem imaginário.

Se tomarmos como paradigma que a escrita da história é um discurso e que o passado também pode ser apreendido através das mediações que se operam a partir do mundo das representações, as discussões referentes às relações entre história, linguagem e imaginário ganham um importante destaque no interior do debate historiográfico.

Segundo Le Goff, *"representação é tradução mental de uma realidade exterior percebida e liga-se ao processo de abstração. O imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade"*.⁽⁵¹⁾

De acordo com Dulce Amarante, as representações traduzem, à revelia de seus protagonistas, imagens que descrevem a sociedade como eles pensam que ela é ou como gostariam que ela fosse. Assim, cada sociedade cria suas representações do mundo pois percebe-se nessas imagens as estratégias que determinam as posições dos grupos sociais e suas relações na trama da sociedade. Essas imagens coletivas

(51) Jacques Le Goff. L'imaginaire médiéval, Paris, Gallimard, 1985.

que se formam e se transformam são apropriadas diferenciadamente pelos diversos segmentos sociais. ⁽⁵²⁾

Ao mesmo tempo, enquanto historiadores, ao tentarmos reconstruir o passado, nos relacionamos com um universo simbólico, consubstanciado no apoio documental, que nos fornece as ferramentas necessárias para a construção do discurso histórico. O símbolo, por sua vez, está na origem de todas as linguagens e a imagem, por sua própria natureza, é fundamentalmente simbólica.

Entretanto, as imagens são geralmente apresentadas e percebidas potencialmente como um ideal de realidade, subentendendo-a totalmente apreensível. Assim compreendidas, elas são colocadas como obstáculo ao historiador ou, em contrapartida, como solução para que ele possa desenhar os contornos definitivos da realidade.

Ademais, o cinema enquanto documento, apesar de aparentemente representar o real, controla o tempo, o espaço e suas dimensões e é exatamente aí que se encontra a temporalidade e a historicidade das imagens que se movimentam.

Assim, as diversas representações imagéticas estão inseridas no contexto dos combates sociais que se apresentam no interior das imagens, bem como fora delas. O filme não é mero reflexo da realidade social e política em que foi produzido; ele a compõe e interfere na sua constituição.

As imagens produzidas pelo cinema são símbolos que registram, compõem e ao mesmo tempo interferem na realidade. Qualquer registro documental, proveniente de qualquer linguagem (seja ela visual, escrita, oral...), é uma tentativa de apreender o real e/ou de representá-lo. No limite, o verdadeiro não é nada e somente o documento é verdade. E o documento é construído através da linguagem.

Portanto, dialogar com o passado é, antes de tudo, um debruçar contínuo do historiador diante das especificidades e das interações entre as diferentes linguagens. A discussão entre história e linguagem coloca uma série de problemas com que o

(52) Dulce O. Amarante dos Santos. Mulheres - O cruzamento de dois imaginários In Maria Angélica Soller & Maria Izilda S. Matos (orgs.), *O Imaginário em debate*, São Paulo, Olho d'Água, 1988, p. 11

historiador tem se defrontado em seu trabalho. Não se trata de campos de pesquisa distintos ou objetos desconectados. A linguagem é a linha com a qual tecemos o discurso da história.

Segundo Castoriadis, *"a história só existe na e pela 'linguagem' (todas as espécies de linguagem), mas essa linguagem, ela se dá, ela constitui, ela transforma. Ignorar esse lado da questão, é estabelecer para sempre a multiplicidade dos sistemas simbólicos (e por conseguinte institucionais) e sua sucessão como fatos brutos a propósito dos quais nada haveria a dizer (a ainda menos a fazer), eliminar a questão histórica por excelência: a gênese do sentido, a produção de novos sistemas de significados e de significantes."* (53)

No que se refere a linguagem do cinema, ela se situa entre a das palavras e a da música. Trata-se de uma espécie de sincretismo de todas elas. Juntas, acabam por criar aquilo de Edgar Morin denominou de linguagem-orquestra: *"Se atraiu todas as linguagens, é porque ela própria é o sincretismo em potência de todas elas; estas fazem-se contraponto, apoiam-se uma na outra, constituem uma linguagem-orquestra. Mas, embora, comunicando com a música e com a palavra, embora utilizando uma e outra, sempre conserva a sua originalidade."* (54)

Segundo Edgar Morin, o plano do cinema possui uma carga simbólica de alta tensão. Para ele, *"o plano, ao inserir-se numa cadeia de símbolos que estabelece uma verdadeira narrativa, aumenta as suas características concretas e abstratas. Cada um ganha sentido em relação ao precedente, e vai orientar o sentido do seguinte. O movimento de conjunto dá o sentido do pormenor, e o pormenor alimenta o sentido do movimento de conjunto"*. (55)

Esse conjunto narrativo, próprio do cinema, tem a capacidade de estabelecer significados que integram e interagem com o imaginário social. Para Sandra Jatahy, a questão do imaginário no trabalho do historiador está inserida no contexto da crise dos paradigmas de análise da realidade, no fim da crença nas verdades absolutas

(53) Cornelius Castoriadis, *A Instituição Imaginária da Sociedade*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, p.168.

(54) Edgar Morin, *O cinema ou o homem imaginário*, São Paulo, Ed. Moraes, 1970. P.226-227.

(55) *Ibidem*, p. 206-207

legitimadoras da ordem social e na própria interdisciplinaridade, através da qual a história tem buscado caminhos de análise muito mais conectados com as mudanças velozes ocorridas na virada do século.⁽⁵⁶⁾

Segundo Castoriadis, *"o mundo moderno apresenta-se, superficialmente, como aquele que impeliu, que tende a impelir a racionalização ao seu extremo e que, por isso, permite-se desprezar - ou olhar com uma curiosidade respeitosa - os estranhos costumes, invenções e representações imaginárias das sociedades precedentes. Mas, paradoxalmente, apesar de, ou melhor, por causa desta 'racionalização' extrema, a vida do mundo moderno depende do imaginário tanto quanto qualquer das culturas arcaicas ou históricas."*⁽⁵⁷⁾

Seguindo esse mesmo raciocínio, Sandra Jatahy afirma que o século XX ficou marcado pelo ápice do pensamento racional que vinha se desenvolvendo desde o século XVIII com o chamado Iluminismo. Entretanto, essa mesma sociedade norteadada pelo cientificismo e pelas imagens produzidas pelos avanços da técnica, voltou-se contra os seus propósitos. Dialeticamente, os caminhos contraditórios da razão levaram ao resgate de dimensões não propriamente racionais.⁽⁵⁸⁾

Dessa forma, não é por acaso que as discussões referentes ao imaginário, enquanto objeto de preocupação temática do historiador, tenha se desenvolvido exatamente nesse momento em que as razões cartesianas e as certezas do processo científico não se apresentam como capazes de dar conta da complexidade do real.

Portanto, nesse quadro de declínio das posturas científicas e racionalizantes, seja pela via positivista, seja pela relação mecânica e reflexa entre a infra e a superestrutura, potencializa-se a busca de novos objetos, novos problemas, caracterizando um complexo ecletismo teórico.

(56) Sandra Jatahy Pesavento. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*, 15 (29): 9-27, 1995.

(57) Cornelius Castoriadis, *op. cit.*, p.187-188.

(58) Sandra Jatahy, *op.cit.* p.15

Segundo Banczko, os imaginários, enquanto objeto de história, são saídos deste esvaziamento e desta sedução. Na sua interpretação, a própria concepção dos Annales, de uma "história total", ter-se-ia esfacelado. Para isso teria contribuído a propalada abertura da história para todos os aspectos da realidade e em direção às diferentes ciências. ⁽⁵⁹⁾

As imagens cinematográficas aparecem nesse contexto como um importante objeto da história, principalmente porque o filme age sobre o imaginário trazendo-o à tona. Como afirma Francastel, "quando analisamos um fenômeno como o do cinema, realizamos uma análise da função do imaginário, ainda muito mal conhecida, pois estamos em presença não de um mecanismo, mas de uma força de atividade mental construtiva". ⁽⁶⁰⁾ Além disso, o cinema possibilita que a discussão referente ao imaginário mova-se também em direção às novas sociedades surgidas da urbanização industrial e do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa.

As pesquisas pautadas fundamentalmente nas imagens em movimento, seja 'ficção' ou 'documentário', flexibilizam, expandem o campo de análise do historiador tanto pela importância que o cinema tem na elaboração das grandes configurações do imaginário, quanto pela capacidade de penetração nos dispositivos psicológicos que o compõem.

Segundo Castoriadis, *"as profundas e obscuras relações entre o simbólico e o imaginário aparecem imediatamente se refletirmos sobre o seguinte fato: o imaginário deve utilizar o simbólico, não somente para exprimir-se, o que é óbvio, mas para existir, para passar do virtual a qualquer coisa a mais...O delírio mais elaborado bem como a fantasia mais secreta e mais vaga são feitos de 'imagens' mas estas 'imagens' lá estão como representando outra coisa; possuem portanto, uma função simbólica. Mas também, inversamente, o simbolismo pressupõe a capacidade imaginária. Pois pressupõe a capacidade de ver em uma coisa o que ela não é, de vê-la diferente do que é.* ⁽⁶¹⁾

(59) Bronislaw Banczko, *Les imaginaires sociaux*, Paris, Payot, 1984, p. 10.

(60) Pierre Francastel, *Imagem, visão e imaginação*, cap. II, São Paulo, Martins Fontes, 1990, p.177.

(61) Castoriadis, *op.cit.* p. 174.

Ao analisar a propaganda política e a construção da identidade nacional coletiva durante o Estado Novo, Maria Helena Capelato afirma que *"a história dos imaginários sociais se confunde, em larga medida com a história da propaganda. Nas sociedades contemporâneas, os meios de comunicação de massa passaram a dispor de aparatos técnicos e científicos altamente sofisticados, que permitem a fabricação e manipulação dos imaginários coletivos"*. Utilizando-se das concepções de Banczko, procura demonstrar que *"no varguismo os imaginários sociais se constituíram numa força reguladora da vida coletiva e peça importante no exercício do poder. Eles organizam e controlam o tempo coletivo, interferem na produção da memória e nas visões de futuro. Nesse sistema complexo se integram os mitos, as utopias e as ideologias inspiradas a partir do exterior ou oriundas da herança cultural local."* ⁽⁶²⁾

Ao efetivar o controle dos meios de comunicação, o governo Vargas procurou inculcar os valores e crenças do novo regime, visando atingir a dominação através dos imaginários sociais. E, de acordo com Capelato, *"é nesse ponto que a história dos imaginários sociais se encontra com a história da propaganda política: na e pela propaganda moderna, a informação estimula os imaginários sociais e vice-versa"*. ⁽⁶³⁾

No que se refere às imagens fílmicas produzidas pelo DIP, durante o Estado Novo, nas quais a voz em off ("normatizadora", "normalizadora") do locutor/narrador praticamente impõe os significados explícitos, tendemos a vê-las como simples matéria documental, mas na verdade, não seriam - utilizando a terminologia de Le Goff - documentos e sim monumentos.

Segundo ele, há uma distinção entre o documento, produzido voluntária ou involuntariamente pela sociedade segundo determinadas relações de força, e o monumento, voluntariamente produzido pelo poder, sobretudo por quem detém o poder de perpetuação dos próprios registros, no caso o poder de perpetuação das imagens. O que transforma o documento em monumento é, no fim das contas, a sua utilização

(62) Maria Helena Capelato, Propaganda Política e Construção da Identidade Nacional Coletiva, *Revista Brasileira de História*, 16 (31-32): 328 e 352, 1996.

(63) *Ibidem*, p. 330.

pelo poder; não existem, a rigor, documentos ou 'registros puros' e são as perguntas que fazemos aos documentos que os transformam em tal condição, ou seja, tudo depende, em grande medida, da nossa construção, da forma como recortamos nosso objeto. ⁽⁶⁴⁾

A linguagem dos filmes documentários apresenta a imagem como portadora da realidade, isto é, ela pressupõe a possibilidade de transpor o real para as imagens e carregam consigo o prestígio do acontecimento. Entretanto, à sua elaboração, antecede uma seleção de material documental e uma montagem segundo uma perspectiva de significados explícitos. Assim como na 'ficção', a construção subjetiva também é presente no documentário. Segundo Robert Rosenstone, "*o mérito aparente do documentário é que ele parece abrir uma janela para o passado que nos permite ver as cidades, as fábricas, as paisagens, os campos de batalha e os líderes de outros tempos. Porém esta capacidade constitui seu principal perigo. Embora muitos filmes utilizem imagens de uma época, montando-as para dar uma visão real do período tratado, devemos recordar que na tela não vemos os fatos em si, nem sequer tal como foram vividos por seus protagonistas, e sim imagens selecionadas daqueles fatos, cuidadosamente montadas em seqüências para elaborar um relato ou defender um ponto de vista concreto.*" ⁽⁶⁵⁾

As representações contidas nas imagens dos cinejornais do DIP, procuraram desenhar a sociedade como as elites gostariam que ela fosse. A apropriação dessas imagens, com certeza, se deu de maneira diferenciada pelos diversos segmentos sociais. Entretanto, elas acabaram por difundir no tecido social um *corpus* de valores que pretendeu ser dominante e, ao mesmo tempo, se apropriar dos símbolos e representações das camadas populares para, em seguida, devolvê-los em forma de mito. Um claro exemplo dessa apropriação e recriação das representações, como veremos no terceiro capítulo, é o significado do Primeiro de Maio e a sua transfiguração simbólica ao longo dos anos 30 e 40.

(64) Jacques Le Goff, Documento/Monumento, In: *Enciclopédia Einaudi.*, Porto, Imprensa Nacional, 1984, p.86-105.

(65) Robert Rosenstone, História em Imagens, História em Palavras - Reflexões sobre as possibilidades de plasmar a História em imagens. *Revista de História Contemporânea - O olho da História.* 5: 111, 1998.

CAPÍTULO 2

CINEMA EM REVISTA

"Elemento de cultura, influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas (...) O cinema será assim, o livro das imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola (...) Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos esportes, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. E a raça que assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu."

Getulio Vargas, 1938

O artigo 1.222 da nova carta constitucional outorgada por Getúlio Vargas após o golpe de estado afirmava: "*todo cidadão tem direito de manifestar o seu pensamento oralmente ou por escrito, impresso ou por imagens, mediante as condições e nos limites prescritos em lei*". A lei prescrevia: "*com o fim de garantir a paz, a ordem e a segurança pública, a censura prévia da imprensa, do teatro, do cinematógrafo, da radiodifusão, facultando à autoridade competente proibir a circulação, a difusão ou a representação*". ⁽¹⁾

(1) Carta Constitucional, 1937, artigo 1222, *apud* Maria Helena Capelato, O controle da opinião e os limites da liberdade: imprensa paulista (1920-1945), *Revista Brasileira de História*, 12 (23/24): 55-77, 1992

Portanto, em nome da paz, da ordem e da segurança públicas, o Estado Novo edificou um amplo e violento processo de censura que amordaçou e submeteu a informação e a produção cultural ao crivo do Estado. Na concepção dos teóricos estatais, só seria possível manter a unidade afastando as vozes dissonantes da "desordem", da "desunião" e da "falta de harmonia". A imprensa representaria, portanto, um dos pilares da construção nacional, oposta a qualquer função partidária, regional ou localista, aspectos diluidores da unidade professada pelo regime. ⁽²⁾

Segundo Maria Helena Capelato, "*foram organizados órgãos de controle e repressão dos atos e idéias. A peça fundamental era o Departamento de Imprensa e Propaganda que tinha poderes absolutos sobre os periódicos. As empresas jornalísticas só podiam se estabelecer se obtivessem registros por ele concedidos; as atividades dos profissionais também ficaram sob seu controle. A partir de 1940, 420 jornais e 346 revistas não conseguiram registro no DIP. Aqueles que insistiam em manter sua independência ou se atreveram a fazer críticas ao governo tiveram sua licença cassada. As 'publicações inconvenientes' foram suprimidas*". ⁽³⁾ Angela Maria de Castro Gomes definiu com clareza o significado da construção do DIP, ao afirmar que esse órgão procurava materializar o grande esforço empreendido, durante o Estado Novo, para controlar os instrumentos necessários à construção e implementação de um projeto político-ideológico que se afirmasse como socialmente dominante. ⁽⁴⁾

O Estado assumiu para si a tarefa de "modelador" da opinião pública, passando a existir, a partir daí, uma íntima conexão entre propaganda e censura. Só merecia ser noticiado aquilo que fosse de interesse do Estado, pois ele pretendia representar a diversidade dos interesses de cada cidadão brasileiro, procurando constituir-se, portanto, na única voz da Nação.

(2) Silvana Goulart, *Sob a Verdade Oficial: Ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*, São Paulo, Marco Zero, 1990, p. 50.

(3) Maria Helena Capelato, *op. cit.*, p. 68.

(4) Angela Maria de Castro Gomes, *A Invenção do Trabalhismo*, São Paulo, Vértice, 1988, p. 27.

De acordo com Mario Erbolato, *"Vargas adotava táticas abrangentes. Além de proibir o que não lhe interessasse, ainda obrigava os meios de comunicação social a publicarem notas, artigos assinados e fotografias, distribuídas por órgãos do governo. Tudo com uma recomendação: nada deveria dar a entender que se tratava de matéria paga ou obrigatória. Eram proibidas as notícias enquadradas e os asteriscos ao final das matérias, que tradicionalmente indicam tratar-se de texto sem a responsabilidade do jornal"*.⁽⁵⁾

Em um discurso proferido na Casa do Jornalista, no Rio de Janeiro, em 12 de julho de 1934, Vargas já tornava explícito o significado e a importância da imprensa no projeto político do novo regime em construção: *"O jornalismo, nos países como o nosso, onde ainda perdura porcentagem dolorosa de analfabetos, não deve converter-se em arma para saciar paixões, mas cumpre que seja sempre uma tribuna de ensinamento equilibrado e seguro (...) A palavra do jornal pode ser efêmera, pode luzir apenas um minuto e desaparecer na voragem dos dias. Mas permanece indelével o rastro que ela deixa no espírito"*.⁽⁶⁾

A grande preocupação do Estado Novo com a censura, principalmente de textos que criticavam o regime e/ou veiculavam idéias liberais ou comunistas (as chamadas ideologias "exógenas", "dissolventes" e "desnacionalizadoras") , atingiu circunstâncias tragicômicas. Maria das Graças Almeida, em um artigo publicado na Revista Brasileira de História, em 1998, nos remete a um fato no mínimo curioso. Segundo ela, *"o livro didático foi motivo de grande atenção por parte dos políticos que faziam parte da administração estadonovista. Felinto Müller, em seu sugestivo artigo "O Perigo da Infiltração Vermelha nas obras educacionais da infância", publicado em 25/12/1937, sugeriu que os livros escolares fossem censurados, classificando-os como a arma branca dos bolchevistas. A cruzada anti-comunista de "caça às bruxas" foi tão exacerbada que chegou a ponto de proibir alguns textos de literatura infantil, sob a alegação de que estes*

(5) Mario L. Erbolato, *A censura à Imprensa durante o Estado Novo*, Comunicarte 2 (4): 131-152, 1984

(6) *Ibidem*, p.135.

acobertavam supostos diálogos comunistas. O que nos apresentou como melhor expoente desta paranóia anti-comunista foi a indicação do livro *Tarzan para o Index dos livros proibidos*, tido como exemplo de literatura bolchevista infantil. A argumentação que justificava o expurgo do livro diz respeito à expressão muito usada nos diálogos: "camarada", considerada como abominável, por pertencer ao léxico da linguagem comunista".⁽⁷⁾

Concordando com Luciana Arêas, parece que o DIP não possuía uma noção muito clara dos critérios a serem seguidos no trabalho de censura à imprensa. "As normas que determinavam o cerceamento de 'atividades contrárias ao regime, à ordem ou às instituições', ou infratoras dos 'dispositivos que regem a ética profissional' eram extremamente vagas, o que permitia certamente o surgimento de interpretações divergentes dentro do quadro funcional".⁽⁸⁾

Em "Sob a Verdade Oficial", Silvana Goulart refere-se a uma curiosa e incongruente determinação do Serviço de Controle à Imprensa no que se refere a natureza democrática do Estado Novo. Em abril de 1943, o SCI determina que "fica proibida qualquer alusão ao regime anterior a 10 de novembro de 1937, sem prejuízo de referências à democracia, pois o regime atual é evidentemente democrático".⁽⁹⁾

Assim como todas as outras formas de expressão, a produção cinematográfica também foi submetida ao olhar da censura estatal. Mais do que isso, além de controlar e censurar as imagens que seriam apresentadas nas telas brasileiras, o novo regime também resolveu produzi-las através do Divisão de Cinema e Teatro, um dos vários braços do DIP.

Levando em conta o significativo aparato de censura criado pelo Estado Novo, esse capítulo tem como objetivo analisar uma série de artigos publicados

(7) Maria das Graças Andrade Ataíde de Almeida, Estado Novo: Projeto Político Pedagógico e a construção do Saber. *Revista Brasileira de História*, v. 18 (36): 137-159. O artigo de Felinto Müller, "A criança a maior vítima do comunismo: o perigo da infiltração vermelha nas obras educacionais da infância", citado no trecho acima, pode ser encontrado em *A Gazeta*, Recife, 25/12/1937, p.21.

(8) Luciana Barbosa Arêas, *Consentimento e resistência: um estudo sobre as relações entre trabalhadores e Estado no Rio de Janeiro (1930-1945)*, Tese de Doutorado, IFCH, Unicamp, 2000, p. 110

(9) Silvana Goulart, *op. cit.*, p. 123.

nas revistas cinematográficas do período, procurando delinear alguns elementos referentes ao lugar do cinema no projeto político do Estado Novo. De que maneira foi recebida a intervenção do Estado na produção cinematográfica e na circulação de imagens? Quais seriam as funções das imagens filmicas no processo de construção da nacionalidade brasileira?

Reeducar as massas através das imagens parece ter sido um elemento significativo no interior do projeto propagandístico do Estado. Dessa maneira, além das questões colocadas acima, esse capítulo procura discutir a concepção de multidão propagada em alguns discursos jornalísticos de época, bem como o olhar educativo que o Estado desviava para esse que tornou-se um dos novos fenômenos decorrentes da crescente urbanização e industrialização da sociedade brasileira do período.

2.1 - O decreto 21.240 e a obrigatoriedade de exibição

Nas primeiras décadas do século XX, o cinema foi se firmando como um dos meios de comunicação mais importantes e muitos foram os teóricos que defenderam sua utilização como meio auxiliar de ensino e como forma de descortinar o Brasil na retina dos brasileiros, de desenvolver um sentimento de brasilidade, de orgulho da imensidão territorial desconhecida.

Seria possível através do cinema uma integração do Brasil interiorizado, com valores exclusivamente nacionais, ao Brasil litorâneo, estrangeirado e influenciado pelos modismos externos. A interseção desses dois brasis permitiria a construção de um sentimento nacionalista que reconheceria a grandeza e a diversidade da nação.

A unidade desse corpo esfacelado nasceria exatamente desse contato e ao cinema era dada a tarefa de unir as distâncias e de agregar todos os brasileiros a um só sentimento que seria desenhado imagetivamente, permitindo definitivamente a constituição da grandiosa nação brasileira.

Já nos anos vinte, cineastas, produtores e educadores defendiam a presença do Estado como incentivador da produção cinematográfica nacional. A mobilização desses grupos finalmente começou a produzir resultados no início dos anos 30. Em 4 de abril de 1932, o ministro do Estado de Educação e Saúde Pública, em nome do governo provisório, resolve baixar o decreto 21.240. O artigo Primeiro define que *"cada programa cinematográfico que contiver um filme de enredo de metragem superior a mil metros somente poderá ser exibido em espetáculos públicos quando faça parte um filme nacional de boa qualidade, sincronizado, sonoro ou falado, sistema movietone, filmado no Brasil e confeccionado em laboratórios nacionais, com a medição mínima de cem metros lineares, censurado posteriormente à data de publicação das presentes instruções"*.⁽¹⁰⁾

(10) Ver transcrição do decreto completo na *Revista Nacional de Educação* (1): 4 e 16. O decreto, entretanto, entraria em vigor apenas em 1934. Em 21 de maio Vargas assinava as instruções para cumprimento do artigo 13 do decreto-lei nº 21.240. Em 90 dias começariam as exibições obrigatórias de filmes nacionais de curta-metragem, em complemento às sessões normais.

O decreto - marco inicial de um processo de intervenção na atividade cinematográfica que culminou com a produção dos cinejornais a partir de 1939 - foi recebido com entusiasmo pela classe cinematográfica que apostava numa escalada da produção nacional a partir da atitude protecionista do Estado brasileiro. As revistas cinematográficas da época denunciavam constantemente os cinemas que não cumpriam a lei. A revista Cine Magazine de abril de 1935, afirma que *"apesar de ter sido decretado pelo governo da República a obrigatoriedade da exibição de um pequeno filme em todas as sessões de cinema realizadas no nosso país, muitos exibidores existem que continuam fugindo à ordem governamental sem se lembrarem que incorrendo em falta sujeita a pesada multa, o seu desinteresse prejudica também consideravelmente o desenvolvimento da nossa produção."* ⁽¹¹⁾ A denúncia é finalizada com o nome e endereço de vários cinemas do país que não estavam cumprindo o decreto acima.

A campanha pela defesa da obrigatoriedade e até mesmo comentários elogiosos a respeito de alguns documentários, ganharam bastante espaço nas revistas cinematográficas na metade da década de 30. Em Cinearte de janeiro de 1936, na página dedicada ao cinema brasileiro, aparece um alerta em letras garrafais: *"Se o seu cinema não está exibindo os filmes brasileiros, escreva à 'Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros' - Edifício Odeon, RJ".* Ao lado desse 'letreiro', um pequeno texto elogia um documentário produzido pela Carioca-Film: *"É uma magnífica filmagem sonora pela Unidade Nacional, representando a melhor contra-propaganda às idéias comunistas de destruição da Pátria, da família e da religião, porque todo o filme é uma glorificação ao Brasil e aos sentimentos de brasilidade (...) Nele se ouvem as palavras patrióticas de fé do Dr. Getúlio Vargas e oração serena e enérgica do ministro general João Gomes."* ⁽¹²⁾

(11) *Cine Magazine* vol. III (24): 10.

(12) *Cinearte*, nº 431, 1936, p. 27.

É interessante observar que, nesse discurso, o filme é magnífico não por suas qualidades técnicas, mas fundamentalmente pela temática que enaltece o tripé de valores privilegiado durante o período autoritário.

A mesma revista mensal que se auto intitulava "a serviço exclusivo dos exibidores e distribuidores", afirma através de seu redator-chefe L.S. Marinho, em agosto de 1934 (*o que se espera do cinema brasileiro*), que "o recente decreto do Governo Provisório, obrigando todos os exibidores do país a incluírem em seus programas 100 metros lineares de filme nacional, vem oferecer a primeira e única vantagem que o cinema nacional já gozou em toda a sua existência, em toda a sua luta para se impor perante o público".⁽¹³⁾ Vale ressaltar que o redator chefe da Cinearte procura articular uma defesa do decreto afirmando que sob hipótese alguma a obrigatoriedade de exibição prejudicaria os interesses econômicos tanto dos exibidores quanto dos distribuidores, uma vez que o cinema nacional não tinha possibilidades de concorrer com o cinema estrangeiro.

Segundo ele, "o cinema estrangeiro trilha um caminho insuperável por ele próprio, e de cerca de quinhentos filmes que se exhibe, aqui, anualmente, pelo menos trezentos são filmes de classe, filmes excelentes, bons, e dignos de aplausos. E destes assim classificados, a perfeição técnica revela-se de maneira insofismável."⁽¹³⁾ A obrigatoriedade não significaria, portanto, uma barreira aos filmes importados, "porque o Brasil ainda tem muitos anos à sua frente para ser considerado um centro produtor cinematográfico" e não poderia fazer frente à cinematografia internacional, principalmente a norte-americana.

A declaração do diretor da Cinearte é bastante significativa. Em primeiro lugar, a Revista⁽¹⁵⁾ existe com a clara função de divulgar o cinema norte americano

(13) *Cine Magazine*, vol. III (16): 5.

(14) *Ibidem*.

(15) Claudio Aguiar afirma que Cinearte reservava a maior parte de suas páginas ao cinema estrangeiro. Entretanto, algum espaço era reservado para a incipiente produção nacional, além de divulgar técnicas cinematográficas que contribuíam para elevar a qualidade da produção nacional. Segundo ele, a revista tornou-se um ponto de referência fundamental aos cineastas brasileiros que, como Humberto Mauro, tiveram a oportunidade de aprofundar seus conhecimentos sobre arte cinematográfica nas páginas da revista. Ver Claudio Aguiar Almeida, *op.cit.*, p. 34-36.

no Brasil. Suas páginas são repletas de fotos e notícias dos principais filmes, atores e atrizes daquela cinematografia. O espaço reservado ao cinema brasileiro é bastante reduzido, limitando-se a uma ou duas matérias em cada número. Em segundo lugar, Marinho procura deixar claro que a atitude protecionista do Estado com relação ao cinema brasileiro, não implica em dificultar a importação de filmes estrangeiros através do aumento de tarifas alfandegárias. Se assim fosse, não só os interesses de sua revista, mas também dos distribuidores e exibidores estariam sendo afetados.

Ainda segundo um outro artigo da *Cine Magazine* de janeiro de 1935, (*os filmes curtos nacionais*) é possível verificar um evidente elogio ao presidente Vargas no que se refere a obrigatoriedade: "*Cem metros...o decreto que lhes assegura a exibição, não pede mais, por enquanto. Provavelmente o legislador que não outro senão o então ditador Dr. Getúlio Vargas - compreendeu que nesses cem metros estavam o impulso necessário para que, mais tarde, a própria indústria se impunha, não mais por obrigação de aceitação, mas pelo valor da mercadoria que for oferecida*".⁽¹⁶⁾

Além disso, há no artigo, um claro discurso em louvor aos produtores nacionais que "*lutaram contra um 'derrotismo' do mal brasileiro, que julga, sempre ser mau o que é nosso. Estão provando que podem produzir e, o que é mais, melhorando de dia para dia. E há apenas uns três meses que estão a trabalhar de verdade, desde que se sentiram amparados*".⁽¹⁷⁾ Esse trabalho incessante dos produtores tem possibilitado, segundo o artigo, verificar o claro crescimento técnico dos filmes nacionais: "*O som já se faz ouvir em tonalidade média, que agrada. Já se ouve a música e já é possível compreender o que se fala nos microfones de nossos estúdios. Com relação à fotografia, já não há o que se reclamar devido a perfeita nitidez. São todos interessantes e trazem os mais diversos temas: uns nos dão a vida palpitante, dos fatos e pessoas de nossa terra; outros a vida palpitante da nossa natureza...mas o certo é que uns e outros são já bem visíveis e bem audíveis*".⁽¹⁸⁾

(16) *Cine Magazine*, vol. III (21): 16.

(17) *Ibidem*

(18) *Ibidem*

Em 1934, através do decreto 24.651, o governo cria o DPDC - Departamento de Propaganda e Difusão Cultural. Seria este o primeiro órgão a se preocupar com as questões cinematográficas. Um dos seus objetivos era cuidar do cinema como aparelho de educação popular. Segundo Anita Simis, o DPDC, "*propunha-se a estudar a utilização do cinematógrafo, da radiotelegrafia e demais processos técnicos, estimular a produção de filmes educativos, classificar estes filmes para a obtenção de prêmios e favores fiscais e orientar a cultura física*".⁽¹⁹⁾

Num esforço conjunto da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros (ACPB), da Distribuidora de filmes brasileiros (DFB) e do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), a partir de maio de 1936, passou a ser organizado o "Mês do Cinema Brasileiro", em comemoração à instituição da obrigatoriedade do curta efetivada em 1934. Várias atividades eram realizadas, desde a exibição de complementos até diversos discursos sobre a situação da cinematografia estatal, em geral elogiosos a política intervencionista estatal. Essas comemorações indicam a importância dada aos curtas de complemento vistos como elementos de integração simbólica da Nação.⁽²⁰⁾

Na solenidade de abertura do mês do cinema brasileiro realizada na sede da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, Armando Carijó, presidente da Associação, referindo-se às leis protetoras do cinema brasileiro e à criação do DPDC, afirma, em maio de 1937, "*que a produção de filmes no Brasil, que já tivera certa animação, antes que os capitães da indústria americana, valendo-se do colapso europeu de durante e após guerra, monopolizassem a indústria e o comércio cinematográfico, teve seu ressurgimento no ano de 1934 apoiada nas instruções de 24 de maio desse ano, outorgada pelo eminente Sr. Dr. Getúlio Vargas, após campanha e pleito memoráveis desta Associação*".⁽²¹⁾ Ao comentar os resultados da política intervencionista estatal, Carijó informa que em 1936 corriam pelos cinemas do país 1800 cópias de 600 complementos e após um

(19) Anita Simis, *Estado e Cinema no Brasil*, São Paulo, Annablume, 1996, p. 47-51.

(20) Ver Eduardo V. Morettin, *Descobrimiento do Brasil*, op.cit. .p.161-175

(21) Ver transcrição do discurso na *Revista Cinearte* nº 463, 1937, p. 7 e 44.

ano esse número dobrou passando a circular por todo o Brasil 3600 cópias de 1200 complementos. Segundo Carijó, o governo, ao escolher o cinema e o rádio para a nossa propaganda interna demonstrou grande e rara visão: "*O documentário que se tem oferecido, de modo simples aos olhos de toda a população, é um elemento de valor incomparável para conhecimento, até pelos analfabetos, dos nossos usos e trabalhos. Com a eloquência da imagem, sem exigir nenhum esforço especial de raciocínio e de conclusão, o cinema leva a todos uma informação convincente sobre o desenvolvimento das nossas indústrias, sobre a significação das nossas riquezas naturais, sobre a importância e a vastidão do esforço civilizatório que realizamos, numa imensa superfície da terra*".⁽²²⁾

Carijó demonstra entusiasmo com relação à política cinematográfica estatal. O Estado procura antecipar-se às reivindicações ou responder rapidamente a elas através de seu projeto corporativista, conseguindo aplausos e apoio dos mais diferentes setores da sociedade brasileira. Além disso, Carijó destaca o fato de o cinema ser uma linguagem universal atingindo inclusive os iletrados. Por isso, afirma que o Estado demonstra clarividência ao privilegiar linguagens que atingem o receptor imediatamente, não exigindo dele nem muita reflexão, nem muito raciocínio.

Dentre as atividades programadas no "mês do cinema" em 1938, ocorreu um pronunciamento na "Hora do Brasil" de Generoso Ponce Filho. Segundo ele, "*não basta que os governos ajudem as indústrias cinematográficas. Para que elas se desenvolvam é preciso, antes de tudo, a inteligente cooperação dos próprios cinematografistas - produtores e exibidores. Os primeiros tem o dever precípua de se mostrarem dignos do apoio que recebem, melhorando cada vez mais o seu produto, vendo na obrigatoriedade da exibição da sua mercadoria não motivo certo, mas encontrando na obrigatoriedade apenas um ponto de apoio, um*

(22) *Cinearte* nº 490, 1938, p. 8.

incentivo para o desenvolvimento da indústria. E os exibidores, detentores eventuais de um dos mais formidáveis meios de divulgação do pensamento e da cultura, como é o cinema, precisam compreender os seus deveres morais de ajudar os poderes públicos tanto na sua missão educacional, como no amparo que queira dar ao desenvolvimento do cinema nacional". ⁽²³⁾

A defesa da iniciativa protecionista governamental, bem como do trabalho dos produtores, estava vinculada a dois aspectos essenciais: o primeiro refere-se ao fato de que das 1750 salas existentes no Brasil, apenas 471 cumpriam o decreto, o que onerava os produtores do filme curto nacional. Estes passaram a reivindicar junto ao Estado que os infratores fossem punidos através de pesadas multas. Os exibidores, segundo Anita Simis, "*articulavam sempre novas formas de escapar do controle, seja agregando o mesmo complemento a várias casas de diversões, seja dificultando a fiscalização ao exhibir o filme no final da sessão*". ⁽²⁴⁾

Além disso, uma crítica corrente aos complementos nacionais é que eles estavam cheios de 'reclames comerciais'. Respondendo a essa crítica, Armando Carijó, em discurso já citado acima, declara que "*uma coisa é propaganda do Brasil, outra é reclame comercial. Quando um filme nacional apresenta uma de nossas estações termais fazendo elogio das virtudes terapêuticas de suas águas, quando nos mostra o funcionamento de uma de nossas indústrias, com a qual nem sonháramos, a concorrer no levantamento das nossas forças econômicas, não faz reclame comercial, faz a mais sadia e necessária propaganda do Brasil*". ⁽²⁵⁾

O segundo, refere-se ao fato de que a recepção dos filmes por parte do público foi inicialmente bastante negativa, chegando até mesmo a agredir a tela. De acordo com um artigo publicado no jornal integralista "A Offensiva" e transcrito na revista Cinearte em fevereiro de 1936, "*de princípio, valendo-se do decreto, houve quem se aproveitasse da complacência da comissão de censura, encarregada da aceitação dos trabalhos, para 'empurrar' quanta coisa havia em*

(23) *Cine Magazine* vol. VI (55-62): 14.

(24) Anita Simis, *op.cit.* p. 114.

(25) *Cinearte*, nº 463, 1937, p. 7 e 44.

latas que se cobriam da poeira de alguns anos, trabalhos feitos com deficiência de aparelhamento e deficiência de conhecimentos. E o resultado foi a apresentação obrigatória de coisas inomináveis, que o público recebia mal, culpando o cinema exibidor dos dez maus minutos que passavam, levando a sua exasperação ao ponto de agredir a pobre tela, que recebia os insultos corporificados em projéteis que chegaram a danificar algumas delas".⁽²⁶⁾

Paulo Lavrador, relata que houve até mesmo alguém que, pela imprensa, fez campanha contra uma das casas exibidoras por ter apresentado um filme que depunha contra a cidade que nascera. De acordo com o espectador, sua cidade, no sertão cearense, *"era moderna, de edificações novas, com ruas bem traçadas. Porém, nas telas, ela aparecia como um vilarejo atrasado, surgindo de vez em quando um velho Ford, daqueles do tipo carioca".*⁽²⁷⁾

Entretanto, apesar da resistência dos exibidores, seja através da pressão política dos produtores, exigindo do governo o cumprimento do decreto, seja através das reações inicialmente negativas do público, os filmes curtos foram se firmando passando a representar a maior parcela da produção cinematográfica nacional e, de certa maneira, uma espécie de sobrevida para o cinema local. Essa situação ganharia novos contornos quando o Estado resolveu produzir seus próprios filmes de propaganda a partir de 1938.

Após um ano de vigência da obrigatoriedade de exibição, Carijó, dirigindo-se a Getúlio, afirma: *"Revela ainda notar que não houve grande acontecimento nacional, que não fosse apresentado na tela dos cinemas. E, assim, todas as comemorações cívicas como as realizações e progressos de nossa nacionalidade, foram largamente divulgados pelos filmes editados à sombra da lei protetora. Sempre que V.Ex. se dirigiu à Nação, a cinematografia brasileira, compareceu para o registro e divulgação das idéias, pela própria voz e figura do chefe de Estado".*⁽²⁸⁾

(26) *Cinearte*, nº 433, 1936, p. 21.

(27) *Ibidem*

(28) Texto extraído de Claudio Aguiar Almeida. *Op.cit.*, p.84

Percebe-se, assim, que a relação entre o governo e a Associação dos Produtores Brasileiros parecia caminhar de "vento em popa". Enquanto o primeiro garantia a obrigatoriedade de exibição e, portanto, a sobrevivência da cinematografia nacional, a segunda, se comprometia em propagar as idéias do governo e exaltar a figura do ditador.

Referindo-se a intervenção "protecionista" do Estado ao cinema brasileiro nos anos 30, Jean Claude Bernardet afirma que é questionável o fato do governo ter criado uma reserva de mercado para o filme brasileiro. Segundo ele, o que deveria ter sido feito era limitar a importação e circulação do filme estrangeiro, a fim de se deixar desenvolver o filme brasileiro: "*O Estado fez o contrário, e ao fazer isso, é o cinema estrangeiro que de fato ele protege, cerceando a produção local, a quem sobram as migalhas*".⁽²⁹⁾

Completando sua crítica à política cinematográfica estatal afirma que em 1932, quando a Cinédia já existia, era ridículo prever apenas a exibição de curtas metragens. Assim como também era ridículo, em 1939, prever a exibição de apenas um filme de longa metragem.⁽³⁰⁾

Imediatamente após a conquista da obrigatoriedade de exibição dos filmes curtos nacionais, cineastas e produtores continuaram em campanha defendendo também o apoio governamental para os filmes longos. Em 1938, com a reorganização do DPDC através da criação do Departamento Nacional de Propaganda e, em seguida, a edificação do DIP (1939), o Estado, através da Divisão de Cinema e Teatro, passou a produzir seus próprios filmes de propaganda, os cinejornais brasileiros. A reação das empresas privadas foi imediata, devido a dificuldade em concorrer com o aparato estatal.⁽³¹⁾

Procurando acalmar os ânimos dos produtores, o Estado Novo decretou também, em 1939, a obrigatoriedade de exibição de um longa anualmente. Além

(29) Jean Claude Bernardet, *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, p. 36.

(30) *Ibidem*, p. 36

(31) Enquanto o Estado ainda não tinha seu Departamento cinematográfico devidamente organizado, contratou a Cinédia para produzir os primeiros cinejornais. Todas as outras produtoras privadas acabaram sendo prejudicadas. Ver José Inácio de Melo e Souza, *op. cit.*, p. 330.

disso, caberia ao DIP "*promover um convênio que regularia as relações mantidas entre produtores, exibidores e importadores, bem como a função de conceder prêmios, favores, estímulos, isenções ou reduções de impostos e taxas federais para filmes nacionais de curta e longa metragem*".⁽³²⁾ Os filmes educativos e de propaganda nacionalista eram, é claro, os beneficiados dos favores e estímulos estatais.

Segundo Claudio Aguiar, "*com a criação do Cinejornal Brasileiro, o Estado Novo frustrava as expectativas de grande parte dos cineastas e produtores nacionais, cientes de que a instituição de um regime autoritário nos moldes de fascismo italiano ou do nazismo alemão traria lucros imediatos para o cinema brasileiro por meio da propaganda*".⁽³³⁾

O cinema tornou-se, no final da década, negócio de Estado. Seja através dos cinejornais ou dos filmes de ficção⁽³⁴⁾ produzidos durante o período Vargas, o Estado procurou utilizar-se das imagens "como novo instrumento de propagação, de intensificação e de contágio de emoções", capaz de "transformar a tranqüila opinião pública do século passado em um estado de delírio ou de alucinação coletiva".⁽³⁵⁾ Emoções, delírios e alucinações devidamente enquadradas nas câmeras manuseadas e controladas pelos aparelhos do Estado.

(32) Claudio Almeida Aguiar, *op. cit.* p. 97

(33) *Ibidem*, p.96

(34) Ver análise de Claudio Almeida a respeito dos filmes de ficção produzidos durante o Estado Novo, em especial Argila, de Humberto Mauro. Segundo ele, "filmes como Argila, Romance Proibido, Aves sem ninho e Caminhos do Céu, denotavam um esforço de propagação de mensagens do discurso estadonovista através dos filmes de ficção." Cap. 5, p.165-240.

(35) Os trechos destacados referem-se a algumas idéias de Francisco Campos (O Estado Nacional, 1940) a respeito do cinema. Foram extraídos de Claudio Aguiar Almeida, *op.cit.* p. 74.

2.2 - A descoberta do Brasil através do cinema

Descobrir o Brasil. Unir as distâncias de norte a sul, de leste a oeste. Tornar o Brasil conhecido de todos os brasileiros. Divulgar costumes interessantes dos sertanejos, os panoramas maravilhosos da nossa natureza. Apresentar aos nossos olhos o desenvolvimento da nossa indústria e da nossa agricultura. ⁽³⁶⁾ Depositava-se nas imagens cinematográficas a possibilidade de construir no imaginário popular uma noção de brasilidade, de orgulho das riquezas e das grandezas nacionais.

Através do filtro das telas, criava-se um país imaginário, quase perfeito, distante da miséria, do analfabetismo e dos graves problemas sociais que o compunham: "*O brasileiro do Norte vem a conhecer os rincões e a vida do sul, e os da zona da Serra do Mar passara a ter conhecimentos do que vai pelas caatingas e pelo vale do Amazonas. Vistas soberbas de cidades adiantadas, costumes interessantes do sertanejo, panoramas maravilhosos de rios-mares, de cascatas gigantes, de uma flora incomparável e fauna variadíssima - tudo nos vai dando o filme brasileiro...*" ⁽³⁷⁾

O escritor Raymundo Magalhães, redator cinematográfico de "A Noite", em um interessante discurso pronunciado na "Hora do Brasil" (*Geografia pela Imagem*) em 31 de março de 1937, relata que uma das maiores falhas da literatura didática do Brasil reside na precariedade do material de ilustração, na pobreza da documentação gráfica e que os compêndios de história do Brasil, além de apresentarem poucas ou más gravuras eram lamentavelmente mal impressas. Porém, "*felizmente o estudante de hoje já tem o auxílio do cinema para lhe dar uma noção mais exata da vastidão geográfica do Brasil. O cinema nacional está realizando uma obra magnífica de divulgação das coisas brasileiras, tanto das grandes cidades, dos núcleos modernos de civilização e de progresso industrial como dos sertões brasileiros e das pequenas cidades que se converteram,*

(36) *Cinearte*, nº433, 1936, p. 21.

(37) *Ibidem*

pelo esforço dos seus filhos, em grandes empórios agrícolas contribuindo para aumentar o volume da nossa produção e influenciando, de tal forma, na economia nacional. Tem-se diante dos olhos, um mapa novo, animado, um programa diferente de estudar nos compêndios pobres de gravuras. Vemos as nossas cidades, o nosso sertão, as grandezas da natureza e o que realizou o esforço humano. E não se pode, em sã consciência deixar de fazer, diante disso, o elogio do cinema brasileiro, que, graças à clarividência e ao patriotismo do presidente Getúlio Vargas, está ensinando geografia pela imagem às crianças e aos adultos do Brasil, e infundindo, em todos os brasileiros, uma idéia respeitosa e um sentimento de entusiasmo mais intenso por esta nossa grande e generosa terra".⁽³⁸⁾

O Cinema seria, portanto, responsável por uma revolução no ensino da geografia e, ao mesmo tempo, pelo desenvolvimento do sentimento de orgulho da grandiosidade brasileira. As imagens faziam parte de um projeto que pretendia reformular inteiramente as práticas pedagógicas do ensino brasileiro designando ao cinema uma ação cultural, educativa e formativa, capaz de unir as "várias paisagens" do Brasil num só corpo, o corpo da Nação.

Nesse contexto de descoberta do Brasil através das imagens, em um artigo publicado na revista Cine Magazine em março de 1936, Mario Vieira de Mello afirma que o cinema é uma lâmina de dois gumes que, se educa, também pode deseducar. O autor elabora, ao longo do artigo, uma contundente defesa pelo desenvolvimento da produção cinematográfica nacional. Segundo ele "*numa época em que as idéias de universalidade, de nacionalidade são mal compreendidas, o cinema pode se tornar veículo de uma grande infiltração de elementos nocivos, desagregadores. Costumes importados, idéias sem raízes na alma nacional podem perturbar o equilíbrio e a solidez da alma brasileira, se não se compreender o caráter particularista do cinema atual, a situação de desamparo em que ficam as nações que não o cultivam, uma vez que o cinema é hoje uma*

(38) *Cinearte*. Nº 461: suplemento sem página, abril/1937.

instituição universal, e a necessidade de se criar um cinema nacional que se oponha à influência desagradadora dos outros cinemas e que se justifique muito mais por esta função de resistência do que pela simples vaidade de termos também o nosso cinema." ⁽³⁹⁾

Nesse discurso, a nacionalização do cinema aparece como pressuposto básico para que seja possível resistir à influência de hábitos e costumes estrangeirados e, ao mesmo tempo, manter viva a alma brasileira. Vinculado a esse ideal nacionalista, o cinema passa a ter a função de "*demonstrar a autenticidade e a superioridade dos nossos hábitos e costumes sobre o de outros povos tão ingenuamente admirados*" ⁽⁴⁰⁾

A produção cinematográfica externa, consumida pelo mercado nacional, oferece-nos, segundo Mario Vieira, uma substância que não podemos assimilar, por não pertencer à nossa própria fisionomia, às nossas tradições seguras, à nossa alma bem definida. Ao lado desse cinema desconectado das nossas raízes, é preciso que se forme um outro cinema que nos faça sentir o prazer da autenticidade e a presença constante da alma brasileira refletida nas telas.

Vários são os artigos que projetam no cinema o ideal de reconstrução da alma nacional, mitificando-o como um dos principais agentes da edificação do sentimento nacionalista brasileiro. Em "A descoberta do Brasil", publicado pela revista Cinearte em julho de 1936, Maria Eugenia Celso, afirma que "*o grande perigo do cinema exclusivamente estrangeiro residia precisamente nesta espécie de inoculação a jato contínuo de modas, costumes, ambientes, espírito de outros países redundando ao cabo de certo tempo numa verdadeira desnacionalização sistemática de gostos e mentalidade*". ⁽⁴¹⁾ Segundo ela, os documentários nacionais da década de 30, representavam o início de um processo de reversão desse quadro de desnacionalização na medida que revelavam ao povo brasileiro elementos desconhecidos da sua própria particularidade, mantendo dessa maneira, sempre vivo o sentimento de nacionalidade.

(39) *Cine Magazine* vol. IV (35): 15.

(40) *Ibidem*

(41) *Cinearte*, nº 443, julho/1936, p.7

Ao mesmo tempo que se procurava glorificar o sentimento de brasilidade, de reconstrução da alma nacional através da idéia de que as imagens estrangeiras desconstruíam as nossas particularidades, evidenciava-se uma clara preocupação em exportar uma propaganda do Brasil, principalmente para os norte-americanos, que enaltescesse esse movimento de construção de uma nação maior.

Escrevendo para a revista Cinearte em agosto de 1939, o jornalista Gilberto Souto afirma que *"há muitos anos, uma companhia mambembe fez um filme sobre o Rio em que a nossa alfândega era uma casa, coberta de palha, tendo no teto, espetada, a bandeira nacional. Lembro-me de um filme em série de Pearl White em que se viam cenas do Amazonas e a pobre Pearl, que Deus guarde, correndo o risco de ser comida pelos pavorosos crocodilos... Nesse tempo - que graças aos santos, vai passando, o Brasil era a terra de onde as 'nozes' vinham. 'Nozes', em gíria americana, é sinônimo de 'tontos', 'desmiolados', etc. Todo mundo falava do Brasil como a terra misteriosa em que, 'juro por tudo', diziam, o Coronel Fawcett foi assado, trinchado e saboreado num grande banquete pelos selvagens brasileiros...O Brasil só dava café. O Brasil era 'spanish', também como se nós falássemos castelhano. O Brasil, na mente dessa gente, por ignorância ou falta de propaganda nossa; o Brasil, esse nosso caro Brasil, era uma vasta região muito rica, é verdade, mas terras em que os selvagens perambulavam pelas ruas, fazendo 'footing', em vez das encantadoras patrícias minhas..."* (42)

A cruzada propagandística para a construção de uma grandiosa nação não era, portanto, apenas interna. O mundo precisava saber que o Brasil não era mais um país atrasado, desvinculado do mundo civilizado, selvagem e muito distante do desenvolvimento. Segundo Gilberto Couto, *"o Estado Novo veio também por si, espalhar notícias do nosso Brasil como a nação maior, mais importante da América do Sul... Esta aproximação entre os dois países (Brasil/EUA) é de grande benefício para todos nós, lucraremos em nos tornar mais conhecidos aqui e, em*

(42) Cinearte, nº 516, 1939, p. 42 e 43.

pouco, essas idéias atrasadas e idiotas que alguns ainda mantêm sobre nós e nossa terra vão desaparecendo".⁽⁴³⁾

Um artigo publicado em agosto de 1939 na Revista Cinearte (O que sugere uma estatística curiosa) exalta o cinema nacional dando-lhe uma importância significativa no contexto da "nova ordem política-econômica" implantada no pós 30. O artigo afirma que ao cinema estava destinado um grande papel. Ele seria a maior e mais útil das armas de que pode dispor o Estado Novo para a conquista desse país imenso. Através das imagens, seria possível a realização da obra de aproximação de todos os brasileiros e somente o cinema poderia tornar real o sonho da nossa grandeza, estreitando os laços de amizade que a distância procura enfraquecer sempre. O filme nacional garantiria uma política de boa amizade, de cooperação, enfim indispensável a uma compreensão social mais elevada e concreta.⁽⁴⁴⁾

No contexto da década de 30, o lugar do cinema era, portanto, muito bem delineado: criar imagens - associadas a um movimento coletivo - propulsoras de progresso, de trabalho e de civilização que representariam e estimulariam a criação de um novo Brasil. Um movimento inserido numa conjuntura de exaltação do ideal nacionalista, que pretendia proporcionar ao Brasil o estatuto de país civilizado, inserido na lista das nações modernas. Cenas que garantiriam a comunhão da alma regional e da alma coletiva a um só tempo, efetivando os laços de unidade e cristalizando uma verdadeira lição de patriotismo.

(43) *Ibidem*

(44) *Cinearte* nº 516, 1938, p. 4

2.3 - A educação das massas através das imagens

"Dêem-me todos os cinemas do globo e eu transformarei as opiniões do mundo"

Gustave Le Bon

Uma das questões centrais do projeto político do Estado Novo estava vinculada ao fato de que caberia ao Estado a única voz que falaria em nome dos todos os brasileiros: o homem do campo, o trabalhador da cidade, o comerciante, a juventude, as mulheres, etc. Segundo Alcir Lenharo, todos eram "*caracterizados socialmente para serem recuperados na perspectiva de uma identidade que a organicidade da nação engendrara através da harmonia social já alcançada*" ⁽⁴⁵⁾. Isto significa dizer que cada segmento social, cada indivíduo que compunha a sociedade, deveria aprender a comportar-se de acordo com as necessidades do corpo da nação, deveria ser educado visando trilhar os "destinos da pátria".

Em "*Autoritarismo e Corporativismo no Brasil*", Evaldo Vieira afirma que, durante sua análise, percebeu despontar a proposição de um Estado pedagogo, edificador da nação e inspirador do civismo, que se destinava a organizar uma sociedade vista quase em estado de natureza. ⁽⁴⁶⁾

E o cinema foi uma das estratégias pedagógicas através das quais o Estado Novo colocou em funcionamento sua máquina educativo/propagandística, procurando desenhar os modelos de comportamentos sociais, políticos e culturais, além de desejar impor ao conjunto da sociedade uma profunda despolitização.

Nesse contexto de utilização do cinema como instrumento de educação popular, em 13/01/1937, através do artigo 40 da lei 378, foi criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo - INCE. Diretamente subordinado ao Ministro da Educação e Saúde Pública, era destinado a promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar de ensino e ainda como

(45) Alcir Lenharo, *A Sacralização da política.*, Campinas, Papyrus/UNICAMP, 1986, p. 64.

(46) Evaldo. Vieira, *Autoritarismo e Corporativismo no Brasil*, São Paulo, Cortez, 1981, p.16.

meio de educação em geral. Segundo Jurandir Passos Noronha, são suas finalidades: "*manter uma filmoteca educativa para servir aos institutos de ensino oficiais e particulares, de todos os graus; organizar e editar filmes educativos escolares e populares; editar discos e filmes sonoros, com aulas, palestras e conferências de professores e artistas notáveis para venda avulsa, aluguel ou empréstimo a instituições culturais; permutar cópias dos filmes editados ou de outros que sejam de sua propriedade, com estabelecimentos congêneres, municipais, estaduais, particulares, nacionais e estrangeiros; publicar uma revista consagrada especialmente à educação pelos modernos processos técnicos (cinema, radio, phonografo, etc.); prestar assistência técnica e científica à indústria cinematográfica em geral e especialmente à dedicada á educação*".⁽⁴⁷⁾

Segundo Morettin, desde sua fundação até 1940, o INCE produziu várias reportagens sobre eventos cívicos (Dia da Bandeira, Dia da Pátria, Parada da Juventude, etc.). Porém, após a criação do DIP, em 1939, as produções relacionadas a essa temática ficaram sob o encargo do DIP: "*Entende-se desta forma a ausência daquele tipo de reportagem cívica nos anos de 1941 a 1945 entre as produções do INCE. Podemos supor que as pressões oriundas do DIP tivessem surtido efeito, cerceando a sua área de inserção apenas para os temas relacionados à educação propriamente dita...*"⁽⁴⁸⁾

A criação do INCE manteve a política de intervenção estatal na produção cinematográfica de filmes educativos curtos/médios e documentários. O Estado não tinha uma política efetiva de financiamento e produção de filmes longos ficcionais. No máximo realizava alguns concursos, distribuindo premiações quase sempre simbólicas. Diante desse contexto, no final dos anos 30, iniciou-se uma campanha nas revistas especializadas em prol do cinema brasileiro. Foram publicados vários artigos que defendiam a organização da indústria cinematográfica: "*Não basta o documentário. Não basta o complemento. Necessitamos de uma indústria cinematográfica baseada no filme pesado de longa metragem*".⁽⁴⁹⁾

(47) *Cinearte*, nº 480, 1938, p. 12-50.

(48) Morettin, *op.cit.* p. 63-64

(49) *Cinearte*, nº 516, 1939, p. 7.

No bojo dessa campanha, em pronunciamento feito na Associação Brasileira de Educação, Celso Kelly, afirma que *"o cinema vive, como toda boa obra de arte, o meio em que foi produzido. À semelhança do romance, os temas de que trata são vividos na sociedade em que o filme é criado... O homem de letras, como o diretor de filmes ou o cenarista, são homens que perscrutam o meio social e, consciente ou inconscientemente, se fazem comentadores de fatos da maior importância, ou que mais lhe toquem a sensibilidade, ocorridos naquele meio."*

No mesmo discurso, Kelly defende a idéia de que a família francesa, tal como nos revelam os romances literários ou cinematográficos, é bem diversa da que se formou noutra clima moral, nos Estados Unidos, e uma e outra diferem radicalmente da que por outras razões, o Brasil conseguiu modelar: *"aos olhos do espectador desprevenido, os dramas da vida humana de outros povos passam a habitar a retina de nosso público, determinam as consciências fracas e até em espíritos formados as mais cruéis dúvidas, constituem pontos de partida para mudança de comportamento de inúmeras pessoas"*. Segue dizendo que *"não só na família, mas em outras instituições também. O conflito de religiões, a luta de classe, a prevenção de raças nunca existiram nem têm clima para existir no Brasil. Entretanto, não são poucos os filmes e romances inspirados exclusivamente em temas dessa natureza"*. A luta de classes aparece vinculada a imagens estrangeiras e, portanto, associada a um produto cultural importado, não pertencendo ao perfil pacífico e ordeiro do trabalhador nacional.

Kelly finaliza o discurso estabelecendo uma comparação entre os leitores de romance e o público do cinema: *"O romance é, em geral, lido por pessoas de uma certa cultura, que sabem discernir com propriedade, assumindo uma posição crítica que não as prejudica. Mas o público dos cinemas é de todas as classes, daqueles que não sabem repelir uma insinuação e daqueles que sofrem, desde logo, a influência estranha"*.⁽⁵⁰⁾

(50) *Ibidem*

Apesar do discurso de Celso Kelly ter sido pronunciado no contexto da campanha em prol da criação de uma indústria cinematográfica no Brasil (no final da década de 30) e não possuir uma relação direta com o projeto do cinema educativo estatal, resolvi transcrever grande parte dele pois me parece que sua análise a respeito do público consumidor das imagens cinematográficas é bastante semelhante a dos articuladores do projeto educacional/cinematográfico estatal.

Segundo ele, o público que freqüenta os cinemas, proveniente de todas as classes (principalmente das camadas populares), não possuem "uma certa cultura" e portanto, "não sabem discernir com propriedade". Ora, ao Estado, interessava delinear e delimitar os comportamentos e funções de cada indivíduo, de cada grupo no conjunto da sociedade. O cinema serviria para "*despertar o interesse do lavrador para a lavoura, a fim de que coopere no engrandecimento do país; serviria para enraizar na família a higiene e os hábitos sadios; serviria para despertar o interesse do industrial e capitalista nacional no aproveitamento das riquezas do nosso solo ou de indústrias necessárias para o desenvolvimento da pátria*".⁽⁵¹⁾

Em "Psicologia das Multidões", Gustave Le Bon afirma que "*a multidão é quase exclusivamente conduzida pelo inconsciente. Os seus atos se acham muito mais sob a influência da espinha do que sob a do cérebro. As ações praticadas podem ser perfeitas quanto à execução, mas como o cérebro não as dirige, o indivíduo atua segundo os acasos da exaltação. A turba, joguete de todos os estimulantes exteriores, reflete as suas incessantes variações. Ela é, portanto, escrava das impulsões recebidas. O indivíduo isolado pode ser submetido aos mesmos excitantes que o homem em multidão; mas se a sua razão lhe mostra os inconvenientes que há em lhes ceder, ele não cede. Pode-se fisiologicamente definir esse fenômeno, dizendo que o indivíduo isolado possui a aptidão de dominar os seus reflexos, ao passo que a turba é desprovida dessa faculdade*"⁽⁵²⁾.

(51) *Cinearte*, (480): 12-50.

(52) Gustave Le Bon, *Psicologia das Multidões*., 5ª ed., Rio de Janeiro, F. Briguiet & Cia. Ed., p.16.

Segundo João Duarte Filho, tanto o rádio como o cinema, criaram, no mundo, um outro conceito de multidão. Para ele, a coletividade, hoje, não tem a mesma psicologia observada por Le Bon : *"A multidão dissolveu-se, reduziu-se, individualizou-se numa verdadeira dispersão. Escutando o rádio em sua casa, isolado, só com a sua consciência e com as reações do seu pensamento o homem de hoje é a antítese da multidão. Somente agora deve ele deliberar por si e não pelo tropo, pela palavra inflamada dos oradores, pelo entusiasmo fácil das massas. A multidão de hoje não se dirige mais pelo entusiasmo, pela inconsciência de gestos coletivos. A propaganda técnica vai buscá-la em sua casa para convencê-la com o argumento decisivo, com a lógica dos fatos, com a verdade, com a certeza das coisas. E o cinema é a grande, a maior arma para isto."* ⁽⁵³⁾

Para comprovar sua tese, João Duarte cita a visita de Getúlio Vargas à São Paulo: *"Quando o Sr. Getúlio Vargas visitou São Paulo os jornais de todo o Brasil se mobilizaram para descrever-lhe a excursão, falando em milhares de pessoas entusiasmadas pela sua presença. Publicaram-se discursos e centenas de fotografias, comentou-se a significação da solidariedade paulista demonstrada nas ruas e nos comícios. Mas o que demonstrou a espontaneidade das manifestações e a massa enorme de centenas de milhares de homens que nela tomaram parte foi a fotografia móvel do cinema apresentando a todas as platéias do Brasil, ruas imensas cheias de gente e decoradas em grandes extensões, de bandeiras e dísticos patrióticos. O que demonstrou, como um documento incontestável, a solidariedade do paulista ao chefe do governo, foi o grito de todas aquelas multidões resumido na voz do cinema falado. Porque a palavra pode sofrer contestação, a fotografia pode sofrer truques, mas o cinema, este, é apanhado ao vivo, no movimento coletivo que é espontâneo e que permanece sempre, na fita da celulose, como um atestado e como uma prova que não se contesta...O cinema é, portanto, o grande elemento de propaganda...O Estado Novo Brasileiro não pode, não deve, portanto, prescindir dessa arma"*. ⁽⁵⁴⁾

(53) Cinearte, nº 505, 1939, p. 7.

(54) *Ibidem*.

O cinema é visto portanto como importante arma de propaganda porque comprova aquilo que o discurso pode omitir. O Estado Novo, de fato, não prescindiu dessa arma e, levando em conta "o baixo nível de compreensão das massas", parece ter obtido inspiração na concepção de propaganda veiculada pelo nazismo procurando elaborar uma estratégia propagandística restrita a poucos pontos repetidos sem cessar, para que as massas memorizassem.

Sem dúvida, a propaganda nazi-fascista serviu de inspiração para os articuladores da propaganda brasileira que procuraram adaptar os métodos de controle e manipulação à nossa realidade.⁽⁵⁵⁾ Entretanto, segundo Ferro, os nazistas foram os únicos dirigentes do século XX cujo imaginário mergulhara essencialmente no mundo das imagens.⁽⁵⁶⁾

Quanto ao regime Vargas, não é possível afirmar o mesmo. Apesar do Estado encontrar-se devidamente aparelhado para possibilitar a elaboração dos Cinejornais, o cinema foi visto e utilizado principalmente como um instrumento de propaganda e persuasão da massa iletrada.

Dessa maneira, procurou-se convencer as multidões, diluídas nas salas de cinemas, "desprovidas de criticidade", da importância e da magnitude do projeto educacional estatal para a construção de um Brasil moderno, civilizado e saneado.

As multidões de espectadores seriam convencidas da veracidade da espontaneidade do movimento coletivo através de imagens que retratavam essa mesma multidão ao redor do chefe da nação, em todas as cerimônias, em todas as manifestações, em todas as celebrações.

O cinema teria, portanto, uma função básica: servir de suporte para a educação das massas, tornar-se um dos braços educativos mais eficientes do Estado, capaz de garantir uma adesão imediata aos desígnios do Estado.

(55) Alcir Lenharo. *O Triunfo da Vontade*, São Paulo, Ática, 1986, pp. 17-28.

(56) Marc Ferro, *op. cit.*, p. 73

CAPÍTULO 3

CINE JORNAL BRASILEIRO: A CONSTRUÇÃO DE UMA REALIDADE IMAGINÁRIA

"A História é uma disciplina dividida, incerta, espremida entre várias linguagens, solicitada por diversos métodos, perseguida por tantas perguntas, engajada na perseguição infernal de um real que a obceca e foge dela"

Michelle Perrot, *Os trabalhadores em Greve*, p.4

Em dezembro de 1933 o Brasil possuía 1638 cinemas, destes somente 658 eram equipados com aparelhos sonoros. Existia, portanto, uma proporção de aproximadamente 21270 pessoas para cada cinema (cerca de 40 milhões de habitantes). Dos 658 cinemas equipados para filmes falados, 458 possuíam aparelhos nacionais e 169 aparelhos estrangeiros.⁽¹⁾

Baseado nesta considerável estrutura de exibição, em 04/04/1932, o governo baixou o decreto 21.240, iniciando a intervenção do Estado na atividade cinematográfica e exigindo a obrigatoriedade de exibição de um curta nacional para cada programa cinematográfico que contivesse um filme de enredo de metragem superior a mil metros.

(1) *Revista Magazine*, julho de 1934, p. 6.

Como já foi visto, as revistas de época, especializadas em cinema, apoiaram o decreto e ajudaram a fiscalizar os cinemas que não cumpriam a lei. Acreditava-se que, a partir de então, o cinema brasileiro teria seus dias de glória.

Juntava-se a intervenção protecionista do Estado a idéia de que o cinema falado não emplacaria no Brasil, uma vez que os espectadores não compreenderiam os diálogos, dando preferência, portanto, à película nacional. Nesse contexto de entusiasmo da classe cinematográfica, a Revista Cinearte anunciava em quase todas as edições: "*Se o seu cinema não está exibindo os filmes brasileiros, escreva à Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros*" (2).

A revista Cine Magazine de abril de 1935, denuncia alguns dos exibidores em falta; "*Em Curitiba, no Paraná, nenhum cinema está cumprindo a lei; em Niterói, o cinema Imperial, à rua Visconde do Rio Branco, 525; em Nova Iguassu, o Cine-Verde, à praça Ministro Ceabra vem cumprindo com irregularidade, em Ribeirão Preto, São Paulo, o cine-theatro Pedro II e São Pedro ignoram a existência do decreto 21.240; em Juiz de Fora, os cinemas Glória, Central e Popular nunca exibiram um complemento nacional; em Belo Horizonte, os cines Brasil, Glória, Avenida, Democrata Odeon e América fingem obedecer as determinações da lei.*" (3)

Isso demonstra a forte resistência dos exibidores que, por sua vez, não queriam abrir mão do jornal cinematográfico norte americano que recebiam quase gratuitamente. (4) De qualquer modo, foi essa intervenção estatal que assegurou o mínimo de continuidade da produção cinematográfica brasileira.

No final da década de 30, o governo Vargas, através do DIP (5), oficializou e estatizou a produção cinematográfica nacional. A Divisão de Cinema e Teatro, passou a produzir o Cine Jornal Brasileiro (CJB), investindo no filme como a possibilidade de construção de uma realidade imaginária.

(2) *Cinearte*, nº 431, fevereiro de 1936, p. 27.

(3) *Cine Magazine*, vol. III (24): 10, 1935.

(4) Maria Rita Galvão & Carlos Roberto de Souza, *Cinema Brasileiro 1930-1964 In: História Geral da Civilização Brasileira*, Tomo III, Brasil Republicano - Economia e Cultura, São Paulo, Difel, 1984, p.465.

(5) O DIP foi criado em 27 de dezembro de 1939, através do decreto-lei nº 1915

A própria abertura do Cinejornal evidenciava as intenções da utilização das imagens: a bandeira nacional ocupando toda a tela, dividida em quatro partes nas quais imagens relacionadas ao trabalhador e ao desenvolvimento urbano eram intercaladas com imagens do trabalhador rural e do mundo agrícola, procurando demonstrar integração, progresso e desenvolvimento ⁽⁶⁾ Os cacos de um país pobre, agonizante e injusto alternavam-se na tela, todos reconstituídos e em perfeita sintonia. O 'símbolo máximo da Pátria' era utilizado como pano de fundo para representação do ideal de unidade, de funcionamento orgânico da sociedade.

O novo regime entrou em cena promovendo comemorações de todos os tipos: festas cívicas e esportivas, com a realização de paradas, desfiles civis e militares, demonstrações de ginastas, jogos, comícios, espetáculos de canto orfeônico, hinos, construção e inauguração de monumentos grandiosos, etc.. Nesses eventos, a propaganda política oficial se manifestava apropriando-se dos temas e aspirações populares.

É importante ressaltar o que Maria Helena Capelato afirma a respeito desse clima imageticamente festivo: "as festas cívicas e esportivas dessa natureza estão atreladas a uma certa concepção de educação que tipifica os regimes de tendência autoritária e/ou totalitária. Nesse contexto, os espetáculos oficiais se prestam à legitimação do poder e as festas são organizadas para conquistar a adesão das massas". ⁽⁷⁾

Através da observação e análise de inúmeras imagens produzidas pelo DIP, foi possível perceber uma clara tentativa de universalização dos valores sociais dominantes, bem como a padronização de atitudes e comportamentos vinculados aos preceitos e interesses do Estado.

Como veremos ao longo do trabalho, crianças, jovens, índios, trabalhadores e outros grupos que constituíam o tecido social, eram enquadrados pela câmera desde que participassem dos espetáculos oficiais e do jogo festivo obedecendo regras muito bem definidas pelo aparelho estatal.

(6) Essas imagens podem ser vistas, por exemplo, no Cine Jornal, vol.1, (87) (referência do catálogo "Cine Jornal Brasileiro" organizado pela Fundação Cinemateca Brasileira, São Paulo, 1982).

(7) Cine Jornal vol I (52).

3.1 - As futuras gerações nas telas do Estado Novo

"Torna-se imprescindível amar as crianças, compreender a juventude, participar das suas expansões, sentir o seu afeto e considerar que todos merecem cuidados e bênçãos como se fossem nossos próprios filhos" **Getúlio Vargas**

Dentre os inúmeros temas abordados pelo CJB, um deles refere-se a preocupação com a assistência às crianças e aos jovens. São quase sessenta entradas sobre essa temática, demonstrando a grande preocupação do Estado Novo com a continuidade do seu novo projeto para o Brasil. A educação e proteção do novo homem brasileiro deveriam ser iniciadas desde a infância. As crianças possuíam um valor intrínseco, pois representavam a matéria-prima a partir da qual a futura força de trabalho poderia ser moldada.

Tendo em vista a construção e educação contínuas dos "soldados da produção", o novo regime inaugurou um modelo institucional de assistência à infância, centralizando sua proteção nos menores carentes. As imagens produzidas pelo DIP, através dos cinejornais, denunciavam essa atitude assistencialista com relação à infância, demonstrando a preocupação do Estado em formar trabalhadores física e mentalmente aptos a manter vivo o projeto de reconstrução nacional. "Merenda aos escolares" ⁽⁸⁾, "Natal dos pobres - Rio: 16.000 crianças recebem brinquedos, doces e roupas das mãos da Sra. Darcy Vargas" ⁽⁹⁾, "Assistência aos escolares- Rio: É inaugurado o Centro Médico Pedagógico Oswaldo Cruz", ⁽¹⁰⁾ "Fichas médicas para doze mil escolares", ⁽¹¹⁾ "Colônias de Férias" ⁽¹²⁾ além dos curiosos e inúmeros

(8) Maria Helena Capelato, Propaganda Política e Construção da Identidade Nacional Coletiva, *Revista Brasileira de História*, 16 (31 e 32): 336-337.

(9) *Cine Jornal*, Vol. I, (81).

(10) *Cine Jornal* Vol. I, (88).

(11) *Cine Jornal* Vol. I, (118).

(12) *Cine Jornal* Vol. I, (22, 201, 307, 452, 451).

"concursos de robustez infantil" ⁽¹³⁾, são alguns dos títulos dos cinejornais, projetados nas telas brasileiras, que enfocaram a temática da educação infantil.

No Cinejornal "No Palácio do Catete - A senhora Darcy Vargas distribui prendas de Natal",⁽¹⁴⁾ de 1941, as cenas evidenciam o perfil paternalista e assistencialista da cerimônia. A primeira tomada apresenta uma multidão de pais e mães acompanhados de seus filhos. Enquanto a Sra. Darcy e outras senhoras da alta sociedade carioca distribuem as prendas, o narrador procura dar um sentido às imagens: "Cerca de quinze mil crianças acorrem ao Palácio do Catete na Festa de Natal que ali se realiza todos os anos (...) A obra social da esposa do Presidente da República tem nesse dia uma demonstração prática de grandeza. Todas as crianças presentes recebem um copo de leite, além de roupas e brinquedos. *(É Importante destacar que as senhas e cartões que davam direito aos brindes eram distribuídos antecipadamente)*. A festa de Natal nos jardins do Palácio do Catete já se tornou uma tradição a que está ligado o nome da senhora Darcy Vargas, animadora da extraordinária obra de amparo às classes menos favorecidas".

Da sacada do Palácio, o presidente Vargas participa da cerimônia e a câmera o apresenta como o homem providencial que protege e ampara os desvalidos, sobretudo as crianças pertencentes às classes populares. Dele, elas recebem "cuidados e bênçãos, como se fossem seus próprios filhos".

Um outro cinejornal referente a essa temática é especialmente surpreendente e merece maior atenção. É o caso de "*Colônia de Férias de Cabo Frio: criada e instalada pelo Departamento de Educação do Estado do Rio de Janeiro*", de 1939. Enquanto as crianças mantinham-se perfiladas em frente ao Grupo Escolar aguardando o hasteamento da bandeira, o narrador explicava o significado da instituição: "*As colônias de Férias são instituições destinadas ao descanso dos alunos das escolas primárias e a restauração de suas forças. Numerosas crianças, principalmente as menos favorecidas pela fortuna, vivem nas cidades em habitações com pequenas áreas, impróprias a seu desenvolvimento e por vezes, prejudiciais à*

(13) *Cine Jornal* Vol I, (185, 209, 271, 276, 303, 489).

(14) *Cine Jornal* Vol. I, (184)

saúde. Com a terminação do ano letivo e a entrada do verão é do todo conveniente que elas gozem um pouco de liberdade ao ar livre, aproveitando as excelentes estações climáticas. Aí, em contato com a natureza, elas se expandem alegremente e bem alimentadas, sob orientação médica, acompanhadas de seus professores, recobram energias e adquirem hábitos sadios. É preocupação do Estado Moderno zelar pela saúde das crianças, facilitando-lhes esses períodos de repouso e de folga higiênica." ⁽¹⁵⁾

Em seguida, as crianças seguem disciplinadamente para a praia, onde começam a executar exercícios de cunho militar, tema sempre presente na maioria dos filmes, exaltando a militarização e o controle dos corpos. O narrador continua: "São 95 crianças, 38 meninos e 57 meninas, retirados entre os mais necessitados de recursos, de alimentação e de higiene. Dentre as 95 crianças que passaram 30 dias na colônia de Cabo Frio, 76 aumentaram 500 gramas; 29, um quilo e meio; 17, dois quilos; 8, três quilos; 3, quatro quilos. As doenças foram curadas em pouco tempo. Como medida preventiva, as crianças foram submetidas à vacinação antitífica e antidesintérica" ⁽¹⁶⁾. Enquanto isso, a câmera mostra as crianças almoçando num grande refeitório, depois das atividades matinais.

Apresenta-se aí, o discurso envergonhado sobre a fome, a desnutrição, a miséria. Esses escolares, transportados de seu cotidiano pobre e marginalizado para a tela grande, não eram apenas mal alimentados, eles também não possuíam hábitos sadios e viviam em espaços habitacionais impróprios que deveriam continuar invisíveis. Desse modo, nem eles, nem suas famílias poderiam pertencer ao projeto de um Brasil novo, higienizado e disciplinado. O menor proletário só aparece nas telas porque estava sendo submetido a um processo de educação e regeneração. O ambiente ao qual pertencia era nocivo e pernicioso e as colônias de férias garantiriam sua "folga higiênica".

Das imagens escapa uma sociedade envergonhada de si mesma. Inserido nesse contexto assistencialista, o Cinejornal "*Amparo à indigência - Rio: A obra de*

(15).Cine Jornal, Vol. I (22)

(16) *Ibidem*

assistência social representada pelo Abrigo Redentor"; é iniciado com a câmera percorrendo as dependências do abrigo e, ao mesmo tempo, evidenciando as faixas em homenagem a Sr^a Darcy Vargas: "*Darcy Vargas, vosso nome ficará perpetrado nos corações dos pobres desse abrigo*"; ou ainda, "*profunda gratidão da pobreza*"; "*pobre agradecido*". As imagens insistem em mostrar que a pobreza e a miséria estão sendo combatidas exaustivamente, ainda que seja através de um programa pontualmente assistencialista. Nas faixas, a pobreza vira substantivo e agradece as doações estatais.

As cenas seguintes mostram médicos examinando idosos, crianças utilizando os refeitórios e dormitórios do abrigo, homens e mulheres trabalhando (marcenaria, costura, cultivo da horta), os internos rezando no interior de uma igreja. E a cena final, em close, uma estátua de cristo crucificado.

Procurando evidenciar a colaboração entre as classes e a eliminação da dominação, as imagens exercem a clara função de ocultamento dessa mesma dominação. As mazelas nacionais deveriam continuar escondidas atrás das telas ou, no máximo, apresentadas em pleno processo de regeneração.

Referindo-se a elaboração de um álbum, que deveria ter sido publicado em 1940 para comemorar o décimo aniversário do governo Vargas, Maria Helena Capelato nos lembra o depoimento do fotógrafo Hees, que participou do projeto: "As imagens solicitadas para a composição do livro deveriam representar o progresso das diferentes regiões. Poderia ser fotografado tudo, menos a miséria".⁽¹⁷⁾

As crianças e os jovens significavam o futuro corpo trabalhador do Brasil e, portanto, deveriam ser diagnosticados no seu dia-a-dia, clinicados através de dispositivos que permitiriam a sua regeneração física e moral; esperava-se deles que incorporassem hábitos de higiene, alimentação, repouso e que se tornassem disciplinados, produtivos e ambiciosos, bem como almejassem escapar à sua condição de classe.⁽¹⁸⁾

(17) Maria Helena Capelato, *op. cit.*, p.343.

(18) Alcir Lenharo, *A Sacralização da Política*, Campinas, Papirus/UNICAMP, 1986, p.100.

Para Helena de Jesus Paulo, era preocupação básica do Estado Novo estabelecer uma estreita ligação entre o regime e a juventude. Segundo ela, "as premissas utilizadas para caracterizar essa vinculação ressaltam a idéia do trabalho conjunto do Estado Novo e a juventude visando um único fim, a afirmação da existência de um "Brasil novo", idealizado pelo regime, delegado à juventude, e projetado para a continuidade do regime no futuro".⁽¹⁹⁾

As instituições escolares teriam um papel fundamental nesse processo de constituição do "novo homem brasileiro", herdeiro de um Brasil em vias de construção, moderno e civilizado. Nesse sentido, de acordo com Katia Abud, os interesses do Estado e da Educação conjugavam-se. Segundo ela, "as orientações pedagógicas elaboradas pelas instituições educacionais durante o período em que Vargas governou, representaram um instrumento ideológico para a valorização de um *corpus* de idéias, crenças e valores centrados na unidade de único Brasil, num processo de uniformização, no qual o sentimento de identidade nacional permitisse a omissão da divisão social, a direção das massas pelas elites e a valorização da 'democracia racial', que teria homogeneizado num povo branco a população brasileira"⁽²⁰⁾. Desse modo, era função dos educadores construir um saber positivo, ordeiro que formasse crianças e jovens identificados com a ideologia do novo regime.

Nos filmes produzidos pelo DIP, há inúmeras "Paradas da Juventude", constituídas de desfiles de escolares, com crianças e jovens uniformizados e em marcha, sendo observados pelos olhares da oficialidade estatal. Num deles, o narrador explica o sentido das Paradas: "A Parada da Juventude veio demonstrar a eficiência dos métodos de organização peculiares ao regime do Estado Novo onde nada se faz ao acaso e tudo frutifica, porque se elabora com o rigor de processos técnicos. O que esta película mostrou foi a geração que desponta coordenando o

(19) Heloisa Helena de Jesus Paulo, O DIP e a Juventude - Ideologia e Propaganda Estatal (1939-1945), *Revista Brasileira de História*, 7 (14): 99-113, 1987.

(20) Katia Maria Abud, Formação da Alma e do Caráter Nacional: Ensino de História na Era Vargas. *Revista Brasileira de História*, 18 (36): 103-113, 1998.

labor do futuro com a ação do presente, para que o Brasil não sofra, na evolução da sua grandeza, solução de continuidade e progrida sem interrupções por esforços que se desdobram harmoniosamente, através dos tempos".⁽²¹⁾

No cinejornal "*O Presidente Getúlio Vargas e a Juventude do Brasil*", de 1944, a mensagem de Vargas explicita claramente as intenções do Estado ao procurar desviar seu olhar para os jovens brasileiros: "O Brasil tudo espera da juventude enquadrada perfeitamente nas aspirações do Estado Novo. Guardando as inspirações do passado e construindo a ordem e o progresso atual, é para a grandeza do futuro que volta as suas vistas. As novas gerações terão papel decisivo a desempenhar, pois o muito que já somos é ainda bem pouco diante do que poderemos ser, e com as nossas imensas possibilidades. Todo nosso esforço tem se dirigido no sentido de educar a mocidade e prepará-la para o futuro".⁽²²⁾

A mensagem retrata uma clara tentativa, por parte do Estado, de capturar o futuro e delegar às crianças e jovens a responsabilidade pela continuidade do regime. A juventude sadia é aquela enquadrada nas aspirações do Estado preocupado em aprimorar as virtudes do futuro cidadão da pátria: energia, disciplina, bravura e lealdade ao Estado. Segundo Vargas, as novas gerações terão papel decisivo a desempenhar. Trata-se de, através da união, fazer da pátria uma entidade sagrada e, através do trabalho, engrandecê-la, toná-la rica, forte e respeitada.⁽²³⁾

No cinejornal "*No Instituto de Educação - Rio - Inauguração do ano letivo de 1940*",⁽²⁴⁾ a primeira cena apresenta os alunos dispostos militarmente num grande salão. Enquanto a câmera enfoca uma aluna realizando um discurso para os colegas, o narrador rouba sua fala afirmando serem o trabalho, o estudo e a disciplina os princípios fundamentais nessa casa de ensino.

(21) Cine Jornal, Vol. III, nº X-84

(22) Cine Jornal, Vol. I, nº 58.

(23) *Ibidem*

(24) Cine Jornal, Vol. I, nº 94

A edificação desse futuro idílico só seria possível quando o Brasil fosse totalmente povoado, desbravado e cultivado pelos brasileiros, obra já em pleno vapor - inaugurada pelo Estado Novo - que deveria ser continuada pela futuras gerações. Para continuá-la, o corpo e o espírito deveriam estar aptos: "A educação do corpo na mais ampla acepção da palavra, significa, também, o cultivo de nobres e excelentes atributos do espírito. A agilidade, a destreza, a resistência muscular, estimulam e fortalecem aptidões intelectuais e a alta ascendência no desenvolvimento harmônico da personalidade".⁽²⁵⁾

Além disso, a garantia de uma juventude devidamente enquadrada nos planos do Estado, exigia um controle sobre seu principal canal de manifestação política. A União Nacional dos Estudantes também mereceu atenção das câmeras do DIP: no filme "Juventude Universitária", os delegados do VI Congresso Nacional dos Estudantes aparecem em visita ao Departamento Nacional de Propaganda. O narrador nos explica o motivo da visita: "Acadêmicos de todo o Brasil, delegados ao Congresso Nacional de Estudantes, visitam o Departamento de Imprensa e propaganda. O diretor geral desse órgão da administração, saudando os visitantes, exalta a força e pureza dos ideais que tanto relevo emprestam à mocidade patrícia, no destino e na missão do Estado Nacional, por entre as horas decisivas que estamos vivendo"⁽²⁶⁾. Outros exemplos fílmicos procuram demonstrar a relação politicamente harmoniosa entre o Estado e a UNE: Um "amplo e democrático debate" sobre a coordenação da mobilização econômica da UNE,⁽²⁷⁾ ou ainda estudantes formulando perguntas ao ministro Apolônio Sales na sede da UNE.⁽²⁸⁾

Nesse contexto de disciplinarização das novas gerações, o canto orfeônico também exerceu um papel significativo. Incentivado pelo Estado, o canto coral procurava irradiar as sensações de harmonia e disciplina, elementos que o Estado considerava imprescindíveis no campo do trabalho produtivo.

(25) *Ibidem*

(26) Cine Jornal Vol. III (226)

(27) Cine Jornal Vol III (49)

(28) Cine Jornal Vol III ((85)

Roquette Pinto, diretor do INCE, e o compositor Villa Lobos, expressaram claramente as relações entre a valorização do canto orfeônico e o fortalecimento da Nação: "... O canto orfeônico praticado na infância e propagado pelas crianças nos seus lares dará gerações renovadas na disciplina dos hábitos da vida social, homens e mulheres que saibam, pelo bem da terra, cantando trabalhar, e por ela cantando dar a vida". "...Propagado pelas Escolas Públicas o Canto Orfeônico irradia entusiasmo e alegria nas crianças, desperta na mocidade a disciplina espontânea, o interesse sadio pela vida, o amor à Pátria e à Humanidade!". (29)

Em última análise, crianças carentes assistidas, educação comprometida com os valores do Estado e juventude silenciada politicamente era o tripé que sustentava a relação entre o Estado e as futuras gerações de cidadãos brasileiros.

(29) Panfleto de convocação da população às festividades da Semana da Pátria. *Convocação de V.L. para a Semana da Pátria*, sem data, (Museu Villa Lobos, biblioteca, 76.18 A 1E) *apud*, Eduardo V. Morettin, *op.cit.* p. 266-267. Uma importante análise sobre a importância da música no contexto do projeto político autoritário foi feita por Arnaldo Contier, *Estado Novo - Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese de livre docência, São Paulo, USP, FFCLH, 1988.

3.2 - Imagens da Eugenia

No Cine Jornal "Jui-Jitsu - Rio: Jogadores japoneses fazem uma demonstração para a marinha de guerra"; ⁽²⁹⁾ enquanto dois lutadores vão realizando a apresentação da luta, o narrador segue dizendo que sua prática é importante para o aperfeiçoamento das qualidades morais: "*O judô é um treino do espírito e do corpo e nele a excitação e o ódio são apenas indícios de fracasso próprio*". Corpo disciplinado, excitação e ódio controlados, qualidades morais superiores: o perfil desejado para o trabalhador soldado, aquele que carregaria uma das faixas na "Festa do Trabalho" em 1944 no estádio do Pacaembu, contendo os seguintes dizeres: "*Os soldados do trabalho saberão ganhar a batalha da produção*". A disciplina do corpo e da mente passou a ser exercida constantemente. Exigiu-se do trabalhador uma correção higiênica capaz de integrá-lo ao Brasil Moderno.

Vale destacar o Cine Jornal "Polícia Militar - Rio: As festas comemorativas do 131º aniversário dessa corporação".⁽³¹⁾ Segundo o narrador, "*nos seus 131 anos de existência, a PM vem sendo o baluarte seguro oposto ao choque dos interesses de elementos que tentam perturbar a ordem social*". Enquanto a voz em off exalta as qualidades da corporação, a câmera mostra uma encenação de policiais em luta corporal com eventual contraventor, prendendo-o em seguida. É interessante notar que esse suposto perturbador da ordem era "mestiço", está todo vestido de branco e tem o perfil típico e mítico do malandro carioca.⁽³²⁾

As teorias psicoraciais e sociobiológicas construídas a partir da década de 20 saltam à tela. A figura do mestiço é vinculada à idéia de improdutividade, malandragem, sendo, portanto, indivíduo desarticulador da ordem estabelecida devendo ficar à margem do processo de construção nacional.

(30) Cine Jornal Vol. I, (49).- "Jui-Jitsu";

(31) Cine Jornal Vol. I, (111).

(32) Ver Eduardo Silva. *As queixas do Povo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988. (o autor descreve o perfil do malandro carioca pp. 115-123)

Os principais representantes do pensamento nacionalista autoritário brasileiro entre os anos 20 e 40 defenderam teses absolutamente racistas a respeito da constituição da sociedade brasileira. As "raças eugenicamente inferiores" teriam contribuído para um desenvolvimento desfavorável da população desde os primórdios da colonização.

Segundo Boris Fausto, muitos dos intelectuais nacionalistas "sustentaram a desejabilidade do *branqueamento*, fundada na suposta superioridade da raça branca. Com base em convicções sociobiológicas, defenderam a necessidade de aumentar ao máximo o influxo do sangue branco, contando para isso com a contribuição de imigrantes europeus, dadas as suas qualidades raciais e culturais."⁽³³⁾

Oliveira Viana, por exemplo, foi um dos defensores da necessidade de se "arianizar" o país, afirmando ser essa a única maneira de se enfrentar a difícil tarefa da construção nacional. Viana identifica três categorias sociais existentes no Brasil: Em primeiro plano estariam os arianos brancos da classe superior cujo caráter, "tão valentemente preservado na sua pureza pelos nossos antepassados dos três primeiros séculos, salva-nos de uma regressão lamentável". Em seguida, viriam os mestiços que venceram e ascenderam ao longo do tempo por terem se arianizado e deixado de ser "psicologicamente" mestiços. Finalmente, os negros, índios e a maioria dos mestiços que entram na formação de nosso caráter coletivo como "força repulsiva e perturbadora".

Para Viana, as funções superiores da civilização brasileira cabem aos arianos puros, contando com o importante concurso dos mestiços "vencedores": "São estes os que, de posse dos aparelhos de disciplina e de educação, dominam a turba informe e pululante de mestiços inferiores e, mantendo-a, pela compressão social e jurídica, dentro das normas da moral ariana, a vão afeiçoando, lentamente, à mentalidade da raça branca."⁽³⁴⁾ Na sua concepção, o Brasil estava destinado a ter uma cultura exclusivamente européia dentro de cem ou duzentos anos. Para

(33) Boris Fausto, *O Pensamento Nacionalista Autoritário*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001, p.39.

(34) Francisco José de Oliveira Vianna, *Populações Meridionais do Brasil*, São Paulo, Monteiro Lobato, 1922, p. 56-57.

isso, era necessário que o Estado servisse como agente no sentido de imprimir uma política eugênica que assegurasse a preponderância do branco sobre o conjunto da população.

Para Azevedo Amaral, em o *Estado Autoritário e a realidade nacional*, o problema étnico é considerado "a chave de todo o destino da nacionalidade", subordinando todos os demais. Segundo ele, os mestiços, "afastados do trabalho disciplinado e produtivo, ganhando a vida parasitariamente no exercício das funções a que acima aludimos e não podendo, portanto, erguer-se acima do nível de um parasitismo medíocre, que agravava outros aspectos da sua inferioridade social, tinham forçosamente de desenvolver tendências a uma insubordinação crônica contra todas as formas de autoridade disciplinadora".

O alvo principal do racismo de Azevedo Amaral concentra-se na "classe dos mestiços", em especial os mulatos. Esse grupo era considerado inadequado para o exercício de funções públicas, embora muitos deles, ainda segundo Amaral, tenham sido figuras brilhantes, representando papel de primeira ordem no desenvolvimento cultural do Brasil. Porém mesmo esses indivíduos brilhantes sempre se inclinaram a um parasitismo medíocre, por força dos fatores étnicos e do psiquismo gerado pelos cargos que exerciam, na burocracia estatal e no mundo político. ⁽³⁵⁾

No conjunto das imagens produzidas pelo Estado Novo, percebe-se uma grande ausência das 'raças consideradas inferiores'. Somente quando devidamente 'assistidas' pelo Estado e, portanto, em pleno processo de 'eugeniização', 'civilização' e 'branqueamento' é que ganhavam a possibilidade de tornarem-se figurantes dos espetáculos imagéticos do novo regime.

(35) Azevedo Amaral, *O Estado Autoritário e a realidade Nacional*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1938, p.22.

3.3 - O Primeiro de Maio durante o Estado Novo - A Fragilidade do Monumentalismo

"O Primeiro de Maio é o rito operário mais completo e uma apaixonante experiência de criação de uma simbologia"

Michelle Perrot, Os Excluídos da História, p. 164

"Toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal. Muitas vezes ela se torna o próprio símbolo do conflito..."

E. Hobsbawn, A Invenção das Tradições, p. 21

Segundo Michelle Perrot, a invenção do Primeiro de Maio está ligada ao nascimento da Segunda Internacional, cujo primeiro congresso se realiza em Paris em julho de 1889. A moção aprovada pelo congresso definiu "a realização de uma grande manifestação internacional com data fixa, de modo que, em todos os países e em todas as cidades ao mesmo tempo, no mesmo dia marcado, os trabalhadores intimem os poderes públicos a reduzir legalmente a jornada de trabalho a oito horas e a aplicar as outras resoluções do Congresso de Paris. Considerando que uma manifestação semelhante já foi decidida para o Primeiro de Maio de 1890 pela *American Federation of Labour*, em seu Congresso de dezembro de 1888, realizado em *Saint Louis*, adota-se esta data para a manifestação".⁽³⁶⁾

Perrot afirma que vários traços surpreendem nessa resolução. Primeiro, a vontade de mostrar a força do proletariado pela simultaneidade da demonstração, dar à classe operária consciência de si mesma através da realização de gestos idênticos num amplo espaço e de impressionar a opinião pública com tal espetáculo. Segundo, a definição dos "poderes públicos" como principais interlocutores dos trabalhadores que concordam em pressioná-los e intimá-los a aplicar as reformas sociais.

(36) Michelle Perrot, *Os Excluídos da História*, São Paulo, Paz e Terra, 1989, p.129-130.

Terceiro, a utilização de uma data que já tivera uma repercussão real, visível nos jornais e no imaginário popular. ⁽³⁷⁾

De acordo com Eric Hobsbawn, o Primeiro de Maio, principal ritual dos movimentos socialistas operários, desenvolveu-se espontaneamente dentro de um período surpreendentemente curto (...) e não foi formalmente inventado pelos líderes do movimento, mas aceito e institucionalizado por eles por iniciativa de seus seguidores. O desfile público dos trabalhadores como um classe, constituía, segundo ele, o núcleo do ritual. ⁽³⁸⁾

Hobsbawn destaca que não foi por acaso que Hitler, "com seu agudo senso de simbolismo, houve por bem não só adotar a cor vermelha da bandeira dos trabalhadores, mas também o Primeiro de Maio, convertendo-o num 'dia oficial nacional do trabalho', em 1933..." ⁽³⁹⁾

A simbologia do Primeiro de Maio não pode ser dissociada das relações de poder. Ao longo do século XX, foi constante a tentativa dos Estados autoritários de se apropriarem da manifestação, procurando cooptar os trabalhadores e extirpar a originalidade e espontaneidade do rito operário. No Brasil, ⁽⁴⁰⁾ um desses momentos agonizantes vividos pelos trabalhadores na comemoração do primeiro de maio se desenrolou durante a ditadura varguista no Estado Novo. Nesse período, a data foi sendo aos poucos transformada num dos instrumentos da propaganda oficial e as grandes "festas do trabalho" ocorridas nos estádios de São Januário, no Rio e Pacaembu, em São Paulo, foram documentadas através dos Cine Jornais Brasileiros e exibidas em cinemas de todo o país.

(37) *Ibidem*, p. 130. Trata-se de uma data que lembra as mortes de trabalhadores ocorridas nos EUA em decorrência dos confrontos com as forças armadas.

(38) Eric Hobsbawn & Terence Ranger, *A Invenção das Tradições*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984, p. 291-293.

(39) *Ibidem*, p. 294.

(40) O Departamento de Patrimônio Histórico, através da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo - gestão Marilena Chauí, organizou um importante trabalho ao reconstituir a história dos cem anos do primeiro de maio publicando "1890-1990 - Cem vezes primeiro de Maio". Essa publicação, além de editar um importante material iconográfico, sistematizou grande parte da produção referente ao primeiro de maio, bem como indicou locais e fontes para a pesquisa histórica. *Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, Departamento de Patrimônio Histórico, "1890 - 1990 - Cem vezes primeiro de maio", São Paulo, 1990.*

Segundo Luciana Arêas, as comemorações do 1º de Maio no Rio de Janeiro, iniciaram-se em 1891, porém não foram constantes ao longo da década. No início do século XX, com o desenvolvimento da industrialização e a crescente importância da classe operária no cenário político, iniciou-se um processo de consolidação da data. Entretanto, ao mesmo tempo que essa data foi adquirindo um significado cada vez maior para o operariado, pôde-se perceber alguns esforços das classes dominantes no sentido de se apropriar da data procurando descaracterizar os significados de conflito e rebeldia que se expressavam nas manifestações operárias. A partir de 1912, o dia passou a ser considerado ponto facultativo nas repartições públicas e, em 26 de setembro de 1924, durante o governo de Artur Bernardes, o 1º de Maio foi transformado em feriado oficial. No decorrer da década de 20, ao mesmo tempo que o Estado foi se apropriando da data, a ação policial tornou-se mais violenta e as comemorações passaram a ser reprimidas com mais força. ⁽⁴¹⁾

Ainda segundo Luciana, entre 1931 e 1937, a ação policial frustrou várias vezes as tentativas do movimento operário de levar a efeito passeatas e comícios, limitando dessa forma sua liberdade de expressão. Discordando de Bernardo Kocher ⁽⁴²⁾ que afirma que em 1932 a presença do Estado nas comemorações fez-se de forma articulada, já com um esboço de um projeto político, a autora acredita que "entre 1931 e 1937, o governo estava mais empenhado em controlar, através da repressão policial, as manifestações promovidas pelo movimento operário e pelos trabalhadores do que em transformar o 1º de Maio em uma data significativa dentro do calendário oficial (...) Foi somente após a entrada em cena do Estado Novo que o 1º de Maio tornou-se uma data relevante para os objetivos da propaganda política." ⁽⁴³⁾

(41) Luciana Barbosa Arêas, *Consentimento e resistência: um estudo sobre as relações entre trabalhadores e Estado no Rio de Janeiro (1930-1945)*, Campinas, Unicamp, Dissertação de Mestrado, 2000, p.124-125

(42) Bernardo Kocher, *Luto-Luta - O Primeiro de Maio no Rio de Janeiro: 1890 - 1940*. Niterói, UFF, Dissertação de Mestrado, 1987.

(43) *op.cit.* p.127-129

A partir daí, o Estado se caracterizará como o principal articulador e arranjador das festividades em comemoração ao Dia do Trabalho, intensificando a propagação daquilo que Adalberto Paranhos denominou de "mito da doação". Através dele, procurou-se fazer crer que a legislação social representasse simplesmente uma dádiva caída dos céus getulistas sobre a cabeça dos trabalhadores brasileiros. ⁽⁴⁴⁾ Entretanto, esse céu repleto de dádivas exigia e ao mesmo tempo garantia uma posição subordinada das classes trabalhadoras urbanas às estruturas do poder estatal. Nesse sentido, o Estado autoritário atuou como desarticulador político da classe operária, subordinando-a através de uma tutela corporativista.

O 1º de Maio de 1938 já anunciava a maneira pela qual o Estado Novo passaria a se relacionar com o rito operário. Ele receberia simultaneamente um tratamento político e policial. Nesse ano, o Departamento Nacional de Propaganda organizou uma cerimônia no Palácio da Guanabara - com a presença de representantes de sindicatos - na qual Vargas assinou um decreto instituindo o salário mínimo e outro concedendo isenção de impostos para a construção e aquisição de casas operárias. Ao mesmo tempo, a polícia proibiu a realização de passeatas e comícios, permitindo apenas a realização de sessões solenes nas sedes dos sindicatos. ⁽⁴⁵⁾

Desde o início da década de 30, o governo, através de sua política trabalhista paternalista, já objetivava conquistar o apoio das massas populares. Em 19 de março de 1931 foi criada a lei de sindicalização. A partir dela, os estatutos dos sindicatos deveriam desde então serem aprovados pelo Ministério do Trabalho. Tal política visava também tentar anular as influências da esquerda, desejando transformar o operariado num setor sob sua tutela e sob seu comando.

(44) Adalberto de Paula Paranhos, *O Roubo da Fala: Origens da Ideologia do Trabalhismo no Brasil*, Campinas, Unicamp, Dissertação de Mestrado, 1996. p. 11.

(45) Luciana Arêas, *op.cit.* 129-130

Em "A Vitória da Razão", Maria Antonieta Antonacci, referindo-se a organização do operariado paulista na década de 20, afirma que "através de múltiplas formas, o operariado, cada vez mais urbanizado e sindicalizado, não aceitando as regras patronais, forjara meios de intervir no interior das fábricas e no mercado de trabalho a fim de manter dentro de certos limites o uso de sua força de trabalho e as condições de sua remuneração. Com base no conhecimento dos modos de operação e em laços de solidariedade mútuos, advindos das práticas desenvolvidas no trabalho, vinham tomando posição sobre as condições de compra e venda, bem como sobre os padrões de utilização de seu trabalho. Assim, se os sindicatos de certos ofícios estavam mobilizando os trabalhadores de sua categoria e se apoderando de um controle cada vez maior sobre o mercado de trabalho, foi porque, no interior do processo de trabalho, os trabalhadores qualificados, organizados em função de seu saber-fazer, mantinham certo poder de decisão sobre o espaço fabril". (46)

A reação a estas práticas operárias relacionam-se a difusão e implantação de princípios tayloristas, através dos quais os industriais "objetivaram impor normas de trabalho e de remuneração que cientificamente rompessem a solidariedade operária, fundamento da força e poder de suas mobilizações e reivindicações". (47)

Para Antonacci, nesse contexto, "não há nada de surpreendente se no início da década de 30, com o acirramento desta luta num contexto de aguda deterioração da economia nacional e internacional, a burguesia industrial - até então apegada aos princípios liberais de não intervenção estatal nas questões do trabalho - tenha acabado por admiti-la para, através de leis que considerou inviáveis, destruir a livre organização sindical e retomar o controle sobre o processo e o mercado de trabalho". (48)

(46) Maria Antonieta Antonacci, *A Vitória da Razão - O Instituto de Organização Racional do Trabalho de 1931 a 1945*, São Paulo, Marco Zero/CNPq, 1993, p. 26-27

(47) *Ibidem*, p. 27.

(48) *Ibidem*, p. 26

Ao examinar os boletins do Ministério do trabalho, Eliana Regina de F. Dutra, afirma que "um dos principais pilares da ordem autoritária em construção era o ordenamento do mundo do trabalho. Ordenamento este que passa pela representação do trabalho como elemento definidor da ordem social, princípio de riqueza, civilidade e moralidade pública, e como instituidor do bem comum; e que se detém na legislação e na armação corporativista auto-representadas como repositórias da igualdade, da liberdade, do interesse coletivo, da paz entre as classes, outorgantes de regalias e vantagens ao operariado, protetoras física, moral e financeiramente do infantilizado, atrasado e degradado etnicamente (porque miscigenado) operariado".⁽⁴⁹⁾ Partindo dessa nova concepção de trabalho, era necessário criar um trabalhador ideal, produtivo, ordeiro, higienizado, civilizado, patriota, moralizado e, portanto, apto para contribuir com o engrandecimento da Nação. Assim, seria preciso enquadrar e regenerar a massa trabalhadora, através da intensificação do processo de disciplinarização do trabalho e anulação da sua inerente força política no interior dos conflitos sociais.

As imagens produzidas pelo CJB referentes ao mundo do trabalho, sobretudo aquelas relacionadas às comemorações do 1º de maio, procuraram universalizar a idéia de que o trabalhador, totalmente identificado com o novo regime, estava devidamente amparado, representado e protegido pelo Estado. Este procurou realizar sua grande tarefa: organizar os "soldados da produção", bem alimentados, instruídos, infundindo-lhes a confiança na capacidade de seus dirigentes e dando-lhes a imagem de parte integrante da comunidade nacional.

O desejo de disciplina, de novos "comportamentos higiênicos", procurou modelar um novo tipo de sociedade e, nesse contexto, as manifestações políticas também não escaparam ao controle do Estado, sofrendo profundas alterações nas suas tradições.

O Primeiro de maio, por exemplo, que era uma manifestação operária espontânea e combativa, tornou-se, durante o Estado Novo, restrita a uma encenação realizada no interior dos estádios de futebol. O Estado tentou criar um projeto para a

(49) Eliana Regina de Freitas Dutra, *O Fantasma do Outro - Espectros totalitários na cena política brasileira dos anos 30*. *Revista Brasileira de História*, 12 (23/24): 125-141, 1991/1992.

comemoração da data com perfil disciplinado, organizado militarmente e limitado a um único espaço possível de ser realizado, procurando torná-la, assim, inofensiva.

Na festa organizada pelo poder, Vargas era seu articulador principal e o trabalhador, o convidado mais ilustre. Paranhos descreveu esse processo de apropriação da fala operária por parte do Estado de maneira precisa: "...a ideologia do trabalhismo se apropria dos discursos dos trabalhadores, e essa fala roubada, reformulada, voltava a eles enquanto mito, tendo como componente básico a 'doação' da legislação social. Estava aí a razão de ser da imagem paternalista que se forjará em torno de Vargas e do Estado".⁽⁵⁰⁾

Tendo retirado do trabalhador o direito à comemoração livre e combativa do Primeiro de Maio, a ditadura criou um teatro no qual o trabalhador era apenas platéia e no máximo compunha o palco como objeto inanimado. Toda essa encenação é denunciada pela câmera que procura estar sempre distante do povo. Ela só se aproxima dos trabalhadores que se apresentam devidamente uniformizados e que de alguma forma fazem parte do jogo festivo. Caso contrário, o único plano que se relaciona com a multidão de trabalhadores é o plano geral, distante e homogeneizador. A massa não tem nenhuma individualização. Isso somente acontece com as autoridades que, ao receberem constantes closes, conduzem a festa anunciando os benefícios trabalhistas concedidos pelo Estado. A *contre-plongée*, destinada recorrentemente à Vargas, tem a clara função de edificar sentimentos e idéias de grandeza, de superioridade, necessários para a construção do mito.

Desse modo, a própria imagem serve para denunciar o perfil das manifestações quase sempre frias e ordeiras, não conseguindo disfarçar - apesar de todo o monumentalismo - um falso aspecto delirante. Os filmes acabam demonstrando que geralmente não há espontaneidade, bem como não há integração efetiva entre povo e autoridade. O olhar da Câmera para o povo é sempre um olhar que corresponde a idéia de tutela, de inferioridade.

Não se pode afirmar, é claro, que essas manifestações de massa - apesar de

(50) Paranhos, *op.cit.* p. 23

deflagradas pelo aparelho oficial - não possuíam um forte impulso espontâneo que as sustentavam. Sem dúvida, a imersão da popularidade de Vargas no espaço da fé contribuiu significativamente para que o jogo festivo se completasse. A abertura do Cine Jornal Brasileiro referente a "Festa do Trabalho", realizada no estádio do Pacaembu em 1944, diviniza a figura de Vargas e o associa simbolicamente a um ser supremo e protetor: "*A palavra do presidente Getúlio Vargas definindo os propósitos do seu governo em relação aos trabalhadores do Brasil e a magnífica demonstração de fé prestada pelos trabalhadores de São Paulo ao guia supremo da nacionalidade.*"⁽⁵¹⁾

A utilização de termos divinizadores da figura de Vargas ao longo do Estado Novo, contribuiu decisivamente para a construção do mito varguista. O presidente assumiria o papel de encarnar a nação e de ligar os fios do tecido social com toques quase divinos. Segundo Paranhos, "o culto a imagens religiosas, combinado com o estímulo à devoção a Vargas, passou a ser corriqueiro durante o Estado Novo. Vargas e Cristo crucificado dividirão as paredes da sedes dos Círculos Operários Católicos".⁽⁵²⁾

De modo geral, os cinejornais demonstram uma evidente aproximação entre o Estado Novo e a Igreja. Inúmeros exemplos desse aproximação podem ser extraídos das películas. Em "homenagem ao episcopado brasileiro", o chefe de governo oferece um banquete que conta com a presença de 83 bispos.⁽⁵³⁾ No CJB "Na Catedral Metropolitana",⁽⁵⁴⁾ a câmera do DIP apresenta a posse do novo arcebispo do Rio de Janeiro. Esses e outros cinejornais que tratam da relação Estado/Igreja durante o Estado Novo, apresentam Vargas como um ser providencial que articula perfeitamente as necessárias relações entre o poder temporal e o poder espiritual. O corpo e o espírito da Nação expressam-se através do guia supremo, condutor dos destinos da Pátria.

No que se refere às festas do 1º de maio, elas não devem ser vistas apenas a partir dos aspectos político-governamentais. Seus atores eram múltiplos e

(51) Cine Jornal, Vol. III, (61).

(52) Paranhos. *op.cit.* p. 152

(53) Cine Jornal, Vol. I (47)

(54) Cine Jornal, Vol. I, (26)

representavam, portanto, a multiplicidade do contexto histórico social ao qual estavam inseridos. Elas eram resultado da criação de indivíduos e grupos distintos que atuavam dentro das coerções sociais e possibilidades políticas de seu tempo e podem, portanto, nos dizer algo sobre o processo histórico através do qual o significado cultural é criado.

Nas imagens, o aspecto central do "espetáculo de confraternização social entre as classes" é o discurso do ditador, momento mais esperado da "festa do trabalho". O primeiro de maio tornou-se o dia oficial da doação governamental ao trabalhador, momento que o Estado anunciava sua preocupação com as questões relativas aos interesses dos "soldados da produção".

Durante a primeira metade da década de 40, os primeiros de maio tornaram-se palcos privilegiados dos diversos exemplos de manipulação dos trabalhadores urbanos apresentados pelos cine jornais brasileiros. Segundo José Inácio de Melo Souza, através das observações dos filmes, percebe-se que a ditadura varguista procurou, aos poucos, edificar um espetáculo comemorativo operário. Assim, de 1941 (primeira referência do cinejornal ao primeiro de maio) até 1945, cada primeiro de maio é diferente um do outro, notando-se entre eles uma linha de aprimoramento, onde o modelo acabado só aparece em 1945. Segundo ele, os trabalhadores reconhecerão essa festa oficial somente num momento tardio da ditadura. Porém, através dela, Vargas conseguiu forjar um apoio popular a sua política, o que lhe daria forças para voltar posteriormente ao poder pelo voto direto.⁽⁵⁵⁾

Adalberto Paranhos trabalha com uma hipótese não muito distante da de José Inácio. Ele acredita na idéia de mobilização enquanto recurso de reserva, que poderia ser ativada quando necessária. Segundo esse autor, "entre 1942 e 1945 (com destaque para 1942/43) a aproximação entre o ditador e a proletariado se fez mais via anúncio de novas leis 'protetoras' do trabalhador, da propaganda oficial dessas 'concessões' e de reiterados apelos/estímulos à sindicalização. A intensificação e a dinamização dos trabalhos de difusão ideológica aconteceu especialmente a partir de 1942, quando o ministro Marcondes Filho, em comum acordo com Vargas, pôs em

(55) José Inácio de Melo Souza, *op. cit.*, p.379

funcionamento técnicas mais modernas de propaganda e de manipulação de massas".⁽⁵⁶⁾ É exatamente nesse contexto que as "festas do trabalho" ganharam uma importante significação no interior do conjunto das comemorações do regime varguista, quando passaram a ter uma dimensão muito maior ao serem realizadas no interior dos maiores estádios de futebol do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Guardando as devidas proporções, principalmente no que se refere ao aspecto estético, é possível perceber algumas semelhanças entre as festividades varguistas e as cerimônias nazi-fascistas. Em ambas, a multidão é peça essencial do cenário, sem exercer, é claro, o papel de protagonista. Além disso, o uso constante de recursos simbólicos como bandeiras, desfiles disciplinados, chegada triunfal do chefe de Estado e a execução de hinos e canções nacionalistas.⁽⁵⁷⁾

Nas comemorações do dia do trabalho de 1941 e 1942 no estádio de São Januário, é possível verificar várias áreas vazias tanto na parte coberta como na descoberta. Em 1942, ao mostrar a área aberta das arquibancadas, acompanhando o desfile de colegiais, a câmera exhibe grandes espaços vazios. Isto talvez indique que o reconhecimento da liderança de Vargas e de sua política não são dados de forma imediata, porém objetos de uma lenta construção. E o que poderíamos chamar de inversão das tradições - no que se refere à apropriação do primeiro de maio por parte do Estado - também não se tornou tão rapidamente, como pode parecer, uma unanimidade do movimento operário brasileiro, demonstrando talvez uma recusa em abrir mão da autonomia da organização das comemorações do primeiro de maio.

O Cine Jornal Brasileiro sobre o 1º de maio e 1941⁽⁵⁸⁾ tem início com um grande letreiro em tela cheia anunciando: "Dia do Trabalho: As Grandes Festividades do 1º de maio na capital da República". A duração do filme é de aproximadamente 9 minutos. A primeira cena mostra a chegada do presidente em um avião. No desembarque, muitas autoridades o aguardam para recepcioná-lo em clima festivo, procurando evidenciar sua popularidade. Vargas e sua comitiva saem do aeroporto e

(56) Paranhos, *op.cit.* p. 23

(57) Luciana Arêas, *op. cit.* p. 150

(58) Cine Jornal, Vol. II (25).

à frente do carro presidencial um grupo de policiais, encarregados da segurança do chefe da nação, abrem caminho com suas motos em direção à Praça Onze, onde o presidente é aguardado para colocar a primeira estaca de um obelisco que será construído em sua homenagem. Ele é recebido festivamente por moças uniformizadas que jogam papel picado durante sua passagem. A primeira parte do cine jornal termina com um almoço entre as autoridades.

A segunda parte das festividades do dia do trabalho desenrola-se no estádio do Vasco da Gama. A chegada ao estádio, em carro aberto, o aceno de Vargas à multidão de trabalhadores e cenas de contínuos e calorosos aplausos que comemoram sua chegada. Em seguida, desfiles de estudantes uniformizados em trajes esportivos e apresentações de coreografias e demonstrações de atletismo no centro do campo, intercaladas com tomadas gerais da multidão aparentemente entusiasmada com as atividades da solene festa do trabalho.

Após uma apresentação de dança das moças da Escola Nacional de Educação Física, vestidas com trajes gregos, Getúlio inicia o tão esperado discurso, o ápice da festa. Nele, faz um histórico, desde 1930, das ações governamentais em benefício dos trabalhadores: o ministério do trabalho, o seguro social, o horário de trabalho nas indústrias, a regulamentação do salários de mulheres e menores, as férias remuneradas, assistência médica, os restaurantes populares, o salário mínimo. No final do discurso, anuncia a instalação da Justiça do Trabalho que teria a função de "defender os trabalhadores de todos os perigos, a nossa legislação social trabalhista, aprimorá-la pela jurisprudência coerente e pela retidão e firmeza das sentenças".

Os trabalhadores quase não aparecem na festa realizada em homenagem ao seu dia. O ator principal é Getúlio Vargas, aquele que antecipa as necessidades e reivindicações da massa trabalhadora. Sua imagem é apresentada constantemente através de closes e planos médios. Os constantes acenos à massa e as repetidas cenas de aplausos, procuram evidenciar o exercício de uma liderança evidentemente cristalizada e a ausência de qualquer foco opositor.

Os trabalhadores aparecem em planos gerais, ou coletivamente disciplinados em desfiles militarizados e uniformizados, ou aplaudindo a presença do "chefe da nação". Nas "festas do trabalho", organizadas pelo Estado, o operário não tem voz,

não tem cara, não tem espaço para reivindicar. Sua presença é apenas um detalhe na festa orquestrada para evidenciar o papel do Estado como mediador das relações de classe e representante dos interesses das massas trabalhadoras. A intenção primeira era descaracterizar a ação política da classe operária e, ao mesmo tempo, reafirmar sua incapacidade política.

As imagens do Cine Jornal procuram edificar a figura de Vargas como aquele que ocupa com impacto a cena pública, aquele que é constantemente louvado por onde passa, transformando-o no verdadeiro e único articulador dos destinos da nação. Não fosse pelo letreiro inicial do cine jornal que define o significado do festa, ela poderia representar qualquer outra comemoração cívica. O Dia do Trabalho fora diluído, dissolvido e, mais do que isso, a partir dessa data, deveria se tornar apenas mais uma festa nacional que, como todas as outras, representaria o corpo único da nação cujos destinos já estavam traçados pelo Estado. Ao trabalhador, soldado da produção, bastava trilhá-los.

No que se refere às comemorações da Festa do Trabalho de 1942, também em São Januário, Getúlio Vargas afirma em seu diário: "A 1º de maio desci para o Rio, com o propósito de comemorar esse dia no grande comício dos trabalhadores no estádio do Vasco da Gama. Um incidente de automóvel imobilizou-me no leito durante vários, vários meses." (59)

O acidente automobilístico ao qual Vargas se refere ocorreu na praia do Flamengo, a caminho dos comemorações do 1º de maio. O presidente saiu com fraturas na perna, no maxilar e na mão, permanecendo três meses em convalescença. O ator principal da "Grande Manifestação Operária" do 1º de maio de 1942 não estaria fisicamente presente durante a festividade. Entretanto, ele foi lembrado através de uma imagem enorme de seu busto (em forma de painel) carregada por três operários, sempre à frente dos outros trabalhadores uniformizados, ao longo dos costumeiros desfiles.

Sua ausência física e sua presença imagética representaram um importante significado simbólico. Ao mesmo tempo que daria um tom ainda mais emotivo às

(59) Getúlio Vargas: *Diário*, vol II, São Paulo/Rio de Janeiro, Siciliano/FGV, 1995, : 477.

festividades, aquela grande imagem de Getúlio, carregada por todo o estádio, continuava introjetando na mentalidade coletiva a idéia de que Vargas era o guia supremo do Brasil e o condutor dos destinos da nação. Essa alegoria imagética nos remete às procissões religiosas, nas quais os fiéis, além de carregarem seus santos protetores, perseguem sua imagem por todo trajeto. Não seria a única vez que a figura de Vargas seria divinizada.

Carregá-lo e segui-lo era tarefa do trabalhador. Para participar das festividades este deveria apresentar-se higienizado, uniformizado e com o corpo militarmente pronto para a "batalha da produção", sem nunca reclamar do seu papel de coadjuvante.

O Cine Jornal Brasileiro de mais ou menos cinco minutos, "A festa do Trabalho na capital do país" de 1942,⁽⁶⁰⁾ tem início com a câmera focalizando as arquibancadas abertas. Em seguida, uma esquadra de aviões desenvolvendo manobras acrobáticas sobrevoa o estádio. A banda toca o hino nacional colocando os participantes em pé. Iniciam-se os desfiles de colegiais ao redor do gramado. A partir daí, a câmera focaliza os três operários carregando a imagem de Vargas. Segue-se o desfile com operários uniformizados carregando faixas ("Salve Getúlio Vargas - criador da grande siderurgia", entre outras). O Cine Jornal termina com o discurso de Marcondes Filho, que acaba substituindo Vargas. As tomadas alternadas da multidão dão sinais de frieza e pouco entusiasmo.

O primeiro de maio de 1943 se distingue totalmente dos dois anteriores. São filmadas duas cerimônias diferentes, uma delas, com o objetivo de anunciar a CLT, realizada em frente ao Ministério do Trabalho, com a presença de uma grande massa popular aguardando o discurso de Vargas⁽⁶¹⁾ e a outra, uma cerimônia de inauguração de um restaurante operário na Avenida Suburbana no Rio de Janeiro⁽⁶²⁾. Nesta última, o Cine Jornal mostra a chegada do presidente no restaurante

(60) Cine Jornal, Vol. IV (323)

(61) Cine Jornal Vol. II (195).

(62) Cine Jornal Vol. V (x-88).

focalizando os aplausos dos populares. Um corte, e Getúlio recebendo comida na fila do bandeirão. Nesse momento Vargas é acompanhado por dois garçons que seguram sua bandeja, evitando assim qualquer possibilidade de incidente na relação do chefe de Estado com o tradicional "bandeirão operário".

Em 1944, a "Festa do trabalho" se desloca para São Paulo, no estádio do Pacaembu ⁽⁶³⁾. É semelhante às festas de 41 e 42, no Rio, mas verifica-se um monumentalismo mais aprimorado com várias cenas procurando demonstrar o entusiasmo e a euforia dos participantes. Como sempre, o início se prende a chegada do avião; o cumprimento às autoridades e o tradicional aceno aos populares em carro aberto acompanhado pela cavalaria. Uma tomada de cima mostra uma fila quilométrica de trabalhadores que aguardavam a vez de entrada na porta do estádio. Antes mesmo do início da festa, o Cine Jornal procura dar indícios do interesse que ela despertava e da espontânea multidão que mobilizava.

Os desfiles organizados e "militarizados" compõem o corpo da festa. Trabalhadores carregando faixas: "Salve Getúlio Vargas"; "Trabalhador sindicalizado é trabalhador organizado ao serviço do Brasil"; "Os soldados do trabalho saberão ganhar a batalha da produção". Assim, as imagens do trabalhador são imagens de seres inanimados, de homens sem história, indissociavelmente ligados à máquina e à produção.

Intercaladas ao desfile, aparecem imagens panorâmicas do estádio lotado de uma multidão comportada e aparentemente pouco entusiasmada, apesar do esforço da câmera em anular o aparente. Um número de ballet clássico procura atrair a atenção dos participantes. Uma montagem e um movimento de câmera perfeitos organizam um close em Vargas acenando, e subseqüentemente apresentam uma bela revoada de pombos no estádio. A cena causa a impressão de que o pequenino Vargas era o principal maestro da festa e comandava todos os acontecimentos. Neste momento, a câmera desliza sobre o mar de espectadores que aplaudem e acenam calorosamente com seus lenços, contrastando com a frieza do desenvolvimento do espetáculo até aquele momento.

(63) Cine Jornal Vol. III (61).

Vale notar que o aceno de Vargas e a movimentação da multidão encontram-se em planos diferentes, e como não é possível verificar o original (não existe mais) podemos aceitar ou duvidar da montagem da cena.

Um interessante depoimento prestado por Henrique Pongetti - cinegrafista do Cine Jornal Brasileiro - à pesquisadora Regina Maria Dias da Silva, atesta que eram freqüentes os recursos de montagem utilizados para forjar a situação desejada: "Getúlio gostava de jogar golfe no sítio de seu amigo Argemiro Machado na estrada de Itaipava para Teresópolis. Estava longe de ser um campeão e suas bolas não queriam nada com o buraquinho. Dei instrução a Ramon Garcia - cameraman destacado sempre para glorificar o homem - que pedisse a um bom jogador para fazer umas espetaculares jogadas e filmasse Getúlio dando a porretada na bola. Fizemos uma montagem perfeita e o povo que tinha certa simpatia pelo baixotinho risonho bateu palmas no metro do passeio" ⁽⁶⁴⁾

Trucagem ou não, o fato é que Vargas conseguiu, através do projeto trabalhista estatal, um grande apoio popular. Em um depoimento concedido a Angela de Castro Gomes, o militante trotskista Hilcar Leite afirma que "os trabalhadores reagiam à figura de Getúlio com palmas. E eram palmas espontâneas, não eram puxadas por claque, não. A desgraça era essa. Não havendo consciência". ⁽⁶⁵⁾

Entretanto, nesse mesmo depoimento, Hilcar afirma que "os grandes industriais, como o da Bangu, por exemplo, faziam questão de apresentar o maior contingente possível de trabalhadores. A Central punha trem de graça, o governo punha ônibus de graça, todo mundo ia para o estádio do Vasco. Vinte e cinco, trinta mil pessoas, e ainda ficava gente de fora". ⁽⁶⁶⁾

A presença maciça dos trabalhadores na "Festa do Trabalho" deve-se, portanto, não apenas a popularidade de Vargas e ao anúncio das concessões trabalhistas no discurso do chefe, mas também à utilização de diversas formas de

(64) Depoimento prestado por Henrique Pongetti à Regina Maria Dias da Silva, (não publicado). Biblioteca, ECA/USP

(65) Entrevista de Hilcar Leite em Angela de Castro Gomes (coord.), *Velhos militantes: depoimentos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1988, p. 189

(66) *Ibidem*, p. 188

estímulo e persuasão que garantiam a grandiosidade e importância da cerimônia dentro do contexto do projeto trabalhista estatal.

Em 1945, o importante era mostrar que Vargas possuía o apoio da massa e que sua ligação com ela já tinha contornos nítidos e precisos. A câmera insiste em apresentar o estádio cheio e Vargas sendo constantemente ovacionado. O significado tradicional do Primeiro de Maio estava finalmente obscurecido, pelo menos nos estádios de futebol e nas películas cinematográficas. O objetivo maior do Estado teria sido alcançado: o 1º de Maio deixou de representar um dia de reivindicações e lutas e tornou-se um dia de agradecimentos e de festa. Uma cerimônia de conagração entre as classes sociais, simbolizando um país que trabalhava e produzia em tom de marcha coletiva, guiado pelo grande e clarividente líder.

Segundo Alcir Lenharo, "junto a dispositivos como a proteção trabalhista, ou a outros menos nobres como a repressão, a delação, a tortura, pretendia-se agora educar o trabalhador de modo a arrancá-lo da sua condição de classe, diluindo-a no corpo nacional, fazendo dele um trabalhador ordeiro e produtivo" ⁽⁶⁷⁾, assim como o trabalhador desenhado nas telas. Nas imagens do DIP, as classes sociais são inexistentes e através delas, o Estado procura propagandear a idéia de total erradicação dos antagonismos de classe.

O corpo coletivo do trabalhador aparece nos filmes perfeitamente docilizado, submetido ao chefe maior que o dirige e o governa. Transformados em soldados da produção, os trabalhadores teriam a função objetiva de ampliá-la progressivamente. O próprio Vargas, em discurso pronunciado no 1º de maio de 1942, afirma: "Soldados, afinal somos todos, a serviço do Brasil". Para Lenharo, "assim como na relação soldado-trabalhador, Vargas associava o industrial ao operário -patrão e empregado-, todos trabalhadores, enquanto unidos no esforço construtivo da nação. Trabalhador, nesse caso, era o termo que consagrava, do ponto de vista do poder, a unidade indiferenciada de classes". ⁽⁶⁸⁾

(67) Alcir Lenharo, *op. cit.*, p. 96.

(68) *Ibidem*, p.86.

O discurso de Oliveira Viana, em defesa do igualitarismo corporativista, vincula-se a essa concepção de diluição dos antagonismos de classe expressa na frase simbólica de Vargas. Segundo ele, "a organização corporativa transforma a mentalidade operária, desintegrando-lhe o 'espírito antipatronal' e o 'sentimento de inferioridade', porque coloca 'no mesmo pé de igualdade o patrão e o empregado'. No passado, o operário jamais pensou em vir a figurar nas camadas dirigentes, ao passo que agora, 'sem deixar de ser operário', coloca-se no mesmo nível das classes superiores".⁽⁶⁹⁾ Seu discurso objetiva claramente soterrar os conflitos de classe, bem como manter estruturadas as relações de dominação engendradas no interior da ética da produção capitalista.

No léxico do discurso autoritário, os conceitos de revolução e luta de classes são metamorfoseados, deixando de estar vinculados à noção de conflito. A Revolução é transformada em um movimento de cultura e de espírito e a luta de classes em colaboração entre as classes, vistas como categorias profissionais. Ambos necessariamente articulados e encaminhados pelos órgãos estatais responsáveis pela gestão orgânica da nação. Segundo Chauí, trata-se de obscurecer a força do conceito pela sua diluição em imagens facilmente reconhecidas na experiência cotidiana.⁽⁷⁰⁾ No discurso autoritário, o conflito social aparece como irracionalidade, manifestação dos impulsos infantis e malévolos da natureza humana.⁽⁷¹⁾

Leôncio Bausban afirma, em *História Sincera da República*, que o 1º de maio de 1926 foi uma das maiores concentrações operárias organizadas em praça pública naquele período.⁽⁷²⁾ A evidente organização e crescente articulação da classe operária durante as décadas de 10 e 20, constituíram-se num perigo imediato, tornando-se, portanto, elementos de preocupação para a camada dominante. Era necessário frear esse movimento através de um tratamento que fosse a um só tempo político e policial. A transformação do 1º de maio em uma festa coletiva, reduzida a

(69) Oliveira Viana. *Problemas de Política Objetiva*, São Paulo, Companhia Ed. Nacional, 1947, *apud* Evaldo Vieira, *Autoritarismo e corporativismo no Brasil*, São Paulo, Cortez, 1981, p. 124-125.

(70) Marilena Chauí, *op. cit.*, p. 44.

(71) Bolivar Lamoniér, *Formação de um pensamento político autoritário na primeira república*. In: *História Geral da Civilização Brasileira*, Tomo III - Vol. 2, São Paulo, Difel, 1977, p. 363.

(72) Leôncio Bausbaun, *História Sincera da República*, Vol 3, São Paulo, Alfa-Ômega, 1975/76, p. 215.

espaços físicos determinados e decorados pelo Estado, foi apenas um dos mecanismos utilizados pelo novo regime para tentar efetivar a anulação da força política operária, bem como seu alijamento do processo histórico.

Dentro desse contexto, é possível afirmar que a emergência do Estado autoritário na década de 30 não é resultado de um vazio do poder devido a existência de classes ainda não devidamente constituídas. Ao contrário, ele é exatamente resultado de uma rearticulação daqueles que detêm o poder, aparecendo como elemento indispensável para garantir, ao mesmo tempo, a manutenção do poder econômico e o controle das massas populares.

Entretanto, de acordo com Silvana Goulart, "apesar de todas as medidas coercitivas contra os sindicatos, as prisões e outras formas de repressão ao movimento operário independente, o Estado não abalou as manifestações espontâneas de rebeldia ou mesmo o renascimento do movimento comunista a partir de 1942".⁽⁷³⁾

Luciana Arêas, através da análise da documentação pertencente à antiga polícia política, demonstrou que um conjunto importante de trabalhadores cariocas resistiu à implantação do projeto corporativista, e a todos os valores e modos de dominação que ele trazia consigo. Essa resistência foi expressa de inúmeras formas: desde ações de militância dentro de um partido político, a distribuição de boletins e panfletos, até a utilização de antigas práticas de luta - como greves, operações-tartaruga e sabotagens - mesmo depois que o Estado passou a reprimi-las como

(73) Silvana Goulart, *Sob a Verdade Oficial - Ideologia, Propaganda e Censura no Estado Novo*, p.37. A autora refere-se às manifestações proletárias que reivindicaram aumento salarial e enfrentaram o Ministério do Trabalho, bem como a realização em 1939, do "I Congresso Nacional dos Empregados no Comércio Sindicalizado" e do "II Congresso de Trabalhadores Metalúrgicos", que exigiram mudanças que iam além da legislação trabalhista. "Entre outros exemplos, Edgard Carone relata a luta dos industriais de tecelagem com o sindicato da categoria, em São Paulo, entre 1938 e 1940, assim como as denúncias do Sindicato de Condutores de Veículos de São Paulo, contra a exploração a que eram submetidos os trabalhadores. As greves, apesar de contrárias à lei, também ocorreram no Estado Novo, como a de 250 funcionários de uma indústria têxtil em Taubaté, e a transcorrida em março e abril de 1944, no Rio Grande do Sul, que assumiu proporções de vulto, paralisando o tráfego ferroviário em todo o Estado e de bondes na Capital, além da ameaça de corte de fornecimento de carvão e energia elétrica em Porto Alegre".

meios ilegais para a reivindicação de direitos. A autora consegue demonstrar que o Estado não teria ocupado, com a sua presença, todos os espaços disponíveis no interior da sociedade e que, portanto, não teria erradicado completamente a presença da resistência política no seio da sociedade. ⁽⁷⁴⁾

O que as imagens dos cine jornais diziam era: vejam, é assim que as coisas devem ser, é esse o padrão adequado e ideal de vida social. O poder tentou desenhar e veicular a verdade através das imagens e, portanto, a sua própria legitimação. Porém, fora das telas cinematográficas, os embates sociais, os conflitos de classe, a oposição ao estado de coisas instituído, continuavam a pulsar, mesmo que subterraneamente.

De acordo com Cláudio Aguiar, os meios de comunicação de massa (cinema/radio) procuraram preencher o espaço antes ocupado pelo Parlamento, colocando Vargas em contato direto com as massas. Tratava-se da criação de novas formas de participação, que procuraram obedecer às leis de menor esforço e da velocidade, impostos pelo mundo moderno. ⁽⁷⁵⁾

Acomodado na poltrona do cinema, o espectador seria conduzido pelas imagens a juntar-se às multidões que apareciam nas telas, recebendo impressões irradiadas das ruas e dos estádios, em comemorações cívicas preparadas para saudar os mitos fundadores da nação, bem como as realizações do novo regime. Ele participava e, ainda que imagetivamente, deveria sentir-se sujeito da construção do novo Brasil.

O que se procurou, foi construir imaginariamente, a idéia e o sentimento de unidade. As informações referentes à atuação do poder público eram propagadas - seja através do radio seja através das imagens - por todos os lugares em todos os momentos. Ao cidadão comum restava a tarefa de acompanhar as obras e os encaminhamentos políticos estatais. Nesse momento, sua participação política deveria restringir-se apenas em respaldar e aplaudir tudo aquilo que o Estado decidia como significativo para o desenvolvimento da nação.

(74) Luciana Arêas, *op.cit.*, p. 10 -11.

(75) Claudio Aguiar Almeida, *op.cit.*, p, 24

A transformação do Primeiro de Maio a partir de sua apropriação pelo Estado, colocou em jogo as representações que as classes trabalhadoras faziam de si próprias, bem como o conjunto de seu sistema de crenças. O mito do Estado como doador (ainda vivo), responsável tanto pelas crises econômicas como pelas suas soluções, foi, em grande medida, construído ao longo dos anos 30 e 40.

A desmistificação desse Estado monstro que engole o exercício da cidadania e afasta o cidadão comum do coisa política ainda está em curso no Brasil. A jovem democracia brasileira tem tido muito trabalho para desconstruir esse mito que foi edificado através de múltiplos instrumentos e que ainda hoje continua deixando seus rastros na vida política e no imaginário social.

CAPÍTULO 4

IMAGENS DO OESTE: A MARCHA DO NACIONALISMO

"A conquista épica da Amazônia transita melhor, entretanto, pelo espaço litúrgico da construção da Pátria, cujo 'altar' imola a carne e a sangue de seus filhos trabalhadores, de quem se alimenta para se expandir e consolidar, através do 'sacrifício' da economia de guerra. A participação desses trabalhadores restringe-se à superfície geográfica do corpo da Pátria; enquanto partes do corpo, os trabalhadores participam de sua totalidade orgânica, mas como no corpo, constituem órgãos específicos, submetidos a uma direção, a uma cabeça, responsável pelo comando de todo o conjunto."

Alcir Lenharo, *Colonização e Trabalho no Brasil*, p. 99.

"O ato de marchar para o centro, para o oeste, implica não somente numa trajetória de regeneração em que a pureza do sertão será subsumida pelo litoral. O litoral é Nação em marcha voraz, antropofágica, de quem o sertão receberá sua riqueza material e cultural. Pois marchar para oeste significa a 'integração de milhares de brasileiros à comunhão nacional'...O encontro das duas partes deverá redundar na Nação integrada e purificada, convivendo seletivamente o melhor da materialidade do litoral com a pureza espiritual do sertão, fundadores da nova qualidade da Nação, plena e harmoniosa."

Alcir Lenharo, *Sacralização da Política*, p.72

A partir do início do século XX, verifica-se uma crescente preocupação com o nacionalismo e a perspectiva de que as ciências humanas, representada por uma elite intelectual, poderiam oferecer instrumentos necessários para diagnosticar e tratar um país que havia se desviado do "curso natural" de sua trajetória. Oliveira Viana, Francisco Campos, Alberto Torres, Azevedo Amaral, foram os principais autores a partir dos quais o novo modelo ideológico, pautado no nacionalismo, configurou-se. Esses intelectuais, perseguiram a problemática da

identidade nacional e as possibilidades de mudanças inseridas no processo histórico. Assim, partindo da construção de um saber, que se intitulava científico, sobre nosso país, pretendiam descortinar uma nova nação através do desenvolvimento de um projeto para sua modernização nos campos político-econômico e sócio-cultural.

Para melhor analisarmos o projeto da "Marcha para Oeste" durante o Estado Novo - tema central desse capítulo -, faz-se necessário contextualizá-lo num movimento mais amplo que vinha ocorrendo na sociedade brasileira desde o final do século XIX. Trata-se de compreender o desenvolvimento do pensamento nacionalista brasileiro que estava diretamente relacionado ao contexto do período entreguerras, momento de plena efervescência do nacionalismo mundial, crise do liberalismo no plano político-ideológico e constituição de regimes de cunho totalitário.

4.1 - Nacionalismo autoritário

Segundo Eric Hobsbawn, "a palavra 'nacionalismo' apareceu pela primeira vez em fins do século XIX, para descrever grupos de ideólogos de direita na França e na Itália, que brandiam entusiasticamente a bandeira nacional contra os estrangeiros, os liberais e os socialistas, e a favor daquela expansão agressiva de seus próprios Estados, que viria a ser tão característica de tais movimentos".⁽¹⁾

Em "Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro", Ludwig Lauerhass afirma que o nacionalismo é um fenômeno relativamente recente tendo surgido na Europa do século XVIII, como uma ideologia que combinava o patriotismo, as teorias da soberania em voga e o estadismo com as nascentes idéias de nacionalidade.⁽²⁾ Entretanto, foi somente a partir da primeira guerra mundial que o nacionalismo foi adquirindo contornos cada vez mais autoritários, e permitiu a configuração de um campo intelectual ao mesmo tempo antiliberal e nacionalista.

No importante trabalho desenvolvido por José Luis Beired, "Autoritarismo e Nacionalismo", através do qual o autor estabelece uma análise comparativa entre as produções ideológicas da "direita nacionalista" brasileira e argentina, fica claro que essa corrente política e intelectual se desenvolveu no último quartel do século XIX na Europa, sustentando um programa antiliberal, antiigualitário, anti-semita, imperialista e xenófobo.⁽³⁾

Ao discutir a ideologia nacionalista em Alberto Torres, um dos principais ideólogos do nacionalismo brasileiro da passagem do século XIX para o XX, Adalberto Marson adota a perspectiva de "ver o nacionalismo enquanto representação ideológica de condições de existência de agentes sociais, representação efetuada por mecanismos de reconstrução de realidade que

(1) Eric Hobsbawn, *A Era dos Impérios (1875-1914)*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988, p.203-204.

(2) Ludwig Lauerhass Jr, *Getúlio Vargas e o Triunfo do Nacionalismo Brasileiro - Estudo do advento da geração nacionalista de 1930.*, São Paulo, EDUSP, 1986, p.17-18.

(3) José Luis B. Beired. *Autoritarismo e Nacionalismo: O campo intelectual da nova direita no Brasil e na Argentina (1914-1945)*, Tese de Doutorado, São Paulo, FFLCH-USP, 1996, p.32.

escapam, freqüentemente, do nível 'consciente' desses mesmos agentes, uma vez que determinados por estruturas objetivas de idéias e comportamentos". (4) Segundo ele, o nacionalismo é a ideologia que particularmente generaliza problemas e interesses que são específicos, relacionados a determinadas classes ou frações, ampliando-os, legitimando-os e transformando-os em interesses nacionais. (5)

De acordo com a análise de Ludwig Kauerhass Jr., a Revolução de 30 inaugura o nacionalismo como idéia dominante e somente a partir de então, manteve permanente significação política. Nesse momento, observa-se uma identificação mais ampla e mais geral com o Brasil, a nação, como entidade sócio-psicológica e cultural. O grupo dirigente que controlou o Estado passou a considerá-lo como corporificação política da Nação e o amadurecimento da idéia de identidade nacional tornou-se também preocupação da máquina governamental. (6)

Boris Fausto identifica duas fases na constituição e influência de um pensamento nacionalista autoritário no Brasil, tendo como marco divisório a grande depressão mundial e a Revolução de outubro de 1930. Segundo ele, a primeira fase situa-se na década de 20, "momento que ocorreu uma espécie de maturação ideológica dos autores, com relativa influência na vida social e política. Já, na segunda fase, o pensamento autoritário ganhou considerável prestígio e os principais ideólogos da corrente tiveram papel significativo na criação de instituições e na vida política em geral (...) A crise mundial e a revolução de 30 conduziram a crítica ao liberalismo ao primeiro plano da luta político-ideológica. A crise parecia demonstrar a falência do capitalismo e do regime liberal a ele associado". (7)

O regionalismo característico da diversidade geográfico-cultural brasileira foi visto como um entrave ao desenvolvimento do nacionalismo, pois mantinha

(4) Adalberto Marson. *A ideologia nacionalista em Alberto Torres*, São Paulo, Duas Cidades, 1979, p. 33-34.

(5) *Ibidem*, p.34.

(6) Ludwig Kauerhass Jr, *op.cit.*, p.21.

(7) Boris Fausto, *op. cit.*, p. 20-21.

uma noção fragmentadora do Brasil dificultando a constituição de um foco centralizador. Portanto, viabilizar uma efetiva interligação de todas as partes do país para uni-lo política e fisicamente e, ao mesmo tempo, promover o desenvolvimento econômico de algumas regiões isoladas, era um dos aspectos estruturais do discurso nacionalista brasileiro.

Lauerhass lembra a realização de uma cerimônia simbólica, em comemoração ao Dia da Bandeira (1937), na qual houve a queima das bandeiras dos estados e a abolição dos hinos estaduais: "Espetacularmente, em uma comemoração do Dia da Bandeira, as bandeiras estaduais foram queimadas na cerimônia, e Vargas declarou que já não havia grandes ou pequenos estados, mas apenas um grande Brasil. A destruição das bandeiras estaduais foi executada de acordo com a constituição (Art. 2), que, expressamente, proibia o uso de bandeiras, hinos e símbolos que não fossem os da Nação." ⁽⁸⁾

Negar o poder dos estados queimando suas bandeiras e proibir a execução dos seus hinos era, naquele contexto, uma atitude fundamentalmente antiliberal. O liberalismo fora associado às práticas oligárquicas, que pressupunham a fraude eleitoral, a escassa participação política da população e o controle do país pelos grandes estados, enfraquecendo o poder da União.

Na concepção de Lauerhass, o estágio mais alto e mais construtivo do nacionalismo brasileiro se deu durante o Estado Novo, "pois já não se manifestava primordialmente em críticas intelectuais do problema nacional, em programas governamentais isolados ou em ideologias e movimentos ativos de partidos extremistas da oposição, mas constituía o cerne de um propósito de governo, no sentido de um desenvolvimento global. Pela primeira vez, o nacionalismo se encontrava principalmente no domínio das planificações governamentais e com os dirigentes do poder político." ⁽⁹⁾ Portanto, o autor defende a tese de que foi durante o Estado Novo que o nacionalismo triunfou, tornando-se um elemento permanente e central da vida política brasileira, e Vargas dele se utilizou tanto

(08) Ludwig Lauerhass Jr., *op.cit.*, p.145.

(09) *Ibidem*, p. 133.

para se fortalecer como para estimular a idéia de progresso nacional. O presidente teria conseguido forjar o mais elevado grau de "consenso nacionalista que o Brasil jamais experimentara, e o autoritarismo do novo regime permitiu que o nacionalismo triunfasse substancial e simbolicamente".⁽¹⁰⁾

De acordo com Boris Fausto, a instituição do Estado Novo representou a vitória dos ideais autoritários nacionalistas e a derrota dos liberais de maneira que os intelectuais autoritários identificaram-se com o regime por suas características mais evidentes: supressão da democracia representativa, carisma presidencial, supressão do sistema de partidos, ênfase na hierarquia, em detrimento de mobilizações sociais, ainda que controladas.⁽¹¹⁾ O Estado Novo incorporava as características fundamentais da nova lógica do poder preconizada pela elite intelectual: nacionalista, corporativo, autoritário e intervencionista.

José Luis Beired estabelece uma configuração da direita nacionalista no Brasil a partir de três pólos: o pólo cientificista, que congregava aqueles intelectuais que encaravam a realidade nacional como um fenômeno evolutivo regulado pelas leis naturais, representado principalmente de Alberto Torres, Francisco Campos, Azevedo Amaral e Oliveira Viana; o pólo católico, representado por Jackson de Figueiredo e Tristão de Ataíde; e o pólo fascista, no qual se destaca Plínio Salgado e Miguel Reale.⁽¹²⁾

No que se refere a essas diferentes vertentes do pensamento nacionalista, serão discutidos, fundamentalmente, alguns aspectos teóricos da corrente cientificista, uma vez que as idéias dos intelectuais que a compunham tiveram uma ressonância direta na articulação e constituição do poder estatal. Muitos deles assumiram importantes cargos de comando, principalmente durante o Estado Novo, e realizaram uma apologia explícita tanto da figura de Vargas quanto do regime. Isto não significa dizer que as outras correntes tiveram pouca

(10) *Ibidem*, p.135.

(11) Boris Fausto, *op.cit.*, p. 22.

(12) José Luis B. Beired. *op.cit.*, p.19.

significação no processo de constituição da ideologia nacionalista brasileira do início do século XX, ou ainda, pouca importância no jogo político durante a constituição do novo regime.

Baseado em Bolívar Lamonier, Beired afirma que apesar de existir claras diferenças entre os teóricos da corrente cientificista, havia entre eles a defesa de um núcleo comum de idéias que os aproximava: "prevalência do princípio estatal sobre o princípio de mercado no que tange a organização do poder; visão orgânico-corporativa da sociedade; visão paternalista-autoritária do conflito social, que devia ser vigiado, reprimido e controlado; princípio da não organização da sociedade civil; princípio da não mobilização da sociedade; objetivismo tecnocrático; e a tese de que o Estado autoritário consistia numa sorte de "Leviatã benevolente", que ao mesmo tempo zelava por e corrigia a sociedade".⁽¹³⁾

Bolívar Lamonier, procurando caracterizar o pensamento político nacionalista autoritário, afirma que ele "deve ser entendido basicamente como a formação de um sistema ideológico orientado no sentido de concentrar e legitimar a autoridade do Estado como princípio tutelar da sociedade (...). O eixo básico em torno do qual esse pensamento se constituiu como sistema ideológico seria o problema da organização do poder do Estado".⁽¹⁴⁾

O Estado aparece, pois, como cérebro ou centro coordenador, aquele que exerce uma influência catalisadora sobre o funcionamento orgânico da nação, sendo capaz de intrometer-se em todo o organismo brasileiro, despertando sua vitalidade. "A transformação orgânico-vitalista impulsionada e dirigida pelo Estado permitiria, de início, salvar o país do processo de degenerescência, ou pelo menos do amorfismo invertebrado que, segundo o diagnóstico destes ideólogos, o caracteriza. E, em seguida, estruturar a divisão do trabalho e a vida social de modo a permitir que cada órgão encontre sua verdadeira função e essência".⁽¹⁵⁾

(13) José Luis B. Beired, *op.cit.*, p. 38-39.

(14) Bolívar Lamonier, *op. cit.*, p. 360.

(15) *Ibidem*, p.363.

Os intelectuais consideravam-se responsáveis por uma missão salvacionista da nação. Partindo desse pressuposto, elencavam um conjunto de problemas intrínsecos à sociedade brasileira que deveriam ser solucionados através de uma clara intervenção no campo político.

Azevedo Amaral, um dos principais apologistas da figura de Vargas, afirma que o novo regime "define-se por duas características inconfundíveis. É democrático e é nacionalista. Estes dois traços conjugam-se em uma unidade harmoniosa que representa o equilíbrio entre os elementos da formação brasileira e o sentido histórico do nosso futuro. O Estado Novo é democrático porque é nacionalista. E somente corresponde à idéia nacional por ser democrático".⁽¹⁶⁾ Nacionalismo e democracia tornam-se absolutamente complementares e o cruzamento entre eles é a expressão máxima do novo corpo ideológico estatal.

Há, em seu discurso, uma evidente preocupação em comprovar que autoritarismo e democracia não são excludentes, não se antagonizam. Ao contrário, segundo ele, existe uma perfeita sintonia entre o Estado autoritário e o estilo essencial do regime democrático, ambos componentes da expressão orgânica da Nação: "O Estado Novo é essencialmente uma organização de tipo incontestavelmente democrático. A adoção do princípio autoritário como postulado básico da organização estatal não contradita a fisionomia democrática do regime".⁽¹⁷⁾

A democracia orquestrada pelo novo regime dizia-se contrária ao que seus ideólogos chamaram de democracia burguesa representativa - herdeira do liberalismo -, que afirmava a liberdade política e negava a igualdade social. Em um discurso pronunciado em Porto Alegre, Getúlio Vargas critica a democracia de cunho representativo através de uma curiosa metáfora: "Essa espécie de democracia é como uma velha árvore coberta de musgos e folhas secas. O povo um dia pode sacudi-la com o vendaval de sua cólera, para fazê-la reverdecer em

(16) Azevedo Amaral. *op. cit.*, p.177.

(17) *Ibidem*, p.168.

nova primavera, cheia de flores e de frutos".⁽¹⁸⁾ A lei e o Estado deveriam ser, portanto, os ajustadores dessa democracia, para que no futuro "a sociedade brasileira não se divida entre ricos e pobres, poderosos e humildes. Será um povo unido pela compreensão, pelo senso de realidade, para a felicidade comum".⁽¹⁹⁾

Quanto ao igualitarismo político preconizado pelo liberalismo, este sim seria uma farsa, por não corresponder a um Brasil real e estar vinculado às ideologias estrangeiras e desnacionalizadoras, sendo, portanto, necessário distanciar-se dele. Os nacionalistas autoritários nomeavam os princípios políticos liberais e comunistas como exógenos e desnacionalizadores e acreditavam estar criando uma ideologia genuinamente brasileira. Segundo Marilena Chauí, confundindo as imagens nativas com o movimento da história, os intelectuais nacionalistas acreditavam que a substituição dos mitos de origem européia por outros caboclos, era uma operação teórica suficiente para liberar o pensamento nacional das influências alienígenas.⁽²⁰⁾

O discurso nacionalista autoritário elaborou uma análise da realidade brasileira pautada na noção de crise, apresentando alternativas para sua solução. A representação da crise girava em torno de alguns denominadores comuns: necessidade de consolidar a unidade, de conferir maiores prerrogativas ao poder central em detrimento dos poderes locais, de combater as ideologias exógenas, de substituir os fundamentos institucionais do Estado brasileiro.⁽²¹⁾

Para Chauí, essa noção da realidade brasileira pautada na crise era utilizada para fazer com que surgisse diante dos agentes sociais o sentimento de um perigo que ameaçava igualmente a todos. Como se a sociedade estivesse sendo invadida por contradições, por conflitos que estariam colocando em risco a

(18) Getúlio Vargas. *A Política trabalhista no Brasil*, São Paulo, 1950. O discurso foi pronunciado no PTB, em Porto Alegre, no dia 29 de novembro de 1946, após o fim do Estado Novo. Apesar de ter sido pronunciado num contexto de derrocada do Estado Novo e de uma conjuntura política diferenciada da que estamos tratando, o que nos interessa é o significado simbólico que ele carrega.

(19) *Ibidem*.

(20) Marilena Chauí & Maria S. C. Franco *op. cit.*, p. 36

(21) José Luis B Beired, *op.cit.*, p. 80

identidade e a unidade nacional. A reconstrução da ordem e da harmonia ameaçadas só seria possível através da proposta de resolução da crise por parte do discurso nacionalista: "Com isso, a imagem da crise serve para reforçar a submissão a um poder miraculoso que emana dos chefes esperados e que encarna em suas pessoas a identidade possível da sociedade consigo mesma". Além disso, conduz os agentes sociais "a aceitarem a bandeira da salvação da sociedade supostamente homogênea (...) A crise serve portanto para dissolver todas as diferenças e contradições, empenhando todos os agentes sociais na tarefa da reorganização da nação" (22)

A representação da política brasileira aparece dicotomizada através da terminologia país real X país legal, existindo entre estes dois países um vácuo, um hiato, que deveria ser preenchido pela nova ideologia nacionalista, garantidora da construção da nossa verdadeira identidade nacional, cuja existência fazia parte de um passado colonial, hoje subconsciente, que deveria ser recuperado através de um conjunto de medidas elencado pela nova elite intelectual e colocado em prática por um Estado forte e centralizador, o coração da organicidade da nação em construção. O autoritarismo, seria, portanto, o único regime harmonizado com o Brasil real. A tese do duplo Brasil, um real e o outro artificial, foi compartilhado pelo conjunto dos intelectuais nacionalistas.

A diluição dessa cisão só seria possível através de um Estado autoritário intervencionista que corrigisse os problemas sociais, econômicos e culturais, herdados do período anterior. Segundo Chauí, "sob essa proposta ocultava-se a dificuldade do liberalismo para impedir a centralização do poder e a participação das massas no processo político, de sorte que a crise das elites liberais abria brecha para uma tendência claramente autoritária, por vezes mimética face à Europa, e que identificava queda das oligarquias e centralização do poder, crítica do liberalismo e infalibilidade da representação profissional como método de harmonização social". (23)

(22) Marilena Chauí, *op.cit.*, p.129-130

(23) *Ibidem.*, p. 64

Para Oliveira Viana, um dos principais expoentes intelectuais da corrente autoritária, o povo brasileiro era desprovido do "sentimento dos grandes deveres públicos" e do "sentimento da hierarquia e da autoridade", não possuindo igualmente "o respeito subconsciente da lei" e "a consciência do poder público como força de utilidade social".⁽²⁴⁾ Aspectos que o tornariam, portanto, um povo em que fatores biológicos, econômicos e culturais incapacitavam-no para a defesa de interesses coletivos, não tendo como desempenhar papel ativo na política nacional. Dentro dessa perspectiva de Oliveira Viana, restava a ação da elite como agente representativo da sociedade.⁽²⁵⁾

Além disso, no que se refere a questão da representatividade no contexto do discurso nacionalista, para Oliveira Viana, "os partidos, como associações de natureza social, não têm qualquer utilidade, uma vez que o povo brasileiro é incapaz de organizar-se e sua elite dirigente, vinculada aos princípios liberais, perdeu-se no idealismo utópico".⁽²⁶⁾ Portanto, dentro da lógica de Viana, a desorganização do povo, implicava desorganização dos partidos. A solução para a organização política brasileira seria, em consequência desse quadro de crise de representação, a criação de um sentimento coletivo no povo brasileiro através da *organização corporativa* da sociedade, essa sim portadora da verdadeira democracia nacionalista.

Concordando com Evaldo Vieira, "o corporativismo representou um instrumento de organização e controle da sociedade, significando ao nível da história brasileira um componente responsável pela legitimação do crescimento e domínio da burocracia estatal após 1930".⁽²⁷⁾ Por meio do funcionamento das corporações, a nação foi articulada de cima para baixo, legitimando, desse modo, a manutenção do poder nas mãos da elite brasileira. Ao contrário do liberalismo - responsável pelos males que acompanharam o país na 1ª República - e do socialismo - estimulador do conflito entre as classes e defensor da eliminação do

(24) Evaldo Vieira. *Autoritarismo e Corporativismo no Brasil*, São Paulo, Cortez, 1981, p.107.

(25) *Ibidem*, p.108.

(26) *Ibidem*, p.115.

(27) *Ibidem*, p.121.

Estado e da propriedade privada -, o corporativismo estaria perfeitamente adequado às características do Brasil e promoveria a necessária conciliação entre capital e trabalho. ⁽²⁸⁾

Segundo Azevedo Amaral, o estilo do Estado Novo Brasileiro não tem nenhuma influência dos regimes totalitários (comunismo e fascismo), bem como nenhum parentesco com as formas de democracia liberal. O autoritarismo do novo regime é, segundo ele, o que representa a verdadeira democracia, liberta da parafernália de partidos e eleições, típica dos regimes liberais. "Emancipada das ficções e dos erros da ideologia liberal-democrática, essa nova organização nacional é uma democracia autêntica, que se alicerça nas bases supridas pela nossa fisionomia coletiva peculiar, sincronizando-se ao mesmo tempo com o ritmo do pensamento democrático nas suas mais puras e elevadas expressões". ⁽²⁹⁾

Percebe-se, em seu discurso, uma verdadeira inflexão do conceito de representatividade. Os princípios da soberania popular, da representação parlamentar e do voto universal eram vistos como imposições do racionalismo dos liberais, sem sintonia com a realidade nacional. Na sua concepção, "cada cidadão seria representado no Estado e essa representação não seria uma fórmula fictícia, mas a expressão de um fato real, por isso que a parcela de atuação cívica de cada um corresponderia tão exatamente quanto possível à função desempenhada no dinamismo coletivo".

O indivíduo era diluído no corpo da Nação e esta, por sua vez, formaria, juntamente com a organização estatal, um todo indissolúvel. Portanto, se o Estado era o órgão de expressão da consciência e da vontade do corpo nacional, fica claro que era dele que deveria partir a direção da política e seria ele o único condutor dos destinos da Nação. Assim, era função do Estado manter a harmonia entre a vontade nacional e a esfera de liberdade e iniciativa traçado pelo cidadão. O exercício pleno dessa intermediação articulada pelo Estado, representaria o verdadeiro significado da democracia nacional.

(28) Luciana Arêas, *op.cit.*, p. 19

(29) Azevedo Amaral. *op. cit.*, p.168.

Nesse sentido, se ao Estado era dada a função de encaminhar os destinos da Nação e o indivíduo era uma célula que o compunha; este último deveria ser submetido a um amplo projeto educativo. A máquina propagandística estatal teria, entre outras, a função de orientá-lo na sua formação mental e moral, de maneira que fosse possível desenvolver uma consciência cívica caracterizada pela identificação com a ideologia do regime.

Desse modo, era reservado à "elite espiritual da Nação" uma missão de grande relevância. Segundo Azevedo Amaral, "emergidos da coletividade como expressões mais lúcidas do que ainda não se tornou perfeitamente consciente no espírito do povo, os intelectuais são investidos da função de retransmitir às massas, sob forma clara e compreensível, o que nelas é apenas uma idéia indecisa e uma aspiração mal definida. Assim, a elite cultural do país torna-se no Estado Novo um órgão necessariamente associado ao poder público como centro de elaboração ideológica e núcleo de irradiação do pensamento nacional que ela sublima e coordena".⁽³⁰⁾

Em um vigoroso estudo sobre as relações entre os intelectuais e o Estado entre os anos 20 e 45, Sergio Miceli afirma que "os intelectuais recrutados pelo regime Vargas assumiram diversas tarefas políticas e ideológicas determinadas pela crescente intervenção do Estado nos mais diferentes domínios de atividade".⁽³¹⁾ Observa-se, nesse período, uma crescente ampliação de cargos destinados aos intelectuais comprometidos com o regime e, ao mesmo tempo, a exclusão daqueles intelectuais que, de alguma maneira, resistiram à implantação do novo projeto político-ideológico. Há, portanto, um evidente processo de cooptação por parte do Estado, daqueles intelectuais que representavam a verdadeira "*intelligentzia*", transformando a produção cultural numa "tarefa oficial", destinada a justificar a existência de um Estado autoritário, bem como redefinir os rumos da nação brasileira através da construção de um autêntico espírito nacional.

(30) *Ibidem*. p.272-273

(31) Sergio Miceli. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, São Paulo, Difel, 1979, p.131.

Segundo Miceli, o elitizado "funcionalismo público do período Vargas, acabou convertendo-se numa das bases sociais decisivas para a sustentação política do regime".⁽³²⁾ Esses intelectuais cooptados se autodefiniam como porta-vozes do conjunto da sociedade e tornaram-se os sujeitos instituintes do projeto político do Estado Novo, transformando seus pontos de vista em ortodoxia ideológica.

O que é significativo no trabalho de Miceli é que o autor localiza a origem social dessa elite intelectual, vinculando-a às camadas dominantes que, através dessa nova roupagem ideológica por ela criada, manteve-se e assegurou-se no poder: "A maioria dos pensadores autoritários provinha de famílias de estirpe, cuja antigüidade na classe dirigente remontava aos tempos do Império, ou então, se originava de antigos ramos senhoriais ligados à propriedade da terra" (...) Portanto, "esses pensadores eram, na verdade, herdeiros que puderam tirar partido de uma correlação de forças extremamente favorável à produção de obras cujos reclamos reformistas coincidiam com os interesses de auto-preservação da fração de classe a que pertenciam".⁽³³⁾ Aproximando-se da análise de Miceli, José Luis Beired afirma de maneira contundente que os nacionalistas pretendiam mudar o Estado para manter as elites dirigentes e as classes subalternas em seus devidos lugares, de mando e obediência respectivamente.⁽³⁴⁾

É importante destacar que, para Azevedo Amaral, a revolução seria tarefa de uma minoria superior. As massas, através de insurreições desordenadas, não deveriam ser vistas como agentes transformadores e revolucionários pois eram estruturalmente "irracional, explosivas, passionais, bárbaras e selvagens quando agiam por si sós".⁽³⁵⁾ Elas deveriam ser despertadas de sua inerte sonolência por uma elite intelectual conectada ao aparelho do estado.

Assim como outros representantes do discurso autoritário nacionalista do início do século, Azevedo Amaral demonstrou uma especial atração por doutrinas que acentuavam o papel dirigente das elites e a natureza irracional das massas,

(32) *Ibidem*, p. 134.

(33) *Ibidem*, p. 166-167.

(34) José Luis B. Beired, *op.cit.*, p. 173.

(35) *Ibidem*, p. 201-202.

justificando plenamente a hierarquização da sociedade. Dentre elas, destaca-se as análises de Gustave Le Bon (1841-1931). Segundo ele, "em decorrência da natureza humana o homem isolado pode ser civilizado, mas em multidão retorna à barbárie, caracterizada pela espontaneidade, pela ferocidade e pelo heroísmo. Diante desse quadro, Le Bon enfatiza o papel das elites na organização da sociedade, tanto mais que as massas combinavam a irracionalidade com uma grande e perigosa capacidade de ação".⁽³⁶⁾

É importante destacar que a negativização das massas populares - "infantilizadas", "despreparadas para a ação política", "inferiores porque miscigenadas", "monstro inconsciente e estúpido" - pelo discurso nacionalista autoritário, alavancou uma prática política que visava excluir qualquer participação a não ser aquela regulamentada e circunscrita no conjunto dos interesses das elites e do poder estatal instituído. Portanto, a natureza educativa e interventora das ações estatais, respaldava-se nesse processo de desqualificação das massas.

Às elites intelectuais era dado o papel de conduzir a multidão desgovernada, frear sua irracional espontaneidade e impedi-la de agir politicamente desviando a nação dos caminhos, harmônicos e solucionadores da crise, definidos pelo Estado. Segundo Alcir Lenharo, "esses intelectuais agiam como autênticos mediadores simbólicos entre o Estado e o social; tratavam-no de modo a decompô-lo em partes iguais e harmônicas, confeccionando a partir dessa operação, um todo único e compreensível".⁽³⁷⁾

Cassiano Ricardo⁽³⁸⁾ foi um dos mais importantes "mediadores simbólicos" e o principal articulador das questões teóricas referentes ao projeto da "Marcha para Oeste". Sua obra foi toda voltada para justificar e exaltar a excelência da experiência política do Estado Novo.

(36) Gustave Le Bon, *Psicologia das multidões*, apud Boris Fausto. *op.cit.*, p. 50.

(37) Alcir Lenharo, *Sacralização da Política*, p.54.

(38) Em 1937, Cassiano Ricardo (jornalista, poeta e ensaísta) fundou com Menotti del Picchia e Mota Filho a "Bandeira", movimento político que se contrapunha ao integralismo. Dirigiu, àquele tempo, o Jornal "O Anhanguera" que defendia a ideologia da Bandeira, condensada na fórmula "Por uma democracia social brasileira, contra as ideologias dissolventes e exóticas".

Além do DIP - órgão central que comandava o processo de divulgação do projeto político estadonovista e a censura aos meios de comunicação -, vários Estados possuíam seus Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda. Cassiano Ricardo comandou o DEIP - SP, um dos braços mais eficientes do corpo político arquitetado pelo Estado Novo.

Ricardo estabelece uma analogia entre o movimento das Bandeiras, realizado ao longo do período colonial, e o projeto de "Marcha para Oeste" desenvolvido durante o Estado Novo. Segundo ele, "permanece na constância das forças subconscientes, o fermento instrutivo dos tempos heróicos".⁽³⁹⁾

Os caminhos abertos pelos pioneiros bandeirantes deveriam ser retomados para que a sociedade se deslocasse dos seus pontos de fixação litorânea, seguindo para o interior que a esperava. Esse processo de interiorização era, na sua concepção, uma determinação histórica à espera de uma confirmação sociológica. E é exatamente essa confirmação que Ricardo pretendeu com "Marcha para Oeste".

Seria, portanto, através daquilo que o autor denominou de "imperialismo brasileiro", termo que aparece como sinônimo de "expansionismo interno", que o Brasil seguiria ao encontro de si mesmo. O interior guardava riquezas, terras quase virgens e, o mais importante, valores morais, substancialmente nacionais, que deveriam ser recuperados. Desse modo, a marcha coletiva em direção ao oeste permitiria traçar a "silhueta verde-física do Brasil", bem como edificar uma "mentalidade mais apropriada à realização do nosso destino".⁽⁴⁰⁾

Em um de seus inúmeros discursos, Vargas procurou definir o conceito de imperialismo brasileiro: "Podemos, pois, concluir que o imperialismo brasileiro consiste na gradativa ocupação econômica do nosso próprio território, à luz de um sistema em que a circulação de riqueza se faça livre e rapidamente, baseada em meios eficientes de transportes, que aniquilam as forças desintegradoras da nacionalidade."⁽⁴¹⁾

(39) Cassiano Ricardo, *Marcha para oeste*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1940, p. 367.

(40) *Ibidem*, p.368.

(41) Gentil Alcides, *As idéias do Presidente Getúlio Vargas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1939, p. 72.

A utilização da idéia de "Imperialismo brasileiro" não pode ser desvinculada da necessidade de ampliação do mercado interno de consumo para absorver a crescente produção industrial litorânea. Segundo Lenharo, "o imperialismo brasileiro consistia na expansão demográfica e econômica dentro do próprio país, que fazia a conquista de si mesmo e promovia a sua integração ao Estado, tornando-o de dimensões tão vastas quanto o país. No Brasil, uma faixa é agente e sujeito da economia nacional; a outra é apenas objeto, servindo como mercado de consumo de manufaturas, em troca de matérias primas ou produtos extrativos".⁽⁴²⁾

Segundo Ricardo, o movimento das Bandeiras nos deu uma geografia e agora a Geografia nos dá um encargo e uma obrigação: um bandeirismo permanente. Assim, colocar a nação em marcha em direção ao oeste, redescobrimo seu interior, era pressuposto para o desenvolvimento do nacionalismo. Apresenta-se, em seu discurso, uma idéia de interdependência entre nacionalismo e interiorização. Para Lenharo, "Ricardo repensou a nação do seu momento a partir da premissa de que a Marcha para Oeste corrigia e direcionava a linha da história brasileira para um ponto final necessário: a confluência com o Estado Novo".⁽⁴³⁾

O litoral aparece como o elemento que paralisa o Brasil em teorias deformadoras da percepção sobre a realidade brasileira. Portanto, marchar para o oeste não seria benéfico apenas para o interior abandonado, mas também para o litoral que deixaria de viver em situação de hemiplegia. O corpo do Brasil movimentar-se-ia por inteiro. O leste litorâneo, ao caminhar ao encontro do oeste interiorano, permitiria, ao mesmo tempo, unir as distâncias físicas e definir os contornos da Nação em sua inteireza. O interior deveria ser capturado e transformado. Desse modo, seria possível "criar o novo trabalhador rural brasileiro, ordeiro, produtivo, voltado para o lucro, distante do seu meio natural, da sua tradição e do seu passado".⁽⁴⁴⁾

(42) Alcir Lenharo, *Colonização e Trabalho no Brasil: Amazônia, Nordeste, Centro-oeste - Os anos 30*, Campinas, EDUNICAMP, 1986, p.23.

(43) Alcir Lenharo, *op. cit.*, p. 61.

(44) *Ibidem*, p. 62.

Para Cassiano, tanto o mar, que é hipnotizador e tem o poder de concentrar as atenções, como o apego ao espírito europeu, desviavam o habitante do litoral para o leste. Ele reconhecia que o movimento era contrário ao que propunha: "Muita gente prefere - é claro - a marchar para o oeste, marchar para Londres e Paris".⁽⁴⁵⁾ Por isso, fazia-se necessário um desvio. A direção deveria ser oposta e já estava pré-estabelecida por um caminho que fora aberto no passado e que deveria ser novamente trilhado. É como que se o sentido de brasilidade - conceito reduzido a parâmetros geográficos e econômicos - só pudesse ser reconhecido através desse movimento. Seria a única maneira de reencontrar uma unidade que fora mutilada pela federação, através da qual o Brasil foi desmembrado em Províncias, no Império, e em Estados na República. A correção desse erro histórico estaria diretamente relacionada à marcha da Nação a procura de si mesma.

Sertão e litoral, culturalmente "separados por mútua incompreensão", deveriam entrar em processo de conciliação através do que Cassiano Ricardo denominou de "Novo Diálogo das Grandezas".

Azevedo Amaral considerava que a unidade nacional ainda estava por ser feita. Havia uma consciência unânime de que era necessário construir a nação. Portanto, marchar para oeste era dever de todo cidadão brasileiro pois só assim seria possível, como afirma Getúlio Vargas, "fazer com que as nossas fronteiras econômicas coincidissem com as nossas fronteiras políticas".

Marilena Chauí já apontava no discurso do novo regime a existência de uma crise estrutural ou orgânica representada pela dualidade de dois Brasis antagônicos: "O Brasil litorâneo, formal, liberal de fachada e cópia de modelos sociopolíticos estrangeiros, e o Brasil sertanejo, concreto ou essencial, germe da nacionalidade que o outro Brasil não deixa desabrochar. A coexistência de duas mentalidades antagônicas é o obstáculo para o surgimento da Nação".⁽⁴⁶⁾ Daí a necessidade de uma verdadeira integração entre litoral e sertão, fenômeno

(45) Cassiano Ricardo, *op. cit.*, p. 378.

(46) Marilena Chauí, *op. cit.*, p.132.

essencial da construção da nacionalidade e, portanto, um dos sentidos essenciais da marcha para oeste. Somente através desse movimento interno, conduzido e articulado pelos intelectuais atrelados ao Estado, seria possível superar a inadequação do liberalismo 'litorâneo' à realidade 'sertaneja' da nação: "a artificialidade do Brasil litorâneo e a fraqueza política do Brasil sertanejo levam a uma degenerescência das forças vivas da nação e é preciso uma política de salvação nacional. Essa política só pode ser realizada por aqueles que conhecem efetivamente o país, isto é, pelos intelectuais, únicos a possuírem uma idéia de revolução e únicos que podem levá-la adiante porque a inteligência está situada fora e acima da luta de classes provocada pelo Brasil formal". (47)

O litoral representava o espaço simbólico da presença estrangeira e exercia, portanto, uma influência absolutamente desnacionalizadora. Através da Marcha para Oeste, o Brasil seria capaz de "vencer ideologias e imperialismos estrangeiros". Portanto, a única maneira de impedir que o país continuasse sendo infectado por ideologias dissolventes da nacionalidade, seria caminhar em direção oposta ao litoral. Ao analisar essa oposição litoral/sertão inserida no discurso estatal, Alcir Lenharo afirma que "o inimigo externo ameaça a Pátria na medida que infiltra a contradição social e a oposição de classes, inexistente no original. A relação interno/externo funciona como um ardid para o ocultamento do que parece insuportável ser admitido: a nação comporta a diversidade e a oposição; a saída é recorrer a uma exterioridade, fonte explicadora e justificadora do mal". (48)

A conquista do território aparecia como recurso político do Estado uma vez que a reconstrução do mapa do país serviria como representação da reforma política implementada pelo novo regime. Ao mesmo tempo, a idéia de uma marcha coletiva criava a aparência, a ilusão de uma efetiva participação do

(47) *Ibidem*, p.136.

(48) Alcir Lenharo, *op.cit.*, p. 69-70.

cidadão comum nos destinos políticos da Nação. Desse modo, a garantia de mobilização para essa "marcha" era um dispositivo certo de adesão e aceitação do Estado.

A integração territorial, através da conquista do oeste, procurava simbolizar a união de todos os brasileiros em torno de um objetivo comum e, por conseqüência, a diluição e superação dos conflitos de classe. Entretanto, esses conflitos que o Estado Novo procurou disciplinar, continuaram atuando de maneira latente nas periferias do cenário político desenhado pelo regime.

O Estado colocava-se a tarefa de orientar economicamente o país e guiar a ligação litoral-interior visando solidificar as estruturas da unidade nacional. Segundo Lenharo, o novo regime "imprimiu uma diretriz estatal, centralizada e nacionalista, nos seus ambiciosos projetos de ocupação dos 'espaços vazios' do oeste e da Amazônia. Tal opção era politicamente orientada para criar um 'novo' espaço do país, a nova ordem social, lastreada no fazer coincidir as fronteiras políticas com as econômicas e no estabelecimento de uma ordem de relações sociais..." (49)

Verifica-se em "Marcha para Oeste", de Cassiano Ricardo, a mesma preocupação em demonstrar que o autoritarismo do novo regime é fundamentado na idéia de democracia. Ricardo elaborou o conceito de democracia sentimental. Segundo ele, o brasileiro tem predileção pela imagem porque esta fala mais ao sentimento do que à razão. "E o sentimento democratiza os homens pela solidariedade. Enquanto o indivíduo pensa, o maior número sente". Afinal, a multidão é apenas irracional, emotiva e pode ser convencida, guiada, através das imagens. "Só a imagem pois, convence o povo, em nossa democracia sentimental. Uma imagem vale cem vezes mais que um argumento". (50)

(49) Alcir Lenharo, *op. cit.*, p.46.

(50) Cassiano Ricardo, *op. cit.*, p.499-500.

4.2 - Imagens da unidade e da brasilidade

As imagens do país em movimento, da redescoberta estatal do interior brasileiro, foram elaboradas pelo DIP ao longo do início da década de 40, visando demonstrar que a atuação saneadora do Estado Novo era equânime e se estendia por todo o território.

Os cinejornais brasileiros procuraram retratar esse esforço do Estado em unir o país. O desbravamento e a colonização eram anunciados constantemente seja através dos filmes que retratavam a abertura de novas estradas e ferrovias, seja através das imagens de Getúlio Vargas viajando pelo interior do Brasil, demonstrando o empenho do novo regime na consolidação do nacionalismo e na criação de um novo homem brasileiro.

No contexto do Estado Novo, a discussão referente a noção de nacionalismo estava inteiramente imbricada ao projeto da "Marcha para Oeste". Através dele, pretendia-se construir a imagem de uma nação em movimento, interiorizando-se em si mesma, que fosse paulatinamente conquistando o real significado e o verdadeiro sentido de brasilidade. Essa marcha em direção ao interior, objetivava levar o país ao encontro de suas origens, pretendendo dessa maneira, "gravar na retina e no espírito a paisagem física e moral do Brasil."⁽⁵¹⁾ Desse modo, a reconstrução da unidade brasileira garantiria não apenas a integração territorial, mas, sobretudo, a unidade do próprio tecido social.

Inúmeras foram as imagens construídas pelo aparato propagandístico estatal que procuraram representar essa cruzada épica de redescoberta, engrandecimento e saneamento do Brasil Central. No acervo da cinemateca, em São Paulo, foi possível localizar pelo menos 15 títulos diretamente vinculados à "conquista do oeste". Algumas passagens presentes nos filmes destacam-se e são merecedoras de nossa atenção.

(51) Abertura do Cine Jornal "A Marcha para Oeste", vol. I (133).

No cine jornal "A Marcha para Oeste", a voz em off visava dar um sentido para as imagens dessa marcha interminável: "O presidente Getúlio Vargas chega a Goiânia, iniciando uma excursão pelas regiões em que o Brasil guarda, ainda, a sua seiva primitiva; interrompe-se, desse modo, séculos de uma descentralização psicológica que condenou regiões ricas e imensas de população puramente brasileira ao abandono, ao esquecimento, aos desvios das correntes substanciais da nacionalidade".⁽⁵²⁾

Enquanto isso, as imagens na tela mostram a construção de um leprosário, hospital em isolamento, e de um pavilhão neuropsiquiátrico infantil. O narrador segue explicando didaticamente: "Essas construções mostram bem o significativo exemplo de como se estende por todo o Brasil o plano de assistência social do Governo. Isso mostra igualmente um dos aspectos do verdadeiro sentido da Marcha para Oeste".⁽⁵³⁾ Marcha essa figurativamente representada nas telas através de centenas de meninas que desfilam militarmente diante do presidente, principal desbravador, aquele que conduz os destinos da nação e comanda a marcha do nacionalismo.

O cinejornal não esquece da exaltação "ao maior dos brasileiros": "com a sua acuidade de observação, o presidente Getúlio Vargas em todas essas visitas amplia a base de conhecimentos concretos, de aspirações sociais, estabelece confrontos, estuda deficiências da administração e o mais importante, fixa uma imagem integral do Brasil na variedade de seus recursos e na peculiaridade de seus interesses." ⁽⁵⁴⁾ Vargas aparece como o grande líder que encarnava a nação como um todo.

A música que acompanha as imagens e a fala do narrador é ágil; denota uma sensação de festa, de felicidade. Procura desenhar um ambiente marcado de monumentalismo, de espetáculo. Assim como a música, os planos curtos que variam de três a doze segundos, dão um tom de agilidade, de marcha rápida. É como se o Brasil corresse atrás de si mesmo à procura de uma brasilidade esquecida, submersa em seu interior.

(52) *Ibidem.*

(53) *Ibidem.*

(54) *Ibidem.*

Os cinejornais referentes à "Marcha para oeste" exaltam freqüentemente a figura de Vargas, apresentando-o como o homem responsável pela união dos fragmentos regionais em um só corpo, o corpo da nação, responsável pela integração de milhares de brasileiros à comunhão nacional.

Segundo Capelato, "a imagem do líder se mescla à da Pátria una e imortal; o destino desse homem é o destino mesmo do Brasil. A divinização do chefe e sua identificação mística com a pátria se insere no movimento de sacralização da política que caracteriza regimes de cunho autoritário, reforçando o exercício da dominação".⁽⁵⁵⁾ A figura de Vargas como representante do corpo da Nação vinculou-se, antes de tudo, com a relação que o líder estabelece com as massas. Estas, eram consideradas pelos ideólogos do Estado como "inorgânicas" e incapazes de participarem da política. Por isso deveriam ser educadas, controladas e guiadas pelos aparelhos do Estado, personificados na figura do líder.

Getúlio Vargas, enaltecido como o grande conhecedor e representante da alma brasileira, ganhava o estatuto de terapeuta do povo brasileiro. Para Capelato, "a definição de Vargas como terapeuta do povo nos remete à imagem, muito disseminada no país, do povo enfermo (enfermo porque descende de raças inferiores e também devido ao descaso das autoridades do regime deposto). Legitima-se dessa forma, o golpe de 37: o povo brasileiro precisaria ser antes terapeutizado, saneado, representado (devido sua incapacidade política de se auto-representar) pelo líder, para, no futuro, adquirir o direito de participação. Portanto, se as massas não tem vida própria elas só existem através do líder. E Vargas - correspondendo à imagem romântica do povo criança que perpassa a concepção das massas no ideário do novo regime - as ama, as compreende e as guia como um pai a seus filhos crianças".⁽⁵⁶⁾

(55) Maria Helena Capelato, *Propaganda política e construção da identidade nacional coletiva.*, *Revista Brasileira de História*, 16 (31-32): 347, 1996.

(56) *Ibidem*, p. 348-349.

Sendo moldada para o trabalho e diluída no ideal comum de progresso da Nação, a massa de sujeitos anônimos só adquire o direito de aparecer na História quando submetida e guiada à liderança indiscutível dos intelectuais e líderes políticos representantes do regime.

No documentário "A viagem do presidente ao oeste",⁽⁵⁷⁾ Vargas aparece como um verdadeiro desbravador, cavalcando à frente de uma comitiva e sendo apresentado como a vanguarda do movimento de edificação do corpo da nação. Seria ele o responsável pela edificação da nossa nacionalidade.

Em a "Marcha para Oeste",⁽⁵⁸⁾ algumas seqüências representam exatamente o significado desse projeto para o Brasil. No letreiro do filme, a tradicional apresentação dos temas contidos na fita para o espectador: "O presidente Getúlio Vargas chega à Corumbá. Flagrantes da visita do chefe da Nação às obras da Estrada de ferro Brasil-Bolívia. A inauguração do dique seco de Ladário".

As primeiras imagens mostram o presidente embarcando em um trem na estação Ladário. Uma seqüência evidencia a figura de Vargas dentro do trem em movimento, tentando apresentá-lo quase como se fosse o próprio maquinista. Em seguida, cenas dos trilhos em movimento, intercaladas por closes no rosto risonho de Vargas. Um corte e imediatamente a seqüência na qual o narrador informa que o trem atingiu a ponte da fronteira. A câmera apresenta, no início da ponte, um monumento, feito entre os trilhos, que contém a bandeira da Bolívia do lado esquerdo, a bandeira brasileira do lado direito e, entre elas e acima delas, uma grande imagem - muito maior que as bandeiras - de Getúlio Vargas.

No cinejornal "O Presidente no Vale do Rio Doce", vale destacar dois elementos. O primeiro é a fala do narrador que, mais uma vez, apresenta o chefe da nação como clarividente: "O Presidente Getúlio Vargas em todas as cidades que visita recebe manifestações de todas as classes sociais que, desse modo,

(57) Cine Jornal "A viagem do Presidente ao Oeste", vol II (55).

(58) Cine Jornal "A Marcha para Oeste", vol. II (51).

demonstram a serena confiança que depositam em sua ação de homem público *que tem guiado os destinos da nação com energia e clarividência*, preservando o país de abalos e inquietações." (59)

O segundo refere-se a uma única imagem produzida por esse cine jornal, carregada de uma carga simbólica capaz de atingir os brasileiros menos afeitos ao regime. No interior de um grande contorno do mapa do Brasil, em primeiro plano, foi desenhado o característico losango amarelo da bandeira brasileira e dentro dele, a foto de Vargas. Ao lado dessa imagética construção simbólica, os dizeres: *"No coração do Brasil maior, o maior dos brasileiros"*.

Por último, no filme "Nas selvas do Brasil Central", o narrador explica: "Este filme nos fala de uma impressionante realização que está sendo levada à cabo pelo governo da República: o desbravamento definitivo e a obra civilizadora de uma das regiões menos conhecidas do país e que são as vastidões selváticas do Brasil Central". (60)

A reconstrução na nação e do sentimento de nacionalidade, estavam definitivamente ligados ao redescobrimento das fronteiras do Brasil. Segundo Vargas, "retomando a trilha dos pioneiros que plantaram no coração do continente os marcos das nossas fronteiras precisamos de novo suprimir obstáculos, encurtar distâncias, e estender as fronteiras econômicas, consolidando definitivamente os alicerces da Nação." (61)

Além dos Cinejornais, o Estado autoritário também elaborou, através do INCE, um média metragem referente ao projeto da Marcha para oeste. Trata-se de "Os Bandeirantes" (1940), filme de Humberto Mauro, inserido no projeto de cinema educativo edificado ao longo dos anos 20 e 30 que se concretizou com a criação do INCE, em 1936.

Segundo Morettin, "Os Bandeirantes" retrata a busca pela feitura do "verdadeiro filme histórico", uma das metas de um projeto maior através do qual o Estado visava a coordenação de toda produção cinematográfica educativa, bem

(59) Cine Jornal "O Presidente no Vale do Rio Doce", Vol III (X-87).

(60) Cine jornal "Nas selvas do Brasil Central", vol. III (71).

(61) Alcides Gentil, *op. cit.*, p. 71.

como a veiculação e propagação dos significados ideológicos criados em torno da Marcha para Oeste. Em seu estudo, Morettin demonstra a clara preocupação dos produtores com a cientificidade das imagens através do uso dos mapas, quadros e maquetes presentes em quase todos os blocos dos filmes. ⁽⁶²⁾

Ainda de acordo com Morettin, do século XVIII até o Estado Novo, observa-se na historiografia uma oscilação no que diz respeito à imagem do bandeirante, ora enfatizando-se o predador do índio, ora valorizando-se o responsável pela demarcação do nosso território e pela grandeza da Nação. Entre a experiência bandeirante e a presença do Estado autoritário havia um hiato ocorrido em função da presença do liberalismo do século XIX, representante de uma ideologia exógena e, portanto, desnacionalizadora. ⁽⁶³⁾

Será exatamente durante o Estado Novo que a imagem do bandeirante irá ser definitivamente valorizada e incorporada ao projeto de construção da nacionalidade e da brasilidade. A propagação das imagens da "Marcha para Oeste" - seja através de "Os Bandeirantes", seja através dos Cinejornais - colaboraram definitivamente para a consolidação e propagação do mito.

Através dos filmes, o Estado procurou materializar uma memória de si mobilizando imagens que estavam diretamente vinculadas ao passado brasileiro. Além disso, como demonstramos na análise dos Cinejornais, elas também foram significativas para a construção simbólica do presidente-guia e fizeram parte do conjunto de providências tomadas pelos mecanismos centralizadores do Estado Novo, objetivando a edificação do mito Vargas.

(62) Morettin, *op.cit.* p.23-24

(63) Morettin, *op.cit.* p.27 e 32

4.3 - As imagens do Índio na marcha para oeste

"Sem mesmo serem ouvidos, os índios receberam o papel de heróis - embora necessitassem de uma adaptação".

Garfield, Seth.

Em um importante artigo publicado recentemente na Revista Brasileira de História - "As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: os índios e o Estado Nação na era Vargas",⁽⁶⁴⁾ Seth Garfield examina a elaboração das imagens do índio por funcionários e intelectuais vinculados ao novo regime, bem como analisa as construções culturais por meio das quais o Estado Novo buscou dominar a população indígena no contexto do processo de integração nacional brasileira consubstanciado no programa da Marcha para Oeste.

Segundo esse autor, o Estado Novo proclamou um compromisso com o desenvolvimento e a integração nacional e, como parte de um projeto multifacetado de um Brasil novo, o regime voltou-se para o valor simbólico dos aborígenes: "Diferentemente de 'plantas exóticas' do liberalismo econômico e do marxismo, os quais o regime autoritário nacionalista procurou extirpar do solo brasileiro mediante repressão política, censura e intervenção federal em assuntos regionais, os índios seriam defendidos por Vargas por conterem as verdadeiras raízes da brasilidade".⁽⁶⁵⁾

Ao relatar a visita de Getúlio Vargas, organizada pelo Serviço de Proteção ao Índio, aos Karajá, Garfield afirma que a delegação presidencial foi recebida com uma grande cerimônia, na qual os índios apresentaram rituais "tradicionais" e cantaram o hino nacional diante da bandeira brasileira e Vargas, por sua vez, distribuiu facas, ferramentas e machadinhas para os índios. Durante a visita, o presidente foi fotografado segurando em seu colo um bebê Karajá e a foto foi distribuída aos postos indígenas de todo o Brasil, reforçando sua imagem de pai,

(64) Seth Garfield, As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: os índios e o Estado-Nação na era Vargas, *Revista Brasileira de História*, 20 (39): 13-36, 2000.

(65) *Ibidem*, p.14.

protetor e condutor dos destinos da nação. A imagem simbolizava o projeto de assistência tutelar articulado pelo Estado e as relações paternalistas e autoritárias que foram estabelecidas com os grupos indígenas.

Protegidos pelos braços estatais, os índios foram convocados para o palco da política. Eles representariam o esforço do Estado para redefinir as fronteiras do território nacional e serviriam de suporte para a construção teórica da elite intelectual sobre as origens da nação e a composição racial da época.

Segundo Seth Garfield, essa redescoberta do índio estaria diretamente vinculada à campanha governamental para tornar popular a Marcha para Oeste, lançada em 1938. O potencial do sertão não poderia continuar sendo desperdiçado e a extração dos preciosos recursos naturais e humanos do interior do Brasil asseguraria a prosperidade da Nação. "Ao proporcionar escolas e serviços de saúde para índios e sertanejos, e redes de comunicação e transporte, o governo consolidaria a nação como um todo orgânico".⁽⁶⁶⁾

Cândido Rondon, primeiro diretor do SPI, foi um fiel colaborador dos projetos do regime. Em conferência realizada no DIP em novembro de 1940, Rondon afirma que "os índios nos deram a base do novo caráter nacional..., resistência, bravura, generosidade e honestidade trazidos pelo índio à formação do nosso povo, eis o que consideramos precioso, tanto no passado como ainda no presente".⁽⁶⁷⁾

O SPI, fortalecido política e economicamente durante o Estado Novo, teria a função de doutrinar os índios, fazendo-os compreender a necessidade do trabalho. Uma declaração oficial do órgão em 1940, deixa claro sua principal intenção: "Não queremos que o índio permaneça índio. Nosso trabalho tem por destino sua incorporação à nacionalidade brasileira, tão íntima e completa quanto possível".⁽⁶⁸⁾

(66) *Ibidem*, p.16.

(67) *Ibidem*, p. 17.

(68) *Ibidem*, p. 18.

No amplo universo de imagens referente à questão indígena, algumas merecem um pouco mais de atenção. O filme "O Serviço de Proteção ao Índio - uma visita aos nossos índios (MT)" - representa, em grande medida, exatamente aquilo que o Estado Novo projetava para o índio. ⁽⁶⁹⁾ Nele, o índio é apresentado como um ser "civilizado", "produtivo", "trabalhador", "respeitador" e "amante" dos símbolos nacionais, uma imagem mítica de um cidadão devidamente integrado ao projeto de reconstrução nacional.

Um letreiro inicia o filme: " Ao preclaro Presidente Getulio Vargas e ao seu ilustre ministro Apolônio Sales que vêm dispensando todo o apoio a causa do índio, defendida, há mais de trinta anos, pelo General Cândido Rondon, as nossas homenagens." Em seguida, inúmeros índios, devidamente trajados à moda do homem branco, são apresentados durante a realização de seus trabalhos: produzindo tijolos em uma olaria, cuidando do gado, trabalhando em uma marcenaria, colhendo e plantando. Após comprovação da intensa produtividade desse mais novo cidadão brasileiro, os índios aparecem hasteando a bandeira e cantando o hino nacional, demonstrando que já reconhecem a idéia de Pátria e Nacionalidade, dignificando os esforços do Estado em integrá-lo ao corpo social da nação.

No mesmo filme, crianças indígenas, devidamente "saneadas", "civilizadas" e uniformizadas aparecem diante da tela no interior de uma sala de aula. Um plano médio focaliza uma menina ao lado de uma lousa que nos apresenta os seguintes dizeres: "Aula de Caligrafia - A Bandeira Brasileira é o símbolo da nossa Pátria". Ali, as crianças indígenas eram educadas para se tornarem os novos homens do Brasil que deveriam ter como diretriz a trilogia da doutrina do novo regime: Pátria, Catolicismo e Família, sendo seu dever de cidadão, consolidá-la e perpetuá-la. O filme termina com uma cena na qual as crianças indígenas aparecem perfiladas ao lado da bandeira hasteada.

(69) Infelizmente este filme, visto na Cinemateca, não está catalogado. Não foi possível localizar nenhum dado técnico. O filme é dedicado Vargas e está totalmente vinculado ao perfil que o Estado pretendia construir do indígena brasileiro.

Em 1934, Vargas decretou o dia 19 de abril como o dia do Índio. A partir de então, anualmente, eventos culturais e cerimônias públicas seriam realizadas em sua homenagem e o DIP estaria sempre presente, assistindo, registrando e documentando as festividades. Várias imagens dos índios foram elaboradas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda durante o Estado Novo. Todas elas estão, de alguma maneira, vinculadas ao projeto civilizatório e eugênico que o novo regime desenhou para o Brasil. Os cinejornais apresentam a questão indígena quase como uma permanente festa beneficente. Dentre eles, podemos citar como exemplo "Festa de Caridade - Rio - Em benefício das missões entre os silvícolas brasileiros" ⁽⁷⁰⁾ e os filmes em comemoração ao "Dia do Índio" ⁽⁷¹⁾ ou "Semana do Índio - O Brasil celebra patrioticamente o culto aborígene". ⁽⁷²⁾

Para Garfield, durante o Estado Novo, o Estado orquestrou ou promoveu um discurso indigenista que ecoava todas as questões proeminentes na política mundial da época: racismo, xenofobia e chauvinismo. A imagem do índio, construída pelos teóricos do novo regime, veiculava a idéia de que o brasileiro herdara dos primeiros habitantes a mansidão, a brandura, a passividade, características típicas do homem nacional. A contribuição indígena para a constituição do caráter nacional seria definidora. De todas as imagens até então difundidas sobre o índios brasileiros, a que seria selecionada e divulgada pelo Estado, era a imagem de um povo manso e afável e, segundo o autor, mesmo quando o SPI reconhecia a "ferocidade dos nossos índios", como os Xavantes, culpava os civilizados por provocarem a agressão dos aborígenes.

Segundo Garfield, "Pimentel Barbosa liderou a expedição do SPI que estabeleceu um "posto de atração" próximo a uma aldeia Xavante no Rio das Mortes. A equipe do SPI, que consistia de cinco brancos e três índios, incluindo dois Xerente recrutados para servir de tradutores, ofereceu roupas, ferramentas e outras bugigangas como proposta de paz, marcando o início da assistência

(70) Cine jornal vol. 1 (3).

(71) Cine jornal vol. 4 (19).

(72) Cine jornal vol. 5 (16).

estatal. Os Xavantes, no entanto, desconsideraram o discurso nacionalista de Vargas. Em novembro 1941, assassinaram Pimentel Barbosa e cinco de seus assistentes a bordunadas. Os tradutores Xerentes e outros membros da equipe, que se encontravam fora do acampamento no momento do ataque, encontraram seus companheiros mortos. Os corpos ensangüentados dos seus companheiros serviram de testemunhas da resposta dos Xavantes, eles não desejavam ser colocados em pedestais nem reconstruídos pelo Estado".⁽⁷³⁾

Essa tribo, considerada violenta e quase indomável, foi tema de dois filmes. Neles, aproximar-se dos Xavantes, estabelecer contato com esse povo arredio, aparentava ter sido um desafio perigosamente prazeroso e, ao mesmo tempo, necessário. Domesticá-los parecia ser a última e mais difícil tarefa do projeto de integração nacional. "Os Xavantes apropriaram-se de um extenso território do norte do Mato Grosso. Por quase um século, difundiram o terror na região, amedrontando garimpeiros, fazendeiros e outros índios que invadissem seu território. Com a Marcha para Oeste, a necessidade de contatar ou "pacificar" os Xavantes tornou-se urgente. Bem no centro do território brasileiro existia um grupo indígena hostil, sem sentimento cívico ou ética de trabalho "apropriada", alheio à língua portuguesa, impedindo a expansão e o desenvolvimento econômico do oeste".⁽⁷⁴⁾

No cine jornal "Sobre a Terra dos Xavantes",⁽⁷⁵⁾ o habitual letreiro inicial anuncia didaticamente o tema central do filme: "A fim de apreciar as atividades da Fundação Brasil Central o Presidente da República realiza uma excursão que se estende até o Rio das Mortes". O filme divide-se em três momentos. No primeiro, enquanto a câmera mostra cenas de um avião sobrevoando matas virgens do Brasil central, intercaladas com closes em Vargas observando a paisagem, o narrador afirma: "O presidente da República visita mais uma vez as vastidões do Brasil Central dantes tão abandonadas, quase desconhecidas, mas que

(73) Seth Garfield, *op. cit.*, p. 26-27.

(74) *Ibidem*, p.26.

(75) Cine jornal, vol. 3 (33).

ultimamente entraram por fim a receber cuidados especiais que envolvem de vez seu desbravamento definitivo e a sua colonização sistemática. Obra civilizadora por excelência é pois o significado do plano governamental que por essas distantes paradas se executa. Fundação Brasil Central é o título de tal empreendimento."

Em seguida, o presidente aparece desembarcando numa cidade em construção em meio ao cerrado e sendo cumprimentado por trabalhadores do empreendimento. O narrador anuncia a instalação de serviços de saúde, de instrução e outros de interesse coletivo. Ao mesmo tempo, a câmera mostra uma olaria repleta de tijolos, sugerindo a idéia auspiciosa de construções que se erguem rapidamente, alargando, dessa maneira, as fronteiras nacionais e consolidando o projeto de desenvolvimento do interior brasileiro.

Num segundo momento, o narrador anuncia que o avião cumprirá mais uma escala da excursão: "O vôo é no rumo do acampamento da expedição Roncador Xingu, verdadeira ponta de lança da Fundação Brasil Central e a quem cabe a pesada tarefa da penetração, do desbravamento e do lançamento dos primeiros pontos de apoio ao longo das extensões que abrangem desde a região pré-amazônica até o Xingu e Tapajós". Depois de cenas do avião em vôo, Vargas é recebido calorosamente pelos membros do acampamento. Ao anunciar a Operação Xavantina, o narrador elogia a importância do trabalho daqueles homens, destacando sua coragem e responsabilidade civil .

No terceiro e último momento do filme, a voz em off avisa aos espectadores que o avião sobrevoará a seguir a região habitada pelos índios Xavantes. Enquanto a câmera mostra intercaladamente tomadas feitas do avião das aldeias dos Xavantes e do rosto de Vargas que olha curiosamente pela janela, o narrador procura explicar a importância daquele momento: "Os Xavantes aparentados com os Xerentes do Tocantins, diferenciaram-se desses por sua feroz resistência a toda aproximação com o branco. Várias vidas custaram já as tentativas feitas nesse sentido. E assim hostis, bravos, se tem eles mantidos isolados até hoje por estas distantes paragens. Sua condição é de completo primitivismo conforme indicam as suas malocas e o que se tem podido saber dos

seus hábitos. Estes afetos apanhados por sobre seus aldeamentos assume por isso mesmo singular expressão. Tudo aqui representa reminiscência rara, documento vivo do estágio remoto da existência do homem e apanhamos agora do bojo de um avião a objetiva fixa sem dúvida um instante de contato entre dois pontos extremos."

Em seu conjunto, o filme procura apresentar as razões que levaram o Estado a organizar o projeto de conquista do Brasil Central e ao mesmo tempo, demonstrar as ações objetivas do Estado para efetivação do "alargamento das fronteiras nacionais". Entretanto, a consolidação desse projeto esbarra na presença física do índio, daí a necessidade do Estado de também apresentar um plano de domesticação e integração do indígena ao Brasil moderno.

É interessante salientar que em nenhum momento do filme o Estado deixou escapar uma fala que indicasse o desejo de exclusão, de extermínio do povo Xavante. Ao contrário, ao se referir à hostilidade e bravura dos Xavantes o tom do narrador é exaltante, próximo do que foi dito pelo jornal "A noite" em agosto de 44: "Os Xavantes são os grandes índios do Brasil, os índios realmente representativos, os índios que deveriam ser eleitos como o símbolo da raça nativa - ao invés da criação romântica de José de Alencar".⁽⁷⁶⁾

O outro filme encontrado na cinemateca que se refere a este povo indígena é "1º encontro com os Xavantes".⁽⁷⁷⁾ A fita colocada a disposição dos pesquisadores apresenta imagens descontínuas e muitos momentos sem nenhum som. As primeiras imagens referem-se a visita aos Karajás, povo indígena que, ao contrário dos Xavantes, ofereceu menor resistência às incursões do SPI que saudava sua assistência e redenção diante do projeto civilizador estatal.

(76) Jornal "A Noite", 24 de agosto de 1944, p. 01.

(77) Este filme foi visto na Cinemateca Brasileira. A instituição não possui dados precisos sobre ele. Segundo informação do setor de catalogação, o filme data aproximadamente de 1947, momento em que o DIP não produzia mais filmes. Não há dados sobre sua produção e distribuição.

A câmera apresenta os índios sentados sendo "desinfestados" com neocide. Em seguida, recebem presentes, roupas e lampiões com querosene. Nesse momento, ao se referir às mulheres indígenas que aguardavam os presentes em fila, o narrador anuncia: "O sexo frágil também está presente".

A voz em "off" continua explicando as cenas seguintes: "Os índios, como cavaleiros que são, tratam de retribuir a gentileza. O Sr. Diretor do SPI é o alvo de suas homenagens e dos presentes que trazem. São esses objetos de seu uso e trabalhados por eles, exceto, evidente, essa pele de onça e em que pese qualquer má interpretação aqui é símbolo de amizade sincera. Terminam por convidar-nos a visitar seu aldeamento há poucos metros da sede do SPI. Esta cerca (madeira e arame farpado - com certeza construída pelo SPI) só deve ser ultrapassada pelos civilizados quando a convite dos próprios índios".

A fala do narrador, articulada às imagens apresentadas, vem carregada de preconceitos e leituras enviesadas com relação aos hábitos e à cultura indígena. No filme, os valores da cultura dos brancos se sobrepõem e são interpostos à cultura indígena, ridicularizando-a e procurando denotar sua inferioridade e submissão.

As cenas seguintes apresentam os índios realizando atividades e tarefas rotineiras na aldeia. O narrador continua tentando ser "simpático e engraçado" aos olhos do espectador, o que faz com que seus comentários tornem-se ainda mais etnocêntricos: Cena I: Índia no trabalho com a mandioca: "raspar mandioca é uma das preocupações da perfeita dona de casa Karajá"; Cena II - Crianças indígenas imitando seus pais em rituais de coragem: "Um pouco de luta livre para desenferrujar os músculos. Os índios tem muito mais espírito esportivo do que as torcidas de futebol" - Cena III - Mulheres e crianças banhando-se no rio: "Não se pode dizer que os índios não sejam limpos, grande parte do tempo passam dentro da água". Cena IV - Índio pescando. O narrador demonstra grande entusiasmo: "Ele conseguiu, ele conseguiu, é um grande vencedor". Cena V - Ritual no qual os índios usavam máscaras feitas de madeira e palha: "Os adornos usados pelos índios são semelhantes aos chapéus usados pelos astrólogos da Idade Média".

Essa seqüência de imagens sobre o cotidiano indígena é finalizada com mais uma cena de saneamento. Homens brancos jogando pó branco (neocide) na cabeça dos índios e o narrador não perde a oportunidade: "Para variar mais uma desinfecção".

A visita aos Karajás termina em tom de tristeza e suspense. As cenas seguintes mostram as lamentações da tribo diante da morte de uma bebê indígena. Posteriormente, o narrador procura convencer o espectador de que aquela viagem apresentava muito mais riscos do que aparentava até aquele momento. E num tom de suspense afirma: "Alguma coisa iria ocorrer, entretanto, ali mesmo em Santa Izabel que iria quebrar o ritmo da nossa viagem. Desmaiado, fora encontrado e trazido para o posto um peão atacado pelos Xavantes. O médico que nos acompanhava examinou-o, constatando fratura exposta no braço direito e cinco horríveis brechas na cabeça. A arma utilizada pelos atacantes não deixava dúvidas quanto à sua nacionalidade: eram os Xavantes que rondavam por perto. Não havia tempo a perder. Preparamo-nos rapidamente para largar e seguir no rumo dos perigosos silvícolas que acabavam de nos mandar seu cartão de visitas. A viagem realizada até aqui com características de um quase amável turismo, começava, daí por diante, a apresentar o que de realmente arriscado tinha nossa aventura."

Inicia-se, a partir de então, a saga heróica, a epopéia da expedição. O objetivo era registrar o primeiro contato com os Xavantes, iniciando definitivamente sua inserção e submissão aos projetos estatais.

A música ganha um tom grandiloqüente, triunfal, procurando evidenciar a magnitude da tarefa. Todo o percurso é registrado. Desde dificuldades da expedição com a falta de comida, até as sensações de medo diante de um possível ataque-surpresa, principalmente durante à noite. O objetivo maior era atingir a Serra do Roncador, através das margens do Rio da Morte, próximo ao local do "massacre" do inspetor Pimentel Barbosa e mais cinco membros de sua comitiva, ocorrido em 1941.

Depois de nos apresentar todas as dificuldades do percurso e a resistência heróica desses bandeirantes do século XX, o ápice do filme registra o tão

esperado contato com os Xavantes. A estratégia é a mesma utilizada pelos missionários dos séculos XVI e XVII: presentes de todos os tipos.

Segundo o narrador, os índios demonstravam ter muito receio da máquina cinematográfica e por isso ela precisava ficar o máximo possível escondida. O filme termina evidenciando o grande feito: "Conseguimos registrar e documentar pela 1ª vez os contatos com os perigosos e agressivos índios Xavantes".

No seu conjunto, essas imagens retratam na prática o revivescimento do antigo ideal de Nação, na medida que apresenta, *in loco*, os novos míticos bandeirantes, responsáveis pela conquista da terra, pelo alargamento das fronteiras e, sobretudo, a conseqüente edificação da verdadeira brasilidade.

Como pudemos observar através da análise dos filmes, a resposta dos índios ao projeto de integração desenhado pelo Estado não foi unívoco. Alguns grupos rejeitaram totalmente a política governamental, como por exemplo os Xavantes e outros, como os Karajás e os Xerentes, "colaboraram" com os esforços do Estado para civilizar a fronteira, aliando-se aos funcionários do SPI que lhes ofereciam a promessa de uma vida melhor. ⁽⁷⁸⁾ Estes últimos, na maioria explorados por fazendeiros, barões da borracha, contratadores de mão-de-obra, missionários e por outros grupos indígenas, não poderiam aspirar à teimosia apresentada pelos Xavantes.

O Estado não adota, nos filmes, um tom de enfrentamento, pois os índios resistentes eram vistos apenas como um obstáculo que seria mais cedo ou mais tarde transposto. Inclusive, os próprios índios, aqueles pertencentes à tribos dominadas e, portanto, subservientes, apareciam nos filmes como protagonistas do desbravamento das fronteiras. Brancos e índios caminhavam pelos sertões brasileiros lado a lado, num aparente conagraçamento racial.

Em sua análise sobre o filme "Os Bandeirantes" de Humberto Mauro, Morettin atentou-se para uma questão fundamental que também se repete nos

(78) Seth Garfield, *op. cit.*, p. 30.

cinéjornais relacionados à Marcha para Oeste. No que se refere ao movimento das Bandeiras, o filme adota o termo desbravamento, procurando anular a idéia de confronto entre bandeirantes, jesuítas e índios. Nos cinéjornais, esse termo pretensamente neutro também é utilizado constantemente procurando diluir a noção de um confronto contínuo entre brancos e índios. ⁽⁷⁹⁾

A presença de imagens sobre o índio também é significativa no filme "Descobrimento do Brasil", de Humberto Mauro. O lançamento do filme, 06 de dezembro de 1937, está inserido no processo de elaboração do projeto estatal da Marcha para oeste. Como nos mostrou Eduardo Morettin em sua articulada análise do filme, Humberto Mauro procura evitar a presença de quaisquer mecanismos que denotem estarmos diante de um filme e não da realidade. Segundo ele, o filme procura ressaltar a acolhida pacífica dos índios pelos portugueses, bem como apontar os "benefícios" que a presença do europeu traria ao modo de vida dos nativos, como a Religião e o Estado. As imagens procuram ressaltar o início de uma convivência harmônica entre as duas raças, assim como a adesão voluntária do índio ao mundo do trabalho. ⁽⁸⁰⁾

Além disso, o filme procura demonstrar que o índio começou rapidamente a introjetar e vivenciar os símbolos e valores do catolicismo. Referindo-se a uma seqüência que retrata a 1ª missa rezada por Frei Henrique, Eduardo afirma: "Em primeiríssimo primeiro plano, direito que nenhuma personagem teve nesta seqüência, o índio beija com fervor o símbolo da religião católica (crucifixo), completando o ato de iniciação presenciado no interior da nau capitânea." ⁽⁸¹⁾

(79) Morettin, *op.cit.* p.139-140

(80) Ver Eduardo V. Morettin. *op.cit.* cap. 4 - Humberto Mauro e a imagem do descobrimento: o processo de assimilação do índio, p. 249-352.

(81) *Ibidem*, p. 317

De modo geral, seja através dos cinejornais ou dos filmes de Humberto Mauro analisados por Morettin, as imagens procuram demonstrar que os índios introjetaram os valores e símbolos da nova sociedade sem nenhuma resistência e questionamentos. Elas veiculam a idéia de que esse processo de integração aos valores da sociedade branca europeizada representava a total integração dos povos nativos ao projeto de reconstrução do Brasil através de um comportamento disciplinado, voltado para o trabalho que era exercido através da colaboração mútua entre as raças.

Portanto, as imagens procuram tornar nebuloso o fato de que o projeto da Marcha para oeste exerceu uma violenta imposição de normas e condutas que visavam destruir os traços culturais indígenas, considerados atrasados e inferiores.

O índio recebera do Estado as tarefas de tornar o interior produtivo, impedir as tramas do imperialismo e garantir a formação étnica do Brasil. Rondon já afirmara em "O índio como sentinela de nossas fronteiras", que "os modestos mas dedicados trabalhadores da floresta, a verdadeira sentinela da floresta, os vigilantes soldados da Nação, seriam incorporados definitivamente como trabalhadores para a glória nacional".⁽⁸²⁾ Para realizar essas tarefas, o índio, tratado como uma "grande criança", precisava ser educado a fim de disciplinar sua força de trabalho e eliminar o nomadismo.

Entretanto, como afirma Garfield, os resultados desse projeto para as tribos indígenas foi desastroso: "O abraço simbólico do índio pelo Estado Novo acabou por sufocá-lo. Esmagados pela retórica do governo, os índios teriam de lutar para expressar seus próprios pontos de vista em relação a sua terra, comunidade, cultura e história".⁽⁸³⁾

Segundo Maria Célia Paoli a ação do SPI, criado em 1910 durante o governo Nilo Peçanha, pressupunha suavemente um ponto final para os povos indígenas, que seria sua integração completa na "sociedade nacional". Esta era,

(82) J. Rondon, *O índio como sentinela das nossas fronteiras*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944, p.34.

(83) Seth Garfield, *op. cit.*, p. 24.

por sua vez, concebida como homogênea, uma igualdade de usos, costumes, língua, atividade útil, que caminha em direção a um processo irreversível: em uma palavra, o futuro dos povos indígenas seria sua dissolução na igualdade cultural suposta na "sociedade nacional".⁽⁸⁴⁾

Essa idéia de integração à sociedade nacional foi ainda mais reforçada durante o Estado Novo na medida que seu projeto político ideológico pressupunha a homogeneização de uma sociedade culturalmente múltipla, objetivando a domesticação da diversidade. O novo regime, através de sua concepção de Estado Nacional Autoritário e sociedade culturalmente homogênea, abriu espaços múltiplos para um longo e progressivo processo de marginalização do índio, integrando-o a um conjunto de grupos sociais que deveriam ser tutelados, vigiados e mantidos à distância da resolução de problemas que os afetavam direta e decisivamente.

(84) Maria Célia Paoli, O sentido histórico da Noção de Cidadania no Brasil: onde ficam os índios. In: *O Índio e a cidadania*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 23.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho pretendeu analisar uma pequena parcela da produção fílmica empreendida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda ao longo do Estado Novo, privilegiando as questões referentes ao Primeiro de maio e à Marcha para Oeste. A intenção foi refletir sobre a lógica dos Cine Jornais procurando decodificar seus significados dentro do contexto histórico em que foram produzidos.

Em última análise, os filmes do DIP parecem apresentar o cotidiano da vida do Brasil e dos brasileiros dentro de uma normalidade que anula os conflitos, ameniza as diferenças, soluciona a crise com as dádivas estatais e, sobretudo, alavanca a construção de novo país, saneado e desenvolvido. Através dos CJB, o Estado procurou materializar a idéia de que os acontecimentos históricos eram criados e protagonizados por ele mesmo.

Entretanto, ao tentar diluir e ocultar os conflitos e as diferenças, eles aparecem nas telas ainda mais explicitamente, demonstrando, ao contrário das imagens construídas pelo Estado Novo, que o Brasil é desarmônico e que as contradições estão latentes, ainda que negadas por um discurso que procura evidenciar a festa, a felicidade, a harmonia e a cooperação coletiva desprovida de interesses. Os valores e os símbolos propagados pelas imagens são apresentados como únicos e universais.

Partimos do pressuposto que a imagem não ilustra e nem reproduz a realidade, ela a constrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico.

Pudemos concluir que, no conjunto, apesar da grande diversidade de temas, os Cinejornais apresentam alguns traços comuns:

- O povo, apesar de filmado pelas câmeras do Estado, aparece sempre como coadjuvante da vida política. Suas funções estão claramente definidas: prestigiar os discursos e desfiles das autoridades, ovacioná-las e, no máximo, fazer parte das comemorações estatais como adorno, como enfeite de um cenário pré-estabelecido. A ele, cabe honrar e dignificar os preceitos do novo regime: amar a Pátria, respeitar a família e trabalhar incansavelmente pelo fortalecimento do corpo da Nação.
- As imagens veiculam uma sociedade asséptica, na qual o Estado atua como o órgão que impede a chegada de novos germes destruidores da harmonia e da felicidade em pleno processo de construção. Forçando uma grosseira analogia, através dos filmes, a história do Brasil é disposta em poções audiovisuais que contém remédios necessários para a cura dos males da Nação.
- Os filmes procuram representar imagens de todos os cantos do Brasil. A Amazônia, o litoral, o nordeste, o oeste..., tudo está devidamente representado. Através do cinema, o imenso corpo da Nação torna-se uno e indivisível. O Estado assiste à todos sem distinção, visando o crescimento e o desenvolvimento harmônico do Brasil.
- A figura de Vargas é constantemente enaltecida. Ele participa de todas as cerimônias, inaugura todas as obras, relaciona-se com todas as corporações, dialoga "amigavelmente" com a igreja, discursa a todos os

brasileiros quase sempre anunciando os novos benefícios da "mais moderna legislação trabalhista" e conduz os destinos da Nação com clarividência, objetividade e toques quase divinos.

- As imagens nos apresentam uma sociedade em amplo processo de militarização: demonstrações públicas de exercícios físicos, paradas militares e desfiles em homenagens ao chefe da Nação e às autoridades. Nas ruas, através de uma rígida disciplina militar, a marcha do povo/nação é presença constante nas telas. Crianças, jovens, trabalhadores, todos contribuindo para o aprimoramento da raça e o conseqüente desenvolvimento do Brasil. Sendo preparados para o futuro, crianças robustas e jovens com corpos e espíritos sadios vivenciam quotidianamente o processo de militarização dos corpos. Aos trabalhadores, transformados em soldados da produção, resta-lhes agradecer e enaltecer as dádivas trabalhistas anunciadas pelo chefe de governo, "o trabalhador número 1 do Brasil".

Portanto, através da análise das imagens produzidas pelo DIP, o que se pretendeu nesse trabalho foi tentar desmontar e desmistificar alguns aspectos constituintes do projeto ideológico do Estado Novo, demonstrando que os símbolos e valores propagados pelos filmes foram socialmente construídos e constituem parte de uma ideologia que serviu para efetivar e ao mesmo tempo ocultar a dominação.

O Estado Novo, através do material fílmico produzido pela divisão de cinema e teatro, pretendeu implementar uma determinada ordem à sociedade brasileira. As imagens procuraram organizar uma realidade que era significativa principalmente para aqueles que circulavam em torno da esfera do poder. Elas visavam exatamente a construção de uma realidade imaginária.

Ao transpor o filme para o discurso, transformo para o leitor aquilo que para mim é visível, em algo invisível. Em outras palavras, ao realizar a leitura histórica do discurso fílmico e tentar decodificá-lo através do texto, estou operando com linguagens de natureza bastante distinta. Entretanto, são exatamente os mecanismos que envolvem essa operação que permitem ao historiador perceber que quando se utiliza do cinema como fonte, trabalha num campo onde predominam muito mais as possibilidades, as incertezas e as suas próprias impressões como espectador das imagens. Isso não significa dizer que ao trabalhar com fontes de outra natureza, o historiador não esteja sujeito a essas impressões diante do documento. Entretanto, o cinema, através de sua multiplicidade de linguagens, nos encaminha para o universo das emoções que transitam num campo absolutamente individual.

Interrogar os filmes e inseri-los como instituinte de uma dada conjuntura histórica, permitem que as imagens ganhem alguma visibilidade no fazer histórico e deixem de continuar submersas nos silenciosos arquivos das cinematecas. Assim, além da análise de outras temáticas que aparecem no amplo universo desse valioso corpo documental produzido pelo DIP e continuam a espera de outros olhares, seria importante tentar percorrer uma interessante questão que não foi objetivo desse trabalho: discutir as formas de recepção dos Cinejornais.

Em outras palavras, sugiro deslocar o foco de análise, neste trabalho centrado na produção dos Cinejornais e nas intenções do órgão produtor, para o campo da recepção, da apropriação dos filmes, dos usos sociais dessas imagens. Como afirma Enzensberger, "a invisibilidade do real, postulado antigo, cedeu lugar à sua visibilidade. Talvez o futuro de um trabalho crítico sobre as imagens em movimento esteja no resgate desse invisível, que estaria na fusão entre a recepção e a produção, e na emergência de uma reação criadora".⁽¹⁾

(1) H.G. Enzensberger. *A mídia Zero In: Mediocridade e loucura e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1995.p. 34

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. - FONTES PRIMÁRIAS

1. - ARQUIVOS

- **Fundação Cinemateca Brasileira - São Paulo**

Cine Jornais Brasileiros (1939-1945)

Revista Cinearte (1936-1939)

- **Hemeroteca da Biblioteca Nacional - Rio de Janeiro**

Revista Cine Magazine (1933-1938)

Revista Cinearte (1936-1939)

Cine Revista (1940)

2. - LIVROS DE ÉPOCA

- ALCIDES, Gentil. **As idéias do Presidente Getúlio Vargas**, Rio de Janeiro, José Olympio, 1939.
- AMARAL, Azevedo. **O Estado autoritário e a realidade nacional**, Rio de Janeiro, José Olympio, 1938.
- _____. **Ensaio brasileiro**, Rio de Janeiro, Omena e Barreto, 1930.
- AQUILES, Aristeu. **Aspectos da ação do DIP**. Rio de Janeiro, DIP, 1941.
- CAMPOS, Francisco. **O Estado nacional**, Rio de Janeiro, José Olympio, 1938.
- DANTAS, Mercedes. **A força nacionalizadora do Estado Novo**. Rio de Janeiro, DIP, 1942.
- RICARDO, Cassiano. **Marcha para oeste**, Rio de Janeiro, José Olympio, Col. Documentos Brasileiros, 1959.
- SILVA, José Pereira da. **Os melhores discursos de Getúlio Vargas de 1929 a 1934**. Rio de Janeiro, Calvino Filho, 1934.
- TORRES, Alberto. **O problema nacional brasileiro**, São Paulo, Cia Ed. Nacional, 1933.
- VARGAS, Getúlio Dornelles. **A Nova Política do Brasil**, Rio de Janeiro, José Olympio, 1947.
- _____. **A política trabalhista no Brasil**, Rio de Janeiro, José Olympio, 1950.
- _____. **Getúlio Vargas: Diário**, São Paulo, Siciliano, 1995.
- VIANA, Oliveira. **Populações Meridionais do Brasil**, São Paulo, Monteiro Lobato, 1922.
- _____. **Instituições políticas brasileiras**, Rio de Janeiro, José Olympio, 1949.

II - FONTES SECUNDÁRIAS

1. - LIVROS E TESES

ALMEIDA, Claudio Aguiar. **O cinema como "agitador das almas" : argila, uma cena do Estado Novo**. São Paulo, Annablume, 1999.

ANTONACCI, Maria Antonieta M. **A vitória da razão**. São Paulo, dissertação de mestrado apresentada na FFCLH/USP, 1986.

ARÉAS, Luciana Barbosa. **A redenção dos operários: o Primeiro de Maio no Rio de Janeiro durante a República Velha**, Campinas, dissertação de mestrado apresentada no IFCH, UNICAMP, 1996.

_____. **Consentimento e resistência: um estudo sobre as relações entre trabalhadores e Estado no Rio de Janeiro (1930-1945)**, Campinas, tese de doutorado apresentada no IFCH, UNICAMP, 2000.

BANCZKO, Bronislaw. **Les imaginaires sociaux.**, Paris, Payot, 1984.

BEIRED, José Luis Bendicho. **Autoritarismo e Nacionalismo: O campo intelectual da nova direita no Brasil e na Argentina (1914-1945)**, Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História da FFLCH da USP, 1996.

BERNARDET, Jean Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro/Embrafilme, 1979.

BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da Historiografia: A Escola dos Annales (1929 - 1989)**, São Paulo, Editora Unesp, 1991.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade**. Rio de Janeiro, Artnova/Embrafilme, 1977.

CHARTIER, Roger. **The Cultural Uses of Print**, Princeton, N.J., 1987.

CHAUÍ, Marilena de S. & FRANCO, Maria Sylvia C. **Ideologia e participação popular**. São Paulo/Rio de Janeiro, CEDEC/Paz e terra, 1979.

CONTIER, Arnaldo. **Estado Novo - Música, Nação e Modernidade: anos 20 e 30**. Tese de Livre Docência, São Paulo, USP, FFLCH, 1988.

- DE DECCA, Edgar Salvatori. **O silêncio dos vencidos**. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- DOMINIQUE, Pélassy. **Le signe nazi**. Paris, Fayard, 1983.
- ENZENSBERGER, H.G. A mídia Zero *In: Mediocridade e loucura e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1995.
- FAUSTO, Boris. **A Revolução de 1930: História e historiografia**. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- _____. (org.) **História geral da civilização brasileira; III - O Brasil republicano, sociedade e política (1930 - 1964)**. São Paulo, Difel, 1984.
- _____. **O pensamento nacionalista autoritário**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2001.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1992.
- FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, visão, imaginação**. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- GALVÃO, Maria Rita & SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema Brasileiro 1930-1964 *In: FAUSTO, Boris, História Geral da Civilização Brasileira*, Tomo III, Brasil Republicano - Economia e Cultura, São Paulo, Difel, 1984.
- GALVÃO, Maria Rita (org.) **Catálogo Cine Jornal Brasileiro, Departamento de Imprensa e Propaganda (1938-1946)**, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1982.
- GASSER, Bernard. **Ciné Journal Suisse: aperçu historique (1923-1945) et analyse de tous le números de 1945**. Lausanne, Cinémathèque Suisse, 1979.
- GOMES, Angela Maria de C.(org.). **Velhos militantes: depoimentos**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.
- _____. **A Invenção do Trabalhismo**, São Paulo, Vértice, 1988.
- GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial: Ideologia, propaganda e censura no Estado Novo**. São Paulo, Marco Zero, 1990.
- HOBSBAWM, Eric J. **A era dos Impérios 1875-1914**, Rio de Janeiro, Paz e terra, 1988.
- _____. **Sobre a História**. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

- HOBBSAWM, Eric J. & RANGER, Terrence (orgs.). **A invenção das tradições**, Rio de Janeiro, Paz e terra, 1984.
- HUNT, Lynn (org.). **A nova história cultural**. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- KOCHER, Bernardo. **Luto-Luta - O Primeiro de Maio no Rio de Janeiro: 1890 - 1940**. Niterói, dissertação de mestrado apresentada na UFF, 1987.
- LAMONIER, Bolivar. Formação de um pensamento político autoritário na primeira república - uma interpretação *In*: FAUSTO, Boris. **História Geral da Civilização Brasileira**, Tomo III, Vol. 2, São Paulo, Difel, 1977.
- LAUERHASS Jr., Ludwig. **Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro - Estudo do advento da geração nacionalista de 1930**, São Paulo, Edusp, 1986.
- LE BON, Gustave. **Psicologia das Multidões**, 5ª ed., Rio de Janeiro, F. Briguiet & Cia. Ed., 1954.
- LE GOFF, Jacques. As mentalidades: uma História ambígua *In*: **História Novos Objetos**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.
- _____. **L'imaginaire médiéval**. Paris, Gallimard, 1985.
- _____. Documento/monumento *in*: **Enciclopédia Einarde**. Porto, Imprensa Nacional, 1984.
- LENHARO, Alcir. **Sacralização da política**. Campinas, Papyrus/Unicamp, 1986.
- _____. **Nazismo, o triunfo da vontade**. São Paulo, Ed. Ática, 1986.
- _____. **Colonização e trabalho no Brasil: Amazônia, Nordeste e Centro-Oeste. Os anos 30**, Campinas, Edunicamp, 1986.
- MARSON, Adalberto. **A Ideologia nacionalista em Alberto Torres**, São Paulo, Duas Cidades, 1979.
- MENDONÇA, Sonia Regina de. Estado e Sociedade: consolidação da república oligárquica. *In*: LINHARES, Maria Yedda (org.), **História geral do Brasil**, Rio de Janeiro, Campos, 1990.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo, Perspectiva, 1972.

- MICELI, Sergio. **Intelectuais e classes dirigentes no Brasil (1920 - 1945)**. São Paulo, Difel, 1979.
- MORETTIN, Eduardo Victório. **Cinema e História: uma análise do filme "Os Bandeirantes"**. São Paulo, dissertação de mestrado apresentada à ECA-USP, 1994.
- _____. **Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme "Descobrimento do Brasil" (1937, de Humberto Mauro)**, São Paulo, tese de doutorado apresentada à ECA-USP, 2001.
- MOURÃO, Maria Dora Genis. O cinema brasileiro e o populismo na década de 30, In: MELO, José Marques (coord.) **Populismo e Comunicação**, São Paulo, Cortez, 1981.
- MUNAKATA, Kazumi. **A Legislação trabalhista**. São Paulo, Brasiliense, 1983; (Coleção Tudo é História)
- OLIVEIRA, Lucia Lippi *et alli*. **Estado Novo: ideologia e poder**. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- PAOLI, Maria Célia. "Os Trabalhadores Urbanos na Fala dos Outros. Tempo, Espaço e Classe na História Operária Brasileira, In: José Sérgio L. Lopes (coord.), **Cultura & Identidade Operária**, São Paulo/Rio de Janeiro, Marco Zero/UFRJ, 1987.
- _____. O sentido histórico da noção de cidadania Brasil: onde ficam os índios? In: **O Índio e a cidadania**, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- PARANHOS, Adalberto de Paula. **O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil**, Campinas, dissertação de mestrado apresentada ao IFCH-UNICAMP, 1996.
- PERROT, Michelle. **Os Excluídos da História**. São Paulo, Paz e terra, 1989.
- _____. The first of may 1890 in France: the birth of a working class ritual. In: HOBBSAWM, Eric (org.) **The power of the past.**, Paris, Thane, Crossick and Floud. Editions.
- RODRIGUES, José Honório. **História e Historiografia no Brasil**, São Paulo, Nacional, 1965.

- SADOUL, George. **História do Cinema Mundial**, Vol 1 , São Paulo, Martins ed. 1963.
- SANTA ROSA, Virgílio. **O Populismo na Política Brasileira**, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.
- SANTOS, Dulce Amarante dos, **Mulheres: O cruzamento de dois imaginários** in SOLLER, Maria Angélica & MATOS, Maria Izilda S. (orgs.), **O Imaginário em debate**, São Paulo, Olho d'Água, 1988.
- SHVARZMAN, Sheila. **Como o cinema escreve a História: Elia Kazan e a América**, dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da Unicamp, 1994
- SILVA, Eduardo. **As queixas do Povo**, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**, São Paulo, Annablume, 1996
- SODRÉ, Nelson Werneck. **Formação histórica do Brasil**, São Paulo, Brasiliense, 1963.
- SOUZA, José Inácio de Melo. **A Ação e o Imaginário de uma ditadura - controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo**. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes, São Paulo: Universidade de São Paulo, 1990
- _____. **Catálogo Cine Jornal Brasileiro: Banco de Dados - Índice de Assuntos**, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 1989.
- SUSSEX, Elizabeth. Cavalcanti na Inglaterra *In*. Cavalcanti, **Filme e realidade**, Rio de Janeiro, Artnova/Embrafilme, 1977
- VIEIRA, Evaldo. **Autoritarismo e corporativismo no Brasil**, São Paulo, Cortez, 1981.
- WEFFORT, Francisco. **O populismo na política brasileira**, Rio de Janeiro, Paz e terra, 1978.

2 - ARTIGOS

- ABUD, Kátia Maria. Formação da alma e do caráter nacional - ensino de História na Era Vargas. **Revista Brasileira de História**, 18 (36): 103-13, 1998.
- ALMEIDA, Maria das Graças Andrade Ataíde de. Estado Novo: projeto político pedagógico e a construção do saber, **Revista Brasileira de História**, 18 (36): 137-59, 1998.
- AMARAL, Azevedo. Departamento de Imprensa e Propaganda. **Revista do Serviço Público**, Rio de Janeiro I (2): 11-12, 1940
- CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e construção da identidade nacional coletiva. **Revista Brasileira de História**, 16(31-32): 328-52, 1996.
- _____. O controle da opinião e os limites da liberdade: imprensa paulista (1920-45). **Revista Brasileira de História**, 12 (23-24): 55-77, setembro/agosto, 1992.
- DUTRA, Eliana Regina de Freitas. O fantasma do outro -Espectros totalitários na cena política brasileira dos anos 30. **Revista Brasileira de História**, 12 (23-24): 125-41, setembro 1991/agosto 1992.
- DUTRA, Roger Andrade. Da historicidade da imagem à historicidade do cinema. **História e Imagem**. São Paulo, (21): 121-140, novembro/00
- ERBOLATO, Maria L. A censura à imprensa durante o estado Novo. **Comunicarte**, 2(4): 131-52, 2º semestre 1984. Campinas, nº2, 1984.
- GARFIELD, Seth. As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: os índios e o Estado-Nação na era Vargas. **Revista Brasileira de História**, 20 (39): 15-42, 2000.
- MUNAKATA, Kazumi. Compromisso do Estado. **Revista Brasileira de História**; 7 (14): 58-71.
- NOVA, Cristiane. A História diante dos desafios imagéticos. **Projeto História - História e Imagem**, (21): 141-162, nov/2000.
- PANACCIONE, Andrea (org.). May day Celebration, **Caderno da Fundação Giacomo Brodolini**, Veneza, Marsilio Editori, 1988.

- PAULO, Heloisa Helena de Jesus. O DIP e a Juventude - Ideologia e propaganda estatal (1939-1945). **Revista Brasileira de História**, 7(14): 99-113, mar./ago.1987.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. **Revista Brasileira de História**, 15 (29): 9-27, 1995.
- ROSENSTONE, Robert. História em imagens, história em palavras. Reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens. **Revista de História Contemporânea - O olho da História**. 5:105-116. 1998.
- WADSWORTH, James E.. Moncorvo Filho e o problema da infância: modelos institucionais e ideológicos da assistência à infância no Brasil. **Revista Brasileira de História**, 19(37): 103-24, 1999.