

FESTAS PARA O POVO: POLÍTICA E IMAGINÁRIO SOCIAL EM REGIMES AUTORITÁRIOS (1930-1940)

CELEBRATIONS FOR THE PUBLIC: POLITICS AND SOCIAL IMAGINARY IN AUTHORITARIAN REGIMES (1930-1940)

Mauricio Alvarez Parada*

Correspondência:

Rua Paissandu, 93/203, Flamengo
Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brasil. CEP: 22210-085
E-mail: mparada@ig.com.br

Resumo

O objetivo deste texto é analisar comparativamente as políticas culturais implementadas por alguns estados europeus nas décadas de 1930 e 1940, considerando que esse é um momento de crise do modelo liberal e de ascensão de governos autoritários. A criação de um aparato estatal dedicado ao controle dos meios de comunicação e a criação de um imaginário cívico e nacional foram fundamentais para a manutenção de um consenso em torno das práticas repressivas do Estado. O artigo compara as políticas culturais de Itália, Portugal e Alemanha como forma de discutir a estetização da política posta em prática por esses regimes.

Palavras-chave: nação; cultura; autoritarismo.

Abstract

The main object of this paper is to analyze the cultural policies implemented by some European countries in the 1930s and 1940s, a moment of crisis of the liberal model and rise of authoritarian governments. The creation of a state apparatus dedicated to the control of the media and the creation of a civic and national imaginary were a key to maintaining a consensus on the repressive state practices. The article compares Italy, Portugal and Germany's cultural policies in order to discuss how aesthetics and policy were put in place by these regimes.

Keywords: nation; culture; authoritarianism.

* Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Introdução

A partir de 1944, Eric Arthur Blair, nascido em junho de 1903, em Bengali, nas Índias Britânicas, filho de um funcionário do Serviço Civil colonial inglês e de uma francesa, trabalhou por quatro anos como jornalista. Nessa condição, escreveu para o *Tribune*, para o *Observer* e para o *Manchester Evening News*. No mesmo período, contribuiu para revistas literárias e políticas de pequena circulação. Com o pseudônimo de George Orwell, terminou seu livro mais conhecido, *1984*, que foi publicado em 1949, um ano antes de sua morte.

A trama gira em torno do atormentado personagem Winston Smith, imerso em uma sociedade conduzida por uma profunda rede de vigilância, que ganha corpo na figura do “Grande Irmão”. Winston Smith trabalha como funcionário do Departamento de Registros do Ministério da Verdade e sua função é reescrever documentos históricos para que se ajustem à linha de pensamento oficial do Partido, o INGSOC, que controla a região da Oceânia. Seu cotidiano envolve a revisão de jornais e de fotografias – nesse caso, a remoção da imagem de pessoas que foram banidas do Partido. Por sua proximidade com a mecânica de reescrita da história, Winston nutre dúvidas sobre o Partido e seu monopólio sobre a verdade, daí seu tormento.

O livro recebeu, ao longo do tempo, uma enorme variedade de abordagens e interpretações: poderia ser uma crítica ao stalinismo, uma visão pessimista das aplicações da tecnologia em uma sociedade do futuro ou um “romance premonitório” sobre um inescapável universo social marcado pela eterna vigilância. Indiscutivelmente, é uma narrativa na qual a “verdade” é manipulada, a “história” é reescrita, ambas tornando-se sistemas de confiança muito poucos seguros.¹

O objetivo desse texto não é produzir mais uma análise para o livro de Orwell. Ao longo das últimas duas décadas, um conjunto multidisciplinar de estudiosos, compreendendo historiadores, historiadores de arte e críticos literários, bem como antropólogos e sociólogos têm sondado as complexidades das práticas culturais desenvolvidas pelos regimes autoritários europeus. Pode ser muito cedo para avaliar se a contribuição desta tendência – que coincide com uma mais ampla guinada cultural da historiografia – ganha a forma de um paradigma, mas podemos afirmar já com relativa certeza: os estudos culturais dos regimes autoritários na historiografia desafiam as interpretações sociopolíticas conectadas com a historiografia liberal e marxista em duas exigências fundamentais. Em primeiro lugar, o estudo das práticas culturais / intelectuais das ideologias autoritárias tem realizado uma apropriação sincrética ao considerar que essas práticas culturais estão profundamente relacionadas às ideias difundidas pela cultura burguesa da Europa do final do século. Os estudos de Zeev Sternhell, Walter Adamson, e Emilio Gentile nos mostraram que a “crise do liberalismo” era essencialmente cultural e que a “nova política” dos autoritarismos tinha profundas raízes no tecido multifacetado de uma frente cultural

¹ ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 2005.

modernista, que havia denunciado a relação entre o moralismo otimista da modernização evolutiva e a consolidação da cultura burguesa liberal. Denunciando a síntese vitoriana de política e o realismo artístico e científico como insuficiente, essa frente intelectual e artística, que poderíamos chamar de “modernismo autoritário”, buscaria uma maneira de rearticular a relação entre o secular e o sagrado (religioso, espiritual, místico). A história intelectual da ideologia autoritária revelava, assim, que o seu conteúdo não liberal era muito mais complexo que a mera rejeição política da democracia.

Portanto, o imenso repertório de mitos, símbolos, rituais e imagens no qual a política autoritária expressava-se culturalmente não era apenas propaganda, mas sim uma forma de explorar as ambiguidades da modernidade para produzir uma consciência coletiva estruturada em torno de analogias e paradoxos que criticavam a sociedade burguesa na qual essas formas eram originárias.

Por outro lado, a descrição densa das formas autoritárias do modernismo e a criação de uma cultura de massa alternativa ao consumo cultural desenvolvido no ambiente liberal-capitalista levou a historiografia sobre o tema a analisar os aspectos da institucionalização estatal de ritos cívicos, as formas de construção da imagem política pretendida por esses regimes e a contribuição que artistas e intelectuais deram a esse projeto. O novo foco nas peculiaridades culturais de cada regime de fato redefine a própria noção de “autoritarismo”, uma vez que destaca as imensas diferenças entre as utopias projetadas ou mesmo como um termo usado pelos próprios atores para legitimar metas e práticas muito diferentes.

Este artigo se propõe a analisar as práticas de Estados autoritários nas décadas de 1930 e 1940 voltadas para os meios de comunicação, considerando a especialmente a estruturação dos órgãos burocráticos dedicados a propaganda estatal.

Cultura Fascista

Em seu texto sobre a cultura fascista italiana, J. Schnapp constata que o controle sobre os aspectos culturais desempenhou um papel fundamental no processo de fascistização dos países que abandonaram o modelo político liberal. No entanto, segundo o autor, o problema dos estudos culturais acerca do fascismo é a própria definição de cultura fascista. As diversas variantes envolvidas com os regimes fascistas, desde os modernistas radicais até os conservadores, passando pelos populistas e nacionalistas, impedem que se constitua um consenso sobre a precisa natureza da ideologia fascista e de suas origens intelectuais.²

Esa diversidade, que produz tensões entre o ativismo revolucionário e o conservadorismo estatal, contrapõe a celebração do individualismo heroico e o confor-

² SCHNAPP, Jeffrey. *Anno X*. La Mostra della Rivoluzione fascista del 1932: genesi - sviluppo - contesto culturale-storico - ricezione. Rome-Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2003.

mismo corporativo e polariza a cultura entre valores elitistas e populares, confirmando a interpretação de que a verdadeira essência da ideologia fascista é o paradoxo e a contradição. Segundo Schnapp, para cobrir e compensar este centro ideológico instável, o fascismo requer uma superprodução estética, um excesso de signos, imagens, slogans, livros e edifícios nazistas. Nesse sentido, a arte e os novos meios de comunicação foram mais do que simples instrumentos manipulados para propósitos de propaganda e de controle das massas. Nem tampouco a arte foi uma “estetização da política”, como sugeriu Walter Benjamin. Colocando-se à frente da primeira política modernista do espetáculo, os fascistas dispensaram todas as diferenças entre o campo estético e o político e os misturaram em uma nova imagem política.³

Partindo dessa tese, o autor analisa um caso exemplar dessa paradoxal cultura de excessos estéticos. Sua escolha recai sobre a Mostra da Revolução Fascista, e seu ensaio procura interpretar as diversas dimensões socioculturais dessa exposição realizada na capital italiana por ocasião do aniversário de dez anos da Marcha sobre Roma. A Mostra teve lugar no Palazzo delle Esposizioni, foi inaugurada em 29 de outubro de 1932 e encerrada em 21 de abril de 1933. Posteriormente, ela foi reinaugurada, ficando aberta entre 1937 e 1942.

A exposição foi um empreendimento que envolveu artistas de vanguarda, arquitetos, acadêmicos e funcionários do PNF, e sua proposta era narrar a história do fascismo italiano sem recorrer aos métodos convencionais dos “displays” museológicos optando, como solução paradoxal, por uma fusão entre uma arquitetura racionalista e clássica e uma estética de colagens e fotomontagens de inspiração futurista.

A história dessa exposição, no entanto, remonta a um projeto anterior proposto, em 1928, por Dino Alfieri, então presidente do Instituto Milanês de Cultura Fascista e posteriormente Ministro da Cultura Popular, que deveria ser inaugurado no ano seguinte para comemorar os dez anos de fundação do primeiro *fasci di combattimento*. Essa exposição, que acabou não ocorrendo, foi a matriz para o planejamento da grande Mostra de 1932; sua eloquente estrutura épica foi preservada, bem como a intenção dos organizadores de fazer um uso coordenado dos recursos do Estado e do partido para garantir a participação das massas populares.

No entanto, a exposição de 1932 sofreu algumas modificações em relação a de 1929, principalmente, no que podemos chamar de “guinada” Mussoliniana. A Mostra ganhou um herói épico – o Duce / Estado – que em 1929 não estava presente e, com esse novo personagem, a organização da exposição foi redesenhada. Ela foi dividida em duas unidades: “uma seção “histórica” recapitulando o período de 1914 até a Marcha sobre Roma em uma sequência cronológica e uma seção de “propaganda” mostrando as realizações do regime entre 1922 e 1932 em um modelo sincrônico”.

As quinze salas e também a fachada do prédio foram planejadas a partir dos princípios mais radicais da vanguarda. As salas eram assimétricas com proporções e

³ Ver também GOLSAN, R. *Fascism, Aesthetics, and Culture*. Londres: University Press of New England, 1992.

relações espaciais irregulares. A constante mudança de escala “borrava” a distinção entre arte e a arquitetura; muitas salas estavam cobertas com colagens que misturavam documentos, fotografias, objetos tridimensionais em tamanhos e quantidades desorientadoras, bombardeando o visitante com uma enorme quantidade de informações visuais, verbais e documentais e produzindo um sentido de agitação e movimento constante. Segundo Schnapp, a Mostra apresentava variações de um único tema: as massas em constante movimento, massas instáveis girando no centro de um “vórtex que nega ao espectador qualquer distância reflexiva ou sentido de processo histórico”.⁴

Podemos voltar à ideia de uma superprodução de referências estéticas como forma de sustentar um discurso repleto de imagens paradoxais para compreender o projeto da Mostra e as relações entre cultura e política de massas no fascismo. O “princípio do excesso” que domina as salas da Mostra “borraria” também a distinção entre o espectador e a obra exposta, fazendo com que os 3.800.000 italianos que passaram em suas salas deixassem sua condição de visitantes para se tornarem parte da obra de arte como “massas ornamentais” compondo uma “arquitetura humana”. O objetivo da Mostra e do Estado fascista não era a contemplação passiva, mas sim a procura por transformar o status do espectador / cidadão, de modo a reuni-lo ao sentido primal e inquestionável dos valores da ideologia. Pode-se dizer que o “princípio do excesso” move o sujeito do mero consenso para a participação entusiástica, e a chave para essa transformação é o controle das formas culturais.

Desse modo, é possível observar que, em diversas nações europeias nas quais os modelos liberais entraram em crise, o colapso de uma cultura de massa não foi seu correlato imediato. Ao contrário, organizações estatais assumiram o papel de divulgadores de uma propaganda cívica que redefiniram os conceitos de comunidade nacional e de identidade coletiva.⁵

Itália

Em 1928, na Itália, foi criado o Escritório de Imprensa do Ministero degli Affari Esteri e o Escritório de Imprensa do Chefe de Governo, os quais foram substituídos, em 1934, pelo Subsecretariado de Imprensa e Propaganda. O sistema se ampliou em junho de 1935, quando surgiu o Ministério de Imprensa e Propaganda e, em janeiro de 1937, quando veio à luz aquele que seria o cume da estrutura de propaganda e de divulgação da cultura fascista dentro e fora da Itália, o Ministero della Cultura Popolare ou MinCulPop.

O ministério estava encarregado de controlar todas as publicações, com a atribuição de requisitar e reter todos os documentos considerados perigosos ou contrá-

⁴ SCHNAPP, Jeffrey. *Anno X*, *Op. cit.*, p. 30.

⁵ PARADA, Mauricio. *Educando corpos e construindo a nação*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

rios ao regime. Além da propaganda e da censura, o MinCulPop concedia um certificado de “correção ideológica”, que garantia a adequação do produto cultural aos termos e objetivos do regime. Inicialmente, enquanto esteve subordinado ao Ministério do Exterior, o Chefe da Propaganda política da Itália foi Galeazzo Ciano. A estrutura burocrática do sistema de controle dos meios de comunicação se manteve relativamente estável apesar da autonomia conseguida em 1937. De forma geral, o novo ministério contava com os mesmos departamentos de 1936: uma diretoria para a imprensa italiana e outra para a imprensa estrangeira; uma diretoria para a propaganda; uma para o controle da produção cinematográfica (a qual estava ligada a Cinecittá); um órgão dedicado ao turismo; uma diretoria dedicada ao teatro; o Instituto Luce, instituição destinada a difusão do cinema educativo; o Instituto Nacional do Drama Antigo, entidade fundada em 1914, que foi incorporada pelo Estado fascista; e uma diretoria voltada para o controle da produção fonográfica.⁶

Com a criação do MinCulPop, Dino Alfieri assumiu a liderança da estrutura de controle da informação, permanecendo, por dois anos, no ministério. Eleito para a Câmara dos Deputados, em 1924, pelo Partido Nacional Fascista (PNF), Alfieri, sob o governo de Mussolini, desempenhou diversas tarefas relevantes. Foi Secretário de Imprensa e Propaganda desde 1935 e assumiu interinamente o cargo de Ministro do Exterior na ausência de Ciano durante a guerra na Abissínia. Com a criação do Ministério da Cultura e da Propaganda, Alfieri foi indicado como seu primeiro encarregado. Em 1938, esteve à frente da organização e decretação das leis antissemitas na Itália. Em 1939, deixou o cargo e assumiu a legação italiana na Santa Sé.

Com a saída de Alfieri, o cargo no MinCulPop foi assumido por Alessandro Pavolini que nele se manteve até 1943. Membro ativo do PNF desde a Marcha sobre Roma de 1922, Pavolini escrevia para as publicações fascistas *Battaglie fasciste*, *Rivoluzione fascista* e *Critica fascista*. De 1929 até 1934, foi líder local do PNF em Florença e editor da publicação fascista *Bargello*, cultivando a imagem do fascismo como um fenômeno de ampla repercussão cultural. Em Florença, recuperou as tradições renascentistas do artesanato, da música e do *calcio*. Quando assumir o posto de ministro, era colaborador especial do jornal *Corriere della Sera* e tinha publicado um volume de ensaios culturais e literários denominado *Disperata*. Com a invasão aliada na Sicília em 1943 e a criação da República Social Italiana (o governo títere controlado pelos alemães – também conhecido como República de Salò), tornou-se um dos seus principais líderes e acabou morto, executado por partisanos.

O último dos ministros da cultura sob o regime fascista italiano foi Gaetano Polverelli. Antigo jornalista do *Avanti* e do *Il Popolo d'Italia*, Polverelli fundou o fascio de Roma, foi Deputado e Subsecretário de Estado e membro do Sindicato Romano dos Jornalistas Fascistas. Em Salò, assumiu, durante cinco meses, o cargo de Ministro da Cultura Popular.

⁶ FALASCA-ZAMPONI. Simonetta. *Facist spectacle*. Los Angeles: University California Press, 1997.

De Ciano a Polverelli, as administrações fascistas mantiveram, com maior ou menor autonomia, o “princípio do excesso”, como sugeriu Schnapp, promovendo eventos e ações grandiloquentes com objetivos propagandísticos. Importante ressaltar que o excesso era uma forma de calar as outras vozes. A exaltação estética dos valores fascistas promovida pelo MinCulPop em momento nenhum deixou de usar a censura e a violência como recursos para se afirmar como voz hegemônica no cenário cultural italiano.

Portugal

Um dos casos mais interessantes foi o de Portugal. Se aceitarmos a periodização comumente proposta, o salazarismo atingiu a sua fase de plenitude entre 1932 e 1941, sendo possível afirmar que as comemorações do oitavo centenário da Fundação de Portugal e do terceiro centenário de sua Restauração foram pensadas para pôr em cena a apoteose do regime inaugurado em 1926. A celebração de datas históricas surgiu como herança do século XIX, quando já era intensa a prática de comemorar efemérides nacionais no país.

Com a crise econômica e a agitação política da Primeira República, a junta militar que governava Portugal chamou o então professor, Antônio de Oliveira Salazar, em junho de 1926, para assumir a pasta das finanças. Passados treze dias, ele renunciou ao cargo por não lhe terem sido satisfeitas as condições que achava indispensáveis ao seu exercício. Em 27 de abril de 1928, após a eleição de Marechal Carmona, Salazar reassumiu a pasta das finanças, mas exigiu o controle sobre as despesas e receitas de todos os ministérios. Satisfeita a exigência, impôs forte austeridade e rigoroso controle de contas, conseguindo um superavit nas finanças públicas no exercício econômico de 1928-1929.

Na imprensa, controlada pela censura, Salazar seria muitas vezes retratado como salvador da pátria. O prestígio, a propaganda, a habilidade política na manipulação das correntes da direita republicana, dos monárquicos e dos católicos consolidaram o seu poder. Os republicanos dificilmente o podiam dispensar, e o presidente da República consultava-o em cada remodelação ministerial. Enquanto a oposição democrática se enfraquecia em sucessivas tentativas de revolta, procurava-se dar rumo ao modelo político imposto em 1926.

Recusando o regresso ao parlamentarismo e à democracia da Primeira República, Salazar criou em 1930 a União Nacional, estabelecendo um regime de partido único. Em 1932, foi publicado o projeto de uma nova Constituição que seria aprovada em 1933. Iniciou-se, então, o Estado Novo português, uma ditadura antiliberal, anticomunista e antiparlamentar, que se orientava segundo os princípios da tradição conservadora: Deus, Pátria e Família. De fato, o Estado Novo propagandeou-se como movimento de ressurgimento nacional. O Estado orgânico, autoritário, antiparlamentar e corporativo, implantado na primeira metade da década, não pretendia

ser uma simples ditadura militar, nem um projeto de transição entre regimes, mas defendia a realização de um novo modelo de sociedade, mais adequado aos valores religiosos que habitavam a “alma” do povo português.⁷

A inspiração do novo regime, ancorado em uma estrutura jurídica (o Ato Colonial, a Constituição e a Legislação Corporativa) e em um aparato repressivo (a polícia e a censura), estava marcado pelo pensamento contrarrevolucionário português e europeu, pelo republicanismo conservador, pela doutrina social da Igreja, bem como pelas experiências contemporâneas do fascismo italiano e do nazismo alemão. À sua maneira, o Estado Novo quis ser um movimento “restaurador”, propulsor de uma “revolução nacional”. A prova de que surgia um novo tempo tornava-se palpável na obra financeira de Salazar e em sua política de melhoramentos materiais.

Mas ideólogos, como António Ferro, atentos ao que se passava em regimes de inspiração próxima (nazismo, fascismo e até, em termos de propaganda, no bolchevismo), desde logo se lançaram na defesa do princípio segundo o qual as alterações político-sociais e os melhoramentos materiais só seriam radicalmente transformadores se estivessem sedimentados em práticas capazes de entusiasmar a nação. Ou seja, só haveria “regeneração” se a comunidade nacional experimentasse uma “política do espírito”.

A criação do Secretariado de Propaganda Nacional permitiu dar uma forma mais moderna ao pragmatismo político do regime, ao mesmo tempo que contribuiu para a neutralização dos intelectuais avessos à “revolução nacional”. Através do patrocínio às artes, às ciências, ou através da música, da dança, do teatro, do cinema, do rádio e dos espetáculos cívicos (cortejos, exposições, etc.) foi possível sedimentar valores que estavam de acordo com o projeto “restaurador” do regime.⁸

António Ferro, poeta, jornalista, político português e um fascista confesso (fascinado por Benito Mussolini e pelos regimes ditatoriais da época), foi quem sugeriu a Salazar a criação de um organismo que fizesse propaganda dos grandes feitos do regime. Este órgão foi nomeado Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) até o final da II Guerra Mundial, quando passou a chamar-se Secretariado Nacional de Informação (SNI). Ferro dirigiu-o até 1949. Longe de ser um ativista com aversão ao universo intelectual, Ferro foi autor de diversos livros, editor da revista *Orpheu*, trabalhou nos jornais *O Jornal*, *O Século* e *Diário de Notícias*, dirigiu a revista *Ilustração Portuguesa* e fundou ainda a *Revista Panorama*. Como um dos principais intelectuais do regime salazarista, esteve ligado às áreas de espetáculo, jornalismo, turismo e às atividades culturais em geral. Foi comissário-geral das exposições internacionais de Paris (1935) e de Nova Iorque (1938), fundador do Museu de Arte Popular, do Grupo de Bailado Verde Gaio e presidente da Emissora Nacional (1941).

Nessa configuração, os grandes eventos comemorativos faziam parte da “política do espírito” defendida por António Ferro. A propaganda do regime, além do

⁷ CATROGA, Fernando; TORRAL, Luís Reis; MENDES, José Amado. *História da História de Portugal*. Lisboa: Instituto Camões, 1998.

⁸ FERRO, António. *Panorama dos centenários*. Lisboa: SNI, 1949.

trabalho cotidiano nos jornais, cinemas e rádio, manifestava-se através de eventos comemorativos. Podemos destacar, dentre muitos, dois deles: a Festa da Raça e as Comemorações Centenárias.⁹

O dia 10 de junho era comemorado em Portugal como "festa nacional e de grande gala" para assinalar a morte do poeta Luís de Camões. A primeira referência legal a essa data é um Projeto de Lei das Cortes Reais datado de 27 de abril de 1880. A proposta foi votada na Câmara dos Deputados, mas teve de esperar pela decisão do Rei que concordou, por Carta de Lei, com a proposta de se comemorar o terceiro centenário da morte do poeta de *Os Lusíadas*. Com o fim da monarquia, na primeira lista de feriados nacionais elaborada pelo Governo da República, desaparece o 10 de junho. A data só ressurge como feriado em 1929, através de um decreto, passando a ser consagrada ao Dia da Raça, como o dia ficou conhecido durante a ditadura salazarista.

A retomada da comemoração do "10 de junho" foi marcada pela ideia segundo a qual Camões seria a encarnação mais pura e sagrada da pátria e a mais destacada representação das virtudes de qualidades da "raça portuguesa". *Os Lusíadas* seria um épico patriótico, comemorado como uma esperança de regeneração dos tempos gloriosos das conquistas portuguesas. O Dia da Raça não seria uma referência étnica, mas histórica. Sua rememoração enfatiza a possibilidade de se recuperar uma grandeza perdida e serve de base para enfatizar o destino de Portugal como potência colonial e imperial durante o salazarismo.

Em Lisboa, a Academia Portuguesa de História, refundada em 1936 sob a inspiração do Novo Regime, destinava-se a congregar eruditos voltados para a pesquisa, com vistas à reconstrução revisionista do passado e à reintegração da "verdade histórica" ao projeto da "revolução nacional". A Academia, portanto, constituía um dos espaços de viés nacionalista, estabelecidos pelo governo de Salazar nos anos 1930, com o intuito de uma releitura do passado de acordo com os valores do regime. Sua ação não se fez sentir apenas na edificação do mito camoniano, mas também atuou como legitimadora de outras celebrações comemorativas da nacionalidade.

Neste sentido, cumpriu atuação destacada nas festividades do chamado duplo centenário, que se realizaram entre 2 de junho e 2 de dezembro de 1940, a propósito da passagem dos 800 anos da fundação do Reino e do trecentésimo aniversário da Restauração de Portugal. Cabe nesse projeto pesquisar sobre as motivações de natureza político-ideológicas que levaram o Estado salazarista a promover essas celebrações, direcionadas para o desenvolvimento da "política do espírito", idealizada por António Ferro e posta em execução pelo Secretariado de Propaganda Nacional.

É importante ressaltar que o plano geral das comemorações de 1940 pretendia glorificar o presente à luz de uma não ingênua interpretação diacrônica do destino de Portugal, por meio da exaltação direta do que mais importava recordar: os Descobrimientos.

⁹ FERRO, Antonio. *Panorama dos centenários*, *Op. cit.*, p. 47.

Deste modo, o conjunto de festividades obedeceu a uma sequência cronológica, em que se distinguiam três épocas da história portuguesa: medieval, imperial e brigantina. Pode-se dizer que as comemorações foram pensadas como quem faz um roteiro para um épico histórico. As festividades se organizaram em torno de três peças centrais: a primeira, o Congresso do Mundo Português, em seguida, a Exposição Histórica do Mundo Português e a terceira, o Cortejo do Mundo Português. Debates, exposições e romarias compunham o repertório do espetáculo que pretendia encenar os valores do mundo português “regenerado” pelo Estado Novo. O longo ciclo de seis meses de festividades reinventava a história enfatizando espetacularmente as bases do salazarismo: vocação colonial, compromisso com a cristandade e nacionalismo extremado.¹⁰

Alemanha

A “superprodução de referências estéticas” como elemento central da cultura fascista foi realizada na Alemanha através de meios semelhantes àqueles já mencionados: propaganda e censura como par indissociável. No entanto, para além da obstrução da diversidade pela exaltação do monólogo, os nazistas apresentaram um diferencial muito interessante: seu fascínio pelas “novas tecnologias”. No caso, o desenvolvimento da propaganda radiofônica. É claro que a ideia da “comunidade do povo” foi experimentada através de uma cultura cívica intensa e pública cuja imagem mais conhecida são as cerimônias do partido filmadas por Riefenstahl e sustentadas por uma política repressiva que estatizou o aparato de comunicação de massa. O uso do rádio, no entanto, merece uma menção particular.

Em 1924, Joseph Goebbels filiou-se ao Partido Nazista. Sua ascensão no NSDAP teve início quando tornou-se um dos editores do jornal de propaganda nazista *Die Nationalsozialistischen Briefe*. Agitação e propaganda seriam o seu trabalho permanente até a chegada de Hitler ao poder em 1933. Goebbels era um grande organizador de manifestações e lutas de rua com os comunistas. Sua retórica nos jornais era calcada em um antissemitismo virulento e em um antiliberalismo fervente. Em outubro de 1926, Hitler nomeou Goebbels como “*Gauleiter*” da seção berlinense do partido. Na cidade, assumiu a edição do jornal *Der Angriff*, um jornal nazista que publicava constantemente conteúdo antissemita. Logo, descobriu um talento para a oratória e tornou-se o segundo orador do partido, somente ofuscado pela figura do *Führer*.

Quando Hitler foi indicado como Chanceler da Alemanha em janeiro de 1933, Goebbels não participava da formação do primeiro gabinete que foi negociado com o Presidente Von Hindenburg e com os partidos conservadores. No entanto, por

¹⁰ CATROGA, Fernando; TORRAL, Luís Reis; MENDES, José Amado. *História da História de Portugal, Op. cit.*, p. 156.

sua ambição em ser um partido de massas, o NSDAP tinha a necessidade de estabelecer uma organização institucional que pudesse utilizar os meios de comunicação de forma eficaz. A propaganda era, dessa forma, uma necessidade estratégica. Em março de 1933, Goebbels foi indicado pelo partido para assumir uma nova pasta, sendo nomeado o Ministro do Reich para Propaganda e Esclarecimento Público (*Reich Minister für Volksaufklärung und Propaganda*).

Apesar de ministro, Goebbels tinha concorrentes na esfera da cultura nazista, mas progressivamente se afirmou como o principal quadro do partido nessa área e seu ministério centralizou o controle sobre todos os aspectos da vida intelectual e da cultura alemã. Na direção do Ministério da Propaganda, Goebbels criou órgãos específicos para controlar a imprensa, o rádio, as artes plásticas, o cinema, o teatro, a literatura e a propaganda. Para cada uma dessas atividades, existia uma *Reichskammer* que atuava como agente censor voltado à depuração da produção intelectual e de informação de agentes “degenerados”, como os judeus, os socialistas, os liberais e os modernistas.¹¹

Dentre as áreas sob controle do Ministério da Propaganda, sem dúvida Goebbels considerava o rádio como uma das mais sensíveis, senão a mais importante, para a consolidação de um consenso popular em torno do regime nazista. Em um de seus primeiros discursos, justamente diante dos diretores das estações de rádio, Goebbels afirmou que considerava o rádio o instrumento mais moderno e mais importante para influenciar as massas.¹²

No entanto, somente uma minoria, mais ou menos quatro milhões de casas, dispunha de um receptor de rádio. Apresentado no início do ano de 1933, no Salão do Rádio, o *Volksempfänger* VE301 (o receptor popular), vendido por setenta *Reichsmarks*, pretendia difundir a presença do rádio nas casas alemãs. O número de ouvintes aumentou, chegando a nove milhões em 1938, porém o preço ainda era alto para os setores populares da sociedade alemã. Em um segundo esforço, foi lançado no mercado o *Deutscher Kleinempfänger* (o pequeno receptor alemão) com o preço de 35 *Reichsmarks*, nessas condições dezesseis milhões de lares alemães tornaram-se equipados com um receptor radiofônico em 1941.¹³

O alvo dos políticos nazistas que estavam encarregados do sistema de emissão por rádio era garantir e sustentar uma ideia de essência nacional alemã, o objetivo do rádio nacional-socialista era construir e solidificar a comunidade nacional. Era muito mais que “formar o povo”, como parte de um projeto de educação popular, era, de fato, “formar um povo”. Esta “metafísica do rádio” permitiu aos seus administradores qualificar o meio como tendo uma *Sendung*, uma “missão”. O rádio foi

¹¹ STEINWEIS, Alan. *Art, Ideology, e Economics in Nazi Germany*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1993.

¹² REICHEL, Peter. *La Fascination du Nazism*. Paris: Editions Odile Jacob, 1993.

¹³ TOOZE, Adam. *Wages of Destruction*. London: Cambridge University Press, 2006.

concebido como um meio estratégico através do qual seria possível proclamar instantaneamente a ideologia nacional-socialista. O rádio devia ser na nova era inaugurada em 1933 o que a imprensa teria sido para o século XIX individualista e liberal.

Ao mesmo tempo, o rádio remetia, na imaginação dos nacional-socialistas, ao projeto da obra de arte total pensada por Richard Wagner. Ao se transmitir ao vivo para milhões de ouvintes peças sinfônicas ou grandes manifestações políticas seria possível colocar em cena uma “obra radiofônica” que, por sua amplitude de recepção, aproximar-se-ia do sentido de totalidade que tão ansiosamente era buscado pelo regime.

Uma questão sensível que logo se colocou era o volume ideal de propaganda suportada pela audiência. Durante o ano de 1933, cinquenta discursos de Hitler foram transmitidos, ou seja, nenhuma semana se passou sem a presença do *Führer* nas transmissões das rádios alemãs. Muitas reclamações surgiram e a queda de audiência se tornou um problema. Goebbels, no final de 1933, ordenou a interdição das transmissões de eventos políticos e limitou os discursos a apenas dois por mês.

No ano seguinte, os programas radiofônicos entraram em uma segunda fase. A propaganda cultural substituiu a propaganda política maciça dos primeiros momentos. Nessa nova etapa, o rádio passou a utilizar a arte para divulgar a política. Em janeiro de 1934, selecionou-se um ciclo de Beethoven com a apresentação de *Fidelio*, e as nove sinfonias foram transmitidas durante um período de doze dias; em seguida, foi organizado um ciclo com as obras de Wagner; finalmente, outro com as recitações das obras de Schiller. Essas emissões inseriram, pretensamente, o nacional-socialismo na linha da tradição cultural alemã, monumentalizando de forma gigantesca tanto uma quanto outra.

O programa cultural ambicioso não pôde ser mantido por muito tempo. Em 1935, multiplicaram-se as emissões de divertimento ligeiro. Todos os tipos de programas, mesmo os informativos, foram reduzidos, e programas musicais passaram a ser maioria na programação das emissões de rádio alemãs durante a segunda metade da década de 1930. Nesse período, ficou famoso o formato de programa denominado “música a pedido”, em que o ouvinte solicitava ou oferecia a alguém uma música ou um poema. Esse longo período apolítico de diversão só foi interrompido com o início da guerra, quando os noticiários e os pronunciamentos políticos voltaram a se multiplicar em detrimento dos musicais. “Música a pedido”, ainda assim, nos anos de guerra, era um dos programas mais ouvidos. As músicas pedidas pelos soldados em um ponto de contato entre eles e suas famílias e muitas delas se tornaram sucessos que contribuíram para formar a comunidade nacional alemã.¹⁴

O rádio permitiu, com todo seu excesso kitsch (músicas melancólicas e contato direto com o público), colocar em cena, com extrema eficácia, a “comunidade do povo”. O sentimentalismo dos programas musicais e o sentido de simultaneidade compartilhado entre os ouvintes nos lares e no front alemão criaram uma experiência

¹⁴ REICHEL, Peter. *La Fascination du Nazism*, *Op. cit.*, p. 67.

(*Erlebnis*) de solidariedade social que nenhum encontro político tinha conseguido realizar.

Conclusão

O interesse do Estado pelos meios de comunicação é um elemento central dos autoritarismos que marcaram a cena política do entreguerras. Mussolini, ele mesmo um jornalista, via os meios de comunicação como tendo uma “função social”, como tendo a tarefa de colaborar para a construção do consenso político imposto pelo Estado. Consequentemente, a imprensa e todos os outros meios de comunicação, incluindo o cinema, o rádio, a produção gráfica e pictórica, o teatro e a literatura, ficaram a serviço da “ideia” de Estado Total.

Essa concepção “nativa” sobre a função dos meios de comunicação deu origem a diversos procedimentos – específicos a cada país –, mas com muitos pontos em comum. De 1922 até o início da Guerra, diversas agências governamentais foram criadas, dentro e fora da Europa, com o intuito de controlar a produção de informação. O controle dos sistemas de informação permitiu o excesso estético, como sugerido por Schnapp, e com ele veio seu par inseparável: o silenciamento do outro. A eloquência das cerimônias cívicas, das emissões de rádio e da propaganda oficial foi o primeiro passo para o assassinato em massa.

Além disso, os regimes autoritários, que se multiplicaram no século passado, contribuíram em muito para a angústia orweliana do homem moderno, a de que vivemos em um mundo habitado por um “Grande Irmão”, que controla todas as informações que consumimos, e que vivemos em um universo social constantemente vigiado, no qual a “verdade” é traiçoeira e a “história” é movediça. Nesse sentido, creio que é impossível pensarmos contemporaneamente as relações história, política e comunicação de massa se não olharmos com cuidado a experiência dos Estados autoritários nas décadas de 1930 / 1940.

Artigo recebido em 9 de julho de 2015.

Aprovado em 23 de novembro de 2015.