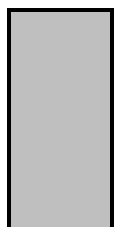


Artigo



AS IMAGENS DAS MULTIDÕES NOS CINEJORNALS DE PRIMEIRO DE MAIO DO ESTADO NOVO*

Cássio dos Santos Tomaim**

Resumo

Este artigo analisa as significações das imagens das multidões nos cinejornais de Primeiro de Maio do Estado Novo, buscando compreender como o discurso cinematográfico contribuiu para a legitimação do regime e a criação do mito Vargas. Procuramos demonstrar que as imagens das multidões são elementos importantes para a *diegese* deste cinema de propaganda e que deveriam ser contempladas em sua totalidade; qualquer menção ao indivíduo era um risco que poderia quebrar o anel ao qual elas estavam circunscritas e provocar a desagregação, a não eficácia do “ideal totalitário” que constituía a propaganda política estadonovista.

Palavras-chave: Multidão, Cinejornal, Estado Novo.

Abstract

This article analyzes the significancy of the images of the multitudes in the cinejournals of First of May of the New State, searching to understand how the cinematographic speech contributed for the legitimation of the regimen and the creation of the myth Vargas. We attempted to demonstrate that the images of the multitudes are important elements for *diegese* of this cinema of propaganda and that would have to be contemplated in its totality; any mention to the individual was a risk that could break the ring in which they were circumscribed and to provoke the disaggregation, not the effectiveness of ideal totalitarian that constitute the estadonovista politics propaganda.

Keywords: Multitude, Cinejournal, New State.

* Este artigo constitui parte dos argumentos desenvolvidos em minha dissertação “*Janela da Alma*”: *Cinejornal e Estado Novo — fragmentos de um discurso totalitário*.

** Doutorando em História pela Unesp/Franca, sob a orientação da Prof^a. Dr. Márcia Regina Capelari Naxara.

Diante da vastidão do mar, observamos o seu movimento, as ondas que, de forma abrupta, chocam-se com a beira-mar; cautelosamente nos aproximamos para sentir a água que corre ao nosso encontro. O ruído que ouvimos são os gritos de um passado longínquo, difícil de ser alcançado, apenas podemos imaginá-lo carregado pela ira do mar, mas, quando vem a calmaria, o presente desmorona na praia. Ao erguermos a mão mergulhada na água, o que estava coeso escapa por entre nossos dedos. Contemplamos as gotas que, antes unidas, agora escorregam isoladas e débeis pela nossa mão. É a união que se desmancha em um simples gesto. O que era um todo na vastidão, agora é um elemento sozinho que corre desesperadamente sem destino, busca retornar à totalidade, pretende novamente tornar-se uno.

Essa metáfora do *Mar* é propícia para aludir ao tema deste artigo: as imagens cinematográficas das multidões nas festas cívicas de Primeiro de Maio do Estado Novo. Como o mar, a multidão é contemplada no seu todo; nela, o indivíduo não tem significado, a individualidade é sucumbida pelo ideal do coletivo, do “Todo Orgânico”.

Foram diversos os assuntos que ambientaram as imagens do *Cine Jornal Brasileiro*,¹ entre eles, saúde, política, relações internacionais, industrialização, artes, festas cívicas, o “esforço de guerra” etc., e, na maioria das vezes, um mesmo cinejornal veiculava assuntos diferentes.

¹ Cinejornal pode ser definido como um “noticiário produzido especialmente para apresentação em cinema. É geralmente um curta-metragem periódico, exibido como complemento de filmes em circuito comercial. Diz-se também atualidades ou jornal da tela”. RABAÇA, Carlos Alberto. Dicionário de comunicação. São Paulo: Ática. 1987, p. 131. O *Cine Jornal Brasileiro* teve o seu primeiro número exibido em 29 de outubro de 1938, sendo inicialmente produzido pela Cinédia, de Adhemar Gonzaga, amigo íntimo de Getúlio Vargas, uma vez que o Departamento de Propaganda Nacional (DPN), órgão que antecedeu ao DIP, não tinha condições técnicas para a feitura de filmes atualidades. Em 1939 o DIP foi instituído e a sua Divisão de Cinema e Teatro assumiu a produção do *Cine Jornal Brasileiro* até a extinção do órgão em 1946.

Mas, segundo Souza, dentre todos os assuntos exibidos, as imagens das Forças Armadas e de Getúlio Vargas são temas dominantes na produção cinematográfica oficial do Estado Novo. Enquanto a primeira representava a manutenção da segurança e da ordem da Nação, a figura onipresente de Vargas, do líder atento e capaz de solucionar os mais diversos problemas que assolavam o povo brasileiro, tornava-se o símbolo maior da Unidade Nacional. Entretanto, um outro tema encontrou grande respaldo nos cinejornais: o das festas cívicas (Sete de Setembro, Aniversário de Vargas, Aniversário do Estado Novo, Dia do Trabalho etc.). No caso das festividades de Primeiro de Maio, organizadas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), elas receberam uma atenção especial da propaganda estadonovista, uma vez que, no cinema, foi o único espaço reservado à ritualização do mito da “doação” de Getúlio Vargas aos trabalhadores urbanos brasileiros, na busca de uma legitimação da ideologia do trabalhismo, marca do regime instituído em 1937. Ao contrário, a imagem do operário nos cinejornais ficou circunscrita ao seu ambiente de trabalho, submetida ao contexto fabril.²

Diante da vasta produção do *Cine Jornal Brasileiro*, nota-se o predomínio da imagem do Estado que incorporara os destinos econômicos, políticos e sociais do Brasil, fazendo-se presente por meio das duas instituições do regime, uma militar (as Forças Armadas) e outra civil (Getúlio Vargas). Logo, só interessava ao DIP a construção sônica do Estado; os cinejornais se encarregavam de tornar o Estado Novo algo cotidiano e familiar ao povo brasileiro. Toda as vezes que o discurso cinematográfico se referia a uma ou outra classe social era na forma de

² Para uma melhor compreensão dos assuntos dominantes no cinejornal do DIP consultar SOUZA, José Inácio de Melo. “A propaganda política do Estado e seus temas” In: Ação e imaginário de uma ditadura: Controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação no Estado Novo. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes (ECA). Universidade de São Paulo. São Paulo, 1990, pp. 303-322.

uma reelaboração da fala do outro, circunscrevendo-a a uma única imagem: o Estado Novo.

Dessa forma, acredito que, como objetos, tais cinejornais assumiram para o aparato propagandístico do regime estadonovista um caráter legitimador, pois o cinema é, por excelência, um meio de comunicação de massa e, portanto, é pensado e produzido para as multidões que esperam na sala escura diante da tela branca o surgimento do espetáculo que dá vida (movimento) ao outro e a ele que, como espectador, projeta-se no filme a fim de participar e dividir a cena com o registrado. Assim, por todos os ângulos a que nos propomos olhar os cinejornais de Primeiro de Maio, contemplaremos o coletivo, pois são a projeção e incorporação das multidões no objeto fílmico. É a própria multidão.

Multidões, afetividade e identidade

Antes de qualquer análise dos documentos fílmicos, é necessário discutir o sentido que já está incorporado primariamente no arcabouço conceitual do termo multidão, lembrando que não pretendo, aqui, fazer um estudo da multidão, mas compreender *como* a propaganda de Vargas construiu no cinema as imagens das multidões de trabalhadores concentradas no estádio durante as festividades de Primeiro de Maio.

Ao buscar compreender o conceito de massa,³ Arendt afirma que o que une os indivíduos em uma determinada formação coletiva não é um ideal ou a consciência por um interesse comum, mas, sim, a ausência de tal consciência. A multidão, no entender da autora, é neutra, amorfa, só

³ Mesmo que se utilize constantemente a palavra massa como sinônimo de multidão, prefiro aqui apenas utilizar o segundo como uma medida para evitar reducionismos metodológicos ao estudarmos as imagens das multidões no cinema do Estado Novo. Assim, cabe ao leitor sempre que se deparar com a palavra massa em uma determinada citação de um autor, substituí-la por multidão.

cabe a ela concentrar no seu seio o homem isolado, pois “a principal característica do homem da massa não é a brutalidade nem é a rudeza, mas o seu isolamento e a sua falta de relações sociais normais”.⁴ Assim, no cerne das multidões, encontramos aquele indivíduo que não pertence a nada, nem mesmo à própria multidão, pois, nela, apenas encontra o seu igual, o conforto de seu temor do contato com o outro; ali todas as diversidades são anuladas, até mesmo a dos sexos, o homem isolado não se importa em ser comprimido, já que o contato não provém do outro, mas do seu igual. Senti-lo é como sentir a si mesmo.⁵

O que Arendt nos propõe, talvez seja escapar das tradicionais definições que os primeiros teóricos da psicologia das multidões atribuíram à multidão a partir de 1895, quando o conceito era apenas forjado com base nas suas ações maléficas. Teóricos como Le Bon, Tarde e Sighele viam as multidões como capazes dos piores excessos, extremamente perigosas ao agirem sob a total ausência da razão e manipuladas por líderes. Mas, como ressalta Cochart, essa visão serviu apenas como reafirmação de um estereótipo que acompanha, ainda hoje, os movimentos populares e acaba por definir os grupos de trabalhadores como perigosos.⁶ Assim, o que Arendt encontrou nas multidões foi a neutralidade das individualidades, a simples aglomeração da condição humana de isolamento, o que talvez tenha levado Le Bon, mesmo acreditando no aspecto maléfico das multidões, a formular a possibilidade de um caráter heróico para elas: “não há dúvida que

⁴ ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Cia das Letras. 1989, p. 367.

⁵ CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Cia das Letras. 1995, p. 14.

⁶ Cf. COCHART, Dominique. “As multidões e a Comuna: Análise dos primeiros escritos sobre psicologia das multidões”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH, n. 20, v. 10, mar./ago. 1991, pp. 119-126.

existem multidões criminosas, mas há também as multidões virtuosas, as multidões heróicas e tantas outras”.⁷

Entretanto, ao revisitar a obra de Le Bon, Freud nos oferece uma outra leitura em que a formação da multidão consistia na exaltação ou intensificação da emotividade dos indivíduos que a integram, logo, seria indispensável que entre eles existisse algo de comum, que experimentassem os mesmos sentimentos em uma determinada situação – como vimos, no cinema isso é possível. Assim, o homem só é capaz de negar a sua individualidade se, ao integrar a multidão, sentir-se solidário com os demais, se compartilhar com eles dos mesmos laços afetivos. Para o autor, a formação coletiva se baseia no estabelecimento de novos laços libidinosos entre os indivíduos que a compõe, e são esses laços libidinosos que atribuem a cada indivíduo entranhado na multidão uma impressão que se reveste de um misto de poder ilimitado e de um perigo invencível. Segundo Freud, é a afetividade que os une, que realiza um processo de identificação recíproca entre os membros da multidão, o que equivale dizer que “a identificação constitui a forma mais precoce e primitiva da ligação coletiva”.⁸ E é dessa identificação que procuro tratar neste artigo, uma vez que acredito que no cinema o olhar está nas coisas, portanto, como tantos outros significantes a imagem da multidão é posta para que seja reconhecida, é um objeto que autoriza aos espectadores uma experiência perceptiva do coletivo, de compartilharem de um mesmo sentimento, de uma mesma unidade: a Pátria.

Assim, o que surge durante o Estado Novo são as “massas festivas”, os trabalhadores que comemoram as doações promovidas pelo líder clarividente. O que temos no seio dessa massa não é a descarga, ou seja, a meta a ser alcançada, mas a descontração. A festa é a própria meta

⁷ LE BON, Gustave. *Psicologia das multidões*. Lisboa, Portugal: Edições Roger Delraux, 1980, pp. 16-7.

⁸ FREUD, Sigmund. “Psicologia das massas e análise do eu”. In: *Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Editora Delta, v. 9, s.d., p. 55.

e ela já foi alcançada. O que importa para o regime nas “massas festivas” não é o motivo da comemoração, mas a consciência de que ocasiões semelhantes irão se repetir, de que “as festas chamam outras festas, e, graças à densidade de coisas e pessoas, a vida se multiplica”.⁹

Estado Novo e a propaganda

Nesse tom festivo, a propaganda política de Getúlio Vargas buscava na imagem mítica do líder a personificação do Estado, o povo deveria reconhecer em Vargas o Estado encarnado, o Estado dotado de vontades e virtudes humanas. Quando ele (o líder) se dirige à multidão é como se fosse a voz amplificada de um “todo orgânico”. Assim, *“perder-se nele é, sem dúvida, renunciar à identidade individual; mas é reencontrar, ao mesmo tempo, a integralidade da identidade coletiva, a fusão íntima e indissolúvel com a comunidade mãe”*.¹⁰ Dessa forma, a imagem da multidão incorpora o elemento diegético da materialização do mito político da Unidade. Mito que é a imagem de harmonia, de equilíbrio, de uma sociedade una, indivisível, homogênea, protegida de qualquer perturbação ou discórdia, um bloco sem fissura.

Pela primeira vez no país, a propaganda política foi custeada abertamente pelo governo; arte e cultura estavam a serviço da Nação, daí a tamanha importância dada a instrumentos como o rádio, o cinema e a imprensa. O Estado Novo tinha os meios de comunicação não apenas como instrumentos de vigília da sociedade, mas também como elaboradores de uma identidade nacional, sentimento que deveria perpassar todos os níveis sociais; na mais longínqua região do interior do país o Estado estaria presente, o povo teria a sensação de estar coberto

⁹ CANETTI, Elias. op. cit., pp. 61-2.

¹⁰ GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1987, pp. 79-80.

pelo manto da “Pátria-mãe”, as imagens o aproximariam de afetos sensíveis, identificar-se-ia com o “todo orgânico”.

O DIP, criado em 27 de dezembro de 1939, surgiu em um contexto de constantes ameaças reinantes, um clima que desde a tentativa de golpe comunista em 1935 veio propiciar ao Estado as idéias de aparelhar sua máquina de propaganda.¹¹ Para Goulart, “*além de representar a solução para a legitimação do Estado Novo pela propaganda [...] o DIP resultou no aperfeiçoamento dos meios de intervenção estatal na área da comunicação*”.¹² Porém, na visão de Carone, o DIP foi criado em um momento tardio do Estado Novo, evidenciando que houve “um espaço de tempo grande entre o golpe e a realização de determinados objetivos”,¹³ ou seja, a propaganda política de Getúlio Vargas demorou em compreender

¹¹ A propaganda política de Getúlio Vargas ensaiou seus primeiros passos já em 2 de julho de 1931, logo que se instituiu o Governo Provisório, com a criação do Departamento Oficial de Publicidade (DOP), um apêndice da Imprensa Nacional que, por sua vez, respondia ao Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores. Esse órgão inaugurava uma nova modalidade para os primórdios da propaganda brasileira, a utilização do rádio. E foi reorganizado em 10 de julho de 1934, dando lugar ao Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC). Esse novo órgão tinha como objetivo estudar a melhor utilização do cinema, da radiodifusão e de outros processos técnicos na difusão dos ideais do governo, como também estimular a produção, a circulação e a exibição de filmes educativos. Em 1937, o DPDC era reorganizado, criando-se o Departamento Nacional de Propaganda (DNP), dirigido por Lourival Fontes, que passaria a personalizar a propaganda estadonovista. Lourival Fontes era grande admirador de Mussolini e do fascismo, pretendia criar todas as condições para que no Brasil surgisse um órgão capaz de centralizar todas as atividades culturais e difundi-las nacionalmente. Arquetava-se o cenário para o aparecimento do “famigerado DIP”.

¹² GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero, 1990, p. 59.

¹³ CARONE, Edgar. *O Estado Novo (1937-1945)*. Rio de Janeiro: Difel, 1976, p. 171.

que a legitimação do regime passava por “fazer da presença do Estado Novo algo visível e palpável no cotidiano dos cidadãos urbanos”.¹⁴

O DIP não passou de uma resposta brasileira a um processo que já vinha se desenvolvendo no cenário mundial. Desde os primeiros anos da década de 1930, o Estado atentara para a eficácia dos *mass media* para a legitimação de um regime que se pretendia totalitário,¹⁵ acreditava-se que por meio do uso sistemático de tais mecanismos culturais era possível forjar uma identidade nacional na qual o povo pudesse se reconhecer. Assim, acredito que o papel exercido pelos meios de comunicação, excepcionalmente o cinema no pós-37, era o de instrumentos legitimadores do Estado Novo, mas uma “legitimação mobilizadora”. O regime só conquistaria legitimidade política se conseguisse se fazer reconhecer na vida cotidiana do povo, mas para isto, contaria com a força mobilizadora da arte e dos produtos de expressão cultural. Com os meios de comunicação e as instituições educacionais sob controle, o Estado pretendia usufruir do caráter pedagógico e “civilizador” desses dispositivos para criar uma identidade nacional, a imagem de uma Nação Una, onde o “Nós” seria vitorioso sobre o “Eu”. Entretanto, não se trata, aqui, de acreditar que a propaganda política é sinônimo de legitimidade, o próprio caráter mobilizador das atividades culturais, que conta com o

¹⁴ SOUZA, José Inácio de Melo. op. cit., p. 180.

¹⁵ A respeito desta “disposição totalitária” que atribuo ao Estado Novo, não devemos procurá-la em um regime político, muito menos no programa de um Partido único, que aos moldes dos movimentos reacionários europeus representava, na figura do Partido, o povo-uno. Na verdade, a encontramos na matriz ideológica dos regimes autoritários que atualizam constantemente a imagem de uma sociedade una, indivisa e homogênea. Entendo que, da mesma forma que outros regimes reacionários, o Estado Novo também fez uso de todo um arcabouço conceitual do totalitarismo, em que palavras (imagens) como “Unidade”, “Ordem”, “Novo”, “Nação”, entre tantas outras, serviram como dispositivos legitimadores de uma “política de consenso”. Imagens que eram atualizadas nas películas dos filmes atualidades.

elemento “afetividade” para lidar com as multidões, refere-se a um modelo ideológico que, transformado em imagens, está subentendido em um processo de sujeição ao fascínio ou tédio do público. Dessa forma, a legitimação do novo regime pode estar relacionada à eficiência do aparato propagandístico do Estado, mas de forma alguma se derivou dele. Portanto, a eficácia da propaganda depende de que a sua mensagem venha acompanhada de ações efetivas do governo para atender aos anseios populares.

O Primeiro de Maio ressignificado

Se, por sua vez, o Estado Novo tinha se apropriado do imaginário popular em torno das festas cívicas, tendo no novo e na felicidade seus significados, outras sistemáticas procuraram a dessignificação e a ressignificação dos símbolos operários, entre eles o Primeiro de Maio. Segundo Paranhos, “o 1º de maio passava por um processo de descaracterização como dia de luta. [...] Vargas, identificado como ‘o trabalhador nº 1’ do país, roubava a cena e galvanizava as atenções gerais, transformando-se no principal ator político de um evento que deveria ter nos trabalhadores seu centro simbólico”.¹⁶

O surgimento das comemorações do Primeiro de Maio tem relações diretas com a mobilização de operários que ocorreu nos Estados Unidos nesta data no ano de 1886. Nessa manifestação, era reivindicada a redução da jornada de dez para oito horas de trabalho. Após um incidente ocorrido em Chicago, dois dias depois do início das greves e em plena intensificação, houve o confronto entre manifestantes e policiais que resultou na morte de dois trabalhadores. Então, segundo Perrot, foi em julho de 1889, no congresso organizado pela Federação Nacional de

¹⁶ PARANHOS, Adalberto. *O Roubo da Fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999, pp. 97-8.

Sindicatos de Paris, que nasceu oficialmente o Primeiro de Maio e se decidiu realizar, no próximo ano, um protesto internacional em favor da jornada máxima de oito horas.¹⁷ Diante da boa repercussão do protesto de 1889, a comemoração do Primeiro de Maio tornava-se permanente na resolução do congresso da Segunda Internacional em 1891.

Mas no Brasil demorariam a surgir os primeiros reflexos dessa mobilização. Segundo Arêas, no Rio de Janeiro de 1890 não houve nenhum registro de que o movimento operário tivesse realizado algum evento em prol da jornada.¹⁸ Nos anos seguintes, tal indiferença perpetuaria e somente na primeira década do século XX, com uma constante adesão às causas operárias, é que a data iria adquirir um significado cada vez maior para os trabalhadores. No entanto, é neste momento que se percebe as primeiras iniciativas do Estado em compor a sua própria “festa do trabalho”. Entre 1911 e 1914, durante o governo do Marechal Hermes da Fonseca, ocorreram os primeiros atos oficiais em homenagem à data, tentativas progressivas de transformar o Primeiro de Maio em um feriado nacional, que somente se concretizaria em 26 de setembro de 1924, com o decreto do Presidente Artur Bernardes. Com isso, objetivava-se anular qualquer iniciativa de paralisação dos operários, que não mais se reuniam para protestar contra o seu patrão, mas para festejar a folga concedida pelo governo. Mas, como apontado pela autora, mesmo que uma significativa parcela dos trabalhadores tenha adotado o Primeiro de Maio como a “festa do trabalho”, a data ainda persistiria com seu caráter de protesto.¹⁹

¹⁷ Cf. PERROT, Michelle. “O Primeiro de Maio na França (1890): nascimento de um rito operário”. In: *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. pp. 129-130.

¹⁸ Cf. ARÊAS, Luciana Barbosa. “As comemorações do Primeiro de Maio no Rio de Janeiro (1890-1930)”. *Revista História Social*, Campinas/São Paulo: Unicamp, n. 4/5, dez./jan. 1997/1998, p. 12.

¹⁹ *Ibidem*, p. 17.

Entretanto, na década de 1930 a data seria reelaborada, mais especificamente a partir da instituição do Estado Novo, que a incorporou no conjunto das comemorações oficiais do regime. Assim, independentemente das diversas interpretações dadas ao Primeiro de Maio, seja um dia de lembrança e de luto pelos militantes mortos em Chicago em 1886, seja um dia para celebrar a conquista da jornada de oito horas de trabalho, ou ainda o dia do despertar da consciência de classe, o que de fato predominou no imaginário do trabalhador foi o sentido de “festa do trabalho”. No Estado Novo não havia mais espaço para protestos, greves e conquistas; era a hora de festejar o novo regime e as doações feitas aos trabalhadores pelo líder. O Governo Vargas assumia para si a responsabilidade por esse novo sentido conferido à data.

O Primeiro de Maio ressignificado por Vargas encontrava nas “Festas Cívicas” mais um elemento legitimador do Estado Novo. As multidões de trabalhadores reunidas nas arquibancadas ou em desfile pelas raias do São Januário eram as imagens ideais para cristalizar e incorporar o “ideal totalitário” da Unidade Nacional, pois “a festa provoca emoção, trazendo consigo um sentimento de exaltação, de engrandecimento que leva à comunhão de todos. Como espetáculo cívico, ela torna seus participantes ‘iguais’, criando em cada pessoa a figura do cidadão membro da comunidade”.²⁰

Como se vê, a clarividência de Getúlio Vargas não é o dom de um único governante, mas de todos aqueles que decidem governar com as multidões. Devo lembrar que o tema da clarividência do Chefe, de que tanto tratou a propaganda estadonovista, nada mais foi que um dos elementos que contribuiu para o mito da “doação” de Vargas. Para Silva, a devoção a Vargas, conduzida por uma política sacralizada, teria

²⁰ SCHEMES, Cláudia. Festas cívicas e esportivas no populismo: um estudo comparativo dos governos Vargas (1937-1945) e Perón (1946-1955). Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1995, p. 60.

explicação no fato de que o líder “andou com a multidão”, ou melhor, ele encarnava a figura do “dominador das multidões” ao ter a sabedoria de que “um povo deve ter as características das multidões homogêneas. Criando a unidade nacional, com uma só bandeira e um só hino, o Brasil não pode mais estar dividido, perdendo, portanto, certas feições de regionalismos que tanto prejudicavam a harmonia do pensamento coletivo, o qual, como vimos, deve ser um só e indivisível”.²¹

Assim, tanto a imagem da bandeira quanto a da multidão organizada durante as festividades são construções sígnicas que, apoiadas no caráter coletivo deste novo estímulo perceptivo, o cinema, procuraram multiplicar o sentimento de unidade entre os trabalhadores brasileiros urbanos, uma vez que, segundo Walter Benjamin, “deve-se observar aqui, especialmente se pensarmos nas atualidades cinematográficas, cuja significação propagandística não pode ser superestimada, *que a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas*” (grifos no original).²² Logo, o que a câmera captava nos grandes desfiles e comícios, nos espetáculos esportivos era uma multidão que via o seu próprio rosto nas telas. Trata-se, aqui, do próprio dispositivo do cinema que permite que as “massas de espectadores” se identifiquem com essa imagem, reconheçam-se presentes nelas a ponto destas não serem mais percebidas como representações, simulacros, mas imagens autênticas de um registro in loco.

²¹ SILVA, Gastão Pereira da. *Getúlio Vargas e a psicanálise das multidões*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, s.d., p. 75.

²² BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, v. 1, 1985, p. 194.

Cine Jornal Brasileiro

Se existe um elemento comum entre os cinejornais de Primeiro de Maio é a imagem das multidões. Nos filmes, é ela que marca o início e o término das comemorações do trabalho, é também a que estabelece os dois tempos narrativos predominantes nesse tipo de película: antes do Estádio e no Estádio. Concentradas na arena as multidões de trabalhadores celebravam o Dia do Trabalho, logo, em vez de individualizar o trabalhador, aquele que deveria ser o centro das atenções, o DIP preferiu os planos gerais das multidões como forma de atribuir um sentido de grandiosidade para a parada trabalhista do Estado Novo. Das poucas vezes em que a montagem procurou valorizar as reações individuais, elas se tornaram desastrosas para a propaganda do Governo Vargas. Em *A Festa do Trabalhador na Capital do País*,²³ há um exemplo que, talvez, pudesse ser interpretado como uma falta de preparo dos propagandistas do DIP. Em uma seqüência em que a objetiva era direcionada à platéia nas arquibancadas, buscando gestos de comoção individual, o que vemos, no entanto, são cenas que denunciam a insatisfação popular no evento, as pessoas captadas pela objetiva da câmera se levantam rapidamente e começam a aplaudir o desfile dos operários e jovens escolares que homenageavam o chefe da Nação. É como se a objetiva fosse o imperativo da devoção. O que fica na tela é a impressão de imaturidade do cinema de propaganda²⁴ do DIP que não

²³ CJB, n. 123, v. 2, 1942.

²⁴ Devemos lembrar que nos anos de 1930 e 1940 o cinema brasileiro ainda enfrentava sérias deficiências técnicas, e os próprios intelectuais do Estado Novo não acreditavam na possibilidade do país ter uma produção respeitável de longa-metragem de ficção que pudesse competir com filmes estrangeiros. Assim, apesar de sua imaturidade, o filme documentário de curta-metragem foi a orientação possível no campo do cinema para o Estado Novo, uma vez que não exigia grandes despesas técnicas, além de pouco investimento e pouca intuição cinematográfica, segundo Pinheiro Lemos, um dos críticos de cinema da Revista Cultura Política, publicação do regime.

aprendeu a lidar com a falta de intimidade das multidões com o cinema, como denunciava Pinheiro Lemos na Revista Cultura Política:

“Nada comove tanto ou entristece mais quem deseja e sonha com o cinema brasileiro do que ver na tela uma multidão surpreendida pela câmera. Este levanta o braço e agita a mão, aquele faz caretas, um outro assume uma pose melancólica de galã romântico (...). Ainda não nos habituamos à câmera.”²⁵

Em outro momento, para representar a relação líder e multidão, o *Cine Jornal Brasileiro* insistia em um artifício de montagem em que planos de Vargas discursando são justapostos a planos das multidões, mas que, na visão de Souza, “o resultado que se tira dele é pobre. A massa popular permanece estática, à espera do benefício sabido que será concedido”.²⁶ Assim ocorre em *1º de Maio – Rio: Cem Mil Operários Aclamam o Presidente Getúlio Vargas na Esplanada do Castelo*²⁷ as primeiras cenas são de Vargas saudando, com seu característico gesto, as multidões de operários que, em seguida, aparecem retribuindo com aplausos a aparição do líder, mas, durante o seu discurso, as imagens do chefe em ação são postas em contraste com as da multidão e, no plano final, fica a figura de Vargas que encerra o filme, sem dar aos participantes populares o direito a uma nova aparição. O mínimo que se esperava da montagem era um último plano que fechasse a *diegese* com uma multidão que, eufórica, saudasse o líder pela promulgação da Consolidação das Leis do Trabalho.

²⁵ LEMOS, Pinheiro. “Cinema XIII”. Revista Cultura Política, ano 2, n. 16, jun. 1942. p. 378. In: CARDOSO, Lúcio. Cinema: coletânea de textos da revista Cultura Política. Coleta de textos por José Inácio de Melo e Souza. Rio de Janeiro, 1941-4. Incl. textos sobre cinema de Pinheiro Lemos e relatórios publicados sobre as atividades do DNP e DIP.

²⁶ SOUZA, José Inácio de Melo. op. cit., p. 384.

²⁷ CJB, n. 195, v. 2, 1943.

Mas entre as significações que encontramos nos cinejornais, nem todas revelam o que não deveria ser transparente nos aspectos doutrinários da propaganda estadonovista, como é o caso da utilização da imagem das crianças, uma prática constante nos filmes de propaganda, seja para provocar a revolta nos espectadores contra os “inimigos” declarados, seja como elemento condutor à adesão das multidões ao regime.²⁸ Ao lado do rádio e do cinema, o ensino oficializado do Canto Coral teria um papel central no esforço educativo e de mobilização das multidões. Para Iuskow, a massa coral vinha representar o triunfo do Governo Vargas em conseguir formar uma nação “harmoniosamente composta, num unísono de tons e idéias”, na qual a figura do regente, como a do chefe da Nação, era percebida como provedora da disciplina e da sensibilidade musical das crianças para a música erudita, que no entender dos idealizadores do ensino de canto era o caminho para moralizar os indivíduos.²⁹ Era no canto orfeônico que as crianças compartilhavam da imagem da Unidade Nacional, era uma multidão de pequenos cidadãos do Estado Novo que cantava em homenagem ao líder e, conseqüentemente, desarmava o consciente de uma outra multidão: de trabalhadores-familiares que acompanhavam atentamente o espetáculo

²⁸ Entre os artifícios mobilizadores do cinema de propaganda política está o uso da imagem da criança, reduto de um forte apelo emocional, capaz de desarmar as pessoas. Em muitos filmes como *O encouraçado Potemkin* e *A greve*, ambos de Sergei Eisenstein, a figura da criança é representada com um certo rigor estético como a vítima de maus tratos dos inimigos, na tentativa de provocar nos espectadores um sentimento de comoção e revolta. Em *Vítimas da crueldade dos totalitários! Primeiros flagrantés dos sobreviventes do “Itagiba” e do “Arara” na cidade de Salvador*, um dos assuntos exibidos em 1942 pelo cinejornal do DIP, podemos encontrar um exemplo desse apelo diegético, em que uma dócil e pequena criança, assim descrita pela trilha sonora, surge na tela como um elemento de catarse de comoção nacional contra os atos cometidos pelos submarinos alemães contra a integridade física e moral da nação.

²⁹ Cf. IUSKOW, Cristina. “Multidões em coro”. *Esboços*. Florianópolis, Santa Catarina, UFSC, n.8, v.8, 2000, p. 66.

musical. “Além de buscar formar estas crianças para um futuro de serviço à Pátria, buscava-se atingir também o público que observava as apresentações nas datas cívicas nacionais”.³⁰

Nos filmes *Dia do Trabalho: As Grandes Manifestações de 1º de Maio na Capital da República*³¹ e *1º de Maio: Rio – Presididas pelo Chefe do Governo Imponentes Celebrações ao Dia do Trabalho*³² encontramos exemplos desse artifício propagandístico. No primeiro, as cenas iniciais são de Vargas descendo de um avião e sendo cumprimentado por oficiais e membros do governo e seguindo para um automóvel de onde parte para uma parada oficial pelas ruas do Rio de Janeiro. Nas cenas seguintes a comitiva do líder é acompanhada por outros veículos e por onde passa é aplaudida pelo povo. É no meio da multidão de pessoas que aclamam a figura de Vargas que a objetiva do DIP registra em plano médio a imagem de crianças que contemplan e aplaudem entusiasmadamente a passagem da comitiva presidencial. Já no filme de 1945, o último produzido para as festividades de maio, a apropriação das imagens das crianças confirma a singela influência das técnicas de propaganda do cinema russo. São contrastadas cenas dos filhos de operários que desfilam de forma ordenada nas raias do Estádio São Januário com imagens em plano geral das multidões, que, das arquibancadas, chacoalham pequenas bandeiras nacionais e aplaudem o espetáculo de patriotismo das crianças.

³⁰ Ibidem, p. 69.

³¹ CJB, n. 25, v. 2, 1941.

³² CJB, n. 22, v. 4, 1945.



Figura 1: Uma multidão de pequenos cidadãos do Estado Novo desfila diante de uma outra multidão, a de trabalhadores-familiares. A demonstração de patriotismo das crianças, filhos de operários, convoca todos a compartilharem dentro da arena (do estádio) de um mesmo sentimento: a Unidade. **Fonte:** Reprodução/ Laboratório de Fotografia da Fundação Cinemateca Brasileira. (Arquivo do autor)

Para evidenciar a participação declarada das multidões de trabalhadores nas comemorações de Primeiro de Maio, os cinejornais contaram com várias atividades em que o próprio povo era a atração. Deve-se ressaltar que toda a festividade era preparada exclusivamente pelos propagandistas do DIP. Em desfile marcado pelo modelo militar, passo a passo ordenados, operários e jovens colegiais caminhavam para saudar o líder, como podemos notar em *A Festa do Trabalhador na Capital do País*, em que jovens moças desfilam carregando individualmente a bandeira nacional seguidas, ao lado, por trabalhadores vestidos de macacão que levam, apoiado nos braços, um enorme retrato de Vargas. É o onipresente que se materializa entre o povo. Outro momento do filme prezava por destacar o projeto nacional desenvolvimentista do Estado Novo nas imagens dos trabalhadores da Companhia Siderúrgica Nacional de Volta

Redonda (CSN) que desfilam imponentes e militarmente, levando uma faixa com os seguintes dizeres: “Salve Getúlio Vargas, criador da grande siderúrgica”. Todos estes planos são entrecortados por imagens das multidões que, das arquibancadas, acompanhavam os novos ritos operários.



Figura 2: No Estádio São Januário operários e jovens colegiais “marchavam” em homenagem ao Chefe da Nação, Getúlio Vargas. Mais uma vez o Estado Novo recorria aos “cristais de massa”, reforçando a idéia-imagem da Pátria-Una. **Fonte:** Reprodução/Laboratório de Fotografia da Fundação Cinemateca Brasileira. (Arquivo do autor)



Figura 3: Trabalhadores “encenam” demonstraco de gratido ao Chefe da Nao. **Fonte:** Reproduo/ Laboratrio de Fotografia da Fundaco Cinemateca Brasileira. (Arquivo do autor)



Figura 4: Das arquibancadas a multido acompanha a celebrao dos novos ritos operrios. **Fonte:** Reproduo/ Laboratrio de Fotografia da Fundaco Cinemateca Brasileira. (Arquivo do autor)

Essas imagens e as das orquestras e dos espetáculos de dança colaboravam para criar o ambiente festivo e lúdico das comemorações de Primeiro de Maio. Reunia-se em torno das multidões de músicos e dançarinos, novamente, a representação da Nação una, que ali se encontrava em perfeita harmonia e alegria. Os espetáculos de dança, juntamente com algumas exhibições de atividades esportivas, vinham demonstrar o valor que a propaganda estadonovista dava ao corpo saudável e a multidão de operários devia seguir o exemplo e manter-se em perfeitas condições de saúde, pois era dela que o Estado necessitava para incentivar a sua produção.

Mas é em *1º de Maio – A Festa do Trabalho no Estádio do Pacaembu*³³ que encontramos um dos momentos mais idílicos de todas as festividades de Primeiro de Maio. Em pleno apogeu da narrativa cinematográfica, as justaposições de imagens que reuniam planos gerais e *close-ups* de uma orquestra e de bailarinos, seguidas das imagens das multidões que aplaudiam o espetáculo que se realizava diante de seus olhos, expressavam o tom festivo preconizado por Vargas ao evento que antes simbolizava luto. Assim que Vargas chega ao palanque oficial, de onde assistiria a festividade, tem início a seqüência que marcava todo o filme: do campo do estádio parte em vôo disparado um bando (ou uma multidão) de pombas brancas que são acompanhadas em um plano-sequência pela objetiva do DIP e pelos olhares atentos das multidões, que em outro plano, a seguir, acena com lenços brancos em homenagem ao líder. Ainda na apoteose dessa seqüência são exibidas, em planos gerais, cenas do público que, das arquibancas, ergue placas que irão formar a imagem da bandeira nacional. O símbolo uno da Pátria se materializava como aquele que cobria as multidões; a “Pátria-mãe” dava proteção àqueles que se encontravam desorientados no momento da crise; a propaganda estadonovista procurava tornar o Estado Novo presente no

³³ CJB, n. 61, v. 3, 1944.

cotidiano dos trabalhadores urbanos brasileiros que, por sua vez, era oferecido nas telas como a única solução para o Brasil da época.

Fora do estádio (da arena), as significações também ocorriam. Assim que Vargas chega ao Pacaembu, vários planos se incumbem de reafirmar a confiança que os operários depositavam no líder; as imagens do povo que formava duas filas em direção à entrada do estádio são reunidas para demonstrar o poder mobilizador que as comemorações de Primeiro de Maio possuíam – mesmo que se soubesse que muitos operários participavam desse evento cívico mediante a apreensão de suas carteiras de trabalho. Entre cenas da multidão que se aproximava do estádio, destacava-se, neste momento, um plano-sequência realizado em *travelling* (o mesmo que o olhar sendo deslocado) em que a objetiva acompanhava lentamente a fila de trabalhadores que se formava diante do Pacaembu. Assim, por meio da perspectiva, a imagem que os espectadores tinham diante deles adquiria uma profundidade, a ponto de atribuir à multidão que se preparava para as comemorações uma idéia de infinitude. Infinitude esta que é fonte do sublime, assim como a grandiosidade; aqui a percepção do infinito propicia que uma mesma imagem se reproduza automaticamente no imaginário da multidão de espectadores, permanecendo durante uma longa sucessão. Essa construção fílmica multiplicava a imagem dos trabalhadores. Já para o plano de passagem para dentro das festividades, os propagandistas optavam pela imagem do estádio em que, na fachada, podemos notar uma faixa de onde se podia ler “Glória ao criador do Direito Social Brasileiro”.

Outro momento nos cinejornais que representa essa adesão popular ao regime estadonovista é encontrado em *1º de Maio: Rio – Presididas pelo Chefe do Governo Imponentes Celebrações ao Dia do Trabalho*, as imagens com que nos deparamos aqui são a síntese do que foi o caminho percorrido pela construção mítica de Vargas pela propaganda do Estado Novo. Como mencionado por Souza, o reconhecimento da liderança de Getúlio Vargas e de sua política é construído de forma lenta, e, portanto, somente no Primeiro

de Maio do último ano do regime é que se traduz nas telas do Brasil as imagens de uma magnífica manifestação popular. Segundo o autor, a ditadura estadonovista, ao retirar do trabalhador o direito à comemoração livre e combativa da data, elaborava uma série de experimentos para construir um espetáculo comemorativo operário, cujo modelo acabado só apareceria em 1945. Assim, o que as imagens das multidões nos cinejornais nos demonstram é a passagem triunfal de um sentimento de total apatia para o de entusiasmo participante dos operários.³⁴

A primeira seqüência do filme reunia imagens que antecederiam às comemorações, em que o Presidente Vargas, acompanhado de ministros, altas autoridades e representantes trabalhistas, inaugurava a galeria “Presidente Vargas”, no prédio do Ministério do Trabalho, que segundo o locutor do cinejornal fora “assim denominada em homenagem à sua obra em prol da emancipação econômica do país”. Em outro momento, em que o chefe da Nação também inaugurava o novo restaurante do ministério, cenas flagram a espontaneidade de Getúlio Vargas durante um almoço. Interrompida a primeira seqüência, surge uma cartela que anunciava ao espectador a atração (distração) principal: “A Grande Concentração Trabalhista no Estádio São Januário”. A voz *off* tratava de dar a dimensão da festividade:

“No estádio do Vasco da Gama a concentração trabalhista em comemoração à data assume uma imponência sem precedentes. É uma das maiores demonstrações públicas já realizadas no país. Massa incalculável de trabalhadores enche rapidamente a imensa praça de esportes. As representações de fábricas e serviços continuam a chegar e a vibração sempre crescendo asseguram logo uma expressão de extraordinário entusiasmo à magnífica festa.”

Acompanhavam esses dizeres as primeiras cenas da festa em que eram apresentadas imagens das multidões de operários que lotavam as arquibancadas e dos que desfilavam nas raias olímpicas chacoalhando

³⁴ Cf. SOUZA, José Inácio de Melo. op. cit., p. 379.

aos quatro ventos miniaturas da bandeira nacional, o mesmo símbolo que, ampliado, estaria presente em um plano que se repetiria em dois momentos diferentes. Primeiramente, a imagem da bandeira nacional sacudida pelo vento sobre um plano com imagens das multidões que também portam a pequena bandeira; novamente a idéia da “Pátria-mãe” era colocada em uma simples justaposição. No segundo momento, a imagem da bandeira seria utilizada para encerrar o cinejornal, uma técnica de montagem muito comum nos cinejornais do DIP, que pretendia reunir em um mesmo plano o símbolo máximo do país e o vento que o movimenta, um “símbolo de massa”, como definiu Canetti ao evidenciar que “as *bandeiras* são o vento [as multidões] tornado visível. (...) É em seu movimento que elas realmente chamam a atenção. Qual lograssem repartir o vento, os povos se servem das bandeiras a fim de chamar seu o ar que paira sobre suas cabeças.” (grifo no original).³⁵

³⁵ CANETTI, Elias. op. cit., p. 86.



Figura 5



Figuras 5 e 6: Nas arquibancadas ou nas raias trabalhadores participam entusiasmados daquela que seria a última celebração (encenação) do *Dia do Trabalho*, promovido pelo Estado Novo. **Fonte:** Reprodução/ Laboratório de Fotografia da Fundação Cinemateca Brasileira. (Arquivo do autor)

Mas o que catalisa a atenção nesse filme é o instante em que o Presidente Vargas chega ao estádio e o que dá início à grande apoteose do cinema de propaganda varguista, que tinha como tema as comemorações do Primeiro de Maio. Tal seqüência era composta, primeiramente, por planos gerais em que multidões de trabalhadores em pé nas arquibancadas dão provas de gratidão ao chefe da Nação. Com base nessas imagens se reafirmava o “ideal totalitário” da propaganda estadonovista:

“A chegada do Presidente Getúlio Vargas entre estrondosas manifestações [Back-ground/BG da multidão de trabalhadores em ovação nas arquibancadas] marcam um dos instantes máximos da grande concentração trabalhista [sobe BG e música]. O Chefe do Governo dirige a palavra aos trabalhadores do Brasil. Em seguida, fim da cerimônia [BG, que perdura por um longo tempo], o Presidente da República retira-se [sobe BG].”

O que também surpreende neste momento é o elemento diegético de que os propagandistas se apropriaram: ao término da locução o que ouvimos é a participação popular registrada na sonora do filme, a ovação da multidão. Aqui, esse ingrediente sonoro atua na película agregando-lhe um aspecto sublime, uma vez que, como lembrou Burke, não é somente a visão o único órgão dos sentidos capaz de gerar uma paixão sublime, os sons também exercem uma grande influência sobre essas paixões. Para o autor, o alarido de multidões, pela força do som apenas “aturde e perturba de tal modo a imaginação que, nessa vacilação e açodamento do espírito, os temperamentos mais equilibrados mal podem pôr-se a salvo de sua influência e juntar-se à gritaria e ao objetivo da turba”.³⁶ Na seqüência, seguem imagens de Vargas atravessando o

³⁶ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1993, p. 89.

estádio em um automóvel aberto e acenando ao público, sorrindo. Continuando a seqüência apoteótica, nos deparamos com imagens das multidões que retribuem o aceno a Vargas, enquanto chacoalham a pequena bandeira nacional. E mais ovação. Neste momento do filme a atenção é toda voltada para as multidões de operários que participam da festividade em estado de euforia com a chegada do líder, em tomada de planos gerais do estádio São Januário coberto por uma mancha de trabalhadores que acenam ao Presidente, aplaudindo-o. Aqui se comprova, em imagens, a máxima que levou o militante trotskista Hilcar Leite, que presenciou os vários encontros dos trabalhadores com Getúlio Vargas, a afirmar que, infelizmente, os aplausos eram produto de “palmas espontâneas, não eram puxadas por claques não”³⁷ : as imagens das multidões contribuíram para modelar a legitimação do Estado Novo e o mito Vargas perante os trabalhadores.

³⁷ Apud PARANHOS, Adalberto. op. cit., p. 99.



Figura 7: A grande apoteose do Primeiro de Maio - trabalhadores eufóricos saúdam a chegada de seu líder, Getúlio Vargas. **Fonte:** Reprodução/Laboratório de Fotografia da Fundação Cinemateca Brasileira. (Arquivo do autor)



Figura 8: O aceno do Presidente é retribuído pela multidão que chacoalha as pequenas bandeiras em uma demonstração de que todos têm o mesmo objeto para celebrar: a Pátria. **Fonte:** Reprodução/Laboratório de Fotografia da Fundação Cinemateca Brasileira. (Arquivo do autor)



Figura 9: Demonstrações de cultura física como parte do espetáculo trabalhista. **Fonte:** Reprodução/ Laboratório de Fotografia da Fundação Cinemateca Brasileira. (Arquivo do autor)

Ainda em busca de compreender o papel legitimador das imagens das multidões, vale evidenciar que o Governo Vargas, ao decidir por realizar as comemorações cívico-sociais em estádios de futebol, tinha a intenção de conceber a multidão como algo fechado, concentrando todas as atividades dentro do recinto, ou seja, propondo uma multidão nos moldes do conceito de “massa como anel”, forjado por Canetti. Segundo o autor, é dentro da arena que nos deparamos com uma multidão duplamente fechada, em que os indivíduos voltam as costas ao exterior, não se interessando por nada que não se refira à circunscrição da arena – abandonam seu cotidiano, esquecem os problemas que, por algumas horas, deixam do lado de fora. No interior, dentro da arena, a multidão forma uma muralha de gente – corpo uno e indivisível. Como ressalta Canetti, “sua reunião em grande número encontra-se assegurada por um certo tempo; foi-lhes prometido excitação, mas sob uma condição assaz decisiva: a

descarga da massa tem de se dar para dentro” (grifo no original).³⁸ Porém, para que ocorresse esta “descarga para dentro”, era necessário que os propagandistas encontrassem meios atraentes e persuasivos para as multidões que se reuniam nos estádios. As imagens de colegiais e operários desfilando nas raias olímpicas, carregando bandeiras e faixas, cenas de orquestras e bailarinos em plena execução, jovens atletas desfilando ou apresentando demonstrações de cultura física são todos modelos de “cristais de massa”. Os “cristais de massa” são definidos pelo autor como “grupos pequenos e rígidos de homens, muito bem delimitados e de grande durabilidade, os quais servem para desencadear as massas”³⁹, mas para que possam proporcionar o desencadeamento das multidões – no nosso caso, para a festividade e a legitimação da ditadura – era necessário que elas pudessem vê-los, sempre, como representações de uma totalidade que jamais se dispersaria. Aqui se explica o caráter militarista dos desfiles de Primeiro de Maio.

Considerações finais

Entre todos os artifícios de que dispunha o DIP para legitimar o Estado Novo, acredito que a imagem da multidão dos trabalhadores na festividade de Primeiro de Maio foi imprescindível para atualizar no cinema a fantasmagoria do “todo orgânico”. Getúlio Vargas era o componente simbólico do Estado Novo. Era em Vargas que o povo deveria reconhecer o Estado, aquele dotado de vontades e virtudes humanas, aquele capaz de “doar-se” ao povo, à Nação. A propaganda difundida pelo DIP foi a responsável por semear no imaginário social uma única imagem: o Estado Novo. Era tarefa do projeto totalizante tornar o Estado Novo presente no cotidiano das multidões de trabalhadores urbanos, por isso, o cinema serviu-lhe tão bem. Lembrando

³⁸ CANETTI, Elias. op. cit., p. 27.

³⁹ Ibidem, p. 72.

que, diante da precariedade técnica da produção cinematográfica nacional, os cinejornais surgem para os propagandistas do Governo Vargas como a única alternativa. Mas, com uma ressalva: foi com o *Cine Jornal Brasileiro* que, pela primeira vez, o Brasil se uniu por meio da imagem. Segundo Souza, nenhum dos produtores de filmes de atualidades no país tinha a viabilidade com que contava o DIP para enviar os seus cinegrafistas aos quatro pontos do território nacional, muito menos de elaborar uma série de filmes documentários que extrapolasse o padrão temporal de oito a dez minutos de duração, como fez Henrique Pongetti. Assim, o aperfeiçoamento técnico dos cinejornais do DIP (combinado com a proteção governamental dada ao cinema brasileiro, no tocante à vigilância da obrigatoriedade de exibição) sinalizava o caminho seguro para a difusão dos ideais estadonovistas no campo da imagem em movimento.⁴⁰

Diante disto, não se trata aqui de determinar aos cinejornais do DIP um mero caráter legitimador dos ideais do Estado Novo, pelo contrário, busca-se uma reflexão estética que se limita mais ao campo da intencionalidade propriamente dito do que em demonstrar a articulação de uma operação nesses filmes. Acredito que qualquer abordagem desse cinema de propaganda na tentativa de comprovar tanto um caráter ineficaz quanto alienante de seus discursos é vazia, uma vez que se trata de dispositivos fascinantes das multidões.

É fato que pouco se sabe dos resultados alcançados pela propaganda política do Governo Vargas por meio do cinema, de como os espectadores brasileiros se relacionavam com tais filmes de atualidades, uma vez que o próprio DIP não mantinha um controle sobre seus rendimentos ideológicos com a circulação do *Cine Jornal Brasileiro*. Segundo Souza, a exibição desses cinejornais era muito extensiva, realmente, porém, atrasada e descoordenada. As exibições nas salas fora

⁴⁰ Cf. SOUZA, José Inácio de Melo. op. cit., pp. 342-3.

do Rio de Janeiro chegaram a ter um atraso de um mês nos primeiros anos de produção e essa defasagem foi aumentando conforme o sistema de distribuição foi sendo alterado em favor de uma ou outra distribuidora, chegando, por volta de 1942-1944, a um atraso de cerca de seis meses em Salvador e Porto Alegre. Fora do circuito Rio de Janeiro/São Paulo/Belo Horizonte somente os filmes sobre a participação da FEB na Europa tiveram exibição garantida.⁴¹ Apesar disso, não acredito que seria sensato desprezarmos os cinejornais como dispositivo propagandístico, pelo contrário, é mais aconselhável pensarmos no esforço do Estado Novo em cooptar jornais, rádios, filmes educativos e de atualidades, música popular etc. para instrumentalizar o seu aparato propagandístico, na tentativa de legitimar o Estado Novo, como também o fato de que a própria força pedagógica e doutrinária do DIP era somada a outras instituições como a escola, a Igreja, os sindicatos, entre outros.

Nesse sentido, o que busco nos cinejornais são significações, imagens que reforcem os mitos modernos que, por suas vezes, já integram o sentimento humano. Significações que são movidas por uma intenção, que buscam simplificar as contradições humanas, reprimir toda e qualquer dialética, que buscam fascinar por mais objetivas que possam parecer. A simples imagem da multidão de trabalhadores concentrados nas arquibancadas do estádio São Januário, durante as comemorações de Primeiro de Maio, tem o seu sentido “deformado”, reelaborado antes de ir para as telas do cinema, pois, só assim ela pode preencher a face vazia da forma mítica e ser devolvida aos operários de todo o país de maneira ressignificada como o mito da Unidade.

Portanto, toda vez que o Estado Novo desejava direcionar o seu discurso às multidões de operários, era necessário que buscasse elementos para transmitir a idéia totalizante presente no cerne delas. Todas as imagens das multidões que iriam ser exibidas para as “massas

⁴¹ Ibidem, pp. 338-9.

de espectadores” deveriam ser contempladas em sua totalidade, por isso, o predomínio de planos de conjuntos e gerais; assim como os primeiros planos que fazem com que as multidões preencham a tela, além do destaque das atividades festivas (dança, música etc.) que também deveriam acompanhar esta direção propagandística do Estado Novo. Para a multidão, nas salas de exibição, só se podia oferecer ela própria, ou melhor, só se podiam oferecer elementos que a projetassem para o interior da película, o que seria capaz de levar cada espectador a ser mais um trabalhador coberto pelo manto sagrado da “Pátria-mãe”.

Referências Bibliográficas

- ARÊAS, Luciana Barbosa. “As comemorações do Primeiro de Maio no Rio de Janeiro (1890-1930)”. *Revista História Social*, Campinas/São Paulo: Unicamp, n. 4/5, dez./jan. 1997/1998, pp. 9-28.
- ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, v. 1, 1985.
- BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- CARONE, Edgar. *O Estado Novo (1937-1945)*. Rio de Janeiro: Difel, 1976.
- COCHART, Dominique. “As multidões e a Comuna: Análise dos primeiros escritos sobre psicologia das multidões”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH, n. 20, v. 10, mar./ago. 1991, pp. 113-128.
- FREUD, Sigmund. “Psicologia das massas e análise do eu”. In: *Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Editora Delta, v. 9, s.d., p. 55.
- GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

GOULART, Silvana. Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. São Paulo: Marco Zero, 1990.

IUSKOW, Cristina. “Multidões em coro”. Esboços. Florianópolis, Santa Catarina, UFSC, n.8, v.8, 2000, pp. 63-70.

LE BON, Gustave. *Psicologia das multidões*. Lisboa, Portugal: Edições Roger Delraux, 1980.

LE MOS, Pinheiro. “Cinema XIII”. Revista Cultura Política, ano 2, n. 16, jun. 1942. p. 378. In: CARDOSO, Lúcio. *Cinema: coletânea de textos da revista Cultura Política*. Coleta de textos por José Inácio de Melo e Souza. Rio de Janeiro, 1941-4. Incl. textos sobre cinema de Pinheiro Lemos e relatórios publicados sobre as atividades do DNP e DIP.

PARANHOS, Adalberto. O Roubo da Fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.

PERROT, Michelle. “O primeiro Primeiro de Maio na

França (1890): nascimento de um rito operário”. In: Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, pp. 127-164.

RABAÇA, Carlos Alberto. Dicionário de comunicação. São Paulo: Ática. 1987.

SCHEMES, Cláudia. Festas cívicas e esportivas no populismo: um estudo comparativo dos governos Vargas (1937-1945) e Perón (1946-1955).

Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1995.

SILVA, Gastão Pereira da. Getúlio Vargas e a psicanálise das multidões. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, s.d.

SOUZA, José Inácio de Melo. “A propaganda política do Estado e seus temas” In: Ação e imaginário de uma ditadura: Controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação no Estado Novo. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes (ECA). Universidade de São Paulo. São Paulo, 1990.