

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

GEANNE PAULA DE OLIVEIRA SILVA

**A revista e a propaganda:
o projeto político-cultural do Estado Novo
nas páginas da *Ilustração Brasileira***

UBERLÂNDIA
2011

GEANNE PAULA DE OLIVEIRA SILVA

**A revista e a propaganda:
o projeto político-cultural do Estado Novo
nas páginas da *Ilustração Brasileira***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História.

Área de concentração: História Social

Orientadora: Professora Doutora Luciene Lehmkuhl.

Uberlândia
2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- S586r Silva, Geanne Paula de Oliveira, 1986-
A revista e a propaganda [manuscrito] : o projeto político-cultural do Estado Novo nas páginas da Ilustração Brasileira. / Geanne Paula de Oliveira Silva. - Uberlândia, 2011.
196 f. : il.
- Orientadora: Luciene Lehmkuhl.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.
1. História social - Teses. 2. Propaganda política brasileira - Teses. 3. Brasil - História - Estado Novo, - 1937-1945 - Teses. 4. Periódicos brasileiros - História - Teses. I. Lehmkuhl, Luciene. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930.2:316

GEANNE PAULA DE OLIVEIRA SILVA

**A revista e a propaganda:
o projeto político-cultural do Estado Novo nas
páginas da *Ilustração Brasileira***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História Social

Uberlândia, 28 de fevereiro de 2011.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Luciene Lehmkuhl – INHIS/UFU (orientadora)

Prof. Dr. Marcelo Santos de Abreu – FACIP/UFU

Profa. Dra. Tania Regina de Luca – UNESP/Assis

Ao Gustavo.
Ao nosso futuro.

Agradecimentos

A Deus, minha luz e minha força, porque grandes coisas fez Ele por mim.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela bolsa de estudos imprescindível à realização desta pesquisa.

À professora Luciene Lehmkuhl, pela relação de confiança estabelecida ao longo da orientação – desde os tempos da graduação –, por ter, mais que acompanhado minha trajetória acadêmica, participado dela e, sobretudo, respeitado o tempo de minhas próprias descobertas e escolhas. Os acertos deste trabalho foram construídos, sem dúvida, a quatro mãos.

Ao professor Newton Dângelo, por ter participado do exame de qualificação e tanto contribuído com este trabalho e com os rumos que ele pode tomar na sua continuação.

Ao professor Marcelo Abreu, também por ter participado do exame de qualificação, tendo apresentado indicações e observações próprias de uma leitura atenta, e também pela prontidão de sempre, inclusive na hora de me dar dicas “culturais, praianas e cervejais do Rio de Janeiro”.

À professora Tania Regina de Luca, por sua presença na banca de defesa, que significa quase a realização de um sonho.

Aos funcionários – aqui anônimos, devido à minha impossibilidade de lembrar e citar cada nome – da Fundação Casa de Rui Barbosa, do Arquivo Público Nacional, da Biblioteca Nacional, do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, da Associação Brasileira de Imprensa e da Academia Brasileira de Letras, por terem me acolhido e auxiliado quando de minha visita a cada uma destas instituições.

Aos funcionários do Centro de Documentação e Pesquisa em História (CDHIS) da Universidade Federal de Uberlândia, Máucia, Dulcina, Velso e Ivanilda, pelo “tempero” que deram à minha pesquisa logo no início e também por facilitarem meus estudos nas dependências do CDHIS.

Aos professores das disciplinas cursadas durante o Mestrado – Alcides Ramos, Luciene Lehmkuhl, Vera Puga, Mônica Abdala e Adalberto Paranhos – e aos professores que foram convidados a comentar os trabalhos dos alunos mestrados – em especial Alexandre Avelar e Isabel Drumond Braga (Portugal), que comentaram minha pesquisa em específico –, por terem contribuído com meu crescimento intelectual e com este trabalho.

Ao Eduardo Warpechowski, pela solicitude de sempre.

À Lohanne, pela companhia agradável e pelos tantos auxílios em terras cariocas.

Aos colegas do Mestrado, Ana Paula Teixeira, Fernanda Santos, Roberto Camargos, Roger Vieira, por compartilharem leituras, reflexões, angústias, alegrias e descontrações.

Aos colegas também envolvidos na pesquisa com a revista *Ilustração Brasileira*, Márton Carneiro, João Claudino, Karina Teodoro, Aline Ferreira, verdadeiros companheiros de pesquisa, com quem troquei muitas “figurinhas”.

Às amigas Andrea, Lígia e Poliana, que seguiram cada uma o seu caminho e tanto me fizeram sentir falta de nossos encontros, mas que mesmo distantes, de alguma forma, estiveram presentes nesta nova fase da minha vida.

À Roberta, por sempre partilhar as alegrias, expectativas e dificuldades muito mais que só do Mestrado, da vida.

À Marcela, que viveu comigo as primeiras alegrias do Mestrado, por ter continuado do meu lado, dando-me a alegria de sua amizade e acompanhando essa minha conquista sempre com uma palavra de carinho e ânimo.

Ao casal Natalia – inacreditavelmente mais próxima e presente quando eu estive mais ausente por conta da dedicação total ao Mestrado – e Júnior, por me animar e ensinar tanto; e à turma toda, por ter me acolhido e pelas vezes que me transportaram momentânea e saudavelmente para um universo onde não havia as responsabilidades de uma pesquisa acadêmica.

Ao casal Luis Claudio e Lucimar, pelos vários e saborosos almoços e jantares descontraídos e recheados de bate-papos que me faziam relaxar por alguns instantes; em especial à Lucimar e com ela Janaíne, por terem sido companheiras nas batalhas maiores.

Ao meu irmão Jean e à Júlia, e especialmente à Ilda, por terem sido companheiros de fé logo no início desta caminhada, incentivando-me a ter certeza daquilo que eu esperava, quando, por vezes, eu desacreditava.

À minha mãe Maria, amiga de todas as horas, que acompanhou de muito perto todos os meus “altos” e “baixos” durante esta trajetória, por sempre torcer, acreditar em mim, me amar incondicionalmente e me sustentar com suas orações.

E por último – mas poderia ser em primeiro –, ao Gustavo, que tem muitos méritos nesta conquista, por ter vivido comigo cada etapa, ou melhor, cada parágrafo desta dissertação, por ter andado (literalmente!) pelo Rio de Janeiro à procura de respostas ou pistas que só a mim e a esta pesquisa interessavam (mas que acabaram fisingando-o também), pelas tantas imagens tratadas e os inúmeros socorros quando o assunto envolvia computador, por estar sempre presente e ser um presente para mim. Além de minha gratidão, a ele dedico este trabalho e o meu amor.

Resumo

Tomando a revista *Ilustração Brasileira*, especialmente as 104 primeiras edições de sua terceira fase de publicações — maio de 1935 a janeiro de 1944 —, como fonte e, ao mesmo tempo, como objeto privilegiado de pesquisa, este estudo tem como principal objetivo examinar a propaganda política do Estado Novo brasileiro veiculada nas páginas do referido periódico. Ao privilegiar esse conteúdo propagandístico, a revista *Ilustração Brasileira* se apresenta como fonte de pesquisa, como o vestígio que tornará possível a construção de um conhecimento histórico acerca do período denominado Estado Novo na história do Brasil. À medida que se toma a própria revista como peça de investigação, ela torna-se também objeto de pesquisa. Nessa perspectiva, examino o conteúdo de propaganda política — textos e imagens —, buscando mostrar como apareceu formatado, nas páginas da *Ilustração Brasileira*, o projeto político-cultural estado-novista. Ao mesmo tempo, tomo a própria revista como objeto de estudo — sua trajetória, projeto(s) gráfico(s), materialidade —, na tentativa de evidenciar o lugar ocupado por essa publicação na história da imprensa ilustrada brasileira e no interior do projeto político-cultural do Estado Novo.

Palavras-chave: Revista *Ilustração Brasileira*. Propaganda política. Estado Novo.

Abstract

Taking the magazine *Ilustracao Brasileira*, especially the 104 first editions of its third phase of publications — may 1935 to january 1944 — as the source and, at the same time, as a privileged object of research, this study has as main aim to examine the political propaganda of the Brazilian Estado Novo conveyed in the pages of this magazine. By focusing this propaganda content, the magazine *Ilustracao Brasileira* is presented as a research resource, as traces that make possible the construction of knowledge about the historical period known as the Estado Novo in Brazil's history. As the magazine is taken as part of research, it also becomes the object of research. From this perspective, I examine the content of political propaganda — text and images — trying to show how the estado-novista's political cultural project appeared itself formatted in the pages of *Ilustração Brasileira*. At the same time, I take the magazine itself as an object of study— its history, project(s) chart(s), materiality — in an attempt to show the place occupied by that publication in the history of the brazilian illustrated press and within the Estado Novo's political-cultural project.

Key-words: Magazine *Ilustração Brasileira*. Political propaganda. Estado Novo.

Lista de figuras:

Figura 1: Capa. **A Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano II, n. 21, 1 abr. 1910.

Figura 2: Capa. **A Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano II, n. 28, nov. 1910. Capa.

Figura 3: **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 01, v. I, setembro de 1854 p. 01. ILLUSTRACÃO BRASILEIRA, Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, vol. I, n. 01, set. 1854, p. 01. SANT'ANNA, Benedita de Cássia Lima. **Ilustração Brasileira (1854-1855) e a Ilustração Luso-Brasileira (1856, 1858, 1859):** uma contribuição para o estudo da imprensa literária em língua portuguesa. 2007. 2 volumes. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 53.

Figura 4: **Ilustração Brasileira**, Bordéus/Paris, n. 03, 1901. MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista:** imprensa e práticas culturais em tempos de República. São Paulo: Edusp, 2001, p. 84.

Figura 5: Detalhe capa. **A Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano II, n. 21, 1 abr. 1910.

Figura 6: Detalhe página. **A Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano VII, n. 138, 16 fev. 1915, p. 70.

Figura 7: Página de anúncio do retorno à publicação. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano 8, n. 01, set. 1920, s/p..

Figura 8: Capa. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano 8, n. 01, set. 1920.

Figura 9: Capa. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano 8, n. 04, dez. 1920.

Figura 10: Contracapa. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano 8, n. 04, dez. 1920.

Figura 11: Capa. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano VIII, ago. 1927. SOBRAL, Julieta. **Para todos:** J. Carlos designer. 2004. 220 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

Figura 12: ALVES, Castro. Anciedade. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro, n. 10, out. 1922, s/p..

Figura 13: COSTA, João Baptista da. Sapucaeiros engalanados. Óleo s/ tela, color. **Ilustração Brasileira**, ano XII, n. 3, Rio de Janeiro, jul. 1935, p.31.

Figura 14: Seção “Artes e artistas”. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano XVII, n. 49, maio 1939, p. 36-37.

Figura 15: RIBEIRO, Flexa. A vitalidade da obra de arte. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano XXI, n. 98, jun. 1943, p. 09.

Figura 16: Capa. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, out. 1922.

Figura 17: Capa. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, nov. 1922.

Figura 18: Capa. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, dez. 1922.

Figura 19: CARLOS, J. [Sem título]. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, out. 1922, s/p..

Figura 20: OS sete dias da politica. **O Malho**, Rio de Janeiro, ano XXIX, n. 1466, 18 out. 1930, p. 9-10. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/malho_1930.htm>. Acesso em 10 jun. 2010.

Figura 21: Capa. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano XII, n. 6, out. 1935.

Figura 22: Seção “O Rio de há 30 annos e o Rio de hoje”. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano XIX, n. 71, mar. 1941.

Figura 23: Seção “Instantâneos de todo o mundo”. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano XV, n. 27, jul. 1937, p. 38 e 39.

Figura 24: Seção “De mez a mez”. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano XVII, n. 52, ago. 1939, p. 34 e 35.

Figura 25: Cigarro e elegância. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano XVI, n. 39, ago. 1939, p. 40.

Figura 26: Seção “Curiosidades do Brasil”. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano XV, n. 26, jun. 1937, p. 03.

Figura 27: Seção “O Brasil Econômico”. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano XX, n. 89, set. 1942, p. 55.

Figura 28: Capa da “Edição Commemorativa do Cincoentenário da República”. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano XVII, n. 55, nov. 1939.

Figura 29: Capa da “Edição Comemorativa do Centenário da Pacificação do Movimento de 1842”. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano XX, n. 88, ago. 1942.

Figura 30: VARGAS, Getulio. Presidente Getulio Vargas. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano XX, n. 88, ago. 1942, p. 35.

Figura 31: Capa da edição “Turismo”. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano XIX, n. 74, jun. 1941.

Figura 32: Página de abertura. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano XIX, n. 74, jun. 1941, p. 24 e 25.

Figura 33: O Presidente Getulio Vargas. Turista número um do Brasil. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 74, jun. 1941, p. 26-27.

Figura 34: O Presidente da Republica no lendário Araguaya. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 65, set. 1940, p. 18-19.

Figura 35: O presidente Vargas no arraial de Canudos. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 67, nov. 1940, p. 14.

Figura 36: PORTINARI, C. **Retrato de Vargas**. Óleo s/ tela, color. Revista Ilustração Brasileira, ano XVII, n. 55, Rio de Janeiro, nov. 1939, p.17.

Figura 37: Um pouco em toda parte. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano XVII, n. 55, nov. 1939, p. 62-63.

Figura 38a: Getulio Vargas. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 55, nov. 1939, p. 53.

Figura 38b: Capa. **Getulio Vargas**. O amigo das crianças. Rio de Janeiro: DIP, 1940. CPDOC/REV.30 foto 16. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/comum/htm/>. Acesso em: 13 dez. 2005.

Figura 39: O contacto do presidente com as classes armadas. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 60, abr. 1940, p. 33.

Figura 40: Alma sã em corpo são. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano XVII, n. 56, dez. 1939, s/p..

Figura 41a: Dez anos de governo na physionomia do chefe da nação. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 67, nov. 1940, p. 7.

Figura 41b: Postal da coleção “Brasil Novo” do DIP. BORGES, Daniel Cabral. **Imagem e comunicação visual no discurso político da Era Vargas**. Rio de Janeiro, 2006. 119p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, p. 77.

Figura 42: Capa. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 96, abr. 1943.

Figura 43: Comemorações da “Semana da Pátria”. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano XX, n. 89, set. 1942, p. 15.

Figura 44: Comemorações de aniversário do Estado Novo. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 68, dez. 1940, p. 21.

Figura 45: Capa da edição “São Paulo e o Estado Nacional”. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano XXI, n. 104, dez. 1943.

Figura 46: O Presidente Getulio Vargas entre paulistas. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 61, maio 1940, p. 32-33.

Figura 47: A grande parada da Independencia. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 54, out. 1939.

Figura 48: Desfile da juventude na “data da Independencia”. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 65, set. 1940, p. 37.

Figura 49: O presidente Vargas e a Juventude Brasileira. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 72, abr. 1941, p. 04-05.

Figura 50: O presente e o futuro enlaçados numa data. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XX, n. 84, abr. 1942, p. 04-05.

Figura 51: O guia da juventude brasileira. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 96, abr. 1943, p. 05.

Figura 52: Capa da edição “Panorama Educacional do Brasil”. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XX, n. 81, jan. 1942.

Figura 53: Texto sobre escola e unificação nacional e fotomontagem. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XX, n. 81, jan. 1942, p. 12-13.

Sumário

Preâmbulo/ “Perâmbulos”	14
Cultura e poder (ou poder da cultura)	19
 Capítulo 1:	
Projeto(s) de modernidade e nação: política, cultura e <i>A Ilustração Brasileira</i>	30
Projeto(s) de modernidade	31
Projeto(s) de nação	54
 Capítulo 2:	
Do projeto gráfico ao político-cultural: <i>Ilustração Brasileira</i> - maio de 1935 a janeiro de 1944	77
<i>Ilustração Brasileira</i> sob a ditadura estado-novista	99
 Capítulo 3:	
Projeto de futuro: a “juventude brasileira” nas páginas da <i>Ilustração Brasileira</i>	146
Um passado presente e um presente avistando o futuro	147
A “juventude brasileira” nas páginas da <i>Ilustração Brasileira</i>	158
 Considerações finais	184
 Referências bibliográficas	188

Preâmbulo / “Perâmbulos”

*A vida inventa! A gente principia as coisas, no não saber por que, e desde aí perde o poder de continuação, porque a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada.*¹

Lembro-me do primeiro livro que a professora Luciene Lehmkuhl me indicou para leitura ou, mais que isso, emprestou para que eu lesse, quando nem havíamos formalizado ainda a relação orientadora/orientanda. O livro, que me despertou admiração à primeira vista, por conta de sua capa que trazia um lavador ou escorredor de arroz, era sobre a história do *design*, mais precisamente uma introdução à história do *design*², o que era mais coerente para uma graduanda em História ainda nos seus primeiros semestres de curso.

Cheguei a fazer comentários sobre o livro com colegas do curso e até com familiares. Eu havia gostado dele. No entanto, o que se seguiu à leitura foi um total desprezo ao assunto nele abordado. Embora eu tivesse ouvido da professora Luciene que era um tema muito promissor e pouco explorado na pesquisa histórica, eu não quis levar adiante e nem fazer mais leituras sobre o assunto. Aliás, era exatamente isso que me causava certo estranhamento em meio à admiração pelo livro: como eu poderia pesquisar aquele tema na História? Eu estava nos primeiros passos do curso de História; meu entendimento sobre pesquisa histórica e sobre a própria História era extremamente limitado. No meu ainda muito imaturo entendimento, historiador tinha que pesquisar poderes governantes, movimentos sociais, revoluções, enfim, tudo que, de alguma forma, estivesse relacionado à política. Para mim, *design* estava, portanto, muito longe do que eu imaginava ser assunto de historiador — era “perfumaria demais”, como ouvia de alguns colegas pelos corredores, e, assim, não caberia nos domínios da pesquisa historiográfica, pelo menos não na que eu pretendia desenvolver.

Hoje entendo as minhas hesitações quando da decisão de pesquisar uma revista como *Ilustração Brasileira*: ela também me parecia “perfumaria demais”. Mas era para mim, como costume dizer, usando palavras de Guimarães Rosa, que a vida havia inventado³ aquele convite para participar de um projeto envolvendo a revista *Ilustração Brasileira* — especificamente a coleção de maio de 1935 a janeiro de 1944, pertencente ao Centro de Documentação e Pesquisa em História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/UFU) —, que seria encaminhado à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais

¹ ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: Veredas. v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 658.

² DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

³ ROSA, op. cit.

(Fapemig). Se “indecisão é quando você sabe muito bem o que quer, mas acha que devia querer outra coisa”⁴, eu estava indecisa. Depois de muito hesitar, acabei aceitando.

Embora utilizando a poesia de Guimarães Rosa, não tenho a ilusão de pensar, neste exercício autobiográfico, numa singularidade excessiva para esta minha experiência ou mesmo a ilusão de coerência, de “encaixe” perfeito para todos os fatos ocorridos em minha trajetória. O próprio Guimarães diz que a “vida é mutirão de todos”⁵, ou seja, uma experiência pessoal acaba sendo uma experiência coletiva, compartilhada e submetida a fatores diversos. Lembro aqui as proposições de Michel de Certeau quanto ao lugar social de toda pesquisa historiográfica, ao que permite e proíbe esse lugar⁶. Assim, também em função desse lugar social se deu minha escolha e minha pesquisa.

Principiei “as coisas no não saber por que”⁷, mas sabia que só tinha a ganhar. O título do meu plano de trabalho, encaminhado à Fapemig em outubro de 2005 — “Artistas em revista: obras de arte publicadas na revista *Ilustração Brasileira*” —, deixa transparecer a direção inicial pretendida: a coleção da revista *Ilustração Brasileira* seria o documento privilegiado durante todo o desenvolvimento da pesquisa, com foco na publicação das obras de arte. A intenção era identificar e catalogar as obras e artistas publicados na revista entre 1935 e 1944, buscando refletir acerca da visualidade em construção de um Brasil que havia ingressado na modernidade, dialogando, dessa forma, com os projetos concluídos ou em andamento da professora Luciene. Incluíam-se também, nos objetivos iniciais, a digitalização e o arquivamento das imagens das obras de arte para a composição de um banco de imagens que ficaria à disposição de outros pesquisadores.

Mas logo no seu início, a pesquisa se desdobrou, ou como diria Guimarães Rosa, foi “remexida e temperada”⁸. Tendo em vista que a coleção de *Ilustração Brasileira* havia sido recentemente recebida e ainda não estava catalogada, a direção do CDHIS propôs que fosse realizada uma catalogação minuciosa, capaz de abarcar a variedade de conteúdos própria de periódicos como as revistas ilustradas, para que o acesso de pesquisadores a esse tipo de documento se tornasse mais ágil e amplo. Vale lembrar que organizar a catalogação para o arquivamento no CDHIS era também um propósito da pesquisa, já que boa parte dela seria realizada nas dependências daquele Centro de Documentação, mas não era previsto que tal atividade constituiria algo tão detalhado, extenso e, por isso, exigiria maior tempo de

⁴ FALCÃO, Adriana. **Mania de explicação**. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001, p. 32.

⁵ ROSA, 1994, p. 68.

⁶ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982, p. 65-119.

⁷ ROSA, 1994, p. 658.

⁸ ROSA, 1994, p. 68.

dedicação.

A proposta feita pelo CDHIS não foi recusada. Embora não previsto, aquele modelo de catalogação, de alguma forma, traria acréscimos e contribuições à própria pesquisa e à minha formação. Comecei então a executar o minucioso processo. Os cento e quatro exemplares de *Ilustração Brasileira* foram manuseados um a um. O sumário de cada edição indicava os principais textos a serem lidos e sintetizados. A identificação e catalogação das obras e artistas publicados na revista e a constituição do banco de imagens, principais objetivos do plano inicial, também foram concluídas. Todas as obras reproduzidas nas páginas de *Ilustração Brasileira* foram digitalizadas, arquivadas e, agora reunidas, compõem o banco de imagens criado com duzentas e catorze imagens e mais as referências iconográficas. Todo o material catalogado se encontra à disposição no CDHIS/UFU⁹.

Se a princípio hesitei e até “principei as coisas no não saber por que”, na segunda etapa da pesquisa já não era mais assim. Para a renovação da pesquisa, era eu quem tinha um convite a fazer à minha orientadora. Durante o processo de catalogação, pude manusear, ler, ter um contato mais direto com cada um dos cento e quatro exemplares da revista, o que me possibilitou conhecê-la de uma forma um pouco mais profunda. Isso, certamente, não teria acontecido se a catalogação se desse de forma simplificada como inicialmente era planejado. Esse foi o “tempero” que a direção do CDHIS deu à minha pesquisa e que não só contribuiu com o desenvolvimento dela, mas definiu sua direção futura.

Ao lidar com cada um dos exemplares me chamou atenção a presença abundante de uma figura que já há muito, desde os tempos do ensino médio, despertava-me interesse — Getúlio Vargas. Eram muitos textos, fotografias, desenhos e até algumas obras de arte publicadas com impressão colorida, enfim, muito conteúdo de ênfase ao governo e à figura de Vargas. O interesse pelo tema e a curiosidade aguçada através do contato com aquele documento histórico me levaram a buscar leituras sobre o assunto. Comecei a perceber que todo aquele conteúdo de divulgação dos atos governamentais e de exaltação a Vargas compunha uma importante estratégia do governo: a propaganda política. Minha proposta, então, para o segundo ano de pesquisa era continuar tendo a revista *Ilustração Brasileira* como documento principal, mas com um novo foco: a propaganda política do Estado Novo, já

⁹ O resultado dessa primeira etapa da pesquisa foi apresentado no relatório final intitulado “Revista *Ilustração Brasileira*: texto e contexto”, entregue à Fapemig em fevereiro de 2007; um texto baseado nesse relatório foi publicado na revista *Cadernos de Pesquisa do CDHIS* (SILVA, Geanne Paula de Oliveira. Revista no acervo: a coleção da *Ilustração Brasileira* (1935-1944). **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, n. 36/37, ano 20, p. 43-55, 2007) e na revista *Horizonte Científico* (SILVA, Geanne Paula de Oliveira. Revista no acervo: a coleção da *Ilustração Brasileira* (1935-1944). **Horizonte Científico**, v. 1, n. 8, 2008. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/issue/view/309>>. Acesso em: 9 ago. 2010).

que percebi que esse conteúdo se intensificou a partir da instauração dessa fase específica do governo Vargas (1937-1945). Dessa vez, no lugar da hesitação havia ansiedade quanto à renovação do projeto e eu não havia começado “no não saber por que”; ao contrário, sabia exatamente o que queria.

Do recorte feito para o segundo ano de pesquisa financiada pela Fapemig se originou meu trabalho final de curso, requisito para a conclusão do bacharelado em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, apresentado à banca examinadora em dezembro de 2008¹⁰. A monografia procurou mostrar, a partir da presença da propaganda política do Estado Novo nas páginas de *Ilustração Brasileira*, a preocupação do governo Vargas e de seu aparelho propagandístico em atingir, tanto os trabalhadores, os analfabetos, as classes populares, quanto a elite brasileira. Nesse sentido, ao contrário do que mais comumente se vê na historiografia, que já privilegiou a importância da “comunicação populista”¹¹, o objetivo principal do trabalho foi evidenciar que todo o esforço e investimento do Estado Novo numa propaganda de si mesmo e de seu governante, como afirma a historiadora Silvana Goulart, “visava, e com a mesma intensidade, o consenso das diferentes frações das classes hegemônicas e suas aliadas, que divergiram do regime em questões importantes”¹². Havia também, como salienta Adalberto Paranhos, “um esforço de convencimento da burguesia industrial e comercial quanto aos benefícios que ela teria com a nova política social do Estado”¹³.

A pesquisa que culminou com a monografia foi, como nas palavras de Jacques Le Goff, não um ponto de chegada, mas um ponto de partida¹⁴. Até aquele momento, minhas reflexões tinham se baseado simplesmente na presença da propaganda política estado-novista numa revista ilustrada. Se o documento é monumento, como defende Le Goff¹⁵, posso entender que essa presença já diz muito, e disse para minha pesquisa. Mas era preciso ir além, aproveitar as brechas surgidas, examinar, de fato, o conteúdo de propaganda política estado-novista contido na revista, alargar as reflexões. E eu quis ir. Eis aqui o desdobramento: esta

¹⁰ SILVA, Geanne Paula de Oliveira. **Estado Novo e imprensa ilustrada**: propaganda política na revista *Ilustração Brasileira* (1935–1944). 2008. 76 f. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

¹¹ GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial**: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. São Paulo: Marco Zero/MCT/CNPq, 1990, p. 45.

¹² *Ibid.*, p. 45.

¹³ PARANHOS, Adalberto. **O roubo da fala**: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil. São Paulo: Boitempo, 1999, p. 87.

¹⁴ Cf. LE GOFF, Jacques. Prefácio. In: BLOCH, Marc. **Apologia da história**: ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

¹⁵ Cf. LE GOFF, Jacques. Documento monumento. Trad. Suzana Ferreira Borges. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. v. 5. p. 95-106.

dissertação de mestrado, que continua tomando a revista *Ilustração Brasileira* como documento histórico e, dentro dela, mais especificamente a propaganda política do Estado Novo como foco de estudo.

À medida que eu retomava “o poder de continuação” de minha pesquisa, ia me deixando seduzir pela revista *Ilustração Brasileira*, pelo universo da imprensa. Também ia fazendo minhas descobertas no curso de História, alargando meu pensamento outrora tão limitado, soltando-me de algumas amarras. A professora Luciene teve importante papel nesse processo.

Eu ia descobrindo a própria História e me encantando com uma *Clio*¹⁶ que cada vez mais participa de encontros interdisciplinares em seus próprios termos, não mais submetida à teologia ou ao direito e muito menos casada com a filosofia. Uma História que escolhe “seus parceiros com liberdade”¹⁷ e que, por conta desses muitos encontros à sua maneira, não mais fica enclausurada em si mesma, nem submissa aos mesmos parceiros de outrora e presa à monotonia de objetos.

De uma vez por todas, tendo compreendido que eu poderia promover um encontro para a História que não fosse necessariamente com a política, eu quis me envolver com história e cultura e, daí, inscrever-me nos limites da chamada História Cultural. Acabei não desprezando totalmente a política, como se pode ver neste trabalho, mas além de história e política, pude lidar com a cultura, que já me fisgava desde outras épocas. Eu ia descobrindo e reconhecendo, e com alegria, que cultura era, sim, assunto para historiador, ainda que um encontro frutífero entre ambas tenha levado um tempo para acontecer.

¹⁶ Na mitologia grega, Clio é a musa da história e da criatividade. Neste texto, portanto, a palavra é usada como metáfora da História como área de conhecimento.

¹⁷ SCHORSKE, Carl E. **Pensando com a história**: indagações na passagem para o modernismo. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 255.

Cultura e poder (ou poder da cultura)

Até a cultura ganhar um espaço digno e devido nos domínios da historiografia, passou-se um bom tempo. Embora haja quem defenda — como Peter Burke — que os antecedentes de uma História Cultural, na sua vertente clássica, estão ainda no século XIX, como, por exemplo, os estudos de Jacob Burckhardt e de Johan Huizinga¹⁸, naquele momento a cultura era concebida de maneira bastante restrita, separada do mundo social como um todo, significando, no limite, “arte, literatura e ‘idéias suaves’”¹⁹, algo que algumas sociedades ou grupos tinham e outros não. Mesmo conferindo posições significativas à chamada História Cultural Clássica no desenvolvimento da História Cultural, o próprio Burke formula críticas a essa vertente, porque é estreita demais a idéia de cultura implícita nessa abordagem, porque ela “paira no ar, no sentido de ignorar a sociedade (ou pelo menos dar pouca ênfase a ela) — a infra-estrutura econômica, a estrutura política e social e assim por diante”²⁰, porque é dependente “do postulado de unidade ou consenso cultural”²¹ e porque tem inserida, na sua essência, a noção de “‘tradição’, sendo a idéia básica de transmitir objetos, práticas e valores de geração para geração”²².

Foram necessárias muitas reviravoltas, inclusive uma “virada cultural”, para que, de fato, a cultura conquistasse seu lugar ao sol nos domínios da historiografia. Para que os historiadores se soltassem das amarras de uma História essencialmente política e ampliassem seus horizontes, foi preciso que uma geração se levantasse num movimento de críticas, questionamentos e renúncias à “historiografia tradicional” ou “positivista”, constituindo os *Annales*²³ na década de 1930. Em nome de uma nova concepção de História, contra a hegemonia do político e o olhar somente sobre os “grandes homens”, os *Annales* propõem novos objetos, novos enfoques e métodos, novas fontes, numa perspectiva historiográfica preocupada com uma História além do político, uma “História-problema”. Embora tenham trazido novos ares para a escrita da História desde que surgiram, foi a terceira geração dos

¹⁸ Ver: BURKE, Peter. Unidade e variedade na História Cultural. In: BURKE, Peter. **Variiedades de história cultural**. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 234-235.

¹⁹ BURKE, 2000, p. 234-235.

²⁰ Ibid., p. 236.

²¹ Ibid., p. 237.

²² Ibid., p. 239.

²³ Ver: BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da Historiografia: a Escola dos Annales (1929–1989)**. Trad. Nilo Odália. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

Annales que, indo “do porão ao sótão”²⁴, efetivamente passou a se preocupar com e a estudar a dimensão cultural dos fenômenos históricos.

Para ir de uma História Social da Cultura para uma História Cultural do Social²⁵ foram necessários muitos questionamentos e renúncias por parte dos historiadores que a essa mudança se propuseram. A complexidade da dinâmica social do mundo pós-Segunda Guerra Mundial e a diversidade social — novos grupos que surgiam com novas questões e interesses, novas modalidades de fazer política — contribuíram decisivamente com esse movimento que dava sinais de mudanças. Os modelos explicativos até então assentes não conseguiam mais explicar satisfatoriamente a realidade, pois ela parecia mesmo escapar a enquadramentos redutores²⁶. Quase a fórceps, os historiadores iam reconhecendo que tudo parecia “impregnado e medido pela cultura”²⁷.

O olhar dos historiadores, então, mudou. Teve que mudar. Os “historiadores culturais do social” trataram de, como nas palavras de Elias Thomé Saliba,

emancipar-se de modelos que remetiam o social a outra coisa e não a si mesmo. A “cultura”, com todo o seu arsenal simbólico e imaginário passou a ser relacionada a uma totalidade histórica antes desprezada: como se formaram os mecanismos de dominação e de exploração entre os homens? Como estes mecanismos (ao nível do cultural) se confrontam, se difundiram e se perpetuam? Assim, os símbolos, as imagens, as mentalidades, as práticas culturais, foram consideradas como lugares de exercícios de poder, de dominação e de conflitos sociais.²⁸

Nessa perspectiva, tanto quanto enfrentar o desafio e as dificuldades que impõe o próprio termo “cultura” — alvo de inúmeras tentativas de precisão conceitual desde o século XIX, principalmente no campo antropológico, permanecendo ainda fragmentado em numerosas formulações e mais extenso que restrito, mesmo depois de quase um século de uma das primeiras definições do uso contemporâneo²⁹ —, esses historiadores estão dando a ver uma nova forma de se trabalhar a cultura. “Trata-se, antes de tudo, de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo”³⁰ e não mais como um epifenômeno. Trata-se de não mais polarizar ou engessar

²⁴ BURKE, 1991, p. 81.

²⁵ Ver: CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**. São Paulo: USP, v. 5, n. 11, p. 173-191, jan./abr. 1991.

²⁶ Cf. PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

²⁷ SALIBA, Elias Thomé. Perspectivas para uma historiografia cultural. **Revista Diálogos**. v. 1, n. 1, 1997. Disponível em: <www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/dialogos.htm>. Acesso em: 15 jul. 2008.

²⁸ Id., *ibid.*

²⁹ Cf. LEACH, Edmund. Cultura/Culturas. Trad. Rui Pereira e Miguel Serras Pereira. In: **Enciclopédia Einaudi**. *Anthropos – Homem*. v. 5. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 102-135.

³⁰ PESAVENTO, 2005, p. 15.

rigidamente cultura erudita e cultura popular, cada qual num extremo, e também de renunciar às simplificações do termo cultura, tantas vezes restrito a, unicamente, estado mental e espiritual desenvolvido, puro deleite do espírito. Desse ponto de vista, cultura é também arte e literatura, mas, para muito além de tão somente isso, passa a ser vista como “uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentam de forma cifrada, portando já um significado e uma apreciação valorativa”³¹.

A dimensão cultural, não sendo mais situada num patamar separado ou determinado pelas demais dimensões do real, agora vista como um modo de expressão e auto-elaboração de grupos sociais, envolvendo, portanto, conflitos e tensões sociais, e passando a ser relacionada, como já disse Saliba, a uma totalidade histórica, também o estudo da cultura se torna, como ressalta Edmund Leach, não “um ramo, em termos lógicos, isolado do conjunto do saber adquirido; funde-se com a economia, o direito, a política, a religião, a sociologia e, sobretudo, a linguística”³².

Antes das reviravoltas pelas quais passou a historiografia, antes até das muitas tentativas de compendiar o que se entendia por cultura, alguns poderes políticos já haviam se apercebido do quanto a dimensão cultural poderia lhes ser útil. Assim aconteceu com o Estado Monárquico da França, especificamente o governo de Luís XIV, no século XVII, por exemplo. Trabalhos historiográficos, atentos à dimensão cultural dos fenômenos históricos, trazem à luz a relação bastante tênue entre cultura e poder, como o de Peter Burke³³ ao abordar a monarquia francesa, a precocidade do surgimento e utilização de variados meios de comunicação, de teatralidade e rituais na construção e consolidação da imagem do “monarca absoluto” no Antigo Regime. Hoje os historiadores voltam suas atenções para governos e governantes com um novo olhar, reconhecem neles o exercício de uma autoridade baseada na adesão a ritos e imagens que mostram e produzem obediência³⁴, que são parte essencial dessa

³¹ PESAVENTO, 2005, p. 15.

³² LEACH, 1985, p. 135.

³³ BURKE, Peter. **A fabricação do rei**: a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. Burke é o destaque aqui porque, na sua abordagem de cultura e poder, o foco principal, a imagem pública do rei Luís XIV, precisamente a construção dessa imagem, interessa-me muito. Mas é preciso lembrar outros estudos que também abordaram essa relação entre cultura e poder: BLOCH, Marc. **Os reis taumaturgos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; KANTOROWICZ, Ernst. **Os dois corpos do rei**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; MARAVALL, José Antonio. **A cultura do Barroco**: análise de uma estrutura histórica. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 1997.

³⁴ Ver: BOUZA, Fernando. **Comunicación, conocimiento y memoria en la España de lo siglos XVI y XVII**. Salamanca: Publicación del SEMYR, 1999; MARIN, Louis. **Le portrait du roi**. Paris: Minuit, 1981. Apud CHARTIER, Roger. A “nova” história cultural existe? In: LOPES, Antônio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). **História e linguagens**: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa /7 Letras, 2006, p. 29-43.

autoridade e que, inegavelmente, contribuem para ou garantem sua eficácia³⁵.

Quando direcionaram seu olhar para o campo do simbólico, para, por exemplo, a “violência simbólica, que pressupõe que quem a sofre contribui para a sua eficácia pela interiorização da sua legitimidade”³⁶, é que os historiadores tiveram sua compreensão alargada e transformada profundamente³⁷. Os historiadores perceberam que os confrontos e lutas diretas foram substituídos por aqueles que têm as “representações como instrumento e desafio”³⁸. Fazendo largo uso da noção de representação, “que permite, com efeito, ligar estritamente as posições e relações sociais com o modo como indivíduos e grupos se concebem e concebem os outros”³⁹, especialmente aqueles historiadores ligados à chamada Nova História Cultural puderam também compreender que a autoridade de um poder ou a dominação de um grupo “dependem do crédito concedido ou recusado às representações que esse grupo propõe de si mesmo”⁴⁰.

Os historiadores passam a perceber, então, a relação entre a autoridade do poder de Luís XIV e o crédito concedido (ou não) às representações elaboradas em torno desse poder, ao modo como Luís XIV e seu grupo conceberam a si mesmos e aos outros. E nisso também não deixou a desejar o rei e seus conselheiros. O processo de “fabricação” — para usar a palavra escolhida por Peter Burke⁴¹ — da imagem de Luís XIV, que perdurou por mais de meio século, foi cuidadoso quanto às modificações, adaptações e revisões nas representações construídas de acordo com os interesses e necessidades de cada momento do reinado, porque, como esclarece Roger Chartier, as representações são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam e, por isso mesmo, situam-se num campo de disputas no qual um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social⁴². Nas palavras de Peter

³⁵ É preciso lembrar trabalhos importantes nessa perspectiva, para além dos domínios historiográficos, como o de Georges Balandier. Ver: BALANDIER, Georges. **O poder em cena**. Trad. Luiz Tupy Caldas de Moura. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982.

³⁶ CHARTIER, 2006, p. 40.

³⁷ Vale ressaltar a dívida dos historiadores franceses para com Pierre Bourdieu, especialmente Roger Chartier — que também reconhece essa dívida. Ver: CHARTIER, Roger. Pierre Bourdieu e a história. Debate com José Sérgio Leite Lopes. **Topoi**, Rio de Janeiro, p. 139-182, mar. 2002. Entre as obras de Bourdieu destacadas pelo próprio Chartier estão: BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Lisboa: Presença, 1996; BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. Ver também: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989; BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Trad. Daniella Kern e Guilherme Teixeira. São Paulo: Edusp/Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.

³⁸ CHARTIER, 2006, p. 40.

³⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁴¹ BURKE, 1994, p. 22.

⁴² Cf. CHARTIER, Roger. Introdução — Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel/Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 13-28.

Burke, “a versão que poderíamos chamar de ‘autorizada’ da história do rei sofreu contínua revisão”⁴³.

Com o objetivo de ir além da “luz da razão” ou da pura coerção — segundo Georges Balandier, apoiado apenas aí, o poder teria pouca credibilidade e não se manteria “satisfatoriamente”⁴⁴ —, buscando suporte na persuasão de uma “razão simbólica”, Luís XIV e seus conselheiros⁴⁵ fizeram uma verdadeira “‘organização da cultura’ no sentido da construção de um sistema de organismos oficiais que mobilizavam artistas plásticos, escritores e eruditos a serviço do rei”⁴⁶. Esse sistema organizado para construção da imagem pública de Luís XIV se caracterizou por uma burocratização crescente da produção artística que envolveu a criação de um sistema de academias (corporações de artistas e escritores que em sua maioria trabalhavam para o rei) e a regulamentação do comportamento de seus membros; a administração cada vez maior das artes pelos funcionários públicos (diretores, superintendentes, inspetores) e a formação de comitês, cujos membros eram responsáveis pela supervisão da criação da imagem de Luís XIV. Constantemente reafirmando Luís XIV como o maior patrocinador das artes, esse sistema funcionava no sentido de usar as artes “para conservar o esplendor das realizações do rei”⁴⁷, glorificando-o sempre.

Falar do uso das artes para a glorificação de Luís XIV é fazer referência, de fato, às artes em geral — artes plásticas, poesia, dança, teatro — que, como esclarece Susana Salgado, tratando especificamente dos *ballets*, mais que ao propósito de lisonja, “serviam à propaganda do Estado, pois enfatizavam a necessidade de estabilidade na França e faziam com que se comentasse sobre o rei, a sua imagem e o seu desempenho na peça e fora dela”⁴⁸.

Mas, para os historiadores, as relações entre cultura e poder político não se restringiram ao governo de Luís XIV. Outros poderes políticos também se aperceberam da utilidade que poderia lhes significar a esfera da cultura e, assim, a exploraram. No contexto pós-Primeira Guerra Mundial, com a exacerbação do descrédito nos rumos da civilização ocidental e nos governos e condutas políticas dos Estados, novas configurações de Estado, cujas estratégias políticas eram baseadas na construção do nacionalismo e na busca da identidade nacional, vieram à tona. Esses Estados foram potencializados por um “virtual monopólio das novas tecnologias comunicacionais [que] instituíram práticas de política cultural

⁴³ BURKE, 1994, p. 22.

⁴⁴ BALANDIER, 1982, p. 07.

⁴⁵ O Cardeal Mazarin, substituído por Jean-Baptiste Colbert, por sua vez substituído por Louvois, e mais uma plêiade de artistas e escritores. Cf. BURKE, 1994.

⁴⁶ BURKE, 1994, p. 62.

⁴⁷ BURKE, 1994, p. 62.

⁴⁸ SALGADO, Susana. A comunicação do poder ou o poder da comunicação. **Media & Jornalismo**, v.7, n. 7, p. 79-94, 2005, p. 88. Disponível em: <www.cimj.org/docs/n7-04-Susana-Salgado.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2009.

concebidas como autênticas engenharias de imaginações, emoções, desejos e comportamentos”⁴⁹. Destacando o uso que esses Estados fizeram da imagem como estratégia política, explica Luciene Lehmkuhl:

Nas políticas empreendidas pelas nações em ascensão a imagem ganha função bastante específica, tornando-se um instrumento capaz de dar visibilidade aos projetos de nação que estavam sendo gestados, ao mesmo tempo em que possibilitava a materialização da crença na capacidade de gerenciamento dos respectivos líderes e partidos, exercendo papel preponderante como recurso utilizado pelos veículos de propaganda.⁵⁰

Ainda segundo Lehmkuhl, fizeram uso dessas estratégias “tanto o Estado soviético construído após a Revolução de Outubro de 1917, quanto Estados democráticos como os Estados Unidos de Roosevelt em 1933, a França socialista de Léon Blum em 1936, ou sob o regime de Pétain em 1940, e a Grã-Bretanha monárquica”⁵¹ e, ainda, o fascismo italiano em 1922, o nazismo alemão em 1933, o franquismo espanhol em 1939, o salazarismo português em 1926, o peronismo da Argentina e o varguismo no Brasil.

Estados baseados nesse arcabouço eletro-eletrônico e em efeitos espetaculares assumiram diferentes feições, cada qual com suas características peculiares, desde as nazi-fascistas e stalinistas da Europa, até o populismo autoritário de Roosevelt na América e as fórmulas híbridas das nações periféricas, como Juan Carlos Perón na Argentina e Getúlio Vargas no Brasil.⁵²

Essa estrutura, que incluía “a utilização coordenada da imprensa, do cinema, de canções, rádio, pôsteres, slogans, imagens, cores, símbolos, monumentos, performances e rituais espetaculares em espaços públicos”⁵³, propiciou, aos Estados, “poderes de comunicação, sedução e apoio político entusiástico em escala jamais vista”⁵⁴. Não era a primeira vez que, mundialmente, um poder político estabelecia relações pretensiosas com a dimensão cultural, e muito menos era inédito ter a produção cultural envolvida na construção de uma boa imagem para um governo/governante, mas, no que se refere aos Estados estabelecidos no início do século XX, era a primeira vez que se fazia “uso intenso e sistemático dos novos recursos eletro-eletrônicos da comunicação”⁵⁵ e das técnicas modernas

⁴⁹ SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 84.

⁵⁰ LEHMKUHL, Luciene. **Entre a tradição e a modernidade: o Café e a imagem do Brasil na Exposição do Mundo Português**. 2002. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, 2002, p. 11.

⁵¹ LEHMKUHL, 2002, p. 11-12.

⁵² SEVCENKO, 2001, p. 84.

⁵³ Ibid, p. 84.

⁵⁴ Ibid., p. 84.

⁵⁵ SEVCENKO, 2001, p. 84.

de propaganda.

Falar em propaganda no contexto do século XVII é correr o risco de anacronismo, já que o conceito moderno do termo remonta ao fim do século XVIII, embora se torne difícil objetar rigorosamente o uso dele se sua definição for ampliada e abarcar a idéia de tentativa de transmissão de valores sociais e políticos⁵⁶. Já no século XX, os poderes políticos usaram deliberada e estrategicamente a propaganda. Sobre isso, a historiadora Heloísa Paulo comenta:

A Belle Époque havia descoberto a publicidade para alargar as portas do consumo e da produção. O Estado liberal, envolvido na Primeira Grande Guerra, encontra na propaganda a forma pela qual procurará obter o apoio necessário para sustentar a sua posição durante o impasse bélico. [...] A crise econômica e o mal-estar político internacional são as principais diretrizes da argumentação do Estado numa propaganda de seu próprio papel.⁵⁷

Jean-Marie Domenach chega a falar que sem a propaganda — especificamente a política, à qual se dedica em seu estudo —, apontada por ele como um dos fenômenos dominantes da primeira metade do século XX, os grandes acontecimentos daquele contexto, “a revolução comunista e o fascismo, não seriam sequer concebíveis. Foi em grande parte devido a ela que Lenin logrou instaurar o bolchevismo; Hitler deve-lhe essencialmente suas vitórias, desde a tomada do poder até a invasão de 1940.”⁵⁸. Demasiadamente importantes e decisivas, como considera Domenach, ou não, o fato é que, no início do século XX, desenvolveram-se diversificadas e bem elaboradas “políticas de propaganda governamental, que se valeram dos mais modernos veículos e técnicas de comunicação então existentes, e chegaram a ser implementadas por setores de administração pública como departamentos ou mesmo ministérios especializados”⁵⁹.

É do interesse do presente trabalho e está em seu escopo destacar, entre todos esses

⁵⁶ Cf. BURKE, 1994.

⁵⁷ PAULO, Heloísa Helena de Jesus. **Estado Novo e propaganda**: o SPN/SNI e o DIP. Coimbra: Minerva, 1994, p. 13. A autora relaciona publicidade a consumo e produção, e propaganda ao Estado liberal, parecendo, dessa forma, distinguir os termos. Também tento estabelecer distinção entre publicidade e propaganda, embora no Brasil seja comum o uso dos termos como sinônimos. Segundo Nelson Jahr Garcia, em várias línguas há uma distinção lingüística bem clara entre os tipos de comunicação persuasiva: em francês há “propagande” e “publicité”; em inglês “propaganda” e “advertising”; e em espanhol “propaganda” e “publicidad”. Como no livro apresentado por Nelson Garcia, cujo original foi escrito em francês, neste trabalho propaganda se refere à transmissão de idéias, e como se trata de propaganda política, idéias políticas, em nada se relacionando, portanto, a bens de consumo e serviços. Ver: GARCIA, Nelson Jahr. Apresentação. In: DOMENACH, Jean-Marie. **A propaganda política**. Edição eletrônica: Ed. Ridendo Castigat Mores, 2005. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/proppol.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2007.

⁵⁸ DOMENACH, Jean-Marie. **A propaganda política**. Edição eletrônica: Ed. Ridendo Castigat Mores, 2005, p. 8. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/proppol.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2007.

⁵⁹ GOMES, Ângela de Castro. Propaganda política, construção do tempo e do mito Vargas: o calendário de 1940. In: BASTOS, Elide Rugai; RIDENTI, Marcelo; ROLLAND, Denis (orgs.). **Intelectuais**: sociedade e política, Brasil-França. São Paulo: Cortez, 2003, p. 113.

Estados estabelecidos no século XX, o primeiro governo de Getúlio Vargas no Brasil (1930-1945), com ênfase no Estado Novo (1937-1945), que pode ser considerada como a segunda fase desse primeiro governo. Desde o início, o governo de Vargas atentou para a dimensão cultural, tendo criado, logo em 1931, um departamento com as funções de publicizar e esclarecer os atos governamentais, mas durante o Estado Novo, quando os contornos assumidos apontaram para uma verdadeira ditadura, a intervenção estatal no âmbito da cultura se fez de forma mais evidente e autoritária. O Estado Novo brasileiro se insere nesse contexto de forma exemplar, tendo criado um departamento específico para elaborar e divulgar a propaganda governamental. Mais que uma exploração do potencial da propaganda, naqueles tempos entendida como “peça-chave para o sucesso de qualquer iniciativa governamental”⁶⁰, transformada num artifício para o poder, no regime estado-novista houve uma fusão entre obra de arte e obra de propaganda. Trata-se de produção cultural e propaganda voltadas para o enaltecimento da política em vigor e que apresentaram um “produto final de natureza cultural e política”⁶¹.

A cultura foi inserida no próprio projeto político do governo que, ao mesclar as esferas política e cultural, configurou-se como um projeto político-cultural. O Estado Novo organizou a cultura, utilizou-a a seu favor, construiu seus próprios aparatos culturais incumbidos de produzir e difundir a propaganda governamental, a boa imagem do governo/governante, enfim, a concepção de mundo estado-novista para a sociedade.

O Estado Novo buscou apoio e autolegitimação para além da luz da razão e da pura coerção, embora não tenha dispensado esta — não por acaso é considerado uma ditadura. Não faltam estudos historiográficos que mostram a face autoritária e violenta desse regime que, entretanto, não se apoiou inteiramente na propaganda, nem no domínio pela força, nem na justificação racional. “O poder estabelecido unicamente sobre a força ou sobre a violência não controlada teria uma existência constantemente ameaçada”⁶². Assim, desejoso de poderes amplos, o Estado Novo se realizou e se conservou “pela transposição, pela produção de imagens, pela manipulação de símbolos e sua organização em um quadro cerimonial”⁶³, pela utilização intensiva dos meios de comunicação disponíveis, pela elaboração de uma propaganda de si mesmo, pela produção cultural com fins políticos, enfim, por um diálogo intenso estabelecido entre poder e cultura.

⁶⁰ GOMES, 2003, p. 114.

⁶¹ CAPELATO, Maria Helena Rolin. **Multidões em cena**: propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas, SP: Papirus, 1998, p. 120.

⁶² BALANDIER, 1982, p. 7.

⁶³ *Ibid.*, p. 7.

Dentre os diversos meios de comunicação usados pelo Estado Novo, este trabalho privilegia a imprensa, em especial a ilustrada, tão importante na propagação de valores culturais, por isso mesmo utilizada pelo governo Vargas. Entre as várias publicações da imprensa ilustrada, aqui é destacada a revista *Ilustração Brasileira*, publicação carioca fundada por Luiz Bartholomeu de Souza e Silva e Antonio Azeredo que passou por três fases: a primeira de junho de 1909 a fevereiro de 1915, a segunda de setembro de 1920 a dezembro de 1930 e a terceira de maio de 1935 a fevereiro de 1958. A revista *Ilustração Brasileira* teve periodicidade quinzenal durante toda a primeira fase e mensal a partir da segunda e seu título sofreu as seguintes variações de grafia: *A Ilustração Brazileira* de junho de 1909 a fevereiro de 1915; *Ilustração Brazileira* de setembro de 1920 a outubro de 1921; *Ilustração Brasileira* de novembro de 1921 a abril de 1941; e *Ilustração Brasileira* a partir de maio de 1941. Por considerar essas mudanças importantes até na própria identificação do periódico, já que muitos outros existiram com nome idêntico ou muito semelhante ao da revista que aqui é estudada, busco, ao longo do trabalho, manter fidelidade à grafia original. Uso a forma da última fase e que hoje é adequada à norma ortográfica vigente quando me referiro à revista de um modo mais geral e não a uma fase específica.

Encarando o desafio real que é, hoje, escrever sobre o primeiro governo Vargas, em especial sobre o Estado Novo, já que a produção intelectual acerca do período ganhou proporções amplas a partir de fins da década de 1980 e que, “envolto em uma nuvem de relativo esquecimento”⁶⁴, o Estado Novo passou a ser alvo de “recorrente[s], se não repetitivo[s]”⁶⁵ estudos, este trabalho elege a revista *Ilustração Brasileira* como fonte privilegiada de pesquisa, como vestígio de uma materialidade que tornará possível a construção de um conhecimento histórico acerca do período denominado Estado Novo na história do Brasil, mais especificamente sobre a propaganda governamental elaborada por esse regime. À medida que tomo a revista como referência na investigação, torna-se, ela também, objeto de pesquisa. Assim, a intenção é examinar o conteúdo de propaganda política, tanto em seus textos escritos quanto nas imagens, buscando mostrar como se configurou em linguagem gráfica, como apareceu formatado nas páginas da revista *Ilustração Brasileira* o projeto político-cultural estado-novista, ou parte dele, e, ao mesmo tempo, investigar sua trajetória, seu projeto gráfico, sua materialidade, na tentativa de evidenciar o lugar ocupado por essa publicação na história da imprensa ilustrada brasileira e no interior do projeto

⁶⁴ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Apresentação. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela de Castro. **Estado Novo**: ideologia e poder. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, p. 7.

⁶⁵ NEVES, Lucília de Almeida. O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil (resenha). **Crítica Marxista**, n. 11. São Paulo, Boitempo, out. 2000, p. 144.

político-cultural do Estado Novo.

Uma vez havendo a intenção de tomar a revista *Ilustração Brasileira* também como objeto de pesquisa, não por um “hábito da profissão, marcada pelo fetiche das origens”⁶⁶, mas em nome de uma compreensão mais ampla, decidi trazer algumas considerações gerais acerca da primeira e da segunda fases de publicações, o que é feito no primeiro capítulo. Acompanhar a revista, ainda que em linhas gerais, desde sua origem, possibilitou identificar de qual *Ilustração Brasileira* estou falando, já que existiram outras com o mesmo nome, e também entender ou inferir acerca da primeira e das demais paralisações ocorridas, dos motivos e condições para os retornos da publicação, das mudanças no projeto gráfico, entre outros aspectos que auxiliaram no conhecimento do periódico. Assim, a leitura das primeiras fases da revista se justifica e foi feita para que, por meio dela, sejam evidenciados os projetos político-culturais que, antes mesmo do Estado Novo, já se delineavam, estavam ligados aos projetos de nação advindos da modernidade, da República e especialmente do pós-Primeira Guerra, com a desestabilização da economia e da política mundiais. Esses são aspectos importantes no desenvolvimento desta pesquisa, uma vez que pretendo identificar o lugar que ocupou a *Ilustração Brasileira* dentro de um projeto político-cultural mais amplo que viria logo adiante: o do Estado Novo.

Perseguindo a trajetória da *Ilustração Brasileira*, o segundo capítulo busca, logo no início, compreender as causas da segunda interrupção das atividades da revista e, na seqüência, tentando ler nela mesma o seu contexto de circulação (ou paralisação), aborda a sua publicação sob a vigência da ditadura estado-novista e examina a propaganda política desse regime veiculada na coleção de maio de 1935 a janeiro de 1944 da terceira fase⁶⁷. O segundo capítulo foi oportuno também para tratar de questões gerais sobre o governo Vargas, principalmente aquelas que interessam mais de perto a este trabalho, tais como a relação com a imprensa, o controle da informação e alguns pontos do projeto político-cultural claramente delineado ao longo do Estado Novo.

Em meio ao vasto e diversificado conteúdo da revista *Ilustração Brasileira*, meu interesse também se volta ao tema “juventude brasileira”, especificamente, a organização criada com esse nome durante o Estado Novo e, de modo geral, o conjunto dos jovens brasileiros. No contato estabelecido com a coleção de maio de 1935 a janeiro de 1944 da *Ilustração Brasileira*, notei que a organização Juventude Brasileira ganhou espaço na revista.

⁶⁶ LUCA, Tania Regina de. **Revista do Brasil**: um diagnóstico para a (N)ação. São Paulo: Unesp, 1999, p. 33.

⁶⁷ O acesso à coleção de maio de 1935 a janeiro de 1944 se deu no Centro de Documento e Pesquisa em História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/UFU). Já as edições referentes à primeira e à segunda fases foram consultadas na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, em novembro de 2009.

Por isso, no último capítulo do trabalho, a ênfase recai sobre a presença desse tema nas páginas do periódico investigado. Um dos objetivos é compreender se e como apareceu todo o processo de elaboração e negociação acerca da criação de uma organização voltada especificamente para os jovens. Também é analisada, no terceiro capítulo, a edição de janeiro de 1942, dedicada ao tema “Panorama Educacional do Brasil”, cujos textos tratam de assuntos direta ou indiretamente ligados à educação. A abordagem dessa questão, suficientemente densa para originar outro trabalho, se articula ao tema da juventude, resultando em acréscimos importantes às análises apresentadas nesse capítulo.

Capítulo 1

Projeto(s) de modernidade e nação: política, cultura e *A Ilustração Brasileira*

Projeto(s) de modernidade e nação: política, cultura e *A Ilustração Brasileira*

Projeto(s) de modernidade

A nação brasileira nasce e cresce com a imprensa. Uma explica a outra. Amadurecem juntas. [...] A imprensa é, a um só tempo, objeto e sujeito da história brasileira.¹

Não era exatamente a estréia de nenhuma delas. A República começava de fato, é claro, mas a luta por ela datava de alguns anos antes: 1870, quando um manifesto fez-se o ponto de partida para a campanha e as articulações em torno da causa republicana. A imprensa tinha “nascido” oficialmente em terras brasileiras há mais de oitenta anos, em 1808, quando a Corte portuguesa, fugindo de Napoleão, aportou no Rio de Janeiro, trazendo uma tipografia completa. Mas aquela manhã do dia 15 de novembro de 1889, a manhã da proclamação da República, seria marcante para ambas. Era mais um passo, entre tantos já dados pelo movimento republicano, para o estabelecimento da República como regime, mas, dessa vez, o último para a derrubada da Monarquia no Brasil. A imprensa, por sua vez, viveria uma nova fase depois daquela manhã, especialmente após a ascensão dos presidentes civis.

É certo que o 15 de novembro de 1889 está longe de configurar, ao menos aqui, uma revolução, no sentido de mudança geral, transformação radical, ruptura no processo histórico. Algumas características da sociedade brasileira pareciam ter raízes profundas e, assim, sobreviveram. Como diriam os ingleses, donos de uma outra referência de revolução e, por isso mesmo, surpresos com o fim de um regime sem derramamento de sangue², se chegou a ter ao menos cara de revolução, foi muito sem classe, sem uma única morte para dar a ela o mínimo de respeitabilidade. Se pareciam revolucionários os militares fundadores da República, eles próprios se mostravam, de início, do tipo “revolucionários conservadores”,

¹ MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. Introdução. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de (orgs.). **História da imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 08.

² FREYRE, Gilberto. O 15 de novembro no seu aspecto político: considerações em torno da reação de um passado ao desafio do futuro. In: FREYRE, Gilberto. **Ordem e progresso**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990, p. 3-61.

como se “ao desejo de progresso, antepusessem o de conservação da ordem”³.

Esses militares não se identificavam por inteiro com a causa republicana e menos ainda tinham uma visão elaborada sobre ela. Quando se fizeram proclamadores da República, havia tanto quanto ou mais ressentimentos com o Império e interesses em maior prestígio e poder que republicanismo correndo nas veias⁴. No entanto, de uma coisa eles estavam certos e não abriam mão — e aí escancaravam sua essência conservadora —: a ordem, tão preservada no Império, deveria ser mantida, porque o progresso, feito meta primordial a partir de então, só aconteceria mediante esse pré-requisito⁵.

No cenário do regime republicano, os personagens seriam os mesmos, travestidos aqui ou ali. Os militares se manteriam em cena e em papel de destaque até pelo menos a ascensão dos presidentes civis ao governo, ou além. Protagonistas, coadjuvantes ou figurantes, no palco da história brasileira, eles sempre vão aparecer. Os primeiros anos da República se caracterizariam “mais pela ausência de mecanismos institucionais próprios do Império do que pela criação de novas formas de organização política”⁶. Eram as permanências do passado numa sociedade que, dali em diante, mirava o futuro, tornava alvo principal, meta a ser atingida, o progresso material, o desenvolvimento técnico. Mas, mesmo com tantas evidentes permanências, os sinais e as expectativas de mudança pairavam no ar. Mais que a mudança do regime, a simples passagem do século XIX para o XX causava expectativa. “Sob o *signo* da mudança, no aguardo dela, os tempos eram sim de transição”⁷.

Internacionalmente — com destaque para Inglaterra e França —, àquela altura, em 1889, havia muito mais que um clima de transição, havia já vivência de tempos transitórios. O

³ FREYRE, 1990, p. 15.

⁴ Relevando a existência das “proclamações” — exatamente assim, no plural —, como propõe o historiador José Murilo de Carvalho, é importante ressaltar que aqui está mais evidenciado o grupo dos militares ou o deodorismo, assim denominado, obviamente, por conta da importância da figura do Marechal Deodoro da Fonseca, que ganha lugar de destaque na versão oficial e mesmo nas representações pictóricas, como no famoso óleo de Henrique Bernardelli, tornado versão oficial do momento da proclamação. Se considerarmos, por exemplo, a figura de Benjamim Constant ou de Floriano Peixoto, veremos um pouco mais de convicções republicanas. Ver: CARVALHO, José Murilo de. As proclamações da República. In: CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 35-54.

⁵ Nossos militares feitos republicanos e a própria nova bandeira criada para substituir a do Império, cortada pelo lema “Ordem e Progresso”, denunciam a grande influência das idéias do francês Auguste Comte no processo de transição do regime político no Brasil. Convencido da eficiência dos princípios das ciências exatas e biológicas até mesmo para a análise social, Comte defendia a evolução ordeira da sociedade, tinha entusiasmo pelo desenvolvimento das máquinas, da industrialização, o que, para ele, significava progresso. Bem ou mal assimilado, o positivismo, como ficou conhecida a “doutrina” de Auguste Comte, serviu de fundamentação para os militares brasileiros na defesa do progresso, da modernização da sociedade através da ampliação dos conhecimentos técnicos, do crescimento da indústria, da expansão das comunicações.

⁶ SIQUEIRA, Carla. A imprensa comemora a República: memórias em luta no 15 de novembro de 1890. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, 1994, p. 163.

⁷ MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República**. São Paulo: Edusp, 2001, p. 115.

chamado “projeto da modernidade” fora lançado desde o século XVIII, firmado ao longo do XIX e “marcado, neste, por processos como o da Revolução Industrial, de um novo pensamento sobre o social (como o de Karl Marx) e o dos passos iniciais da psicanálise, para ficar nos mais evidentes”⁸. O clima era, sim, do vir a ser, do tornar-se, da espera e construção do futuro, da abertura às conquistas da ciência e da técnica. A capacidade inventiva do ser humano parecia não ter limites e assim alimentava a certeza (ou ilusão?) de que o homem estava construindo um futuro melhor.

E as invenções humanas não tinham mesmo limites. A lista infinda ia além de invenções na área dos transportes e comunicações, alcançava todos os processos produtivos, as ciências, com destaque para a medicina, as artes. Todo esse turbilhão de novas técnicas e descobertas que aconteciam uma após a outra, ou mesmo simultaneamente, alterava de forma significativa o cotidiano das pessoas, seus valores, comportamentos, hábitos, relações sociais, lazer, a circulação nos grandes centros, o trabalho, o modo de vida e a própria visão de mundo. Inaugurava-se uma outra sensibilidade e percepção do tempo e do espaço. A experiência diária passava a ser marcada por um ritmo apressado, impaciente: o ritmo das metrópoles nascentes. “É já o ‘mundo moderno’ no qual vivemos. [...] é dentro dessa configuração histórica ‘moderna’, definida a partir da passagem do século, que encontramos nossa identidade”⁹.

Recheado de peculiaridades e de processos tardios em sua história — a Independência foi declarada pelo filho do imperador português; passou “a maior parte do século XIX sob uma Monarquia, enquanto o resto do continente era republicano”¹⁰; e a imprensa levou trezentos anos, desde a sua criação no século XV, para chegar ao Brasil¹¹ — mais uma vez, o Brasil tardou: a nossa modernidade parece ter tomado contornos mais marcados, embora projetos de modernidade tenham existido antes disso, a partir do século XX, ou, por que não dizer, a partir da nova ordem republicana, quando o contexto interno¹² deu sinais de expansão cafeeira, crescimento industrial significativo, imigração estrangeira e conseqüente aumento da população, constituição de um sistema ágil de transporte, crescimento e desenvolvimento das cidades, ampliação do mundo do trabalho. Independente em 1822, não mais escravagista em 1888, republicano em 1889: eis o passo a passo de um país que, finalmente, entrava no

⁸ COELHO, Teixeira. **Moderno pós moderno**: modos & versões. 5 ed. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 25.

⁹ SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano: astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.) e SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**, v. 3 - República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo. Companhia das Letras, 1998, p. 11.

¹⁰ MARTINS; LUCA, 2008, p. 07.

¹¹ Cf. MARTINS, Ana Luíza; LUCA, Tania Regina de. **Imprensa e cidade**. São Paulo: Unesp, 2006.

¹² O recorte espacial privilegiado neste texto, por sua óbvia centralidade naqueles tempos, é a cidade do Rio de Janeiro, então capital da República.

compasso das demais nações, fazia acontecer sua própria modernização e acertava seus ponteiros com o relógio mundial. Sem mais tardar, as elites brasileiras queriam a industrialização e a modernização a qualquer custo, mesmo que se desse início a uma crise, “chamada singelamente de ‘o Encilhamento’, numa referência ao ponto de partida do qual os cavalos disparam no turfe. Era a entrada triunfal do Brasil na modernidade.”¹³

É como se a partir da proclamação da República o Brasil tivesse se libertado de vez do atraso — a partir dela e com ela, porque, naquele momento, em grande medida, ela própria significava modernização para o país. Antes mesmo da proclamação, a partir da década de 1870, à República eram associadas idéias de progresso, liberdade, futuro e, nesse sentido, passava a ser vista como um regime que traria desenvolvimento, que colocaria o Brasil “à altura” dos demais países do continente — afinal, éramos os últimos monarquistas americanos! Em contraposição era colocada a Monarquia e a ela eram relacionadas idéias de atraso, centralização, passado. Dessa polarização ou relação dicotômica entre Monarquia e República, cuidaram muito bem a propaganda e a imprensa republicanas.

Nessa perspectiva, que é a defendida pela historiadora Maria Tereza Chaves de Mello¹⁴, à medida que essas novas e positivas idéias relacionadas à República e uma cultura democrática e científica contaminavam a sociedade brasileira letrada — e não só ela, mas também um público mais extenso que o alfabetizado, considerando a oralidade nas ruas, a leitura dos jornais em voz alta, os textos visuais, o acesso, ainda que limitado, às publicações nas casas dos patrões —, a Monarquia caía em descrédito, tinha sua cultura esgotada antes mesmo do seu fim e, assim, ia se deslegitimando. Conseqüentemente, criava-se uma “disponibilidade afetiva”, uma “disposição mental”, um clima favorável à aceitação dos “rumos da história”, que indicavam, no Brasil, a forçosa instalação de uma sociedade democrática e capitalista”¹⁵.

Se o clima era de disposição mental ao novo regime, ele não surpreenderia. “Indiferença e conformidade são reações que falam da penetração da nova cultura, na qual inscrito estava o regime republicano como uma necessidade histórica. Por isso, a população da Corte não reage à Proclamação. Ela consente”¹⁶. Longe de querer invalidar a historiografia sobre a não participação popular, muito menos de defender desvairadamente qualquer apoio

¹³ SEVCENKO, 1998, p. 15.

¹⁴ MELLO, Maria Tereza Chaves de. **Com o arado do pensamento**: a cultura democrática e científica da década de 1880 no Rio de Janeiro. 2004. 294 f. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶ MELLO, Maria Tereza Chaves de. A modernidade republicana. **Tempo**, Niterói, v. 13, n. 26, 2009, p. 31. Disponível em <<http://www.historia.uff.br/tempo/sumarios2.php>>. Acesso em: 16 abr. 2010.

na proclamação da República, a tese de Maria Tereza Chaves de Mello consegue, o que é um de seus objetivos, fragilizar a dimensão ideológica dessa vertente explicativa tornada cânone, “sugerindo a possível complementaridade de outras interpretações que melhor dêem conta da variedade histórica”¹⁷, além de explicar por que o despreço pelo regime prevaleceu sobre o apreço ao monarca no momento da Proclamação.

Não foi revolução, está dito, a proclamação da República, ainda que associada à modernização, “marcada com o sinal do futuro, da evolução necessária, da civilização”¹⁸. Foi, talvez, no máximo, evolução.

À semelhança do estabelecimento do regime republicano no Brasil, pode ser que nos domínios da imprensa não tenha havido uma revolução radical, muito menos de imediato. Lembremos que a censura não tardou a vir. Logo no mês seguinte à proclamação, o governo provisório agiu nesse sentido. Pode ser também que grande parte da imprensa que anunciou o acontecido da manhã do dia 15 de novembro o tenha feito com certa tibieza — exceção à *Revista Ilustrada*, francamente republicana — ou simplesmente indiferença e conformidade; nada mais natural em razão de uma nova cultura que se alastrava e que trazia em seu bojo a República. E pode até ser, como sugere Nelson Werneck Sodré, que com a mudança do regime, os grandes jornais tenham continuado os mesmos, não surgindo novos periódicos desse tipo, apenas multiplicando-se os pequenos e de vida efêmera¹⁹. Mas, daí a dizer que “a mudança do regime não alterou o desenvolvimento da imprensa”²⁰, parece uma hipótese bastante arriscada.

O que dizer, por exemplo, da profissionalização da imprensa ocorrida exatamente no período compreendido entre 1889 e 1930? Com a República, os jornalistas ganharam mais visibilidade e possibilidades de ascenderem a postos e se incorporarem aos grupos de poder, de se tornarem pessoas de influência no cotidiano urbano²¹. Inicialmente foram os literatos que se fizeram profissionais da imprensa e, no decorrer do processo, logo se profissionalizaram por meio do jornalismo. Gradativamente a imprensa foi feita exclusiva fonte de renda desses novos profissionais que, assim, tornaram-se dependentes dela. O homem de letras viu seu ofício se transformar numa profissão remunerada e, ao mesmo tempo, o jornalismo em grande empresa²².

¹⁷ MELLO, 2004, p. 23.

¹⁸ Ibid., p. 18.

¹⁹ SODRÉ, Nelson Werneck. A grande imprensa. In: SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 4. ed. (atualizada). Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

²⁰ Ibid., p. 251.

²¹ Ver: MARTINS; LUCA, 2006, p. 35-51.

²² O sociólogo Sérgio Miceli se detém sobre os “intelectuais e a classe dirigente” desse período, mais

Obviamente, as conseqüências desse processo de ampla abrangência refletiram nas publicações, que “passaram a ser definidas por uma teia de novas relações, ditadas não apenas pelas preferências das comunidades consumidoras e pela incorporação de novas técnicas, mas pela busca do lucro, numa sociedade em que o capital comercial dava o tom”²³. Ora, não significou isso uma nova fase, não foi um verdadeiro divisor de águas na história da imprensa?

Notadamente a imprensa se modernizaria e se desenvolveria sim, principalmente em termos técnicos. Atentar para o desenvolvimento técnico e afirmar que somente a partir daí houve uma nova fase, uma evolução na história da imprensa brasileira, implica assumir a premissa de que as técnicas de produção também revelam o que de mais amplo ocorria com a sociedade que as produziu. Esses avanços técnicos nunca vieram ou vêm sozinhos. Com uma transformação gradativa dos seus modos de produção, os periódicos cariocas, por exemplo — já que o Rio de Janeiro é o recorte espacial —, transformam “o discurso com que se auto-referenciam. Passam a ser cada vez mais ícones de modernidade, numa cidade que quer ser símbolo de um novo tempo”²⁴.

Participante na construção de uma noção de modernidade brasileira, divulgadora e, ao mesmo tempo, integrante dela, a imprensa acompanhou a conjuntura vivida pelo país naquele momento de novo regime político. E não poderia deixar de ser, porque ela é “a um só tempo, objeto e sujeito da história brasileira”²⁵, é instância de leitura dos acontecimentos e construtora da consciência dos leitores sobre determinado acontecimento ou sucessão de acontecimentos. No contexto de 1889 não foi diferente. A imprensa sentiu os ares à sua volta e os respirou, atuando na construção de uma memória republicana já nos primeiros tempos do regime proclamado em 1889 e contribuindo com a propaganda republicana na expansão semântica do termo “república”, incorporando-lhe idéias de progresso, modernidade, liberdade, ciência e democracia. Nas comemorações do 15 de novembro de 1890, a imprensa desempenhou o papel de dar sentido ao devir, relacionado diretamente ao esforço de legitimação da nova ordem. A *Revista Ilustrada*, por exemplo, ainda durante o Império, publicava caricaturas de sátiras a D. Pedro II e já em novembro de 1890 cuidava de lembrar o primeiro aniversário da República. Também em 1890, em meio aos festejos relativos à data, o

precisamente de 1920-1945, e analisa a configuração que tomou o campo da imprensa, as transformações que afetaram as condições dos homens de letras e que levaram à sua profissionalização. Ver: MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979.

²³ MARTINS, 2001, p. 137.

²⁴ BARBOSA, Marialva. Tecnologias do novo século. In: BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa: Brasil, 1900 – 2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p. 22.

²⁵ MARTINS; LUCA, 2008, p. 08.

jornal *O Paiz*, mais engajado nas comemorações da República, dava boa parcela de contribuição na consolidação do novo regime, atuando na propaganda republicana, cujo trabalho “não estava findo, muito pelo contrário, tornava-se mais complexo. Agora, significava garantir a legitimidade da nova ordem e atender à expectativa de realização do que fora prometido”²⁶.

Mais que acompanhar, em seus próprios domínios, a imprensa viveu e se favoreceu com todo o arsenal de ícones daqueles tempos modernos; tornou-se um deles. As novas técnicas possibilitaram o aperfeiçoamento tipográfico, o avanço na ilustração, o alcance de velocidades jamais vistas nas máquinas impressoras, uma verdadeira ampliação do universo gráfico. “Em ritmo acelerado, das gráficas artesanais do Império passava-se à imprensa com foros de indústria, da República”²⁷.

De modo algum a imprensa ficou alheia às invenções, novas técnicas e descobertas advindas com a modernidade. Em meio a telégrafos, cinematógrafos, fonógrafos causando espanto na capital da República, surgiram também as máquinas de linotipos. Ao abordar esse cenário da passagem do século XIX para o XX, a historiadora Marialva Barbosa salienta:

Também os periódicos mais importantes da cidade implantam outros artefatos tecnológicos que mudam significativamente a maneira como se produzem jornais: máquinas linotipos capazes de substituir o trabalho de até 12 das antigas composições manuais; máquinas de imprimir capazes de “vomitar” de 10 a 20 mil exemplares por hora; máquinas de fotografar capazes de reproduzir em imagens o que antes apenas podia ser descrito; métodos fotoquímicos que permitem a publicação de clichês em cores.²⁸

A máquina inventada em 1886 pelo alemão Otomar Mergenthaler e já introduzida em 1892 em alguns jornais cariocas, a linotipo, cuja função era compor linhas-bloco, ou linhas inteiriças de caracteres, com o auxílio de uma espécie de pequenos paralelepípedos de cobre que têm gravado, em uma das faces, alguma letra ou sinal e são reunidos por meio de um teclado²⁹, além de maravilhar a muitos e alterar o cotidiano profissional dos antigos compositores tipógrafos, substituídos aos poucos pelos linotipistas, trouxe rapidez aos processos de impressão das oficinas, ampliação do número de páginas dos periódicos e, o que mais surpreendia, atualização veloz das informações. Tudo, ressalte-se, pautado pela

²⁶ SIQUEIRA, 1994, p. 163.

²⁷ Id., 2006, p. 37.

²⁸ BARBOSA, 2007, p. 22.

²⁹ Ver os vocábulos linha-bloco, linotipo e matriz em: PORTA, Frederico. **Dicionário de artes gráficas**. Rio de Janeiro: Globo, 1958, p. 235, 237 e 264.

aceleração do processo de produção³⁰.

E aceleração era mesmo a palavra do momento: ela define a percepção do tempo que tinham aqueles sujeitos, indica o compasso dos acontecimentos de então, expressa um dos maiores desejos da imprensa daquele período. Era mesmo o ritmo de uma sociedade que se queria moderna, que projetava o futuro e se projetava nele. Ritmo que o periodismo soube captar e que se refletiu, não por mera coincidência, em alguns títulos de publicações que iam surgindo. À semelhança do que fez a historiadora Ana Luiza Martins³¹, considero relevante citar os periódicos lançados no Rio de Janeiro, tematizados pelo viés da temporalidade: *O Dia* (1889), *Eco do porvir* (1891), *O Tempo* (1891), *A Semana* (1893), *A Tarde* (1893), *A Atualidade* (1894), *O Porvir* (1901)³².

Acelerada também se tornava a leitura. A um tempo eufórico de progresso, marcado por um ritmo de vida apressado, correspondia uma leitura célere, sucinta, como a propiciada, por exemplo, pelas revistas. O homem moderno letrado passava a se identificar com um gênero impresso dinâmico, assim como ele e seu tempo. Uma modalidade específica de impresso ligeiro também se adequava à ligeireza com que aconteciam as transformações da cidade, as novas descobertas científicas e as muitas invenções tecnológicas, todas a serem divulgadas, tantas vezes celebradas. Assim, as revistas ganharam cada vez mais destaque entre os impressos, figuraram como “gênero privilegiado em relação ao jornal, pela melhor resolução gráfica dos então ultramodernos recursos visuais recém-apropriados como a zincografia e a fotografia”³³.

Esses recursos visuais contribuíram muito para que as revistas se impusessem como gênero de sucesso. Foi com as revistas ilustradas e com os cartões-postais que a sociedade brasileira, ou um grupo seleta dela, acostumou-se com a reprodução de fotografias³⁴. Para aquele jornalismo que ensaiava a grande imprensa, com vistas à comunicação de massa, os recursos visuais significaram enriquecimento. Num país onde a maioria da população não tinha tradição de leitura e onde havia um grande contingente de pessoas recém-libertas da escravidão e, portanto, analfabetas, a imagem — fotografia, caricatura, ilustração, reprodução de obras de arte — foi mais eficaz que a letra, tinha um alcance maior, com destaque para a

³⁰ Ver BARBOSA, 2007.

³¹ Ver: MARTINS, 2001.

³² Cf. FONSECA, Gondin da. Índice cronológico dos jornais e revistas cariocas existentes de 1808 a 1908 inclusive. In: FONSECA, Gondin da. **Biografia do jornalismo carioca (1808–1908)**. Rio de Janeiro: Quaresma Editora, 1941, p. 271-400.

³³ MARTINS; LUCA, 2006, p. 39.

³⁴ Cf. ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. Do gráfico ao foto-gráfico: a presença da fotografia nos impressos. In: CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870–1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

fotografia, à qual coube a dimensão mais abrangente da ilustração³⁵.

As revistas atendiam também às regras de um mercado capitalista em expansão, num período no qual o próprio jornalismo se transformou em grande empresa. Considerando a ampla variedade de tipos e temáticas desenvolvidas para atender a todos os gostos, as revistas foram criadas para serem vendidas e gerarem lucros. Nesse sentido, dentro da lógica do mercado, as revistas, ou os donos delas, tinham como objetivo a maior circulação e consumo possíveis. Tornando-se mais um segmento econômico, a imprensa passou a exercer grande influência na melhoria dos outros segmentos. As revistas, por exemplo, mostraram-se ideais para a publicidade e propaganda porque dispunham dos recursos da ilustração, que o capitalismo soube muito bem reconhecer e utilizar a seu favor como mais um instrumento no mercado.

Para aqueles literatos feitos profissionais através do jornalismo, elas representaram uma alternativa de atuação. Os escritores reconhecidos, que também se interessavam por esse espaço para a divulgação de seus escritos, à medida que ganhavam mais expressividade, passavam a disputar as páginas das revistas, que se tornavam espaço de exercício profissional e de consagração a um só tempo.

Uma vez inseridas no contexto sócio-cultural, as revistas ilustradas contribuíram decisivamente para a criação de um novo padrão de sociabilidade na medida em que possibilitavam a divulgação de imagens de pessoas, objetos, lugares e eventos. Mais que estampar em suas páginas aquela *belle époque*, segundo afirma a historiadora Ana Maria Mauad, tratava-se de “um veículo que, através de uma composição editorial adaptada ao seu próprio tempo e às tendências internacionais, criavam modas, impunham comportamentos, assumindo a estética burguesa como a forma fiel do mundo que representavam”³⁶. Tendo por conteúdo e público consumidor majoritário um grupo em ascensão social, as revistas colaboraram também para a coesão interna desse grupo, veiculando o que era e como se tornar um bom cidadão, divulgando modelos a serem copiados, exemplos a serem seguidos³⁷.

Assim, favorecida pelas circunstâncias técnicas, mercadológicas, literárias, sócio-culturais, uma publicação periódica que conseguia reunir texto e imagem tinha mesmo que alcançar sucesso, firmar-se como gênero impresso de êxito e daí ter

³⁵ MARTINS; LUCA, 2006.

³⁶ MAUAD, Ana Maria. Janelas que se abrem para o mundo: fotografia de imprensa e distinção social no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. **Estudios Interdisciplinarios sobre America Latina – EIAL**, Israel, v. 10, n. 2, p. 63-89, 1999. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/eial/X_2/mauad.html>. Acesso em: 07 ago. 2006.

³⁷ Cf. MAUAD, 1999.

a função de suporte adequado para a veiculação da imagem de um novo Brasil. Imagem tradutora das conquistas técnicas com as quais a imprensa periódica se defrontava, construída a serviço de um ideário inovador e não raro também a serviço da defesa das tradições. Não seria abusivo admitir para aqueles idos que — *tanto quanto o jornal porém mais que o livro* —, a revista era o instrumento eficaz de propagação de valores culturais, dado seu caráter de impresso no momento, condensado, ligeiro e de fácil consumo. Acrescente-se a isso, por vezes, uma aparência luxuosa, divulgando, através da ilustração, propaganda e mensagens aliciadoras e pronto! Assim estava configurado o produto que subjuguava corações e mentes, atingindo com presteza uma gama expressiva e diferenciada de leitores. Cada número publicado transformava-se em símbolo emblemático da transição vivida, expressando os conflitos do período e apresentando-se como porta-voz de múltiplas gerações.³⁸

Tanto quanto os aspectos técnicos e o contexto muito favorável em vários sentidos, a pretensão de querer ser ou parecer moderno, de caminhar em direção e, principalmente, de se auto-referenciar pelo que então se entendia por progresso e modernidade contribuiu com o desenvolvimento e avanço da imprensa nesse período. A introdução das revistas no Brasil, por exemplo, e também do recurso da ilustração periódica, ocorreu por um modismo, por um desejo de imitar e trazer para cá o que era e ditava moda e que já havia se consagrado entre os cidadãos então considerados ultramodernos, os europeus, especialmente franceses, ingleses e alemães.

Já em terras brasileiras, como negar admiração, legitimação e, por que não, aspiração à modernidade, vontade de pertencimento, em periódicos que surgiram na capital, nessas circunstâncias, com os títulos *Gazeta Moderna* (1891), *Revista Moderna* (1898), *Brasil Moderno* (1906)? Se relembarmos que o que vinha já há algum tempo sendo entendido como progresso e modernidade estava ancorado em grande parte na idéia de República, veremos que também muito significativos são os nomes *Álbum da República* (1890), *O quinze de novembro do sexo feminino* (1890), *A República* (1890), *A República* (1896)³⁹.

A insinuação da República foi mais além. Há exemplo de periódico que, logo na capa, elemento de extrema importância na identidade visual de uma publicação, estampava a data 15 de novembro de 1889. Foi o caso da revista carioca *A Ilustração Brasileira*, que trazia em destaque, na capa de sua primeira edição, em junho de 1909 — aqui reproduzo a imagem da capa de abril de 1910 (Figura 1), cujo modelo foi utilizado até 1915 —, as Armas Nacionais, o brasão desenhado pelo engenheiro Artur Zauer sob encomenda do Marechal Deodoro da Fonseca, então presidente, e adotado como um dos símbolos oficiais da República a partir do

³⁸ MARTINS, 2001, p. 27.

³⁹ Cf. FONSECA, 1941.

Decreto Federal nº 4, de 19 de novembro de 1989⁴⁰. Trata-se de um círculo com cinco estrelas dispostas na forma da constelação do Cruzeiro do Sul (que representam “os mais sagrados motivos de união moral e mental que, desde sempre e para sempre, ligam simbolicamente as pátrias portuguesa e brasileira, num mesmo sonho de grandeza de uma grande civilização”⁴¹) em seu interior, contornado por mais estrelas em quantidade igual às da bandeira nacional, representando os Estados da Federação, assentado sobre outra estrela maior de cinco pontas (símbolo republicano) e uma espada (símbolo militar), da qual saem um ramo de café frutificado e o outro de fumo florido. Abaixo dos ramos e sobre a espada, uma faixa na qual se inscrevem, com caracteres maiúsculos, “Estados Unidos do Brazil”, no centro, e as expressões “15 de novembro” numa das extremidades e “de 1889” na outra.



Figura 1: Capa da edição de 1 de abril 1910 da revista *A Ilustração Brasileira*, de tiragem quinzenal; título precedido pelo artigo “a” e grafado com dois eles (ll) e zê (z) nessa fase.

E no mês de aniversário do novo regime, naquele mesmo ano, houve até capa especial: a edição de novembro de 1910 d'*A Ilustração Brasileira* (Figura 2) trazia uma figura feminina — não oficialmente, mas também muito usada como símbolo da República —

⁴⁰ Cf. FERRARINI, Sebastião. *Armas, brasões e símbolos nacionais*. 2. ed..Curitiba: Ed. Curitiba, 1983.

⁴¹ *Ibid.*, p. 57.

esbelta, coroada por louros, tendo à mão esquerda e apoiado sobre o chão o mesmo brasão. Em segundo plano aparece a bandeira republicana — outro símbolo oficial do novo regime — e ao fundo a imagem de um sol de raios fúlgidos, muito significativo na composição, pois permite associá-lo à nascente República, como se essa fosse a mensagem a ser transmitida pela imagem da capa.



Figura 2: Capa da edição de novembro de 1910: comemorações do 15 de novembro e a simbologia da República estampadas na capa.

No terreno da política, composto, muito mais que de pura razão, também de emoção,

era preciso criar, e logo, todo um conjunto de elementos simbólicos que legitimassem a nova ordem pela via do sentimento, da crença e dos valores. Abolidos os símbolos e rituais da monarquia [...], a representação da coletividade nacional precisava ser recriada com a ajuda de novos elementos simbólicos: bandeira, brasão, hino, monumentos, festas e heróis. Mais que isso, era preciso que esses elementos fossem propagados para serem assimilados pelas 14 milhões de almas brasileiras, num processo cívico e pedagógico⁴².

⁴² FREIRE, Américo; CASTRO, Celso. As bases republicanas dos Estados Unidos do Brasil. In: GOMES, Ângela de Castro; PANDOLFI, Dulce Chaves; ALBERTI, Verena (orgs.). **A República no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: CPDOC, 2002, p. 48.

Ainda sobre a capa da edição de abril que contém o brasão das Armas Nacionais e que se manteria por toda a primeira fase de publicação d'*A Ilustração Brasileira*, variando apenas a cor do papel e outros poucos aspectos (como a lista de nomes dos colaboradores, que depois de um tempo desaparece), pode-se ver, sob a composição completa do brasão, dois instrumentos ligados às artes gráficas posicionados como duas retas concorrentes, tocando-se num único ponto: uma pena “usada outrora para com ela se escrever”⁴³, símbolo da ilustração (no sentido de conhecimento), e um outro objeto não identificado, supostamente um tipo de instrumento usado para desenhar⁴⁴. São elementos que remetem ao universo da imprensa, onde está situada, é claro, *A Ilustração Brasileira*.

Por se tratar de um instrumento de escrita e outro de desenho, como suponho, pode-se inferir que a intenção da revista era já enfatizar na capa sua proposta, ou seja, indicar a presença de textos e também de imagens, desenhos, ilustrações, que eram, afinal, um diferencial naqueles tempos. É a revista que fornece indício dessa valorização dos recursos visuais. Em seu primeiro número, junho de 1909, *A Ilustração Brasileira* publicou um texto, uma espécie de editorial, assinado por Medeiros de Albuquerque, exaltando o valor das ilustrações e o mérito delas de “suprimir o intermediário humano, que, ou para bem ou para mal, sempre falsifica um pouco a realidade”⁴⁵ e põe em dúvida a palavra, que “diz de mais ou de menos”⁴⁶. O autor anuncia que “*A Ilustração* terá grande numero de documentos gráficos pedidos á fotogravura. Será mesmo a maioria — como ocorre em todos os jornais desse genero”⁴⁷. E acrescenta que não irá faltar “também a arte de grandes manejadores do lapis”⁴⁸.

⁴³ PORTA, 1958, p. 315.

⁴⁴ Na imagem (que não possui referência) da capa do livro “Imagem e letra”, de Orlando da Costa Ferreira, há um homem sentado de costas que, apoiado sobre uma mesa, está a desenhar e tem na mão direita um instrumento extremamente semelhante ao que aparece na capa da revista. Daí minha constatação. (Cf. FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra**: introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada. São Paulo: Melhoramentos, Ed. Universidade de São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977). Houve a suspeita de que se trata de um “estilo”, o mesmo que “gráfio”, segundo o Dicionário de Artes Gráficas de Frederico Porta, definido como “ponteiro usado pelos antigos para escrever nas tábuas enceradas [...] geralmente de osso, ferro ou mesmo de prata, tendo uma extremidade aguçada, para traçar a letra, e a outra achatada, para poder apagar a escritura” (PORTA, 1958, p. 186). O detalhe das pontas, uma aguçada e outra achatada, fornecido por Porta, deixa a dúvida quanto a se tratar mesmo de um estilo, porque, segundo podemos ver na capa da revista (Figura 1), as duas pontas são extremamente semelhantes. Também se suspeitou de ser uma “ponta-seca”, “utensílio de gravador, espécie de agulha de aço duríssimo, que se usa para retoques no processo de água-forte, ou para desenhar diretamente no metal” (PORTA, 1958, p. 325). Esta parece ser um tanto mais procedente. Seja como for, o que é importante destacar é que se trata de um instrumento ligado ao universo gráfico, mais especificamente relacionado aos processos de gravação de imagem (como sugere o próprio título do livro citado de Orlando Ferreira), ou seja, usado para “desenhar”, como acredito.

⁴⁵ ALBUQUERQUE, Medeiros e. Para começar... **A Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 1, 1 jun. 1909, p. 02.

⁴⁶ Ibid., p. 02.

⁴⁷ ALBUQUERQUE, Medeiros e. Para começar... **A Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 1, 1 jun. 1909, p. 02.

⁴⁸ Ibid., p. 02.

Esses instrumentos ligados ao universo da imprensa e o brasão formam uma única composição, completam-se, quase se mesclam, constituindo uma figura que é o destaque da capa. Assim também poderia ser a relação que a revista desejava manter com a República, uma relação de proximidade, complementaridade, mescla. Atenção seja dada ao detalhe de o brasão estar em primeiro plano e os instrumentos gráficos em segundo, como se a revista quisesse indicar primeiro sua auto-referência pela República e/ou pela idéia de modernidade que lhe vinha acoplada. E, de fato, ao menos modernidade técnica *A Ilustração Brasileira* apresentou desde que surgiu.

Por falar em surgimento, cabe esclarecer a qual revista estou e estarei me referindo ao longo de todo este trabalho, já que há muitas versões sobre sua origem e muitas publicações existiram com o mesmo nome. Em meio aos diversos e não poucos periódicos com nome idêntico ou muito semelhante ao da revista que estudo aqui, julgo importante citar alguns títulos que já foram considerados como a origem das publicações d'*A Ilustração Brasileira* surgida em 1909 no Rio de Janeiro. O Catálogo de Periódicos Raros da Biblioteca Nacional, por exemplo, lista dois títulos além dos aqui abordados⁴⁹.

A designer gráfica Julieta Costa Sobral⁵⁰ defende que a primeira fase da revista ocorreu no século XIX, precisamente entre 1854 e 1855, tendo a publicação sido retomada em 1909. Já Raul Antelo⁵¹ e o Catálogo da Biblioteca Nacional⁵² consideram que a *Ilustração Brasileira* de 1901, com escritório em Paris e impressa na cidade de Bordéus, é a mesma que reapareceria no Rio de Janeiro em 1909. E ainda existiu uma outra, também carioca, de 1876⁵³, fundada por Henrique Fleiuss, que, embora não tenha sido associada à de 1909 por nenhum autor, é do meu interesse abordar.

*A Ilustração Brasileira*⁵⁴ de 1854 (Figura 3), propriedade do baiano Ciro Cardoso de

⁴⁹ *Ilustração Brasileira* – jornal encyclopédico. 1861. Typ. America, de José Soares de Pinho; *Ilustração Brasileira* – revista hebdomadaria. 1904. [s.n.]. Cf. **Catálogo de Periódicos Raros**. Disponível em: <http://catcrd.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=bs&pr=periodicosraros_pr&db=periodicosraros&use=ti&disp=list&ss=NEW&arg=ilustracao|brasileira>. Acesso em: 10 maio 2010.

⁵⁰ Cf. SOBRAL, Julieta. **Para todos**: J. Carlos designer. 2004. Dissertação (Mestrado em Design) - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

⁵¹ ANTELO, Raul. As revistas literárias brasileiras. **Boletim de Pesquisa – NELIC**. Periodismo contemporâneo em perspectiva II, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 3-11, 1997. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/issue/view/244/showToc>>. Acesso em: 07 ago. 2006.

⁵² O Catálogo da Biblioteca Nacional, embora informe corretamente os títulos e suas variações, o lugar de edição, o editor, a periodicidade e os colaboradores d'*A Ilustração Brasileira* à qual estou me referindo, ao final da ficha, ao informar a coleção microfilmada, lista as edições de agosto 1901 a julho de 1902, que coincidem com as datas de publicação da revista de mesmo nome editada em Paris. Essa informação abre uma brecha para se levantar a hipótese de não haver diferenciação entre as duas publicações. Cf. **Catálogo de Periódicos Microfilmados**. Disponível em: <http://catalogos.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=bs&pr=mic_pr&db=mic&use=ti&disp=list&ss=NEW&arg=ilustracao|brasileira>. Acesso em: 10 maio 2010.

⁵³ Cf. SODRÉ, 1999.

⁵⁴ Embora uma estudiosa dessa revista, Benedita de Cássia Lima Sant'Anna, utilize a grafia de um “ele” só para o

Meneses, foi uma publicação mensal, impressa na “Typografia da Viúva Vianna Júnior”, cujos formato e conteúdo textual mantinham semelhanças com o de outras revistas da época. Ela “representou um momento importante na evolução das revistas literárias pelo cuidado da apresentação de gravuras ilustrando um ou mais textos nela publicados”⁵⁵. Em sua tese de doutoramento, que compara a *Ilustração Brasileira* (1854-1855) com a *A Ilustração Luso-Brasileira* (1856, 1858, 1859), buscando contribuir para o estudo da imprensa literária em língua portuguesa⁵⁶, Benedita Sant'Anna afirma que a revista é composta por apenas dois volumes: o primeiro formado por oito números, publicados em 1854, e o outro por um único número, publicado em janeiro de 1855⁵⁷. Em nenhum momento de seu estudo Sant'Anna se refere a um ressurgimento adiante, prevalecendo, assim, a afirmação de que a revista teve apenas dois volumes e que foi encerrada em 1855. Apóio-me nas conclusões dessa estudiosa para inferir que a *Ilustração Brasileira* de 1854 não é a mesma surgida em 1909 no Rio de Janeiro.

título, pode-se ver na Figura 3 (retirada do trabalho da referida pesquisadora) que era realmente com dois “eles”, como escrito neste trabalho. Por isso decidi usar a grafia usada na própria revista.

⁵⁵ SANT'ANNA, Benedita de Cássia Lima. *Ilustração Brasileira (1854-1855): leitura representativa de nossa primeira revista ilustrada*. *Ágora*, Vitória, n. 9, 2009, p. 1.

⁵⁶ SANT'ANNA, Benedita de Cássia Lima. ***Ilustração Brasileira (1854-1855) e a Ilustração Luso-Brasileira (1856, 1858, 1859): uma contribuição para o estudo da imprensa literária em língua portuguesa***. 2007. 2 volumes. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2007.

⁵⁷ Id., *ibid.*



Figura 3: *Ilustração Brasileira* (1854–1855), p. 01, n. 01, v. I. Rio de Janeiro, setembro de 1854. Cópia de microfilme. Exemplar original pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional – RJ.

Também não me parece provável que a *Ilustração Brasileira* de 1901 (Figura 4), impressa na França, seja a mesma estudada neste trabalho. Dessa vez o respaldo vem da historiadora Ana Luiza Martins, que afirma ser o último número conhecido dessa publicação datado de julho de 1902⁵⁸.

⁵⁸ Cf. MARTINS, 2001.



Figura 4: Capa do número 3, 1901, da revista *Ilustração Brasileira* impressa em Paris.

Além de Ana Luiza Martins, outro renomado pesquisador da imprensa brasileira que também parece diferenciar *A Ilustração Brasileira* de outras revistas de nomes semelhantes é Nelson Werneck Sodré. No “Índice dos jornais citados” de seu clássico *História da imprensa no Brasil*, embora não estabeleça diferença alguma na grafia dos títulos, há uma referência para cada um dos periódicos, segundo suas respectivas datas, ou seja, uma referência para a “Ilustração Brasileira” de 1854, outra para a de 1878 e outra para a de 1909⁵⁹. Isso permite inferir que eram três publicações diferentes.

A revista carioca, de 1876, fundada pelo desenhista e litógrafo alemão Henrique Fleiuss, figura muito importante na história da imprensa brasileira⁶⁰, que chegou ao Brasil em 1858, era quinzenal, impressa no Imperial Instituto Artístico de propriedade de Fleiuss e tinha uma excelente apresentação gráfica, com a maioria das gravuras importadas e aspirações a assemelhar-se à *L'Illustration* francesa e ao *The Illustrated London News* inglês. Comercialmente inviável, até mesmo por conta do idealismo de Fleiuss, fracassou em 1878 e,

⁵⁹ Cf. SODRÉ, 1999.

⁶⁰ Ver: GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. Henrique Fleiüss: vida e obra de um artista prussiano na Corte (1859-1882). *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 85-95, jan./jun. 2006.

portanto, teve nesse ano o seu fim⁶¹.

Se há uma entre todas essas revistas citadas que pode abrir brechas para dúvidas quanto ao retorno e continuação das publicações em 1909 no Rio de Janeiro é essa criada por Fleiuss. Na edição de julho de 1936 da *Ilustração Brasileira* (a que é aqui estudada), foi publicado um texto intitulado “O Rio de Janeiro em 1860”⁶², no qual o autor, Max Fleiuss, filho de Henrique Fleiuss, depois de falar um pouco sobre a vida de seu pai e sobre um quadro por ele pintado em 1860 retratando a cidade do Rio de Janeiro, afirma que Henrique Fleiuss “fundou a primeira *Ilustração Brasileira*”⁶³. Considero que Max Fleiuss estava se referindo à criação de seu pai em 1876: uma revista com o mesmo nome daquela em que ele escrevia. Pode ser que *A Ilustração Brasileira*, a de 1909, em alguma medida tenha se referenciado pela revista criada por Fleiuss, aqui ou ali se assemelhando a ela; afinal, foi uma publicação muito significativa dentro da história da imprensa ilustrada, destacando-se pela excelência gráfica. Entretanto, não necessariamente se trata de uma continuação, não sendo, pois, o surgimento d'*A Ilustração Brasileira* em 1909 um retorno e sim uma estréia.

Em meio aos títulos quase idênticos e às diversas versões sobre o surgimento d'*A Ilustração Brasileira*, decidi “ouvir” a versão da própria revista, julgando-a mais plausível. Num texto que avalia a trajetória do periódico desde seu surgimento e mostra suas expectativas para a nova fase, escrito por Affonso Celso — um dos membros fundadores da Academia Brasileira de Letras e também membro importante do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB)⁶⁴ — e publicado quando do retorno da publicação, em maio de 1935, afirma que sua origem data de junho de 1909, no Rio de Janeiro. Vale transcrever aqui um trecho:

Apareceu há mais de um quarto de século em Junho de 1909, fundada por Luiz Bartolomeu de Souza e Silva e Antônio Azeredo, então diretores da Sociedade Anônima O MALHO, que editava várias publicações [...]. Chefiava-lhe a redação Medeiros e Albuquerque, com exímios colaboradores: Olavo Bilac, Eduardo Salomonde, Paulo Barreto, Euclides da Cunha, D. Júlia Lopes de Almeida, Luiz Delfino, Agenor de Roure, Manuel Bonfim, Coelho Netto e outros. Do estrangeiro vinha-lhes assídua cooperação igualmente brilhante. Durou esta primeira fase seis anos, parando em 1915. Voltou a ILLUSTRACÃO a circular em 1920, mas, em 1930 viu-se coagida a de novo fechar-se. Volve agora, animada da confiança de que o público legente e culto a acolherá com a benevolente simpatia dos

⁶¹ Cf. ANDRADE, 2005, p. 76.

⁶² FLEIUSS, Max. O Rio de Janeiro em 1860. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 15, jul. 1936, p. 18.

⁶³ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁴ A presença de uma figura de tamanho destaque naquele contexto, o Conde de Affonso Celso, ligado a instituições e instâncias de consagração nacional, dá indícios do grupo intelectual que participava da revista.

períodos anteriores⁶⁵.

Mas por que a versão da própria revista é a que parece mais plausível? A pergunta certamente surgiu ainda durante o parágrafo anterior, principalmente aos historiadores não esquecidos e/ou fiéis à crítica do documento, procedimento básico de qualquer trabalho historiográfico. Respondo: primeiro porque as informações desse “editorial”, por assim dizer, da edição de maio de 1935, sobre os diretores e colaboradores são coerentes com as encontradas nas fichas editoriais da revista. Coerência essa mantida ao longo de todas as subseqüentes fases. Segundo porque já há algum tempo trabalhando com a revista *Ilustração Brasileira*⁶⁶, percebi que uma de suas características é a valorização e a ligação a certa tradição e conservadorismo. Acentuo, a partir da análise de Julieta Sobral, que também estudou um pouco do perfil da *Ilustração Brasileira*, que a revista era “claramente dirigida à nata da sociedade, tinha fortes vínculos com a Igreja, [...] funcionava como vitrine da vaidade do poder público”⁶⁷ e também “refletia em suas páginas todo o peso da tradição oligárquica”⁶⁸. Como dito logo no início deste capítulo, numa referência mais geral às revistas ilustradas, consumidas por aqueles que figuravam como os principais assuntos por elas abordados, *Ilustração Brasileira* se associava e acabava por representar a tradição das oligarquias brasileiras.

Outro aspecto que revela o valor atribuído a uma tradição diz respeito à referência que a revista faz de si mesma e de sua trajetória. Ela parecia trazer orgulhosamente, em sua ficha editorial, os diversos títulos recebidos: “Premiada com medalha de ouro na exposição de Turim em 1911”, “Orgão Oficial da Comissão Executiva do Centenário da Independência”, “Orgão Oficial da Comissão Central Comemorativa do 2º Centenário do Cafeeiro no Brasil”⁶⁹ — títulos que teriam um espaço, ainda que mínimo, na revista ao longo de todas as suas fases.

Por tudo isso, questiono: por que uma revista que se associava a um público de elite e o representava, que se caracterizava por uma tradição oligárquica, era graficamente austera, imponente, que valorizava os títulos recebidos e considerava importante sua trajetória —

⁶⁵ CELSO, Affonso. No limiar. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XII, n. 1, maio 1935, p. 05. Ao longo deste trabalho, em qualquer transcrição documental realizada, busco garantir fidelidade à grafia do documento original, sendo os textos transcritos exatamente como foram escritos.

⁶⁶ Ver: SILVA, Geanne Paula de Oliveira. **Estado Novo e imprensa ilustrada: propaganda política na revista Ilustração Brasileira (1935–1944)**. 2008. 76 f.. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

⁶⁷ SOBRAL, 2004, p. 83

⁶⁸ Ibid., p. 82.

⁶⁹ SOBRAL, 2004, p. 82.

tanto que, quando voltou à circulação pela terceira vez, fez questão de mencioná-la —, deixaria de citar sua origem ou sua primeira fase de publicação no século XIX, ainda que fazendo ressalvas por conta do não pertencimento à fase republicana? Sob outro viés, não se orgulharia também de ter nascido na França e não teria ostentado e divulgado esse fato caso pertencesse à sua história? E não se ligaria ao renome de Henrique Fleiuss, lembrando-o como seu criador, aqui também fazendo ressalvas quanto à sua ligação à Monarquia? Não seriam mais “títulos”? Por tudo isso, reforço minha constatação de que *A Ilustração Brasileira* nascida em junho de 1909 no Rio de Janeiro foi única, sem nenhuma precedente.

Assim, neste estudo, trato da revista carioca fundada pelo deputado pelo Paraná, Luiz Bartholomeu de Souza e Silva⁷⁰ e pelo senador do Mato Grosso Antonio Azeredo, os então diretores da empresa editora O Malho, que, entre outras publicações, também editava o famoso semanário *O Malho*, uma das mais importantes revistas de crítica, criada em 1902 também por Luiz Bartholomeu de Souza e Silva. Falo sobre *A Ilustração Brasileira* que passou por três fases de publicação: a primeira de junho de 1909 a fevereiro de 1915, a segunda de setembro de 1920 a dezembro de 1930 e a terceira de maio de 1935 a fevereiro de 1958⁷¹. Esta é a revista que terá destaque neste estudo, a que teve periodicidade quinzenal durante toda a primeira fase e mensal a partir da segunda e que possuiu as seguintes variações no título: *A Ilustração Brasileira* de junho de 1909 a fevereiro de 1915; *Ilustração Brasileira* de setembro de 1920 a outubro de 1921; *Ilustração Brasileira* de novembro de 1921 a abril de 1941; e *Ilustração Brasileira* a partir de maio de 1941.

Depois de bem distinguir a revista aqui estudada, não posso deixar de tocar na questão que se refere à circulação de tantos nomes iguais em periódicos diferentes. Por que “Ilustração”? Por que tantas “Ilustrações Brasileiras”? Interessa também considerar as influências do movimento — do qual a imprensa foi um “braço” — chamado “ilustração brasileira”, que “em fins do século XIX formou-se no Brasil, guardando, do iluminismo europeu do século XVIII, uma crença radical no poder da razão e da ciência, e, portanto, no

⁷⁰ Informação encontrada na própria revista por ocasião da notícia do casamento de Lindolfo Collor com a filha de Luiz Bartholomeu de Souza e Silva, Hermínia de Souza e Silva. Ver: Casamento Collor-Souza e Silva. *A Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 6º ano, n. 115, 1 mar. 1914.

⁷¹ Há um desencontro de informações sobre essa questão. O Catálogo de Periódicos da Biblioteca Nacional informa (no endereço eletrônico <<http://periodicos.bn.br/cgi-bin/isis/wwwisis/%5Btcg=999%5D/%5Bin=ser.in%5D/>>) o período de 1909 a 1957, dando a entender que as publicações se encerraram em 1957. Já o Catálogo de Periódicos Microfilmados, da mesma instituição (disponível no endereço eletrônico <http://catalogos.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=bs&pr=mic_pr&db=mic&use=ti&disp=list&ss=NEW&arg=illustacao|brasileira>), na listagem da coleção microfilmada, informa a data de fevereiro de 1958. A pesquisadora Ana Maria Mauad, num levantamento feito para o estudo da imprensa ilustrada no Brasil, também indica a data de 1958. Por isso adoto neste trabalho a data de 1958. Cf. MAUAD, Ana Maria. **Seleção de dados para o Estudo da Imprensa Ilustrada Brasileira (1930-1960)**. Disponível em: <www.historia.uff.br/labhoi/pdf/ofic2.pdf>. Acesso em: 07 ago. 2006.

papel dos intelectuais”⁷².

Certamente esse movimento de crença no poder das idéias, confiança na ciência e na educação intelectual como caminho legítimo para melhorar o homem e ilustrar o país em muito influenciou no surgimento dos nomes quase idênticos de tantos periódicos. Mas também é preciso considerar a presença da ilustração, da imagem nas revistas, que naquele contexto pareciam ser as vedetes que seduziam o novo público republicano e eram extremamente prestigiadas nos impressos periódicos. No caso d’*A Ilustração Brasileira*, objeto desta pesquisa, parece mais acertado pensar que a escolha do título foi influenciada por ambos os aspectos: o movimento ilustrado e a presença de ilustrações, tanto que, já no seu primeiro número, a revista tratou de anunciar que a ilustração iria predominar, como se, consciente de seu gênero específico de impresso, quisesse fazer valer de fato o seu nome, como enfatizou Medeiros e Albuquerque: “A Ilustração merecerá o seu nome de modo o mais largo possível”⁷³.

Essa é a revista, agora sim bem identificada, que logo na capa dava espaço e destaque aos símbolos republicanos (brasão, bandeira, figura feminina), como se quisesse mostrar e, mais que isso, associar-se, auto-referenciar-se pela República e/ou pela idéia de modernidade que lhe vinha agregada. A revista, que desde que surgiu apresentava modernidade em suas páginas — literalmente, porque falo de modernidade técnica —, é a mesma que, como dito anteriormente, era graficamente austera, valorizava as homenagens e os títulos recebidos, associava-se a uma tradição oligárquica e a representava.

Quando falo de modernidade na revista *A Ilustração Brasileira* me refiro sobretudo à modernidade técnica desse periódico, à utilização dos recém-inventados e apropriados recursos de impressão e artefatos tecnológicos. Moderna tecnicamente, *A Ilustração Brasileira* foi desde que surgiu: grande formato (27x36cm), papel de qualidade (cartão colorido nas capas e *couché* no miolo), boa impressão (inclusive reproduções coloridas de obras de arte ainda durante a primeira fase de publicação, característica que será um diferencial para a revista), grande quantidade de páginas (edições com mais de 70 logo na primeira fase). Tudo isso possibilitado pelos novos recursos advindos com os tempos modernos. Na própria revista é possível ler sobre a tecnologia utilizada. Certamente ela queria divulgar sua modernidade técnica. Na parte interna de uma contracapa da revista, como numa nota de rodapé, a seguinte informação: “Impressa em papel da casa P. PRIoux, tinta da casa

⁷² SIQUEIRA, 1994, p. 165.

⁷³ ALBUQUERQUE, Medeiros. Para começar... **A Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 1, 1 jun. 1909, p. 02.

CH. LORILLEUX e machine da casa MARINONI, de Paris”⁷⁴. Eram essas máquinas, as rotativas⁷⁵ Marinonis (assim denominadas em homenagem ao construtor de máquinas francês Hipólito Marinoni), que possibilitavam o aumento da tiragem de um periódico, fazendo-a chegar, em 1901, a sessenta mil exemplares de jornal⁷⁶.

A Ilustração Brasileira parece conter, a um só tempo, tradição e modernidade. Veicula uma noção de moderno que, mais que se referenciar pelo tradicional — embora consciente da complexidade de ambos os termos e até mesmo da relação entre eles, arrisco-me a pontuar a existência de uma relação de indissociabilidade na qual o moderno sempre se referencia pela tradição —, não rompeu com ele. Mas não é por isso que a revista está deslocada do/no contexto de um Brasil que se queria moderno, que projetava a modernidade, que, àquela altura, remodelava sua capital para que não apresentasse mais aspectos que lembrassem a ultrapassada monarquia, para transformá-la no “cartão-postal” da nação que se modernizava. Ao contrário, por isso mesmo é que estava profundamente inserida em seu contexto, expressava-o, era seu produto; afinal, os tempos eram de transição. Transição exatamente para essa dita modernidade. Com o estabelecimento do novo e então moderno regime republicano não havia sido assim? No novo cenário político não se mantiveram os personagens, travestidos, sim, mas os mesmos? A modernidade do regime foi marcada pela tradição militar, pela manutenção da ordem. E com os símbolos dessa moderna República, também não ocorreu algo parecido? O Decreto n° 4 de 19 de novembro de 1889 diz claramente que “a bandeira adotada pela República mantém a tradição das antigas cores nacionais — verde e amarelo [...]”⁷⁷. Permanências em meio a mudanças.

Os embaraços daqueles tempos de transição aparecem, a propósito, também na capa d'*A Ilustração Brasileira*. Logo abaixo do título há a inscrição: “Aparece nos dias 1 e 16 de cada mez e não publica materia paga senão nas paginas reservadas aos annuncios” (Figura 5). Além de informar a periodicidade da publicação, essa frase diz muito mais.

⁷⁴ Página de “Anuncios”. **A Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, jul. 1911. A qualidade não tão boa da imagem fotográfica do arquivo pessoal da pesquisadora explica essa e outras referências incompletas que poderão surgir ao longo do texto.

⁷⁵ Segundo o Dicionário de Artes Gráficas de Frederico Porta, rotativa é a “designação habitual das máquinas impressoras usadas pelos grandes jornais, e nas quais tanto a fôrma como o padrão se adaptam a cilindros que giram velozmente, enquanto entre êles escorre a fôlha de papel contínuo, que se vai desenrolando das bobinas alimentadoras”. PORTA, 1958, p. 366.

⁷⁶ BARBOSA, 2007.

⁷⁷ FERRARINI, 1983, p. 35.



Figura 5: Detalhe da capa com a mensagem sobre a não publicação de matérias pagas.

A inscrição traz à tona o que de mais atual estava acontecendo. Fala daqueles tempos de transição também para a imprensa e principalmente para o cotidiano profissional dos homens de letras. Para que se entenda melhor os dizeres da capa d'*A Ilustração Brasileira* é preciso ter em vista que está se falando de um processo de mercantilização da atividade intelectual que, como todo processo, não se completou de maneira imediata, foi se estabelecendo e, nesse caso particular, esteve longe de ser apreendido de maneira homogênea⁷⁸. Muitos escritores estranhavam o “ganhar dinheiro com o que sai da cabeça”⁷⁹; por vezes até não faziam questão das “compensações materiais, como se elas pudessem conspurcar sua obra e reputação”⁸⁰. Monteiro Lobato, por exemplo, oscilava ora deslumbrado, ora constrangido com os ganhos obtidos com a literatura⁸¹.

Ao destacar, logo na capa, que “não publica materia paga”, não está a informar *A Ilustração Brasileira* que, também para seus diretores, ceder às “compensações materiais” era macular, corromper a imagem da revista? *A Ilustração Brasileira* evidencia as permanências de outros tempos em meio a novos tempos, de uma tradição em meio a uma prática moderna nascente. Pagar ao literato por seu texto era algo muito recente, dos tempos modernos; já a tradição daqueles que receberiam o pagamento não lhes permitia assimilar tão rápido os novos procedimentos.

Como se pode ver, tradição e modernidade convivem sim, são mais próximos do que por vezes supõe-se, não se rejeitam mutuamente, mais se completam do que se excluem. A modernidade brasileira era mesmo um projeto — um não, vários —, algo a se estabelecer, construir. Os anseios republicanos eram por um lugar ao sol na modernidade internacional,

⁷⁸ Cf. LUCA, Tania Regina de. **A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação**. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

⁷⁹ LOBATO, Monteiro apud LUCA, 1999, p. 43.

⁸⁰ LUCA, op. cit., p. 43.

⁸¹ Id., ibid.

por acertar os ponteiros brasileiros com o relógio mundial⁸².

Projeto(s) de nação

Depois de quase seis anos (precisamente cinco anos e oito meses) de publicações ininterruptas desde o seu aparecimento, *A Ilustração Brasileira* parou. A causa teria sido a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914 e as dificuldades surgidas em torno da aquisição do papel. É o que informa a direção da revista na edição de 16 de fevereiro de 1915, que seria a última da primeira fase (Figura 6).

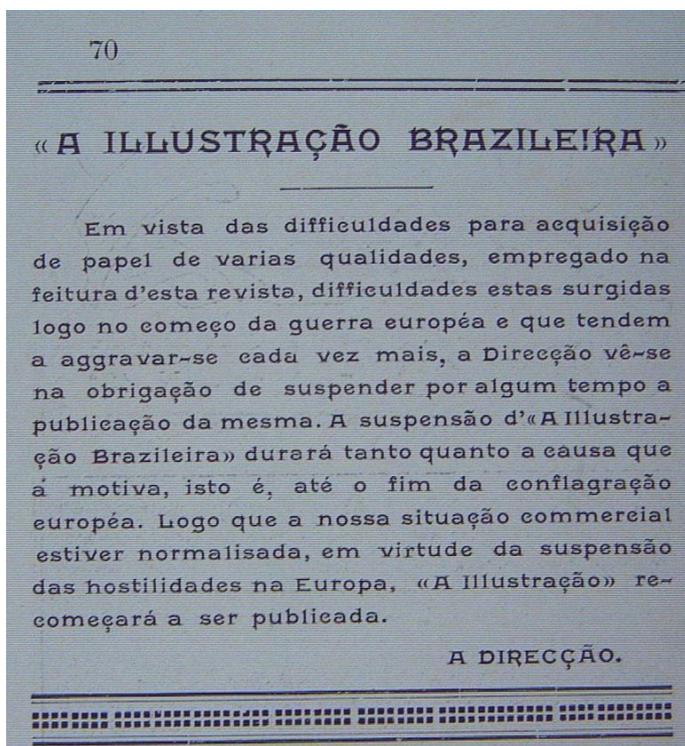


Figura 6: Detalhe da página 70 da edição de fevereiro de 1915: o anúncio da paralisação das publicações d'A *Ilustração Brasileira*.

A declaração austríaca de guerra à Sérvia, conflito inicialmente europeu que se tornou mundial, teve um amplo raio de alcance e, de fato, afetou o Brasil. Especificamente no campo da imprensa,

a guerra atingiria o orçamento dos jornais brasileiros de forma muito mais alarmante do que a opção ideológica dos jornalistas por esse ou aquele país beligerante. Entusiasmados com o crescimento das vendas e dos anúncios desde 1910, os departamentos financeiros das empresas jornalísticas levariam um susto ao compararem as receitas líquidas do exercício de 1914

⁸² Cf. SEVCENKO, 1998.

com as dos anos anteriores. Uma queda considerável por causa do aumento nos preços do papel, reflexo imediato do incremento do valor da matéria-prima em vários setores por causa da guerra. O prelo do material gráfico, como tinta e provimentos das rotativas, aumentou em 50%.⁸³

Pode-se entender que não foi só *A Ilustração Brasileira* que sentiu o impacto da guerra, mas muitos outros periódicos também. Pode ser que alguns não tenham suspenso suas publicações como o fez *A Ilustração Brasileira* (talvez devido ao papel utilizado, de melhor qualidade, de preço mais alto, e, portanto, ainda mais caro durante a guerra), mas, sem dúvida, enfrentaram tempos difíceis. A historiadora Marialva Barbosa cita o exemplo do jornal *O Paiz*, que, mesmo desfrutando de relativa prosperidade durante o início da década de 1910, não escapou de uma “quase falência” exatamente no mesmo ano de paralisação d'*A Ilustração Brasileira* em 1915⁸⁴. O período de ocorrência da guerra significou, assim, uma verdadeira crise para a imprensa e, certamente de forma mais ampla, para outros setores da economia brasileira — embora alguns tenham se beneficiado, especialmente a indústria nascente de ferramentas, alimentos, tecidos.

Eis que passados outros quase seis anos (cinco anos e sete meses) de interrupção das publicações, depois de terminada a guerra, a *Ilustração Brasileira* voltou a circular. Em setembro de 1920 estava outra vez na praça, de “cara” nova, capa e título novos (agora não mais iniciado com o artigo “a”, mas ainda grafado com dois “eles” e “zê”⁸⁵). Se, lá em 1915, informou aos seus leitores sobre a paralisação quase por obrigação e, claro, com algum desalento e bastante discrição — tanto que uma pequena nota no canto superior esquerdo da página foi mais que suficiente para dar o informe —, dessa vez parecia sobrar satisfação no anúncio do retorno. O texto foi relativamente curto, mas ganhou uma bela página inteira, com direito a ilustração e impressão colorida (Figura 7).

⁸³ GARAMBONE, Sidney. **A primeira Guerra Mundial e a imprensa brasileira**. Rio de Janeiro: Mauad, 2003, p. 45.

⁸⁴ Cf. BARBOSA, 2007.

⁸⁵ A propósito, há um curioso texto intitulado “Porque a ‘Ilustração’ é brasileira e não brasileira?”, publicado na edição de 1º de junho de 1910. Segundo o texto, alguns leitores da revista já haviam se inquietado com os motivos de se escrever “‘Ilustração Brasileira’ — com z — em vez de ‘Ilustração Brasileira’, com s”. Para a proposta justificativa, o texto, sem autoria, retoma a participação do Brasil na exposição internacional de Viena ocorrida em 1878, ocasião em que surgiu a dúvida de como escrever o nome do país no frontispício do seu pavilhão. Segundo o texto, o governo foi consultado, tendo respondido que “se deveria escrever Brazil — com z”. Embora, depois disso, tenha passado a prevalecer nos documentos oficiais a grafia com s, sem decisão expressa do governo, a revista se manteve fiel à grafia ordenada pelo governo lá em 1878, até outubro de 1921. Ver: PORQUE a ‘Ilustração’ é brasileira e não brasileira? **A Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 25, 1 jun. 1910.

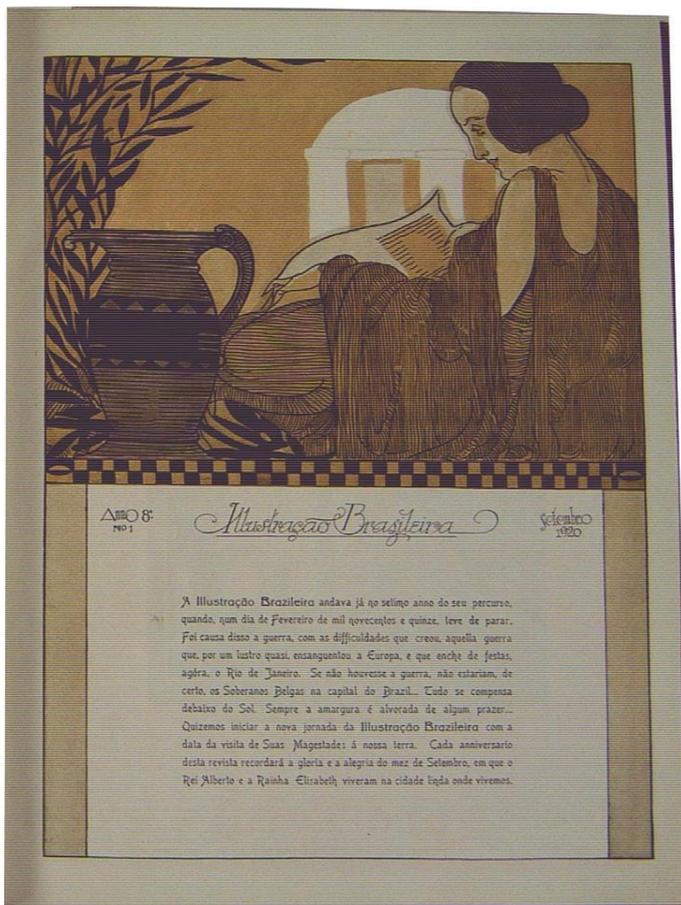


Figura 7: Página do anúncio do retorno à circulação da *Ilustração Brasileira*. Primeira edição da segunda fase de publicações, setembro de 1920.

Muito provavelmente a reformulação no projeto gráfico da *Ilustração Brasileira*, principalmente da sua capa, ocorreu por conta de uma outra mudança mais ampla, de caráter administrativo. A empresa editora da *Ilustração Brasileira* tinha novo proprietário desde dois anos antes de a revista voltar à circulação. Em 1918⁸⁶, Pimenta de Mello, dono da “Pimenta de Mello e Cia”, um dos maiores parques gráficos da época, havia comprado as ações do deputado Luiz Bartholomeu de Souza e Silva na empresa O Malho, que constituíam a maioria⁸⁷. Ao que tudo indica, mesmo com novo proprietário, o nome O Malho continuaria a ser utilizado, inclusive como empresa editora da *Ilustração Brasileira*. E a família Souza e Silva também continuaria envolvida com a revista, o que se pode confirmar nas fichas editoriais das edições da terceira fase. Embora com essas permanências, a mudança do acionista majoritário, conforme minha análise, relaciona-se com a reformulação gráfica da *Ilustração Brasileira*, que viria, no mínimo, marcar um novo começo.

⁸⁶ Há contradição entre estudiosos: Julieta Sobral (2004) e Nelson Sodré (1999) apontam a data de 1918, já Orlando Ferreira (1977) a de 1928.

⁸⁷ Cf. SOBRAL, Julieta. J. Carlos, designer. In: CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design*. Aspectos da história gráfica, 1870 – 1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 124-159.

Na nova capa da *Ilustração Brasileira* (Figura 8), o brasão das armas desaparece. Imagens de folhas de plantas e logotipo passam a formar uma única composição e têm nova disposição, muito diferente do modelo anterior, que dispunha o logotipo na parte superior, a imagem do brasão no centro e abaixo o nome dos colaboradores, informações para assinaturas e endereço do escritório e redação.

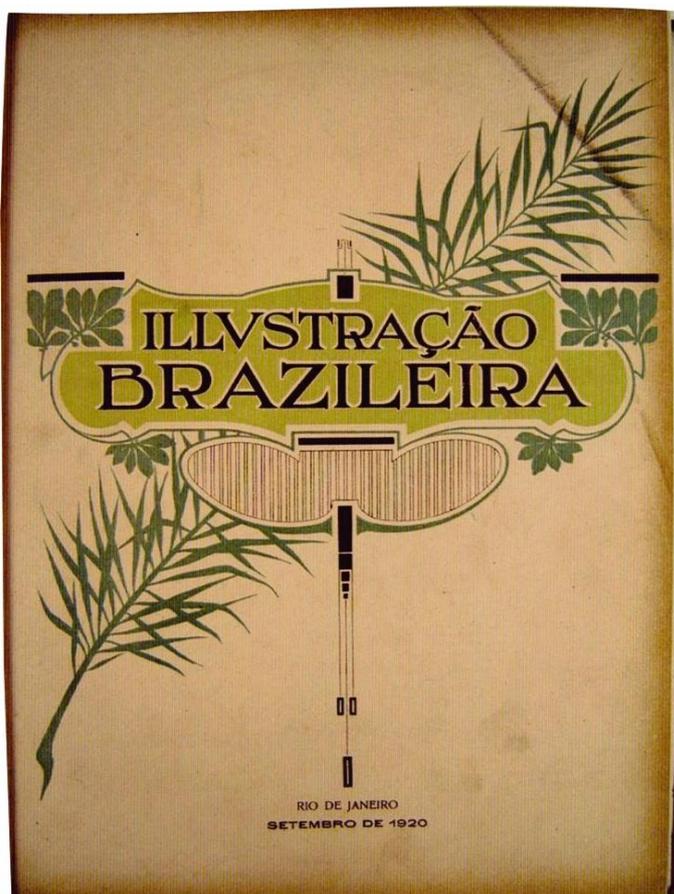


Figura 8: Capa da primeira edição da segunda fase da *Ilustração Brasileira* – setembro de 1920. Novo projeto gráfico para a segunda fase: mais limpo e simplificado.

O logotipo aparece dentro de uma moldura toda recortada, adornada por folhagens e preenchida por cores que sofreriam variações nas edições seguintes (Figura 9). O tipo de letra é diferente da anterior, menos encorpada, mais longilínea e sem qualquer arqueamento na disposição. Um objeto que lembra o da capa antiga, aquele usado para desenhar, corta a composição ao meio, conotando a intenção de enfatizar, através desse instrumento, a manutenção do diferencial da revista: a presença de imagens.

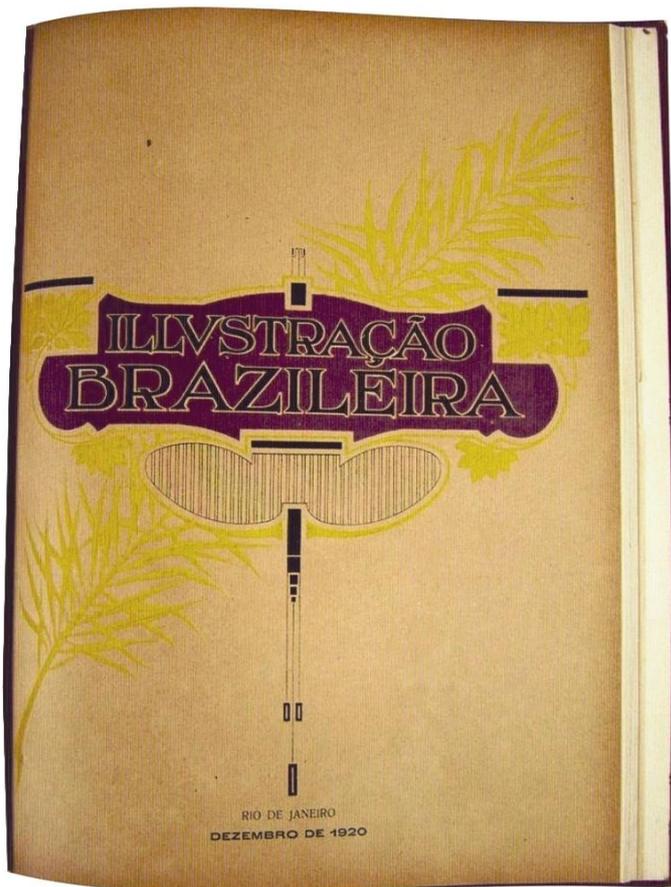


Figura 9: Capa da *Ilustração Brasileira* – dezembro de 1920. Variações apenas nas cores.

A proposta gráfica da nova capa é muito mais limpa — isso, obviamente, tendo como referência a antiga capa da revista — e as outras reformulações perceptíveis ao longo da revista também seguem nessa direção e trazem novidades. A página de anúncio de retorno, a composição das páginas destinadas ao sumário, agora presente, e das fichas editoriais e até mesmo as contracapas (Figura 10) se tornam mais limpas, com apenas um anúncio publicitário (do xarope Bromil, por exemplo) ao invés de muitos, como anteriormente, ou uma espécie de cólofon⁸⁸, indicando os impressores. Tudo parece acompanhar a tendência da linguagem gráfica moderna, cuja proposta é mais simplicidade, menos ornamentações e detalhes.

⁸⁸ “Inscrição que os primeiros impressores costumavam pôr no fim do livro, declarando o nome da obra, autor, impressor, lugar e data da estampa, etc., e que os modernos puseram novamente em voga”. PORTA, 1958, p. 83.

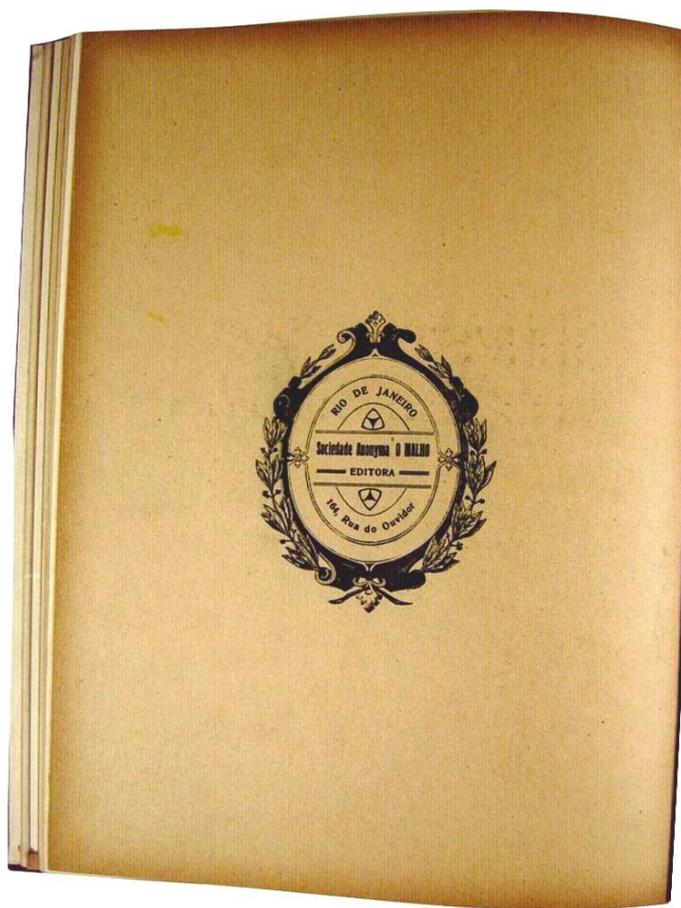


Figura 10: Contracapa da *Ilustração Brasileira* – dezembro de 1920. Mais limpidez visual.

Mas uma outra e maior reformulação na capa e o verdadeiro auge da revista ainda estavam por vir. Quatro anos depois da negociação entre Pimenta de Mello e Luiz Bartholomeu de Souza e Silva, em 1922⁸⁹, José Carlos de Brito e Cunha, o talentoso ilustrador e caricaturista, ou muito mais que isso, o *designer* gráfico⁹⁰ J. Carlos deixou a função de principal ilustrador da revista *Careta* para ser o diretor artístico de todas as publicações da empresa O Malho⁹¹. Àquela altura, J. Carlos era, de fato, um renomado artista. Ele atuava na imprensa desde muito jovem, com 18 anos. Estreou em 1902 na revista *O Tagarela*. No início da carreira, pode ser que seu traço tenha começado um tanto tosco, sem personalidade própria, mas não demorou até que seu estilo passasse a ser “inconfundível, valendo-se de recursos inéditos para ampliar as possibilidades da caricatura impressa. Já é então o grande caricaturista que elabora a figura tirando o máximo de proveito dos detalhes

⁸⁹ Outra vez há um desencontro nas datas indicadas pelos estudiosos: Julieta Sobral (2004) e Nelson Sodré (1999) apontam 1922 e Isabel Lustosa (2006) 1921.

⁹⁰ Ao lado da *designer* Julieta Sobral, advogo a pertinência dessa inclusão. Cf. SOBRAL, 2004.

⁹¹ LUSTOSA, Isabel. J. Carlos, o cronista do traço. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). **História e linguagens**: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 151-168.

marcantes”⁹².

Entre os anos que passou com Pimenta de Mello, 1922 e 1931 — quando voltou para a *Careta*, mas continuou como *freelancer* em *O Malho* —, J. Carlos estava em seu momento de plena maturidade e capacidade artística, mas a função de diretor artístico de todas as publicações da empresa *O Malho*, entre as quais *O Malho*, *Para todos...* e *Ilustração Brasileira*, era para ele um desafio.

Cada uma das revistas [...] tinha uma história pregressa e um público-alvo diferente. Criando e/ou aprimorando para cada uma delas um projeto gráfico preciso, direcionado para o público em questão, J. Carlos levou ao extremo suas habilidades. Com a desenvoltura e o talento que lhe eram peculiares inovou com diagramações ousadas e surpreendentes as páginas de *Para Todos...*; conciliou linguagens, sendo ao mesmo tempo clássico e moderno, redesenhando as páginas da tradicionalíssima *Ilustração Brasileira*. É fascinante acompanhar [...] sua trajetória na direção desses semanários, perceber como ele vai entrando em cada uma das revistas, mexendo um pouco aqui e ali, ousando, recuando, sentindo o retorno. Deste diálogo advém sua proximidade com o público.⁹³

Em cada uma das revistas, J. Carlos encontrou um tipo de desafio e a todos enfrentou. Mas o da *Ilustração Brasileira* foi maior ou, no mínimo, bem diferente, como comenta a designer Julieta Sobral:

A *Ilustração Brasileira*, cuja tradição estava inteiramente vinculada ao luxo e à qualidade gráfica, apresentava, por sua vez, um novo tipo de dificuldade: era dirigida às classes dominantes, aos donos do poder, portanto, nada de vinhetas, charges, ou qualquer outro tipo de gracinha. Aqui era necessário criar uma linguagem gráfica que fosse ao mesmo tempo tradicional e moderna, ‘respeitável’ e austera, mas que refletisse, de algum modo, a modernidade tecnológica de sua feitura. Por motivos diferentes dos que encontrou na *Para Todos*, aqui também J. Carlos precisou refrear o seu lápis.⁹⁴

Basta percorrer as páginas da *Ilustração Brasileira*, como fez Sobral, para perceber que J. Carlos, mais que simplesmente encarar o desafio, em nada deixou a desejar, tendo desenvolvido um belíssimo trabalho. Sua maturidade e sensibilidade artística não deixaram escapar dele um detalhe sequer do perfil de *Ilustração Brasileira*, ao qual, na medida, adaptou-se, refreando sim o seu lápis, mas sem deixar de ousar, de imprimir sua marca aqui e ali. “Impedido de desenhar livremente, toda sua verve gráfica explodiu na criação de ornamentos, no desenho de letras e capitulares”⁹⁵.

Nessa empreitada, J. Carlos compreendeu bem o que já foi discutido aqui sobre o

⁹² LUSTOSA, 2006, p. 154.

⁹³ SOBRAL, 2004, p. 77.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 123.

perfil de *Ilustração Brasileira*, sobre o seu lugar entre a tradição e a modernidade. O modo como lidou com a situação e sua atuação na revista só confirmam esse específico lugar em que se situava *Ilustração Brasileira*. Como todas as outras, também essa equação ele soube resolver brilhantemente, com diagramações que apresentam alternâncias entre ornamentações e silêncios, tudo na medida e no momento exato. “Conciliando o uso do branco do papel com diversos padrões ornamentais, o projeto gráfico da *Ilustração Brasileira* constitui um excelente testemunho do momento que antecede à radicalização modernista”⁹⁶ e J. Carlos mostra, especialmente aos estudantes de *design*, que ornamento não necessariamente é oposto à modernidade gráfica e que o problema maior não está no uso por si só, mas no exagero⁹⁷.

É de J. Carlos a terceira versão das capas da *Ilustração Brasileira* (Figura 11), o exemplo maior de tudo o que foi dito acima, apresentada ao público pela primeira vez em 1922. A proposta de J. Carlos se concentra no centro da revista, onde há o desenho de uma mão que segura uma tocha acesa de fogo avermelhado, emoldurado de forma retangular. As estrelas do Cruzeiro do Sul presentes no brasão, símbolo oficial e destaque na primeira capa da revista, não desapareceram por completo; podem ser vistas dentro da moldura no entorno da mão que segura a tocha. Imediatamente abaixo da moldura aparece o logotipo, que dessa vez tem uma fonte gótica, bem diferente das outras já utilizadas. Os detalhes e ornamentações do logotipo, principalmente o peso letra, parecem ser compensados com margens largas e lisas, que preservam o silêncio necessário para garantir sobriedade e elegância à capa⁹⁸. Por último, com letras bastante simples e discretas, informações sobre o ano, número, edição e preço.

⁹⁶ SOBRAL, 2004, p. 123.

⁹⁷ Id., *ibid*, p. 124.

⁹⁸ Cf. SOBRAL, 2004.



Figura 11: Terceira versão da capa da *Ilustração Brasileira*: projeto gráfico de J. Carlos. Edição de agosto de 1927.

Com olhar especializado, Julieta Sobral analisa essa capa:

[...] o desenho não é sangrado, não derrama, não invade e nem convida a nenhuma espiadela. Ele aparta o leitor, exigindo-lhe submissão e reverência. As capas da *Ilustração Brasileira* representam perfeitamente o público com o qual dialogam. Por isso trazem uma instigante mistura de tradição e modernidade: a primeira presente no tema do desenho, na tipografia gótica, na simetria da composição e na própria opção em manter uma mesma capa; e a segunda, presente na preservação de uma grande área não impressa, na economia de traços, na ausência de meio tom, no uso de cor metálica e na qualidade gráfica. Nelas o vermelho, sempre presente nas chamas, certamente não tem o mesmo sentido do vermelho d'*O Malho*. Associado ao dourado, ele representa o poder dos mantos reais e clericais. Utilizar uma mesma cor, forte como o vermelho, em duas revistas com conceitos opostos e, ainda assim fazer a clara distinção entre o vermelho revolucionário e o da nobreza, não é tarefa simples⁹⁹.

A mistura, na medida, de tradição e modernidade, foi um feito louvável da direção artística de J. Carlos, não só para as capas, mas também para o miolo, pois, se o conteúdo textual era um poema tradicional, nas suas diversas acepções, movimentos e estilos (Barroco, Arcadismo, Romantismo), a ilustração que o acompanhava era o traço moderno de J.

⁹⁹ SOBRAL, 2004, p. 101-102.

Carlos¹⁰⁰ (Figura 12). As capas eram muito bem adaptadas ao público de *Ilustração Brasileira*, impressas em papel cartão, em quatro cores, sendo uma metálica, presença também de relevo na impressão, o grande formato e o miolo todo em papel *couché*: todos os ingredientes numa combinação perfeita para nenhuma negação de presença de modernidade, de uma noção de moderno, para que *Ilustração Brasileira* tivesse na qualidade gráfica um dos ou o seu maior atributo.

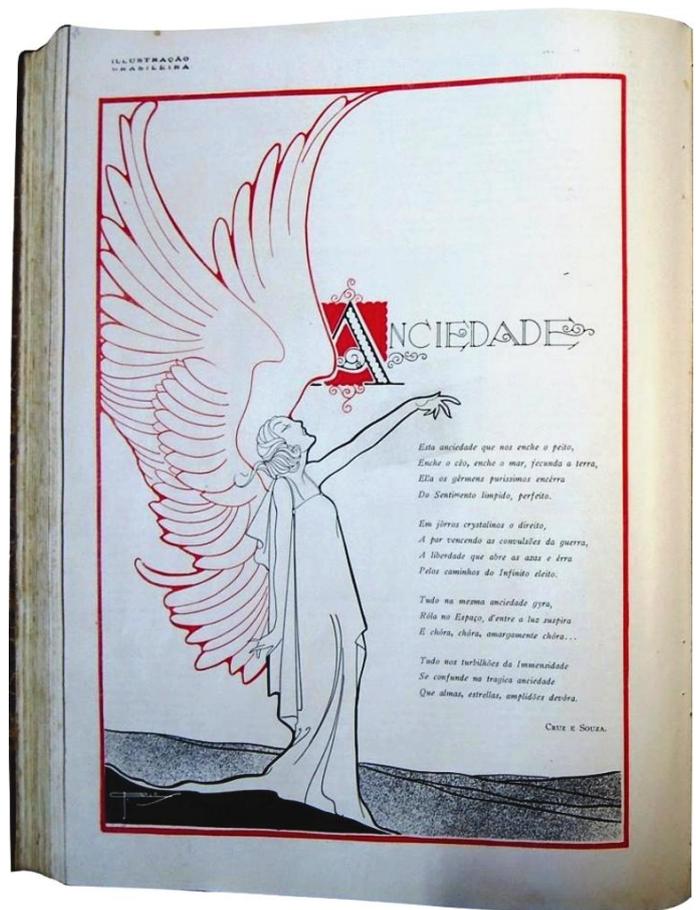


Figura 12: Poema de Castro Alves e ilustração de J. Carlos na edição de outubro de 1922 da *Ilustração Brasileira*.

E nessa combinação — modernidade gráfica e direção artística — ainda havia um outro ingrediente de peso para conferir destaque à *Ilustração Brasileira*: a presença das tricromias¹⁰¹ realizadas a partir de obras de arte, inicialmente coladas sobre um papel e aplicadas sobre a página e depois impressas diretamente sobre a página, quase uma

¹⁰⁰ Cf. CLAUDINO JÚNIOR, João Batista. **O Centenário e a Semana**: 1922 na revista *Ilustração Brasileira*. 2009. 64 f. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

¹⁰¹ Segundo o Dicionário de Artes Gráficas de Frederico Porta, tricromia é o “processo de impressão a cores, em que a reprodução cromática do original se obtém pela tiragem sucessiva, nas tintas fundamentais — amarelo, vermelho e azul —, de três clichês ou placas semelhantes, conseguidas pela fotografia através de filtros coloridos. Estampa obtida por esse processo” (PORTA, 1958, p. 403).

“exclusividade” da revista em 1922.

As tricromias e a atenção às artes plásticas são, a propósito, uma característica da *Ilustração Brasileira*. Na primeira fase já se pode verificar esse aspecto, embora ainda bastante tímido e sem a qualidade total na impressão que viria nas fases seguintes¹⁰². A partir da década de 1920, na segunda fase, as tricromias impressionam mais pela maior qualidade e também os textos, já presentes anteriormente, sobre exposições, Salão Nacional de Belas Artes, vida e obra de alguns artistas e outros assuntos afins. Na terceira fase da revista, em todas as edições, com alta qualidade de impressão e com o título *Trichromias* (Figura 13), anunciado no sumário, uma ou, quase sempre, duas páginas inteiras eram dedicadas à publicação de obras de artistas, em sua maioria ligados à Escola Nacional de Belas Artes, atuantes durante o final do século XIX e primeira metade do século XX, com obras incorporadas ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, quando da sua fundação em 1937, e presentes nas principais exposições ocorridas no período. Eram artistas que, por estarem vinculados à Escola, acabaram sendo vistos pela historiografia, ao longo do tempo, como o “outro” que deveria ser combatido para que o modernismo conquistasse espaço e se estabelecesse. Ainda que tenham obtido certo reconhecimento e popularidade no meio artístico, e também fora dele, e assumido postos importantes no ensino e cargos públicos, pouco espaço ganharam esses artistas e suas obras na história da arte brasileira; poucos conseguiram sobreviver às transformações ocorridas na arte no decorrer da segunda metade do século XX¹⁰³, quando o modernismo havia se estabelecido.

¹⁰² Nessa fase havia também o Suplemento de Moda — uma modelo trajando um elegante vestido — e o Suplemento Musical — a partitura de uma música. A edição de 16 de outubro de 1910 trazia o “novo hino nacional português” intitulado “A Portuguesa”.

¹⁰³ Cf. LEHMKUHL, Luciene. **Entre a tradição e a modernidade**: o Café e a imagem do Brasil na Exposição do Mundo Português. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, 2002.



Figura 13: A obra “Sapucaeiros Engalanados”, de João Batista da Costa, foi publicada três vezes na *Ilustração Brasileira*: em julho de 1935, fevereiro de 1938 e dezembro de 1941.

Mais espaço tinham as artes plásticas na terceira fase da *Ilustração Brasileira*. Por dar tanta atenção e importância à temática, a própria revista oferecia uma premiação — uma delas correspondia a cinco anos de assinatura grátis — ao vencedor do Salão Nacional de Belas Artes¹⁰⁴. Era o chamado “Prêmio *Ilustração Brasileira*”. E mais outras duas seções destacavam assuntos artísticos: a seção *Artes e Artistas* (Figura 14).

¹⁰⁴ No Salão de 1938, por exemplo, a revista ofereceu o prêmio de cinco anos de assinatura grátis ao ganhador. Ver: **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 44, dez. 1938, p. 20.

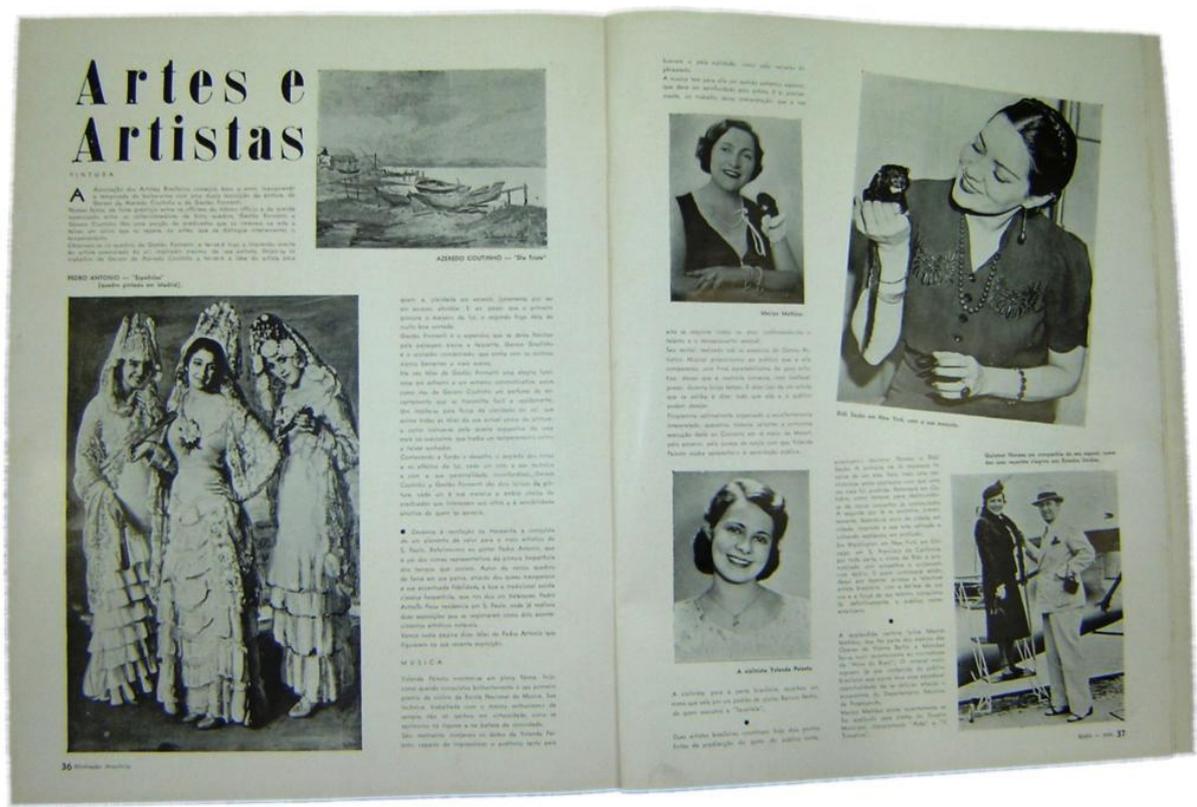


Figura 14: A seção *Artes e Artistas* dava total destaque à música e às artes plásticas.

A princípio, *Artes e Artistas* era dedicada aos registros dos acontecimentos musicais do mês anterior e a partir de 1937 começou a abordar também assuntos referentes ao campo das artes plásticas, e os sempre presentes textos do crítico de arte Flexa Ribeiro (Figura 15), que tratavam de grandes pintores e obras, grandes escultores, movimentos artísticos, exposições¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Cf. SILVA, 2008.



Figura 15: Texto do crítico de arte Flexa Ribeiro, autor sempre presente nas edições da *Ilustração Brasileira*.

Enfim, mais que simplesmente usar as tricromias para a reprodução de obras de arte em suas páginas, *Ilustração Brasileira* as ostentou porque, afinal, não eram privilégio para qualquer um, eram um diferencial para os parques gráficos que a possuíam. De fato, imagens coloridas e de qualidade jamais haviam tido fácil acesso, mas a partir da evolução dos parques gráficos e o conseqüente barateamento dos custos, uma quantidade nunca vista de estampas coloridas se tornou relativamente acessível¹⁰⁶.

Ilustração Brasileira estava mesmo num excelente momento. E assim continuaria até mais adiante, mesmo com uma paralisação daí a alguns anos, no final de 1930, como será abordado a seguir. Em 1922, segundo Nelson Werneck Sodré, em meio a tantas revistas ilustradas, dos mais diversos tipos, era com *Ilustração Brasileira* que estava o primor gráfico, sendo considerada uma revista de luxo¹⁰⁷.

Tanto para a revista *Ilustração Brasileira* como para o país de maneira geral, a década de 1920 foi uma *belle époque*, no mínimo bastante efervescente desde o seu início e com

¹⁰⁶ SOBRAL, 2004.

¹⁰⁷ SODRÉ, 1999.

término também muito agitado. O clima era de muito otimismo. A Primeira Guerra, há pouco encerrada, havia sim afetado o Brasil, mas uma situação de decadência quem vivia era a civilização européia. Enquanto de lá a fantasia da *belle époque*, a crença no progresso e na paz iam se desmoronando, de cá, cada vez mais, acreditava-se “no advento promissor de uma nova era, na qual a América deveria exercer o papel de líder mundial”¹⁰⁸. O futuro estava na América, a América apontava para o futuro. Parecia ser inadiável que o Brasil encarasse a si mesmo e a seus problemas, voltasse para si e se repensasse como integrante desse processo mais amplo que ocorria em toda a América.

O ano de 1922 foi significativo nesse exercício de “auto-análise do Brasil”, e concentrou uma dose a mais de efervescência. Sem entrar no mérito das questões sobre disputas políticas e levantes militares, muito presentes, 1922 foi o ano das discussões sobre a “questão nacional” — aguçada exatamente porque aquele era o ano da celebração do centenário da independência —, o ano das preocupações e debates em torno da identidade e dos rumos da nação brasileira. E também foi o ano da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, que, se não representou um divisor no âmbito artístico-cultural brasileiro, no mínimo foi um momento de revisão com propostas de renovação para esse campo, um momento de discussão da modernidade, ou do modernismo brasileiro, e também da brasilidade.

De acordo com a historiadora Tania Regina de Luca, no pensamento político brasileiro, a problemática da questão nacional remonta ao final do século XVIII, quando se agitavam os movimentos pela Independência. Segundo ela, “foi a partir da Abolição e da Proclamação da República que a construção de laços de pertencimento, capazes de difundir um sentimento de brasilidade, assumiu um caráter de urgência. Tratava-se agora de agregar todos os cidadãos em torno da nação”¹⁰⁹. Naquele momento, a questão nacional irrompeu com força e contaminou a sociedade por inteiro. Todos tinham algo a dizer sobre o que/quem era ou como deveria ser a nação brasileira moderna, inclusive a imprensa, como foi o caso da *Revista do Brasil*, em cujos exemplares publicados entre 1916 e 1925 se pode ver a centralidade da questão; a elite intelectual envolvida via-se incumbida da missão de revelar a verdadeira face da nação¹¹⁰. Nesse esforço de artistas e intelectuais para responder à questão nacional, definir o que era ou como deveria ser essa brasilidade, revelar a real face da nação, ou, mais que isso, para inventar uma autenticidade e criar uma nação, não houve homogeneidade. Ao contrário, houve sim várias respostas, reflexões e imagens sobre o Brasil.

¹⁰⁸ VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 1993, p. 92.

¹⁰⁹ LUCA, 1999, p. 33.

¹¹⁰ Id., *ibid.*

Homogeneidade era o que tentava construir cada interpretação da brasilidade e também o próprio Estado, que passava a agir no sentido de efetivamente reunir os cidadãos em torno da nação, de juntar “pessoas em um povo que se sente unificado por origens comuns, passa a falar uma língua comum, aprende uma história comum”¹¹¹. Para essa unificação e a fim de afastar o sentimento de “estrangeirismo” ou estranheza à nação, mecanismos específicos foram usados para produzir o pertencimento, a identificação, a familiaridade diante de uma imagem — a da nação — apresentada, porque, como já ensinou o historiador Eric Hobsbawm, os Estados e os nacionalismos é que formam a nação, e não o contrário¹¹². É nesse processo que o Estado torna seus aliados os fundamentos culturais de sua época, como a imprensa e os próprios símbolos criados, como a bandeira e o hino. Além dessas bases culturais e da manipulação e fabricação de símbolos e significados, tudo que é novo também precisa estar relacionado

à experiência anterior para que sejam aceitas como fatos verdadeiros. A veracidade se obtém pela associação do novo com imagens já existentes no arquivo de experiências. O processo de identificação liga experiências novas a experiências antigas, produz familiaridade e/ou estranhamentos e distinções por meio da linguagem oral, escrita, visual.¹¹³

Para a descoberta ou invenção da identidade nacional, para mais um ponto a favor da legitimação do novo regime republicano e até mesmo para a promoção das elites nacionais, o centenário da independência chegava na melhor hora e por isso mesmo deveria ser celebrado. Em meio às celebrações, uma interpretação do Brasil viria à tona e responderia à ansiedade maior daquele momento, promoveria a identificação dos cidadãos com aquela nação apresentada ali, que tinha seu passado relido e ressignificado e, entre suas novas e velhas experiências, tinha uma ponte estabelecida. E para um país — ou para a elite desse país — que, exatamente naquele momento, queria se mostrar como integrante do mundo civilizado do século XX, expor, literalmente, ao mundo sua face de modernidade e expansão, nada mais interessante que se envolver também (e se promover) nas comemorações.

Conforme Maurício Tenório, durante todo o século XIX, o Brasil participou das exposições universais mais importantes — Londres, 1867; Viena, 1873; Filadélfia, 1876; Paris, 1889 — e, a partir da Exposição Nacional realizada no Rio de Janeiro em 1861, as exposições passaram a ser um meio importante de promoção para as elites culturais e políticas

¹¹¹ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A questão nacional na Primeira República. In: LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres da (orgs.). **A década de 1920 e as origens do Brasil moderno**. São Paulo: Unesp, 1997, p. 186.

¹¹² Cf. HOBBSAWM, Eric. **Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

¹¹³ OLIVEIRA, op. cit., p. 186.

brasileiras. Desde fins da década de 1890 se discutia a idéia de uma exposição internacional para o ano de 1922, mas só na década de 1910 ficaram prontos os planos para a Exposição Internacional do Centenário, a ser montada na capital. Planejada para ser uma mostra nacional, a exposição do Rio de Janeiro, que teve quase um ano de duração (setembro de 1922 a julho de 1923), assumiu aos poucos a estrutura e a organização típicas das exposições do século XIX¹¹⁴. Assim, a “Exposição Internacional do Centenário de 1922 no Rio de Janeiro constituiu uma versão brasileira grandiosa, embora anacrônica, das exposições do século XIX, destinadas a celebrar o ideal nacional”¹¹⁵.

Para aquelas elites preocupadas com a construção de uma identidade nacional no contexto específico da década de 1920, uma exposição serviria como uma luva para o país se descobrir e se mostrar simultaneamente ao mundo, tão moderno quanto se gostaria. Cem anos depois da emancipação política, buscava-se a definição da brasilidade, como algo que fosse a expressão de um Brasil já emancipado, não mais escravagista, e sim republicano, mas indefinido em sua essência, em sua autenticidade. A historiadora Marly Silva da Motta capta bem o clima desse contexto:

Ser moderna, eis a aspiração que animava a sociedade brasileira às vésperas do Centenário da Independência, momento ímpar não só para a realização de um efetivo balanço das “reais” condições do país, como para a elaboração de projetos que apontassem soluções para a questão nacional. Longe de representar um projeto único e homogêneo, tal aspiração envolveu diferentes concepções de modernidade; longe de se limitar ao âmbito das idéias, buscou se firmar no campo das realizações “concretas”. É nesse sentido que entendemos a reforma urbana empreendida na cidade do Rio de Janeiro no início dos anos 20, que visava prepará-la para as festividades do Centenário. Nesse momento, mais do que nunca, “o Rio tem de ser um sol na constelação dos estados”¹¹⁶

A partir de agora será possível compreender por que, não por acaso, a entrada de J. Carlos na empresa O Malho viria coincidir com um fato de alcance nacional que seria muito importante para a *Ilustração Brasileira*: as comemorações do centenário da independência. J. Carlos pode muito bem ter sido recrutado exatamente para comandar esse momento de ápice da *Ilustração Brasileira*, que, como anunciava já na edição de setembro de 1921, quando a revista completava um ano de segunda fase, era: “Orgam Official da Comissão Executiva do

¹¹⁴ Cf. TENÓRIO, Maurício. Um cuauhtémoc carioca: comemorando o centenário da independência do Brasil e a raça cósmica. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 123-148, 1994.

¹¹⁵ Id., *ibid.*, p. 124.

¹¹⁶ MOTTA, Marly Silva da. **A nação faz cem anos**: a questão nacional no centenário da independência. Rio de Janeiro: Editora FGV/CPDOC, 1992, p. 129.

Centenário da Independência”¹¹⁷. E a edição de agosto de 1922 antecipava notícias dos próximos quatro números, anunciando “luxuosíssimos números a 7 de setembro, 12 de outubro, 15 de novembro e 25 de dezembro”¹¹⁸. Era preciso alguém do gabarito de J. Carlos. Era preciso um periódico do nível da *Ilustração Brasileira* para, à altura, divulgar a pompa daquele momento histórico.

Gozando de *status* no interior do aparato comemorativo, *Ilustração Brasileira* se dedicava a divulgar e enaltecer os acontecimentos desses períodos. As anunciadas edições “luxuosíssimas” tiveram capas especiais, inclusive com papel de gramatura maior que as demais. Com o desenho e o logotipo criados por J. Carlos para a *Ilustração Brasileira*, elas exibem imagens de personalidades importantes na história do Brasil, especialmente no processo de independência, já que esse era o motivo maior das comemorações. As edições de outubro (Figura 16), novembro (Figura 17) e dezembro (Figura 18) de 1922 trazem em destaque na capa três personalidades, todas com atuação reconhecida a favor da independência do Brasil: José Bonifácio [Andrada e Silva], [Joaquim] Gonçalves Ledo e Cônego Januário [da Cunha Barbosa]. Logo na capa, a exaltação ao passado e a ligação das velhas às novas experiências. O próprio J. Carlos, diretor artístico e possivelmente também ilustrador e diagramador, estabelece a ponte passado-presente ao destacar, abaixo do logotipo da revista, as datas de 1822 e 1922.

¹¹⁷ *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, set. 1921.

¹¹⁸ *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ago. 1922.



Figura 16: Capa da edição de outubro de 1922. Enaltecimento ao passado, ligando-o ao presente.

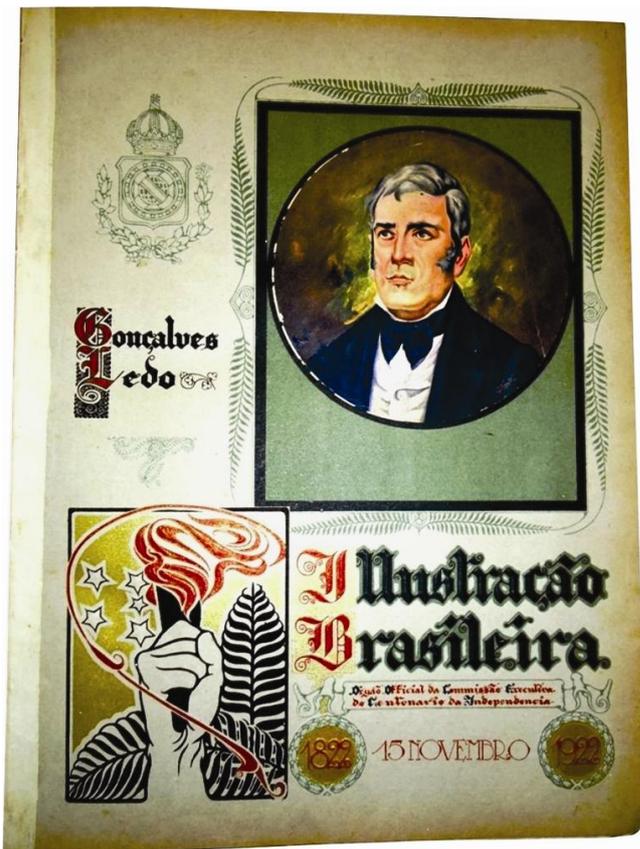


Figura 17: Capa da edição de novembro de 1922.



Figura 18: Capa da edição de dezembro de 1922.

Além de uma espécie de diário que acompanhava os acontecimentos da semana de comemorações do centenário e da cobertura fotográfica, até mesmo do processo de construção dos pavilhões da exposição, a revista *Ilustração Brasileira* publicou, nas edições de outubro e novembro, como observa João Batista Claudino Júnior, que estudou mais detalhadamente a presença dessas celebrações e também a Semana de Arte Moderna de 1922,

poesias, crônicas, artigos assinados, alguns textos [...] em francês, fotografias, ilustrações, reproduções de obras de arte de artistas vinculados à Escola Nacional de Belas Artes apresentadas em papel especial e com qualidade esmerada [...]. Os textos se dedicavam a louvar a política da época, elencar os políticos e suas respectivas funções dentro do aparato político. Estes textos são frequentemente acompanhados de fotografias das esposas dos embaixadores de diversas nações, fotografias dos próprios embaixadores, do *staff* político, dos governadores, do presidente Arthur Bernardes e dos membros do Congresso Nacional. Além disso, os textos publicados se dedicavam desde a elencar os grandes nomes da História do Brasil que contribuíram para o processo de Independência, a acompanhar eventos de moda, da alta sociedade carioca e paulista, das festas de casamentos, das festas de debutantes, de música e de letras.¹¹⁹

¹¹⁹ CLAUDINO JÚNIOR, 2009, p. 21.

A modernidade gráfica de *Ilustração Brasileira* se encaixava nas intenções de uma elite que queria se mostrar moderna ao mundo. O veículo que conduziria as informações sobre um Brasil moderno tinha que, coerentemente, apresentar modernidade técnica. Então não poderia faltar também o traço moderno de J. Carlos. E não faltou. Uma bela ilustração em formato de tríptico (Figura 19) toma toda a página 36 da edição de outubro de 1922. O tríptico é bastante significativo para aquele momento de comemoração; apresenta uma releitura — pessoal, ou encomendada? — da história brasileira: no primeiro quadro aparecem dois índios avistando um navio ao longe, numa referência ao descobrimento do Brasil; no segundo, uma figura feminina com grilhões ainda presos às suas mãos, mas já rompidos; no terceiro quadro, outra figura feminina — ou a mesma do segundo quadro, segundo afirma Claudino Júnior — que segura a bandeira nacional republicana. Direcionando a leitura e, possivelmente, demonstrando conhecimento da história da publicação para a qual desenhava o tríptico, abaixo de cada quadro J. Carlos coloca os brasões — inclusive aquele republicano, presente nas capas anteriores da *Ilustração Brasileira* — e as respectivas datas que correspondiam à cena retratada, ou seja, à época da utilização dos brasões: a colonial, a imperial e a republicana.

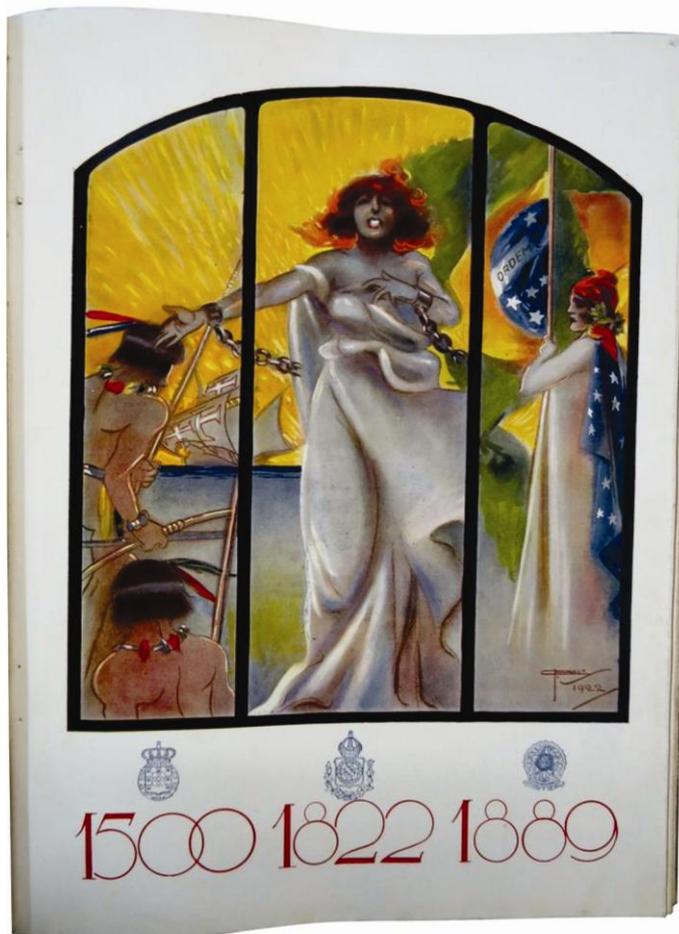


Figura 19: As comemorações do Centenário da Independência na revista *Ilustração Brasileira*. Tríptico de J. Carlos publicado na edição de outubro de 1922.

Mais uma vez, modernidade técnica dando forma a um conteúdo majoritariamente conservador. Sim, porque a modernidade concebida e anunciada na revista se baseava na conjugação do tradicional com moderno. As coberturas fotográficas das comemorações do centenário, por exemplo, são compostas por esses sinais expressivos de modernidade — as fotografias por si só já eram sinais evidentes — “que, no entanto, mostram os desfiles de soldados em diversos campos de treinamento, onde são evidenciados a ordem, as armas, todo o aparato militar estatal, buscando representar a força e a robustez da nação independente”¹²⁰ — inovações e manutenções.

O centenário de 1922 apareceu, e muito, na revista *Ilustração Brasileira*. Embora sem divulgar — ou escondendo — as mazelas e contradições daquela nação que se buscava revelar, a revista contribuiu na construção e divulgação das comemorações em torno de um Brasil “centenariamente livre e a passos largos para o seu reconhecimento como nação moderna”¹²¹. Mas, como dito, 1922 teve sua dose de efervescência aumentada também porque foi o ano de realização da Semana de Arte Moderna, em São Paulo. E esta? Apareceu na revista? Não. O movimento modernista paulista passou despercebido pela revista ou foi, no máximo, mais um acontecimento sem muita importância no meio artístico cultural. Foi o que diagnosticou Claudino Júnior em seu estudo:

Ilustração Brasileira não publicava nenhum texto, nota ou imagem que se referisse ao movimento modernista paulista, nem mesmo aos acontecimentos e produções dos modernos cariocas, ou seja, a revista promovia “escolhas”, daquilo que seria importante, bem utilizado, ou melhor, apreciado pelo seu público leitor. *Ilustração Brasileira* pretendeu dar voz ao mundo dito moderno, mas de uma forma peculiar e com criteriosa seleção, enaltecendo as inovações tecnológicas, as reformas implementadas no meio urbano, louvando o presente, revisitando enaltecidamente o passado e acreditando em um futuro memorável para a nação brasileira em permanente construção.¹²²

Claudino Júnior — e, reconheço, também este estudo — foi tentado a cobrar a ausência da Semana de 1922 nas páginas da *Ilustração Brasileira*, porque essa é uma questão ainda desafiadora e instigante para uma historiografia que consagrou 1922 como um marco. É por conta da herança ou filiação a essa historiografia que a ausência é sentida. Essa lacuna pode evidenciar o lugar ocupado pela *Ilustração Brasileira*, mas não deve ser motivo de espanto. Na proposta da revista não havia espaço para os acontecimentos e os nomes ligados ao movimento que aconteceu em São Paulo. O julgamento de que a Semana de Arte Moderna

¹²⁰ CLAUDINO JÚNIOR, 2009, p. 27.

¹²¹ Ibid., p. 28.

¹²² Ibid., p. 52.

de 1922 e o movimento modernista foram um divisor de águas no âmbito das artes e da cultura no Brasil pertence à sua posteridade e não necessariamente ao contexto da *Ilustração Brasileira*, muito menos ao grupo ligado a ela.

De uma maneira bastante particular, com um pé bem fincado na tradição, sem deixar de ter o outro na pretendida modernidade, *Ilustração Brasileira* revela que muitas foram as noções de moderno e que no plural se deu a modernização no Brasil. Mais ainda, mostra que muitas foram as noções de moderno e os projetos de modernidade, assim como variados e contrastantes foram os projetos de nação. Estes, sendo tantos, renderam grandes discussões, mas a partir da década de 1930 passaram a ganhar outros contornos. Ao menos um deles, como veremos a seguir.

Capítulo 2

Do projeto gráfico ao político-cultural: *Ilustração Brasileira* – maio de 1935 a janeiro de 1944

Do projeto gráfico ao político-cultural:

Ilustração Brasileira – maio de 1935 a janeiro de 1944

Mais de dez anos de publicações contínuas numa trajetória de reconhecida ascensão e destaque e, ainda assim, outra vez a revista *Ilustração Brasileira* parou. A edição de dezembro de 1930 seria a última de sua segunda fase de publicações. Qual teria sido a causa dessa vez? O que explica uma paralisação no meio do caminho de êxito que vinha percorrendo a *Ilustração Brasileira*?

Um pouco mais complexa que a primeira — já que não foi resultado de uma única e, relativamente, mais simples causa — e imbricada com questões políticas, a segunda interrupção das publicações da *Ilustração Brasileira* requer, para seu esclarecimento, um breve retorno à efervescente década de 1920 no Brasil.

Parecia ser a subida da montanha-russa a década de 1920 no Brasil. De início muita tranqüilidade, ritmo controlado: uma “ascensão contínua, metódica e persistente que, na medida mesma em que nos eleva, assegura nossas expectativas mais otimistas, nos enche de orgulho pela proeminência que atingimos...”¹. Assim estava o Brasil nos anos 1920, num ritmo de crescimento e desenvolvimento das cidades e das atividades industriais, expansão do setor cafeeiro, ampliação do mundo do trabalho, novos padrões de consumo, enfim, uma fase eufórica para os grupos beneficiados com o novo regime republicano. Mas, como na montanha-russa, a subsequente e inevitável queda brusca e vertiginosa não tardou a vir. Logo ao findar dos anos 1920, em outubro de 1929, a quebra da Bolsa de Nova Iorque — lembremos que os Estados Unidos já ocupavam, nesse contexto, uma posição hegemônica na economia capitalista mundial, o que explica as proporções mundiais que a crise atingiu — provocou uma profunda crise econômica: a “crise de 1929”. Pode ser que, em comparação com outros países, o Brasil tenha sofrido de forma proporcionalmente atenuada e tenha superado as conseqüências da crise em um não muito prolongado tempo², mas, inegavelmente, não saiu ileso.

Finda a agitada década de 1920 no Brasil e já no início da década de 1930, pouco adiante se encerraria a segunda fase de publicações da revista *Ilustração Brasileira*. Haveria

¹ SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**: no loop da montanha-russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 14.

² Cf. MENEZES, Albene Miriam F. O Brasil de Vargas, a República de Weimar e a imprensa: algumas notas características 1930-1933. **Revista Múltipla**, Brasília, v. 12, n. 18, jun. 2005. Disponível em: <<http://www.upis.br/revistamultipla/default.asp>>. Acesso em: 25 maio 2010.

relações diretas entre uma coisa e outra? A causa da segunda suspensão da *Ilustração Brasileira* estaria aí?

A crise de 1929 pode, e deve, ser incluída nas motivações do segundo fechamento da *Ilustração Brasileira*, afinal, os seus efeitos nada positivos foram sentidos na economia, na política, em variados âmbitos da vida social ao longo da década de 1930, porque até aí ela se desdobrou. Propagada pelos mercados internos e externos de todo o mundo, a crise estagnou a dinâmica dos fluxos internacionais de capital, o que, dentre outras coisas, significou a diminuição do volume das importações³. Se lembrarmos que o papel usado pela imprensa brasileira nesse contexto era importado, entendemos porque a crise de 1929 contribuiu também, em alguma medida, com a segunda interrupção da *Ilustração Brasileira*, no mínimo aumentando as dificuldades para sua permanência.

No entanto, como dito, o caso ou a causa dessa vez envolvia maior complexidade. Sua compreensão exige um breve retorno ao final da eufórica década de 1920 no Brasil e um passo além desse contexto, porque acontecimentos que viriam depois da “quinta-feira negra” — 24 de outubro de 1929, dia da maior queda da Bolsa de Nova Iorque — seriam decisivos no destino da *Ilustração Brasileira*. Portanto, a segunda paralisação da revista não se resume aos impactos e dificuldades econômicas, principalmente relacionadas à importação do papel, impostas pela crise.

A própria crise de 1929 não se resumiu em si mesma. Prolongou-se com desdobramentos pela década de 1930, “lançou o desafio aos governos no mundo todo a inovarem ou reajustarem suas políticas econômicas, para retroceder os efeitos negativos da crise e colocar suas economias em rota de recuperação e crescimento”⁴, respaldou o fortalecimento dos Estados chamados “totalitários”⁵ e o ânimo de seus seguidores e, por fim, fez surgir outra crise: a do liberalismo. Desde os impactos da Primeira Guerra (1914-1918) e da Revolução Russa (1917), uma crise de consciência generalizada se espalhou e, na sua esteira, uma série de críticas à democracia liberal. No entanto, foi com a crise de 1929 que o cerco se fechou de maneira mais evidente. Foi a crise de 1929 que confirmou, ao menos aos

³ Cf. MENEZES, 2005.

⁴ Id., *ibid.*, p. 45.

⁵ O “totalitarismo” seria uma mistura de nacionalismo exacerbado com antiliberalismo e violência que surge como um regime político capaz de reverter as condições de mal-estar da época e oferecer, ao mesmo tempo, segurança. Segundo Hannah Arendt (ARENDR, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Trad. Roberto Raposo, São Paulo: Companhia das Letras, 1989), autora que usa o conceito de totalitarismo, a ausência do espaço político, de discussão e interação entre os indivíduos é que faz emergir um regime totalitarista. Em outras palavras, o isolamento do indivíduo é a base para o “poder total”. A meu ver, por mais que se trate de um Estado ditatorial, de amplos poderes, não se pode falar em totalidade de poder, em controle pleno; acredito que poder é algo impossível de se possuir na sua inteireza e que sempre se expressa de maneira contraditória.

críticos do liberalismo, a ineficiência daquele sistema e fez crescer o desafio da recuperação e das reformulações lançado aos governos do mundo todo.

Como se uma crise tivesse levado a outra, o sistema liberal, então vigente para além dos limites brasileiros, tornou-se alvo de inúmeras críticas que enfatizavam sua incapacidade de resolver as chamadas questões sociais, as contradições inerentes ao próprio capitalismo, de vencer o “atraso” e controlar a “desordem” das revoluções socialistas que “ameaçavam” naquele contexto. As críticas reforçavam que o momento pedia, além de ações para uma recuperação econômica, medidas para controle social.

Com as críticas vieram as possíveis soluções. O recuo das idéias liberais criou condições para o avanço e fortalecimento do pensamento autoritário, o que fez com que a maioria das soluções propostas fosse centrada num Estado forte, intervencionista, que tivesse à frente um líder carismático para conduzir as massas dentro da ordem. Assim, ganharam espaço e força as políticas antiliberais e antidemocráticas das mais diversas matrizes, em sua maioria preocupadas com a questão social, com o controle das massas na tentativa de evitar as revoluções socialistas. Essa foi a política adotada em muitos países europeus, cada qual com sua especificidade. As experiências européias, especialmente a italiana e a alemã, serviram de inspiração para países do outro lado do Atlântico.

No Brasil, num momento de crescente envolvimento com a questão nacional, as críticas nacionalistas ao modelo liberal também existiram. Aqueles que seriam os formuladores teóricos do regime que seria instaurado em 1937 — o Estado Novo, abordado logo adiante neste capítulo —, até para serem coerentes com outros discursos por eles defendidos, “criticavam o liberalismo por ser um decalque de idéias importadas, cuja aplicação no Brasil era artificial e contraproducente”⁶. Assim, para os críticos nacionalistas, o país precisava de algo ainda mais nacional, que se adaptasse à realidade da nação. Por aqui também havia quem apostasse na solução de um Estado forte. Acabaríamos sendo um dos países do outro lado do Atlântico que sofreriam influência direta na sua (re)organização e nas reformas políticas do período. Embora com características específicas, o caso brasileiro inegavelmente teve inspiração européia.

Como se não bastassem as crises, ao cenário brasileiro ainda é preciso acrescentar que 1929 era ano de novo processo de sucessão presidencial. Internamente o país se agitava também devido ao descontentamento de alguns setores da sociedade com o andamento político do Brasil. Por conta de divergências no acordo entre Minas e São Paulo — a política

⁶ FAUSTO, Boris. O Estado Novo no contexto internacional. In: PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 20.

do “café com leite”, um revezamento desses Estados no governo —, que trouxeram à tona outras disputas e interesses sufocados, “a desestabilização do regime fica patente pelo adensamento das frentes de contestação interna, em particular a dos jovens oficiais do exército, que não demorariam a se coligar com as oligarquias dos estados alheados do jogo político pelo esquema do ‘café com leite’”⁷.

A mistura de crises, descontentamentos políticos, interesses sufocados, nova sucessão presidencial, enfim, toda a agitação do final da década de 1920 no Brasil culminou no movimento político-militar de 1930, ou golpe de 1930, ou, ainda, revolução de 1930⁸, que depôs o último presidente paulista, Washington Luís, e fez governante o candidato da Aliança Liberal — coligação formada em 1929 principalmente por líderes políticos gaúchos e mineiros —, o gaúcho Getúlio Vargas, que havia sido derrotado por Júlio Prestes nas eleições de março de 1930. Terminava a chamada República Velha. Assim como na passagem do século XIX para o XX, os anos 1930 começavam sob o signo da mudança.

Os novos ares seriam sentidos sem demora. Logo no início, Getúlio Vargas já demonstrava assumir uma postura diferente de governo. Mas, como em tantos outros episódios na história brasileira, as permanências também existiram: as inspirações positivistas, por exemplo, continuariam bem presentes na nova fase da República no Brasil. “Cabe lembrar a presença desse ideário na formação do gaúcho Getúlio Vargas”⁹. Em linhas gerais, o governo Vargas propôs um novo jeito de encaminhar o desenvolvimento do país dentro da ordem e essa combinação não era novidade para os brasileiros.

Sob a batuta de Vargas, o próprio Estado assumiu uma nova configuração. O Congresso foi dissolvido e no lugar dos legislativos estaduais e municipais foram colocados interventores, nomeados pelo chefe do governo. Entrava em ação uma política ansiosa por controle, extremamente tendenciosa ao autoritarismo e bastante centralizadora. Entre outras medidas tomadas, pode ser citada a criação do Ministério do Trabalho, já em 1930, cuja função seria a “formulação de novas leis referentes ao mundo do trabalho e [...] fiscalização

⁷ FERREIRA, Marieta de Moraes; PINTO, Surama Conde Sá. A crise dos anos 1920 e a Revolução de 1930. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (orgs.) **O Brasil Republicano** – O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 403.

⁸ De “revolução” a “golpe”, 1930 foi e continua sendo tema de grandes debates e investigações historiográficas. Uma reflexão importante sobre o assunto pode ser vista em: DE DECCA, Edgar Salvadori. **1930, o silêncio dos vencidos**: memória, história e revolução. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004. Ver também: VESENTINI, Carlos A.; DE DECCA, Edgar S. A revolução do vencedor. **Ciência e Cultura**, v. 29, p. 25-32, jan. 1977. TRONCA, Ítalo. **Revolução de 30**: memória, história e revolução. 6. ed.. São Paulo: Brasiliense, 2004. MARTINS, Luciano. A Revolução de 30 e seu significado histórico. In: **A Revolução de 30**: seminário internacional realizado pelo CPDOC/Fundação Getúlio Vargas. Brasília: Editora da UnB, 1983, p. 669-689.

⁹ CAPELATO, Maria Helena Rolin. **Multidões em cena**: propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas, SP: Papirus, 1998, p. 51.

da observância das que já existiam”¹⁰. Se, por um lado, tal medida significou o atendimento de reivindicações antigas dos trabalhadores, por outro traduziu o anseio pelo controle estatal das relações entre patrões e empregados.

Tão logo, a imprensa também se reconfigurou. Muitos periódicos desapareceram, mudaram de linha editorial e/ou de direção, outros passaram a ocupar lugar secundário. “Assim que a vitória dos revoltosos foi confirmada, vários periódicos identificados com a chamada República Velha foram alvos de ataques e acabaram sendo empastelados [...]”¹¹. Para Nelson Werneck Sodré, o movimento de 1930 “liquidara, praticamente, a imprensa que apoiava a situação anterior. Mesmo os jornais que não haviam sido destruídos e por isso não puderam voltar a circular de imediato, sofreram graves consequências”¹².

A instabilidade dos momentos iniciais foi um dos argumentos utilizados para justificar as atitudes rigorosas e controladoras do novo governo para com a imprensa. De fato, o momento era instável. Getúlio Vargas estava no chamado “governo provisório”, quando muitas eram as propostas e projetos para os rumos do país. Havia os setores favoráveis a um governo forte, nacionalista, intervencionista, seguindo a tendência internacional, mas havia também os descontentes com a perda da autonomia dos estados — entre eles as elites paulistas, que ainda apresentariam muita resistência ao governo exatamente por conta disso — e favoráveis à manutenção do Estado liberal.¹³

É certo que o governo anunciou e demonstrou em muitas atitudes, logo no início, uma postura rigorosa e de forte controle sobre os mais diversos âmbitos da vida social. No entanto, isso não significou a completa anulação das vozes de todos os sujeitos sociais e suas respectivas propostas. O campo de possibilidades durante o governo provisório era imenso e, como definiu a historiadora Maria Helena Capelato, “o governo se movia em terreno movediço”¹⁴.

A imprensa, em uma fase de “ação”¹⁵, expressava essa tensão. Era como um conflito

¹⁰ CAPELATO, Maria Helena Rolim. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (orgs.). **O Brasil Republicano – O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 115.

¹¹ MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. **Imprensa e cidade**. São Paulo: Unesp, 2006, p. 54.

¹² SODRÉ, Nelson Werneck. A grande imprensa. In: **História da imprensa no Brasil**. 4. ed. (atualizada). Rio de Janeiro: Mauad, 1999, p. 376.

¹³ A diversidade de propostas e projetos existia antes mesmo de Vargas assumir o governo provisório. O próprio movimento de 1930, como processo político muito mais amplo do que aquilo que a memória dos vencedores considerou, abarcou diversas propostas de “revolução”, distintas visões a respeito da condução do processo revolucionário e, assim, fez ecoar várias outras vozes — a dos vencidos, por exemplo — que, por fim, acabaram sendo silenciadas até mesmo por uma historiografia que se manteve presa ao campo de representações e discursos políticos. Cf. DE DECCA, 2004.

¹⁴ CAPELATO, 2003, p. 112.

¹⁵ SODRÉ, 1999, p. 52.

de interesses, uma luta “travada à base da imprensa”¹⁶, entre os diversos setores da sociedade para que a sua proposta vigorasse. Por perceber o papel significativo da imprensa naquele momento e, numa atitude tendenciosa ao autoritarismo, para tentar impedir a divulgação de notícias de oposição, não hesitou o governo em lançar mão da censura.

Para efetivar essa censura, não se limitou o governo às práticas já um tanto conhecidas e nada estranhas a um regime tendenciosamente autoritário, como o suborno e a violência. Em alguma medida houve inovação no governo Vargas: em 1931 foi criado o Departamento Oficial de Publicidade (DOP), subordinado ao Ministério da Justiça. Havia um representante do DOP em cada jornal, tudo para se fazer cumprir o amplo rol de prescrições do governo. Vale ressaltar “a preocupação de estabelecer, ainda durante o governo provisório, uma estrutura destinada a dar publicidade e esclarecer os atos governamentais, num equilíbrio delicado entre informação e controle”¹⁷.

Já tendencioso, desde o início, a um projeto político baseado no autoritarismo¹⁸, por mais indefinido que fosse — talvez mesmo por conta dessa indefinição —, de uma coisa Getúlio Vargas e sua equipe não se descuidariam e a ela dedicariam atenção ao longo de todo o governo: o controle da informação e, na mesma medida, a propaganda governamental. Durante a longa permanência de Vargas no governo, por inúmeras vezes o departamento criado especificamente para essa dupla tarefa — controlar a informação e elaborar a propaganda governamental — foi reformulado em nome de uma organização mais sistemática e eficaz. O DOP, criado logo em 1931, foi substituído em 1934 pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), um pouco mais sistematicamente organizado na função de propagandear o atos do governo e colocar os meios de comunicação a serviço do Poder Executivo. Em 1938, mais uma reformulação: o DPDC se tornou Departamento Nacional de Propaganda (DNP). E em 1939 surgiu o poderoso Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), cujo raio de ação era bem mais amplo que o dos seus antecessores.

¹⁶ SODRÉ, 1999, p. 372.

¹⁷ LUCA, Tania Regina de. Coerção e persuasão no Estado Novo. **Br História**. São Paulo, ano 1, n. 5, 2007, p. 25.

¹⁸ Cf. FAUSTO, 1999. O autor propõe um questionamento acerca da tendência autoritária do governo Vargas. Segundo ele, é preciso ainda “verificar em que medida existia um projeto autoritário para o Brasil, por parte de Getúlio Vargas e sua equipe, desde o início dos anos 30. Ou se, ao contrário, esse projeto foi sendo formulado, ao longo dos anos, por força da crise mundial e dos embates políticos” (FAUSTO, 1999, p. 20). Inclino-me, assim como Boris Fausto, para a primeira alternativa, por perceber, em algumas medidas adotadas pelo governo, logo no seu início — como, por exemplo, o anseio pelo controle das informações circulantes —, uma tendência autoritária. Isso não significa dizer que já em 1930 estava dado o desfecho de 1937. Pensar assim seria equivalente a desconsiderar o processo histórico como um todo, seria esquecer a “roda viva” da história e até superestimar a ação do Estado. Significa apenas considerar que existia ao menos um projeto por parte de Vargas e sua equipe baseado no autoritarismo, reformulado e reelaborado no decorrer do tempo, mas já existente desde o início dos anos 1930.

Se a propaganda era a estratégia, a mídia de massa era o instrumento para a sua aplicação. E vale ressaltar que a atenção e o investimento por parte do governo foram dirigidos aos meios de comunicação em geral — jornais, revistas, cinema, rádio — e não só à imprensa escrita. O DOP, por exemplo, além de fornecer dados e informações precisas para a imprensa escrita, foi também o “responsável pela difusão de um programa de rádio em âmbito nacional, antecessor da Hora do Brasil”¹⁹.

Mas propaganda por si só parecia não bastar. Para Vargas e sua equipe, propaganda e censura andavam juntas, complementavam-se, e não por acaso eram incumbências de um único órgão. A intenção era, pela propaganda, esclarecer e publicizar os atos governamentais e impedir notícias tendenciosas, e a implicação disso era a subordinação dos meios de comunicação à censura. Em síntese, se eles atendiam à propaganda política, não escapavam, por consequência, da censura.

Diante de tudo isso, pode-se questionar: teria sido fortuita a paralisação da revista *Ilustração Brasileira* dois meses depois de feito governante o gaúcho Getúlio Vargas? Seria mera coincidência um fechamento em meio ao clima de controle e tensão estabelecido entre o governo e a imprensa a partir de outubro de 1930? Há indícios que não. Muito provavelmente a *Ilustração Brasileira* foi um dos periódicos que sentiram em seus próprios domínios os efeitos da mudança política de 1930. As dificuldades impostas pela crise de 1929, principalmente nos seus momentos iniciais, a revista pode até ter sentido e superado, mantendo-se em circulação até dezembro de 1930, mas os ataques surgidos a partir do momento em que o candidato da Aliança Liberal foi feito governante não puderam ser vencidos e, então, a *Ilustração Brasileira* parou.

As historiadoras Ana Luiza Martins e Tania Regina de Luca comentam que o semanário *O Malho* foi uma das publicações feitas alvo de ataques, tendo sido empastelado²⁰ logo depois da vitória dos revoltosos de 1930²¹. Embora tenha retornado à circulação bem antes da *Ilustração Brasileira*, em fevereiro de 1931, *O Malho* interrompeu atividades primeiro, tendo como última edição de 1930 a de 18 de outubro. Esse é um dos indícios que sugerem que o movimento de 1930 e suas implicações foram o principal motivo do segundo fechamento da *Ilustração Brasileira*. Importa destacar que, em outubro de 1930, a ficha

¹⁹ LUCA, 2007, p. 25.

²⁰ A palavra usada para identificar a destruição de um jornal não poderia ser melhor, porque remete ao universo gráfico. A palavra consta no Dicionário de Artes Gráficas de Frederico Porta com o seguinte significado: “misturar letras ou outro material tipográfico, em caixa ou caixotim que não lhe pertence. Cair, matriz de linotipo, em canal ou em magazine errado. Partir-se uma fôrma, granel ou linha de tipos, amontoando-se os caracteres em confusão. Assaltar redação ou oficina de jornal, danificando seus móveis e o material” (PORTA, 1958, p. 128).

²¹ Cf. MARTINS; LUCA, 2006.

editorial d'*O Malho* informava que ele era editado pela “Sociedade Anonyma O Malho” e tinha como “redactor-chefe” Oswaldo de Souza e Silva e como “director-gerente” Antonio A. de Souza e Silva, nomes que apareceriam na função de diretores das edições da terceira fase da *Ilustração Brasileira*. Editada pela mesma empresa e com os mesmos diretores, a *Ilustração Brasileira* não escaparia do mesmo destino.

Na referida edição de 18 de outubro de 1930 d'*O Malho*, a que marcou a interrupção do semanário, há um texto também bastante indicial (Figura 20). Sem autoria, de tamanho relativamente grande, disposto em três colunas que ocupam a nona página por inteiro — dividindo espaço apenas com um anúncio publicitário — e metade da décima página, o texto apresenta um conteúdo bastante claro e direto quanto a um posicionamento diante dos últimos acontecimentos do país. Nele, lê-se que o Brasil tinha acabado de ser vítima de um “innominável atentado”. Tratava-se de um “ousado assalto ao poder! Nem mais, nem menos.”²² Na seqüência, afirmava:

O paiz trabalhava e progredia. Nenhuma crise, a não ser reflexa lhe experimentava a sua actividade e reflectia a sua economia. [...] Quer dizer que a ordem economico-financeira do Brasil não se alterara, apesar da situação geral do mundo. Na ordem politica a mesma normalidade.²³

As crises — de 1929 e do sistema liberal — pareciam não justificar toda a movimentação do início da década de 1930, descrita como um “assalto ao poder”, porque, segundo a perspectiva apresentada no texto, com o Brasil tudo ia bem, mesmo com a situação internacional sendo outra. Se assim era, não havia motivo para, como via(m) o(s) autor(es) do texto, uma “investida criminosa contra um presidente”²⁴ — Washington Luís — que havia “imprimido á sua administração um cunho de absoluta moralidade”²⁵.

²² Os sete dias da politica. **O Malho**, Rio de Janeiro, ano XXIX, n. 1466, p. 9, 18 out. 1930. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/malho_1930.htm>. Acesso em: 10 jun. 2010.

²³ *Ibid.*, p. 9.

²⁴ *Ibid.*, p. 9.

²⁵ *Ibid.*, p. 9.

presidente da Academia Brasileira de Letras (ABL) e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), além de ter uma fotografia publicada na edição de maio de 1935, é quem assina o texto. O renome daquele que havia sido um dos fundadores da ABL pode ter sido usado para dar peso — o nome, a fotografia e o texto, juntos, conferem autoridade — a um texto de extrema importância dentro da trajetória da *Ilustração Brasileira* e que, possivelmente, expressava a opinião da diretoria da revista. Depois de associar a imagem da fênix (pássaro fabuloso que renascia das próprias cinzas) com a imprensa, fala Affonso Celso sobre o retorno da *Ilustração Brasileira*:

Deste renascimento da imprensa, semelhante ao da ave mitológica, fornece exemplo a ILLUSTRACÃO BRASILEIRA.

É a terceira vez que, morta resurje, disposta a levanta[r-se] dos surtos.

Apareceu há mais de um quarto de século em Junho de 1909, fundada por Luiz Bartolomeu de Souza e Silva e Antonio Azeredo, então diretores da Sociedade Anônima O MALHO, que editava varias publicações, algumas das quais, como o mencionado O MALHO, prevaleceram e prosperamente subsistem.

Chefiava-lhe a redação Medeiros e Albuquerque, com exímios colaboradores efetivos: Olavo Bilac, Eduardo Salomonde, Paulo Barreto, Euclides da Cunha, D. Júlia Lopes de Almeida, Luiz Delfino, Agenor de Roure, Manuel Bonfim, Coelho Netto e outros. Do estrangeiro vinha-lhes assidua cooperação igualmente brilhante.

Durou esta primeira phase seis anos, parando em 1915. Voltou a ILLUSTRACÃO a circular em 1920, mas, **em 1930, viu-se coagida a de novo fechar-se.**

Volve agora, animada da confiança de que o público legente e culto a acolherá com a benevolente simpatia dos períodos anteriores²⁷.

A parte destacada em negrito no texto transcrito é um indício significativo. Para a outra paralisação, a de 1915, não é apresentada causa, há apenas uma simples descrição ou lembrança dela. Já a referência à segunda paralisação parece conter muito mais informações pelas vias indiretas, como se pedisse para ser lida nas suas entrelinhas. A palavra “coagida” diz muito e é extremamente importante porque aponta uma causa bem específica. Como diz o texto, a *Ilustração Brasileira* foi “coagida a de novo fechar-se”. Trata-se de um constrangimento, de um forçar, de uma imposição da vontade alheia, porque a isso remete a palavra coagir. Basta retomar o contexto de tensão e rigoroso controle sobre a imprensa em que se deu o segundo fechamento da *Ilustração Brasileira* para perceber que esse pode ser mais um argumento a favor de que ela interrompeu suas publicações por conta da censura exercida pelo governo. Ao contrário da informação dada por ocasião da primeira paralisação, quando a decisão parecia ser da própria direção, diante das dificuldades impostas pela

²⁷ CELSO, Affonso. No limiar. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XII, n. 1, maio 1935, p. 5. Os grifos em caixa alta são da própria revista e os em negrito são meus.

Primeira Guerra, a segunda interrupção conota uma atitude forçada, da qual não foi possível fugir.

Para não parecer que a crítica do documento foi esquecida, como se, tão logo, eu tivesse acreditado na inocuidade do documento e na montagem²⁸ que ele apresenta, destaco outro indício de que, tal qual *O Malho*, a *Ilustração Brasileira* foi vítima da censura imposta logo depois da posse de Getúlio Vargas: a data do retorno — especificamente o ano, 1935 —, também bastante sintomática.

O controle exercido sobre a imprensa durante o governo provisório de Vargas — o tempo mostraria que era só o começo, pois uma utilização mais intensa dos meios de comunicação, especialmente da imprensa e do rádio, e de uma censura ainda mais dura, ainda estavam por vir — não obteve, como retorno, pura passividade. O momento era, realmente, de provisoriedade, de muitas e diversificadas propostas para os rumos do país. Considerando que não há dominação absoluta e que dominação e resistência²⁹ convivem contraditoriamente, acredito que até mesmo a censura, por mais rigorosa que tenha sido, não foi recebida de forma passiva; ao contrário, a resistência existiu. Os periódicos se valeram de estratégias diferentes para burlar a censura. Ana Luiza Martins e Tania de Luca citam o exemplo de Oswaldo Chateaubriand, diretor dos jornais do irmão, Assis Chateaubriand, em São Paulo, que “despistou o censor do DOP mantendo-o numa sala enquanto a edição do *Diário da Noite*, de 13 de novembro de 1931, estampando matéria vetada, era atirada à rua pelas janelas da redação³⁰”.

Vale lembrar outra vez as elites paulistas também contrárias às imposições do governo provisório que, insatisfeitas com a perda da autonomia dos Estados e acumulando resistências e descontentamentos desde 1930, em 1932 explodiram num movimento que exigia, principalmente, a elaboração de uma nova Constituição para o país e que, por isso mesmo, foi chamado de Revolução Constitucionalista de 1932. Tais elites, nada homogêneas e cuja unidade era sempre circunstancial, acabaram se sentindo, de alguma maneira, prejudicadas com a política centralizadora de Vargas; daí a reação. Parte considerável da imprensa não deixou de apoiar a causa e de exercer, junto aos paulistas, uma resistência ao governo Vargas. Até os jornais cariocas, “inclusive os *Diários Associados*, o que levou [Assis] Chateaubriand à

²⁸ Cf. LE GOFF, Jacques. Documento Monumento. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985. v. 5, p. 103.

²⁹ Ver: PARANHOS, Adalberto. Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder. In: MARCELLINO, Nelson C. (org.). **Introdução às ciências sociais**. 16. ed. Campinas: Papyrus, 2008, p. 49-58.

³⁰ MARTINS; LUCA, 2006, p. 57.

prisão e quase resultou na falência do grupo, que enfrentou forte cerco do governo”³¹, assim o fizeram, em grande medida, porque viam na situação a brecha para uma luta também contra a censura da qual eram vítimas.

Mesmo derrotada nas frentes de batalha, a movimentação paulista, somada às diversas resistências à censura, causaria reavaliações. Em 1933 foram realizadas as eleições para a Assembléia Nacional Constituinte, responsável pela elaboração da Constituição do país que seria promulgada já no ano seguinte.

Depois de quatro anos de indefinições e incertezas, de vários projetos e rumos para o país, de atitudes autoritárias por parte do governo e de resistência e movimentação por parte de diversos grupos sociais, parecia anunciar-se outra fase. O presidente continuaria sendo o mesmo porque foi eleito indiretamente para mais um mandato de quatro anos, como determinou a Constituição de 1934, mas para a imprensa, por exemplo, havia boas expectativas, pois a nova Constituição garantia a liberdade tão desejada. O somatório das forças sociais, nada monolíticas, mas semelhantes no descontentamento, acabou surtindo efeito. Especialmente para a imprensa, o resultado foi exatamente o desejado: a censura cedeu³². E em 1935 a *Ilustração Brasileira* retornou.

Se até aqui os indícios — sinais que permitem decifrar a realidade opaca³³ —, nortearam minha trama historiográfica, não posso deixar de considerar mais este: a volta da *Ilustração Brasileira* pouco depois de a censura do governo dar uma trégua, o que conduz à inferência de que a principal causa de a *Ilustração Brasileira* ter interrompido outra vez suas publicações teria sido a censura. Muito provavelmente a revista foi identificada com a chamada República Velha. Cabe lembrar que *Ilustração Brasileira* foi o órgão oficial das comemorações do centenário da independência em 1922 e que dificilmente se encontrava, naquele período, imprensa livre de relações com o poder. Daí a ser alvo de ataque por parte do governo que marcou o fim da República Velha foi um passo. Essas constatações sugerem que a revista, editada pela mesma empresa d'*O Malho*, o semanário empastelado pelo governo por conta, principalmente, de suas desmedidas palavras com relação aos acontecimentos de 1930, e que declarou ter sido “coagida a de novo fechar-se”, parou mesmo, pela segunda vez, devido às circunstâncias do movimento de 1930.

³¹ MARTINS; LUCA, 2006, p. 57.

³² Cabe ressaltar que se tratava de uma trégua da censura. Aqueles que acreditavam que, efetivamente, uma nova fase para o país estava surgindo, acabariam frustrados dali a pouco. Eram apenas sinais ilusórios, nada mais que isso. O governo provisório foi só um ensaio da censura, o começo. Ainda viria o Estado Novo, a ditadura de Getúlio Vargas, quando ele mostraria sua face mais autoritária.

³³ GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de uma paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-180.

Mas a paralisação de quase cinco anos — quatro anos e cinco meses precisamente — não significou um desvio do caminho de êxito que vinha percorrendo a *Ilustração Brasileira*. Ao contrário, quando voltou à circulação, *Ilustração Brasileira* deu início à que seria a mais longa de suas fases. De maio de 1935 a revista iria, sem parar, até fevereiro de 1958, totalizar quase 23 anos de circulação ininterrupta. É certo que depois de 1930, por conta do desenvolvimento da imprensa no sentido de consolidação de uma estrutura empresarial, eram mais raros os periódicos de vida efêmera³⁴, mas no caso específico da *Ilustração Brasileira*, cuja circulação já havia sido paralisada uma vez por conta da Primeira Guerra Mundial, é preciso considerar que nenhum outro conflito bélico de proporções globais, nem mesmo a Segunda Guerra Mundial, deflagrada em 1939 e com desdobramento até 1945, foi capaz de impor uma outra longa suspensão.

A revista parou, sim, mas por apenas um mês e, além disso, teve apenas alguns prejuízos no que diz respeito à qualidade do papel utilizado. A edição de junho de 1940, a partir da página 22 (quase a metade da revista), tem no miolo um papel consideravelmente pior, em termos de qualidade, se comparado ao que vinha sendo usado: muito menos espesso e resistente, bastante amarelado e frágil, à semelhança do papel-jornal. E a edição posterior, o número 63/64, excepcionalmente referente a dois meses (julho e agosto de 1940), foi toda impressa no mesmo tipo de papel. Um texto publicado nessa edição dupla explicava que

devido a falta de papel, em consequência da guerra que perturbou completamente o comércio e a navegação no mundo inteiro a “*Ilustração Brasileira*” foi obrigada a interromper a sua circulação no mês passado reiniciando-a, entretanto, neste mês. O presente número corresponde, assim, aos meses de Julho e Agosto.³⁵

O segundo retorno da *Ilustração Brasileira* parece ter sido aguardado; foi bastante anunciado, propagandeado. A própria revista *O Malho*, de volta à praça antes da *Ilustração Brasileira*, traz muitas referências, especialmente nas suas edições de 1935, ao “reaparecimento” da companheira de editora. A *Ilustração Brasileira* voltou com o mesmo brilho já conhecido desde a sua segunda fase.

No projeto gráfico da capa para a terceira fase (Figura 21), notam-se algumas modificações em relação à fase anterior. Mantém-se o desenho criado por J. Carlos e já em uso desde a segunda fase (Ver Figura 11 à página 63) — a mão que segura uma tocha de fogo avermelhado, com estrelas no entorno —, mas agora sem a linha que emoldura o conjunto. A

³⁴ Cf. SODRÉ, 1999.

³⁵ **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 63/64, jul./ago. 1940, p. 01.

ilustração de J. Carlos aparece livre na capa, ocupando-a quase por inteiro. Embora não mais emoldurado, o desenho continua não-sangrado, não invadindo e nem convidando para uma espiadela, como ocorria, conforme análise de Julieta Sobral³⁶, nas capas da segunda fase. O logotipo é mantido com algumas poucas alterações nas duas letras iniciais (“i” e “b”), antes muito mais ornadas, assemelhando-se a letras capitulares. O peso da tipografia da família gótica ainda presente faz permanecer a tradição que parecia gostar de carregar a *Ilustração Brasileira*, além da característica mistura com uma boa dose de modernidade — esta, visível principalmente na excelente impressão em cor metálica e em relevo e na qualidade do papel, tanto das capas quanto do miolo.

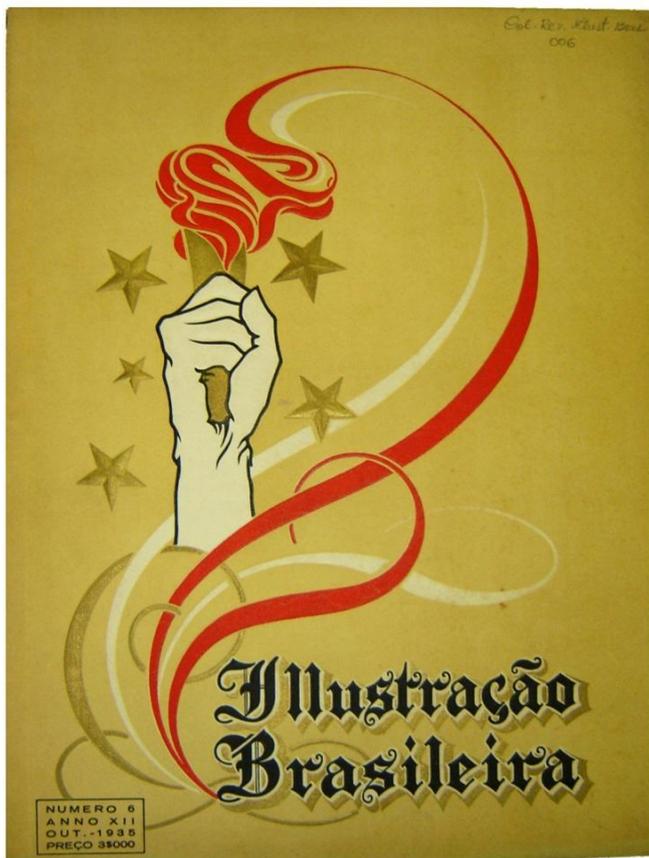


Figura 21: Capas como esta, de outubro de 1935, são próprias da terceira fase da revista *Ilustração Brasileira*.

No conteúdo da terceira fase permanece a variedade característica desse tipo de periódico³⁷. O *menu* era composto de muitas “crônicas”, poesias, alguns contos, ilustrações e muitas “reportagens fotográficas”, como eram denominadas as seções em que a imagem fotográfica se sobrepunha ao texto escrito. O conteúdo versava sobre artes, letras, doutrinação

³⁶ Cf. SOBRAL, Julieta. **Para todos**: J. Carlos designer. 2004. 220 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

³⁷ Sobre as edições da terceira fase da *Ilustração Brasileira*, tenho mais conhecimento e informações devido ao fácil acesso e longo contato estabelecido com a coleção pertencente ao acervo do CDHIS/UFU.

política e religiosa, exaltação a personalidades da história brasileira, questões econômicas, críticas literárias e de arte, comportamento, moda, festas e recepções da alta sociedade, acontecimentos nacionais e internacionais. A própria revista anunciava:

Mensalmente registrará o ocorrido em artes, letras, ciências, política, religião, economia pública, movimento social em artigos sintéticos escritos por nomes já consagrados, ou por jovens vocações em que se pronunciem as promessas divinas da esperança³⁸.

Ilustração Brasileira não apresentava editorial nos moldes como hoje conhecemos. Não havia um texto introdutório logo na(s) primeira(s) página(s), escrito pelo(s) editor(es), que revelasse a posição ou opinião da revista ou que fizesse uma apresentação de determinada edição. Quando havia um texto introdutório, cumprindo a função do que hoje chamamos de editorial, a revista o denominava “crônica”.

Definida a partir de amplo conceito, a crônica exerceu vários papéis, ocupando o lugar do artigo de fundo, fazendo as vezes do que hoje se denomina editorial ou lançada no interior da revista, em seção exclusiva. Aproximava-se do artigo, sobretudo na característica comum de voltar-se para as ocorrências contemporâneas, no seu fazer imediato. Marcada pela reflexão despreziosa, redundou na forma ideal do trato literário de eventos cotidianos, driblando seu caráter efêmero³⁹.

A primeira página, geralmente toda ocupada por anúncios de publicidade, era seguida do sumário — não havia rigor nesta questão; em algumas edições ele era suprimido —, que listava os textos ou o conteúdo daquele número, nunca abarcando a totalidade da revista. Entre os títulos elencados para compor o sumário estão as mais freqüentes seções da revista, como *De mez a mez*, *O Rio de hoje e de ha 30 annos*, *Instantâneos de todo o mundo*, *Mundanismo*, *Artes e artistas* e *Trichromias*. As duas últimas já foram comentadas no primeiro capítulo. Falo agora, brevemente, sobre as outras⁴⁰.

Quando *Ilustração Brasileira* voltou a circular, em maio de 1935, muita coisa já se tinha para contar e mostrar sobre o(s) projeto(s) de modernidade brasileira. Àquela altura, a pretensa modernidade estava um tanto mais encaminhada, se consideradas as muitas ações políticas já desenvolvidas na direção de fazer do Brasil um país moderno. A remodelação da cidade do Rio de Janeiro é um exemplo. A capital republicana já havia sido reformada para não ter mais aspectos que lembrassem a ultrapassada monarquia, transformada no cartão-postal da nação que se modernizava. Para tal assunto, *Ilustração Brasileira* dedicava uma

³⁸ CELSO, Affonso. No limiar. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XII, n. 1, maio 1935, p. 05.

³⁹ MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista**: imprensa e práticas culturais em tempos de República. São Paulo: Edusp, 200, p. 154.

⁴⁰ O assunto já foi abordado em meu trabalho de conclusão de curso. Ver: SILVA, 2008, p. 28-33.

seção especial: *O Rio de hoje e de ha 30 [35, 50] annos*⁴¹, que permaneceu freqüente nas edições de maio de 1935 a janeiro de 1944 (Figura 22). Compunha-se sempre de duas ou até quatro fotografias de um mesmo local: uma (ou duas) contemporânea à revista (1935-1944) e a(s) outra(s) de trinta (trinta e cinco ou cinqüenta) anos atrás (1905,1910...). Era o espaço adequado para a publicação de muitas fotografias de Augusto Malta, o renomado fotógrafo oficial da cidade, incumbido de registrar a modernização do Rio de Janeiro. As legendas ou os pequenos textos — encolhidos diante da imperiosa presença da imagem fotográfica que, supunha-se, falava por si só — que acompanhavam as fotografias evidenciavam a idéia de que, devido a uma política urbanista especialmente desenvolvida para tal fim, o Rio de Janeiro havia se modernizado, e isso era sinal de progresso e motivo de orgulho, ao menos para os editores da revista.

O Rio de hoje e de ha 30 annos não era o único lugar na *Ilustração Brasileira* que a cidade do Rio de Janeiro tinha destaque. Também através de fotografias, ela era lembrada pela moderna arquitetura de suas residências, pelos seus muitos pontos turísticos, como as belas praias, o Pão de Açúcar e, principalmente, o Passeio Público, uma grande atração na época. Tais reportagens fotográficas davam destaque ao Rio de Janeiro, “ora reforçando-lhe seu caráter cosmopolita, ora atribuindo-lhe determinadas funções que podiam ser turísticas, políticas ou propriamente de palco para o desfile de personagens da classe em ascensão, a burguesia [...]”⁴².

⁴¹ A seção também apareceu com o nome invertido — *O Rio de ha 30 annos e de hoje* — e como *O Rio de ha 30 annos e o Rio de hoje* (como na edição de março de 1941) e *O Rio de ontem e de hoje* (em dezembro de 1941 e abril de 1942, por exemplo).

⁴² MAUAD, Ana Maria. Janelas que se abrem para o mundo: fotografia de imprensa e distinção social no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. **Estudios Interdisciplinarios sobre America Latina – EIAL**. Israel, v. 10, n. 2, p. 63-89, 1999. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/eial/X_2/mauad.html>. Acesso em: 07 ago. 2006.

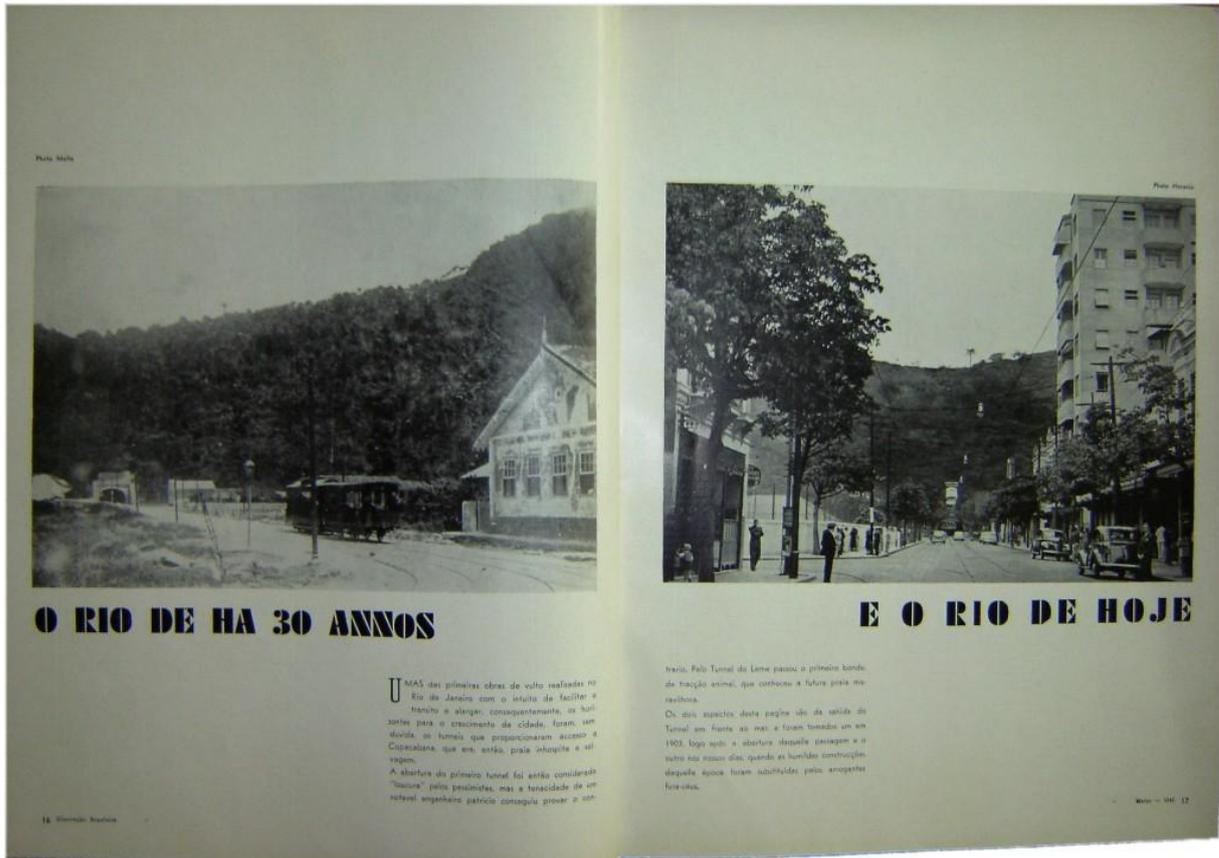


Figura 22: Duas cenas do Túnel do Leme, no Rio de Janeiro: uma de 1903 e outra de 1941, publicadas na seção *O Rio de ha 30 annos e o Rio de hoje*, da edição de março de 1941 da revista *Ilustração Brasileira*. Segundo o texto que acompanhava as fotografias, as “humildes construções” foram substituídas pelos “arrogantes fura-céus”.

Numa outra seção da *Ilustração Brasileira* esse desfile da burguesia aconteceu literalmente. A seção intitulada *Mundanismo* se configurava como um espaço reservado à alta sociedade carioca, às suas festas e eventos de riqueza ostensiva — um momento culminante para uma família de prestígio — e, principalmente, ao desfile dos vestidos luxuosos das senhoras burguesas, os quais eram desenhados por Gilberto Trompowski. As tardes de lazer dessa elite, no famoso *Jockey Club*, também tinham espaço. Eram publicadas fotografias dos homens jogando golfe — “esporte da aristocracia”, segundo definição que aparecia junto às imagens — e das mulheres dando exemplo de “bom gosto e atualidade com a moda”.

Também abundante do moderno recurso fotográfico impresso era a seção *Instantâneos de todo o mundo* (Figura 23). Ela surgiu em maio de 1936, um ano após o início da terceira fase das publicações da *Ilustração Brasileira*, com a proposta de registrar os principais fatos internacionais, deixando na antiga seção *De mez a mez* (Figura 24), que até então se dedicava ao registro dos acontecimentos nacionais e internacionais, apenas os fatos ocorridos no país. A partir de então, as duas seções exibiam fartura de fotografias e evidenciavam a existência da

parceria que começava a se delinear entre fotógrafo e repórter, entre texto escrito e texto visual, recurso bastante utilizado nas reportagens fotográficas a partir de fins da década de 1930.



Figura 23: Na seção *Instantâneos de todo o mundo*, o texto escrito encolhe e dá lugar às fotografias, evidenciando a nova relação entre texto escrito e texto visual.



Figura 24: Seção *De mez a mez* da edição de agosto de 1939: registro de alguns fatos nacionais ocorridos no mês anterior.

Outras fotografias tinham espaço na *Ilustração Brasileira*, embora não dentro de uma seção específica. Um exemplo é a série de fotografias de mulheres famosas na época: atrizes, modelos, cantoras, e, portanto, também ícones da modernidade, ligadas à poderosa indústria do cinema norte-americano. Com um cigarro na mão e em bela pose, insinuando ousadia e sensualidade, a figura feminina (Figura 25) que aparece na edição de julho de 1938 sugere ser elegante o ato de fumar, aspecto enfatizado pela legenda. Consumir cigarros industrializados era um novo hábito sendo divulgado pela imprensa. Não bastava mudar o regime de governo e remodelar a capital; era preciso também modernizar os habitantes e seus costumes, e aquele era um hábito moderno, ao menos para os editores da revista.



Figura 25: O cigarro é associado à elegância na edição de julho de 1938 de *Ilustração Brasileira*.

Além dessas seções, outras duas mantinham relativa frequência, mas gozavam de menor destaque dentro da revista; eram compostas por textos longos, escritos com fontes pequenas e por vezes dividiam a página com anúncios publicitários. *Curiosidades do Brasil* (Figura 26), escrita em tópicos, abordava assuntos diversos referentes ao país e fatos curiosos de sua história. *O Brasil Econômico* (Figura 27) tratava de questões relacionadas à economia nacional, como produção siderúrgica e estabelecimentos fabris.

No mais, se os primeiros anos do governo de Vargas não puderam ser acompanhados pela revista *Ilustração Brasileira*, então paralisada, e não apareceram — pelo menos não intensamente como seria dali a pouco — já nas primeiras edições de sua terceira fase, um pouco mais adiante a situação mudaria muito. Bastaria o Estado Novo se estabelecer.

***Ilustração Brasileira* sob a ditadura estado-novista**

Quando *Ilustração Brasileira* voltou à circulação, em maio de 1935, Vargas já estava quase completando cinco anos na presidência da República e aí permaneceria por mais uma década. Haveria tempo suficiente para, por livre e espontânea vontade ou por pressão, a revista estampar o governo e o governante em suas páginas.

Não é que Vargas não tenha aparecido logo que se iniciou a terceira fase da *Ilustração Brasileira*. Há, sim, referências às atividades presidenciais desde 1935. A revista noticiou, por exemplo, na edição de junho de 1935, a visita de Vargas à Argentina e ao Uruguai⁴³. No mês seguinte, julho de 1935, foi publicada uma fotografia destacando a presença dele, do então ministro da Guerra do país e do coronel Newton Cavalcanti no “desfile de quinze mil atletas da juventude do Brasil”⁴⁴. Em outra fotografia, publicada na edição de setembro de 1935, Vargas aparece ao lado de uma figura de destaque em seu governo, Gustavo Capanema, e outros, na inauguração do Salão Nacional daquele ano⁴⁵, ou seja, aqui ou ali Vargas aparecia nas páginas da *Ilustração Brasileira*. Mas foi a partir de 1939 que essas aparições se tornaram muito mais freqüentes e abundantes. Vargas e seu *staff* governamental passaram a ser divulgados, propagandeados na revista, satisfazendo o desejo do próprio governo, que desde seus primeiros passos se preocupou com e investiu na propaganda de si mesmo.

Mas, por que, conforme indica a revista, a partir de 1939 o governo Vargas foi divulgado mais intensamente na *Ilustração Brasileira*? O que explicaria tal situação? O que teria acontecido naquele ano?

De fato, acontecimentos importantes marcaram aquele ano em conseqüência de outros também relevantes, registrados dois anos antes, em 1937. Trata-se da instauração do Estado Novo. Depois de uma intensa agitação, por conta de uma suposta conspiração comunista que objetivava derrubar o governo — o chamado Plano Cohen —, no dia 10 de novembro de

⁴³ *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XII, n. 2, jun. 1935, p. 04.

⁴⁴ *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XII, n. 3, jul. 1935, p. 04 e 33.

⁴⁵ *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XII, n. 5, set. 1935, p. 04.

1937, contrariando a Constituição de 1934, que estabelecia o fim do mandato de Getúlio Vargas em 1938 e sob alegações de combate ao “inimigo comunista”, as campanhas presidenciais iniciadas em 1936 foram encerradas, o Congresso Nacional foi dissolvido, uma nova Constituição para o país foi outorgada e, o assim chamado Estado Novo foi instaurado. Começava o que poderíamos chamar de segunda fase do governo Vargas, quando a tendência direitista e autoritária dos primeiros sete anos se acentuaria ainda mais e seguiria na direção de consolidação de uma ditadura⁴⁶. De 1937 em diante Vargas imperativamente partiu para a execução de sua proposta política, com a pretensão de impor-se como líder maior e consolidar um Estado forte. O país caminharia no compasso estabelecido pelo governo rumo à execução efetiva de um projeto político-cultural extremamente fincado nas bases do autoritarismo.

Tendencioso desde o início, o projeto político do governo Vargas era centralizador, autoritário, antiparlamentar. Assim, o Estado Novo se caracterizou exatamente pelo fortalecimento desses aspectos. O poder se concentrou no Executivo, que, por conta do recesso forçado do Legislativo, da dissolução dos partidos políticos e dos direitos políticos, tinha agora, propositalmente, funções triplicadas. O governo federal garantiria sua ação nos estados através dos interventores, pessoas da confiança de Vargas, escolhidas e nomeadas por ele mesmo, que reproduziriam a orientação política vinda de cima.

Reitero que o governo Vargas passou a aparecer nas páginas da *Ilustração Brasileira* não somente a partir de 1939. Já foram citados exemplos de conteúdos relacionados ao governo e ao governante publicados em algumas edições logo do início da terceira fase. E acrescento aqui três edições de 1938 que fizeram referências a Vargas: a edição de junho, que noticiou, na seção *De mez a mez*, as novas leis para o salário mínimo e as manifestações ocorridas por ocasião do dia 13 de maio⁴⁷; a de setembro, que divulgou a parada trabalhista no governo Vargas⁴⁸; e a de outubro, que registrou as comemorações do Dia da Pátria daquele ano⁴⁹. Isso mostra que o Estado Novo apareceu, sim, nas páginas da *Ilustração Brasileira*, antes de 1939, ano em que essa aparição foi avultada.

No entanto, foi a partir de 1939 que a revista passou a reproduzir de modo assíduo os

⁴⁶ A partir de 1937 o país caminharia para uma definição maior de rumos. No entanto, mesmo se tratando de uma ditadura, não se pode falar em homogeneidade no cenário político-cultural brasileiro, pois, assim como vinha acontecendo até aquele momento, as divergências, conflitos e disputas entre os grupos de interesses diferentes continuavam a existir. Sobre o assunto, especificamente sobre as diferentes visões e interesses na esfera cultural brasileira, tomando como exemplo a participação do Brasil nas comemorações portuguesas em 1940, ver as reflexões de LEHMKUHL, Luciene. A participação do Brasil na Exposição do Mundo Português. In: RAMOS, Maria Bernardete; SERPA, Élio; PAULO, Heloísa (orgs.). **O beijo através do Atlântico: o lugar do Brasil no Panlusitanismo**. Chapecó: Argos, 2001, p. 63-88.

⁴⁷ **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 38, jun. 1938, p. 39.

⁴⁸ **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 41, set. 1938, p. 34.

⁴⁹ **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 42, out. 1938, p. 15.

discursos oficiais⁵⁰, divulgar as inúmeras inaugurações e exposições do governo⁵¹, noticiar com ênfase os atos do governo, por meio de reportagens — como, por exemplo, a intitulada “O que Vargas anda fazendo pelo Brasil em fora”⁵² —, veicular a imagem de um Getúlio Vargas “amigo da juventude”⁵³, contribuir para a institucionalização do “19 de abril”, aniversário do presidente, como data do calendário festivo brasileiro⁵⁴.

A própria *Ilustração Brasileira* dali a pouco, na seção *De mez a mez* da edição de fevereiro de 1940, explicaria a causa maior da veiculação intensiva da propaganda estado-novista em suas páginas a partir de 1939:

O governo federal reformou o antigo Departamento Nacional de Propaganda, dando-lhe uma organização mais extensa e mais completa e mudando-lhe o nome para Departamento de Imprensa e Propaganda. Continuou na direção desse órgão que passou a subordinar-se directamente ao Sr. Presidente da Republica o Sr. Louviral Fontes.⁵⁵

Dedicada ao registro dos fatos importantes ocorridos no país no mês anterior, a seção *De mez a mez* traria muitas outras notas, daí em diante, referentes aos feitos do governo, às atividades presidenciais, às novas leis. Já que essa seção reunia os fatos considerados importantes do mês anterior, não estariam ausentes nela os feitos do governo. O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) certamente cuidaria de verificar esse detalhe. Mas muito mais que pequenas notas, as ações do governo ganhariam páginas inteiras na *Ilustração Brasileira*.

Como informado na seção de *De mez a mez*, havia sido reformulado o departamento responsável pela elaboração da propaganda governamental e pela efetivação da censura. 1939 foi, então, o ano que marcou a culminância do longo processo de mudanças nos departamentos de propaganda iniciado em julho de 1931. Ao questionar se “teria o governo aguardado até 1939 para criar um órgão incumbido de desempenhar papel tão estratégico”⁵⁶, Tania de Luca insinua que a estrutura vinha sendo articulada há mais tempo.

Haviam chegado os tempos de intensificação tanto da utilização quanto de um maior controle sobre os meios de comunicação⁵⁷. Como a nota da *Ilustração Brasileira* adiantou, o

⁵⁰ *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XVII, n.55, nov. 1939, p. 19.

⁵¹ *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 45, jan. 1939, p. 36.

⁵² *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 66, out. 1940, p. 42.

⁵³ *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XIX, n.72, abr. 1941, p. 05.

⁵⁴ *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XIX, n.73, maio 1941, p. 15

⁵⁵ *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 58, fev. 1940, p. 34.

⁵⁶ LUCA, 2007, p. 25

⁵⁷ Vale ressaltar que defendo a idéia de um maior controle e não de controle total. Considero que falar em controle absoluto dos meios de comunicação é um equívoco. A resistência existiu sim e se o que restava era apenas o recurso da clandestinidade, ele foi utilizado. A propósito, o que se tem de mais recente e novo na

poderoso DIP era vinculado diretamente ao presidente Vargas, ao contrário dos demais, subordinados ao Ministério da Justiça, e “foi fruto da ampliação da capacidade de intervenção do Estado no âmbito dos meios de comunicação e da cultura”⁵⁸. E como se podia esperar, a ditadura trouxe no seu bojo uma implacável censura aos meios de comunicação. A própria estruturação do DIP — subdividido em Divisão de Divulgação, Divisão de Radiodifusão, Divisão de Turismo, Divisão de Cinema e Teatro, Divisão de Imprensa e Serviços Auxiliares — revelava a intenção do governo de chegar o mais longe possível no que se refere ao controle dos mais variados meios de comunicação e da esfera cultural do país, que passou a ter funções semelhantes às de um suporte da política.

Num regime autoritário como foi o Estado Novo, a intervenção estatal se fez presente na produção cultural, inserida num projeto político cuja dimensão ideológica tinha extrema importância. “A questão da cultura passa a ser concebida em termos de ‘organização’ política, ou seja, o Estado cria aparatos culturais próprios, destinados a produzir e a difundir sua concepção de mundo para o conjunto da sociedade”⁵⁹. O entendimento da política como “ordem superior a todas as outras”⁶⁰ e da cultura como “fator de unidade nacional e harmonia social”⁶¹ justificava a intervenção estatal e as funções do DIP de “elucidar a opinião pública sobre as diretrizes doutrinárias do regime, atuando em defesa da cultura, da unidade espiritual e da civilização brasileira”⁶². No projeto estado-novista mais amplo, em que política e cultura se mesclam, por isso mesmo denominado político-cultural, os meios de comunicação e a produção cultural são adaptados às novas concepções de poder⁶³ e colocados, ambos, ao seu serviço. Dessa forma, propaganda política e arte também se articulam, tornam-se inseparáveis,

produção intelectual relativa ao Estado Novo, sem pretender negar ou subestimar o exercício da censura e o controle rigoroso exercido pelo DIP, investiga a existência de discursos de oposição ao governo, ainda que enviesados e cuidadosos, e de experiências de sujeitos sociais que, mesmo não situando-se exatamente no que poderíamos chamar de contradiscurso, não contribuíam ou não endossavam o discurso estatal. O objetivo desses estudos tem sido matizar a visão mais comum e predominante que se tem desse período da história do Brasil, buscando evidenciar e discernir o que foi desejo de controle pleno e o que foi realização efetiva. Ver: LUCA, Tania Regina de. **As revistas de cultura durante o Estado Novo: problemas e perspectivas**. IV Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. Disponível em: <http://comunicacao.feevale.br/redealcar/index.php?option=com_remository&Itemid=53&func=startdown&id=1216>. Acesso em: 12 ago. 2009; PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”**. 2005. Tese (Doutorado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

⁵⁸ CAPELATO, Maria Helena Rolin. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 172.

⁵⁹ VELLOSO, Mônica Pimenta. Cultura e poder político: uma configuração do campo intelectual. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro (orgs.). **Estado Novo: ideologia poder**. Rio Janeiro: Zahar Ed., 1982, p. 72.

⁶⁰ GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo**. São Paulo: Marco Zero, 1990, p. 100.

⁶¹ CAPELATO, 1998, p. 100.

⁶² Id., 1999, p. 172.

⁶³ Cf. CAPELATO, 1998.

“formando um produto de natureza cultural e política”⁶⁴.

Em meio a questões como essas, envolvendo política e cultura, insere-se a atuação do DIP, o departamento que buscava atrair intelectuais e artistas de destaque na época, das mais diversas áreas para atuarem próximo, ou mais que isso, junto ao governo. Em nome da homogeneidade cultural que tanto o Estado Novo buscou atingir — porque esta era mais uma ferramenta para o controle social; homogeneizar culturalmente significava diminuir os riscos de contestação — o DIP se fez extremamente rigoroso.

Com a criação do DIP, “a censura às vozes destoantes da ideologia do regime foi exercida com redobrado vigor”⁶⁵ e, desse modo, as possibilidades de contestação ao regime se estreitaram ainda mais. Para a intimidação dos opositores, o regime se valeu até mesmo da repressão policial, transformando a prática da violência num instrumento da política⁶⁶.

O DIP se responsabilizava por determinar aos periódicos uma série de obrigações e restrições para que continuassem em circulação. A historiadora Silvana Goulart chama atenção para o fato de que a atuação da censura exercida pelo DIP não se restringia apenas ao veto às notícias; também impunha a elas limites e correções. Segundo a autora, a censura, “em particular na imprensa periódica, impunha critérios que direcionavam a visão dos fatos, mutilando aspectos, fornecendo versões oficiais, minimizando ou valorizando acontecimentos segundo o que lhes convinha”⁶⁷.

Além das restrições, correções e imposições relativas ao conteúdo, o Estado Novo utilizou outro instrumento de controle, esse de ordem econômica: o fornecimento de papel. Até então o papel era importado pelo governo e vendido aos jornais, o que, de alguma forma, tornava os jornais dependentes do Estado. Acrescentem-se ainda as elevadas taxas alfandegárias, das quais só se isentavam os jornais submetidos ao controle do Estado. Assim, obtinham com facilidade o papel para impressão apenas os “colaboradores” do governo⁶⁸.

Além da imprensa, um outro meio de comunicação, que se difundiu exatamente na

⁶⁴ Cf. CAPELATO, 1988, p. 120.

⁶⁵ PARANHOS, Adalberto. **A historiografia e o “samba de uma nota só” do “Estado novo”**. Disponível em: <<http://2csh.clio.pro.br/adalberto%20paranhos.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2007.

⁶⁶ A respeito da repressão policial, ver as reflexões de CANCELLI, Elizabeth. **O mundo da violência: a polícia da Era Vargas**. Brasília: Edunb, 1993. Enquanto a memória predominante é de progresso, Cancelli traz à luz a face policial e repressora do governo Vargas, e nisso tem seus méritos. Mas, por conta de seu próprio foco de pesquisa e também de suas fontes, deixa escapar as incoerências e acaba considerando o Estado como uma ditadura do tipo totalitária, cuja base de sustentação seria a repressão e a violência. Para um contraponto, ver: FERREIRA, Jorge. Estado e repressão política no primeiro governo Vargas. In: FERREIRA, Jorge. **Trabalhadores do Brasil: o imaginário popular**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 91-122. Ferreira tem uma perspectiva um pouco mais crítica, tanto que nega a idéia do poder “total” em suas análises e aponta a superestimação da repressão policial e, principalmente, da ação do Estado, logo, do silêncio quanto aos outros sujeitos sociais.

⁶⁷ GOULART, 1990, p. 22.

⁶⁸ Cf. LUCA, 2009.

década de 1930, não passou despercebido, tendo se tornado um dos principais veículos de propaganda estado-novista: o rádio. A partir de 1942, por exemplo, quando insistentemente os discursos reforçavam a legislação trabalhista como uma “concessão” do Estado, numa tentativa de maior aproximação entre Vargas e os trabalhadores, através do anúncio de novas leis, era o próprio ministro do Trabalho, Alexandre Marcondes Filho, quem falava aos “trabalhadores brasileiros” todas as quintas-feiras no programa Hora do Brasil. “Era a primeira vez no Brasil que uma autoridade do porte de um ministro de Estado se dirigia a tão grande público, usando sistematicamente, como instrumento divulgador da mensagem, o rádio”⁶⁹. Por aí podemos ver o papel central da radiofonia dentro do Estado Novo.

A linguagem do rádio não necessariamente exige alfabetização e, portanto, seu alcance é amplo. Num país com elevado número de analfabetos e com uma tradição oral predominante em sua cultura, esse foi um aspecto significativo. Por isso mesmo o governo Vargas não se descuidou de utilizar o rádio a seu favor e, conseqüentemente, de impor censura a ele. A radiodifusão se prestou para a reprodução de discursos e notícias oficiais e divulgação dos atos governamentais, vertente muito defendida pelo DIP. Também serviu como uma luva ao caráter pedagógico do governo Vargas. Havia o Serviço de Radiodifusão Educativa, exatamente assim denominado. O Ministério de Educação e Saúde (MES), órgão dirigido por Gustavo Capanema, era um dos defensores dessa função educacional do rádio. Segundo Newton Dângelo, através do serviço de radiodifusão era possível ao governo aproximar-se dos ‘iletrados’ — leia-se trabalhadores urbanos e rurais — e levar a eles a nação da qual deveriam fazer parte⁷⁰.

Mas para o rádio “houve brechas para atividades relativamente autônomas”⁷¹. A imprensa é que, de fato, “foi o setor mais atingido pelo controle do DIP”⁷². O cerco sobre o periodismo foi ferrenho. De acordo com o que estabeleceu a Constituição de 1937, outorgada por Vargas, a imprensa era regida por lei especial, cujos princípios lhe determinavam a “função de caráter público”. A fundamentação do governo para tal determinação era que

⁶⁹ GOMES, Ângela Maria de Castro. **A invenção do trabalhismo**. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005, p. 212.

⁷⁰ DÂNGELO, Newton. **Escolas sem professores: o rádio educativo nas décadas de 1920/40**. 1994. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1994.

⁷¹ CAPELATO, Maria Helena Rolim. Estado Novo: novas histórias. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 204. Considerando o rádio um instrumento de importância fundamental para a propaganda ou, de modo mais amplo, para o projeto político-cultural estado-novista, é preciso observar que ele não escapou do controle do DIP. Por se tratar de um meio de comunicação muito mais ligado à cultura popular, pode ser que o controle sobre ele tenha sido mais difícil e exigido um esforço maior por parte dos órgãos censores, em comparação com a imprensa, onde o controle podia se dar de forma um tanto mais efetiva. É nessa perspectiva que podemos pensar as “brechas para as atividades relativamente autônomas” do rádio.

⁷² *Ibid.*, p. 204.

o jornal era político por nascença. Uma vez que a política passava a ser a mais alta das atividades públicas e precisamente a atividade do Estado, era natural que a folha impressa, longe de ser privada da sua função natural, passasse a exercê-la dentro do Estado, como função pública.⁷³

Por conta dessa “função pública”, a imprensa não poderia se negar a publicar tudo o que determinasse o governo⁷⁴. E com apoio do poderoso DIP, mais precisamente da Agência Nacional, o governo produziria, ele mesmo, o seu conteúdo de propaganda, de legitimação e exaltação à figura de Vargas. A Agência Nacional, um dos setores mais importantes do DIP dentro da Divisão de Imprensa, o centro dos serviços jornalísticos, encarregava-se de distribuir, pelas redações dos jornais e revistas, reportagens, artigos, noticiários do governo, fotografias, enfim, um completo material, preparado pela própria Agência, que deveria ser publicado. Cerca de 60% do conteúdo de um jornal era fornecido pela Agência Nacional⁷⁵. Tudo isso não somente para persuadir o público leitor, legitimar e construir uma imagem positiva do regime, das instituições e do chefe do governo, mas também para impedir qualquer tipo de oposição e contestação. Sob a ditadura estado-novista, nas páginas de periódicos como a revista *Ilustração Brasileira*, mais que textos e imagens, era impressa a íntima relação entre censura e propaganda.

Se, já na edição de novembro de 1939, Vargas e seu governo ganharam páginas e páginas na revista *Ilustração Brasileira*, a partir do mês seguinte isso seria mais que normal para todos os periódicos em circulação no país; seria uma obrigação, porque para isso é que havia sido criado o DIP, em 27 de dezembro de 1939. Embora anterior à criação do DIP, o número 55 da *Ilustração Brasileira*, de novembro de 1939, uma “Edição Comemorativa do Cincoentenário da República”, viria marcar o início dos tempos de uma intensiva propaganda estado-novista na revista. A partir dessa edição, folhear as páginas da *Ilustração Brasileira* significava encontrar inúmeras referências, quando não muitas páginas, sobre o governo e o governante.

A propósito, vale lançar um olhar mais atento à edição de novembro de 1939, porque

⁷³ ANUÁRIO DA IMPRENSA, Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa e Propaganda, 1941, p. 01.

⁷⁴ Se a imprensa era considerada serviço de utilidade pública, nada estranho o intelectual daquele tempo ir “da torre de marfim à arena política” e responder ao chamado do regime para ser o representante da consciência nacional. Os intelectuais participaram ativamente do regime estado-novista, ajudando na sua organização político-ideológica, elaborando a propaganda governamental. A afinação com o regime determinava o grau de participação no poder. Sobre o assunto ver: VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: DELGADO, Lucília de A. N.; FERREIRA, Jorge (orgs.) **O Brasil Republicano – O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 145-179; VELLOSO, Mônica Pimenta. A cooptação dos intelectuais. **BrHistória**. São Paulo, ano 1, n. 5, 2007, p. 32-33.

⁷⁵ Cf. LUCA, 2009.

ela permite refletir sobre um aspecto fundamental e bastante interessante do projeto político do Estado Novo. Com uma capa diferenciada (Figura 28), que, no lugar do desenho da mão segurando uma tocha, estampou apenas o brasão da República — muito pertinente para a ocasião e para a própria revista, uma vez que esse símbolo republicano já havia estampado capas de outras fases — e o logotipo da revista, mantendo o restante da página “limpo”, como marca da modernidade no que diz respeito à linguagem gráfica.



Figura 28: Capa da “Edição Comemorativa do Cincoentenário da República” - novembro de 1939. A relativa limpeza visual da capa garante a pitada de atualidade, em termos de linguagem gráfica, em meio ao destaque ao passado no conteúdo.

Essa edição contou com mais de 130 páginas, sendo composta por textos de diversos autores que, em sua maioria, tiveram a República como tema principal⁷⁶, tanto o seu passado, quanto o seu presente — este representado na pessoa e no governo de Getúlio Vargas. Esse é o interessante aspecto sobre o qual podemos refletir a partir da edição especial de novembro de 1939: um Estado que a si mesmo chama de “novo”, volta os olhos ao passado, propõe uma releitura dele e, a partir daí, situa-se no presente e projeta o olhar no futuro, numa tentativa evidente de autolegitimação. O próprio Vargas exalta o passado num texto publicado na

⁷⁶ Os poucos textos que não diretamente se referiam à República não destoavam do conjunto da revista e do tema proposto para aquela edição especial.

referida edição:

A consciência do nosso esforço impõe-nos o dever de exaltar os empreendimentos das gerações passadas e ao mesmo tempo a coragem de reconhecer os seus desacertos. As reminiscências de lutas e dificuldades do passado constituem o nosso legado precioso de experiência, donde extraímos ensinamentos não só para vencer os obstáculos do presente como para retificar os rumos traçados para o futuro.⁷⁷

E essa não seria a única edição da *Ilustração Brasileira* que estabeleceria pontes entre o passado e o presente do país. A edição de agosto de 1942, “Comemorativa do Centenário da Pacificação do Movimento de 1842”⁷⁸ (Figura 29), também especial, de total destaque à figura de Duque de Caxias, no que se refere tanto aos textos escritos quanto às imagens⁷⁹, constituiu-se, quase na sua totalidade⁸⁰, de recuperações do passado.

⁷⁷ **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 55, nov. 1939, p. 19.

⁷⁸ O “Movimento de 1842”, também chamado de “Revolução Liberal de 1842”, eclodiu nas Províncias de São Paulo e Minas Gerais no contexto do Brasil Império, ano de 1842, por conta da insatisfação com algumas reformas instituídas para controlar os “excessos” liberais, consideradas conservadoras pelos “revoltosos”.

⁷⁹ Foram publicadas as seguintes obras: VIANNA, Armando. **Caxias em 1842**. Óleo s/ tela, color. Revista *Ilustração Brasileira*, ano XX, n. 88, Rio de Janeiro, ago. 1942, p. 65; FAUSTO, Cadmo. **O inclito Caxias, guardião da Pátria**. Óleo s/ tela, color. Revista *Ilustração Brasileira*, ano XX, n. 88, Rio de Janeiro, ago. 1942, p. 91; AMÉRICO, Pedro. **Caxias em Itororó**. Óleo s/ tela, color. Revista *Ilustração Brasileira*, ano XX, n. 88, Rio de Janeiro, ago. 1942, p. 117. MARTINS, Álvaro. **Caxias Pacificador**. Composição. Revista *Ilustração Brasileira*, ano XX, n. 88, Rio de Janeiro, ago. 1942, p. 93.

⁸⁰ Da página 118 em diante aparecem outros assuntos, tratando, por exemplo, de obras de interventores dos Estados. Obras do passado dignas de nota e também do presente na mesma edição: ligação do passado ao presente?



Figura 29: Capa da “Edição “Comemorativa do Centenário da Pacificação do Movimento de 1842” — especial de agosto de 1942: mais ligações entre passado e presente.

A edição especial parecia antenada ao conteúdo veiculado nas comemorações do Dia do Soldado que, a partir da década de 1930, após mudanças importantes, passou a não enfatizar mais “em primeiro lugar a legalidade e a disciplina, e sim a fusão do Exército com a Nação, tendo como ponto focal Caxias, apresentado como o maior lutador pela unidade e integridade da Pátria”⁸¹, e destacando “duas características centrais diretamente relacionadas à autoridade de Caxias: sua atuação como ‘pacificador’ e como mantenedor da unidade”⁸².

Esse perfil de Caxias apareceu nas páginas da *Ilustração Brasileira*. Na referida edição especial de agosto de 1942, outro texto assinado pelo presidente foi publicado, dessa vez menor, numa página em que aparecia também a sua imagem desenhada por Miranda Junior (Figura 30). Era preciso dar espaço, também no campo visual, ao chefe do governo. De maneira nenhuma ele poderia ser esquecido e muito menos “inferiorizado” diante da figura de Caxias. Era preciso inseri-lo e dar a ele importância numa linha evolutiva da história brasileira. No texto, Vargas exalta a figura de Duque de Caxias, confere-lhe lugar de prestígio na história no país, diz que “no decorrer do tempo, a projeção do seu nome na história da

⁸¹ CASTRO, Celso. Entre Caxias e Osório: a criação do culto ao patrono do Exército Brasileiro. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, n. 25, 2000/1, p.108.

⁸² *Ibid.*, p. 111.

nossa Pátria tende sempre a avultar, quer como elemento integrador da nacionalidade, quer como condutor da vitória na defesa da nossa soberania”⁸³.

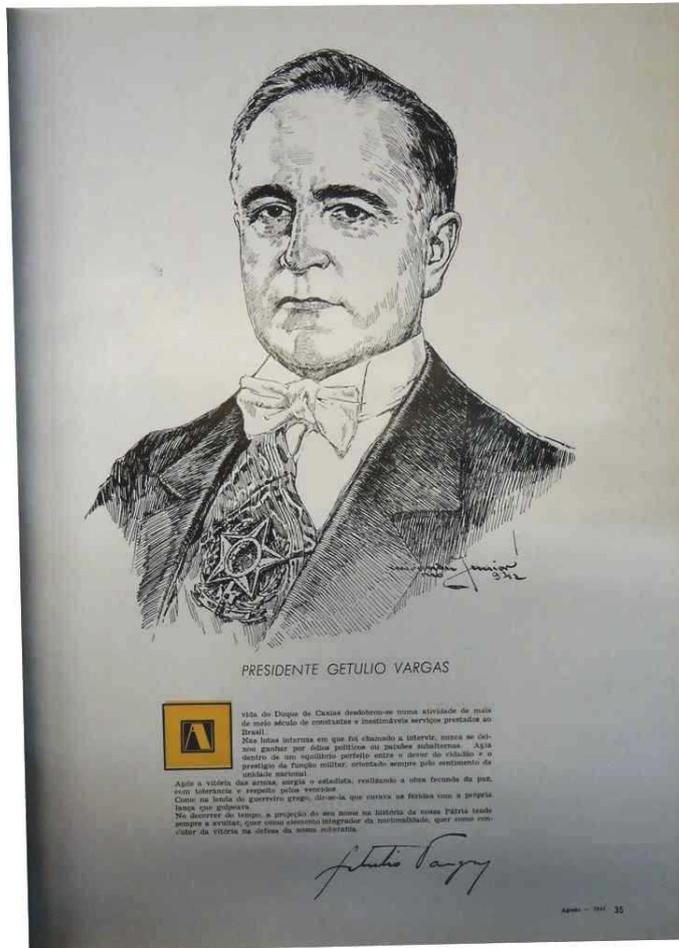


Figura 30: Texto de Vargas na edição de agosto de 1942: destaque para a figura de Caxias na história brasileira.

Há que se atentar para a construção de uma imagem de defensor da unidade nacional para Duque de Caxias. O próprio Vargas exalta Caxias nesse aspecto, por ter agido “dentro de um equilíbrio perfeito entre o dever do cidadão e o prestígio da função militar, orientado sempre pelo sentimento da unidade nacional”⁸⁴. Também para Lourival Fontes, diretor do DIP, segundo texto assinado por ele na edição de agosto de 1942, “se não fora o patriotismo de alguns homens, colocados acima das discórdias mesquinhas e das rivalidades insensatas”⁸⁵, entre os quais se destacava “em alto relevo, com sua figura imponente, o Marechal Duque de Caxias”⁸⁶, teria se destruído “o poderoso bloco do Império, com as províncias transformadas

⁸³ VARGAS, Getúlio. Presidente Getúlio Vargas. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XX, n. 88, ago. 1942, p. 35.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁵ FONTES, Lourival. Caxias. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XX, n. 88, ago. 1942, p. 38.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 38.

em republiquêtas débeis e inexpressivas”⁸⁷. Para Fontes, portanto, era justo que os brasileiros contemplassem a figura de Caxias como paradigma e exemplo⁸⁸.

A este estudo interessa perceber a relação da imagem de defensor da unidade nacional de Caxias com Vargas. Ambos são, em grande medida, aproximados e destacados nas páginas da *Ilustração Brasileira*, tanto nas construções textuais quanto nas imagéticas. Podemos pensar, assim, que a imagem construída para Caxias estava sendo associada, por mais indiretamente que fosse, também à de Vargas. Dentro do projeto político-cultural do Estado Novo, conferir essas qualidades — de “pacificador” e “mantenedor da unidade e integridade da Pátria” — tanto a Caxias, que era exaltado, quanto a Vargas era importante “para a crítica ao funcionamento da democracia política liberal e das alternativas socialistas, vistas como elementos de divisão ou simplesmente como ‘subversivas’”⁸⁹. No bojo da questão da unidade nacional, vinha a da centralização, a qual parece ser apresentada como sinônimo de paz e como mais um aspecto a aproximar Vargas e Caxias.

A referida edição informa ainda que Lourival Fontes era o “Presidente da Comissão Organizadora dos Festejos Nacionais Comemorativos da Pacificação do Movimento de 1842”⁹⁰ e que a revista *Ilustração Brasileira* era o órgão oficial dessa Comissão. *Ilustração Brasileira* possivelmente continuava sendo destaque entre os periódicos. Graficamente, em nada deixava a desejar e isso era mais um ponto a favor da sua escolha para, mais uma vez, divulgar oficialmente um evento nacional.

Para além das páginas da *Ilustração Brasileira*, o Estado Novo muito investiu, de diversas formas, num projeto amplo de recuperação do passado. Uma série de iniciativas públicas nesse sentido foram tomadas, entre elas a criação do Museu Imperial em Petrópolis em 1940, a multiplicação das sedes do Instituto Histórico e Geográfico por todo o país, o subsídio a várias associações históricas, e uma das mais importantes, o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). A recuperação do passado histórico no Estado Novo passou a integrar “um verdadeiro calendário de comemorações de centenários de acontecimentos, de nascimento ou morte dos mais notáveis vultos e instituições da história do

⁸⁷ FONTES, Louviral. Caxias. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XX, n. 88, ago. 1942, p. 38.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁹ CASTRO, 2000, p. 111.

⁹⁰ O sergipano Lourival Fontes, integrante da Aliança Liberal era também diretor do Conselho Nacional de Imprensa, órgão que fiscalizava a imprensa em todo o país. Fontes gozava de muito prestígio junto a Vargas, certamente por conta de sua competência profissional como jornalista e de sua fidelidade ao chefe do Estado Novo. Mesmo depois de afastado do DIP, esse prestígio não foi ameaçado. Na *Ilustração Brasileira*, Fontes teve um retrato seu impresso em uma página inteira na edição excepcionalmente dupla de julho/agosto de 1940 e ainda uma *trichromia* — provavelmente feita a partir daquela fotografia —, obra de Portinari, na edição de setembro de 1941.

Brasil”⁹¹.

Se em termos de produção de textos históricos não houve nada significativo numericamente, em função de um projeto político-ideológico do Estado Novo “difunde-se amplamente uma cultura política, centrada em uma visão de ‘nosso passado e de nossa história’, que se apropria e lê o estoque de obras acumulado, associando-o a outros materiais e dando-lhe novo sentido e força”⁹². Trata-se de uma releitura específica do passado, de acordo com o olhar e interesse do próprio Estado Novo, ou dos intelectuais a seu serviço, no presente.

Durante os anos do Estado Novo, fez-se “um esforço consciente e avultado para redescobrir o passado histórico enquanto realidade antecedente e passível de compreensão [...] fonte de explicação para o novo”⁹³. Embora esteja evidente nas palavras do presidente Getúlio Vargas ou do seu fiel escudeiro, Lourival Fontes, o postulado do passado como “fonte de ensinamentos”, não se tratava simplesmente de um retorno ou da concepção do passado como paradigma para o presente e também para o futuro. O próprio Vargas ficaria comprometido, se assim o fosse, porque também nas suas palavras, publicadas na edição especial de novembro de 1939 da *Ilustração Brasileira* (transcritas na página 108), há o reconhecimento de que no passado existiram “desacertos”. Seria coerente argumentar — e assim se argumentou — que também com os erros se aprende, mas as intenções do Estado Novo não se resumiriam a tão somente isso. Segundo Ângela de Castro Gomes, a recuperação e valorização do passado advinha, muito mais,

da orientação sustentada pelos ideólogos do regime de que não havia governos bons ou maus — não havia modelos universais —, e sim governos adequados ou não a uma realidade singular. [...] a clara perspectiva historicista impunha a valorização do “passado”, única categoria capaz de preencher com respostas verossímeis tal exigência de “adequação”. Também torna-se evidente que essa demanda implicava uma leitura positiva do “passado”, o que igualmente não podia resvalar para excessos idealizadores que a política “realista” do Estado Novo igualmente não comportava.⁹⁴

Os ideólogos estado-novistas buscavam um “sentido”, queriam interpretar uma realidade social ou, melhor, chegar ao “real” a partir de seu passado e não a partir da

⁹¹ GOMES, Ângela Maria de Castro. **História e historiadores**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 146. A autora reconstrói o relevante e complexo “lugar do passado” e, nesse passado, o “lugar da história” na construção discursiva do Estado Novo, através da análise de algumas seções da revista *Cultura Política*, editada pelo DIP.

⁹² GOMES, Ângela Maria de Castro. Cultura política e cultura histórica no Estado Novo. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (orgs.). **Cultura política e leituras do passado**: historiografia e ensino de história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 50.

⁹³ GOMES, 1999, p. 145.

⁹⁴ Id., *ibid.*, p. 142.

constatação do que já existia. O presente era, assim, o último momento do passado e não o primeiro do futuro⁹⁵. Estava escancarada a face conservadora de um Estado que se autodenominava “novo”.

Como visto, o passado assume lugar importantíssimo na construção discursiva do Estado Novo. A história brasileira seria interpretada a fim de se encontrar nela um sentido, o qual pode ser “identificado no processo de centralização política que estaria presente na evolução social do Brasil através do tempo”⁹⁶. Em outras palavras, é como se o Brasil tivesse uma vocação centralizadora que, naquele tempo, tinha em Getúlio Vargas a sua concretização. Todas as experiências de descentralização não obtiveram êxito, segundo demonstrava a história do Brasil contada pelo Estado Novo. Aí estava, evidente, a tentativa de autolegitimação do Estado Novo através do processo amplo de recuperação do passado brasileiro.

O Estado Novo lida com a memória como um poderoso instrumento de legitimação. Segundo o historiador Alcir Lenharo, ele

se apresenta como o único sujeito adequado ao país para aquele momento e, ao mesmo tempo, o corretor de sua linha de evolução histórica. Daí a utilização do fato mítico da Revolução de 1930, da qual 37 se apresentará como revolução acabada e da qual tomará de empréstimo sua origem mítica de fundação.⁹⁷

Por falar em revolução, o Estado Novo ressignificou também esta noção, fazendo-a deixar de ser monopólio de socialistas, comunistas e anarquistas. Maria Helena Capelato entende que a representação de revolução no Estado Novo vinha para legitimar a “destruição da velha ordem” — a ruptura em 1930 — e a “construção do novo” — a transformação radical em 1937⁹⁸.

As edições de novembro de 1939 e agosto de 1942 da revista *Ilustração Brasileira*, que trouxeram essas discussões acerca da relação passado/presente no interior do projeto político do Estado Novo, foram duas das cinco especiais pertencentes à coleção estudada neste trabalho. Um olhar mais atento não deixou escapar a observação de que todas as edições especiais do período compreendido entre maio de 1935 e janeiro de 1944 da *Ilustração Brasileira* abordaram temas do interesse do Estado Novo e é muito provável que na sua produção tenha havido interferência do DIP, ou mais precisamente da Agência Nacional, responsável pela elaboração de conteúdo. Além das analisadas “Edição Comemorativa do

⁹⁵ Cf. GOMES, 1999.

⁹⁶ Id., *ibid.*, p. 144.

⁹⁷ LENHARO, Alcir. **Sacralização da política**. Campinas: Papirus, 1986, p.14.

⁹⁸ CAPELATO, 1998, p. 150

Cincoentenário da República” e “Edição Comemorativa do Centenário da Pacificação do Movimento de 1842”, foram publicadas, em junho de 1941, uma edição especial sobre “Turismo”; em janeiro de 1942, uma sobre o “Panorama Educacional do Brasil”; e em dezembro de 1943, outra cujo tema era “São Paulo e o Estado Nacional”. Com exceção da edição especial de janeiro de 1942, que teve como enfoque a educação e que será abordada no próximo capítulo deste estudo, cabe agora um olhar mais demorado sobre essas edições especiais, a fim de nelas, mas não apenas nelas, ver concretizado ou, em termo mais pertinente à ocasião, formatado, traduzido em texto e imagem o projeto político-cultural do Estado Novo; em outras palavras, o que e como apareceu esse projeto nas páginas da *Ilustração Brasileira*.

Começamos pela edição dedicada ao turismo no Brasil, de junho de 1941 (Figura 31). Anunciado na primeira página da edição anterior da revista, de maio de 1941, que, aliás, marca o início da grafia do nome da revista com apenas uma letra “e”⁹⁹, o número especial sobre turismo ganhou uma capa diferente, como era comum nas edições da terceira fase da revista. A ilustração, assinada por Orozio, traz um casal dentro de um carro, supostamente em movimento, num cenário tomado pelo verde, além do céu azul e algumas nuvens, tudo indicando se tratar de uma viagem. A mulher, olhando para o lado, com a sobrancelha levemente erguida e os lábios sugerindo um comentário, parece encantada com tudo o que avista, enquanto o homem, de cabelos brilhosos, solta um sorriso. A cena da viagem aparece emoldurada — sugerindo a vista de uma janela, o enquadramento de uma fotografia ou um fotograma cinematográfico? —, tendo à sua esquerda o tema daquela edição escrito com uma fonte leve, descontraída, sem adornos, quase como uma anotação de viagem, e abaixo o logotipo da revista e as informações técnicas sobre aquele número.

⁹⁹ A razão teria sido a ocorrência de uma reforma da língua portuguesa e a conseqüente “obrigatoriedade, pelos órgãos de imprensa, da adoção da ortografia oficial” a partir de março daquele ano, segundo informa o Anuário da Imprensa Brasileira na sua página 115. A língua portuguesa esteve em pauta nas discussões entre Portugal e Brasil para a assinatura de acordos visando à convergência das ortografias de ambos os países. Esse processo, iniciado em 1931 com a assinatura de um acordo preliminar, teve continuidade ao longo das décadas de 1930 e 1940, quando foram assinados acordos distintos que não levaram a uma unificação da língua portuguesa. O assunto se refletiu nas páginas da *Ilustração Brasileira*, especificamente numa série de textos assinados por Julio Nogueira e reunidos no que se configurou uma seção temporária chamada *Em defesa da língua*. Em maio de 1941, Nogueira dizia estar alegre com o ato do governo que, finalmente, havia tornado obrigatório à imprensa o emprego da “grafia simplificada”. Ver: NOGUEIRA, Julio. *Em defesa da língua*. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 73, maio 1941, p. 33.

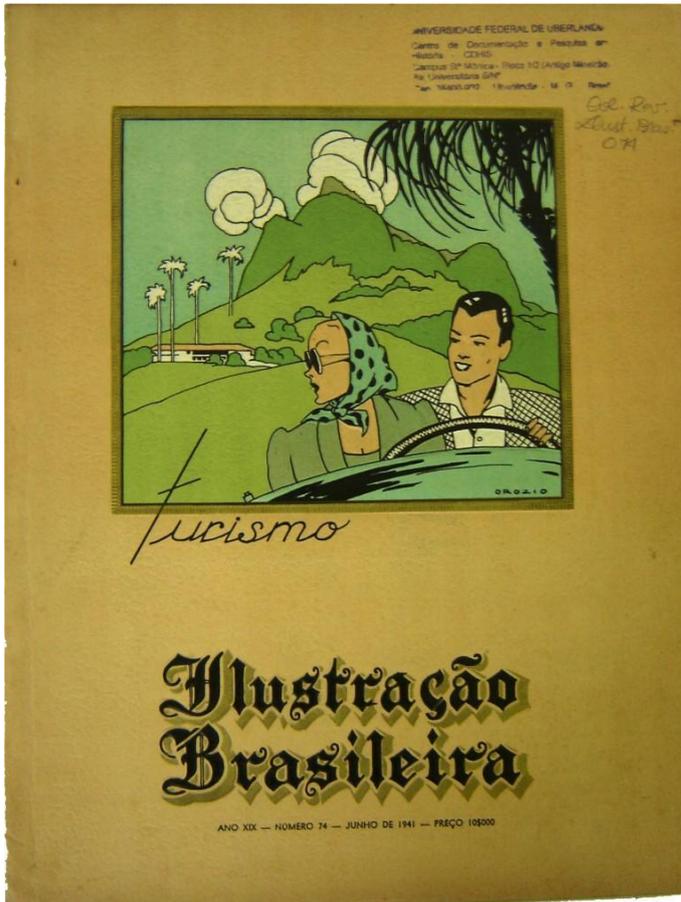


Figura 31: Edição especial:
Turismo – junho de 1941.

A cor verde que sobressai na ilustração (na vegetação ao fundo, na montanha, no céu, no carro, no casaco e no lenço usados pela mulher), tomando-a quase por inteiro e já revelando a imagem predominante que se queria divulgar do Brasil (a de um país-natureza), aparece mais intensamente na página que abre a mesma edição (Figura 32).

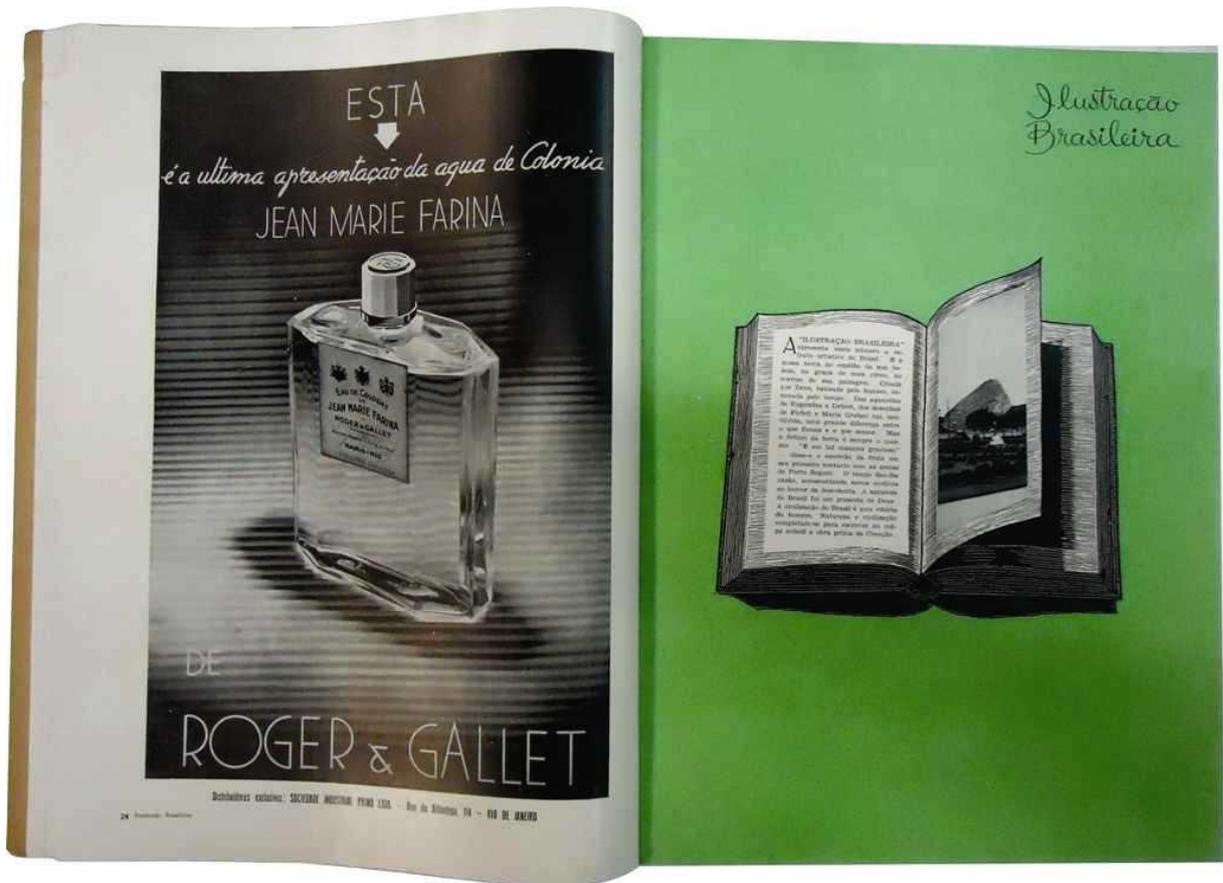


Figura 32: Página de abertura da edição especial sobre turismo. Logo no início da revista, muito verde indica o tipo de apresentação que se faria da face turística do Brasil: um país de belezas naturais exuberantes.

Na página de abertura da edição de junho de 1941, o texto e a imagem que aparecem dentro do livro “mergulhado no verde”, remetem o leitor ao país-natureza. Karina Souza, autora de um estudo sobre as metáforas cromáticas do Estado Novo nas páginas da revista *Ilustração Brasileira*, comenta:

Pela imagem que o texto evoca, nos sugerindo um mergulho no verde, podemos perceber que o fundo da página, antes da própria leitura do texto, já antecipa o tratamento dado ao conteúdo da edição sobre turismo no Brasil. Seriam apresentadas as belezas da natureza brasileira, além disto, o verde, conjuntamente com a mensagem do texto, exalta de forma mais palpável as riquezas naturais pela sensação de natureza que ele provoca no leitor.¹⁰⁰

O texto que abre a edição, ainda segundo Karina Souza,

apela para a imagem do mito fundador do Brasil sem maiores disfarces. Ele fala em nome da própria revista *Ilustração Brasileira* nos dizendo sobre a imagem nacional que a revista se propunha a revelar, naquela edição, através de obras artísticas. A beleza da paisagem brasileira é apresentada como

¹⁰⁰ SOUZA, Karina Paim Teodoro de. **Brasilidade em cores**: metáforas cromáticas do Estado Novo nas páginas da revista *Ilustração Brasileira*. 76 fls. 2009. Monografia (Bacharelado), Curso de Graduação em História – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009, p. 64.

virtude nacional, sendo as cores também um elemento deste nosso caráter, (“na graça de suas cores”). Literalmente o Brasil aparece como presente e criação divina, sendo a nação brasileira consequência desta nossa condição inicial.¹⁰¹

À semelhança das outras edições especiais citadas, a de junho de 1941 se constituiu de imagens e textos¹⁰² relacionados diretamente ao tema do turismo. A ênfase nitidamente recai sobre as belezas naturais do país, “das florestas equatoriais da região amazonica às planícies maravilhosas dos pampas”¹⁰³. A intenção, como revela Lourival Fontes em texto publicado nessa edição, era “uma vez restabelecida a paz no mundo, fazer convergir para o nosso país a atenção e a curiosidade dos turistas de todos os continentes”¹⁰⁴ através da propaganda das “incomparáveis possibilidades turísticas”¹⁰⁵ do Brasil.

Lembremos que dentro do DIP havia a Divisão de Turismo. Nada surpreendente, então, um periódico publicar uma edição inteira dedicada ao assunto. É coerente supor que o próprio DIP tenha sido o responsável pelo feito e que tanto Lourival Fontes quanto Franklin de Araújo, da Divisão de Turismo, escreveram na edição especial da *Ilustração Brasileira*. Ao contrário do que, talvez, se possa pensar mais comumente, não foi a intenção de uma organização mais sistemática e eficaz do aparelho responsável pelo controle da informação e elaboração da propaganda do regime que impulsionou a montagem da Divisão de Turismo vinculada ao DIP. Silvana Goulart comenta que, segundo teria afirmado Alzira Vargas do Amaral Peixoto, filha de Getulio Vargas e auxiliar no gabinete da Presidência da República,

o incremento do turismo havia sido uma das razões da criação do DIP. Ela relata o empenho de autoridades administrativas, em 1938, no sentido de convencê-la sobre a necessidade de se organizar o turismo nacional, o que resultaria em fonte de renda excepcional para o país. Com a cobrança de pequena taxa sobre o turismo seria possível aperfeiçoar os serviços de hotéis, organizar viagens, formar uma equipe de profissionais especializados e melhorar as estradas.¹⁰⁶

Se ainda não tinha, a partir da criação do DIP e da Divisão de Turismo, em 1939, o turismo assumiria papel de importância no projeto político do Estado Novo. Alzira Vargas, instigada por autoridades administrativas, conseguiria realmente fazer com que a questão do turismo se tornasse uma preocupação do governo de seu pai. A Divisão de Turismo foi criada,

¹⁰¹ SOUZA, 2009, p. 63.

¹⁰² Seguem referências das *trichromias* publicadas nessa edição: FARIA, Manoel. **Jardim Botânico**. Óleo s/ tela, color. Revista *Ilustração Brasileira*, ano XIX, n. 74, Rio de Janeiro, jun. 1941, p. 31; FARIA, Manoel. **Silvestre**. Óleo s/ tela, color. Revista *Ilustração Brasileira*, ano XIX, n. 74, Rio de Janeiro, jun. 1941, p. 41.

¹⁰³ FONTES, Lourival. [Sem título]. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 74, jun. 1941, p. 28.

¹⁰⁴ FONTES, 1941, p. 28.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁶ GOULART, 1990, p. 73.

então, para

organizar e fiscalizar serviços turísticos internos e externos [...] organizar planos de propaganda no exterior e executá-los, organizar fichários e cadastro de informações turísticas, corresponder-se com outras organizações no plano internacional, organizar e divulgar material de propaganda turística sobre o país¹⁰⁷.

Por tudo que foi dito até aqui, claro está que construir e divulgar uma imagem positiva do país e especialmente do governo e do governante era uma das intenções estado-novistas. Para isso era elaborada, e com zelo, a propaganda política do regime, utilizando o que havia de melhor e mais moderno, tanto em termos de meios de comunicação — imprensa e rádio, principalmente — quanto no que se refere aos idealizadores e produtores dessa propaganda¹⁰⁸. Nos limites nacionais, então, havia garantia de que circularia a construída boa imagem do Estado Novo. Mas, e internacionalmente? Não havia interesse por parte do Estado Novo em atingir também nessa esfera? Havia sim e essa tarefa caberia principalmente à Divisão de Turismo, cuja atuação se voltaria mais para a propaganda do país no âmbito internacional¹⁰⁹, como se pode observar no texto de Lourival Fontes publicado na *Ilustração Brasileira*, no qual o autor se mostra interessado em atrair a “atenção e a curiosidade dos turistas de todos os continentes”¹¹⁰. Assim, os investimentos e preocupações do Estado Novo com a questão do turismo não viriam desligados de interesses políticos mais amplos; ao contrário, poderiam garantir a veiculação de uma imagem positiva do país e de seu governo/governante, sobretudo no exterior¹¹¹, mas também nos limites internos.

Também em termos econômicos o turismo representaria ganhos pra o país, como já havia percebido Alzira Vargas e inclusive insistido com seu pai¹¹². O turismo era visto como uma atividade economicamente promissora, “fonte de renda excepcional” para o país e por isso era estimulado também internamente, mesmo com o foco principal sendo o exterior. Por

¹⁰⁷ GOULART, 1990, p. 72.

¹⁰⁸ Os intelectuais que participavam ativamente do regime eram de competência e destaque na época (a exemplo de Francisco Campos, Azevedo Amaral e Almir de Andrade) e as fotografias e textos produzidos pra divulgar a imagem do país eram da melhor qualidade, já que Lourival Fontes havia recrutado o que havia de melhor no nosso fotojornalismo (Cf. LUCA, 2007).

¹⁰⁹ Vale ressaltar que a divulgação do país no exterior também era feita, antes mesmo dos investimentos em turismo, com a participação em Feiras Internacionais e Exposições, além da assinatura dos acordos internacionais, tudo promovido especialmente pelo Ministério das Relações Exteriores e seus embaixadores.

¹¹⁰ FONTES, 1941, p. 28.

¹¹¹ Ver: LEHMKUHL, Luciene. Arte brasileira na Exposição do Mundo Português. In: SARMENTO, Cristina Montalvão (coord. Portugal); GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal de (coord. Brasil). **Culturas cruzadas em português: redes de poder e relações culturais** (Portugal-Brasil, séc. XIX e XX). Coimbra: Almedina, 2010, v. 1, p. 299-315.

¹¹² Cf. FILHO, João dos Santos. O turismo na Era Vargas e o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP. **CULTUR – Revista de Cultura e Turismo**, ano 02, n. 02, jul. 2008. Disponível em: <<http://www.uesc.br/revistas/culturaeturismo>>. Acesso em: 15 jul. 2010.

conta disso e, claro, porque era uma incumbência da Divisão de Turismo organizar e divulgar material de propaganda turística dentro do país, havia veiculação desse assunto em periódicos de circulação nacional, como *Ilustração Brasileira* — este, em especial, diga-se de passagem, tinha um público leitor dono de condições financeiras mais que suficientes para viajar por todo o território nacional. O convite ou a propaganda das “incomparáveis possibilidades turísticas”¹¹³ do Brasil se estendia, assim, também aos brasileiros.

O uso de um periódico como *Ilustração Brasileira* pela Divisão de Turismo do DIP se identifica também com outra atribuição do órgão: a de manter uma publicação ilustrada. Para a propaganda turística, a publicação de imagens ou a interação entre essas e os textos escritos era indispensável; daí a especificação de publicação ilustrada com a reprodução de desenhos, pinturas, gravuras e fotografias. Afinal, só uma publicação desse gênero possibilitaria a utilização dos recursos visuais, da poderosa imagem, como acreditavam os ideólogos estadonovistas. As revistas ilustradas é que dispunham dos recursos para tal empreitada. Falar na novidade da fotografia impressa nas primeiras décadas do século XX, por exemplo, é falar do pioneirismo das revistas ilustradas do período.

O próprio presidente dava o exemplo. Segundo texto publicado na página 26 da edição de junho de 1941 da revista *Ilustração Brasileira*, ele era o “turista número um do Brasil, tantas são as viagens suas pela nossa terra”¹¹⁴. Fotografias das inúmeras viagens “por mar, por terra, pelos ares”¹¹⁵ do presidente aparecem junto ao texto que lhe dá o título de “turista número um do Brasil”, numa bela diagramação da página. Uma vez que, muito possivelmente, a edição especial sobre o turismo foi organizada pelo DIP, acredito que as páginas 26 e 27 (Figura 33) foram elaboradas pela Agência Nacional e enviadas à *Ilustração Brasileira* para serem publicadas. Não é possível afirmar que a diagramação das referidas páginas, assim como aparece na revista, veio pronta da Agência Nacional, mas em relação ao material fotográfico e ao texto, é bem provável que sim. A fotografia do canto superior esquerdo da página 26, por exemplo, integrou também a coleção de postais “Brasil Novo”, produzida pelo DIP¹¹⁶.

¹¹³ FONTES, 1941, p. 28.

¹¹⁴ O Presidente Getúlio Vargas. Turista número um do Brasil. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 74, jun. 1941, p. 26-27.

¹¹⁵ Id., *ibid.*, p. 26.

¹¹⁶ Ver: BORGES, Daniel Cabral. *Imagem e comunicação visual no discurso político da Era Vargas*. Rio de Janeiro. 119 p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006, p. 68.

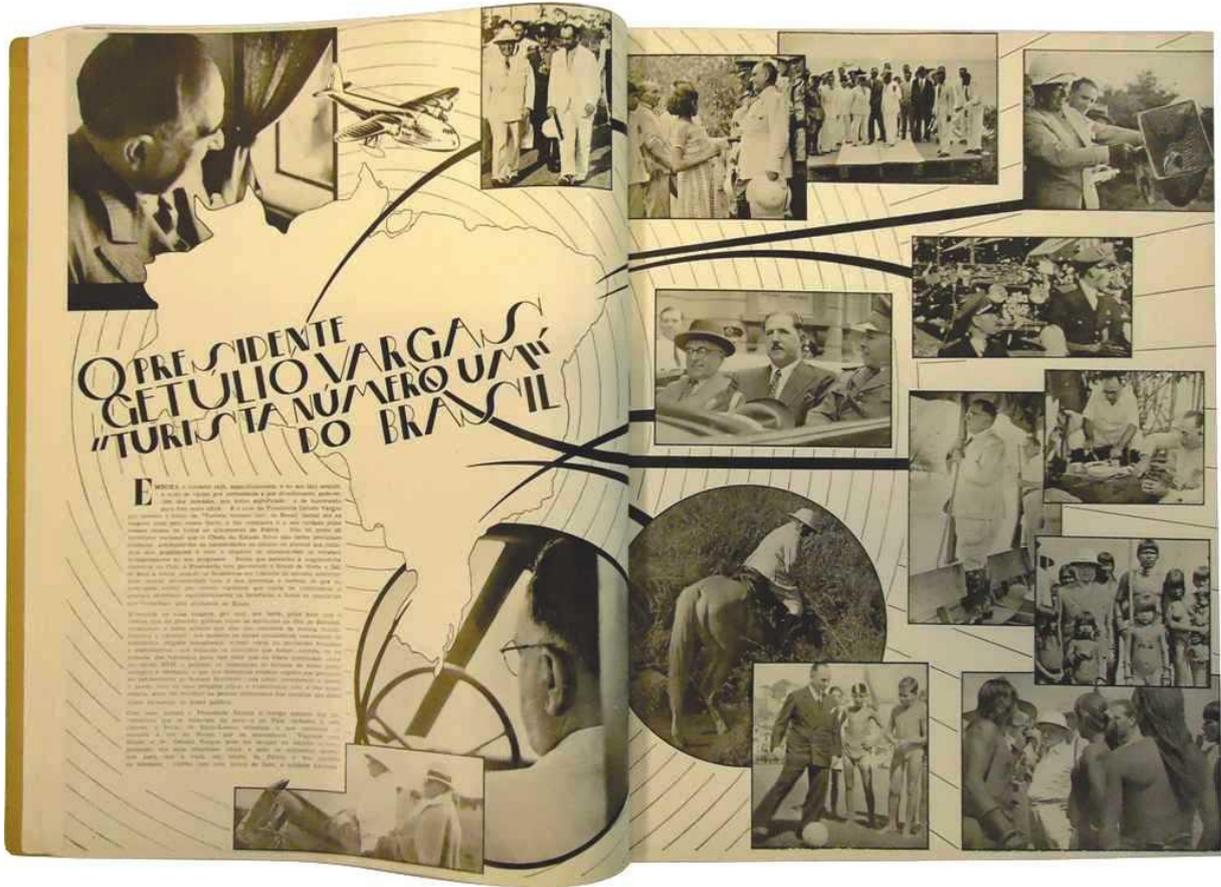


Figura 33: Páginas 26 e 27 da edição de junho de 1941. Segundo o texto, Vargas é o “turista número um do Brasil”. E as muitas fotografias apresentam as viagens de Vargas pelo país.

As fotografias da página 27, que mostram as “tantas viagens do presidente pela nossa terra” — Vargas dentro de um automóvel, ora ao lado de personalidades (um engratado¹¹⁷ e outro fardado), ora em desfile em alguma cidade do país, em meio a uma multidão, Vargas em viagem dentro de um barco, montando a cavalo, rodeado por indígenas, entre outras — remetem para outra estratégia dos ideólogos estado-novistas para alcançar as massas e obter delas consentimento, apoio e legitimidade: a construção da imagem de uma nação em marcha, “em movimento à procura de si mesma, de sua integração e acabamento”¹¹⁸.

O texto que compõe, com as fotografias, a bela diagramação das páginas 26 e 27 já adiantava que o que levava o presidente a viajar pelo Brasil não era “curiosidade e [...] divertimento”, embora isso fosse, segundo o texto, “especificamente, e no seu lato sentido”, turismo. Afirmava que se podia dar também outro significado à palavra, que era o que fazia Vargas: “o de movimento para fins mais altos” e era esse “o caso do Presidente Getulio

¹¹⁷ Pode ser Ademar de Barros.

¹¹⁸ LENHARO, 1986, p. 15.

Vargas”¹¹⁹. O texto continuava:

Não há ponto do território nacional que o Chefe do Estado Novo não tenha procurado conhecer, sondando-lhe as necessidades no intuito de atender aos reclamos das populações e com o objetivo de oferecer-lhes os recursos indispensáveis ao seu progresso. Desde que ascendeu à magistratura suprema do País, o Presidente tem percorrido o Brasil de Norte a Sul, de Éste a Oeste, unindo os brasileiros em vínculos de estreita solidariedade moral, levando-lhes com a sua presença a certeza de que na metrópole existe um centro vigilante que cuida da coletividade e procura distribuir equitativamente os benefícios a todos os brasileiros que trabalham pela grandeza do Brasil.¹²⁰

A chamada Marcha para Oeste era o “fim mais alto” pelo qual o chefe do Estado procurava viajar pelo país. Tendo em Cassiano Ricardo seu idealizador e maior defensor e “elaborada crucialmente na virada do ano novo de 38, pouco depois do golpe, e retrabalhada cuidadosamente nos anos seguintes, a Marcha para Oeste foi calcada propositalmente na imagem da Nação que caminha pelas próprias forças em busca de sua concretização”¹²¹. Cassiano Ricardo, não por acaso, estava no meio da elite intelectual a serviço do Estado Novo¹²². Sua atuação como mediador simbólico entre o Estado e o social, como um decodificador do real, que o desloca do plano abstrato para o sensível e compreensível e converte sua percepção numa operação visualmente agradável, sonora, emotiva e espetacular¹²³ foi satisfatória, para não dizer elogiável. Ricardo fundamenta, por exemplo, seu apelo ao recurso da imagem. Segundo ele, o brasileiro tem “predileção incurável”¹²⁴ pela imagem, “primeiro porque a imagem é um processo democrático de expressão. Segundo porque a imagem fala mais ao sentimento do que à razão e o Brasil é uma democracia sentimental [...]”¹²⁵. Partindo desse pressuposto, então, Ricardo faz uma verdadeira fabricação de imagem, a de uma nação em marcha, afinal, em uma democracia sentimental, como era o Brasil segundo o seu ponto de vista, só a imagem convenceria o povo¹²⁶.

De fato, o alcance da imagem — aqui no seu sentido mais amplo, representação

¹¹⁹ Todos os trechos entre aspas neste parágrafo foram extraídos da página 26 da edição de junho de 1941.

¹²⁰ O Presidente Getúlio Vargas. *Turista número um do Brasil. Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 74, jun. 1941, p. 26.

¹²¹ LENHARO, op. cit., p. 56.

¹²² Arrisco-me a entrar em terreno alheio e dizer que os profissionais da publicidade, propaganda e marketing de hoje, especialmente aqueles chamados de marqueteiros, reconheceriam em Cassiano Ricardo, também em toda a máquina de propaganda a serviço de Vargas, no mínimo, competência. A própria palavra “marcha”, como lembrou Lenharo, que remete a movimento cadenciado, disciplinado, demonstra a face sofisticada da elaboração do lema da Marcha para Oeste, seja no aspecto técnico ou no conteúdo simbólico enrustido (Cf. LENHARO, op. cit.).

¹²³ Cf. LENHARO, 1986.

¹²⁴ LENHARO, 1986, p. 54.

¹²⁵ RICARDO, Cassiano apud LENHARO, op. cit., p. 55.

¹²⁶ Id., *ibid.*

apenas mental ou materializada (desenho, gravura, pintura, fotografia, cinema) — era grande; podia atingir, inclusive, os analfabetos que, naquela época, formavam um contingente expressivo. E ainda é preciso enfatizar a tradição oral extremamente presente na cultura brasileira. Assim, como uma das intenções do Estado Novo e de seu projeto político era alcançar também os trabalhadores e os analfabetos, a imagem foi de grande utilidade. Não por acaso o cinema teve atenção especial do governo, considerado pelo próprio presidente Vargas como “o livro de imagens luminosas em que nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil”¹²⁷. Trata-se de uma persuasão por meio da imagem. A “propaganda política vale-se de idéias e conceitos, mas os transforma em imagens e símbolos”¹²⁸, retrabalhados e utilizados com o fim de “transmitir aos receptores das mensagens um conteúdo carregado de carga emotiva capaz de obter respostas no mesmo nível, ou seja, reações de consentimento e apoio ao poder”¹²⁹.

A imagem da nação em marcha não era inteiramente nova; baseava-se numa releitura do movimento dos bandeirantes no século XVII, sendo, assim, mais um uso que o Estado Novo fazia do passado. Argumentava-se que, se especialmente as bandeiras tiveram limite e se, em 1930, geograficamente o Brasil já estava delimitado, temporalmente não havia limite: a partir de 1938 o Estado Novo reatava o espírito da campanha dos bandeirantes e sertanistas em busca, ao invés de ouro, de uma nacionalidade que, segundo se postulava, estava guardada no sertão, visto como uma reserva de brasilidade.

Por isso Vargas percorria o Brasil de norte a sul e, principalmente de leste a oeste, porque o movimento da marcha se dirigia para o interior, com ênfase nos estados da região central — embora sem deixar cair no esquecimento os demais —, porque aí, segundo Cassiano Ricardo, encontrava-se a brasilidade no seu estado mais puro, intacta, em contraposição ao litoral já corrompido pelo estrangeirismo. Karina Souza, que lançou um olhar atento à presença da imagem da Marcha para Oeste nas páginas da revista *Ilustração Brasileira*, afirma ter encontrado “um grande número de reportagens retratando o interior brasileiro, sempre num apelo de mostrar seus potenciais naturais e a tradicionalidade, rusticidade (ou brasilidade) de seus habitantes e seus costumes”¹³⁰. Temos, assim, propaganda das belezas naturais e da brasilidade de estados do oeste brasileiro: turismo e Marcha para Oeste nas páginas da *Ilustração Brasileira*, dois aspectos importante no projeto político do Estado Novo.

¹²⁷ VARGAS, Getulio apud CAPELATO, 2003, p. 127.

¹²⁸ CAPELATO, 1998, p. 36.

¹²⁹ Ibid., p. 34.

¹³⁰ SOUZA, 2009, p. 31.

Com referências diretas à Marcha para Oeste, *Ilustração Brasileira* publicou uma reportagem fotográfica sobre a viagem do presidente à Ilha do Bananal, no estado do Tocantins (Figura 34). Em páginas semelhantes no conteúdo e na composição às citadas 26 e 27 da edição de junho de 1941 — o que pode indicar que se tratava, tanto esta quanto as da edição de 1941 e outras que ainda abordarei, de material produzido pela Agência Nacional e enviado à redação da *Ilustração Brasileira* já pronto para publicação¹³¹ —, o texto dizia que Getulio Vargas havia feito aquela

excursão não para encantar os olhos com a novidade de outros panoramas, nem pelo prazer de uma caçada sensacional na Ilha do Bananal. **Realizou-se principalmente para dar força e expressão ao plano de penetração do Brasil, dar sentido prático à “marcha para Oeste”, que é, talvez, o verdadeiro rumo do nosso futuro econômico.**

Na Ilha do Bananal, o Presidente Getulio Vargas surpreendeu o **Brasil em seu mais primitivo aspecto**, mas ahi também observou as **fabulosas possibilidades de uma terra riquíssima, a que falta apenas população densa, transporte, em summa, a fecundação do trabalho de grandes nucleos humanos.**¹³²

Além da referência clara e direta à Marcha para Oeste, no texto transcrito podemos ver materializadas as idéias defendidas pelos ideólogos estado-novistas do sertão como reserva de brasilidade — segundo o texto, Vargas havia “surpreendido o Brasil” no seu “mais primitivo aspecto” — e da necessidade de integração e desenvolvimento do sertão — este, “uma terra riquíssima” à qual faltava apenas “população densa, transporte”, “fecundação do trabalho de grandes nucleos humanos”.

¹³¹ A falta de indicação de autoria também leva a supor que se trata de um conteúdo determinado pela Agência Nacional e enviado à *Ilustração Brasileira* para publicação obrigatória. É certo que muitos outros textos apareciam sem autoria na revista, mesmo aqueles que não diretamente abordavam propaganda política. Somente algumas vezes aparecia o termo “Redação”, sugerindo autoria da própria revista. Mas esse não é o único indício que permite essa suposição: são muitas e sintomáticas as semelhanças na composição gráfica.

¹³² O presidente da República no lendário Araguaya. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 65, set., 1940, p. 19 (grifo meu).



Figura 34: Páginas 18 e 19 da edição de setembro de 1940.

O texto fala também do futuro econômico do país, sendo a Marcha para Oeste o rumo para tal. Vargas pretendia promover o desenvolvimento econômico, estava “empenhado em colocar em movimento a roda do desenvolvimento capitalista em terras brasileiras”¹³³, inclusive sertão adentro. O Estado intervencionista em ação, depois das tantas críticas feitas ao liberalismo, funcionaria como um agente da política econômica. A Constituição de 1937 declarava necessária a intervenção do poder público na economia para estimular a produção nacional, fazer avançar o setor industrial, enfim, transformar o Brasil num país desenvolvido do ponto de vista econômico. Mas o governo de Vargas também queria ordem. Queria fazer progredir o Brasil, mas não sem ordem. Na perspectiva estado-novista, o progresso material não aconteceria fora da ordem. O governante não negava suas origens positivistas e nem as da própria República brasileira. A ordem era o pré-requisito para o progresso, parceiros inseparáveis.

Se o sertão era a reserva de brasilidade, o litoral, embora intoxicado pelo

¹³³ PARANHOS, Adalberto. *A historiografia e o “samba de uma nota só” do “Estado Novo”*. Disponível em: <<http://2csh.clio.pro.br/adalberto%20paranhos.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2007.

estrangeirismo, tinha riqueza material e cultural, segundo dizia o discurso integralista que vinha no bojo da Marcha para Oeste. A pretensão era integrar as duas partes, mantendo apenas o melhor de cada uma. “O encontro das duas partes deverá redundar na Nação integrada e purificada, convivendo seletivamente o melhor da materialidade do litoral com a pureza espiritual do sertão [...]”¹³⁴. Por conta da ênfase nessa integração, na imagem de um povo unido na construção de si mesmo, a Marcha para Oeste trabalhou uma dimensão positiva para o país, ao contrário da imagem negativa da marcha ocorrida anteriormente, a Coluna Prestes, certamente antipatriótica aos olhos do regime estado-novista¹³⁵.

Já quanto ao povo brasileiro, o discurso estado-novista não procurava enfatizar o que ele tinha ou não de “positivo”¹³⁶. As massas, segundo a perspectiva estado-novista, podiam ser positivas ou negativas, mas isso não dependia delas e sim de quem as conduzia. À semelhança de como era visto o sertão, cheio de riquezas e autenticidade, faltando-lhe apenas integração ao litoral para completar a nação, o povo era visto como potencialmente rico em virtudes, mas precisava de intermediadores para que seus aspectos positivos se manifestassem¹³⁷.

A intermediação viria da parte do Estado Novo e o líder maior seria Getulio Vargas. Vemos, assim, a face pedagógica do projeto político estado-novista. Afirmava-se a incapacidade de autonomia das massas, como se elas não tivessem vida própria e necessitassem de condução. Com a intermediação do Estado e sob a liderança de Vargas, num movimento sincronizado e disciplinado como de uma marcha, não despreziosamente proposta por Cassiano Ricardo, o povo, educadamente, caminharia no compasso ensinado e imposto pela ditadura de Vargas.

Há mais sobre a Marcha para Oeste nas páginas da *Ilustração Brasileira*, mas como esse não é o único aspecto relativo à propaganda estado-novista na revista que este trabalho pretende abordar, aqui vai apenas mais um exemplo. Na edição de novembro de 1940 a revista trouxe mais uma reportagem fotográfica, dessa vez sobre a visita de Getulio Vargas a

¹³⁴ LENHARO, 1986, p. 72.

¹³⁵ Id., *ibid.*

¹³⁶ Ângela de Castro Gomes chega a falar que o Estado Novo “assumia uma postura de combate aos preconceitos de cor e de elogio ao eclétismo étnico do povo brasileiro e **sepultava** os ideais de eugenia e branqueamento” e nesse sentido havia criado o *Dia da Raça* (GOMES, 2005, p. 223). Mas Maria Bernardete Ramos Flores não acredita que o Brasil não esteja dentro da “cruzada eugênica que varreu o Ocidente, da segunda metade do século XIX às primeiras décadas do XX” (FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza**. Chapecó: Argos, 2007, p. 78). Diz Flores que, se no país católico, as práticas eugênicas (esterilização, eutanásia, aborto, proibições de casamentos) não foram tão significativas quanto no contexto europeu e norte-americano, a *intelligentzia* brasileira acionou a noção de melhoramento racial da população miscigenada e sabia exatamente que se devia evitar “*conjunto de taras*, considerados obstáculos ao desenvolvimento nacional” (FLORES, 2007, p.79).

¹³⁷ Cf. VELLOSO, 2003.

vários pontos da região noroeste do Brasil, entre os quais o arraial de Canudos¹³⁸, “em avião” — um enaltecimento indireto da tecnologia, da modernidade a serviço do Estado Novo?¹³⁹ —, segundo parecia fazer questão de enfatizar o texto, outra vez pequeno e rodeado de fotografias da viagem (Figura 35). A exigüidade do texto escrito parece ser compensada pela posição central que ocupa na diagramação da página. As legendas das fotografias também são breves, colocadas, talvez, apenas para direcionar o olhar do leitor. Inegavelmente as imagens são o destaque, como se documentassem a viagem de Vargas, como se falassem por si só e fossem uma representação objetiva da realidade.

Mais que para “documentar” as viagens de Vargas pelo país, o recurso fotográfico foi privilegiado pela propaganda visual estado-novista, constituindo-a majoritariamente. Também foram utilizados outros recursos visuais, incluindo as variadas tipologias das artes plásticas, como os desenhos, as gravuras e as pinturas reproduzidas em preto, tricromias e os “doublés”, ou bicromias¹⁴⁰, muito comuns na *Ilustração Brasileira*, uma vez que a imprensa ilustrada se distinguia pela reprodução de imagens. Mas a novidade da fotografia impressa, associada à suposição de que a imagem fotográfica falava por si só de uma também suposta realidade, foi mais explorada pelo aparelho propagandístico a serviço de Vargas, o que

revela uma preferência pela representação mais objetiva da realidade, que talvez possa ser explicada como um traço da cultura política brasileira, fortemente marcada pelo positivismo. [...]. Mas a explicação também pode ser buscada na ênfase que o Estado Novo atribuiu às realizações materiais, meta primeira do governo para concretização do progresso.¹⁴¹

¹³⁸ A imagem de Canudos não parece muito positiva no texto, que descreve o arraial como “reducto das hostes fanaticas de Antonio Conselheiro”. Adiante, a referência ao arraial como “localidade bahiana que tão triste renome deixou em nossa história” (Ver: O presidente Vargas no arraial de Canudos. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 67, nov. 1940, p. 14). O tom é pejorativo; o passado, dessa vez, parece não ser tão bem visto. A análise da interpretação estado-novista do movimento de Canudos extrapola os interesses e limites deste trabalho.

¹³⁹ Daniel Cabral Borges discute essa questão ao analisar um postal da Coleção “Brasil Novo” que traz uma fotografia de Vargas num assento de passageiro de avião — aquela que apareceu também nas páginas da *Ilustração Brasileira* (junho de 1941, p. 26). Ver: BORGES, 2006, p. 78.

¹⁴⁰ “Processo de impressão a cores, para ilustração de autotipia com tintas diferentes” (PORTA, 1958, p. 44).

¹⁴¹ CAPELATO, 1998, p. 51.



Figura 35: A viagem de Vargas à região noroeste do Brasil, com destaque para a visita ao arraial de Canudos, foi noticiada na edição de novembro de 1940.

Se, tecnicamente, a propaganda visual do Estado Novo privilegiou a imagem fotográfica, o conteúdo das imagens e dos textos ressaltou a figura de Getúlio Vargas. Nas reportagens fotográficas da *Ilustração Brasileira* apresentadas aqui, pode-se notar isso: seja na edição especial sobre o turismo no Brasil ou nas edições com conteúdo relativo à Marcha para Oeste, Vargas foi o destaque. Era ele quem “percorria o Brasil de Norte a Sul, de Leste a Oeste”¹⁴² para “dar força e expressão ao plano de penetração do Brasil [e] sentido prático à Marcha para Oeste”¹⁴³; enfim, era o personagem principal sempre, o foco privilegiado dos fotógrafos. Segundo o sociólogo Sérgio Miceli, Vargas foi se convertendo ao longo de seu governo em um dos ícones favoritos da produção visual para fins, mais que de propaganda, também de sátira e nos mais diferentes meios: registros feitos por artistas populares, nos gêneros apropriados aos veículos da nascente indústria cultural e em suportes prestigiosos, executados por artistas profissionais de formação culta¹⁴⁴.

¹⁴² O Presidente Getúlio Vargas. Turista número um do Brasil. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 74, p. 26-27, jun. 1941, p. 26.

¹⁴³ O presidente da República no lendário Araguaya. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 65, set., 1940, p. 19.

¹⁴⁴ Cf. MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920–40)*. São Paulo: Companhia das

A propósito, uma vez tendo atraído para perto de si a elite intelectual de sua época, não se esqueceria o Estado Novo da elite artística e, logo, não dispensaria os seus serviços. Portinari, por exemplo, pintor em reconhecida ascensão naqueles tempos, teria recebido a encomenda de Marques dos Reis, então presidente do Banco do Brasil, de um óleo sobre tela, o “Retrato de Vargas”, executado após a instauração do Estado Novo a partir de uma fotografia e publicado como uma *trichromia* na revista *Ilustração Brasileira* (Figura 36)¹⁴⁵.

Tratava-se de um cromo concebido para atender funções cerimoniais: em lugar da fotografia oficial emoldurada, uma tela a óleo assinada pelo retratista de maior prestígio nos círculos dirigentes do regime. Até mesmo um observador bastante desavisado se daria conta dos teores inequivocamente promocionais instilados nessa composição: uma imagem integralmente construída numa chave apologética e celebrativa, não destoando em nada dos chavões visuais com que inúmeros artistas sedimentaram a estampa de base da mais importante liderança política da história contemporânea do país.¹⁴⁶

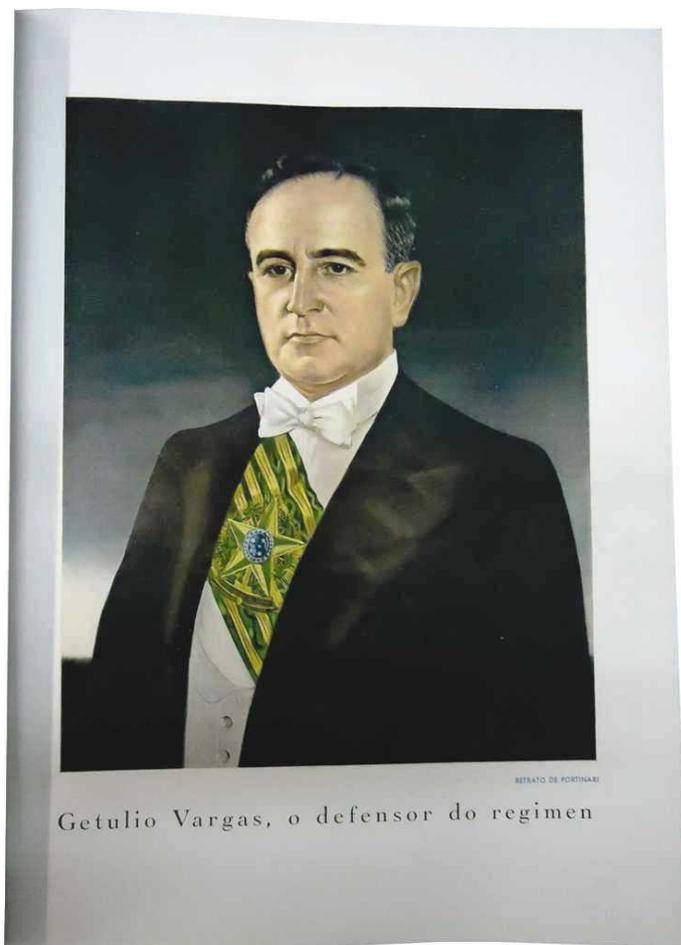


Figura 36: *Retrato de Vargas*, óleo sobre tela de Portinari publicado na edição de novembro de 1939 da *Ilustração Brasileira*.

Letras, 1996.

¹⁴⁵ PORTINARI, Cândido. **Retrato de Vargas**. Óleo s/ tela, color. *Ilustração Brasileira*, ano XVII, n. 55, Rio de Janeiro, nov. 1939, p.17.

¹⁴⁶ MICELI, op. cit., p. 115-116.

Além de personagem principal da produção visual da época, em outros âmbitos Vargas também era o destaque. Nas mensagens radiofônicas do ministro do Trabalho, Marcondes Filho, “Vargas era sempre o sujeito da ação: Vargas criou, determinou, estabeleceu, assinou, mandou executar ou cuidar para que etc.”¹⁴⁷. Certamente as falas de Marcondes Filho, de conteúdo diversificado, mas tendo como eixo fundamental a legislação social trabalhista do Estado Novo¹⁴⁸, em muito contribuíram para uma das facetas mais famosas construídas pela propaganda do regime: a de Vargas como “pai dos pobres” e líder das massas trabalhadoras¹⁴⁹.

O leitor de *Ilustração Brasileira* ia se acostumando a ver Vargas sob os holofotes, na mira da lente de um fotógrafo, retratado, pintado ou esculpido por um artista plástico e, ao mesmo tempo, ia se dando conta, como era, de fato, a intenção da produção de todas essas imagens, da construída super-importância de Vargas. A cada novo número da revista era certo, para o leitor, encontrar mais imagens e notícias sobre o chefe do governo: onde e com quem esteve, o que fez, o que falou. Ao ver Vargas, ora entre indígenas, ora entre engravatados, ora no Tocantins, ora na Bahia, o leitor tinha seu olhar educado aos poucos, para também aos poucos ir assimilando aquela imagem de grande homem, grande líder, de um governante não esquecido de cada um dos quatro cantos do país, conhecedor de todos eles, quase onipresente.

O “onipresente” Getúlio Vargas conhecia “os mais profundos rincões da terra brasileira”¹⁵⁰; não havia “ponto do território nacional que o Chefe do Estado Novo não tenha procurado conhecer”¹⁵¹. Se era assim conhecedor tão profundo do Brasil e dos brasileiros, Vargas sabia exatamente a necessidade de cada um. Isso porque o presidente não estava distante, confinado ao seu gabinete presidencial; ao contrário, fazia questão de conhecer de perto e sondar “as necessidades no intuito de atender aos reclamos das populações”¹⁵². Nisso insistia e se fundamentava, entre outros aspectos, a construção da imagem de Vargas.

Ele estava “um pouco em toda a parte”¹⁵³, mantinha “contacto com as diferentes

¹⁴⁷ MICELI, 1996, p. 220.

¹⁴⁸ Preocupado em manter a ordem, o governo Vargas deu uma atenção especial aos trabalhadores, ao controle político deles, pois as lutas dessa classe se atualizavam na década de 1930 e exigiam, assim, uma resposta do Estado. A política do trabalhismo, ou a ideologia do trabalhismo, em formação desde os anos 1930 e reelaborada ao longo do tempo, foi uma das formas de controle social, uma maneira de impedir que os conflitos sociais se expressassem na esfera pública. “Doando outorgadamente” essa legislação, como destaca Ângela de Castro Gomes (GOMES, 2005) ou, “roubando a fala” dos trabalhadores, como indica Adalberto Paranhos (PARANHOS, 1999), a sociedade ordeira tão priorizada pelo governo Vargas não poderia ser tumultuada pela luta de classes.

¹⁴⁹ MICELI, op.cit.

¹⁵⁰ Texto de um postal da coleção “Brasil Novo” (BORGES, 2006, p. 77).

¹⁵¹ O Presidente Getúlio Vargas. Turista número um do Brasil. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 74, p. 26-27, jun. 1941, p. 26.

¹⁵² *Ibid.*, p. 26.

¹⁵³ Um pouco em toda parte. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano XVII, n. 55, nov. 1939, p. 62-63.

“atividades presidenciaes fora dos gabinetes”¹⁵⁵, ele não parasse nem por um momento, num infinito recomeço.

Outro material publicado na edição de novembro de 1939 da revista *Ilustração Brasileira* (Figura 38a) apresentou um Getúlio Vargas que “em seus passeios matinaes fala ás crianças ricas e pobres com simplicidade e optimismo”¹⁵⁶. Infere-se que também esse deve ter influência da Agência Nacional na produção, porque as mesmas imagens recortadas, usadas na composição — o rosto de Vargas e o de uma criança —, ilustram uma publicação do DIP intitulada “Getúlio Vargas, amigo das crianças”, de novembro de 1940 (Figura 38b).

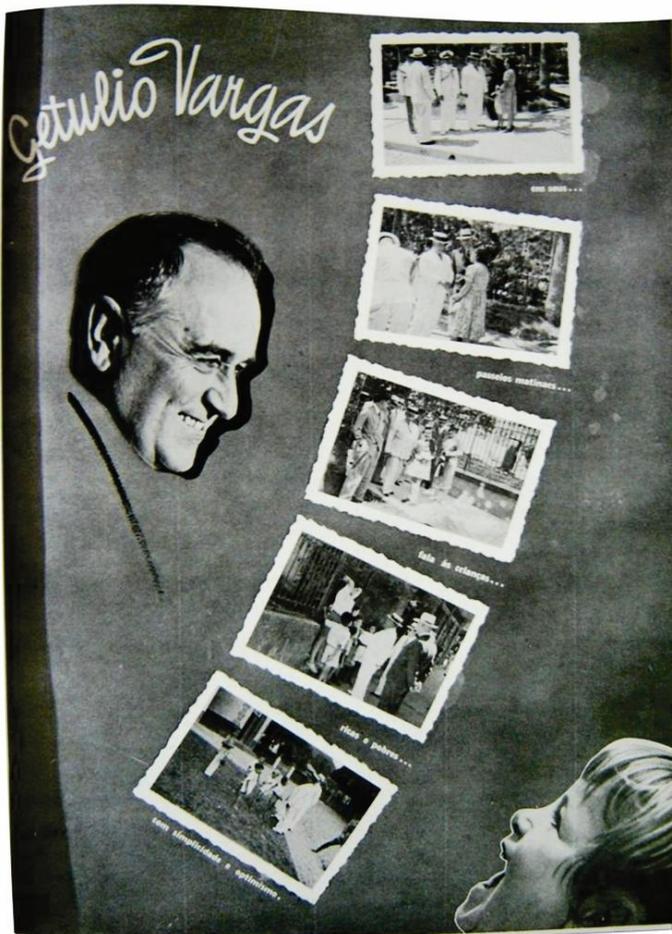


Figura 38a Vargas, com simplicidade, falava às crianças, segundo a página 53 da edição de novembro de 1939.

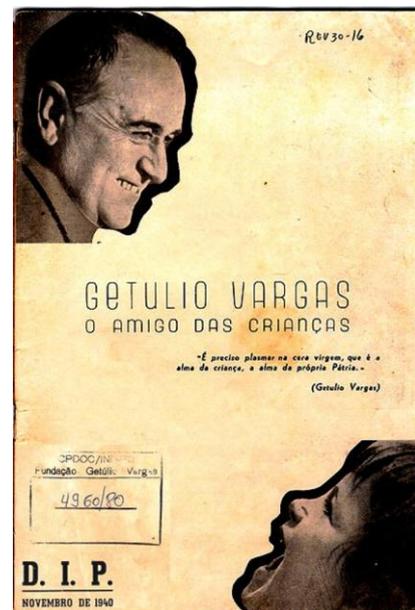


Figura 38b: Publicação do DIP de novembro de 1940. A imagem recortada do rosto de Vargas e a da criança são as mesmas da edição de novembro de 1939 da revista.

Nessa mesma perspectiva, de apresentar Vargas como um governante simples, generoso para com todos, incansável na busca por conhecer e se aproximar das mais diferentes classes sociais, a edição de abril de 1940 da *Ilustração Brasileira* mostrou “o

¹⁵⁵ Um pouco em toda parte. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma O Malho, ano XVII, n. 55, nov. 1939, p. 62.

¹⁵⁶ Getúlio Vargas. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 55, nov. 1939, p. 53.

contato do presidente com as classes armadas”¹⁵⁷, destacando a inauguração de “mais uma base para aviação naval”¹⁵⁸ (Figura 39).



Figura 39: Vargas mantinha contato também com as classes armadas – abril de 1940.

Até os aspectos mais individuais de Vargas apareciam na *Ilustração Brasileira*. A edição de novembro de 1939, por exemplo, trouxe o passeio que o presidente havia feito à “terra natal”¹⁵⁹, onde tomou um “matte chimarrão ao lado do velho pae”¹⁶⁰, cujo falecimento também foi noticiado na *Ilustração Brasileira*, e não em uma pequena nota, mas em duas páginas inteiras, compostas por texto, fotografias e legendas¹⁶¹. Já na edição de dezembro de 1939, Vargas foi “surpreendido”, segundo dizia o texto que acompanhava as fotografias, jogando golfe (Figura 40), atividade que já havia aparecido nas páginas da *Ilustração Brasileira* como “um dos sports mais aristocráticos. [...] uma diversão elegante, sport da elite”¹⁶². A mensagem transmitida parece ser de uma tentativa de humanização do presidente,

¹⁵⁷ O contacto do presidente com as classes armadas. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 60, abr. 1940, p. 33.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵⁹ A nostalgia do gaúcho leva o presidente Vargas aos pampas. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 55, nov. 1939, p. 30.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶¹ General Vargas. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 103, nov. 1943, p. 18-19.

¹⁶² Sport da aristocracia. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 38, jun. 1938, p. 11.

até pelo fato de ter sido “flagrado”. Ao mesmo tempo, o texto escrito se encarregou de colocar o presidente Vargas à altura de outros renomados “chefes de Estado” daqueles tempos, como Roosevelt, que também tinham seus esportes prediletos.

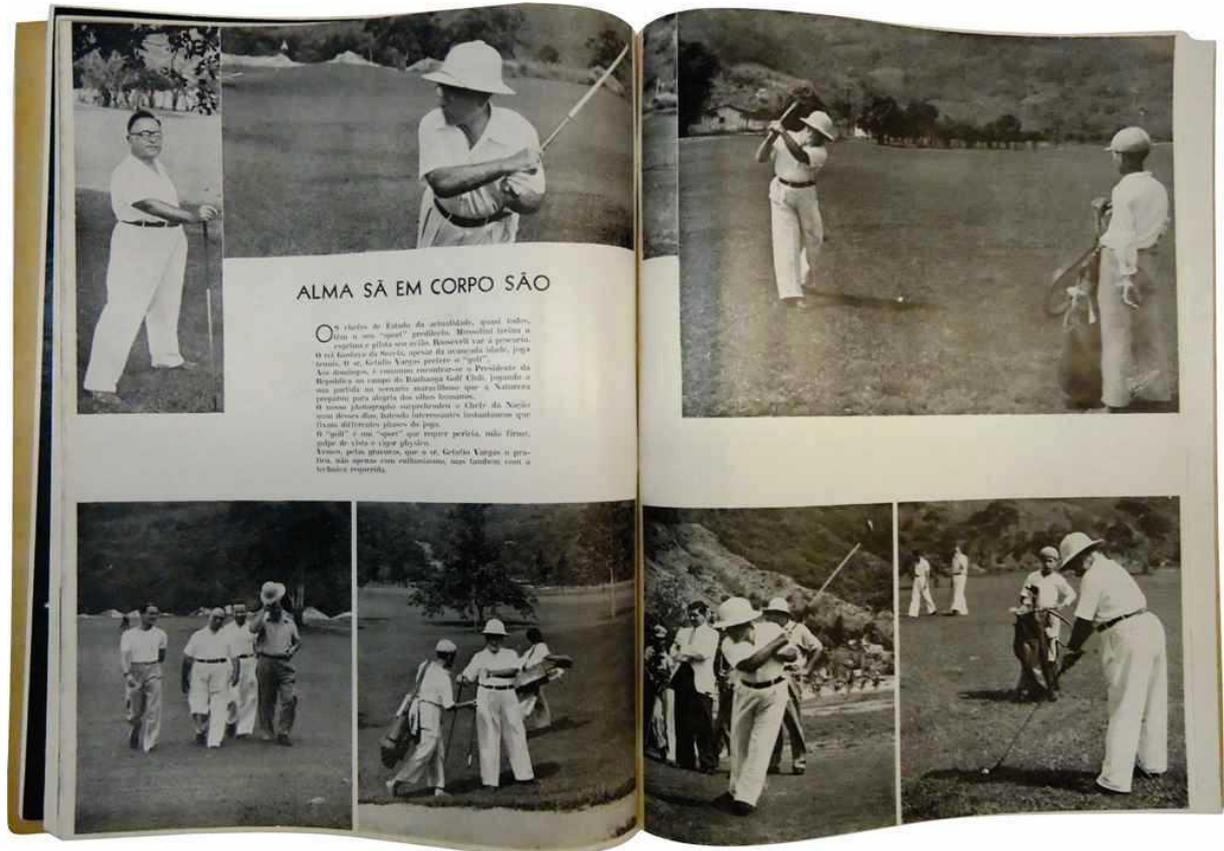


Figura 40: Vargas “surpreendido”, segundo o texto, jogando golfe.

Estudo realizado por Aline Ramos Brandão, que analisou o acervo fotográfico da Agência Nacional, hoje pertencente ao Arquivo Nacional, reforça meu argumento de que, não só nas páginas da revista *Ilustração Brasileira*, o conjunto das imagens fotográficas produzidas pela Agência Nacional, tendo como tônica a figura de Getúlio Vargas, buscava construir uma boa imagem para o presidente, atribuindo a ele qualidades como simplicidade e destacando sua proximidade aos governados. A partir das fotografias publicadas na *Ilustração Brasileira*, este trabalho chegou a percepções semelhantes às de Brandão:

[...] as fotografias tinham como objetivo mostrar que são várias classes interagindo com o presidente, do mendigo ao intelectual, e em diferentes momentos, do almoço no bandeirão ao jogo de golfe. Estas fotografias publicadas humanizam o presidente, retirando-o do seu Palácio e o pondo mais próximo do povo. Este foi o objetivo do DIP, criar esta figura carismática e heróica em Vargas [...] ¹⁶³

¹⁶³ BRANDÃO, Aline Ramos. **O poder das imagens no Estado Novo**. Anais Eletrônicos do I Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina, maio 2007.

Embora a estrutura de propaganda existisse desde 1931, somente a partir do Estado Novo é que a figura de Vargas “começou a ser projetada como a de um grande e indiscutível líder nacional”¹⁶⁴. Tanto quanto legitimar o governo, interessava a Vargas e a seu aparelho propagandístico construir positivamente também a imagem do governante perante o povo brasileiro. Dar destaque à figura do líder num Estado que se quer forte é fundamental para que as massas se sintam como que seduzidas por ele e, conseqüentemente, o sigam, o obedeçam e legitimem o seu poder. Essa era, pode-se dizer, uma premissa daquele modelo de “Estado forte”, surgido como resposta e solução para a crise do liberalismo. Assim, construir uma imagem de “pai dos pobres”, de guia, de amigo, de generosidade, simplicidade e carisma para Vargas era de total interesse e função do aparelho propagandístico do Estado Novo para sua própria manutenção, para que se fizesse e permanecesse forte.

Uma das mais bem-sucedidas campanhas de propaganda política do Brasil¹⁶⁵ surtiu mesmo efeito: mais que construir uma imagem positiva do governante, acabou fomentando um verdadeiro culto à sua personalidade. O nome e a imagem de Vargas passaram a “encarnar o regime e todas as suas realizações”¹⁶⁶. Vargas personificava o Estado Novo, o que evidenciava um governo extremamente personalista. Era tão forte a identificação do governo na figura de Vargas que até mesmo sua fisionomia foi vista, segundo mostra a página sete da edição de novembro de 1940 da *Ilustração Brasileira*, como uma expressão dos seus dez anos de governo (Figura 41a).

O texto, que compõe a referida página com mais duas fotografias de Vargas (uma de 1930 e outra de 1940) — outra vez possivelmente elaborada pela Agência Nacional, porque a fotografia do canto inferior esquerdo foi usada também em um postal da coleção “Brasil Novo” do DIP¹⁶⁷ (Figura 41b) —, diz que “os anos de canseira e vigilância, as mil e uma preocupações de um estadista que ama a sua obra e capricha na sua realização [...] deixaram marca indelével na physionomia do ‘condotiere’, mas não lhe tiraram a alegria [...]”¹⁶⁸.

¹⁶⁴ GOMES, 2005, p. 219.

¹⁶⁵ Id., *ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 219.

¹⁶⁷ Trata-se da mesma fotografia mostrada na edição de junho de 1941, de Vargas sentado no assento de um passageiro de avião.

¹⁶⁸ Dez anos de governo na physionomia do chefe da nação. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 67, nov. 1940, p. 7.

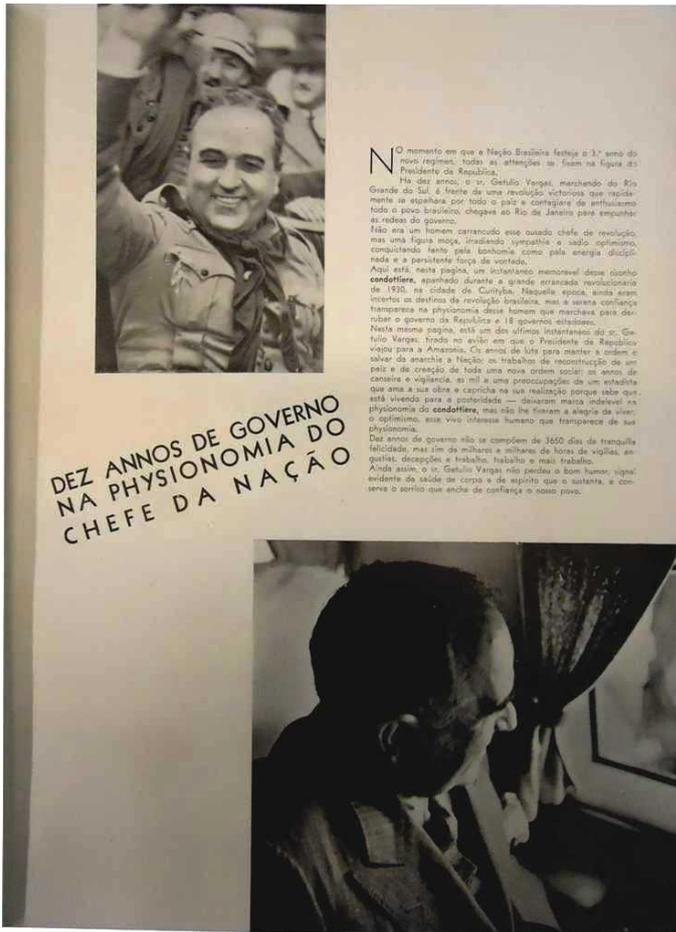


Figura 41a: A fisionomia de Vargas é apresentada como expressão dos seus dez anos de governo.

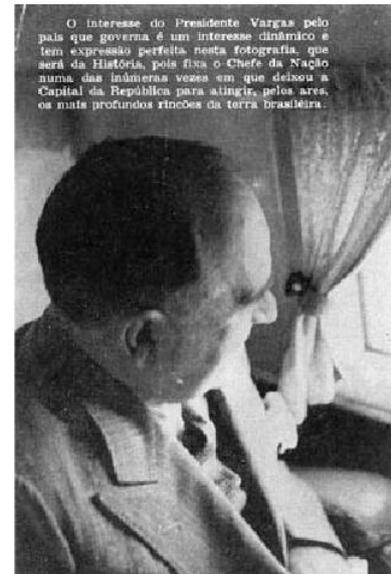


Figura 41b: Postal da coleção “Brasil Novo” do DIP. A fotografia de Vargas no interior de um avião é a mesma utilizada na página 7 da edição de novembro de 1940 da *Ilustração Brasileira*.

Vargas também representava a pretensa unidade nacional que o Estado Novo desejava construir. “A vontade política do chefe de Estado funcionaria [...] como elemento de ‘uniformidade política’ e centro de coesão da ‘unidade nacional’”¹⁶⁹. Uma única figura, a do presidente, traduzia a configuração política mais ampla delineada naqueles tempos: um único comando, uma só vontade, uma única ideologia, um único chefe. Não por acaso, a edição especial da revista, de número 96, de abril de 1943, traz na capa uma ilustração do pintor Armando Vianna, retratando Vargas ao lado da bandeira nacional (Figura 42). Era assim expressada a premissa estado-novista da existência de um único chefe e uma única bandeira representando a sobreposição dos interesses da “nação” a qualquer força ou interesse regional, como queria o Estado Novo. Além disso, a imagem remete ao fim do antigo sistema federativo da Primeira República, simbolicamente marcado por uma cerimônia cívica no Rio de Janeiro, em 1937, quando foram queimadas todas as bandeiras estaduais.

¹⁶⁹ PARANHOS, Adalberto. **O roubo da fala**: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil. São Paulo Boitempo, 1999, p. 71.



Figura 42: Capa da edição de abril de 1943: uma única bandeira, um único chefe — Getulio Vargas.

Ainda sobre a capa de abril de 1943 da *Ilustração Brasileira*, pode-se inferir que ela foi intencionalmente publicada em abril, mês de aniversário de Vargas, tema muito presente na revista, principalmente nas edições dos meses de abril e maio. Por vezes era esse o destaque da seção *De mez a mez*. Em abril, o conteúdo era de exaltação e homenagem ou, como escrito nas páginas da *Ilustração Brasileira*, “uma oportunidade para verificar a marca de sua vigorosa personalidade na historia contemporanea do paiz”¹⁷⁰. Já as edições de maio relatavam o que havia feito Vargas no dia do seu aniversário, geralmente passado “na mais completa intimidade”¹⁷¹, por exemplo, “numa daquelas repousantes e patriarcais fazendas mineiras”¹⁷². Mesmo sem a presença dele na capital, as comemorações (missas, solenidades) não deixavam de acontecer¹⁷³.

O aniversário tão lembrado não era o da pessoa de Getulio Vargas, mas do homem que governava o Brasil, do chefe da nação, que merecia, segundo a revista, a lembrança, a

¹⁷⁰ *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 60, abr. 1940, p. 17.

¹⁷¹ *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 97, maio 1943, p. 41.

¹⁷² O presidente Vargas no dia do seu natalício. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XIX, n.73, maio 1941, p. 13.

¹⁷³ Cf. GOMES, 2005.

“admiração [e o] bem-dizer [da] Nação Brasileira [ao] estadista” no dia do seu aniversário¹⁷⁴. Essa edição, de abril de 1943, explica que o aniversário do presidente havia deixado de “ser um fato de sua vida privada, para tornar-se um acontecimento nacional”¹⁷⁵, daí porque “o Brasil inteiro festejava como uma data nacional”¹⁷⁶.

Falar, então, de um culto a Vargas não é, de modo algum, exagerar; a palavra foi escolhida estrategicamente pelos elaboradores da propaganda do chefe da nação, num momento em que a política foi sacralizada¹⁷⁷. Nas páginas da *Ilustração Brasileira* aparece, inclusive, uma justificativa para esse culto ao estadista, uma legitimação para o seu poder:

O Sr. Getulio Vargas merece esse culto, não somente pelo que tem feito, mas também pelo que tem sabido ser — um homem que não se deixou perverter pela sedução do Poder e soube fazer da Força que tomou nas mãos um instrumento do bem legal, abrindo o caminho da reconciliação e da unidade da Nação Brasileira.¹⁷⁸

Não só o 19 de abril havia se tornado uma data de importância e comemoração nacional, ganhando páginas inteiras na *Ilustração Brasileira*. Também o Dia do Trabalho (1º de maio) e o aniversário do Estado Novo (10 de novembro) mereciam destaque. Essas três datas em especial constituíam “ocasiões-chave para a comunicação entre Vargas e a massa de trabalhadores”¹⁷⁹, além do Dia da Independência (7 de setembro). Cabe ressaltar a importância dessas datas para o projeto político-cultural estado-novista, de criar e difundir uma imagem positiva do regime e, principalmente, de promover aproximação de Vargas com os trabalhadores e as classes populares, como revela um texto publicado na edição de maio de 1943 da *Ilustração Brasileira*:

Como nos anos anteriores, as comemorações do “Dia do Trabalho” ofereceram ensejo às massas trabalhistas para prestar ao presidente Getulio Vargas, homenagens excepcionais, **tendo o Chefe do Governo Nacional, por sua vez, aproveitado a oportunidade para entrar em contacto directo com elas...**¹⁸⁰

Na revista *Ilustração Brasileira* chama atenção a quantidade de páginas dedicadas à publicação das comemorações dessas datas. Sem perder de vista o caráter autoritário da propaganda política do Estado Novo, que impunha aos periódicos a obrigação de publicar o

¹⁷⁴ O guia da juventude brasileira. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 96, abr. 1943, p. 05.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 05.

¹⁷⁶ O presidente Vargas no dia do seu natalício. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 73, maio 1941, p. 13.

¹⁷⁷ Ver: LENHARO, 1986.

¹⁷⁸ O guia da juventude brasileira. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 96, abr. 1943, p. 05.

¹⁷⁹ GOMES, 2005, p. 217.

¹⁸⁰ O “dia do trabalho”. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 97, maio 1943, p. 38 (grifos meus).

material preparado pela Agência Nacional, trata-se, de fato, de muito destaque e espaço ao assunto. Na edição de dezembro de 1939, “os dias de culto cívico”¹⁸¹ ocuparam quatro páginas inteiras (42 a 45) e, no mesmo mês do ano seguinte, a revista reservou seis páginas (17 a 22) para as comemorações do terceiro aniversário do Estado Novo. Já a Semana da Pátria de 1942 recebeu quase dez páginas inteiras (14 a 25). À semelhança daquelas páginas que traziam as viagens de Vargas pelo país ou suas atividades presidenciais, as que registravam as solenidades também se compunham, em sua maioria, de pequenos textos e muitas fotografias.

Mais do que em outras situações, as fotografias que mostram as comemorações dessas datas específicas são o destaque, incluindo cenas panorâmicas, que registram a ampla participação popular, e a presença obrigatória de vários setores, como escolas, Forças Armadas, Corpo de Bombeiros e Polícia Militar¹⁸². Nota-se que as imagens referentes à Semana da Pátria ocupam praticamente toda a página 15 da edição de setembro de 1942 (Figura 43), restando um espaço mínimo para a legenda e as margens. A foto do presidente, sobreposta à da multidão, no canto superior direito da página, conota o poder de liderança atribuído a Vargas.

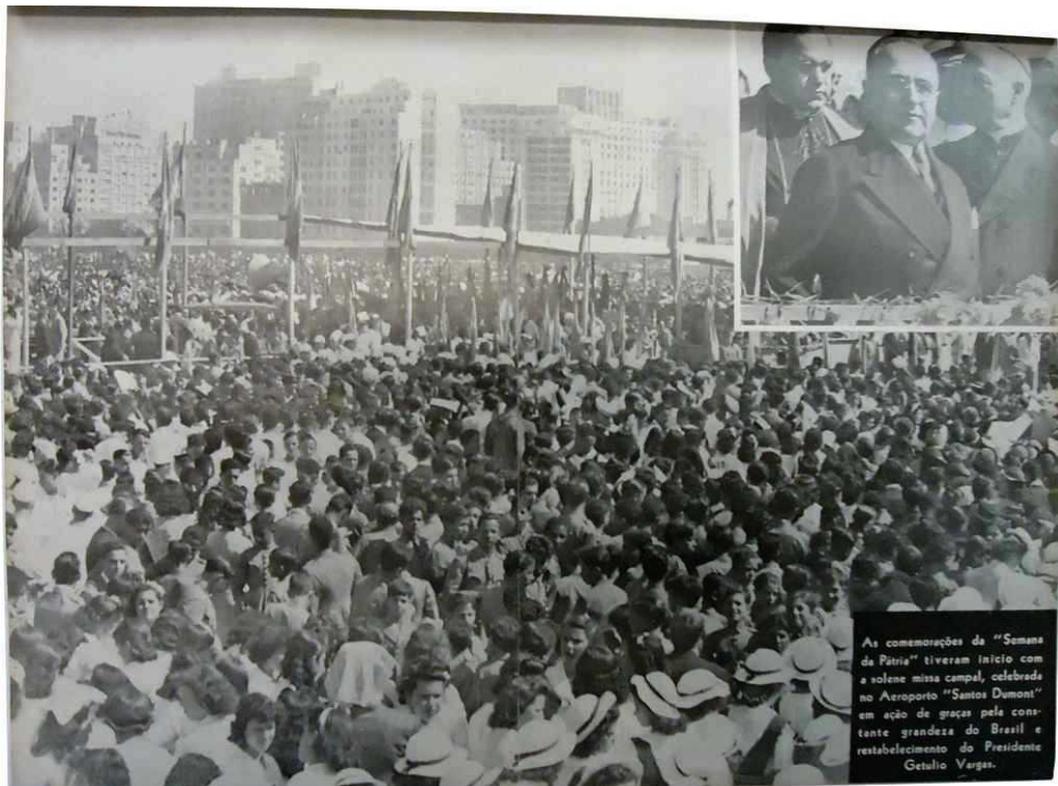


Figura 43: A fotografia da página 15 da edição de setembro de 1942 mostra as comemorações da Semana da Pátria daquele ano, com foco especial na presença do presidente Vargas.

¹⁸¹ Instantes de vibração cívica. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 56, maio 1943, p. 42-43.

¹⁸² Cf. CAPELATO, 1998.

O tipo de diagramação mais usual da revista, que mescla textos e imagens, como no caso das viagens do presidente a várias regiões do país, também é utilizado para noticiar as solenidades, mas uma fotografia impressa em página inteira só aparece nas edições que divulgam celebrações públicas das datas nacionais. Era uma forma de imprimir aos acontecimentos uma dimensão grandiosa, dando ênfase à expressiva participação popular como sinal de aceitação ao regime e de aprovação ao desempenho político de Vargas.

Quase sangrada na página, a fotografia impressa na página 21 da edição de dezembro de 1940 (Figura 44), que divulga as comemorações de aniversário do Estado Novo, tem o mesmo efeito de sentido da anterior, mas sobrepostas a ela se agregam detalhes do endosso popular ao governo: pessoas carregam cartazes com a foto de Vargas, como a levantar a bandeira do Estado Novo. A multidão parece emergir vigorosamente da minúscula margem do papel, como se invadisse o espaço do leitor, convidando-o e ao mesmo tempo incitando-o, provocando-o a absorver aquela atmosfera de coesão imortalizada pela fotografia.



Figura 44: A fotografia tomou toda a página 21 da edição de dezembro de 1940 da *Ilustração Brasileira*. A “quase-sangria” da imagem na página é um convite e uma “provocação” ao engajamento do leitor.

É de se supor que as “mentes brilhantes” da propaganda política estado-novista conheciam bem a lição de Montesquieu, de que o “esplendor que envolve o rei é parte capital de sua própria pujança”¹⁸³, e a praticaram. Seguindo o figurino das comemorações e festas cívico-esportivas italianas e alemãs, o Estado Novo promoveu um verdadeiro espetáculo do poder.

Indo mais além em seus objetivos, os “cérebros” do DIP, principal órgão responsável pela organização das comemorações públicas, buscavam difundir a idéia de que uma “‘sociedade feliz’ concretizara-se no Estado Novo, e a ‘felicidade brasileira oficial’ era comemorada em todas as datas cívicas por meio de festas promovidas pelo Estado para celebrar as realizações do governo”¹⁸⁴. E assim, outra imagem era criada pela propaganda política do regime: a “imagem da ‘sociedade em festa’, coesa e unida em torno do líder”¹⁸⁵, na qual os conflitos se diluíam. A data de 1º de maio exemplifica muito bem esse aspecto, já que passou por uma descaracterização, não significando mais “um dia de reclamações e de lutas, mas de agradecimentos [a Getúlio Vargas] e de festa”¹⁸⁶. Coerente com outras tantas imagens criadas para o regime, para o seu chefe e para o próprio país, essa também contribuía com o controle social e ainda ocultava as práticas repressivas destinadas a tal fim, porque “a festa instala a alegria: a alegria espalha-se em profusão; a festa legitima o regime”¹⁸⁷.

Por fim, temos a edição especial da *Ilustração Brasileira* cujo tema foi “São Paulo e o Estado Nacional”, publicada em dezembro de 1943. Como nas outras edições especiais, um único tema, o estado de São Paulo em seus mais variados aspectos, atravessa a edição por inteiro, desde os seus textos escritos até as imagens¹⁸⁸. A capa (Figura 45) traz uma ilustração do prédio da então Biblioteca Municipal de São Paulo, assinada pelo mesmo renomado e talentoso Belmonte que em 1932 foi um “combatente do lápis” a favor da causa paulista, o mesmo que apresentou, através de seus traços, uma postura de crítica e rejeição ao governo de Getúlio Vargas, principalmente no início¹⁸⁹. O tema do desenho, o prédio da biblioteca, de

¹⁸³ Montesquieu apud SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. A fabricação do rei. A construção da imagem pública de Luís XIV. **Revista de Antropologia** [online]. 2000, v. 43, n. 1, p. 257. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-7701200000100010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 21 jun. 2009.

¹⁸⁴ Ibid., p. 61.

¹⁸⁵ Ibid., p. 58.

¹⁸⁶ PARANHOS, Adalberto. Antídoto para a luta de classes. **História Viva**. n. 22, ago. 2005. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/antidoto_para_a_luta_de_classes_8.html>. Acesso em: 20 dez. 2007.

¹⁸⁷ CAPELATO, 1998, p. 59.

¹⁸⁸ Segue referência de uma das *trichromias* publicadas: SILVA, Oscar Pereira da. **Fundação de São Paulo**. Óleo s/ tela, color. Revista *Ilustração Brasileira*, ano XXI, n. 104, Rio de Janeiro, dez. 1943, p.33.

¹⁸⁹ Uma aproximação entre Belmonte e Cassiano Ricardo já havia acontecido na década de 1920, o que, talvez explique a participação do artista na edição da *Ilustração Brasileira*, supostamente dirigida pelo DIP. No entanto,

arquitetura *art deco*, cuja aplicação no Brasil se ligou mais a questões de afirmação da modernidade, indicando o novo e o moderno¹⁹⁰, já evidencia uma das principais facetas do estado de São Paulo que seria apresentada na revista: a de representante do progresso material, do desenvolvimento no país.



Figura 45: Capa da edição especial de dezembro de 1943 da *Ilustração Brasileira*, cujo tema foi “São Paulo e o Estado Nacional”.

Karina de Souza, ao notar a participação de Cassiano Ricardo na revista *Ilustração Brasileira*, especialmente na edição especial sobre o estado de São Paulo, na qual ele publicou

ainda é preciso considerar a relação delicada estabelecida entre Estado e intelectuais/artistas nesse contexto. O caso de Belmonte pode exemplificar e contribuir no sentido de afastar idéias de pura manipulação e alienação. Não é tão simples; ao contrário, é por demais complexa e dinâmica essa relação Estado/intelectuais no governo Vargas. Como numa via de mão dupla, era interessante tanto para um lado quanto para o outro, havendo uma variada gama de aproximações, distanciamentos e negociações. (Cf. GOMES, 2007). Se por um lado, o autoritarismo explica a significativa submissão de intelectuais, de homens da imprensa e o silêncio de muitos jornalistas, por outro não se pode desconsiderar a faceta conciliatória e a troca de favores na política de Getúlio Vargas, que também surtiu efeito (Cf. CAPELATO, 1999). Vale lembrar, por exemplo, que foi justamente no governo Vargas que se estabeleceu uma série de medidas relativas à profissão de jornalista que garantiram direitos aos trabalhadores da área. E mais um exemplo: o DIP distribuía verbas a jornais e emissoras. Nelson Werneck Sodré comenta que, por conta dessas verbas, muitos jornais enriqueceram e, por fim, se corromperam (Cf. SODRÉ, 1999).

¹⁹⁰ Cf. DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

um poema intitulado “O Imigrante”¹⁹¹, observou que

a escolha de São Paulo para uma edição especial não fora aleatória; foi neste estado que se iniciou o movimento bandeirista. Portanto, nada mais coerente do que Cassiano Ricardo participar desta edição especial. Em seu poema o autor dá as boas vindas aos imigrantes oferecendo as generosidades da terra e do povo brasileiro, ambos multicoloridos e fraternos. A imagem da mistura de cores raciais também projeta a idéia de solidariedade e fraternidade do Brasil e dos brasileiros, construindo uma noção de sociedade unida¹⁹².

O Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda de São Paulo (DEIP), criado em 1941 para, como todos os outros departamentos estaduais, estender a função do DIP aos estados, também foi lembrado na edição especial de dezembro de 1943. Um texto intitulado “Imprensa e Propaganda em São Paulo”, que aparece junto das fotografias de Cândido da Mota Filho, diretor geral do DEIP de São Paulo, e Mário Gaustini, diretor da Divisão de Imprensa e Rádio-difusão do referido órgão, traz esclarecimentos sobre a criação e as “finalidades” do DEIP e destaca sua atuação “como expressão da realidade institucional contemporânea”¹⁹³. Considerado o braço direito do DIP¹⁹⁴, pela eficiência no cumprimento de suas funções, o DEIP paulista, que gerava “enorme volume de matérias, preparadas pela Agência Nacional e destinadas à Capital, Interior e Distrito Federal”¹⁹⁵, seguramente teve sua parcela de participação na publicação da edição especial da *Ilustração Brasileira* sobre o estado de São Paulo.

Embora não sendo o destaque, São Paulo já havia sido lembrado na *Ilustração Brasileira* em edições anteriores. Em maio de 1940, duas páginas recheadas de fotografias foram dedicadas aos paulistas, ou melhor, a Getúlio Vargas entre os paulistas (Figura 46). Os vários instantes de Vargas na capital paulista naquela ocasião são apresentados na *Ilustração Brasileira* através de muitas fotos e bem poucas palavras. A imagem mais chamativa é a de Vargas, ao lado de outras autoridades, sorrindo para a multidão — pelo menos é isso o que dá a entender a diagramação das páginas. Porém, um leitor mais atento pode perceber a manipulação das imagens — note-se o recorte feito na foto de Vargas na página 32.

¹⁹¹ RICARDO, Cassiano. O Imigrante. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XXI, n.104, dez. 1943, p. 35.

¹⁹² SOUZA, 2009, p. 47.

¹⁹³ IMPRENSA e propaganda em São Paulo. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 104, dez. 1943, p. 53.

¹⁹⁴ Até então o DIP não tinha conseguido instalar Departamento de Imprensa e Propaganda em todos os estados e o DEIP de São Paulo era eficiente no cumprimento de suas funções.

¹⁹⁵ GOULART, 1990, p. 106.

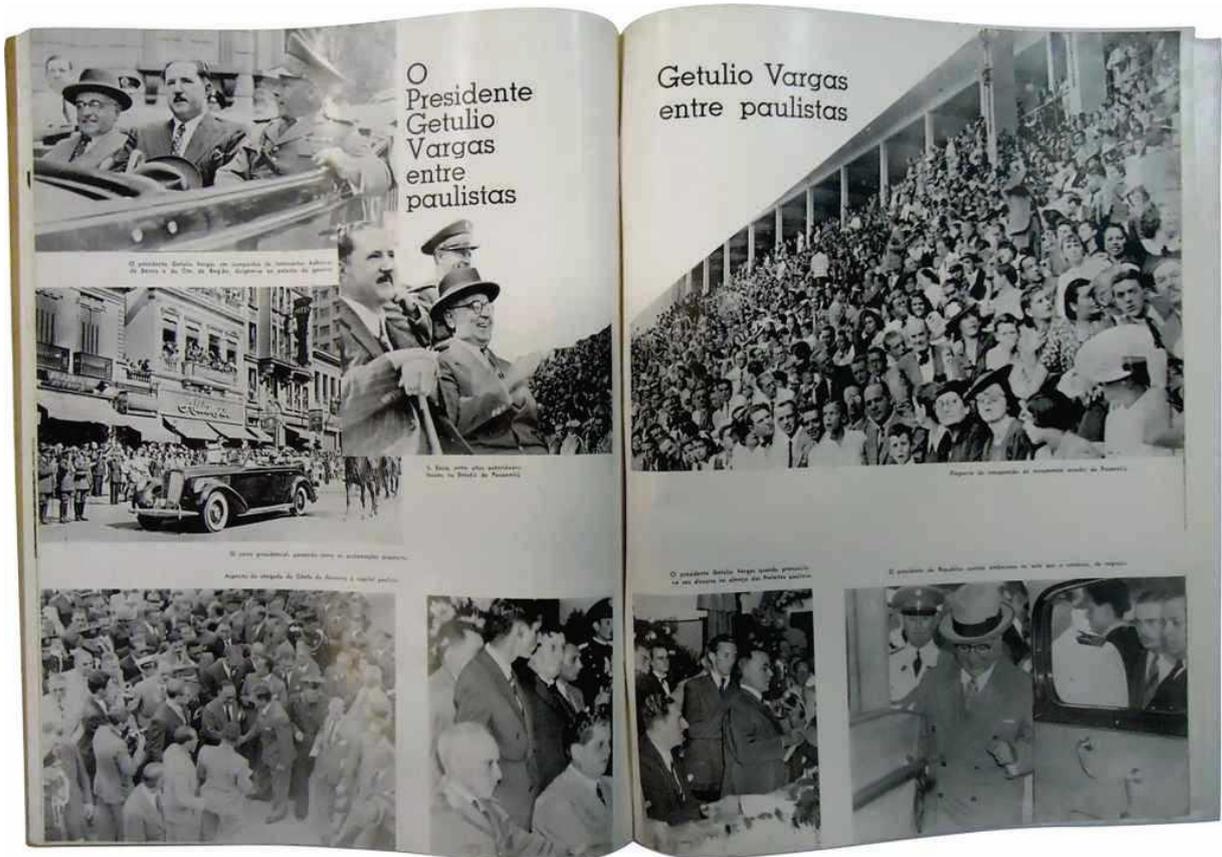


Figura 46: Páginas 32 e 33 da edição de maio de 1940. A reportagem fotográfica revela conhecimentos em manipulação de imagens e diagramação de página e evidencia as estratégias de comunicação.

Na edição de dezembro de 1941, outra viagem de Vargas ao estado de São Paulo foi noticiada na *Ilustração Brasileira*. Numa só página, composta por fotografias e um pequeno texto, ressaltava-se que, embora curta, a permanência do presidente na capital paulista “deu ensejo a que lhe fossem prestados inúmeras homenagens e também que S. Excia realizasse visitas da mais alta importância, entrando em contacto com as forças vivas do progresso bandeirante, através das suas elites”¹⁹⁶.

Além das referências diretas ao movimento bandeirante, ressignificado pelo Estado Novo na Marcha para Oeste, para compreendermos de forma mais ampla o possível sentido da edição especial de dezembro de 1943 é preciso lembrar também o descontentamento de São Paulo, ou das elites paulistas, no passado, no que se refere à centralização política proposta pelo governo Vargas já nos seus anos iniciais. O tema abarca mais que São Paulo em seus variados aspectos; envolve “São Paulo e o Estado nacional”, ou seja, há um destaque à relação daquele estado com o “Estado nacional”, com o âmbito federal. A própria edição

¹⁹⁶ O Presidente Getulio Vargas em São Paulo. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 80, dez. 1943, p. 19.

cuida de lembrar e reinterpretar os conflitos do passado num texto, dessa vez um pouco mais extenso, que compõe a página 25, junto de uma fotografia de Vargas ao lado do interventor Fernando Costa:

Realizada a centralização administrativa do Brasil, pela instituição, a 10 de novembro de 1937, de um novo regime político que afastava, do cenário nacional, as barreiras entre a Nação e o seu Presidente — pôde o Estado de São Paulo compreender que tinha um grande amigo naquêle mesmo Chefe de Govêrno contra o qual, em 1932, fizera erguer-se, numa cólera sagrada, o ânimo de guerra da terra bandeirante.¹⁹⁷

Não seria uma tentativa de reconciliação com o passado ou de resolução de conflitos de outros tempos? O texto apresenta uma situação resolvida: o filho desgarrado havia voltado para a casa do pai. São Paulo havia compreendido que tinha, naquele mesmo chefe contra o qual se “ergueu”, um grande amigo. O passado de conflito parecia não existir mais, foi solucionado, e quem havia reconhecido sua postura, em alguma medida, equivocada no passado, ou, como diz o texto, quem havia “compreendido” melhor, foi São Paulo e não o governo federal. O que se evidenciava, então, por ocasião das “celebrações do sexto aniversário do Estado Nacional [era que] a integração de São Paulo na defesa do atual regime é uma circunstância que se impõe, como uma das manifestações da oportunidade e grandeza do Estado Nacional”¹⁹⁸.

Em tempos de perda crescente de prestígio político geral, por conta principalmente das contradições, explicitadas durante a Segunda Guerra Mundial, de um regime internamente autoritário e tendenciosamente fascista, mas externamente favorável à democracia — no cenário da guerra representada pelo grupo dos países adversários àquele ligado à Alemanha nazista, os Aliados — era interessante ao Estado Novo resolver qualquer pendência com aqueles que um dia foram “inimigos” e de onde vieram importantes focos de resistência¹⁹⁹.

Quanto às contradições diante da guerra, a princípio Vargas até seria bem-sucedido no jogo de se fazer simpático a ambos os lados, buscando até uma neutralidade, mas a vitória dos Aliados pôs em xeque as ditaduras daquele tempo — não só a de Vargas — e assim os opositores do Estado Novo se fortaleceram. A redemocratização parecia irreversível e, então, o Estado Novo caiu. Mas como lembra Capelato, “a história mostraria que o derrotado foi o Estado Novo, e não o seu presidente, que voltaria ao poder em 1951, escolhido pelo voto e

¹⁹⁷ PRESIDENTE Vargas, amigo de São Paulo. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 104, dez. 1943, p. 53.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 53.

¹⁹⁹ A Faculdade de Direito de São Paulo foi o foco mais significativo de oposição ao Estado Novo. Cf. CAPELATO, 1998.

com a preferência de amplos setores sociais, populares, principalmente”²⁰⁰.

Em minha fonte e também meu objeto privilegiado de pesquisa, a *Ilustração Brasileira*, não procurei os discursos de oposição ao governo que, ainda que enviesados e cuidadosos, porventura tenham se insinuado nas suas páginas. Tomei outro caminho: o de perceber o que e como apareceram os postulados do Estado Novo nas páginas da revista. É certo que toda a modernidade técnica, todos os recursos que dispunha a *Ilustração Brasileira* foram usados e serviram para veiculação da propaganda política do regime estado-novista, para publicação dos materiais preparados pela Agência Nacional que chegavam à sua redação, o que, por fim, fez com que o periódico contribuísse com a divulgação da imagem positiva de Vargas e de seu governo.

Se a *Ilustração Brasileira* estava totalmente afinada — por livre e espontânea vontade ou por ameaçadora pressão — com o Estado Novo, não se pode afirmar, mas o que se sabe é que a revista não cumpriu a determinação de que todos os periódicos e seus jornalistas se registrarem no DIP e mesmo assim não foi impedida de circular. “Estima-se que cerca de 30% dos jornais e revistas do país não conseguiu obter o registro obrigatório no DIP, tendo deixado de circular. Os autorizados eram cuidadosamente controlados e todas as matérias dependiam de autorização prévia dos censores”²⁰¹. À Divisão da Divulgação do DIP foi atribuída, pelo decreto número 5.077 de 29 de dezembro de 1939, a tarefa de “editar um anuário da Imprensa Brasileira, com informações sobre os jornais, revistas, livros e demais publicações aparecidas no Brasil”²⁰². Em 1941 foi editado, pela primeira e única vez, o Anuário da Imprensa Brasileira, que tinha por objetivo “mostrar [...] numa visão de conjunto quantos órgãos de imprensa existem”²⁰³. Trazia a relação de jornais, revistas, boletins, folhetos e almanaques registrados no DIP e muitas outras informações sobre a imprensa, o rádio, o cinema, a propaganda, mas nela não constava a *Ilustração Brasileira*. Todas as outras publicações de propriedade da “S. A. O Malho” e dirigidas por Antonio Agnelo de Souza e Silva — *Arte de bordar, Cinearte, Leitura Para Todos, Moda e bordado, O Malho, O Tico-Tico, Almanach do Tico-Tico* e *Anuário das Senhoras* — aparecem com a respectiva data de registro (todas em 1940).

À primeira vista pode-se pensar que, por se tratar da mesma empresa editora, não haveria necessidade de um registro específico para a *Ilustração Brasileira*. No entanto, a determinação era a de que “uma mesma empresa, editando um órgão central e

²⁰⁰ CAPELATO, 2003, p. 139.

²⁰¹ LUCA, 2009, p. 03.

²⁰² ANUÁRIO DA IMPRENSA, Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa e Propaganda, 1941, p. 01.

²⁰³ *Ibid.*, p. 02.

simultaneamente fazendo aparecer outros, não pode efetuar o registo global”²⁰⁴, ou seja, “embora da mesma empresa, órgãos distintos devem ter registo diferentes”²⁰⁵.

Por que, então, não consta no Anuário o registo da *Ilustração Brasileira*? Teria a *Ilustração Brasileira* circulado ininterruptamente durante a vigência do Estado Novo sem o exigido registo no DIP ou estaria ela sob direção, atuando como órgão de comunicação oficial do regime? Estaria ela mesma sob direção do DIP, como se fosse um veículo “oficial” sem, de fato, o ser? Ou seja, teria sido *Ilustração Brasileira* incorporada oficialmente para fazer propaganda sem parecer fazer propaganda? Vale lembrar que a revista *Cultura Política*, que foi criada pelo DIP e “publicava artigos elaborados por intelectuais orgânicos que produziam discursos de orientação ideológica sobre o Estado Novo”²⁰⁶, também não aparece no Anuário. Por fim, ainda podemos pensar: seria este o sinal de uma “falha” no aparato repressivo do Estado Novo, sinal de que o controle, de fato, não foi absoluto?

Essa é outra questão que vai esperar por seu pesquisador...

²⁰⁴ A imprensa no regulamento para os serviços de polícia civil do Distrito Federal. **Anuário da Imprensa**, op. cit., p. 114.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 114.

²⁰⁶ CAPELATO, Maria Helena. O estado novo: o que trouxe de novo? In: FERREIRA, Jorge Luiz; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O Brasil republicano** - O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 141.

Capítulo 3

Projeto para o futuro: a “juventude brasileira” nas páginas da *Ilustração Brasileira*

Projeto para o futuro:

a “juventude brasileira”¹ nas páginas da *Ilustração Brasileira*

Um passado presente e um presente avistando o futuro

O Estado que a si mesmo chamou de “novo” voltou ao passado. Mais que voltar, recuperou o passado nacional brasileiro, valorizou-o, empreendeu uma política mais ampla com esse fim. A relação estabelecida durante o Estado Novo com o que foi chamado de “passado” tomou proporções significativas, ocupou uma dimensão constitutiva e ao mesmo tempo estratégica dentro do projeto político-cultural estado-novista. O Estado Novo fez sua própria (re)leitura da história e a divulgou. “Buscando demarcar um lugar para chamar de ‘seu’ na história, precisava refazer o próprio ‘sentido’ da história do país. Para tanto, tornava-se imprescindível a ação de especialistas capazes de recuperá-la e divulgá-la”².

Segundo Ângela de Castro Gomes, que, examinando dois periódicos criados especificamente para propagar a doutrina estado-novista (o jornal *A Manhã* e a revista *Cultura Política*) e indo pelas trilhas da política cultural do Estado Novo, buscou explicitar a “cultura histórica” desse regime — conceito com o qual a autora propõe trabalhar para caracterizar a relação mantida por uma sociedade com seu passado, considerando a importância que essa valorização do passado assume na referida política cultural³. A autora destaca que “toda a política do pós-37 era uma reação ao ‘materialismo’ anterior que, segundo os editoriais, romantizava o futuro, hipervalorizava o presente e condenava o passado”⁴. Havia, portanto, segundo a perspectiva estado-novista, um “erro original” por parte das elites brasileiras no que diz respeito ao tratamento dos “tempos”, mas que estava sendo reparado pelo Estado Novo.

Longe de ser temido, o passado, para o Estado Novo, era algo a ser enfrentado. Era preciso refletir sobre ele e “tomá-lo” como um “manancial de inspiração” ou lugar de onde

¹ Quando uso aspas em “juventude brasileira”, refiro-me, ao mesmo tempo, ao conjunto dos jovens brasileiros e ao órgão criado durante o Estado Novo, batizado Juventude Brasileira, nome que escrevo em maiúsculo e sem aspas no decorrer da dissertação.

² GOMES, Ângela Maria de Castro. **História e historiadores**. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1999, p. 23.

³ Cf. GOMES, Ângela Maria de Castro. Cultura política e cultura histórica no Estado Novo. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (orgs.). **Cultura política e leituras do passado**: historiografia e ensino de história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 43-63.

⁴ Id., *ibid.*, p. 53.

eram extraídos “ensinamentos”, como escrito nas páginas da revista *Ilustração Brasileira*⁵. Um passado não mais temido, mas enfrentado, recuperado e valorizado era, aos olhos do projeto estado-novista, o fundamento da nacionalidade brasileira que, naquele contexto, estava sendo forjada. Daí “todo o esforço consciente e avultado durante o Estado Novo em redescobrir, em reler, à sua maneira, e divulgar esse ‘passado’, entendido como realidade essencial para a compreensão da nação”⁶. “Seria básica a realização de um processo de ‘narração’ da história, que identificasse os acontecimentos, os personagens e os ‘sentidos’ de seus atos”⁷.

A narrativa da história do Brasil se mostrava extremamente importante na construção do nacionalismo que tanto se buscava no Estado Novo. A história nacional pode ser um fator politicamente homogeneizante, que “transcende as diversidades culturais, sejam elas classificadas como geográficas, folclóricas, etc.. É através da história que o Estado pode mobilizar um povo-nação que compartilha um único passado, ainda que este sofra variações locais”⁸. Homogeneização e mobilização eram palavras bem presentes no vocabulário estado-novista.

Voltar ao passado, mas não esquecer os pés fincados no presente. “Os líderes do Estado Novo enfrentaram um problema que não era exclusivamente seu, nem historicamente inédito: como estabilizar de maneira definitiva e total uma nova ordem social que se afirmava em um contexto público muito instável”⁹. O Estado, oriundo de um golpe, buscava se legitimar e agiu no presente com esse fim. Tratando-se de um contexto em que uma cultura histórica marcou profundamente a cultura política, ao objetivo de autolegitimação também atendia a recuperação e releitura do passado.

O historiador Maurício Parada, apoiado no sociólogo Paul Connerton¹⁰, defende que todo início contém um elemento de memória, o que é particularmente verdade “quando um grupo social realiza um esforço coordenado e necessariamente arbitrário para realizar um novo início”¹¹. Exatamente isso foi o que se fez no Estado Novo: na definição dos limites de um novo começo, havia elemento de memória. O novo tinha sua fonte de explicação no passado, logo, o presente, campo de ação do Estado Novo, estava ancorado, ou mais que isso, legitimado também no passado.

⁵ VARGAS, Getúlio. [Sem título]. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 55, nov. 1939, p. 19.

⁶ GOMES, 2007, p. 57.

⁷ Id., *ibid.*, 1999, p. 23.

⁸ Id., *ibid.*, p. 23-24.

⁹ PARADA, Maurício. **Educando corpos e criando a nação**: cerimônias cívicas e práticas disciplinares no Estado Novo. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2009, p. 23.

¹⁰ CONNERTON, Paul apud PARADA, 2009.

¹¹ PARADA, 2009, p. 23.

O controle da memória, a utilização de elementos que lhe dizem respeito, ocupou lugar importantíssimo nessa busca por legitimidade. Acrescenta Maurício Parada que, em muitos sentidos, o regime estado-novista usou também um calendário cívico, (re)elaborado por ele mesmo, para se “inventar e se legitimar”¹². Assim, como fator importante nesse esforço de auto-afirmação, o Estado Novo investiu num conjunto de cerimônias que, segundo o autor, “respondeu à necessidade de criar e veicular símbolos capazes de redefinir o sistema de identidades da sociedade brasileira, diluindo outras matrizes identitárias [...] e construindo uma experiência e uma idéia de unidade que pudesse fazer frente a ações políticas opostas”¹³.

Continuando na perspectiva de Parada, a relação entre a mudança no regime, em 1937, e as alterações nas datas cívicas¹⁴ indica como o calendário foi alvo das atenções políticas. “A eliminação estratégica e a inserção de certas datas estabeleceu a base temporal para incentivar o gerenciamento ritualizado e disciplinado do tempo”¹⁵. O calendário cívico estado-novista enquadrava e idealizava uma consciência cívica em que passado e presente se ligavam, ou seja, “as datas do passado e do presente eram comemoradas como se estivessem ligadas ao mesmo registro histórico-temporal”¹⁶. O 7 de setembro, por exemplo, era relacionado ao 15 de novembro e ao 10 de novembro, o que, por fim, naturalizava o golpe de 1937, apresentando-o como um momento de desenvolvimento na história do país.

O presente era, assim, atado ao passado. O próprio Vargas não perdia oportunidade de estabelecer pontes entre um e outro, como visto nas páginas da *Ilustração Brasileira*. Há um esforço de inserção do Estado Novo e de seu chefe numa linha evolutiva da história brasileira, e como se não bastasse, como “corretor”¹⁷ dessa linha, como “único sujeito histórico adequado ao país para aquele momento”¹⁸. Pelo passado se chegava ao presente, e assim, numa perspectiva evolucionista, mas não progressista, o presente era o último momento do passado e não o começo do futuro¹⁹.

Mas o futuro não escapou à tentativa de ordenação, ou como salienta Maurício Parada, de “gerenciamento” do tempo que o Estado Novo empreendeu. Como estamos falando de um

¹² PARADA, 2009, p. 27.

¹³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴ As práticas comemorativas e as conseqüentes alterações nas datas cívicas já haviam se intensificado durante o “estado de guerra” decretado após a Intentona Comunista em 1935 — levantes contra o governo Vargas nos quais estavam envolvidos, mas não somente estes, comunistas brasileiros —, mas se formalizaram com o regime de 1937. O que Parada quer destacar é a relação nada coincidente entre a mudança no regime e as alterações nas datas cívicas.

¹⁵ PARADA, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷ LENHARO, 1986, p. 14.

¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹ Cf. GOMES, 1999.

regime desejoso de grandes poderes, que sonhou alto com uma homogeneização da sociedade, nada estranho é dizer que o Estado Novo quis ordenar o tempo por completo: passado, presente e também futuro. Sim, o Estado Novo não deixou de pensar no futuro. Recuperou o passado, agiu e se justificou no presente e projetou o futuro.

Como qualquer outra, a “cultura política”²⁰ do Estado Novo supriu “ao mesmo tempo uma leitura do passado e uma projeção no futuro vivida em conjunto”²¹. Nas palavras do próprio Vargas, publicadas na revista *Ilustração Brasileira*, as “reminiscências de lutas e dificuldades do passado [eram o] legado precioso de experiência”²², de onde eram extraídos “ensinamentos não só para vencer os obstáculos do presente como para retificar os rumos traçados para o futuro”.²³

Assim, podemos questionar: dadas as específicas releitura do passado e a ação auto-legitimadora no presente que realizou o Estado Novo, como era pensado o futuro? Como se garantiria a longevidade ou permanência do Estado Novo e de seus princípios? Nos intentos de se projetar um “novo” Estado, coube também “investir na produção de lealdade-legitimidade, que englobaria os futuros cidadãos e, sem dúvida, aqueles já definidos (ou ao menos potencialmente definidos) como tais”²⁴. Se as massas do passado cometeram erros ou, como nas palavras do próprio Vargas, tiveram seus “desacêrtos”²⁵, as do futuro, segundo a perspectiva estado-novista, deveriam ser cuidadas e disciplinadas para que não mais cometessem essas falhas.

E quem eram esses futuros cidadãos para os quais se investia na produção de lealdade-legitimidade? Quem teria, ou a quem era imputada, segundo o projeto político-cultural estado-novista, a responsabilidade de manter o regime nos tempos vindouros? Outra vez Maurício Parada esclarece que “se a questão do trabalhismo estava marcada pelo estabelecimento de uma aliança que sustentasse as condições de governabilidade no presente, as referências aos jovens estavam associadas à manutenção do regime no futuro”²⁶. A juventude, portanto, passava a ser vista como “avalista das possibilidades de futuro planejadas pelos dirigentes

²⁰ O conceito, tomado de Jean-François Sirinelli, refere-se a “uma espécie de código e um conjunto de referentes (especialmente crenças, valores, memória específica, vocabulário próprio, sociabilidade particular, ritualizada ou não...), [...] conjunto de representações que une um grupo humano no plano político”. SIRINELLI, Jean-François. Elogio da complexidade. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (dir.). **Para uma história cultural**. Trad. Ana Moura. Lisboa: Stampa, 1998, p. 414.

²¹ BERNSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (dir.). **Para uma história cultural**. Trad. Ana Moura. Lisboa: Stampa, 1998, p. 351.

²² VARGAS, Getúlio. [Sem título]. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 55, nov. 1939, p. 19.

²³ *Ibid.*, p. 19.

²⁴ GOMES, op. cit., p. 23.

²⁵ VARGAS, Getúlio. [Sem título]. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 55, nov. 1939, p. 19.

²⁶ PARADA, 2009, p. 41.

políticos do regime”²⁷.

A imagem da juventude dentro do Estado Novo foi usada também na representação do “homem brasileiro”, o que confirma o lugar de importância que ia assumindo o jovem dentro do projeto político-cultural estado-novista. Em 1937, duas cartas do ministro Gustavo Capanema, enviadas a alguns intelectuais colaboradores, “apresentam o projeto para a construção de uma estátua que deveria representar o Homem Brasileiro”²⁸. Para além dos fins “simplesmente” artísticos do projeto, Capanema esclarecia, aos quatro professores-colaboradores aos quais fez apelo para a concepção da estátua — Oliveira Vianna, Rocha Vaz, Roquette Pinto e Froes da Fonseca —, que há um lado científico importante, “que é o de fixar já não digo o tipo brasileiro (que ainda não existe), mas a figura ideal que nos seja lícito imaginar como representativa do futuro homem brasileiro”²⁹. Como o brasileiro era, conforme a visão estado-novista, um povo em formação, uma identidade em construção, um “tipo que ainda não existe”, para usar as palavras do ministro, projetava-se o futuro homem brasileiro.

Tendo se situado no terreno das hipóteses quando tratava do tipo ideal do homem num Brasil também de futuro ideal, Capanema questionava seus colaboradores sobre as características que teria a estátua que representaria o homem brasileiro. Depois de muitas manifestações por parte dos professores-colaboradores, inclusive no que se refere a idealizações de valores raciais e étnicos, o que, à época, “não era um crédulo passatempo”³⁰ — “o projeto da escultura que representaria o homem brasileiro só hoje nos parece de ampla estupidez”³¹ —, e diante da complexificação da imagem científica e também artística do homem brasileiro, a idéia original de Capanema não foi levada adiante e o projeto foi abandonado³².

Em 1943, através da “mobilização, por meio da subscrição”³³ do Sindicato dos Educadores e do movimento da Juventude Brasileira³⁴ (res)urge a idéia de uma estátua nos jardins do Ministério da Educação e Saúde. O monumento, composto pela figura de dois adolescentes, foi concluído apenas em 1947, quando o Estado Novo já havia findado, os

²⁷ PARADA, 2009, p. 41.

²⁸ KNAUSS, Paulo. O homem brasileiro possível. *Monumento da Juventude Brasileira*. In: KNAUSS, Paulo (coord.). **Cidade vaidosa**: imagens urbanas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1999, p. 29.

²⁹ CAPANEMA apud. KNAUSS, op. cit., p. 29.

³⁰ FLORES, Maria Bernardete Ramos. O nu e o vestido, o futuro e o passado, a pedra e a carne: ensaio sobre o *homem brasileiro* – estética e política racial. In: LOPES, Antônio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatayh (orgs.). **História e linguagens**: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/7 Letras, 2006, p. 171.

³¹ *Ibid.*, p. 171.

³² Cf. KNAUSS, 1999.

³³ *Ibid.*, p. 37.

³⁴ Trata-se de um movimento de mobilização nacionalista de jovens que será abordado pormenorizadamente logo adiante.

tempos eram outros e a estátua não mais encontrava o mesmo sentido. Mas, talvez não sejamos impertinentes ao concluir, junto com Paulo Knauss que “a imagem da juventude foi por certo a solução possível para a escultura do homem brasileiro”³⁵.

Na mesma medida em que ocupavam esse lugar de destaque dentro do projeto político-cultural do Estado Novo e eram tomados como representação do homem brasileiro, mantenedores do regime no futuro, os jovens se tornavam um recurso político a ser cuidado, gerenciado, envolvido e mobilizado no projeto político-cultural estado-novista. Integrar os jovens significava afiançar a extensão da ordem que tanto prezava o Estado Novo e daquela ordem, ou seja, daquele modelo de Estado, para outra geração.

Diferentemente do tratamento dado às crianças, embora estas também tenham sido alvo das preocupações políticas estado-novistas — tanto que em fevereiro de 1940 se consolidou a criação do Departamento Nacional da Criança (DNCR)³⁶, com uma proposta que mesclava pedagogia com medicina infantil —, os jovens não eram relacionados ao ambiente privado da família, da casa. Ao contrário, ligavam-se a uma questão fundamentalmente pública.

Do ponto de vista sociológico, a juventude é uma fase de transição, de passagem do universo individual e mais fechado da família e da casa para as “sociabilidades anônimas e funcionais do mundo público”³⁷. Nessa perspectiva, se consideradas as muitas transformações ocorridas já nas primeiras décadas do século XX nos padrões familiares, a presença marcante de jovens nas ruas, nos espaços públicos, fazendo surgir movimentos, teorias, grupos³⁸, entende-se por que tantos poderes políticos do século XX pensaram na integralização desse personagem social, o jovem, nos seus projetos. Na década de 1930, por exemplo, em todo o mundo, movimentos juvenis “traziam às ruas, em suas canções, bandeiras e marchas organizadas, uma idéia de dinamismo, fé e participação social que pareciam simbolizar a força e promessa dos regimes políticos que apoiaram e ajudaram a construir”³⁹. Sobre essa questão, Maurício Parada ressalta:

Como sujeito em transição para uma condição de membro da sociedade o jovem seria um problema fundamentalmente público. Se considerarmos o freqüente quadro de instabilidade política em muitos Estados e a massa de crianças que se tornava, a cada ano, geracionalmente jovem, podemos

³⁵ KNAUSS, 1999, p. 29.

³⁶ Ver: SOUSA, Cynthia Pereira de. Saúde, educação e trabalho de crianças e jovens: a política social de Getúlio Vargas. In: GOMES, Ângela de Castro (org.). **Capanema**: o ministro e seu ministério. Editora FGV, 2000, p. 221-249.

³⁷ PARADA, 2009, p. 44.

³⁸ Id., *ibid.*

³⁹ SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000, p. 139.

perceber a centralidade do tema para os governos nacionais entre 1900 e 1945.⁴⁰

Tanto quanto ou mais que mobilizar a juventude, os governos nacionais da primeira metade do século XX desejavam estabelecer uma relação de tutela com os jovens. Especificamente com relação ao Estado Novo brasileiro, a preocupação com a tutela estatal sobre a juventude existiu desde sua fundação. O ministro da Justiça, Francisco Campos, ao elaborar a Constituição de 1937, “havia deixado caminho aberto para a criação de mecanismos de mobilização da juventude”⁴¹, estabelecendo que a esse público deveriam ser dedicados “cuidados e garantias especiais por parte do Estado”⁴² e prevendo a fundação, também pelo Estado, de instituições destinadas à juventude ou auxílio e proteção às já fundadas.

A propósito, é de Francisco Campos o projeto inicial de mobilização da juventude em torno de uma organização nacional, numa tentativa de estabelecer a tutela estatal sobre os jovens de maneira mais efetiva. Inspirado claramente nos modelos existentes em países europeus que já haviam organizado os seus movimentos de mobilização da juventude — a Itália havia criado, em 1926, a “Opera Nazionale Ballila per L’Assistenza e L’Educazione Fisica e Morale della Gioventù” (ONB); também em 1926, na Alemanha, surgira “Hitler Jugend” (HJ); e em Portugal, em maio de 1936, foi criada a “Mocidade Portuguesa” —, o objetivo de Campos era “reunir os jovens em um sistema paralelo e criar para isto uma grande organização nacional, sob a dependência direta do ministro da Justiça, isto é, dele próprio”⁴³. Em março de 1938, Campos encaminhou seu projeto ao presidente Getúlio Vargas, no formato de um decreto-lei, sucinto e objetivo, sem nenhuma menção referente à participação do Ministério da Educação e Saúde, embora pudesse ser entendido como um empreendimento de cunho também educativo⁴⁴.

O projeto de Francisco Campos, de criação da Organização Nacional da Juventude (ONJ), “não deixa dúvidas sobre a pretensão de se institucionalizar nacionalmente uma organização paramilitar em moldes fascistas de arregimentação da juventude”⁴⁵. Todos os

⁴⁰ PARADA, 2009, p. 44.

⁴¹ HORTA, José Silvério Baia. Mobilização da juventude na Itália (1922-1945), em Portugal (1936-1974) e no Brasil (1937-1945). **Anais do III Congresso Brasileiro de História da Educação - A educação escolar em perspectiva histórica**. Curitiba, nov. 2004. Disponível em: <<http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe3/Documentos/Individ/Eixo2/058.pdf>>. Acesso em nov. 2010.

⁴² *Ibid.*, p. 01 e 02.

⁴³ *Ibid.*, p. 02.

⁴⁴ Para detalhes desse projeto de decreto-lei e também sobre dois projetos de regulamento encaminhados no mesmo ano a Vargas, ver: SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000, p. 139-148.

⁴⁵ BOMENY, Helena M. B.. Três decretos e um ministério: a propósito da educação no Estado Novo. In:

esforços se dariam no sentido de instaurar uma milícia civil no país que seria formada basicamente por jovens com idades entre oito e dezoito anos, divididos em dois blocos: “aspirantes” (oito a treze anos) e “pioneiros” (treze a dezoito anos). Intencionava-se inculcar nos jovens “o sentimento de disciplina e da educação militar”, acrescentando-se que teriam ‘efeitos equivalentes aos da prestação do serviço militar exigida pelas leis em vigor’⁴⁶. A essência do projeto de Campos estava, assim, na mobilização político-miliciana da juventude, sob a direção — com poderes exacerbados — do ministro da Justiça, o próprio Francisco Campos, com quem ficaria a responsabilidade de toda a orientação político-ideológica da Organização, e dos ministros de Estado da Guerra e da Marinha. Além deles, apenas o presidente Vargas.

Por essas e outras razões, o projeto do ministro da Justiça do governo Vargas encontraria resistência na sua consolidação. Na medida em que propunha uma estrutura com funcionamento paralelo ao Exército, o projeto acabava “comprometendo a autonomia e o monopólio da organização militar na orientação e preparação dos quadros militares do país”⁴⁷. Não por acaso o Exército acabaria intervindo na reformulação do projeto original de Campos, o que aconteceria mais adiante.

O ministro da Guerra, General Eurico Gaspar Dutra, ao apreciar o projeto de Francisco Campos por solicitação de Vargas, fez muitas ressalvas. Uma das objeções dizia respeito à inspiração em modelos que “não se ajustam ao nosso meio”⁴⁸. Dutra concordava que naquele momento era mais que indicado um trabalho de arregimentação da juventude, de educação moral, física e intelectual, mas era necessário que a organização se fizesse de acordo com as realidades brasileiras, já que, como o ministro fez questão de salientar, o Brasil apresentava características distintas dos países europeus que serviam de modelo para a organização da juventude. A historiadora Helena Bomeny cita outros inconvenientes do projeto de Francisco Campos julgados comprometedores pelo ministro Dutra:

criação de um novo aparelhamento burocrático; atribuição de controle ao Ministério da Justiça em detrimento do Ministério da Educação; exigência do culto religioso católico, quando o Brasil não tinha uma religião oficial; excessivo número de conselheiros (15); exagero na extensão das atribuições do secretário-geral para serem exercidas totalmente pelo ministro da Justiça.⁴⁹

PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 147.

⁴⁶ Ibid., p. 148.

⁴⁷ BOMENY, 1999, p. 145.

⁴⁸ Arquivo Gustavo Capanema, 9 de agosto de 1938, p. 1. GC 38.08.09, pasta 1-1, série g. apud SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000, p. 141-142.

⁴⁹ BOMENY, op. cit., p. 148.

Quem também apreciou o projeto de Regulamentação Técnico-Disciplinar da Organização Nacional da Juventude, em 1938, e não viu com bons olhos a inspiração nos modelos europeus de organização da juventude foi Alzira Vargas, a filha do presidente. Para ela, a organização proposta por Francisco Campos era uma “obra de importação clandestina, traduzida das organizações européias sem a competente adaptação ao meio nacional”⁵⁰. Ainda segundo Alzira, a orientação da ONJ era por demais militar, o que lhe parecia perigoso, e o objetivo de uma organização da juventude deveria ser a formação de cidadãos e não a fabricação de soldados⁵¹.

Para o descontentamento de Francisco Campos, Vargas também encaminhou o projeto de criação da ONJ ao ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema⁵², que até aprovou a iniciativa “patriótica”, segundo ele próprio caracterizou, mas não deixou de formular objeções e sugestões. Capanema parecia se afeiçoar às experiências européias de organização da juventude mais que o ministro Dutra e a filha do presidente. Mas, ao contrário de Francisco Campos, preferia o exemplo de Portugal, tanto que se baseou no título que os portugueses haviam adotado — Mocidade Portuguesa —, “com razão”⁵³, dizia ele, para sugerir uma mudança no nome, de “Organização” para “Mocidade Brasileira” ou “Juventude Brasileira”, dando a ver a sua preferência pela idéia de movimento em detrimento de organização. Segundo Capanema, “Organização é palavra a ser usada com sentido meramente apelativo”⁵⁴.

Tendo julgado extensa por demais a área de atuação da ONJ (educação física, moral e cívica, educação religiosa, ensino profissional, instrução militar e assistência)⁵⁵ e considerando a educação física e a educação moral e cívica fundamentais para um movimento que envolveria jovens, outra vez baseando-se na experiência portuguesa, que tinha objetivos bem traçados e delimitados, Capanema sugeriu restringir

os objetivos do movimento de juventude a valores exclusivamente educacionais e cívicos. A forma centralizada e unitária com que foi pensada a organização abriria espaço para conflitos com os governos estaduais preteridos na estrutura de controle e funcionamento da Organização Nacional. O ministro da Educação clama por uma estrutura de molde mais

⁵⁰ Arquivo Getúlio Vargas, GV 38.03.00/1. FGV/CPDOC apud SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000, p. 144.

⁵¹ Cf. Arquivo Getúlio Vargas, GV 38.03.00/1. FGV/CPDOC apud SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000.

⁵² Segundo José Horta, Campos já havia tentado, sem êxito, afastar Capanema do Ministério da Educação e Saúde. Ver: HORTA, 2004.

⁵³ Arquivo Gustavo Capanema, 19 de setembro de 1938, p. 2. GC 38.08.09, pasta 1-3, série g, apud SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, op. cit., p. 145.

⁵⁴ Id., *ibid.*, p. 145.

⁵⁵ SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, op. cit.

federativo, o que significava uma redução do vasto campo de domínio conferido ao secretário geral da organização.⁵⁶

Se o autor do projeto da ONJ não fez uma menção sequer ao envolvimento do Ministério da Educação e Saúde na Organização, coerente com sua posição de ministro dessa área, Capanema fez: a “Organização Nacional da Juventude deve ser uma instituição, não separada do Ministério da Educação e a ele paralela, mas incluída na sua estrutura, como um de seus serviços”⁵⁷. A defesa de Capanema — mais uma vez apoiada na Mocidade Portuguesa e não nos modelos italiano, alemão ou soviético, cujas organizações juvenis eram “órgãos relacionados, mas não subordinados aos ministérios da educação”⁵⁸ — era que o Ministério da Educação ocupasse prioritariamente a implementação do decreto-lei, que teria seu escopo redefinido. Nada estranha essa postura, se considerada a importância dada por ele aos valores educacionais e cívicos, os quais, na sua perspectiva, deveriam ser os objetivos exclusivos de uma instituição voltada para a juventude. Na mesma medida em que elevava esses aspectos, Capanema ressaltava a necessidade de se excluir o ensino militar e esvaziar a instituição do conteúdo paramilitar inicialmente pensado.

Com a intervenção do ministro Gustavo Capanema e suas considerações, as ressalvas do ministro Dutra e de Alzira Vargas, a apresentação de outro projeto pelo general José Vasconcelos, enfim, de toda a movimentação e debate estabelecido em torno da criação de uma organização da juventude, “aos poucos, a militarização da juventude cedeu lugar à formação, nos jovens aos quais se dirigia o movimento, do amor ao dever militar, a consciência das responsabilidades do soldado, o cultivo de valores cívicos”⁵⁹. Sobre os desdobramentos posteriores, Helena Bomeny afirma que eles

não deixam dúvida a respeito dos limites que o Estado impunha aos movimentos de cunho mobilizante naquele momento da história de nosso país. Da mesma maneira que incentivou e interditou a Ação Integralista Brasileira, o governo estimulou e freou progressiva e definitivamente o projeto original da Organização Nacional da Juventude. [...] A aproximação com o Exército, o acolhimento da ala mais conservadora da Igreja católica e o fortalecimento de uma política educacional de cunho mais burocrático e cívico, tudo isso foi, aos poucos, em decorrência dos conflitos e dos processos de negociação, substituindo a estratégia mobilizante de feição totalitária sugerido por Francisco Campos.⁶⁰

⁵⁶ BOMENY, 1999, p. 149-150.

⁵⁷ Arquivo Gustavo Capanema, 19 de setembro de 1938, p. 7, apud SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000, p. 146.

⁵⁸ SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000, p. 147.

⁵⁹ BOMENY, 1999, p. 151.

⁶⁰ BOMENY, 1999, p. 149. Sobre o bloqueio feito pelo governo ao movimento integralista na década de 1930 ver: SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, op. cit., p. 151-156.

“Os pareceres de Dutra e Capanema levaram ao arquivamento do projeto de Francisco Campos, mas ficou como idéia a possibilidade de criação de uma instituição que se encarregasse da educação física, moral e cívica da juventude”⁶¹. Outro projeto, além do elaborado por Campos, surgiu. Oriundo do Ministério da Guerra, de autoria do general José Meira de Vasconcelos, o novo projeto de decreto-lei foi encaminhado à presidência ainda em 1938. Em 1939, os projetos em torno da criação de uma organização que envolvesse os jovens brasileiros seriam muito discutidos no âmbito federal.

O projeto que vingaria e seria transformado em lei sairia de dentro do Ministério da Educação. Gustavo Capanema analisou os projetos de Francisco Campos e do Ministério da Guerra e, a partir daí, elaborou um documento com as idéias principais para a criação da organização juvenil no país. Depois de muitas críticas e alterações, a versão redigida em dezembro de 1939 foi aprovada pelo presidente Vargas. No dia 2 de março de 1940 estava instituída, pelo decreto-lei de número 2.072, a Juventude Brasileira, “uma corporação formada pela juventude escolar de todo o país, com a finalidade de prestar culto à pátria”⁶². Deixando para trás toda a agitação e esvaziada de todo conteúdo militarizante, a Juventude Brasileira se limitaria ao culto das grandes datas nacionais e teria na educação física, moral e cívica, tornados obrigatória para a infância e a juventude⁶³ pelo decreto-lei 2.072, os seus principais objetivos.

É exatamente o tema “juventude brasileira”, tanto a corporação instituída, quanto o conjunto de jovens brasileiros, que, em meio ao vasto e diversificado conteúdo da revista *Ilustração Brasileira*, despertou meu interesse. Decidi dedicar maior atenção a ele neste trabalho. Pude observar, ao longo do contato estabelecido com a coleção do periódico do CDHIS (1935-1944), especificamente os exemplares compreendidos entre os anos de vigência do Estado Novo (janeiro de 1937 a janeiro de 1944), o espaço aberto pela revista para esse tema.

Neste último capítulo do trabalho, portanto, a proposta é concentrar as análises na presença deste tema na *Ilustração Brasileira* buscando compreender como esse assunto apareceu nas páginas da revista. Também será analisada a edição especial da *Ilustração Brasileira*, publicada em janeiro de 1942 e dedicada ao tema “Panorama Educacional do Brasil”, cujos textos tratam de questões direta ou indiretamente ligados à educação de crianças e jovens. Como a questão da juventude se vincula diretamente à educação, será

⁶¹ PARADA, 2009, p. 111-112.

⁶² SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000, p. 150.

⁶³ No projeto, foram incluídas duas categorias: a infância dos 7 aos 11 anos e a juventude dos 12 aos 18 anos, que compunham o grupo referido como “o jovem escolar nacional”.

necessário adentrar esse campo, mas com cautela e sem pretensão de explorá-lo em profundidade, pois não é esse o objetivo desta investigação. Cabe ressaltar que o tema é bastante amplo e denso, tendo sido e ainda se mantendo como alvo de inúmeras pesquisas que, inclusive, ultrapassam as fronteiras da historiografia.

A “juventude brasileira” nas páginas da *Ilustração Brasileira*

Para começo de conversa sobre o assunto, meu argumento é que, toda a movimentação, disputa, negociação e articulação em torno da criação de uma organização voltada para a juventude, que resultou no movimento batizado Juventude Brasileira, não apareceu de maneira explícita nas páginas da *Ilustração Brasileira*. Não há menção dos projetos encaminhados a Vargas em 1938, nem das apreciações feitas pelo ministro da Guerra, por Alzira Vargas e pelo ministro da Educação. A seção *De mez a mez*, reservada ao registro de acontecimentos nacionais, não apresentou uma nota sequer a respeito das intenções de criação de uma organização para a juventude. Pode ser que, à semelhança do debate estabelecido quando do projeto da escultura do homem brasileiro para os jardins do Ministério da Educação e Saúde (MES), “trazido para dentro do Estado, não se realizando na arena pública”⁶⁴, o assunto tenha se restringido às instâncias estatais.

Na edição de outubro de 1937 da revista *Ilustração Brasileira*, nas páginas que traziam fotografias e textos sobre a Semana da Pátria daquele ano, também não encontrei referência mais específica sobre a participação dos jovens, os quais somaram cerca de 40 mil, “representando os institutos de ensino federais, municipais e particulares, das escolas de instrução militar, dos Tiros de Guerra e das associações desportivas do Exército, da Marinha, da Polícia Militar, da Polícia Especial e da Polícia Municipal”⁶⁵. O destaque nas fotografias foi o desfile dos batalhões do “Corpo de Cadetes da Escola Militar de Realengo, dos fuzileiros navais, do Corpo de Bombeiros”⁶⁶, sem qualquer aparição das palavras juventude e jovens. Para fugir de constatações precipitadas é preciso considerar que, no período compreendido entre 1936 e 1938, as comemorações do 7 de setembro estavam se estruturando e seguindo rumo à sua consolidação, sendo ainda “uma ação narrativa em formação”⁶⁷, o que talvez explique a tímida menção não só da participação dos jovens, mas da própria festa cívica nas

⁶⁴ KNAUSS, 1999, p. 31.

⁶⁵ PARADA, 2009, p. 75.

⁶⁶ Ver: A “Semana da Pátria”. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XV, n. 30, p.24-25, out. 1937.

⁶⁷ PARADA, 2009, p. 71.

páginas da *Ilustração Brasileira* nesse espaço de tempo.

Cabe lembrar que, no calendário do Estado Novo, outras datas, além do 7 de setembro, eram comemoradas, como o 1º de maio (dia do trabalho), 10 de novembro (aniversário do Estado Novo), 5 de novembro (Proclamação da República), 19 de novembro (dia da bandeira). Cada uma dessas comemorações possuía “trajetória, público, pedagogia e temas próprios”⁶⁸. Neste capítulo, foco as atividades em torno do 7 de setembro porque, nas cerimônias da “Hora da Independência” e do “Dia/Desfile da Juventude”, também denominado “Dia/Desfile da Raça e da Mocidade”⁶⁹, o público-alvo não era o trabalhador, mas sim o jovem escolar nacional, cuja presença era tão constante quanto a dos militares ou trabalhadores — eram esses os três principais públicos aos quais as cerimônias eram dedicadas⁷⁰. E também porque, no projeto do ministro Capanema que instituiu a Juventude Brasileira, os desfiles ocupavam lugar importante, havendo “uma preocupação com a visibilidade das virtudes juvenis”⁷¹.

Ao assumir inteiramente, a partir de 1938, as duas principais celebrações do mês de setembro, o “Desfile da Mocidade e da Raça” e a “Hora da Independência”, o MES possibilitou a ampliação do impacto social dessas atividades e “articulou para as duas cerimônias um complexo discursivo integrado: as escolas, as cerimônias e os meios de comunicação”⁷². Há que se ressaltar que as duas comemorações passaram por um “fechamento discursivo”⁷³. Depois da instauração da ditadura estado-novista não se repetiram posicionamentos críticos relativos às ações comemorativas do governo; ao contrário, o “conjunto discursivo produzido pelos meios de comunicação de massa foi alinhado e restringido, criando a partir de 1938 uma narrativa oficial, ‘fechada’ sobre o evento”⁷⁴.

O reflexo dessa situação nas páginas da *Ilustração Brasileira* a partir de 1939, mais intensamente de 1940 em diante, foi a maior recorrência do “complexo cerimonial cívico de setembro”⁷⁵. Vale lembrar que 1939 foi também o ano de criação do DIP. Entre 1939 e 1942, o Estado Novo alcançaria o ponto mais alto de sua trajetória, sendo esse o período áureo do regime, o momento de maior estabilidade. Não há dúvidas que o DIP e o MES desempenharam importantes papéis e em muito contribuíram nesse processo.

A propósito, até aqui minha abordagem recaiu quase inteiramente sobre as funções e

⁶⁸ PARADA, 2009, p. 21.

⁶⁹ Segundo Maurício Parada (2009), nos anos iniciais das cerimônias cívicas, o nome oscilava e não se definia.

⁷⁰ PARADA, op. cit.

⁷¹ Ibid., p. 113.

⁷² Ibid., p. 91.

⁷³ Ibid., p. 91.

⁷⁴ Ibid., p. 78.

⁷⁵ Ibid., p. 71.

atuações do DIP, já que o foco de meu estudo é a presença da propaganda política do Estado Novo nas páginas da revista *Ilustração Brasileira*. Mas a partir do momento em que elegi o tema da “juventude brasileira” para ser examinado neste capítulo, outro órgão, também de extrema importância para o Estado Novo, ganhou evidência: o Ministério da Educação e Saúde, não como mero coadjuvante, mas sim como agente de muitas ações, comandadas pelo ministro Gustavo Capanema. Afinal, o MES foi o responsável por “boa parte da produção de políticas e discursos voltados para a juventude”⁷⁶.

Entretanto, no projeto político-cultural estado-novista, a historiografia distinguiu “dois níveis de atuação e estratégia”⁷⁷: o do DIP e o do MES, como se entre eles houvesse “uma espécie de divisão do trabalho, visando a atingir distintas clientelas”⁷⁸. Não pretendo contestar essa argumentação, tampouco sugerir que não houve níveis diferentes de atuação dos dois órgãos de fundamental importância para o Estado Novo. Julgo procedente considerar, como Mônica Pimenta Velloso, que o Ministério de Capanema concentrou suas ações na formação de uma cultura erudita, voltando-se para a educação formal, e o DIP, através do controle dos meios de comunicação, buscou orientar as manifestações da cultura popular⁷⁹, mas proponho flexibilizar os limites dessa divisão do trabalho entre os dois órgãos, evitando situá-los em extremidades opostas que impossibilitam qualquer diálogo.

Por mais que o DIP, nas suas funções de elaboração e divulgação da propaganda oficial e de comunicação social do governo, tenha se voltado para a cultura popular, para a massa, ele não se limitou a essa “clientela” — termo adotado por Mônica Velloso —, não dirigiu suas produções e ações exclusivamente a ela. Visava atingir também as classes hegemônicas⁸⁰. A historiadora Silvana Goulart reforça esse argumento ao afirmar que

a comunicação social também visava, e com a mesma intensidade, o consenso das diferentes frações das classes dominantes e suas aliadas, que divergiram do regime em questões importantes. Era necessário garantir a coesão desses grupos, sua adesão à política do Estado ou, no mínimo, neutralizar sua possível posição [...] ⁸¹.

Além disso, considerando o DIP como o órgão resultante de um longo processo de reformulações dos departamentos de propaganda, é possível perceber, a partir da análise das comemorações de setembro, um diálogo entre MES e DIP, ou, neste caso, entre MES e o departamento de propaganda do Estado Novo, no seu sentido mais geral, já que o órgão

⁷⁶ PARADA, 2009, p. 41.

⁷⁷ VELLOSO, 2003, p. 149.

⁷⁸ Ibid., p. 149.

⁷⁹ Cf. Ibid..

⁸⁰ Ver: SILVA, 2008, cap. 2.

⁸¹ GOULART, 1990, p. 45.

passou por diversas renomeações.

Nos anos iniciais de sua realização, a “Hora da Independência” não contava com nenhum aparato radiofônico para sua transmissão. Articulando-se com o Departamento Nacional de Propaganda (DNP), um dos antecessores do DIP, o MES agregou, à organização do evento, estruturas responsáveis pela propaganda oficial do regime estado-novista, incluindo o sistema radiofônico, “para que o concerto orfeônico fosse irradiado por todas as estações de rádio do país. [...] Ampliando, ainda mais, o esforço de divulgação, o DNP telegrafou para diversas instituições fora do país informando sobre a irradiação do concerto orfeônico”⁸².

A partir de então, o departamento de propaganda se envolveria cada vez mais nas comemorações do mês de setembro e, por isso, estaria em contato com o MES. Depois que o MES impôs, às comemorações, uma narrativa oficial, tendo a imprensa que publicar e noticiar apenas o conteúdo aprovado pelo governo sobre as festas cívicas, o DIP se encarregou de selecionar e produzir fotografias, notícias, enfim, elaborar o discurso do Estado Novo sobre o evento, veiculado também nas páginas da revista *Ilustração Brasileira*. Essa articulação justifica a abordagem, neste capítulo, dos cruzamentos e das relações estabelecidas entre os campos de atuação do MES e do DIP a partir de 1939.

Exposto o contexto dialógico que envolveu MES e DIP, retomo a análise da *Ilustração Brasileira*, a fim de investigar a presença da figura do jovem e da Juventude Brasileira em suas páginas. Se a movimentação em torno do objetivo de criar de uma organização voltada para os jovens não ganhou espaço na revista, as referências à participação desse público nas comemorações de setembro apareceram exatamente a partir de 1938, ano em que os projetos relativos a uma organização juvenil começaram a tramitar nos âmbitos estatais. Na edição de outubro de 1938 da *Ilustração Brasileira* que, à semelhança de edições do mesmo mês em outros anos, registrou os fatos da semana do 7 de setembro, um pequeno texto rodeado por fotografias mencionava o “brilhante desfile da juventude das escolas”⁸³.

No ano seguinte, na edição de outubro, a legenda de uma fotografia que trazia os jovens em desfile e que ocupou quase meia página (Figura 47), descrevia a “Parada da Mocidade”:

[...] realizada, como nos últimos anos, na semana da independência, foi uma exibição de saúde, força, alegria e disciplina da juventude do Brasil. nela se representaram os corpos discentes dos estabelecimentos de ensino da capital federal, numa ordem admirável, o que provocou os mais vivos

⁸² PARADA, 2009, p. 81.

⁸³ Ver: O dia da Pátria. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 42, out. 1938, p. 14.

applausos do publico presente.⁸⁴

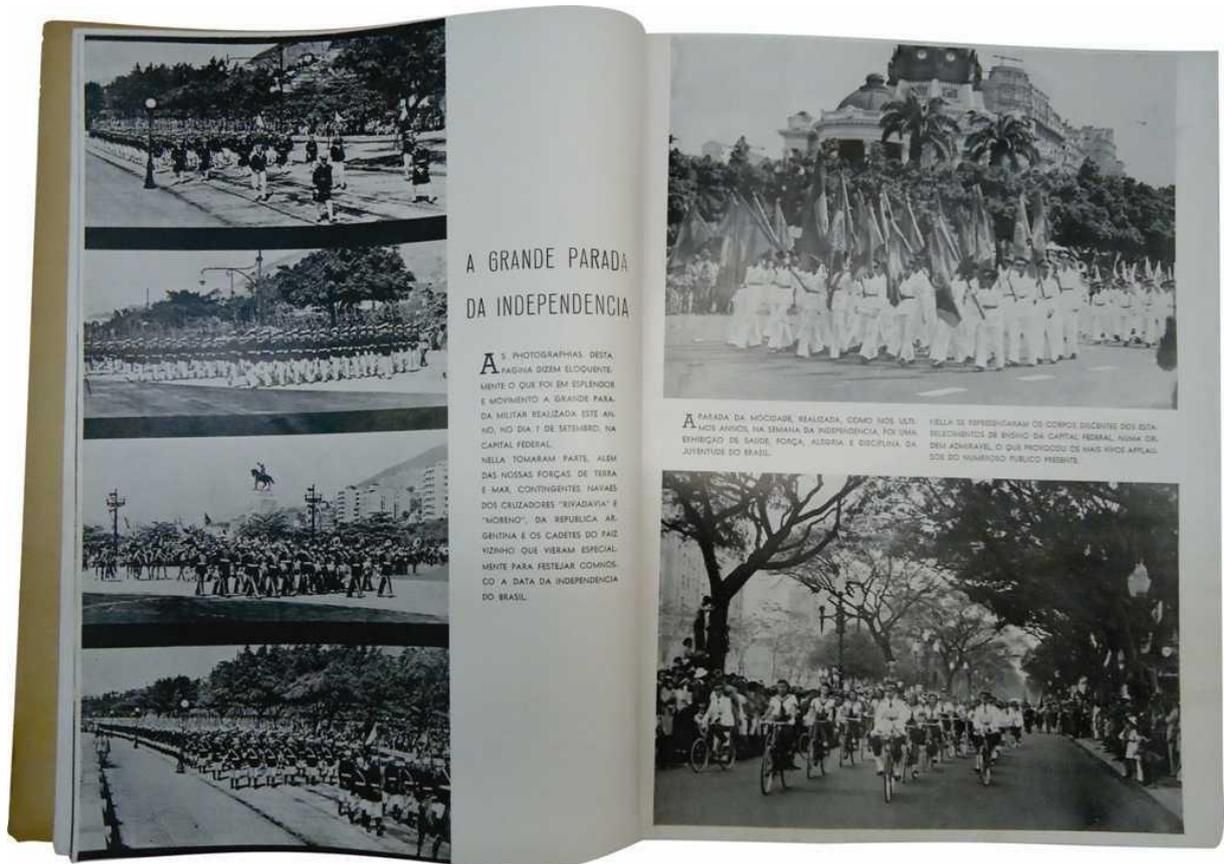


Figura 47: Na edição de outubro de 1939 da *Ilustração Brasileira*, o desfile da juventude ganhava destaque nas comemorações do 7 de setembro.

Referências mais enfáticas à participação da “juventude brasileira” nas comemorações da data cívica aparecem na edição de setembro de 1940, ano em que foi instituída a Juventude Brasileira. Um pequeno texto, comprimido pela imagem fotográfica, destaca o desfile das forças militares e a “Parada da Juventude” na “data da Independência”⁸⁵:

A data da Independência foi comemorada, este ano, com imponentes cerimônias cívicas. Entre todas as que se realizaram na Capital do Brasil destacaram-se pela beleza e expressão a “Parada da Juventude” e o desfile das forças militares. Mais de 30.000 jovens das escolas do Rio desfilarão perante o chefe do Governo e altas autoridades civis e militares no dia 4 de setembro.⁸⁶

As fotografias que contornam o texto, na página 36 da edição de setembro de 1940, mostram o desfile dos militares e a presença de Vargas e de outras autoridades na cerimônia.

⁸⁴ A grande parada da Independência. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 54, out. 1939.

⁸⁵ A data da Pátria. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 65, set. 1940, p. 36.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 36.

Já a página 37 foi tomada inteiramente por uma fotografia da “Parada da Juventude” (Figura 48). O foco está nos jovens uniformizados e desfilando num movimento cadenciado, como indica a posição igual dos pés, que transmite um sentido de homogeneidade e disciplina.



Figura 48: O foco da fotografia que tomou inteiramente a página 37 da edição de setembro de 1940 da *Ilustração Brasileira* foi o desfile da juventude na “data da Independência”.

Cabe lembrar que, além dessa, duas outras fotografias foram contempladas com página inteira na coleção estudada da revista *Ilustração Brasileira*: uma publicada na edição de setembro de 1942 (ver Figura 43 na página 138), cujo destaque é a multidão presente nas comemorações da Semana da Pátria daquele ano, com foco especial na figura de Vargas, e outra em dezembro de 1940 (ver Figura 44 na página 139), que também mostra a multidão presente, mas dessa vez nas comemorações de 10 de novembro.

Como nos dois outros casos, suponho que ocupar página inteira com apenas uma fotografia foi uma decisão vinda de cima, da Agência Nacional. Um dos indícios que levou a essa inferência é a repetição do tema privilegiado nas referidas imagens: as cerimônias cívicas, na qual o Estado Novo investiu a partir de 1940. “A diferença de quase 300:000\$000 de um ano para outro e a criação da Juventude Brasileira”⁸⁷ são as demonstrações do

⁸⁷ PARADA, 2009, p. 115. O autor demonstra que em 1939 a planilha de gastos com as cerimônias apontou um total de 500:911\$500. Em 1940 o total passou para 799:041\$200.

crescimento da aposta e dos “investimentos simbólicos e materiais na ocupação do domínio público e na redefinição das identidades sociais que o ocupavam”⁸⁸.

Na edição de setembro de 1941 não encontrei referências à participação dos jovens brasileiros nas comemorações de 7 de setembro. Naquele ano, as atenções parecem ter se voltado para a presença dos “Exércitos argentino e paraguaio”⁸⁹ que, segundo o texto que acompanhou as fotografias, vinham “dar maior brilho [aos] festejos comemorativos promovidos pelo govêrno nacional, [mandando] a flor de sua mocidade militar, num gesto de confraternização altamente significativo”⁹⁰. Já nas edições de setembro de 1942 e 1943, retornaram, embora tímidas, as menções ao desfile da juventude.

Mesmo ausente na edição de setembro de 1941, a juventude teve espaço em outras edições daquele ano. A partir de 1941 a figura do jovem aparece nas páginas da revista *Ilustração Brasileira* não mais ligada apenas às festividades de setembro, mas também ao aniversário do presidente Getúlio Vargas. Na edição de abril de 1941, chamam a atenção as páginas 4 e 5 (Figura 49).

⁸⁸ PARADA, 2009, p. 115.

⁸⁹ As comemorações da Semana da Pátria. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 77, set. 1941, p. 10.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 10. As relações externas do Brasil já haviam aparecido na *Ilustração Brasileira*. Na edição de novembro de 1940 a revista trouxe um texto intitulado “A nossa política externa”, que constou no sumário e foi identificado como “da Redação”. O texto relembra a visita ao Brasil do general Augustin Justo em 1935 e é acompanhado de foto dele ao lado de Vargas. Na página seguinte, uma fotografia de Oswaldo Aranha, que também é mencionado. O texto, embora já de início reconheça haver, desde o começo do século XX, uma tendência mundial de modificações na política externa no sentido de ampliação do aspecto econômico, afirma que no Brasil essa orientação só se pôde sentir com o presidente Getúlio Vargas. Ver: A nossa política externa. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 67, nov. 1940, p. 16 e 17.



Figura 49: Nas páginas 4 e 5 da edição de abril de 1941 o aniversário de Vargas e o dia da Juventude Brasileira já aparecem juntos na revista *Ilustração Brasileira*.

Na página 4, destaque para uma fotomontagem: em primeiro plano, a figura recortada e contornada por uma borda branca (uma aura?) de Vargas, com um largo sorriso, aparece abraçada a uma criança, cuja imagem não possui o contorno branco. Os dois protagonistas da cena foram sobrepostos a uma multidão de crianças, algumas sorridentes, outras mais sérias.

E na página 5, um texto com o título “O presidente Vargas e a Juventude Brasileira”⁹¹ adianta e justifica o que seria informado na primeira nota da seção *De mês a mês*⁹² da edição seguinte (maio de 1941): a escolha do dia do aniversário do presidente Vargas para comemoração do “Dia da Juventude Brasileira”.

Toda a nação prepara-se para comemorar, a 19 deste mez, o aniversário do Presidente Getúlio Vargas e o Dia da Juventude Brasileira.

Nada mais justo do que unir, no jubilo das mesmas comemorações, a grande força de esperança que representa a nossa Mocidade e a vigorosa

⁹¹ Mantenho, nas transcrições e nas referências em nota de rodapé, a grafia do texto original, como é o caso da expressão Juventude Brasileira, que aparece com frequência na revista com a inicial das duas palavras em maiúsculo. Mas em todo o texto da dissertação, venho usando juventude, com a inicial minúscula, para me referir aos jovens num sentido mais geral, e Juventude, com a inicial maiúscula, para identificar a organização juvenil instituída em 1940.

⁹² Cabe registrar a mudança na grafia do nome da revista, que na edição de maio de 1941 aparece com um “ele” só (*Ilustração*), e da seção *De mez a mez* para *De mês a mês*.

personalidade do Chefe de Estado que mais inteiramente se devotou ao desenvolvimento das melhores virtudes da raça e ao amparo da adolescência, da infância e da maternidade. [...]

Nada mais certo do que consagrar à Juventude Brasileira o dia do aniversário do Chefe da Nação, reunindo, assim, na mesma festiva comemoração nacional a pessoa do fundador do regimen e a invocação daquelles que trazem em si os destinos da Pátria.⁹³

Além da nota que constou na seção *De mês a mês* da edição de maio de 1941, numa ampla reportagem fotográfica sobre o aniversário de Vargas, a junção das datas foi outra vez lembrada:

Além das cerimônias realizadas nos Estados, da inauguração de elevado número de escolas em obediência ao programa estabelecido graças à iniciativa da Cruzada Nacional de Educação, os Interventores Federais e o governador do Estado de Minas, bem como o Prefeito do Distrito Federal, decretaram a comemoração, na data, referida, do “Dia da Juventude Brasileira”, associando desse modo a infância e a juventude patricias à efeméride festiva.⁹⁴

No ano seguinte (1942), na edição de abril, os mesmos assuntos (o aniversário de Vargas e o “Dia da Juventude Brasileira”) são apresentados de forma muito semelhante na revista *Ilustração Brasileira* e outra vez nas páginas 4 e 5 (Figura 50).

⁹³ O presidente Vargas e a Juventude Brasileira. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 72, abr. 1941, p. 05.

⁹⁴ O aniversário do presidente Getulio Vargas. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 73, maio 1941, p. 15.

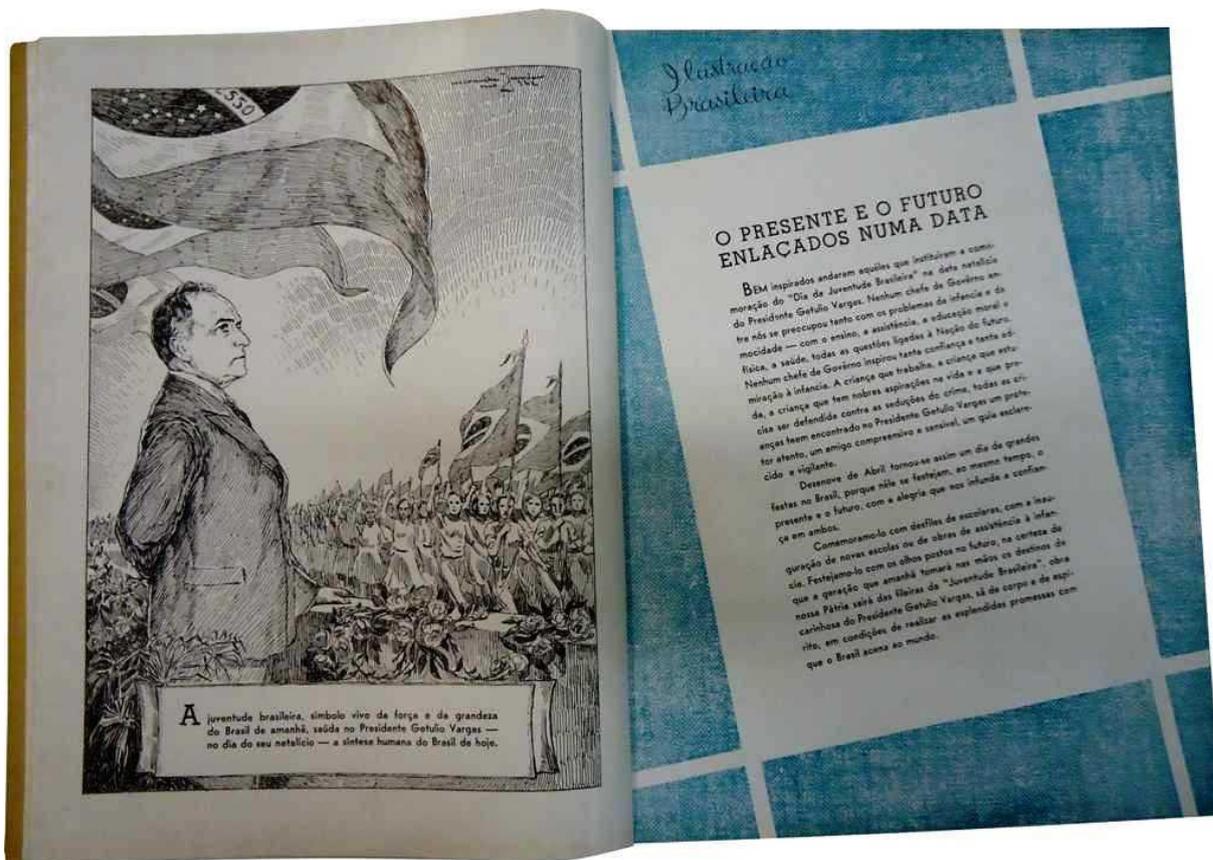


Figura 50: Também na edição de abril de 1942, outra vez nas páginas 4 e 5, o aniversário de Vargas aparece relacionado à juventude.

Na página 4, numa ilustração sem identificação de autoria, Vargas aparece com um semblante mais sério e numa posição garbosa, ereta, voltando seu olhar na direção para a qual seguem os jovens que, à sua frente, segurando bandeiras nacionais, desfilam com os olhos fitados no presidente, sem perder o foco na caminhada. Acima de Vargas, que aparece rodeado por flores, possivelmente simbolizando glória, tremulam bandeiras do Brasil. E abaixo, inscrito numa espécie de faixa, aparece o texto: “A juventude brasileira, símbolo vivo da força e da grandeza do Brasil de amanhã, saúda no Presidente Getúlio Vargas — no dia do seu natalício — a síntese humana do Brasil de hoje.”⁹⁵

Na página 5 da edição de abril de 1942, outro texto trata da comemoração conjunta das duas datas. Sob o título “O presente e o futuro enlaçados numa data”⁹⁶, o texto, também sem identificação de autoria, refere-se àqueles que instituíram a comemoração do “Dia da Juventude Brasileira” na data do aniversário de Vargas como “bem inspirados”⁹⁷. No mais,

⁹⁵ O presente e o futuro enlaçados numa data. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XX, n. 84, abr. 1942, p. 04.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 05.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 05.

muitos elogios ao chefe do governo que, como nenhum outro, segundo o texto, “se preocupou tanto com os problemas da infância e da mocidade [...]; inspirou tanta confiança e tanta admiração à infância”⁹⁸, tendo se tornado, por tudo isso, “um protetor atento, um amigo compreensivo e sensível, um guia esclarecido e vigilante”⁹⁹.

Na edição de abril de 1943, a composição das páginas 4 e 5 não repete a mesma proposta dos anos anteriores e não inclui imagens na página 4. No texto da página 5 (Figura 51), a ênfase não está mais na dupla comemoração, mas sim na relação estabelecida entre Vargas e a juventude nacional. O título deixa transparecer o tipo de relação pretendida: Vargas como “O guia da juventude brasileira”¹⁰⁰. Segundo o texto, de alinhamento justificado e acompanhado de uma ilustração que explorou a cor azul na representação de jovens com olhares fixos — destaque para o jovem, com olhar altivo, que aparece em primeiro plano segurando a bandeira nacional —, a “Nação Brasileira admira e bemdiz, pelo muito que tem construído, pela prosperidade que semeou em todo o país, pelo período de ordem e de fecundo trabalho que inaugurou e tem sabido dilatar através de anos e anos”¹⁰¹, não só o estadista; “admira, da mesma forma, ao homem simples e afável que é o Sr. Getulio Vargas, e bemdiz a sua tolerância, o claro equilíbrio de seu espírito, a bondade natural do seu coração.”¹⁰²

⁹⁸ O presente e o futuro enlaçados numa data. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XX, n. 84, abr. 1942, p. 05.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 05.

¹⁰⁰ Acredito que as referências aqui são à juventude brasileira no sentido mais geral. Embora o título, grafado todo em caixa alta, não permita uma identificação precisa, ao longo do texto há referências à população jovem e não especificamente à organização Juventude Brasileira.

¹⁰¹ O guia da juventude brasileira. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 96, abr. 1943, p. 05.

¹⁰² *Ibid.*, p. 05.

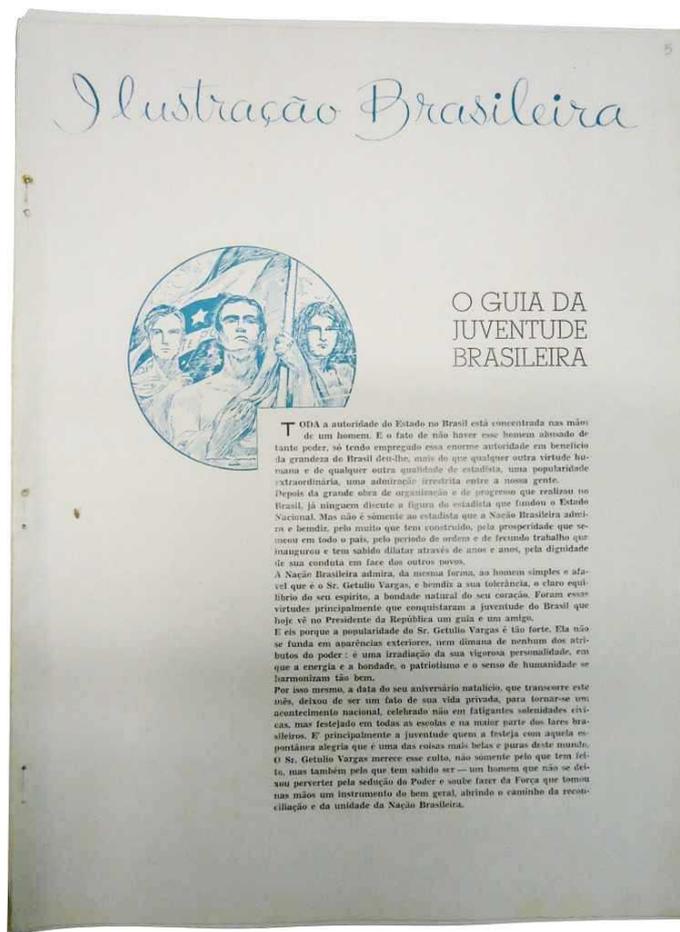


Figura 51: Segundo o texto publicado na edição de abril de 1943 da *Ilustração Brasileira*, Vargas havia se tornado um guia e amigo da juventude porque era muito mais que um grande estadista, era um “homem simples e afável”

Não demorou muito desde a criação da Juventude Brasileira até a decisão de comemorar o “Dia da Juventude Brasileira” na mesma data de aniversário do presidente Vargas. Em 1940 estava instituída a Juventude Brasileira e em 1941 já eram comemoradas as duas datas juntas. Basta lembrar como o 19 de abril se tornou, durante o Estado Novo, uma data de enorme importância, festejada nacionalmente para, mais uma vez, compreender como a figura do jovem ganhou relevância e foi valorizada dentro do projeto político-cultural estado-novista.

Os discursos veiculados pela revista associam os jovens ao futuro, mais especificamente à manutenção do regime estado-novista no futuro. Ora, sendo incumbidos de tão grande tarefa, os jovens inevitavelmente seriam alvos das preocupações dos dirigentes do Estado Novo. É o que se pode ler num trecho da página 5 da já citada edição de abril de 1941 da *Ilustração Brasileira*:

Compreendendo quanto o Brasil depende das novas gerações, o novo regimen tem dedicado uma atenção especial á sua instrucção, á sua

disciplina, ao seu preparo physico e moral para que, no momento opportuno, estejam á altura das grandes responsabilidades que lhes cabem.¹⁰³

Exatamente nessa ligação da figura dos jovens ao tempo futuro é que podemos encontrar o caminho para compreendermos a associação da data do aniversário do presidente à comemoração do “Dia da Juventude”. A figura de Getulio Vargas estava também, de alguma forma, vinculada ao tempo futuro. Vargas era apresentado como o “fundador do regimen”¹⁰⁴, do “novo” regime, o realizador do “novo” na história do Brasil e os jovens como aqueles que “trazem em si os destinos da Patria”¹⁰⁵, ou seja, os responsáveis pela permanência do “novo” realizado por Vargas.

Não por acaso, o texto da edição de abril de 1942 da *Ilustração Brasileira* tinha o título “O presente e o futuro enlaçados numa data” e no seu desenrolar cuidava de chamar o leitor para festejar o 19 de abril, data em que se celebrava, “ao mesmo tempo, o presente e o futuro, com a alegria que nos infunde a confiança em ambos”¹⁰⁶,

com os olhos postos no futuro, na certeza de que a geração que amanhã tomará nas mãos os destinos da nossa Pátria sairá das fileiras da “Juventude Brasileira”, obra carinhosa do Presidente Getulio Vargas, sã de corpo e de espírito, em condições de realizar as esplendidas promessas com que o Brasil acena ao mundo.¹⁰⁷

Considerando que a figura de Vargas estava fortemente associada ao presente, talvez até mais que ao futuro — este relacionado com maior ênfase aos jovens —, pode-se inferir que o aniversário de Vargas é traduzido pela revista como o tempo presente e o “Dia da Juventude Brasileira” como o tempo futuro, “enlaçados” na data de 19 de abril, tanto que a faixa que aparece na ilustração da página 4 da edição de abril de 1942 reforçava que a juventude brasileira era o “símbolo vivo da força e da grandeza do Brasil de amanhã”¹⁰⁸ e que o presidente Getulio Vargas representava “a síntese humana do Brasil de hoje.”¹⁰⁹ Se os jovens eram os avalistas das possibilidades de futuro planejadas pelos dirigentes políticos do regime, Vargas era o “guia”, o modelo a ser seguido por eles para que esse futuro fosse possível.

¹⁰³ O presidente Vargas e a Juventude Brasileira. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 72, abr. 1941, p. 05.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 05.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 05.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 05.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 05.

¹⁰⁸ **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XX, n. 84, abr. 1942, p. 04.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 04.

Em síntese, ao escrever sobre a “dupla” presidente e juventude, a *Ilustração Brasileira* vende a imagem de um homem simples e afável, um chefe de Estado preocupado com a infância e a adolescência e com “todas as questões ligadas à Nação do futuro”¹¹⁰, um estadista de “popularidade extraordinária, [...] admiração irrestrita”¹¹¹, que merecia ser reverenciado porque, mesmo com “toda a autoridade do Estado no Brasil”¹¹², não abusou de “tanto poder, só tendo empregado essa enorme autoridade em benefício da grandeza do Brasil”¹¹³. O mesmo texto, publicado na edição de abril de 1943, enfatiza a forte popularidade de Vargas, afirmando que ela não se funda em “aparências exteriores, nem dimana de nenhum dos atributos do poder: é uma irradiação da sua vigorosa personalidade, em que a energia e a bondade, o patriotismo e o senso de humanidade se harmonizam tão bem”¹¹⁴.

Eram, pois, segundo a propaganda oficial veiculada na *Ilustração Brasileira*, “essas virtudes”¹¹⁵ pessoais de Vargas que haviam conquistado a juventude do Brasil, que via nele “um guia e um amigo”¹¹⁶. Notadamente, a imagem construída para Vargas é de proximidade e bondade para com crianças e jovens. “Toda a gente sabe, no Brasil inteiro, que não existe maior amigo da infância e da juventude do que o Presidente Vargas”¹¹⁷. E tais atributos eram reforçados por imagens (a exemplo da fotomontagem reproduzida na página 166 desta dissertação e correspondente à Figura 49), com as quais a revista mostrava que a fisionomia de Vargas “está sempre aberta num sorriso para os meninos que o cercam em qualquer parte em que surge o chefe da Nação. O acolhimento que elle lhes faz é espontaneamente cordial, sinceramente amistoso”¹¹⁸.

O discurso disseminado pelo periódico pregava que Vargas inspirava não só admiração, mas também confiança nas crianças. Como se conhecessem “instintivamente seus verdadeiros amigos, todas ellas se voltam alegre e confiadamente, para a personalidade do Sr. Getulio Vargas”¹¹⁹. O resultado esperado dessa relação seria a continuidade ao “novo” que Vargas deu início no Brasil, a possibilidade de um futuro promissor. Essa era a fórmula

¹¹⁰ O presente e o futuro enlaçados numa data. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XX, n. 84, abr. 1942, p. 05.

¹¹¹ O guia da juventude brasileira. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 96, abr. 1943, p. 05.

¹¹² *Ibid.*, p. 05.

¹¹³ *Ibid.*, p. 05.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 05.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 05.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 05.

¹¹⁷ O presidente Vargas e a Juventude Brasileira. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 72, abr. 1941, p. 05.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 05.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 05.

estado-novista que combinava presente e futuro, tão bem representada na comemoração conjunta do aniversário de Vargas e do “Dia da Juventude Brasileira”.

À confiança da juventude, Vargas correspondia com esperança. É dele a famosa frase, exposta em tamanho monumental no Estádio de São Januário (Rio de Janeiro) em 1939, por ocasião da “Hora da Independência”: “É na juventude que deposito a minha esperança; é para ela que apelo”¹²⁰. Era por agir num presente que avistava e projetava o futuro que, numa outra frase, esta publicada em janeiro de 1942 na revista *Ilustração Brasileira*, Vargas afirmava: “Todo nosso esforço tem de ser dirigido no sentido de educar a mocidade e prepará-la para o futuro”¹²¹. O óleo sobre tela de Portinari, “Retrato de Vargas”, já publicado na edição de novembro de 1939 da *Ilustração Brasileira*, compunha, com a referida frase, a página 10 da edição de janeiro de 1942 — uma das cinco edições especiais da revista que compõem a coleção estudada e que são dedicadas a um tema específico.

Essa edição, com foco no tema “Panorama Educacional do Brasil”, havia sido anunciada em dezembro de 1940, quando a revista publicou um texto intitulado “Ilustração Brasileira e o Ensino Secundario no Brasil”:

Dentro em breve “Ilustração Brasileira” apresentará aos seus leitores um numero especialmente dedicado ao “Ensino Secundario no Brasil”, no qual será amplamente focalizado o desenvolvimento dos problemas didacticos entre nós, e se fará um verdadeiro estudo retrospectivo da instrucção gymnasial no Brasil.¹²²

Segundo constatei, esse número especial teve seu projeto modificado e resultou na edição lançada em janeiro de 1942. A abordagem foi consideravelmente ampliada e seu conteúdo extrapolou o campo do ensino secundário. Cabe salientar que, ao longo de 1941, nenhum número publicado se dedicou ao ensino secundário no Brasil, o que leva a crer que a edição de janeiro de 1942 é, de fato, aquela anunciada em dezembro de 1940. Além disso, o “plano traçado por ‘Ilustração Brasileira’”¹²³ para a anunciada edição especial, inclusive “apresentado ao Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, que lhe deu não só a sua aprovação integral como ainda expressou, pelo seu Diretor [Lourenço Filho], os mais calorosos applausos”¹²⁴ e “que obteve, igualmente, inteiro apoio por parte do Ministério da Educação e Saúde”¹²⁵, em muito corresponde ao que foi publicado na edição de janeiro de

¹²⁰ VARGAS apud KNAUSS, 1999, p. 40.

¹²¹ **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XX, n. 81, jan. 1942, p. 10.

¹²² *Ilustração Brasileira e o Ensino Secundario no Brasil*. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 68, dez. 1940, p. 42.

¹²³ *Ibid.*, p. 42.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 42.

1942. Dos vinte e quatro artigos contidos nessa publicação, nove já haviam sido planejados e anunciados no referido texto da edição de dezembro de 1940.

No roteiro, ou “schema”¹²⁶, elaborado para a edição sobre o “Ensino Secundario”, o primeiro tópico, intitulado “A educação de ontem”, seria um “rápido apanhado da educação no Brasil, do Descobrimento até 1930”¹²⁷. Esse mesmo título foi usado num texto da edição de janeiro de 1942¹²⁸. No referido tópico constava o seguinte assunto a ser abordado: “Brasil Colônia – Os jesuítas e as inovações do Brasil”. Na edição de janeiro de 1942 constou um texto assim intitulado: “Jesuítas, primeiros mestres do Brasil”¹²⁹. A lembrança aos jesuítas pode ser compreendida, com a pista fornecida pelo filósofo Paulo Ghiraldelli Junior, se considerarmos que “todas as pedagogias que se organizaram na República tiveram de enfrentar ou assimilar os preceitos de uma herança pedagógica constituída pela Pedagogia Jesuítica”¹³⁰. Portanto, ainda nos anos 1930, ao se empreender a tarefa de montar um “Panorama Educacional do Brasil”, encontrava-se pelo caminho, e era preciso encarar e abordar, de alguma forma, essa herança pedagógica.

Para o segundo tópico do “schema”, que seria uma “parte relativa a história da educação de 1930 a 1940”¹³¹, planejava-se abordar “a criação do Ministério da Educação”¹³², o que foi executado na edição de janeiro de 1942 exatamente com o mesmo título anunciado¹³³. Também com o mesmo título do “schema” apresentado na edição de dezembro de 1940, o texto “O interesse pela educação profissional”¹³⁴ foi publicado em janeiro de 1942. Outros cinco textos planejados para a edição especial sobre o “Ensino Secundario no Brasil” foram editados no número especial da *Ilustração Brasileira* sobre o “Panorama da Educação no Brasil”, que reuniu a produção de alguns autores cujos nomes haviam sido anunciados em

¹²⁶ *Ilustração Brasileira e o Ensino Secundario no Brasil. Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 68, dez. 1940, p. 42.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹²⁸ PEIXOTO, Afrânio. A educação de ontem. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XX, n. 81, jan. 1942, p. 19.

¹²⁹ LEITE, Serafim. Jesuítas, primeiros mestres do Brasil. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XX, n. 81, jan. 1942, p. 14.

¹³⁰ GHIRALDELLI JUNIOR, Paulo. Do “entusiasmo pela educação” ao “otimismo pedagógico”. In: **História da educação**. 2. ed.. São Paulo: Cortez, 2001, p. 20.

¹³¹ *Ilustração Brasileira e o Ensino Secundario no Brasil. Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 68, dez. 1940, p. 42.

¹³² *Ibid.*, p. 42.

¹³³ MOREIRA, Thiers Martins. A criação do Ministério da Educação. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XX, n. 81, jan. 1942, p. 29. Embora o assunto seja o mesmo, o título que aparece no sumário da edição não corresponde ao que aparece na página de publicação do texto. Esse texto de Thiers Moreira, por exemplo, aparece na página 29 com o título “O Ministério da Educação, sua estrutura geral e função”. Pode ser que o título do sumário corresponda ao tema mais amplo, decisão da própria revista, e o que aparece junto ao texto seja uma escolha do autor.

¹³⁴ SANTOS, Theobaldo Miranda. O interesse pela educação profissional. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XX, n. 81, jan. 1942, p. 34.

dezembro de 1940, como Fernando de Azevedo, Lourenço Filho, Venancio Filho e Josué Montello. Outros autores, antes mencionados pela revista, ficaram de fora e novos textos foram inseridos na edição de 1942, como os escritos por José Maria Bello¹³⁵ e por Ruy Barbosa¹³⁶.

As modificações e ampliações podem ser pensadas como consequência de uma maturação do projeto — foi mais de um ano entre o anúncio e a publicação — e de possíveis interferências do DIP. Dois textos sobre cultura, por exemplo, que não constavam no roteiro, podem ter sido publicados por indicação ou imposição do departamento de propaganda de um governo que dedicou especial atenção ao assunto. A *Ilustração Brasileira* sinalizava, em 1940, que o planejamento de uma edição especial era uma iniciativa da própria revista, “querendo cooperar com o Estado Nacional na divulgação do quanto se tem realizado no país nos últimos dez anos, ou seja na época renovadora do governo Getulio Vargas”¹³⁷. Mas considerado que, naqueles tempos, uma publicação desse tipo acabava sofrendo intromissão do DIP, é coerente supor que o projeto orquestrado pela *Ilustração Brasileira* foi executado sob a batuta do órgão controlador do estado Novo.

Embora a partir de 1940 as capas da *Ilustração Brasileira* não se mantinham mais fiéis ao desenho da mão segurando a tocha, sempre variando a cada mês, deixando permanecer apenas a tipografia gótica, a edição especial de janeiro de 1942 ganhou uma capa (Figura 52) também especial e coerente com seu conteúdo: dentro de uma moldura azul, centralizada na parte superior, aparece um livro aberto e outros empilhados, que servem de suporte para uma lâmparina que ilumina a cena. Cortando a moldura na diagonal há uma pena dourada que, sendo um instrumento utilizado para se escrever¹³⁸, representa a instrução e, associado à lâmparina acesa, remete mais ainda ao conhecimento, ao ensino e, portanto, ao tema da publicação. Abaixo da moldura aparece o título da edição, carregando o peso da letra gótica (a mesma usada no logotipo da revista, colocado na parte inferior, mas em tamanho maior) e o destaque da cor vermelha. Há, ainda, junto ao título da edição, pequenos triângulos azuis que, num grupo de quatro, formam quadrados. Mais que meros recursos de ilustração, aplicados para o preenchimento do espaço da página e para alinhar o texto ao desenho emoldurado, esses elementos remetem ao universo gráfico, possivelmente ao processo tipográfico que, por

¹³⁵ BELLO, José Maria. Apologia da cultura. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XX, n. 81, jan. 1942, p. 16.

¹³⁶ BARBOSA, Ruy. Conceitos sobre cultura. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XX, n. 81, jan. 1942, p. 17.

¹³⁷ *Ilustração Brasileira e o Ensino Secundário no Brasil*. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 68, dez. 1940, p. 42.

¹³⁸ Cf. PORTA, 1958.

sua vez, relaciona-se também ao contexto educacional, por lidar com papel, escrita, desenho, figuras geométricas. As grandes áreas limpas, próprias da linguagem gráfica moderna, que cada vez mais ganhavam espaço na revista *Ilustração Brasileira*, permanecem em ambas as laterais da capa.

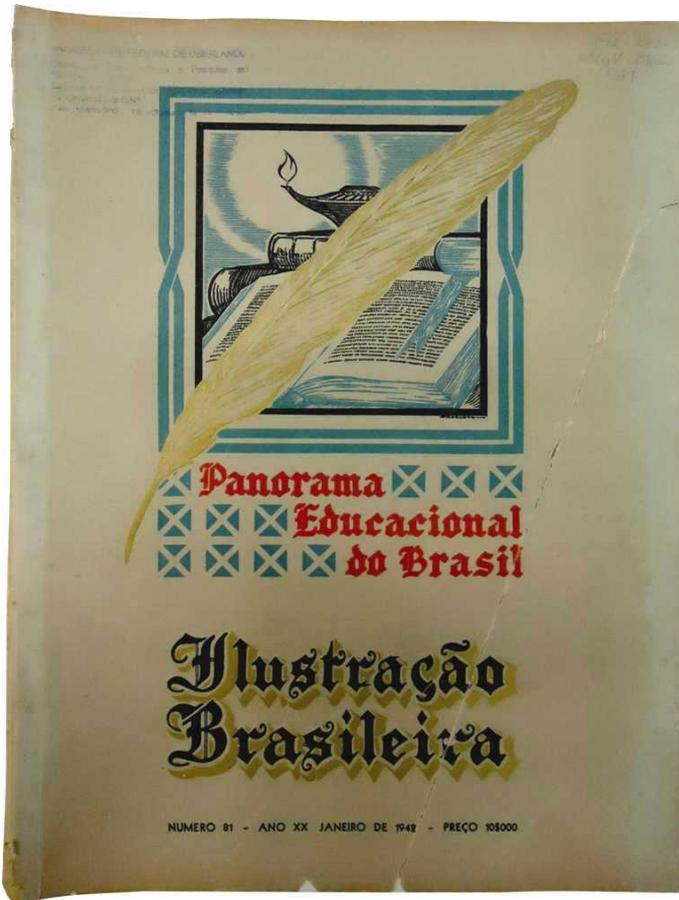


Figura 52: Capa da edição especial “Panorama Educacional do Brasil”, de janeiro de 1942, da *Ilustração Brasileira*.

O texto de abertura da edição especial de janeiro de 1942, colocado logo depois da página com a reprodução do óleo sobre tela de Portinari em impressão colorida (uma *trichromia* correspondente à Figura 36) e a frase (“Todo nosso esforço tem de ser dirigido no sentido de educar a mocidade e prepará-la para o futuro”) e a assinatura de Getúlio Vargas, começa citando a “reorganização educacional que se processa no país, abrangendo todos os graus do ensino”¹³⁹. Na seqüência, mais uma vez reforçando a ligação entre juventude e futuro e as ações e preocupações do governo com essa parcela da população, afirma que a “Pátria” estava “vivendo a hora máxima da sua juventude. Forma-se uma geração cônica de seus deveres, que se aparelha, cada vez mais, para cumprir um destino na vida nacional”¹⁴⁰.

¹³⁹ *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XX, n. 81, jan. 1942, p. 11.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 11.

Mais uma vez, as diretrizes estado-novistas específicas para os jovens e para o futuro aparecem nas páginas da *Ilustração Brasileira*, que associa as reformas na educação ao “preparo da nação futura”¹⁴¹.

Essa reorganização se relaciona a questões anteriores ao Estado Novo. Um grande programa de reformas na educação foi trazido à tona ainda na década de 1920, quando teve seu momento inspirador e “viu no pós-30 sua chance histórica de realização”¹⁴². Os movimentos em torno de reformas da educação datam do início do século XX. Idéias como a da escolarização como meta almejada pelas famílias que passavam a ver as carreiras intelectuais e burocráticas como uma possibilidade para seus filhos¹⁴³, de expansão da rede escolar e de eliminação ou redução do analfabetismo eram comuns ainda na Primeira República.

Para além de um “entusiasmo pela educação”¹⁴⁴, já em meados da década de 1920, havia propostas de otimização do ensino, de melhorias nas condições didáticas e pedagógicas na realidade escolar¹⁴⁵, iniciativas dispersas de reformas educacionais — as mais importantes, batizadas com o nome de seus idealizadores (como reforma Anísio Teixeira, reforma Fernando de Azevedo, reforma Francisco Campos), concentraram-se naquela época¹⁴⁶ — e outras preocupações em torno da educação, como a nacionalização do ensino — terminologia que, no contexto estado-novista, aparece carregada da ideologia mais geral da formação da nacionalidade e traz em seu bojo a questão da centralização, já mencionada neste trabalho.

Entretanto, segundo Helena Bomeny, embora trouxessem denúncias dos sinais de vitalidade educativa e apontamentos de certa inorganicidade da política educacional brasileira, as reformas “eram empíricas, esparsas, invertebradas, se pensadas para a nação [...] Faltavam definição mais coerente, estrutura mais sólida, permanência e unidade sistêmicas”¹⁴⁷. O êxito, em decorrência do empenho numa efetiva implementação de um sistema educacional no país, ficaria mesmo com o ministério de Capanema, nos anos 1930.

A propósito, o Ministério da Educação e o ministro Capanema são lembrados na edição especial de janeiro de 1942 da *Ilustração Brasileira*. Quem assina o texto intitulado “O Ministerio da Educacao, sua estrutura geral e função” é o bacharel em direito, Thiers Martins Moreira, que já estivera ligado ao movimento integralista, havia sido fundador (em 1938) e

¹⁴¹ *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XX, n. 81, jan. 1942, p. 11.

¹⁴² BOMENY, 1999, p. 141.

¹⁴³ GHIRALDELLI JUNIOR, 2001.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴⁵ Esse foi o “otimismo pedagógico”. Ver: GHIRALDELLI JUNIOR, *op. cit.*.

¹⁴⁶ BOMENY, *op. cit.*

¹⁴⁷ BOMENY, 1999, p. 138.

diretor (até 1941) da revista Educação e Administração Escolar e, segundo identificação no texto publicado na *Ilustração Brasileira*, técnico de educação e assistente do diretor geral do Departamento Nacional de Educação. O texto é ilustrado por uma fotografia do “Doutor Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde”, segundo apresentação da legenda que acompanha a foto.

Thiers Moreira destaca a importância da existência do Ministério da Educação e valoriza a ação do órgão, afirmando que, desde a monarquia, “os negócios administrativos da educação ou ensino, pelo volume que assumiam no conjunto das atividades do Estado, reclamaram [...] que se organizasse, para sua gerência e zelo, um Ministério autônomo.”¹⁴⁸ Sobre o instituído MES, ele considera que não fazia

senão desenvolver-se, tornando-se pela influência política, pelo poder de fiscalização e orientação, a instituição de maior significado na história educacional do país, em detrimento de organizações locais que mantinham até então a liderança do pensamento e ação educacionais.¹⁴⁹

O Estado Novo retomou as discussões sobre as reformas educacionais como “grande pretexto de implementação do que seria a prioridade daquele momento histórico nacional”¹⁵⁰ e as questões em torno da identidade brasileira, da construção da nacionalidade, em voga durante a década de 1920. Entre tais questões, as reformas educacionais foram, em alguma medida, concretizadas quando da vigência do Estado Novo.

As reformas no Ministério Capanema, que ocorriam simultaneamente às ações político-culturais, “mas consistiam, basicamente, na elaboração de um grande painel de normas, regulamentos e projetos para a reformulação total do sistema educacional do país”¹⁵¹, tiveram seu pontapé inicial num questionário, distribuído em janeiro de 1936 pelo próprio ministro. Ele indagava sobre vários aspectos relacionados à educação, mas se voltava mais à intenção de estabelecer condições e procedimentos que garantissem o total controle da União na educação do que de traçar diretrizes gerais¹⁵². Capanema buscava colaboração de professores, jornalistas, escritores, políticos, para a elaboração de um Plano Nacional de Educação, um conjunto de princípios e normas¹⁵³. Mais de um ano depois, em maio de 1937, o Plano estava escrito em sua versão final, pronto para ser enviado pelo presidente ao Congresso para ser aprovado. Antes da aprovação, o Congresso foi fechado, por conta da

¹⁴⁸ MOREIRA, Thiers Martins. O Ministerio da Educacao, sua estrutura geral e função. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XX, n. 81, jan. 1942, p. 29.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵⁰ BOMENY, op. cit., p. 141.

¹⁵¹ SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000, p. 189.

¹⁵² *Id. ibid.*.

¹⁵³ Sobre o Plano ver: SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000, p. 198-204.

instauração do regime ditatorial do Estado Novo. “Após 37 o ministério ficaria livre para realizar o que bem entendesse, ou o que pudesse”¹⁵⁴.

E Capanema realizou: reforma no projeto secundário, projeto universitário, intervenções no ensino industrial, enfim, propostas e ações que atingiram a educação de forma ampla. Mas, de todas as realizações de Capanema, a que deixou marcas mais profundas e a que ele parece ter dado uma atenção maior no plano educacional que encampou foi o ensino secundário. Diferente de outros tipos de ensino, este era definido por seu conteúdo essencialmente humanístico, o único que dava acesso à universidade¹⁵⁵. Enquanto a escola primária, no entender do ministro, era da alçada dos estados e municípios, atuando o governo federal apenas de maneira secundária e auxiliadora, o ensino secundário deveria ser alvo principal das atenções do Estado.

Embora atribuísse importância ao ensino primário, responsável pela transmissão do “sentimento patriótico”, Capanema parecia valorizar mais, naquele momento, o ensino secundário que, indo mais longe, “deveria formar uma verdadeira ‘consciência patriótica’ própria de ‘homens portadores das concepções e atitudes espirituais que é preciso infundir nas massas, que é preciso tornar habituais entre o povo’”¹⁵⁶.

Mais que evidenciar que “no projeto Capanema, o preparo das elites teve prioridade sobre a alfabetização intensiva das massas”¹⁵⁷ — o ensino secundário recrutaria a elite que no futuro conduziria a nação e o ensino superior cuidaria do aperfeiçoamento dessa elite —, a prioridade dada à reforma do ensino secundário mostra claramente o lugar de importância do jovem dentro do projeto político-cultural do Estado Novo, ou especificamente do projeto educacional do MES. Convencido de que “com verdadeiras elites se resolveria não somente o problema do ensino primário, mas o da mobilização de elementos capazes de movimentar, desenvolver, dirigir e aperfeiçoar todo o mecanismo de nossa civilização”¹⁵⁸, Capanema se preocupava, mais que com a formação dos “futuros profissionais e cidadãos de uma sociedade diferenciada”¹⁵⁹, com a preparação das “novas gerações para aceitar e perpetuar a ordem que se criava”¹⁶⁰. Por isso a formação humanística e patriótica acabou prevalecendo no ensino secundário, em detrimento de uma formação mais técnica — mas que não foi completamente esquecida, pois o Estado Novo criou um sistema de ensino profissional e industrial que

¹⁵⁴ SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000, p. 204.

¹⁵⁵ Ibid..

¹⁵⁶ CAPANEMA, Gustavo apud SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, op. cit., p. 210.

¹⁵⁷ BOMENY, 1999, p. 139.

¹⁵⁸ BOMENY, 1999, p. 139.

¹⁵⁹ Ibid., p. 138.

¹⁶⁰ SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000, p. 208.

também contemplou uma formação mais técnica¹⁶¹ — porque “seria o tipo de formação adequada aos futuros ‘condutores das massas’”¹⁶². Defendendo sua concepção de ensino secundário, ao atribuir-lhe a finalidade fundamental, Capanema confirmava a atenção voltada ao jovem ou, como ele preferiu, aos adolescentes. A intenção era “formar nos adolescentes uma sólida cultura geral, marcada pelo cultivo das humanidades antigas e humanidades modernas e bem assim de neles acentuar e elevar a consciência patriótica e a consciência humanística”¹⁶³.

Ora, não apenas na experiência brasileira de construção nacional a educação foi tomada como um recurso de poder, capaz de formar cidadãos idealizados que garantissem o futuro da nação. Também o nazismo, fascismo e comunismo “tratavam a educação como o instrumento por excelência de fabricação de tipos ideais de homens que assegurassem a construção e a continuidade de tipos também ideais de nações”¹⁶⁴. A educação servia, assim, à continuidade da nação.

Servia também à segurança e à ordem no Brasil, principalmente porque se trata de um contexto de regime autoritário, “quando a educação é enaltecida como instrumento eficaz de controle”¹⁶⁵. Como afirma Helena Bomeny, ao contrário do que se pensa, que a educação garante a ordem e a disciplina, “a necessidade imperativa da ordem e da disciplina define o que será e a que servirá a educação”¹⁶⁶. Ainda na perspectiva de Bomeny, não por acaso o Exército, que monopoliza a segurança nacional, interveio nas questões relativas à educação sempre e quando esteve em questão a manutenção dos regimes autoritários no Brasil, como aconteceu no Estado Novo¹⁶⁷.

Mas ainda havia outro papel a ser desempenhado pela educação. Como se lê no texto do sociólogo e educador Fernando de Azevedo, à época “diretor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP (1941-1943)”¹⁶⁸, publicado na edição especial sobre o “Panorama Educacional do Brasil”, a educação, representada na escola, tinha um papel importante

¹⁶¹ Um exemplo do interesse com a formação técnica é a publicação, na edição especial sobre o “Panorama Educacional do Brasil” da revista *Ilustração Brasileira*, do texto de autoria de Theobaldo Miranda Santos sobre a educação profissional. Ver: SANTOS, Theobaldo Miranda. O interesse pela educação profissional. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XX, n. 81, jan. 1942, p. 34.

¹⁶² SANTOS, Theobaldo Miranda. O interesse pela educação profissional. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XX, n. 81, jan. 1942, p. 34.

¹⁶³ CAPANEMA, Gustavo apud SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, op. cit., p. 209.

¹⁶⁴ SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, op. cit., p. 198.

¹⁶⁵ BOMENY, op. cit., p. 141.

¹⁶⁶ BOMENY, 1999, p. 141.

¹⁶⁷ Id., *ibid.*

¹⁶⁸ PILETTI, Nelson. Fernando de Azevedo. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 8, n. 22, dez. 1994. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000300016&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 4 dez. 2010.

também na unificação nacional. Em seu texto intitulado “O papel da escola na unificação nacional”, Azevedo afirmava que a escola não servia apenas para aumentar a riqueza material e moral do país e despertar a consciência nacional,

mas também para unir, como um poderoso fóco de assimilação, em que as diversas classes de populações vêm atenuar e dissolver as suas diferenças. [...]; é por ela sobretudo, que o Estado pode edificar em bases cada vez mais solidas a consciência comum da nação, fazendo concordar a voz da escola com a voz da pátria [...]¹⁶⁹.

Prosseguindo em seus argumentos, Azevedo acentuava que a escola agia sempre no sentido de fabricar

semelhanças donde resulta a comunidade de consciência que é o cimento da nação e pode, por esta forma, por uma nação contínua e sistemática, manter uma ordem espiritual e moral que não tenha por fim senão distender ao máximo a corda humana afim de lhe tirar a nota mais elevada e mais pura¹⁷⁰.

Se considerarmos que, no interior do projeto político-cultural estado-novista, o núcleo central era “a construção da nacionalidade e a valorização da brasilidade, o que vale dizer, a afirmação da identidade nacional brasileira”¹⁷¹, compreendemos por que Fernando de Azevedo insiste nesse papel específico da escola, o da unificação nacional. Para um Estado ambicioso, que se pretendia novo e, por isso, queria formar um “homem novo” para dar continuidade ao “novo” que ele havia realizado, que queria forjar uma identidade para o trabalhador, criar um sentimento de brasilidade e delimitar o nacional, certamente a educação seria uma das dimensões estratégicas para o avanço de seu programa nacionalizador¹⁷².

Indo um pouco mais além, Fernando de Azevedo falou do ensino da língua materna como elemento também importante na unificação nacional. Não sem motivo o autor tocou nessa questão e a valorizou tanto. A língua assumiu relevância no projeto político-cultural do Estado Novo, sendo vista como um valor nacional, um patrimônio a ser defendido, como fator que preservava a segurança e, principalmente, como queria o regime, a unidade do país. E na pauta estado-novista se incluía “a delimitação do que seria aceito como nacional e, por contraste, o que seria considerado estrangeiro, estranho, ameaçador”¹⁷³. Assim, pode-se falar que o Estado Novo empreendeu uma política da língua, intolerante para com aquelas diferentes da língua pátria. Através da língua, os estrangeiros eram “assimilados”,

¹⁶⁹ AZEVEDO, Fernando de. O papel da escola na unificação nacional. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XX, n. 81, jan. 1942, p. 12.

¹⁷⁰ Ibid., p. 12.

¹⁷¹ BOMENY, 1999, p. 151.

¹⁷² Cf. BOMENY, 1999.

¹⁷³ Ibid., p. 151.

“abrasileirados” para que não representassem uma ameaça à tão pretendida homogeneidade da nação, e ainda, segundo Cynthia Campos, eram obrigados a utilizar a língua portuguesa e por vezes proibidos de falar suas línguas maternas¹⁷⁴.

A escola auxiliaria muito nesse processo de assimilação dos estrangeiros para o não comprometimento da homogeneidade social. Através do conhecimento e uso da língua portuguesa, além do estudo da história¹⁷⁵ e da geografia brasileiras, os filhos de imigrantes seriam assimilados à sociedade brasileira “e, por conseguinte, deixariam de usar a língua e de preservar os costumes de origem de seus pais. Em outras palavras, a escola auxiliaria na transformação do sujeito, de um não-saber-ser para um saber-ser (brasileiro)”¹⁷⁶.

Ao lado da atuação da escola no que ele chamou de “ensino geral”, Azevedo destacou o “extraordinário alcance do ensino da língua materna, como fator de assimilação tão importante para a vida nacional”¹⁷⁷. Merece transcrição o trecho com o qual o autor finaliza seu texto e que sintetiza bem suas idéias e as diretrizes do projeto político-cultural do Estado Novo:

[O ensino geral] tem na realidade um incomparável alcance, não pedagógico, mas social: ele nos faz semelhantes. Aprendendo a mesma língua uma, clara e fixada, que não conhecem senão confusamente; recebendo um longo ensino geral, como base comum para todos, antes de se iniciarem na especialização, os indivíduos vão se inclinando naturalmente a ver e a sentir as coisas da mesma maneira e a escola trabalha por esta forma a cimentar a consciência comum da nação¹⁷⁸.

Acréscimo importante às discussões sobre o tema da educação dentro do projeto político-cultural do Estado Novo é oferecido por Helena Bomeny:

Em sentido especial, a educação talvez seja uma das traduções mais fiéis daquilo que o Estado Novo pretendeu no Brasil. Formar um “homem novo” para um Estado Novo, conformar mentalidades e criar o sentimento de

¹⁷⁴ Ver: CAMPOS, Cynthia Machado. **A política da língua na Era Vargas**: proibição do falar alemão e resistências no Sul do Brasil. Campinas: Editora da Unicamp, 2006. A autora aborda a repressão das línguas faladas por imigrantes europeus e seus descendentes no Sul do Brasil, principalmente em Santa Catarina, durante as décadas de 1930 e 1940, e traz ainda as formas com que as populações responderam às iniciativas de controle do governo.

¹⁷⁵ A história, como disciplina escolar, desempenhou um papel importante na formação e no fortalecimento do sentimento de identidade nacional nesse contexto. Sobre o assunto, ver: ABUD, Kátia Maria. Formação da alma e do caráter nacional: ensino de história na Era Vargas. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n. 36, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000200006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 4 jun. 2007.

¹⁷⁶ BUENO, Alexandre Marcelo. O Estado Novo e sua relação com os imigrantes: a língua como defesa dos valores nacionais. **Revista Logos** (FEUC. Online), v. 4, p. 1-10, 2008. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe4/2008-eSSe%5B4%5D-A.M.BUENO.pdf>>. Acesso em: 9 dez. 2010.

¹⁷⁷ AZEVEDO, Fernando de. O papel da escola na unificação nacional. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XX, n. 81, jan. 1942, p. 12.

¹⁷⁸ Ibid., p. 12.

brasilidade, fortalecer a identidade do trabalhador, ou por outra, *forjar* uma identidade positiva no trabalhador brasileiro, tudo isso fazia parte de um grande empreendimento cultural e político para o sucesso do qual contava-se estrategicamente com a educação por sua capacidade universalmente reconhecida de socializar os indivíduos nos valores que as sociedades, através de seus segmentos organizados, querem ver internalizados.¹⁷⁹

O futuro chegaria e nos mostraria que “muitas das decisões a respeito do funcionamento do sistema educacional tiveram sua concepção no Estado Novo.”¹⁸⁰. Sessenta e cinco anos depois do fim do Estado Novo e ainda podemos ver suas heranças enraizadas nas esferas cultural, social, econômica e política do país, o que demonstra o quanto as marcas do Estado Novo, “mais que profundas, são estruturais”¹⁸¹.

Por fim, na página seguinte ao texto de Fernando Azevedo, outra imagem de Vargas rodeado por jovens escolares foi publicada e novamente ocupando a página inteira (Figura 53). São duas fotografias sobrepostas, como uma fotomontagem: a que aparece em segundo plano apresenta uma multidão de jovens e serve como que de apoio e fundo à imagem que está em primeiro plano, que mostra Vargas sorridente, na companhia de outros tantos jovens que seguram pequenas bandeiras nacionais. O tema do jovem com a bandeira — que tinha papel destacado nas cerimônias cívicas e em outro conjunto discursivo dos agentes culturais do Estado Novo — era recorrente nos registros fotográficos do DIP, o que pode ser um indício de que a(s) fotografia(s) publicada(s) na revista *Ilustração Brasileira* foram produzidas por aquele departamento. A bandeira era vista como um objeto público e a ela os corpos disciplinados da juventude se referiam

com a deferência de um objeto sagrado [...] ocupava este lugar de meio, de elemento conectivo que integraria o cidadão exemplar [...] à comunidade política, transformando-o em uma só unidade ou bloco. Dialeticamente, o corpo se integrava à bandeira e esta o integrava funcionalmente ao corpo social¹⁸².

¹⁷⁹ BOMENY, 1999, p. 141.

¹⁸⁰ Ibid., p. 141.

¹⁸¹ Ibid., p. 139.

¹⁸² PARADA, 2009, p. 126-127.



Figura 53: Na página 13 da edição especial de janeiro de 1942, outra vez uma fotografia de Vargas acompanhado pela juventude toma a página inteira.

No canto esquerdo da mesma página que traz essa imagem aparece a frase com a qual pretendo encerrar essas discussões: “O Presidente Vargas sente palpitar em torno de si, a força vigorosa e sadia que há de formar o Brasil de amanhã”¹⁸³.

Mais uma vez se percebe que a ênfase recai sobre o projeto e as esperanças para com o futuro, com a continuidade do regime estado-novista, com o “Brasil de amanhã”. Vargas está novamente rodeado pelos jovens escolares, sentindo, em torno de si, palpitar “a força vigorosa e sadia” da juventude e, ao mesmo tempo, tem reforçada sua imagem de governante próximo, amigo e guia da juventude. Mais uma vez, nas páginas da revista *Ilustração Brasileira*, a relação que parece ter prevalecido na divulgação da imagem, tão enfatizada e tão bem construída, de Vargas com a juventude e de ambos com o futuro.

¹⁸³ *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XX, n. 81, jan. 1942, p. 13.

Considerações finais

Considerações finais

Desde quando chamada de “nova”, não por acaso a História tem novos objetos e novas abordagens. No entanto, porque é uma “História nova”¹, não desprezou os “velhos” objetos e temas, ao contrário, eles são retomados, mas com um novo olhar ou nova abordagem.

Nesse cultivo de novas fontes e objetos para a pesquisa histórica, a imprensa tornou-se referencial para estudos de natureza diversa na historiografia brasileira. “Ao longo dos anos de 1990, a Nova História Cultural faz da reconstituição da cultura letrada no país – diga-se, de boa parte das publicações periódicas – um dos temas de eleição da historiografia acadêmica”². Entre as variadas formas de utilização da imprensa, um novo olhar tem sido lançado sobre ela, um olhar que não encara mais a imprensa como receptáculo de informações e textos, mas a torna, ela própria, o objeto de investigação³.

Mais que tomar a imprensa como fonte de pesquisa, esse novo olhar faz fundir fonte e objeto. Nessa perspectiva, torna-se importantíssima a caracterização geral do periódico estudado: o lugar, importância e representatividade da publicação na história da imprensa; o momento de lançamento; os nomes – editores, secretários, colaboradores, etc – responsáveis pelo periódico; a tiragem; periodicidade; objetivos explícitos e implícitos; o projeto gráfico – capa, formato, dimensões, qualidade de impressão, presença/ausência de imagens, etc -; descrição e análise interna; forma de apresentação e distribuição dos conteúdos; presença/ausência de propagandas; entre outros. Em suma, a orientação é para que não se dissocie conteúdo em si do lugar ocupado pela publicação na história. A análise articulada desse conjunto de dados possibilita compor o perfil, a linha editorial do periódico estudado e sua inserção no universo cultural da época que circulou e, ainda, refletir acerca dos grupos intelectuais reunidos em torno da publicação.⁴

Outra inovação talvez seja a utilização das revistas, principalmente as literárias e de cultura, já desprezadas por historiadores. Depois de atrair quase exclusivamente especialistas da área de Letras, cuja “iniciativa evidenciou a riqueza da documentação”⁵ - esse gênero

¹ Ver LE GOFF, Jacques. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

² MARTINS, Ana Luíza; LUCA, Tania Regina de. Introdução: pelos caminhos da imprensa no Brasil. In: DE LUCA, Tania Regina; MARTINS, Ana Luíza (org.). **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 17-18.

³ LUCA, Tania Regina de. Revista do Brasil (1938-1943), um projeto alternativo? In: DUTRA, Eliana Regina de Freitas; MOLLIER, Jean-Yves (org.). **Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política. Brasil, Europa e Américas. Séculos XVIII – XXX**. São Paulo: Annablume, 2006, p. 317.

⁴ LUCA, 2006.

⁵ LUCA, Tania Regina de. **A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação**. São Paulo: Editora da UNESP,

específico de impresso, pelo registro múltiplo, por “documentar” o passado através de textos escritos e também imagéticos, tem atraído os historiadores, agora com um olhar de interesse, fazendo surgir excelentes trabalhos historiográficos. Segundo Ana Luiza Martins, esse gênero de impresso é pertinente como testemunho de um período “se levarmos em consideração as condições de sua produção, de sua negociação, de seu mecenato propiciador, das revoluções técnicas a que se assistia e, sobretudo, da natureza dos capitais nele envolvidos”⁶.

Em outras palavras, Ana Luiza Martins chama atenção para o fato de que, ao lidar com uma revista como fonte/objeto histórico, ou com a imprensa como um todo, é preciso considerar não apenas as informações trazidas ali. É preciso considerar também as capacidades gráficas da época em que foi produzida determinada publicação, as condições políticas, sociais, culturais de produção, entre outros. Para além do “escrito” é que aponta Martins, bem como fez de forma mais geral a autora citada Tania de Luca. Ambas concordam com a proposição mais ampla dos estudos de Roger Chartier. O historiador francês, estudioso da história da leitura e do livro, já salientou a importância da materialidade dos textos, porque, segundo ele,

não existe nenhum texto fora do suporte que o dá a ler, que não há compreensão de um escrito, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele chega ao seu leitor. (...) transformações tipográficas aparentemente diminutas e insignificantes tiveram efeitos relevantes no estatuto dado às obras, nas maneiras de as ler (...) ⁷.

Tomar a imprensa unicamente como fonte é uma opção possível, sendo, inclusive, uma prática entre historiadores. Torná-la, simultaneamente, fonte e objeto, define uma outra postura teórico/metodológico que propõe uma análise mais profunda do lugar de inserção da publicação estudada e atenção à sua materialidade, porque esses aspectos informam tanto quanto ou mais que o conteúdo em si mesmo, ampliando a análise historiográfica. Pode ser que essa postura seja um tanto mais difícil, porque, na medida em que propõe atentar para a materialidade do periódico, exige conhecimentos específicos dessa materialidade, os quais são provenientes de outras áreas do conhecimento. Mas, certamente essa postura é, em muito, inovadora e resulta em análises densas e ricas, exatamente por buscar parcerias.

1999, p. 32.

⁶ MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República**. São Paulo: Edusp, 2001, p. 21.

⁷ CHARTIER, Roger. **A História Cultural – entre práticas e representações**. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: DIFEL, 1990, p. 127.

Neste trabalho, tive a intenção de tomar a revista *Ilustração Brasileira* como fonte e objeto, como anunciei. Nesta empreitada, dialoguei um tanto timidamente com o *Design Gráfico*⁸, área do conhecimento que identifico como fundamental para a abordagem das questões relativas à materialidade de um periódico. A configuração final desse texto expressa o trabalho possível dentro do tempo disponível, ou seja, os limites comuns a toda e qualquer pesquisa, e ao mesmo tempo indica o caminho percorrido que, hoje, ao encerrar uma etapa, anuncia os novos caminhos que pretendo trilhar. Foi nessa caminhada que o campo do *Design* se descortinou a mim e me apresentou possibilidades irrecusáveis de continuação dos estudos com a revista *Ilustração Brasileira*. Tivesse eu prosseguido com leituras afins ao primeiro livro que a professora Luciene me indicou, possivelmente o rumo deste trabalho teria sido outro. O que hoje são planos para o futuro, até poderia estar concretizado, ao menos em parte, nesse trabalho. Mas, neste momento, o que importa é que, ao contrário de ser um ponto de chegada, trata-se outro ponto de partida, tal como foi por ocasião da conclusão da Graduação que se emendou ao Mestrado. É um novo recomeço e desta vez por novos e promissores caminhos.

⁸ Aproveitando sua formação dupla, em História e em *Design Gráfico*, Márlon Carneiro enfrentou o desafio de fazer dialogar as duas áreas de sua formação através da revista *Ilustração Brasileira*. Ver: CARNEIRO, Márlon de Oliveira Borges. **O projeto gráfico da revista *Ilustração Brasileira*: um objeto moderno?** Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

Referências bibliográficas:

ABUD, Katia Maria. Formação da Alma e do Caráter Nacional: Ensino de História na Era Vargas. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n. 36, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000200006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em jun. 2007.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. Do gráfico ao foto-gráfico: a presença da fotografia nos impressos. In: CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design**. Aspectos da história gráfica, 1870 – 1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 60-93.

BALANDIER, Georges. **O poder em cena**. Trad. Luiz Tupy Caldas de Moura. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982.

BARBOSA, Marialva. Tecnologias do novo século. In: **História cultural da imprensa: Brasil, 1900 - 2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p. 21-48.

BERNSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX, Jean-Pierre. SIRINELLI, Jean-François (dir.). **Para uma história cultural**. Trad. Ana Moura. Lisboa: Estampa, 1998, p.349-363.

BLOCH, Marc. **Os reis taumaturgos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BOMENY, Helena M. B.. Três decretos e um ministério: a propósito da educação no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 137-166.

BORGES, Daniel Cabral. **Imagem e comunicação visual no discurso político da Era Vargas**. 2006. 119p. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. Lisboa: Presença, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **Meditações Pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Trad. Daniella Kern e Guilherme Teixeira. São Paulo: Edusp / Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.

BRANDÃO, Aline Ramos. **O poder das imagens no Estado Novo**. Anais Eletrônicos do I Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina, maio 2007.

BUENO, Alexandre Marcelo. O Estado Novo e sua relação com os imigrantes: a língua como defesa dos valores nacionais. **Revista Logos** (FEUC. Online), v. 4, p. 1-10, 2008. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe4/2008-eSSe%5B4%5D-A.M.BUENO.pdf>>. Acesso em dez. 2010.

BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da Historiografia: a Escola dos Annales** (1929 –

1989). Trad. Nilo Odália. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

BURKE, Peter. **A fabricação do Rei**: a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

BURKE, Peter. Unidade e variedade na História Cultural. In: **Variedades de história cultural**. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 234-235.

CAMPOS, Cynthia Machado. **A política da língua na Era Vargas**. Proibição do falar alemão e resistências no Sul do Brasil. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANCELLI, Elizabeth. **O mundo da violência**: a polícia da Era Vargas. Brasília: Edunb, 1993.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em cena** – propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papyrus, 1998.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 167-178.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves e FERREIRA, Jorge (org.). **O Brasil Republicano** – O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. v.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 109-143.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Estado Novo: novas histórias. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 183-213.

CARNEIRO, Márlon de Oliveira Borges. **O projeto gráfico da revista *Ilustração Brasileira***: um objeto moderno? Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

CARVALHO, José Murilo de. As proclamações da República. In: **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 35-54.

CARVALHO, José Murilo de. República-mulher: entre Maria e Marianne. In: **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 75-108.

CASTRO, Celso. Entre Caxias e Osório: a criação do culto ao patrono do Exército Brasileiro. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 25, 2000/1, p.103-117.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982, p. 65-119.

CHARTIER, Roger. Introdução – Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: **A história cultural**: entre práticas e representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa:

DIFEL / Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 13-28.

CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. **Estudos Avançados**. São Paulo: USP. 11 (5), 1991, p. 173-191.

CHARTIER, Roger. Pierre Bourdieu e a história. Debate com José Sérgio Leite Lopes. **Topoi**, Rio de Janeiro, mar. 2002, p. 139-182.

CHARTIER, Roger. A “nova” história cultural existe? In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). **História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/7 Letras, 2006, p. 29-43

CLAUDINO JÚNIOR, João Batista. **O Centenário e a Semana: 1922** na revista *Ilustração Brasileira*. 2009. 64 f. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós moderno: modos & versões**. 5 ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

COSTA, Emilia Viotti da. A proclamação da República. In: **Da monarquia à República: momentos decisivos**. 8. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2007, p. 449-492.

DÂNGELO, Newton. **Escolas sem professores: o rádio educativo nas décadas de 1920/40**. 1994. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1994.

DE DECCA, Edgar Salvadori. **1930, o silêncio dos vencidos: memória, história e revolução**. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

FALCÃO, Adriana. **Mania de explicação**. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001.

FAUSTO, Boris. O Estado Novo no contexto internacional. In: PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 17-20.

FERRARINI, Sebastião. **Armas, brasões e símbolos nacionais**. 2 ed..Curitiba: Ed. Curitiba, 1983.

FERREIRA, Jorge. Estado e repressão política no primeiro governo Vargas. In: FERREIRA, Jorge. **Trabalhadores do Brasil: o imaginário popular**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 91-122.

FERREIRA, Marieta de Moraes; PINTO, Surama Conde Sá. A crise dos anos 1920 e a Revolução de 1930. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves e FERREIRA, Jorge (org.) **O Brasil Republicano – O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. v.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 387-415.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra**: introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada. São Paulo: Melhoramentos, Ed. Da Universidade de São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. O nu e o vestido, o futuro e o passado, a pedra e a carne: ensaio sobre o *homem brasileiro* – estética e política racial. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). **História e Linguagens**: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/7 Letras, 2006, p. 169-184.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Tecnologia e estética do racismo**: ciência e arte na política da beleza. Chapecó: Argos, 2007.

FILHO, João dos Santos. O turismo na Era Vargas e o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP. **CULTUR – Revista de Cultura e Turismo**, ano 02, n. 02, jul. 2008, p. 102-115. Disponível em: <http://www.uesc.br/revistas/culturaeturismo/index.php?item=conteudo_edicoes_anteriores.php>. Acesso em: 15 jul. 2010.

FONSECA, Gondin da. Índice cronológico dos jornais e revistas cariocas existentes de 1808 a 1908 inclusive. In: FONSECA, Gondin da. **Biografia do jornalismo carioca (1808 – 1908)**. Rio de Janeiro: Quaresma Editora, 1941, p. 271-400.

FREIRE, Américo; CASTRO, Celso. As bases republicanas dos Estados Unidos do Brasil. In: GOMES, Angela de Castro; PANDOLFI, Dulce Chaves; ALBERTI, Verena (org.). **A República no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: CPDOC, 2002, p. 31-53.

FREYRE, Gilberto. O 15 de novembro no seu aspecto político: considerações em torno da reação de um passado ao desafio do futuro. In: FREYRE, Gilberto. **Ordem e Progresso**. Rio de Janeiro: Record, 4 ed., 1990, p. 3-61.

GARAMBONE, Sidney. **A primeira Guerra Mundial e a imprensa brasileira**. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

GARCIA, Nelson Jahr. Apresentação. In: DOMENACH, Jean-Marie. **A propaganda política**. Edição eletrônica: Ed. Ridendo Castigat Mores, 2001. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobebook/proppol.pdf>>. Acesso em: mar. 2007.

GHIRALDELLI JUNIOR, Paulo. Do “entusiasmo pela educação” ao “otimismo pedagógico”. In: **História da educação**. 2 ed.. São Paulo: Cortez, 2001, p. 15-29.

GOMES, Angela Maria de Castro. **História e historiadores**. 2 ed.. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1999.

GOMES, Angela de Castro. Propaganda política, construção do tempo e do mito Vargas: o Calendário de 1940. In: BASTOS, Elide Rugai; RIDENTI, Marcelo; ROLLAND, Denis (orgs.). **Intelectuais**: sociedade e política, Brasil-França. São Paulo: Cortez, 2003, p. 112-145.

GOMES, Angela Maria de Castro. **A invenção do trabalhismo**. 3 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

GOMES, Angela Maria de Castro. Cultura política e cultura histórica no Estado Novo. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (orgs.). **Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 43-63.

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

GUINZBURG, Carlo. Sinais. Raízes de uma paradigma indiciário. In: GUINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-180.

GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. Henrique Fleiüss: vida e obra de um artista prussiano na Corte (1859-1882). **ArtCultura**, v. 8, n. 12, Uberlândia, jan.-jun., 2006, p. 85-95.

HOBBSAWM, Eric. **Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

HORTA, José Silvério Baia. Mobilização da juventude na Itália (1922-1945), em Portugal (1936-1974) e no Brasil (1937-1945). Anais do III Congresso Brasileiro de História da Educação - A educação escolar em perspectiva histórica. Curitiba, nov. 2004. Disponível em: <<http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe3/Documentos/Individ/Eixo2/058.pdf>>. Acesso em nov. 2010.

KANTOROWICZ, Ernst. **Os dois corpos do rei**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KNAUSS, Paulo. O homem brasileiro possível. *Monumento da Juventude Brasileira*. In: KNAUSS, Paulo (coord.). **Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, p. 29-44.

LEACH, Edmund. Cultura/Culturas. Trad. Rui Pereira e Miguel Serras Pereira. In: **Enciclopédia Einaudi** /Anthropos – Homem. v.5. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985, p. 102-135.

LE GOFF, Jacques. Documento Monumento. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985. v.5, p. 95-106.

LE GOFF, Jacques. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LE GOFF, Jacques. Prefácio. In: BLOCH, Marc. **Apologia da história: ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001, p. 15-34.

LEHMKUHL, Luciene. A participação do Brasil na exposição do mundo português. In: RAMOS, Maria Bernardete; SERPA, Élio; PAULO, Heloísa (org.). **O beijo através do Atlântico: o lugar do Brasil no Panlusitanismo**. Chapecó: Argos, 2001, p. 63-88.

LEHMKUHL, Luciene. **Entre a Tradição e a Modernidade: o Café e a imagem do Brasil na Exposição do Mundo Português**. 2002. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal

de Santa Catarina, 2002.

LEHMKUHL, Luciene. Arte brasileira na Exposição do Mundo Português. In: SARMENTO, Cristina Montalvão (coord. Portugal); GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal de (coord. Brasil). **Culturas cruzadas em português: redes de poder e relações culturais** (Portugal-Brasil, séc. XIX e XX). Coimbra: Almedina, 2010, v. 1, p. 299-315.

LENHARO, Alcir. **Sacralização da Política**. Campinas: Papirus, 1986.

LUCA, Tania Regina de. **A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação**. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

LUCA, Tania Regina de. Revista do Brasil (1938-1943), um projeto alternativo? In: DUTRA, Eliana Regina de Freitas; MOLLIER, Jean-Yves (org.). **Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política**. Brasil, Europa e Américas. Séculos XVIII – XXX. São Paulo: Annablume, 2006, p. 315-334.

LUCA, Tania Regina de. Coerção e persuasão no Estado Novo. **Br História**. São Paulo. Ano1, n.5, 2007, p. 23-31.

LUCA, Tania Regina. **As revistas de cultura durante o Estado Novo: problemas e perspectivas**. IV Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. Disponível em: <http://comunicacao.feevale.br/redealcar/index.php?option=com_remository&Itemid=53&func=startdown&id=1216>. Acesso em: ago. 2009

LUSTOSA, Isabel. J. Carlos, o cronista do traço. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatthy (org.). **História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 151-168.

MARAVALL, José Antonio. **A cultura do Barroco**. Análise de uma estrutura histórica. Tradução: Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 1997.

MARTINS, Luciano. A Revolução de 30 e seu significado histórico. In: **A Revolução de 30: seminário internancional realizado pelo CPDOC / Fundação Getúlio Vargas**. Brasília: Editora da UnB, 1983, p. 669-689.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República**. São Paulo: Edusp, 2001.

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. **Imprensa e cidade**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. Introdução. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de (org.). **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008.

MAUAD, Ana Maria. Janelas que se abrem para o mundo: fotografia de imprensa e distinção social no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. **Estudios Interdisciplinarios sobre America Latina – EIAL**. Israel, v. 10, n. 2, p. 63-89, 1999. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/eial/X_2/mauad.html>. Acesso em 07 ago. 2006.

MELLO, Maria Tereza Chaves de. **Com o arado do pensamento: a cultura democrática e científica da década de 1880 no Rio de Janeiro**. 2004. 294 f. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MELLO, Maria Tereza Chaves de. A modernidade republicana. **Tempo**, Niterói, v. 13, n. 26, 2009. Disponível em <<http://www.historia.uff.br/tempo/sumarios2.php>>. Acesso em: 16 abr. 2010.

MENEZES, Albene Miriam F. O Brasil de Vargas, a República de Weimar e a imprensa. Algumas notas características 1930-1933. **Revista Múltipla**, Brasília, v. 12, n. 18, jun. 2005, p. 47. Disponível em: <<http://www.upis.br/revistamultipla/default.asp>>. Acesso em 25 maio 2010.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979.

MICELI, Sergio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920 – 40)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOMIGLIANO, Arnaldo. O surgimento da pesquisa antiquária. In: **As raízes clássicas da historiografia moderna**. Trad. Maria Beatriz Borba Florenzano. São Paulo: EDUSC, 2004, p. 85-117.

MOREL, Marco; BARROS, Mariana Monteiro de. **Palavra, imagem e poder: o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX**. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2003.

MOTTA, Marly Silva da. **A nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da independência**. Rio de Janeiro: Editora FGV: CPDOC, 1992.

NEVES, Lucília de Almeida. O Roubo da Fala - Origens da Ideologia do Trabalhismo no Brasil. **Crítica Marxista**, nº 11, São Paulo, Boitempo, out/2000.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Apresentação. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta e GOMES, Angela de Castro. **Estado Novo: ideologia e poder**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. A questão nacional na Primeira República. In: LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres da (org.). **A década de 1920 e as origens do Brasil moderno**. São Paulo: Ed. Unesp, 1997, p. 18 -193.

PARADA, Maurício. **Educando corpos e criando a nação: cerimônias cívicas e práticas disciplinares no Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2009.

PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”**. Tese (Doutorado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2005.

PARANHOS, Adalberto. **A historiografia e o “samba de uma nota só” do “Estado novo”**. Disponível em: <<http://2csh.clio.pro.br/adalberto%20paranhos.pdf>>. Acesso em 20 dez. 2007.

PARANHOS, Adalberto. Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder. In: MARCELLINO, Nelson C. (org.). **Introdução às Ciências Sociais**. 16 ed. Campinas: Papyrus, 2008, p. 49-58.

PAULO, Heloisa Helena de Jesus. **Estado Novo e Propaganda: o SPN/SNI e o DIP**. Coimbra: Minerva Editora, 1994.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. 2 ed.. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PILETTI, Nelson. Fernando de Azevedo. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 8, n. 22, Dec. 1994 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000300016&lng=en&nrm=iso>. Acesso em dez. 2010.

PORTA, Frederico. **Dicionário de Artes Gráficas**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1958.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: Veredas**. v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SALGADO, Susana. A comunicação do poder ou o poder da comunicação. **Media & Jornalismo**, (7) 2005, p. 88. Disponível em: <www.cimj.org/docs/n7-04-Susana-Salgado.pdf>. Acesso em jun. 2009.

SALIBA, Elias Thomé. Perspectivas para uma historiografia cultural. **Revista Diálogos**. Disponível em: <www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/dialogos.htm>. Acesso em jul. 2008.

SANT'ANNA, Benedita de Cássia Lima. **Ilustração Brasileira (1854-1855) e a Ilustração Luso-Brasileira (1856, 1858, 1859)**: uma contribuição para o estudo da imprensa literária em língua portuguesa. 2007. 2 volumes. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2007.

SANT'ANNA, Benedita de Cássia Lima. Ilustração Brasileira (1854-1855): leitura representativa de nossa primeira revista ilustrada. **Revista Ágora**, Vitória, n. 9, 2009, p.1-15.

SCHORSKE, Carl E. **Pensando com a história**: indagações na passagem para o modernismo. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. A fabricação do rei. A construção da imagem pública de Luis XIV. **Revista de Antropologia** [online]. 2000, vol.43, n.1, p. 257-261. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012000000100010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em jun. 2009.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. O Prelúdio Republicano: astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.) e SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**, v. 3 - República: da *Belle Époque* à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 7-48.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**: no loop da montanha-russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, Geanne Paula de Oliveira. **Estado Novo e imprensa ilustrada**: propaganda política na revista *Ilustração Brasileira* (1935 – 1944). 2008. 76 f. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

SIQUEIRA, Carla. A imprensa comemora a República: memórias em luta no 15 de novembro de 1890. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 14, 1994, p. 161-181.

SIRINELLI, Jean-François. Elogio da complexidade. In: RIOUX, Jean-Pierre. SIRINELLI, Jean-François (dir.). **Para uma história cultural**. Trad. Ana Moura. Lisboa: Estampa, 1998, p. 409-418.

SOBRAL, Julieta. **Para todos**: J. Carlos designer. 2004. 220 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

SOBRAL, Julieta. J. Carlos, designer. In: CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design**. Aspectos da história gráfica, 1870 – 1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.124-159.

SODRÉ, Nelson Werneck. A grande imprensa. In: **História da imprensa no Brasil**. 4 ed (atualizada). Rio de Janeiro: Mauad, 1999, p. 251-389.

SOUSA, Cynthia Pereira de. Saúde, educação e trabalho de crianças e jovens: a política social de Getúlio Vargas. In: GOMES, Angela de Castro (org.). **Capanema**: o ministro e seu ministério. Editora FGV, 2000, p. 221 – 249.

TENORIO, Mauricio. Um cuajilitemoc carioca: comemorando o Centenário da Independência do Brasil e a raça cósmica. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 14. 1994, p. 123-148.

TRONCA, Ítalo. **Revolução de 30**: memória, história e revolução. 6 ed.. São Paulo: Brasiliense, 2004.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: DELGADO, Lucília de A. N.; FERREIRA, Jorge (org.). **O Brasil Republicano** – O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. v.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 145-179.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A cooptação dos intelectuais. **BrHistória**. São Paulo, ano 1, n.5, 2007, p. 32-33.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Cultura e poder político: uma configuração do campo intelectual. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro (org.). **Estado Novo: ideologia poder**. Rio Janeiro: Zahar Ed., 1982, p. 71-108.

VESENTINI, Carlos A.; DE DECCA, Edgar S.. A revolução do vencedor. **Ciência e Cultura**, v.29, p. 25-32, jan. 1977.