

FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP

Presidente do Conselho Curador
Herman Voorwald

Diretor-Presidente
José Castilho Marques Neto

Editor-Executivo
Jézio Hernani Bomfim Gutierre

Conselho Editorial Acadêmico
Antonio Celso Ferreira
Cláudio Antonio Rabello Coelho
José Roberto Ermandes
Luiz Gonzaga Marchezan

Maria do Rosário Longo Mortatti
Maria Encarnação Beltrão Sposito
Mario Fernando Bolognesi
Paulo César Corrêa Borges
Roberto André Kraenkel
Sérgio Vicente Motta

Editores-Assistentes
Anderson Nobara
Arlete Sousa
Dida Bessana

MARIA HELENA ROLIM CAPELATO

MULTIDÕES EM CENA

PROPAGANDA POLÍTICA NO VARGUISMO E NO PERONISMO

2ª EDIÇÃO

SBD-FFLCH-USP



323933



editora
unesp

2

PROPAGANDA POLÍTICA E CONTROLE DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

O varguismo e o peronismo não se definem como fenômenos fascistas, mas é preciso levar em conta a importância da inspiração das experiências alemã e italiana nesses regimes, especialmente no que se refere à propaganda política. Alberto Ciria (1983) marca a distinção entre fascismo e peronismo, mas reconhece as similitudes entre ambos nos aspectos de comunicação de massas: não só pelo controle sobre a imprensa e pela supressão das publicações opositoras, mas também pelo emprego dos meios de comunicação no sentido moderno. No Brasil e na Argentina, a organização e o funcionamento dos órgãos produtores da propaganda política e controladores dos meios de comunicação também revelam a inspiração européia. Por esse motivo, cabe fazer referência ao significado e à organização da propaganda nazi-fascista.

Os nazistas acreditavam nos modernos métodos de comunicação de massa e, segundo Hannah Arendt, muito aprenderam com a propaganda comercial norte-americana. Mas a propaganda política tinha características particulares: uso de insinuações veladas e ameaçadoras, simplificação das idéias para atingir as massas incultas, apelo emocional, repetições, promessas de benefícios materiais ao povo (emprego, aumento de salários, barateamento dos gêneros

de primeira necessidade), promessas de unificação e fortalecimento nacional (Arendt, 1978).

A propaganda nazi-fascista exigia uma unidade de todas as atividades e ideologias. A moral e a educação estavam subordinadas a ela. Sua linguagem simples, imagética e agressiva visava provocar paixões para atingir diretamente as massas. Segundo os preceitos de Hitler expressos em *Mein Kampf*: "a arte da propaganda consiste em ser capaz de despertar a imaginação pública fazendo apelo aos sentimentos, encontrando fórmulas psicologicamente apropriadas que chamam a atenção das massas e tocam os corações" (apud Guyot & Restellini, 1987, p.16). Goebbels também expôs o que se deveria esperar da propaganda:

é boa a propaganda que leva ao sucesso ... Esta não deve ser correta, doce, prudente ou honorável ... porque o que importa não é que uma propaganda impressione bem, mas que ela dê os resultados esperados. (ibidem, p.16)

Tomando como ponto de partida os fenômenos modernos de propaganda, Pierre Ansart afirma que a imposição sistemática de ideologias nos permite compreender melhor como a sensibilidade política não é um estado de fato, mas o resultado de múltiplas mensagens, apelos, interpelações, dramatizações que mantêm ou modificam diariamente os sentimentos coletivos. As pesquisas sobre influência e persuasão mostram como confianças e desconfianças, admirações e ódios são, permanentemente, objetos de um trabalho multiforme de renovação e inculcação.¹

1 Pierre Ansart (1983) afirma que a compreensão da dimensão afetiva das paixões coletivas que acompanham as práticas políticas representa um desafio ao pesquisador. A ciência positiva recusou a possibilidade do conhecimento dessa dimensão da vida social. A psicologia de massas procurou enfrentar o problema de maneira insatisfatória: os resultados dessas investigações se caracterizam por uma simplificação das determinações históricas e uma extrema redução das múltiplas figuras da afetividade coletiva. O autor procura compreender a produção de sentimentos políticos em outras bases: analisa a atuação dos atores ou agentes produtores, o papel dos meios de persuasão e a consequência das mensagens.

O totalitarismo, segundo o autor, produz estruturas socioafetivas que se caracterizam por uma dimensão emocional intensa. A propaganda política em regimes dessa natureza atua a fim de aquecer as sensibilidades e tende a provocar paixões. Os sentimentos, fenômenos de longa duração, são manipulados de forma intensa pelas técnicas de propaganda com o objetivo de produzir forte emoção. Mas os móveis das paixões variam conforme o momento histórico (honra, riqueza, igualdade, liberdade, pátria, nação etc.) e, no caso das experiências totalitárias, alguns móveis são comuns (por exemplo, o amor ao chefe, à pátria/nação) e outros são específicos (como o anti-semitismo).

A intensificação das emoções ocorre por meio dos meios de comunicação, responsáveis pelo aquecimento das sensibilidades. Mas os sinais emotivos são captados e intensificados também mediante outros instrumentos: literatura, teatro, pintura, arquitetura, ritos, festas, comemorações, manifestações cívicas e esportivas. Todos esses elementos podem entrar em múltiplas combinações e provocar resultados diversos.

No varguismo e no peronismo, não apenas as técnicas de manipulação destinadas a provocar mudanças de sensibilidade e exaltação dos sentimentos, mas também as formas de organização e planejamento dos órgãos encarregados da propaganda política revelam identidade com a proposta nazista. No entanto, elas apresentam características particulares e produziram resultados distintos do modelo europeu: a comparação dessas experiências permitirá apontar os traços comuns e os específicos.

A análise da natureza, dos objetivos e da eficácia da propaganda nos dois casos em estudo implica uma referência ao modelo de planejamento, organização, conteúdo e prática da experiência pioneira.

Para melhor submeter a população, preparar as massas para as grandes tarefas nacionais e favorecer uma revolução espiritual e cultural, o governo Hitler criou, em 13-3-1933, o novo Ministério da

Leva em conta a universalidade do fenômeno da sensibilidade política, mas também a pluralidade e a diversidade das configurações socioafetivas particulares.

Informação Popular e da Propaganda, cuja organização foi confiada a Joseph Goebbels. A partir daí, divulgaram-se, por toda parte, as atuações do partido; o país foi inundado por panfletos, cartazes vermelhos ornados de cruz gamada e jornais distribuídos nas ruas, caixas de correio ou lançados por aviões. Alto-falantes foram usados para repetir as palavras de ordem ou para fazer ouvir as palavras do líder gravadas em discos. Por meio de *meetings* organizados por todo o país, oradores formados pelo partido popularizaram temas e slogans de fácil assimilação. As águias, as bandeiras, a cruz gamada de fundo vermelho e branco, os cantos e hinos, os uniformes marrons, as paradas das S.A., desfilando em colunas numa ordem impecável ao som de fanfarras e à luz de tochas, os *Seig Heil* ou os *Heil Hitler*, repetidos em coro pela multidão, não somente asseguravam a coesão das massas, impressionando os indecisos e aterrorizando os adversários, mas também suscitaram êxtase e devotamento. O povo, segundo Goebbels, deveria "começar a pensar em unidade, a reagir em unidade e se colocar à disposição do governo com toda a simpatia" (Guyot & Restellini, 1987, p.22).

O controle do Estado sobre os meios de comunicação

Em qualquer regime, a propaganda política é estratégia para o exercício do poder, mas nos de tendência totalitária ela adquire uma força muito maior porque o Estado, graças ao monopólio dos meios de comunicação, exerce censura rigorosa sobre o conjunto das informações e as manipula. O poder político, nesses casos, conjuga o monopólio da força física e simbólica. Tenta suprimir, dos imaginários sociais, toda representação de passado, presente e futuro coletivos, distintos dos que atestam sua legitimidade e caucionam seu controle sobre o conjunto da vida coletiva.

Os organizadores das propagandas varguista e peronista, atentos observadores da política de propaganda nazi-fascista, procuraram adotar os métodos de controle dos meios de comunicação e de per-

suasão usados na Alemanha e na Itália, adaptando-os às realidades brasileira e argentina.

Nem todos os ideólogos ou adeptos do Estado Novo declaravam-se simpatizantes do nazi-fascismo, mas alguns explicitaram sua admiração por esses regimes, como foi o caso de Filinto Müller, chefe da polícia política, encarregado da repressão aos opositores, e de Lourival Fontes, diretor do DIP, que exercia o controle sobre os meios de comunicação e cultura, sendo também responsável pela produção e pela divulgação da propaganda estadonovista.

A importância dos meios de comunicação para a propaganda política já fora salientada por Assis Chateaubriand em 1935, ocasião em que criticou Vargas pela incapacidade de utilizá-los de forma eficiente. Mencionando o exemplo da Alemanha nazista, Chateaubriand disse que nesse país

a técnica de propaganda obtém resultados até a hipnose coletiva... O número de heréticos se torna cada vez mais reduzido porque o esforço de sugestão coletiva é desempenhado pelas três armas poderosas de combate da técnica material de propaganda: o jornalismo, o rádio e o cinema... (Diário de S. Paulo, 30 abr. 1935).

Ainda que as recomendações do jornalista não tivessem sido totalmente levadas em conta porque os representantes do Estado Novo tinham cautela quanto à identificação desse regime com o nazi-fascismo, não se pode negar o sucesso do governo no controle dos meios de comunicação. Entre o exagero dos regimes totalitários e a "criminoso negligência" dos liberais, Francisco Campos acreditava na opção pelo equilíbrio, conceituando a imprensa na Constituição como agência pública ou poder público (Goulart, 1990, p.59).

Francisco Campos referiu-se à transformação da

tranqüila opinião pública do século passado em um estado de delírio ou de alucinação coletiva mediante os instrumentos de propagação, de intensificação e de contágio das emoções, tornados possíveis precisamente graças ao progresso que nos deu a imprensa de grande tiragem, a radiodifusão, o cinema, os recentes processos de comunicação que con-

ferem ao homem um dom de ubiqüidade e, dentro em pouco, a televisão, tornando possível a nossa presença simultânea em diferentes pontos do espaço. Não é necessário o contato físico para que haja multidão. Durante toda a fase da campanha ou da propaganda política, toda a nação é mobilizada em estado multitudinário. Nessa atmosfera emotiva seria ridículo admitir que os pronunciamentos de opinião possam ter outro caráter que não seja o ditado por preferências ou tendências de ordem absolutamente irracional. (Campos, 1940, p.25)

Embora o regime não tivesse seguido à risca esse modelo de persuasão das massas, os encarregados da propaganda procuraram aperfeiçoar-se na arte de empolgação e envolvimento das "multidões" por meio das mensagens políticas. Nesse tipo de discurso, o significado das palavras importa pouco, pois, como declarou Goebbels, "não falamos para dizer alguma coisa, mas para obter um determinado efeito". O efeito visado no Estado Novo era a conquista do apoio necessário à legitimação do novo poder, oriundo de um golpe.

O jornal getulista *A Noite* (3 jan. 1945) comentou que Vargas não se perdia no jogo de palavras. O discurso do chefe era elaborado com base em técnicas de linguagem: usava slogans, palavras-chave, frases de efeito e repetições ao se dirigir às massas. Os meios de comunicação reforçavam a figura do líder com frases do tipo "a generosa e humanitária política social do presidente Vargas", "reiteradas e expressivas provas de carinho ao presidente Vargas", "a popularidade do presidente Vargas", "homenagem de respeito e testemunho de gratidão ao presidente Vargas". Esse tipo de linguagem, como bem mostra Armand Robin, presta-se à eliminação das oposições porque, ao se apresentar como a fala do todo, não admite contestação e seu poder de convencimento é muito eficaz (apud Capelato, 1986).

O uso dos meios de comunicação tinha como objetivo legitimar o Estado Novo e conquistar o apoio dos trabalhadores à política varguista. Essa meta se esclarece na justificativa do ministro do Trabalho Alexandre Marcondes Filho referente ao rádio. É importante notar que sua fala data de 1942, ou seja, anos depois do golpe de 1937. A comunicação com os trabalhadores pelo rádio, segundo o ministro,

advinha da necessidade de divulgar o novo direito social ainda desconhecido pelo próprio trabalhador beneficiário. Esse desconhecimento se explicava, em parte, pela natureza do processo histórico que presidira a elaboração da legislação social: por não ter sido conquistada ao longo de uma epopéia de lutas e, sim, outorgada pela sabedoria do Estado, essa legislação exigia divulgação e esclarecimentos (Castro Gomes, 1988, p.231).

Ao analisar o período, observa-se que, nos primeiros anos do Estado Novo, a preocupação de contato mais direto com as massas não era marcante. O caráter autoritário da mudança de regime, realizada por meio de um golpe, permite entender essa postura. Ela se modificou, posteriormente, sem atingir, no entanto, a importância e a intensidade da propaganda posta em prática no peronismo.

O processo argentino foi distinto. A campanha eleitoral de 1945 que conduziu Perón à Presidência da República deixou clara a importância da propaganda política, cujos mecanismos foram sendo aperfeiçoados ao longo do período. A forte oposição à nova política implicava a necessidade de ampliação do apoio ao regime, conseguido sobretudo entre os setores populares; esse fato explica o uso mais intenso da propaganda no peronismo do que no varguismo do Estado Novo, no qual o contato com as massas pelos meios de comunicação era realizado por órgãos controlados pelo Estado e legitimados pela Constituição autoritária de 1937.

No país vizinho, a importância atribuída a esse mecanismo de poder já tinha sido explicitada, anteriormente, pelos articuladores do golpe de 1943. Segundo Juan José Sebreli, membros do GOU haviam decidido que, "a exemplo da Alemanha, pelo rádio, pela imprensa controlada, pelo livro, pela Igreja, pela educação, deveria se inculcar no povo o espírito favorável à compreensão do caminho heróico a ser percorrido" (Sebreli, 1985, p.62).

A Constituição brasileira de 1937 legalizou a censura prévia aos meios de comunicação. A imprensa, por meio de uma legislação especial, foi investida da função de caráter público, tornando-se instrumento do Estado e veículo oficial da ideologia estadonovista. O artigo 1.222 exterminava a liberdade de imprensa e admitia a censura

a todos os veículos de comunicação. 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" (*Anuário da Imprensa Brasileira*, DIP, 1941).

Durante o período, foram organizados órgãos de controle e repressão dos atos e idéias. A peça fundamental era o Departamento de Imprensa e Propaganda, que tinha amplos poderes sobre os meios de comunicação e se encarregava da organização da propaganda. Foi com o advento do Estado Novo que o governo sentiu, mais fortemente, a necessidade de investir na propaganda. Nesse sentido, lançou mão de todos os recursos das novas técnicas de persuasão que estavam sendo usadas em diversos países, especialmente na Alemanha de Goebbels.

O Estado Novo ampliou sua capacidade de intervenção na esfera cultural por meio de instituições criadas pelo Ministério de Educação e Saúde Pública.²

O Ministério da Educação, nas mãos de Gustavo Capanema, propôs a divisão do Departamento de Propaganda em duas partes: a primeira, de Publicidade e Propaganda, ficaria no Ministério da Jus-

2 Em 1932, quando Francisco Campos era ministro da Educação, foram editados dois decretos que definiam as funções desse ministério, que deveria assumir o papel de orientador educacional nos serviços de radiodifusão e na área do cinema educativo. Nessa mesma época, um documento encontrado na pasta do arquivo de Gustavo Capanema, sobre o Instituto Nacional de Cinema Educativo, estabelecia as linhas do que seria um grande e ambicioso Departamento de Propaganda do Ministério da Educação. Segundo o documento, cumpria ao ministério buscar atingir, com toda a sua afluência cultural, a "todas as camadas populares. O Departamento de Propaganda aqui projetado terá essa finalidade. Ele deverá ser um aparelho vivaz, de grande alcance, dotado de um forte poder de irradiação e infiltração, tendo por função o esclarecimento, o preparo, a orientação, a edificação, numa palavra, a cultura de massas" (Schwartzman et al., 1984, p.87). Em 1934, Getúlio Vargas criou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural junto ao Ministério da Justiça, esvaziando o Ministério da Educação não só da propaganda como do rádio e do cinema. A decisão tinha como objetivo colocar os meios de comunicação de massa a serviço direto do Poder Executivo, iniciativa que tinha inspiração direta no recém-criado Ministério da Propaganda alemão, que foi o embrião do DIP.

tiça, e a outra, Difusão Cultural, voltaria ao Ministério de Educação e Saúde. Em 1938, Capanema reivindicou, contrariando as pretensões do ministro da Justiça Francisco Campos, que tanto o Serviço de Radiodifusão Educativa como o Instituto Nacional de Cinema permanecessem como área de atuação do Ministério da Educação, alegando que a radiodifusão escolar era matéria diferente e separada da radiodifusão, meio de publicidade ou de propaganda, assim como, já alegara antes, o "cinema educativo" se distinguiu do "cinema escolar" (ibidem, p.88). Em 1939, as atribuições do extinto Departamento de Propaganda e Difusão Cultural passaram para o Departamento de Imprensa e Propaganda, criado nesse ano.

O DIP foi fruto da ampliação da capacidade de intervenção do Estado no âmbito dos meios de comunicação e da cultura. Tinha como função elucidar a opinião pública sobre as diretrizes doutrinárias do regime, atuar em defesa da cultura, da unidade espiritual e da civilização brasileira.³

Vinculado diretamente à Presidência da República, o DIP produzia e divulgava o discurso destinado a construir uma certa imagem do regime, das instituições e do chefe do governo, identificando-os com o país e o povo. Nesse sentido, foram produzidos livros, revistas, folhetos, cartazes, programas de rádio com noticiários e números musicais, além de radionovelas, fotografias, cinejornais, documentários cinematográficos. Nesse conjunto, destacam-se a imprensa e o rádio como os meios mais utilizados para a divulgação da propaganda política (Goulart, 1990).

Os discursos de Vargas proferidos em inaugurações, comemorações e visitas, assim como os de seus ministros e assessores, forneciam o conteúdo básico da propaganda. Havia controle direto sobre os veículos de comunicação: jornais, rádios, cinema. A partir de 1940, 420 jornais e 346 revistas não conseguiram registro no DIP. Aqueles

3 O órgão estava estruturado da seguinte forma: Divisão de Divulgação, Divisão de Radiodifusão, Divisão de Cinema e Teatro, Divisão de Turismo, Divisão de Imprensa e Serviços Auxiliares. A organização funcional revelava alto grau de centralização e os cargos de confiança eram atribuídos diretamente por Getúlio Vargas.

que insistiram em manter sua independência ou se atreveram a fazer críticas ao governo tiveram sua licença cassada. As “publicações inconvenientes” foram suprimidas.

Com esse esquema, a propaganda oficial alcançou um nível de produção e organização sem precedentes no país e passou a se responsabilizar pela defesa da unidade nacional e pela manutenção da ordem (Goulart, 1990, p.54-9).

Na Argentina, a propaganda política também foi inspirada nas experiências nazi-fascistas. Perón, antes de se tornar líder político, permaneceu algum tempo na Itália e visitou a Alemanha, onde tomou contato com a experiência de propaganda. Após o golpe de 1943, sugeriu que o novo governo apelasse para a publicidade. Nesse sentido, afirmou:

A propaganda é uma arma poderosa, sobretudo quando se dispõe de todos os meios... O GOU é uma instituição eminentemente castrense que não vai entrar nunca na mente dos civis por mais propaganda que gastemos com ele. Temos que eleger um homem dos nossos e focalizar sobre ele os refletores. O trabalho seguinte consiste em torná-lo simpático. Isso é muito fácil, basta que apareça respaldando todas as disposições que repercutem favoravelmente na população.

Segundo Juan José Sebreli (1985, p.63), todos os presentes concordaram com o plano e escolheram Perón para representar esse papel.

A organização da propaganda política peronista apresentou uma peculiaridade com relação aos demais países: Perón ascendeu ao poder em 1946, após a derrota do nazi-fascismo na Segunda Guerra; foi eleito na vigência do Estado liberal e manteve a Constituição que garantia liberdade de expressão. No que se refere aos meios de comunicação, o líder preferiu mover-se em outro plano, construindo uma máquina paraestatal de produção e controle da propaganda (Sirvén, 1984).

A censura à imprensa teve início imediatamente após o golpe de 1943; foram proibidas de circular 190 publicações nacionais e 79 estrangeiras. Mas com a distensão política, em 1945, a liberdade de

imprensa foi recuperada, permitindo aos meios de comunicação manifestar-se contra a candidatura de Perón à Presidência da República em 1946. A grande imprensa foi porta-voz de seus adversários. Uma vez eleito, o governante não mediu esforços para liquidar a imprensa opositora, sem alterar o quadro legal.

A Constituição argentina continuava garantindo a liberdade de imprensa, mas, para a realização do controle institucional dos meios de comunicação, foram criadas a “Subsecretaría de Informaciones” e a “Secretaría de Prensa y Difusión”, inspiradas na organização nazi-fascista para controle dos meios de comunicação (ibidem, p.15). Integram a “Subsecretaría” as seguintes repartições: Imprensa, Difusão, Publicidade, Espetáculos Públicos, Arquivo Gráfico, Registro Nacional e Administração. A Direção Geral de Difusão reorganizou a propaganda estatal e tornou-se uma das áreas mais sobrecarregadas: dela dependia a edição de milhares de folhetos destinados a dar publicidade, em diferentes idiomas, à obra do governo e de sua esposa, a ressaltar a figura de ambos, a tomar pública a ação da Fundação Eva Perón. Encarregava-se, também, da fabricação de miniaturas com o escudo justicialista, caixas de fósforos com a imagem do matrimônio de Perón, lapiseiras com inscrições partidárias, cinzeiros, lenços, prendedores, agendas e carteiras com a efígie do presidente ou de sua esposa.

Raul Apold era o homem-chave da propaganda na Argentina. Ocupando o cargo máximo na Subsecretaría, buscava, continuamente, novidades em sua tarefa de elaborar a propaganda do governo. Criou o concurso da Rainha Nacional do Trabalho; foi autor da famosa frase “Perón cumple, Evita dignifica”, estampada em enormes cartazes colocados na frente das principais obras do governo; organizou jogos infantis; mandou fabricar relógios cujos números foram substituídos pelos nomes de Perón e Eva, editou milhares de almanaques profusamente ilustrados com a figura do líder e de sua esposa, além de distintivos generosamente distribuídos; montou uma gigantesca exposição fotográfica na rua Florida, uma semana antes da eleição de 1951; organizou o primeiro Festival Internacional de Cinema em Mar del Plata, para o qual foram convidados artistas como Gina Lollobrigida e Errol Flynn (ibidem, p.122-4).

A oposição acusava Apold de querer montar uma maquinária propagandística similar à levada a cabo por Goebbels na Alemanha nazista. Mas o dedicado funcionário acabou sendo condecorado com a medalha de lealdade, que Perón colocou sobre seu peito em 30 de maio de 1950.

Com a criação desses organismos, a censura inorgânica e circunstancial assentou-se em bases mais firmes. Perón considerava a opinião pública uma realidade que não podia ser manejada arbitrariamente nem desprezada como ficção. Para que não ficasse exposta à imaginação dos políticos, colocou-a nas mãos das referidas secretarias que inundaram o país de propaganda peronista.

A organização e a prática da propaganda política nos dois regimes apresentam peculiaridades, mas na sua essência buscavam, como nos modelos europeus, impressionar mais do que convencer e sugerir em vez de explicar.

Jacques Driencourt (1950) definiu a natureza totalitária da propaganda contemporânea pela sua vinculação com o Estado, fenômeno que atingiu seu ápice no nazismo. Já em 1934 Goebbels apontava a propaganda como a arma mais eficaz de conquista do poder, edificação e consolidação do Estado. Essa arma de conquista do Estado deveria permanecer a serviço dele para impedir o risco de se perder o contato com o povo. Mais do que instrumento do poder, ela era considerada o poder. As propagandas varguista e peronista tinham esse sentido.

A imprensa e o rádio: principais veículos de propaganda

Tanto no varguismo como no peronismo, os esforços de eliminação de vozes discordantes e de penetração ideológica em todos os setores realizaram-se, antes de tudo, no campo da imprensa periódica, seguida pelo rádio.

Na Alemanha, o rádio foi considerado mais importante do que os jornais em manipulação. Com a fabricação em grande escala de aparelhos radiofônicos acessíveis a todos os bolsos, em 1934 o setor con-

quistou um milhão de ouvintes suplementares (Guyot e Restellini, 1983). Também na Itália o rádio apresentou crescimento espantoso: meio milhão de ouvintes antes da guerra da Etiópia; 30 mil a mais em 1937 e 1,2 milhão no final de 1939. Apesar desse crescimento importante, o fascismo italiano, diferentemente do nazismo, privilegiou a imprensa escrita como canal de divulgação da propaganda.

Mussolini era exaltado como o jornalista mais famoso do país (fora diretor do *Avanti* e depois do *Popolo d'Italia*) e, como o líder, a maioria dos dirigentes fascistas tinha um passado nesse campo. No regime fascista, a imprensa tornou-se um instrumento do Estado a serviço da nação: notícia e informação deveriam ser não um fim em si mesmo, mas instrumento de desenvolvimento e modelagem da consciência nacional. A imprensa italiana tornou-se o canal principal pelo qual o regime transmitia às massas as linhas de sua política interna.

O líder italiano esboçou sua idéia sobre o papel da imprensa no discurso de 10/10/1928:

O jornalismo, mais do que uma profissão, tornou-se uma missão de grande importância porque na época contemporânea, depois da escola que instrui as novas gerações, é o jornalismo que circula entre as massas encarregando-se de sua informação e formação.

Philip V. Canistraro (1975) considera difícil indicar, com precisão, quanto tempo demorou para que ocorresse a fascistização da imprensa italiana, mas é certo que, no final de 1926, o processo estava praticamente terminado. O controle por parte do "Ufficio della Stampa" sobre as publicações constituía um elemento essencial da política do regime. No final dos anos 20, o governo começou a determinar diretamente a forma e o conteúdo dos jornais italianos. O jornalismo deveria, desde então, abandonar o estilo antigo e assumir o estilo fascista que consistia em usar uma linguagem precisa, séria e enérgica no lugar da retórica pomposa do regime liberal.

A intrincada organização e a variedade de métodos empregados para o controle da imprensa não foram sempre gerenciadas com eficiência, mas, ao longo de todo o período, o controle exercido sobre

3

CULTURA E POLÍTICA NO VARGUISMO E NO PERONISMO

As políticas culturais do varguismo e do peronismo foram coerentes com a concepção de Estado que orientou a atuação dos governantes.

Para melhor compreensão da postura assumida nesses regimes perante a cultura cabe, de início, colocar algumas indagações de ordem mais geral: qual a função atribuída ao Estado com relação à cultura? Qual a concepção de cultura expressa pelos representantes do poder? Essas questões suscitam uma reflexão sobre o significado da arte, o poder do Estado e os interesses aos quais ele serve. O que está em causa, como diz Lionel Richard a propósito do tema, é a função social da arte, as relações entre arte e sociedade, arte e poder político. Em suma, cabe saber quem define os que podem e os que não podem produzir cultura, o que pode e o que não pode ser produzido (Richard, 1971).

O tema da relação cultura e poder político sempre suscita acalorado debate entre representantes do poder e produtores de cultura. A posição dos produtores costuma oscilar entre a recusa completa da participação do Estado, ou seja, liberdade total para a produção cultural, e a defesa da interferência do Estado para gerar recursos e distribuir os bens culturais, sem prejuízo da liberdade de produ-

ção. A posição dos representantes do poder depende da natureza do regime em vigor: nos regimes autoritários, de diferentes matizes, a intervenção do Estado faz-se presente na produção cultural; já nas democracias prevalece a liberdade de criação até o limite da interferência de interesses diversificados.

Ao se indagar em nome de que valores (políticos, ideológicos, religiosos, morais) se justifica a proibição de um produto cultural, a resposta parece óbvia quando se argumenta que nenhum desses valores é universal e modifica-se conforme a circunstância histórica. Por esse raciocínio, nenhuma proibição é legítima. Mas, como bem mostra Lionel Richard (1971), a questão é mais complexa, pois a valorização da produção cultural passa por outros canais (concepções estéticas, filosóficas e ideológicas em voga na sociedade).

O poder político define, em última instância, os parâmetros relativos à liberdade. Sob um regime democrático há espaço para a diversidade de produção, contestação de valores, expressão das tensões e dos movimentos contraditórios; nos regimes autoritários prevalece o controle da produção em nome de determinados valores (unidade nacional, identidade coletiva, ordem) e a censura é justificada como guardiã dos princípios que o poder político se arvora em defensor, apresentando-os como universais e eternos (Richard, 1971).

A comparação entre o caso brasileiro e o argentino permite compreender melhor a natureza da relação política/cultura e o grau de autonomia da produção cultural configurada no Estado Novo e no peronismo.

Como ponto de partida para a comparação cabe esclarecer que os dois regimes apresentavam uma perspectiva comum a respeito do papel do Estado, ou seja, a defesa da intervenção estatal na cultura, entendida como fator de unidade nacional e harmonia social. Nessa perspectiva, a arte e o saber descompromissados foram questionados no varguismo e no peronismo. Cabe mostrar como cultura, política e propaganda se mesclam nessas experiências.

Observam-se entre a política cultural varguista e peronista diferenças significativas e traços comuns, entre outros, a inspiração nazi-fascista, como ocorreu também em relação aos meios de comunicação.

Nesses campos, não apenas as concepções gerais, mas também as formas de organização, apresentam similaridades a se destacar.

Lionel Richard (1971), em seu estudo sobre a literatura no nazismo, enfatizou a importância conferida à arte nesse regime. Arquitetos e escultores encarregados de transformar o aspecto das cidades alemãs receberam somas enormes de dinheiro. O cinema tornou-se negócio de Estado: atores e produtores transformaram-se em verdadeiros soldados da propaganda. Todos os demais ramos da arte – teatro, pintura, escultura, música, literatura – foram usados para inculcar nas massas os valores do nacional-socialismo.

A arte-propaganda, segundo o autor, glorificou o chefe, a raça e a nação germânica. Hitler, no seu livro-bíblia *Mein Kampf*, determinou: “é necessário expulsar do teatro, das belas-artes, da literatura, do cinema, da imprensa, as produções de um mundo em putrefação; é necessário colocar a produção artística a serviço de um Estado e de uma idéia de cultura moral” (ibidem, p.47).

Os valores estéticos foram substituídos por valores biológicos: raça e sangue. A arte, tendo como função a coesão orgânica, venerou a germanidade.

A nomeação de Goebbels, em 1933, para o Ministério da Propaganda, marcou um virada decisiva na vida cultural alemã. Segundo Jean-Michel Palmier (1978), em menos de um ano o ministério refundiu todas as instituições, submetendo-as ao partido, e eliminou tudo o que parecia estranho ou hostil ao movimento nazista.

Goebbels era o responsável pela reorganização das artes. Dirigiu o “Serviço de Cultura”, órgão dividido em seis câmaras especiais consagradas à literatura, ao teatro, à música, ao rádio, à imprensa e às belas-artes. O cinema já tinha sido incluído anteriormente.

Na Alemanha, o cerceamento da produção cultural chegou ao paroxismo. Segundo Richard (1971), a efervescência cultural do período anterior explica, em parte, essa radicalização. Numa sociedade em crise, em que as tensões eram latentes, a cultura fervilhou, complementa Jean-Marie Palmier (1978).

Ao lado dessa produção cultural havia se desenvolvido, também no período anterior, uma arte que exaltava a guerra, o heroísmo, a

raça e a nação germânica. Essa tendência encontrou campo aberto para seu desenvolvimento com a vitória do nacional-socialismo.

O nazismo apresentou um projeto de embelezamento do mundo por meio da erradicação do feio, do sujo, do maléfico, do impuro. O objetivo mais alto da cultura era a expressão da raça ariana. A idéia de raça pura coincidia com a de cultura superior.

Aos que reagiram a essa submissão da cultura à política e à propaganda – e muitos o fizeram – coube o exílio, o silêncio, a morte. Os demais cantaram a glória imortal do povo germânico e de seu líder.

Na Itália, a situação cultural não chegou a esse extremo. Os intelectuais considerados perigosos foram eliminados fisicamente, como foi o caso de Gramsci, Matteotti, Gobetti e outros. Mas, ao contrário da Alemanha, houve pouca emigração. Um número significativo de intelectuais e artistas identificou-se com o fascismo, apoiou o movimento e defendeu a intervenção do Estado na cultura.

Ao longo do período, grande parte dos adesistas acabou se opondo ao regime. Gentili foi um dos últimos a render homenagem ao Duce, mas não era um fanático: encarregado de organizar a *Enciclopédia italiana*, permitiu a participação de não-fascistas e até de antifascistas nessa obra.

Segundo Maria Antonietta Macciocchi (1976), a tentativa de fascistização da cultura italiana fracassou. Já Norberto Bobbio (1973) afirma que uma cultura fascista jamais existiu realmente.

O regime conseguiu organizar e manter em torno de si um movimento de mobilização e participação das massas. No entanto, apesar da atuação dos grupos organizados e do uso dos meios de comunicação com fins propagandísticos, o regime não conseguiu impedir que o antifascismo agisse contra o sistema. Macciocchi (idem) afirma que isso aconteceu porque não se conseguiu a penetração profunda da ideologia nas massas.

Além dessa diferença significativa entre o nazismo e o fascismo, cabe ressaltar que o regime italiano, em lugar de condenar a arte moderna, representada na época pelo futurismo, a integrou e oficializou. Essas especificidades podem ser explicadas com base em peculiaridades históricas que não cabe aqui analisar.

Os regimes varguista e peronista conceberam e organizaram a cultura com os olhos voltados para essas experiências européias. Lá, como aqui, a cultura era entendida como suporte da política. No entanto, essa postura mais geral produziu resultados específicos a serem apontados.

A concepção de cultura no varguismo e no peronismo

Não tenho, como é moda, desdém pela cultura ou menosprezo pela ilustração. ... No período de evolução em que nos encontramos, a cultura intelectual sem objetivo claro e definido deve ser considerada, entretanto, luxo acessível a poucos indivíduos e de escasso proveito para a coletividade,

afirmou Getúlio Vargas, em discurso proferido em 5/1/1940 (Vargas, s.d., p.346).

O discurso enfatiza a necessidade de a cultura atingir setores excluídos desses benefícios, mas a referência à coletividade explícita a concepção do todo social homogêneo contrapondo-se à indeterminação e ao pluralismo.

Os ideólogos estadonovistas, alegando que o Estado liberal separara o homem, cujo domínio é o da cultura, do cidadão, cujo domínio é o da política, defendiam a necessidade de unificar as esferas política e social mediante o estabelecimento de uma "cultura política". Nessa perspectiva, a política era compreendida como elemento disciplinador, coordenador e organizador das forças sociais; as manifestações culturais só poderiam ocorrer sob a "tutela" da ordem política (Pimenta Velloso, 1982, p.88).

No Estado Novo a função do artista foi definida como socializadora em nível nacional e unificadora em nível internacional. Deveria cumprir a missão de testemunho do social, que em muito ultrapassava a mera veiculação da beleza. A arte vinculava-se ao nacional. Para exprimir os sentimentos sociais, o artista deveria se inspirar em

nossos temas e motivos mais típicos (Goulart, 1990, p.100). Nesse contexto, a arte voltava-se para fins utilitários em vez de ornamentais e, por meio dela, buscava-se ampliar a divulgação da doutrina estadonovista.

A concepção de cultura que orientou o peronismo era similar à do Estado Novo. Criticando a valorização da cultura estrangeira e o caráter minoritário/elitista das empresas culturais argentinas, Perón afirmou:

A cultura é um bem comum, e tanto ela como o ensino, em todos os níveis, estão dirigidas ao povo. ... Eu não creio que seja um povo culto o que tem quatro ou cinco bons artistas e quatro ou cinco sábios, e os demais, ignorantes. Eu prefiro um povo que tenha uma cultura e uma ciência medianamente desenvolvidas, mas em grande profusão dentro do elemento popular. (Perón, *Cultura para el pueblo*, s.d.)

Na Constituição reformada em 1949, o capítulo sobre Direitos da Educação e da Cultura e o Segundo Plano Quinquenal estabeleceram os princípios fundamentais da concepção cultural do governo.

O Plano Quinquenal esclarecia que a Doutrina Nacional era "uma nova filosofia de vida" e a cultura deveria conformar-se a ela, devendo ser "simples, prática, popular, cristã e humanista". Alberto Ciria chama a atenção para o fato de que, por um lado, as declarações oficiais insistiam na absoluta liberdade individual para a arte e para a cultura, ao passo que, por outro, os documentos oficiais insistiam na necessidade de que a cultura se inspirasse nas expressões universais clássicas e modernas e na cultura tradicional argentina. A tradição definia-se na recompilação e na difusão do autóctone, expresso no folclore: música, dança, literatura e costumes dos setores populares (Ciria, 1983, p.214-5).

Segundo Perón, o patrimônio cultural argentino era formado pelos seguintes elementos: história, idioma, religião, culto à família, poesia popular, folclore, danças do povo e devoção a efemérides pátrias. Insistia na necessidade de se incentivar o conhecimento da origem e do desenvolvimento da história pátria; as tradições familiares, tão unidas à "nossa" religião, deveriam ser exaltadas.

O peronismo, tanto quanto o varguismo, recusava a arte pura e a existência do artista como indivíduo; em razão disso defendeu o controle do Estado na área da cultura. A submissão da cultura e de seus produtores era justificada em razão dos valores nacionais. Sem controle, argumentava o líder argentino, "a cultura se dilui num mar de inquietudes espirituais. O naufrágio da cultura de um povo significa a perda do próprio ser nacional" (Perón, 1982, p.89).

Com base nessas concepções de cultura cabe verificar como o varguismo e o peronismo atuaram diante da produção cultural do período.

A produção cultural inserida num projeto político

O cinema, o teatro, a música, as artes plásticas e a arquitetura foram valorizados nesses regimes, mas não da mesma forma ou com igual intensidade.

O cinema recebeu especial atenção no varguismo e no peronismo, ainda que de forma diferenciada. Acompanhando a experiência da Alemanha, país onde ele teve um desenvolvimento excepcional (o ministro Goebbels era cinéfilo e estimulou tanto a produção de filmes de ficção como de documentários), é possível estabelecer paralelos entre essas experiências que valorizaram a imagem como instrumento privilegiado de conquista das massas.

Os ideólogos do Estado Novo e o próprio Vargas demonstraram grande interesse nesse campo. Promovendo a realização de películas que exaltassem os aspectos naturais do Brasil e as ações do governo ou as que realizassem reconstituições históricas, institucionalizou-se, no período, uma política de proteção à indústria cinematográfica; essa política vinha ao encontro das reivindicações dos cineastas, expressas desde a década de 20. A indústria cinematográfica, até então deficitária, pôde contar com o apoio do governante que concebia o cinema como veículo de instrução; nesse sentido, declarou: "o cine será o livro de imagens luminosas em que nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil. Para a massa de analfabetos, será

a disciplina pedagógica mais perfeita e fácil" (apud Mello Barreto Filho, 1941, p.135-6).

No fim da década, o cinema já estava sob controle: proibia-se o que era considerado perigoso para as mulheres e crianças, havendo sessões só para homens.

Depois da Primeira Guerra o cinema norte-americano começou a ter penetração no Brasil, dominando o mercado. A partir de 1930, os filmes e as agências publicitárias dos Estados Unidos empenhavam-se em vender o

estilo de vida norte-americano, introduzindo o consumo de diversos produtos como a Coca-Cola, as revistas e os filmes. O comportamento liberado da mulher, projetado nesses filmes, provocou reação entre os defensores dos bons costumes, preocupados com o efeito contaminador das cenas nocivas. A solução estava na educação pela imagem. (Melo Souza, 1990, p.29-46)

Alguns cineastas batalharam para fazer do Estado o grande mecenas do cinema brasileiro, reivindicando, portanto, que ele desempenhasse um papel ativo e protetor dessa atividade cultural para fazer frente ao cinema norte-americano, muito bem situado no mercado brasileiro. Atendendo aos apelos da classe, o governo decretou, em 1932, a lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais.

As iniciativas do governo nesse campo fizeram que Getúlio Vargas fosse considerado "o pai do cinema brasileiro". Mello Barreto Filho, no livro *Anchieta e Getúlio Vargas*, transcreve a fala de um entusiasmado "cinematólogo"; ele enaltece o governante protetor do cinema nacional que, "coitadinho, era um fedelho raquítico, enfezado, quase a morrer à míngua, alimentado, apenas, pela tenacidade e pela obstinação de alguns visionários". Vargas deu existência real ao cinema brasileiro:

Tonificou-lhe o anemizado organismo, injetou-lhe força, energia, descobrindo, para isso, como se descobrisse um ovo de Colombo, a mais benéfica e providencial das vitaminas: o *short* brasileiro de exibição obri-

gatória, estabelecida pelo decreto nº 21.240, de abril de 1932. (Mello Barreto Filho, 1941, p.119)

A obrigatoriedade da inclusão de uma película brasileira nos programas cinematográficos rendeu homenagem dos produtores a Getúlio Vargas, que, na ocasião, pronunciou discurso reconhecendo a importância dos novos meios de comunicação:

A técnica do cinema corresponde aos imperativos da vida contemporânea. Ao revés das gerações de ontem, obrigadas a consumir largo tempo no exame demorado e minucioso dos textos, as de hoje e, principalmente, as de amanhã entrarão em contato com os acontecimentos da história e acompanharão o resultado das pesquisas através das representações da tela sonora. Os cronistas do futuro basearão seu comentário nesses segmentos vivos da realidade, colhidos em flagrante no próprio tecido das circunstâncias. (ibidem, p.133-4)

Maria Eugenia Celso, autora do livro *A descoberta do Brasil*, apontou como grande perigo do cinema exclusivamente estrangeiro a "inoculação de modas, costumes, ambientes, espírito de outros países, redundando, ao cabo de certo tempo, numa verdadeira desnacionalização sistematizada de gostos e de mentalidade". A autora elogiou a medida de obrigatoriedade de projeção de filmes nacionais comentando:

O *short* nacional, tão mal recebido a princípio, não só pelos cinematografistas, como pelo público que indignadamente o repelia, foi-se pouco a pouco aclimatando, vencendo o mau humor provocado pela imperfeição das suas primeiras exibições, ganhando terreno na simpatia geral... (apud Mello Barreto Filho, 1941, p.137-9)

Coube ao Instituto Nacional de Cinema Educativo a tarefa de organizar e editar filmes educativos brasileiros.

Com a criação do DIP, a Divisão de Cinema e Teatro ficou encarregada de realizar a censura prévia dos filmes e a produção do *Cine-jornal Brasileiro*. As regras de orientação para a censura indicavam como caso de veto as seguintes situações: ofensa ao decoro público,

cenar de ferocidade que induzisse à prática de crimes, cenar que induzisse aos maus costumes, incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes, cenar prejudiciais à cordialidade das relações com outros povos, cenar ofensivas às coletividades e às religiões, cenar que ferissem, por qualquer forma, a dignidade ou os interesses nacionais, cenar que induzisse ao desprestígio das Forças Armadas.

Essas orientações permitiam a proibição de qualquer cena. José Inácio Melo Souza cita, como exemplo dos diversos motivos que justificavam a censura nessa área, um caso de proibição em nome da estética. Vinícius de Moraes, na qualidade de censor-substituto do tio Prudente de Moraes Neto, censurou um cinejornal com a seguinte argumentação: a proibição, segundo o poeta, se fez em nome do bom gosto. Tratava-se de um filme sobre uma escola pública do interior do Rio de Janeiro. Criticando o cinegrafista que realizou o trabalho num dia de chuva, comentou:

Quando estava tudo bem sujo, bem enlameado, bem alagado, o nosso prezado cinegrafista... partira para a sua filmagem. Lá chegando, fez reunir a garotada (quase todos pretinhos, positivamente imundos, resfriadíssimos, o nariz escorrendo) em frente à tal escola (um barracão troncho de taipas...) e pôs-se a fazer a sua reportagem. A "fessora", toda prosa, ia e vinha, arrumando o grupo, batendo palmas, dando ordens, fazendo o pessoal marchar muito dentro do meio. É que alegria para eles! Metiam o dedão com vontade na terra encharcada, mostrando as cancelas da dentadura e enxugando o resfriado na manga da camisa mesmo. Nunca quis tanto bem aos nossos pretinhos como naquele dia. (apud Melo Souza, 1990, p.213)

Os documentários cinematográficos, de exibição obrigatória, mostravam as comemorações e festividades públicas, as realizações do governo e os atos das autoridades. A intensidade da produção de documentários pelo DIP gerou protestos dos produtores que a consideravam uma forma de concorrência desproporcional, já que os exibidores preferiam cumprir a lei de obrigatoriedade com os filmes produzidos pelo governo. Havia concursos, com prêmios em dinhei-

ro, para os melhores documentários, o que levava os produtores a abordar temas do agrado do regime (Jahar Garcia, 1982, p.104-5).

A censura atingia também os filmes estrangeiros. Até 1939, proibiu-se a entrada de filmes norte-americanos antinazistas, para regozijo da Alemanha.

O projeto do ministro Capanema para o cinema consistia em retirar o caráter de diversão desse veículo para transformá-lo em instrumento de educação. Seu modelo era a "L'Unione Cinematografica Educativa", a Luce da Itália fascista. O trabalho realizado no Ince era sempre alvo de sua aprovação e de seu elogio: "excelentes são os *sports* nacionais que demonstram o trabalho e as atividades do governo (aberturas de estradas, montagem de fábricas, vida de portos etc.)".

Além do controle da produção cinematográfica, o ambiente político da época estimulava a criação de filmes de ficção que reproduziam os valores apregoados pelo regime. Como exemplo, cabe mencionar a película *Argila*, produzida com argumento de Roquette-Pinto e direção de Humberto Mauro, que expressa muito bem os componentes ideológicos do Estado Novo.¹

O enredo expressa a condenação do estilo de vida burguês; mostra um grupo alienado, consumidor de cultura estrangeira, que vive em meio a luxo, ócio, festas, sem se preocupar com os problemas nacionais. Em contraste com esse ambiente, aparece a representação do mundo do trabalho, honrado, orientado por uma moral ímpele e marcado pela religiosidade. O "galã" trabalhador surge em cena como empregado de uma olaria cujo patrão é um português, explorador dos trabalhadores. Mas a atriz Carmem Santos, que faz o papel da burguesa, líder do grupo de alienados, compra a fabriqueta e aí introduz a produção de peças de cerâmica em estilo marajoara.

¹ Em Aguiar Almeida, 1993, aborda-se a trajetória do cinema brasileiro desde os anos 20 até 1945, mostrando as reivindicações dos cineastas, as formas de organização do cinema, as dificuldades enfrentadas pelos produtores, a relação do cinema com o poder, as tendências cinematográficas e suas perspectivas até a realização de filmes de caráter educativo, engajados politicamente, como foi o caso do longa-metragem *Argila*, estreado em 1942.

Esse fato modifica sua vida e seus valores: converte-se à ideologia nacionalista, o que se evidencia por seu interesse em contribuir para a valorização da cultura nacional/popular (cerâmica marajoara) e por seu envolvimento com o "trabalhador". Em decorrência disso, torna-se protetora dos trabalhadores, aos quais devota estima e respeito.

O filme procurava atender ao objetivo de utilizar o cinema como um instrumento educativo, contribuindo, dessa maneira, para a formação do povo brasileiro em novas bases; pretendia-se colocar o público em contato com personagens e situações capazes de modificar sua conduta.

No entanto, a recepção do filme pelo público foi decepcionante. O "desastroso fracasso de *Argila*", segundo Aguiar Almeida (1993), acabaria expondo não apenas as dificuldades do cinema brasileiro, mas também os limites daquela estratégia que pretendia conquistar as massas para a causa nacionalista por meio do filme educativo.

Comparando a produção cinematográfica brasileira da época com a dos regimes nazista e fascista, o autor mostra que, tanto na Alemanha como na Itália, os filmes produzidos eram, em sua maioria, de diversão, considerados os mais eficientes para a divulgação dos ideais dos regimes entre as platéias que ainda não se haviam convertido ao credo nazi-fascista. Levando em conta que os filmes de propaganda política explícita limitavam-se a "galvanizar os fiéis, sem persuadir os indiferentes e os adversários", Luigi Freddi, o diretor da Divisão de Cinema do Ministério da Cultura Popular, imprimiu essa orientação à produção cinematográfica italiana, acreditando que, movido pelo amor ao cinema, esse público compareceria às salas de exibição, travando contato com os temas de propaganda oficial, sugeridos de forma sub-reptícia em enredos aparentemente apolíticos.

Filmes como *Argila*, *Romance proibido*, *Aves sem ninho* e *Caminhos do céu* denotavam o esforço de propagação dos ideais do Estado Novo mediante filmes de ficção. Essas fitas, no entanto, disputavam público com as produções norte-americanas. Sem possuir uma indústria cinematográfica capaz de suprir as necessidades do mercado, bom receptor dos filmes hollywoodianos, o cinema educador/nacionalista brasileiro resultou em fracasso de bilheteria, sem conseguir penetrar

no mercado exibidor, nem atingir grande público. Os longas-metragens não cumpriram a "função dinâmica de constante agitador das almas". As "almas" brasileiras continuaram entregues ao culto de heróis, divas e ideais veiculados por Hollywood (Aguiar Almeida, 1993, p.3-12, 200-3).

No período houve intenso debate entre intelectuais, educadores, políticos e produtores nacionais, que defendiam a idéia do cinema como agente pedagógico, e os representantes do cinema comercial, que viam o cinema como entretenimento e mercadoria capaz de gerar lucros. No caso do cinema, como no do rádio, os projetos ideológicos em relação aos meios de comunicação, formulados pelos adeptos do regime, tiveram de competir com os do setor privado, que utilizavam esses mesmos veículos para produzir mercadoria geradora de lucro. Como dispunham de melhor técnica de produção e sensibilidade empresarial para captar o gosto do público consumidor, obtiveram melhores resultados que os ideólogos nacionalistas da época.²

A situação do cinema na Argentina era diferente. Desde os anos 30 tinha êxito de público e, como o rádio, já criara seus astros e estrelas para as massas; Libertad Lamarque e Hugo del Carril faziam sucesso. Os setores populares de Buenos Aires, apreciadores da radionovela, aceitaram bem o cinema nacional que aproveitou e aperfeiçoou essa tradição; os demais preferiam o cinema francês ou a produção hollywoodiana. Nesse caso, o cinema "criollo" era visto como expressão "pobretona" da indústria nacional.

A política cinematográfica do peronismo apresentou características similares às praticadas nas outras áreas de cultura e comunicação. A lei n.12.900, de 1947, com modificações posteriores, dispôs sobre a obrigatoriedade de exibição de películas argentinas em todos os cinemas, como ocorreu em outros países orientados por uma política de cunho nacionalista. *Sucesos argentinos* era o nome do documentário informativo que antecedia a exibição dos filmes: nele apareciam não só notícias sobre realizações do governo, mas também comentários

² A propósito dos valores que norteiam o cinema hollywoodiano da época e sua penetração/recepção no Brasil, cf. Gonçalves, 1996.

esportivos, inventos etc. O Banco de Crédito Industrial outorgou muitos empréstimos sem garantias reais: a dívida acumulada atingiu, em 1954, cifras multimilionárias, segundo Cesar Maranghello. Além disso, foram reduzidas drasticamente as permissões para entrada de filmes estrangeiros, chegando-se, em 1950, à importação mais baixa (131 películas). A decisão reduziu o público a 30% (Maranghello, 1984, p.89-108).

É importante assinalar que as medidas protetoras tiveram início na década de 1930, momento em que o governo não revelava nenhuma tendência de tipo nacionalista. As pressões de grupos nacionalistas que se consolidaram nessa época podem explicar essa medida governamental. Na ocasião, consolidou-se a produtora Argentina Sono Film, fundada em 1933, mas também delas se beneficiaram aventureiros que entraram no ramo em busca de lucros fáceis. Nessa conjuntura, a qualidade dos filmes piorou tanto a ponto de provocar sua decadência no mercado latino-americano no qual, até então, estavam bem situados.

O cinema nacional na época peronista esteve vinculado à trajetória política de Raúl Apold (ex-encarregado da publicidade da Argentina Sono Film). Em 1947, foi designado "director de Difusión de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación" e, em 1949, passou a ser "subsecretario de Informaciones", convertendo-se em homem-chave do cinema.

No início do segundo governo de Perón, Apold reconheceu a crise do cinema argentino, comentando que a proteção oficial só estimulava o aumento do número de filmes, mas não a qualidade. Admitiu que só na base da competência os mercados estrangeiros eram conquistados e se mantinham, mas os produtores argentinos do momento interessavam-se apenas pelo lucro. A quebra de empresas devia-se, segundo ele, à má organização, à má comercialização e à má qualidade dos filmes contrapostos aos frondosos orçamentos administrativos (Ciria, 1983, p.259).

A censura atuou no cinema. Muitos argumentos eram recusados e outros tinham de ser modificados, como foi o caso de *Deshonra*, que mostrava problemas das prisões femininas. O diretor teve de se reme-

ter ao passado para mostrar que as injustiças ocorriam no antigo governo, tendo sido sanadas no presente; o cárcere foi, então, mostrado como um "paraíso". Em *Barrio gris*, o diretor foi obrigado a destacar, no final do filme, que os bairros cinzas haviam sido substituídos por bairros brancos onde imperava o conforto e onde as crianças podiam brincar felizes (ibidem, p.263). Não se permitiam críticas à vida nacional; não se podiam mostrar pessoas desesperadas, com problemas, e os filmes tinham de exibir um mundo argentino feliz e próspero.

Perón deu todo apoio aos produtores em detrimento dos exibidores. Entre 1949 e 1954 foram feitos cerca de trezentos filmes. Mas esse cinema sem público não se sustentou por muito tempo; os pequenos estúdios, criados em meio ao clima de euforia protecionista, foram à bancarrota.

Nessa época, as portas dos estúdios foram fechadas para vários atores, escritores e diretores (Libertad Lamarque, Francisco Mujica) por falta de colaboração com os planos oficiais ou por pressão de Eva Perón.

Um filme de boa qualidade produzido no período foi *Vidalita*, musical que adaptou temas de operetas européias à situação argentina, ambientado na época de Rosas. Os responsáveis pela censura consideraram o filme um ultraje ao gaúcho e ao passado argentino: diante de tal "vergonha e ignomínia", foi retirado de cartaz, e seu diretor, Luis Saslavsky, teve de se refugiar na França. Outro filme de qualidade apresentado nessa época teve melhor sorte: dirigido, em 1952, por Hugo del Carril, *Las aguas bajan turbias*, ambientado no alto Paraná, nos anos 20, mostrava o regime brutal a que eram submetidos os "mensues" (trabalhadores das pastagens); já que a mensagem podia ser entendida como crítica ao período anterior e apologética da "Nova Argentina", sua exibição, além de permitida, foi elogiada como exemplo das realizações do justicialismo. O diretor e ator Hugo del Carril era peronista notório, mas isso não impediu a retirada de seu filme de cartaz, em pleno êxito, porque um jornal noticiou que ele havia cantado em Montevidéu na noite da morte de Evita.

Apesar de todos os esforços de estímulo ao cinema brasileiro e ao cinema argentino, eles não conseguiram ter a mesma importância que

tiveram no nazismo e no fascismo. O cinema educativo brasileiro, projeto acalentado desde os anos 20, não teve sucesso perante o público. Na Argentina, que já apresentava uma filmografia consagrada e com mercado assegurado no continente, a política cinematográfica peronista não conseguiu impedir o processo de rebaixamento da qualidade dos filmes, iniciado na década anterior, que implicou acentuada perda de mercado exterior e de público interno.

Posteriormente, Luis Saslavsky comentou que o cinema dessa época era de má qualidade. Para o diretor, o cinema tinha de ter "qualidade, qualidade, qualidade" (*Nuestro siglo. Historia gráfica de la Argentina contemporánea* – Cine y Teatro, 9 –, p.129-44). Estava provado que pouco importava se o tema era nacional ou estrangeiro. A técnica deveria ser a mais perfeita possível e a história teria de ser bem contada e em boa linguagem cinematográfica (idem).

Diferentemente da Alemanha, onde se optou pela realização de filmes de divertimento, inspirados no modelo hollywoodiano, que apresentavam conteúdo ideológico sutilmente disfarçado, o cinema peronista e, sobretudo, o varguista não tiveram sucesso pelo sentido claramente doutrinário. No Brasil, esse estilo, aliado à falta de recursos técnicos, fez o resultado da empreitada ficar comprometido; na Argentina, havia excesso de verbas, mas o controle da produção a ser feita nos moldes impostos pelo regime impediu que a indústria cinematográfica, anteriormente produtora de boa mercadoria, fosse reabilitada. Os filmes brasileiros e os argentinos da época não despertaram entusiasmo nem patriótico nem lúdico nas platéias.

No que se refere ao teatro, a Argentina apresentava um desenvolvimento surpreendente. Aos grupos de sucesso como "Teatro del Pueblo", "La Máscara", "Florencio Sanchez", já existentes no período anterior, foram se somando outros novos até a década de 1950. No entanto, os estudiosos da cultura consideram a política cultural do peronismo nefasta, também, com relação ao teatro.

Diante das dificuldades cada vez maiores com os órgãos de controle, apenas os grupos independentes conseguiram sobreviver. No terreno oficial, o regime obteve a adesão de vários integrantes do teatro que assim o fizeram por convicção, por conveniência ou por

pressão. Os descontentes manifestos viram-se obrigados a expatriar-se ou silenciar suas opiniões. Os que aderiram à política oficial produziram, geralmente, comédias ligeiras ou espetáculos de inspiração circense. O jogo leve de temas, os personagens superficiais e a exploração sentimental conseguiam grande êxito. Esse tipo de produção se adaptava melhor ao trabalho dos que não desejavam complicar-se ideologicamente.

No que se refere à música, Alberto Ciria (1983) afirma que as atitudes do peronismo oficial em relação à música clássica e ao teatro lírico foram, por um lado, positivas e, por outro, negativas. Por exemplo, a criação da Orquestra Sinfônica do Estado atendeu a uma reivindicação dos argentinos; no entanto, o orçamento para essa atividade era baixo. Outra iniciativa boa foi a criação das Orquestras de Rádio do Estado, a Sinfônica e a Juvenil. Os concertos gratuitos para os jovens foram importantes; já a obrigatoriedade de execução de partituras de compositores argentinos foi vista, por alguns, como "protecionismo ridículo".

A abertura e a gratuidade de concertos para setores populares eram consideradas critérios fundamentais da cultura na sua função social. Em consequência disso, várias salas teatrais passaram a ser "patrimônio do povo", sob administração oficial. Foi o que aconteceu com os teatros Colón, Cervantes, Municipal e Enrique Santos Discépolo. A municipalidade portenha contava, ainda, com o anfiteatro Eva Perón.

Perón considerava o Teatro Colón um lugar de elite, freqüentado por uma aristocracia em condições de pagar caro. A

revolução peronista terminou com esses privilégios e abriu as portas do Teatro Colón para as classes humildes dedicando, a elas, funções especiais e gratuitas para as associações. Aí atuaram grandes músicos nacionais e internacionais, mas também foram exibidos espetáculos para um público de gosto mais simples. Além disso, o teatro se converteu em cenário político, lugar de discursos presidenciais. (Ciria, 1983, p.251-3)

No Brasil, o teatro recebeu muitos favores de Getúlio Vargas, mas nem por isso ganhou expressão maior. Em 1928, foi decretada

a Lei Getúlio Vargas (na época, deputado estadual no Rio Grande do Sul), que regulamentou a profissão e a organização das empresas de diversões públicas. Desde então, o líder político contou com o apoio dos profissionais do teatro e das diversões públicas em geral (cinema, rádio, música etc.) (Mello Barreto Filho, 1941, p.67-101).

Em 1937, foi criado, no Ministério da Educação, o Serviço Nacional de Teatro, destinado a animar o desenvolvimento e o aprimoramento desse setor. Cabia a ele a função de promover e estimular o teatro em todos os níveis, da criação à apresentação.

Procópio Ferreira, um dos expoentes da cena brasileira, expressou os agradecimentos em nome da classe ao "Grande Benemérito dos trabalhadores de teatro". Dirigiu-se também aos companheiros, lembrando a obrigação de colaborarem na obra de salvação nacional e o dever de se colocarem como "soldados de vanguarda da imensa campanha" que levaria à hegemonia do Brasil no Novo Continente (ibidem, p.106-7).

Dentro do "espírito renovador e nacionalista do Estado Novo", o teatro tinha, como o cinema e o rádio, uma função educadora.

Não há muitas referências quanto a sua utilização como instrumento de difusão da ideologia do regime, segundo Nelson Jahar Garcia. Mas o autor menciona que, em 1943, grupos de amadores criaram, em Pernambuco e São Paulo, o "Teatro Proletário", para a realização de espetáculos populares com o objetivo de fazer a "propaganda pró-sindicalização geral de todos os trabalhadores". Nessa época, o Ministério do Trabalho patrocinou concurso destinado à premiação de romances e peças teatrais dirigidas ao público operário. Em 1944, o Ministério criou o "Movimento em prol da Recreação dos Operários", encarregado da organização de concertos, cinema e teatro proletário (Jahar Garcia, 1982, p.108).

No que se refere à música, concebida e organizada nos mesmos moldes do cinema e do teatro, foi também entendida como importante instrumento de educação. Cabia às Divisões do DIP controlar, estimular e divulgar a produção musical popular e erudita. Além da feição estética, essas iniciativas deveriam atingir os objetivos de educação cívica, colaborando para consolidar o sentimento de nacionalidade.

Nos anos 20-30, tinham boa aceitação no mercado brasileiro o tango, o bolero, a rumba, além das músicas francesas e italianas. Com a entrada dos produtos culturais norte-americanos no mercado, o gosto foi se afunilando nessa direção. Mas essa fase coincide com o momento em que os ideólogos nacionalistas passaram a se preocupar com a música brasileira no que se referia à música popular. Além do incentivo às letras de exaltação do trabalho, o ambiente político estimulava a criação do samba de exaltação nacional, que teve como melhor exemplo a *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. Os artistas eram induzidos a compor músicas cujas letras fossem adequadas aos valores apregoados pelo regime e alguns autores foram pressionados a modificar as letras de sambas: as que enalteciam a malandragem tiveram de ser alteradas. É bem conhecido o caso de Wilson Batista, "malandro" consagrado, que acabou compondo, com Ataulfo Alves, o samba *Bonde de São Januário*, em 1940, no qual se afirma que

quem trabalha é quem tem razão / eu digo e não tenho medo de errar /
o bonde de São Januário / leva mais um operário / sou eu que vou trabalhar /
antigamente eu não tinha juízo, mas resolvi garantir o meu futuro /
sou feliz, vivo muito bem / a boemia não dá camisa a ninguém / e digo bem. (Haussen, 1992, p.81)³

Os representantes do DIP externavam sua predileção pelas músicas recreativas, folclóricas; tinham desprezo pelas carnavalescas e não valorizavam o samba como música popular. A música com sentido educativo e de mobilização popular era privilegiada, mas não se tratava da música popular e sim da música culta, apreciada pelas elites intelectuais.

Heitor Villa-Lobos foi a grande personalidade musical associada ao Estado Novo. Seu trabalho visava desenvolver a educação musical por meio do canto coral popular, ou seja, o canto orfeônico. Segundo

3 O tema da música no Estado Novo foi objeto de várias análises: Cabral, 1975; Tota, 1980; Oliven, 1983.

o artista: "Nenhuma arte exerce sobre as massas uma influência tão grande quanto a música. Ela é capaz de tocar os espíritos menos desenvolvidos, até mesmo os animais. Ao mesmo tempo, nenhuma arte leva às massas mais substância". Acreditava, ainda, que a falta de unidade de ação e coesão, necessária à formação de uma grande nacionalidade, poderia ser corrigida pela educação e pelo canto: "O canto orfeônico, praticado pelas crianças e por elas propagado até os lares, nos dará gerações renovadas por uma bela disciplina da vida social, em benefício do país, cantando e trabalhando, e, ao cantar, devotando-se à pátria". O compositor saiu a campo para divulgar suas idéias; fez conferências e concertos pelo Brasil afora e formou um coral de dez mil vozes para o canto de hinos patrióticos e educação de sentimentos cívicos (Schwartzman, 1984, p. 90).

Mário de Andrade, em 1938-1939, redigiu as bases para a criação de uma entidade federal destinada a estudar o folclore musical brasileiro, a propagar a música como elemento de cultura cívica e a desenvolver a música erudita nacional. Diferentemente de Villa-Lobos, nunca se identificou com o Estado Novo nem o apoiou, mas suas concepções sobre a função da música são muito próximas do ideário nacionalista que embasou o regime. Para justificar seu projeto, o escritor alegou: "A música é universalmente conhecida como a coletivizadora-mor entre as artes" (ibidem, p. 91).

Arnaldo Daraya Contier (1988) analisou o significado da música no ideário nacionalista brasileiro dos anos 20 ao Estado Novo. Mário de Andrade foi alvo de sua reflexão, mas, em sua análise, Heitor Villa-Lobos ganha destaque porque é bem representativo da relação cultura e poder político, explorada pelo autor.

No que se refere às artes plásticas, não há notícias de que o regime tenha incentivado esse tipo de produção cultural, nem que tenha se empenhado na sua utilização como instrumento de propaganda. Apenas as esculturas de bustos de Vargas e as placas comemorativas gravadas com seu nome se prestaram a esse fim.

Na pintura, cabe mencionar, como exemplo da função social da arte e de seu uso para expressar uma ideologia, os murais do Ministério da Educação encomendados por Capanema a Candido Porti-

nari. Vale lembrar que o ministro, nessa ocasião, defendeu e protegeu Portinari contra as acusações de esquerdista e comunista. Os temas sugeridos para composição dos quadros são reveladores: no salão de audiência, Capanema informou ao pintor que deveria haver doze quadros referentes aos ciclos de nossa vida econômica, ou melhor, aos aspectos fundamentais de nossa evolução econômica. Na sala de espera, o tema deveria se referir à energia nacional representada por expressões de nossa vida popular. No grande painel, deveriam figurar o gaúcho, o sertanejo e o jangadeiro, e, nesse aspecto, o ministro sugeriu a Portinari que lesse o capítulo III de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, onde estavam traçados, de maneira mais viva, os tipos do gaúcho e do sertanejo; não sabendo onde encontrar descrições do tipo jangadeiro, propôs que consultasse Manuel Bandeira sobre o assunto. As vidas de Caxias, Tiradentes e José Bonifácio também constavam dos motivos sugeridos (Schwartzman, 1984, p. 95).

A arquitetura concebida para expressar grandiosidade e pujança do poder teve enorme destaque nos regimes nazi-fascistas. No Brasil, foram realizadas algumas construções de edifícios públicos, como o Ministério da Educação e Saúde, o Ministério do Trabalho, o Ministério da Guerra, a Central do Brasil. Vargas, ao inaugurar o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, em 1938, associou a solidez arquitetônica da construção à obra de integração social iniciada com a Revolução de 1930. E, quando inaugurou o estádio do Pacaembu, em 1940, declarou que a construção não valia apenas pela obra arquitetônica, mas como afirmação da capacidade e do esforço do regime na execução do programa de realizações (Jahar Garcia, 1982, p. 109).

Mesmo que os projetos arquitetônicos brasileiros tenham sido muito tímidos quando comparados aos da Alemanha de Hitler e aos da Itália de Mussolini, os debates político-ideológicos que foram travados em torno deles mostram a importância conferida a esse tipo de realização.

O projeto de construção do Ministério da Educação, também conhecido como Palácio da Cultura, tinha como objetivo expressar os ideais revolucionários do Modernismo e consagrar a obra educacional e cultural do ministro Capanema. Foi Capanema quem

promoveu a vinda do arquiteto modernista francês Le Corbusier ao Brasil, em 1937.⁴

Gustavo Capanema, católico e conservador, convivia bem com intelectuais e artistas de posições contrárias às suas. No entanto, essa congregação de diferentes tendências em torno do ministro da Educação nem sempre foi tranqüila. Em algumas situações houve conflitos que inviabilizaram os projetos, como foi o caso do projeto arquitetônico da Cidade Universitária do Rio de Janeiro, considerado o de maior envergadura.

O ministro pretendia contratar o arquiteto italiano Piacentini, autor da Cidade Universitária de Roma, orgulho do regime fascista. A idéia encontrou forte reação por parte de um grupo de engenheiros e arquitetos, do qual fazia parte Lúcio Costa. O grupo propôs a vinda de Le Corbusier para elaboração de um projeto de estilo contrário: o estilo monumental e pesado do arquiteto italiano contrastava fortemente com a arquitetura moderna voltada para as formas puras e funcionais de Le Corbusier. A disputa, que ultrapassou largamente a discussão estética, acabou inviabilizando a realização da obra (ibidem, p.96-105).

O peronismo não se notabilizou pelas realizações no campo das artes plásticas e da arquitetura. Na pintura, obras em aquarela retrataram cenas históricas ou da vida cotidiana, por exemplo, "famílias em harmonia". Algumas delas foram reproduzidas em livros de leitura destinados a crianças.

O controle da produção cultural no varguismo e no peronismo apresenta traços similares ao controle dos meios de comunicação. Os órgãos encarregados da organização e da vigilância dos veículos de massa eram também responsáveis pela produção cultural.

Getúlio Vargas, como foi mostrado anteriormente, era bem-visto entre os artistas de rádio, teatro, cinema e também entre os demais profissionais dessas áreas, em virtude das leis que regulamentaram o exercício de tais profissões e pelo incentivo que deu às artes social-

mente engajadas. O depoimento de Mário Lago, na época comunista e opositor do Estado Novo, revela bem a relação amistosa do chefe do governo com a classe artística:

O Getúlio tinha a admiração dos artistas por uma razão muito simples. Foi o autor da lei que praticamente regulamentou a profissão; do direito autoral, que deu uma estrutura ao recebimento desse direito — a Lei Getúlio Vargas. Razão por que havia uma aura de ternura, de agradecimento, de gratidão do artista à sua figura... Todo 31 de dezembro, havia uma serenata no jardim do Palácio da Guanabara e o pessoal ia voluntariamente... (apud Haussen, 1992, p.85)

Evidentemente, nem todos tinham motivos para ser gratos ao regime e ao chefe do governo. Os que foram atingidos pela censura sentiam na pele as conseqüências do autoritarismo vigente. As pressões para produzir o que era interessante ao governo também deixavam clara a natureza política dos projetos culturais.

O peronismo contou com o apoio dos artistas que foram beneficiados com os favores do regime. Mas houve também perseguições. Poucos intelectuais aderiram à nova política e a maioria dos escritores integrou-se à corrente opositora, usando a literatura como arma de contestação.

A reflexão sobre a produção cultural no varguismo e no peronismo não teve o intuito de analisar a qualidade das obras realizadas para enaltecer os respectivos regimes. Pretendemos salientar a natureza política da orientação cultural desses regimes.

Voltando à questão colocada no início, a propósito da contraposição entre duas concepções distintas, uma que valoriza a obra de arte em si mesma e a outra que privilegia seu caráter propagandístico, recorremos a Laura Malvano, que se posicionou sobre o tema em sua análise da cultura figurativa no fascismo. A autora esclarece que esta rígida dicotomia obra de arte/obra de propaganda define dois métodos de trabalho, dois campos disciplinares e duas problemáticas dificilmente conciliáveis. Mas a exclusão de um ou de outro campo leva a um entendimento lacunar sobre um importante setor da política cultural do fascismo, a política da imagem. Diante disso, sua opção foi analisar, na

4 Cabe lembrar que os nazistas, ao realizarem a destruição das obras de arte "degeneradas" e ao elaborarem a lista dos artistas "degenerados", nela incluíram Le Corbusier, considerado um dos principais representantes da arte modernista, corrente abominada na Alemanha de Hitler.

sua globalidade, esse importante aspecto da política cultural fascista diante da realidade histórica do fascismo (Malvano, 1988).

Essa análise do significado da produção cultural no varguismo e no peronismo, além de se orientar por uma perspectiva histórica comparativa para melhor esclarecimento dos resultados comuns e específicos, compartilha as opiniões da autora quando se refere à problemática entre obra de arte/obra de propaganda.

Na abordagem dessa questão, procuramos mostrar que a produção cultural realizada nos referidos regimes se insere num projeto elaborado com base em uma política de massas inaugurada no período. Nesse projeto, política e cultura mesclam-se com o objetivo de adaptar os meios de comunicação e a produção cultural às novas concepções de poder. A reflexão sobre o significado da propaganda e da produção cultural voltada para o enaltecimento da política em vigor leva a concluir que, nesse contexto, obra de arte e obra de propaganda são inseparáveis. As duas formas mesclam-se formando um produto de natureza cultural e política.

Pretendi captar o sentido político desses produtos e as formas utilizadas para inseri-los nos mecanismos de poder da época. Para completar essa reflexão, resta saber como intelectuais e artistas se posicionaram nesse quadro.

Engajamento dos intelectuais no varguismo e no peronismo

A comparação entre a posição dos intelectuais no varguismo e no peronismo é significativa para o entendimento das características específicas desses regimes.

No Estado Novo foram criadas, pelo DIP, duas revistas oficiais: a *Cultura Política* e a *Ciência Política*. Mônica Pimenta Velloso esclarece que a primeira foi concebida como revista de estudos brasileiros, encarregada de definir o rumo das transformações político-sociais; congregava os intelectuais de maior projeção, produtores do discurso autoritário. A segunda, que se autodefinia "escola de patriotismo",

voltava-se para a difusão dos ensinamentos do Estado Novo; nela atuavam os "intelectuais médios" que se encarregavam de decodificar o discurso produzido pelos ideólogos do Estado Novo (Pimenta Velloso, 1982, p.74-81).

O apoio de intelectuais e artistas ao Estado Novo e a convivência pacífica dos que se opunham ao governo autoritário com o Ministério da Educação representam uma das características peculiares do regime, que se explica, segundo alguns autores, pela postura controversa de Gustavo Capanema à frente desse ministério entre 1934 e 1945.

Capanema tinha especial preocupação com o desenvolvimento da cultura (música, letras, arquitetura) e procurava, por meio da política cultural, impedir que "a nacionalidade incipiente fosse ameaçada por outras culturas e ideologias". O ministro pertencera, nos anos 20, ao grupo de intelectuais mineiros com os quais continuou mantendo contato nas décadas posteriores.

Personalidades de diferentes tendências gravitaram em torno do Ministério da Educação. Sérgio Miceli (1979, p.161) considera que a gestão Capanema erigiu uma espécie de território livre infenso às salvaguardas ideológicas do regime.

Entre os nomes que ocupavam postos nesse ministério, muitos deles não se identificavam ideologicamente com o regime, como era o caso do poeta Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete do ministro, que, em 1945, declarou-se simpatizante do comunismo. A presença desses intelectuais no ministério não significava adesão ao autoritarismo; eles se colocavam na posição de funcionários públicos (o que era uma tradição no país, já que não havia mercado consumidor de produtos culturais com capacidade para dar autonomia profissional ao escritor/artista). Além disso, deles não foi exigida, como de outros funcionários, fidelidade ideológica.

Os ideólogos do Estado Novo procuraram vincular a revolução literária dos anos 20 à revolução política do Estado Novo; a primeira combatia os modelos externos no plano da cultura e a última o fizera no plano das idéias políticas. Pimenta Velloso (1987) afirma que, na verdade, a herança modernista no interior do estadonovismo foi bastante delimitada, recuperando apenas a doutrina de um grupo:

Educação e identidade nacional na Argentina peronista

Nossa política social tende, antes de mais nada, a transformar a concepção materialista da vida numa exaltação dos valores espirituais. Por isso aspiramos a elevar a cultura oficial. O Estado argentino não deve poupar esforços nem sacrifícios de nenhuma espécie para estender a todos os âmbitos da Nação o ensino adequado para elevar a cultura dos habitantes. (Discursos de Perón, 1947)

A fala de Perón indica a estreita relação entre cultura e educação/ensino. O líder considerava a cultura como determinante da felicidade de um povo; além de preparação moral e arma de combate na luta cotidiana, era também um instrumento indispensável para que a vida política se desenvolvesse com tolerância, honestidade e compreensão (ibidem, 15 dez. 1947). Nessa perspectiva, entendia que educar era mais importante do que instruir, porque educar significava formar a alma e a inteligência (ibidem, 20 dez. 1943).

A educação argentina deveria estar baseada nos princípios da doutrina justicialista: justiça, espírito social, altruísmo, verdade, bem comum, consciência nacional baseada nas tradições, conhecimento do país, afirmação do conceito de pátria e de soberania, economia distributiva, capital humanizado, cuidado com a saúde, educação sanitária e física, estímulo à educação moral, científica, artística, prática e vocacional de acordo com a aptidão dos educandos e necessidades regionais (ibidem, 1º maio 1949).

A escola deveria ter as seguintes metas: entronizar Deus nas consciências exaltando o espiritual sobre o material; suprimir a luta de classes para alcançar uma só classe de argentinos, "os bem-educados"; educação integral da alma e do corpo; unir em um só desejo, em uma só vontade, todos os argentinos. A formação da identidade nacional coletiva dependia de uma educação unificadora das consciências.

Além da modelação do caráter baseada nesses valores, o ensino deveria cuidar da capacitação técnica incentivando o impulso criador, pois cada argentino deveria se sentir honrado de ser indispensável

ao futuro da pátria. O líder esperava que a educação/ensino propiciasse a cada cidadão a possibilidade de ser dono de um pedaço de solo para fecundá-lo com seu esforço e de um pedaço de céu no qual pudesse depositar suas ânsias de aperfeiçoamento moral. A difusão da doutrina da independência econômica e política asseguraria a paz nacional e internacional pelo reinado da justiça (ibidem).

No que se referia à inteligência e ao espírito, o objetivo do ensino não deveria ser o de formar gênios, porque esses nascem, não são feitos. No entanto, formar grandes homens era possível e deveria ser o objetivo dos que se encarregam da grandiosa tarefa de instruir e educar os cidadãos da República (ibidem, 29 mar. 1949).

O ensino argentino, segundo Perón, deveria se pautar por uma orientação menos enciclopédica e mais argentina, garantindo o aprendizado técnico indispensável ao progresso material (ibidem, 15 dez. 1947).

Os docentes deveriam ter boas condições de trabalho porque deles dependiam a formação e a modelagem dos "homens de amanhã"; não seria, portanto, justo que vivessem num estado de sacrifício. "Não se pode exigir que o ensino seja um sacerdócio" (ibidem, 14 jul. 1947). À universidade, cabia a função de preparar homens capazes de resolver os problemas argentinos; mais do que formar homens enciclopedistas, a expectativa era de que ela ensinasse coisas úteis (ibidem, 30 maio 1947).

Partindo do princípio de que não se pode igualar os homens porque Deus os fez diferentes, dotados de capacidades desiguais, cabia, no entanto, ao Estado proporcionar a todos, pobres e ricos, a possibilidade de se aperfeiçoar e de alcançar a posição que merecessem.

Os autores que analisaram o tema da educação no peronismo demonstram que o sistema educacional ampliou-se de forma significativa nesse período. A luta contra o analfabetismo também teve resultados positivos. As publicações peronistas alardeavam as conquistas nesse campo.

Para os objetivos desta investigação importa averiguar de que forma a educação e os mecanismos de ensino foram concebidos e utilizados como instrumentos de propaganda política do regime.



Figuras 17 e 18 – Capa e quartacapa do livro *Mensaje de luz*. Texto de lectura para tercer grado.

A educação peronista, segundo Mariano Plotkin (1994), teve início quando Oscar Ivanissevich assumiu, em 1948, a Secretaria da Educação (transformada depois em ministério). O secretário fez a primeira reforma oficial peronista. Os esforços para associar a imagem do regime e sua doutrina à imagem e à doutrina da religião católica foram de tal ordem que em vez de "catolicizar" o peronismo, "peronizou-se" o catolicismo, afirma o autor.

Concordo com Plotkin quando afirma que, durante o governo peronista, o sistema educacional oficial transformou-se, progressivamente, numa engrenagem da poderosa máquina de propaganda. As escolas converteram-se em centros de doutrinação da juventude, tendência que se tornou mais marcante no ministério de Armando Méndez de San Martín. Por volta de 1950 o regime peronista assumiu uma postura de autoglorificação que requeria o monopólio do espaço simbólico social. No discurso oficial, a idéia de lealdade à nação foi se transformando em lealdade ao Estado e gradualmente em lealdade ao peronismo e a Perón como encarnação da idéia de Estado-Nação (Plotkin, 1994, p.101-63).

A aliança da Igreja com o Estado peronista manteve-se até 1950; a partir de então as relações começaram a entrar em conflito e a disputa pelo espaço simbólico culminou em 1955 com a eliminação do ensino religioso nas escolas.

Os livros de textos para escola primária, publicados de acordo com a regulamentação aprovada em 1951, mostram bem como era feita a transmissão de idéias e valores.⁸ Por essa regulamentação, o verdadeiro sentido da nacionalidade era essencialmente aquele que se ajustara à orientação fixada a partir do Estado na "Nova Argentina" de Perón. O ministério lançou uma campanha de doutrinação dos professores e, em 1952, ordenou a utilização da autobiografia de Eva Perón *La razón de mi vida* como texto de leitura obrigatória.

8 Mariano Plotkin apresenta, em anexo, uma lista de 35 títulos de textos editados e reeditados entre a década de 1920 e 1955 pelas editoras Estrada e Kapelusz (p.204-5).

Alberto Ciria (1983, p.218-9), ao chamar a atenção para a importância dos textos escolares, comenta a existência de certas constantes na apresentação e nos tipos de mensagens destinadas aos alunos da escola primária: o paralelo entre o peronismo e personagens ou episódios da história pátria e a enumeração das conquistas do peronismo no poder em todos os terrenos da realidade.

No Brasil, o regime estadonovista utilizou como material privilegiado para a formação da identidade nacional coletiva os manuais escolares do ensino secundário: as mensagens doutrinárias eram dirigidas aos jovens adolescentes. Na Argentina, essa formação tinha início mais cedo; os livros de leitura da escola primária eram destinados à formação das crianças, os peronistas mirins.

As mensagens propagandísticas divulgadas por meio de material escolar, obras literárias, periódicos etc. demonstravam forte empenho na formação da identidade nacional coletiva com base nos valores da doutrina peronista.

Num discurso pronunciado por ocasião do "Dia da Pátria", Perón afirmou:

"A riqueza espiritual que, com a cruz e a espada, a Espanha nos legou" deveria ser recuperada, e propôs que se despertasse a vacilante fé dos tíbios e adormecidos povos que ainda acreditam mais nas taumaturgias do ouro do que nos valores que encerram o espírito e a vontade de trabalhar e enobrecer-se e tenha ainda forças suficientes para chegar ao coração de Castilha e dizer com sotaque "criollo" e com "fé cristã": Espanha, Mãe Nossa, Filha eterna da imortal Roma, herdeira diletta de Atenas a graciosa e Esparta a forte, somos teus filhos... Como bem nascidos, filhos saídos de teu seio, te veneramos, te recordamos e vives em nós! Precisamente porque somos filhos teus, sabemos que nós somos nós! Por isso, sobre o muito que nos legaste, temos posto nossa vontade de seguir acima até escalar novos cumes e conquistar novos lauréis que se somem aos eternos que soubemos conquistar. Por isso abrimos de novo nossas velhas arcas que guardam o resto de nossa cultura que espalhastes pelo mundo à sombra de bandeiras flamulantes defendidas por espadas invencíveis. Passaram os séculos de esquecimento e as horas de ingratidão. Nós, os argentinos, teus filhos prediletos, lavramos no

frontispício de nossas universidades a legenda de filial gratidão e de sabor familiar que diz: “o sol não se porá jamais em nossa cultura hispânica”. (Perón, 1973, p.290-1)

Esse discurso de Perón refere-se ao projeto de construção da nacionalidade argentina formulado pelos intelectuais e políticos da “geração de 1837” que se opôs ao caudilhismo, venceu Rosas e consolidou o Estado Nacional com base nos pressupostos políticos do liberalismo.

O nacionalista Manuel Gálvez, preocupado com a descaracterização da Argentina provocada pela imigração maciça e pelas influências forâneas na cultura e na economia, clamou contra os desequilíbrios entre o interior e o litoral. Propôs um olhar para o interior em busca de valores morais e espirituais, esquecidos pelo progresso vertiginoso e pelo afã de riquezas. O peronismo retomou essas teses, mas fez delas uma releitura adaptada à conjuntura do momento e a seu projeto político.

Desqualificando os modelos pré-fabricados, oriundos do pensamento e da experiência estrangeira, a doutrina peronista apresentava-se como um esquema de interpretação surgido de “nós mesmos”, partindo das condições da “nossa realidade”. Elaborou um plano de educação das consciências e dos sentimentos fundamentado nos valores da pátria que coincidiam com o sentido histórico do povo. O estudo do folclore, do vernáculo, da poesia popular, das expressões filosóficas e artísticas do passado configuraria uma autêntica consciência nacional. Para firmá-la, o peronismo recuperou o mito do gaúcho que, em síntese, significava a “redescoberta, com paixão, da argentinidade, da própria terra, da raiz do povo”.

Perón confirmou seu compromisso com as origens autênticas da argentinidade num discurso pronunciado na Academia Argentina de Letras “En el día de la Raza”. Iniciou sua fala com uma profissão de fé no “triunfo do espírito que foi capaz de dar vida cristã e sabor de eternidade ao Novo Mundo”. Comentou, a seguir, o caos em que se debatia a humanidade (Segunda Guerra), propondo, diante de tal situação, a redescoberta da América “levantando o véu que, na Argentina, encobria a tradição hispânica”. Reverenciou a “mãe Espanha”

e pediu a união dos demais povos que descendiam desse “nobre tronco”. Referindo-se, mais especificamente, à raça, esclareceu: “Para nós, a raça não é um conceito biológico mas espiritual... Nos remete à nossa origem e ao nosso destino – é nosso selo pessoal. Para nós, os latinos, a raça é um estilo de vida... Nossa homenagem à mãe Espanha constitui também uma adesão à cultura ocidental”. A Espanha, lembrou Perón, deu ao Ocidente a mais valiosa das contribuições: “o descobrimento e a colonização do Novo Mundo”. Sua obra civilizadora, cheia de heroísmo e sacrifício, teve a missão de “atrair os povos das Índias e convertê-los ao serviço de Deus” (Perón, 1982, p.6-27).

Essa imagem positiva da conquista e da colonização completa-se com a acusação aos detratores dessa memória que produziram a “Lenda Negra para fomentar entre nós uma inferioridade espiritual propícia a seus fins imperialistas” (ibidem).

O discurso do líder prossegue lembrando que a “Espanha, novo Prometeu, ficou acorrentada durante séculos à roca da história”. Sua libertação ocorria, naquele momento, pela exaltação de seus feitos gloriosos no passado e pela preservação das formas típicas da cultura de origem. Para finalizar, afirmou ter traçado um plano de ação que tendia, antes de mais nada, “a mudar a concepção materialista da vida por uma exaltação dos valores espirituais que nos vêm da tradição hispânica” (ibidem).

Perón, como os nacionalistas das décadas anteriores, condenou a “nordomania” produzida pela obra de Sarmiento (que propôs a dicotomia civilização x barbárie, sugerindo a imitação dos Estados Unidos) e revalorizou a hispanidade.⁹

9 O uruguaio José Enrique Rodó, em 1900, publicou a obra *Ariel*, de grande repercussão na América Latina. Contrapondo-se às teses de que o caminho da civilização deveria ser feito com base na imitação dos Estados Unidos, o autor contestou a “nordomania”, ou seja, a valorização do “irmão do norte”, de origem anglo-saxã, e procurou reabilitar a latinidade hispânica. A obra contém um simbolismo inspirado na peça de Shakespeare *A tempestade*: Ariel representa a latinidade, essa parte do espírito nobre e elevado que se contrapõe a Calibã (Estados Unidos), expressão do materialismo grosseiro, espírito prático, egoísta e utilitário, sem tradições nem concepção de porvir. O autor reabilita a Mãe-Pátria – Espanha –, o que permite voltar às origens ibéricas com respeito e orgulho.

O autor peronista Pedro Geltman (1973) interpretou o projeto peronista que germinou baseado nas origens da nacionalidade. Segundo o autor, o peronismo encontrou sua expressão no homem desprezado, o homem do interior, que a classe culta chamava de "cabeçita negra"; chegando a Buenos Aires trazido pelo novo impulso de industrialização que provocou necessidade de mão-de-obra, ele foi desprezado culturalmente até encontrar um caudilho e um chefe por quem se sentiu compreendido.

O homem-símbolo das origens era definido como a síntese do espanhol e do indígena: filho de mãe indígena submissa e de pai espanhol, conservou as características do conquistador espanhol, aventureiro e explorador, ávido de novas experiências, ambicioso e sonhador, misto de Sancho Pança e Quixote, resistente à organização e à técnica e com uma noção de liberdade distinta da do europeu. Sua força telúrica fora quebrada pela civilização; com os refinamentos da cultura produziu-se a perda da riqueza natural e espontânea.

Esses dois tipos humanos ou dois ideais que se produziram no início da nacionalidade lutaram durante toda a história argentina e o último enfrentamento se dava entre peronistas e antiperonistas. O primeiro ideal que olhava para a Europa já então envelhecida era próprio dos antiperonistas; os peronistas abraçaram o segundo ideal, expressão das origens ligadas ao homem do interior, que, naquele momento, encontrava condições de se desenvolver (Geltman, 1973, p.117-22).

No que se refere ao imigrante estrangeiro que o "primeiro nacionalismo" responsabilizou pela desorganização da identidade nacional, o peronismo teve uma atitude bem distinta: não havia, nas mensagens propagandistas, ataques aos imigrantes; ao contrário, sua contribuição foi valorizada e seus costumes/trabalho representavam contribuição importante para o país. As referências à integração do estrangeiro que "anda pelas ruas de nossa cidade" e a afirmação de que "Buenos Aires é sua" demonstram que o portenho, nessa época, já era considerado como integrante da nacionalidade argentina, sendo igual aos demais: "Veja-se como um portenho tem os mesmos modismos de linguagem, interessa-se por idênticos problemas e se emociona diante dos acontecimentos próprios da pátria que tornou sua.

Em outra parte do mundo seria muito difícil que houvesse sucedido isso. Somente é possível na Argentina" (Videla, 1953, p.201-3).

Além dessa diferença de concepção sobre o estrangeiro entre os nacionalistas do início do século e os peronistas, outras representações atestam mudança. Os escritores nacionalistas que anteviram no "crisol de razas" uma ameaça para a nacionalidade refugiaram-se no campo como imagem simbólica das origens da nacionalidade e guardiães dos valores tradicionais.

No peronismo, o campo também foi exaltado como a expressão do "bom e do belo", porém, não mais representado como símbolo da pureza original. A beleza pura do campo/natureza de nada valia sem sua transformação pelo trabalho produtor de riqueza individual e social.

A lição sobre "A oração da tarde no campo" revela essa mescla de representações:

O sol poente ilumina a terra ... Uma paz infinita parece descer sobre os campos! Quanta quietude! Quanta beleza! Um casal de lavradores, concluída sua tarefa diária, prepara-se para regressar. Ao longe, difusa e fina, a torre da igreja da aldeia aspira a unir-se com Deus... Logo se ouvem os sinos do templo chamando à oração. O camponês tira o chapéu e inclina a cabeça; sua esposa dobra os joelhos, em reverência. Rezam a Deus: pela graça de um novo dia, pelo dom precioso da saúde, por seus filhos, pelo pão de cada dia, pelos homens bons, pelas almas que viveram prodigalizando "dons", pela prosperidade do país, pela estabilidade do Governo Justicialista. Lentamente regressam ao lar onde os esperam os filhos. O dia de trabalho terminou. (Gillone, 1954, p.71-7)

O peronismo apresentava a imagem do campo como lugar de produção, trabalho, prosperidade, desenvolvimento econômico promovido pelo Estado. Distanciou-se dos nacionalistas também no que se refere à imagem de Buenos Aires. Em lugar do ataque ao cosmopolitismo desagregador da nacionalidade, exaltou a cidade/capital pelo seu progresso:

As grandiosas obras realizadas a converteram em uma das primeiras cidades portuárias do mundo. A cidade foi crescendo a passos de

gigante, aumentando seu poderio industrial e comercial, espalhando sua cultura por todos os âmbitos para converter-se no que é hoje A GRANDE CAPITAL DO SUL. A primeira da América Latina, por sua população, riqueza, progresso idílico, cultura e civilização. (Videla, 1953, p.37-40)

A valorização de Buenos Aires como símbolo do progresso material, uma das metas do peronismo, explica por que Perón recusou-se a identificar-se com Rosas. Apesar da insistência de seus correligionários nacionalistas radicais,¹⁰ o líder preferiu reverenciar Domingo Faustino Sarmiento, um dos promotores da modernização econômica do país no final do século XIX. No panteão dos heróis proclamados pelo peronismo aparece Sarmiento, o autor do projeto de “civilização contra a barbárie”. O peronismo incorporou vários elementos da ideologia nacionalista mas não opôs o campo à cidade, nem a “tradição” à “civilização”. Produziu uma síntese dessas duas idéias/imagens, fazendo com que, ao invés de se excluírem, os pares das antinomias se integrassem.

Os grupos nacionalistas antiimperialistas, da direita ou da esquerda, recuperaram a Espanha como representação positiva das origens. Mas as opiniões se dividiam a propósito de qual das duas Espanhas constituía símbolo da nacionalidade. A guerra civil entre franquistas e republicanos cindira a “Mãe-Pátria”; os nacionalistas de direita reverenciavam o lado franquista e os de esquerda, o lado republicano. O peronismo não se definiu claramente, mas a análise das mensagens políticas permite concluir que Perón estava do lado do franquismo. Não é por acaso que, depois de sua queda em 1955, buscou asilo na Espanha de Franco.

10 Na década de 1930, consolidou-se, na Argentina, por iniciativa de grupos nacionalistas, um movimento intelectual de revisionismo histórico. Nesse momento a figura de Rosas foi recuperada como representação da nacionalidade. A propósito do tema, consultar Quatrotti-Woisson (1992). A autora analisa a posição do peronismo diante do revisionismo histórico e mostra que, apesar das pressões dos historiadores revisionistas para que Perón se identificasse com a figura de Rosas, isso não ocorreu.

Quanto ao imperialismo, o movimento peronista alterou o esquema de crítica em relação ao domínio externo; enquanto os nacionalistas da década de 1930 cerraram fogo contra a Grã-Bretanha, o peronismo, que foi alvo da hostilidade dos Estados Unidos, elegeu esse país como inimigo prioritário. Na verdade, tratava-se de um adversário político, pois, no campo econômico, adotou-se uma outra tática: a dependência econômica era apontada como um dos principais males do país, mas os responsáveis por ela eram os “grandes monopólios internacionais que se enriqueciam ilimitadamente levando para si a riqueza em prejuízo do trabalhador e da Nação”. Marcando o contraste entre o *antes* e o *depois*, o discurso peronista, ao mesmo tempo, acusava os exploradores e enaltecia as ações do governo na defesa das riquezas nacionais, com dizeres deste tipo: *antes*, “existia um único comprador internacional a preços que não tinham concorrência”; *depois*, “1946. O IAPI (Estado) defende o produtor e o país com a conquista de novos mercados” (*La Argentina Peronista*, Publicación Especial Comemorativa, p.61).

Além do culto aos heróis, a comemoração das datas cívicas constituía elemento importante na configuração da identidade nacional coletiva. A releitura do passado fez que alguns acontecimentos fossem enaltecidos em detrimento de outros. Os mecanismos de propaganda encarregaram-se de trazer à lembrança os feitos considerados mais significativos em relação à nacionalidade argentina, que eram narrados da seguinte forma:

- 1806-7: Buenos Aires, capital do Vice-Reinado do Rio da Prata, rechaça a primeira e a segunda invasões inglesas
- 25/5/1810: elege-se o primeiro governo pátrio
- 9/7/1810: declara-se a Independência no Congresso de Tucumã
- 1826: Bernardino Rivadavia é eleito primeiro presidente da República Argentina
- 1853: sanciona-se a Constituição Nacional na cidade de Santa Fé
- 1912: foi posta em vigência a primeira lei eleitoral de voto secreto e obrigatório [para os homens]
- 26/2/1944: depois de uma época de revoluções civis e militares, ao renunciar o presidente Ramírez e ocupar a magistratura da Nação o general

E.J. Farrell, passou a exercer a Vice-Presidência da Nação o coronel Perón, que desempenhou, ao mesmo tempo, a Secretaria do Trabalho e Previsão, iniciando, desde ali, as primeiras conquistas para o bem-estar dos trabalhadores

9/7/1945: as forças oligárquicas opositoras fizeram uma contra-revolução. Obrigaram Perón a se demitir e o prenderam. Mas não passaram oito dias – caracterizados por uma desorientação geral – sem que o povo de Buenos Aires e seus subúrbios saíssem à rua. Foi o 17 de outubro, “data que contém a consagração definitiva por parte do povo de uma ordem de idéias chamadas a transformar a estrutura social, econômica e política da Nação”.

17/10/1945: Nesse dia, consagrado daí em diante como o Dia da Lealdade Popular, a massa trabalhadora voltou, íntegra, delirante de entusiasmo, à Praça de Maio reclamando a presença do coronel Perón e aclamando-o com a visão profética de que ele seria seu condutor, como já o havia demonstrado desde o pronunciamento militar de 4 de junho de 1943. Assim, na mesma Praça Maior, o povo, o que de melhor temos, abre um novo capítulo da história da pátria, em que irá inscrevendo sua própria obra nacional. (Videla, 1953, p.187)

Com a vitória do peronismo, a “Praça de Maio” converteu-se no centro simbólico do movimento, garantindo a idéia de continuidade histórica da pátria: “No dia 17 de outubro de 1945, o povo argentino voltou à Praça de Maio e, como em 1810, manifestou sua decisão soberana”. Em 1810 exigira sua independência da metrópole; em 1945, a independência com relação a outros domínios estrangeiros, argumentavam os peronistas.

Perón identificava-se com San Martín. Os dois libertadores encontram-se, através do culto da história, na Praça de Maio, para comemorar a pátria argentina consagrada através da realização de uma “comunidade socialmente justa, economicamente livre e politicamente soberana”. Esses três elementos completavam-se com a conquista da harmonia na sociedade, fazendo que a pátria se igualasse a uma família (Ciria, 1983, p.273, 318).

Como foi dito no início, a identidade nacional constrói-se com base em elementos referentes à releitura do passado e à recuperação

das origens, definição dos heróis e datas cívicas, identificação dos aliados e dos inimigos, significado atribuído à nação/pátria, configuração de novos valores à nacionalidade.

As referências mencionadas como elementos constitutivos da formação da identidade nacional coletiva deixaram marcas no imaginário coletivo, sobretudo graças ao teor emocional conferido na divulgação das mensagens. A construção da nova identidade vem acompanhada, como veremos a seguir, de ênfase no aspecto sentimental.