

**A Cultura da Ilustração no Primeiro Peronismo (1946-1955):
uma referência 'educacional' na América Latina¹**

Marcio FERNANDES²

Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro) / Universidade Federal
do Rio de Janeiro (UFRJ) / Universidade de Lisboa (UL)

Resumo

Mais do que um regime político que tomou de assalto a Argentina a partir dos anos 40, o Peronismo se configura em um sistema de ideias bastante capilar, uma *identificação* (como definiu certa vez Beatriz SARLO) deveras complexa. Este artigo se debruça sobre a mais mirabolante das fases do regime, o Primeiro Peronismo (1946-1955) e a Cultura da Ilustração que ali se produziu, a partir de um projeto propagandístico claro impetrado pela Subsecretaria de Informaciones (SI). A pesquisa apresenta potenciais influências que artistas argentinos a serviço da SI possam ter tido de movimentos internacionais da primeira metade do século 20, como o Realismo soviético. A implantação de uma Cultura da Ilustração no país portenho naquele momento almejava contribuir para a meta maior da educação dos corpos (no sentido foucaultiano) que o Peronismo visava, em uma escala ainda sem similar na América Latina.

Palavras-chave

Primeiro Peronismo; Cultura da Ilustração; Poder Disciplinar; Michel Foucault

¹ Trabalho apresentado no GP Mídia, Culturas e Tecnologias Digitais na América Latina, XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Jornalista diplomado pela UFMS/RS, com 16 anos de carreira, no Brasil e no exterior. Professor efetivo do Departamento de Comunicação Social (Decs) da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), Paraná. Doutorando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com doutoramento-sanduíche pela Universidade de Lisboa (UL), Portugal. E-mail: marciorf@globocom

A Cultura da Ilustração no Primeiro Peronismo (1946-1955): uma referência 'educacional' na América Latina

Antes de ser uma ideologia, antes de ser
um sistema de ideias, o Peronismo foi uma identificação
Beatriz Sarlo

A exploração de figuras iconoclastas de um regime político em publicações deste mesmo sistema (aí incluindo aquelas direcionadas para crianças e adolescentes) não foi, claro, uma primazia do Peronismo, este peculiar momento da Argentina a partir de 1946 e da qual o país nunca mais se livrou, para o bem ou para o mal. A maior parte dos grandes autores que trataram do assunto nos últimos 50 anos dá os créditos ao Bolchevismo russo. O que diferencia a trajetória visual do Peronismo de outros espaços e tempos consiste em quatro grandes fatores: como já referenciado, o presidente Juan Domingo Perón não era um ditador (ele costumava dizer que havia ganhado a primeira eleição, em 1946, com o apoio dos trabalhadores e a segunda, em 1951, com a força das mulheres. E que a terceira, não havida, seria com o apoio dos filhos. Sobre a segunda, disse também que as transmissões radiofônicas de Enrique Discépolo e seu imaginário debatedor e opositor Mordisquito, no começo dos anos 1950, foram fundamentais); a impressionante capilaridade de sua propaganda política visual; o conteúdo destes discursos visuais – a União Soviética (URSS) stalinista apregoava em suas artes gráficas o combate ao Capitalismo, ao Imperialismo como tema central, enquanto que, na Itália fascista, as virtudes do progresso (econômico, sobretudo industrial) estavam no topo da ordem do dia. Os ganchos principais da mídia peronista eram de outra natureza, quase sempre retratados em cartazes, a ferramenta que o regime mais utilizou ao longo dos seus primeiros anos. E, por fim, havia Evita Perón, cujas representações pictóricas ao longo do principal momento do regime, o Primeiro Peronismo (1946-1955) vão da *dama de la esperanza* até a *hada buena* (figura 01 nos Anexos), tornando-a a figura política que os humildes argentinos, defende FEINMANN (2008, página 20), amaram mais até hoje.

Acerca do primeiro item – o escopo democrático que subsidiava Perón -, Julio MAFUD, em *Sociologia del Peronismo* (1986), destaca que Perón sequer chegou a controlar o Exército suficientemente, citando o episódio de 1951, em que o general foi pressionado (tendo cedido) por seus pares quanto à candidatura de Eva para a Vice-Presidência da República a partir de 1952. Nem milícias paramilitares o Primeiro

Peronismo teve, distintamente da Mocidade Portuguesa (MP) salazarista (Portugal) e da Falange franquista (Espanha). Admite-se que sequer tenha sido um regime autoritário, embora perseguições políticas tenham ocorrido ao longo dos nove anos em que o general esteve no poder. Potencialmente reside aqui a explicação do fato do Peronismo ter utilizado mais 'expressões carinhosas' (Ajuda Social, por exemplo, figura **02**) do que palavras de ordem em boa parte de suas peças promocionais. Palavras de ordem, ao longo do século 20, tornou-se uma característica bastante comum dos regimes autoritários. Ademais, na Argentina peronista, tal qual na Grécia de Ionnis Metaxas (1936-1941), na Portugal salazarista e na Espanha franquista, praticamente todas as instituições estatais fundamentais foram mantidas – algo distinto da Alemanha nazi, em que Adolf Hitler assumiu como chefe de tudo após a morte do presidente Hindenburg, em 1934.

Ainda sobre isso, as palavras de Edward TANNENBAUM (1975, páginas 11-13) soam como um alerta a ser considerado. Ao lembrar que, nas duas décadas imediatamente anteriores à sua obra, diversos estudiosos respeitados internacionalmente dedicaram parte de seu tempo aos acontecimentos e repercussões peronistas, TANNENBAUM (páginas 12-13) apontou para a existência de um

peligro sutil si hacemos el tipo-ideal de Fascismo algo tan indefinido que incluya cualquier sistema directorial de gobierno, con atracción y subestructura populista, que sirva para establecer, fortalecer o mantener una economía sustancialmente capitalista contra la amenaza real o imaginaria de una toma de poder, una invasión o una revolución socialista.

A autor argumenta que, ao se colocar todos os regimes com indícios de Fascismo enquanto Fascismo, estaria-se depreciando o caráter violento, místico, contrário a qualquer Estado de Direito (ou seja, depreciando o Fascismo e o Nazismo, por exemplo) e, sem fatores plausíveis, estaria-se superdimensionando outros regimes. Como o Peronismo.

Poucos anos depois, Renzo DE FELICE, um importante estudioso do Fascismo, disse algo similar, avaliando as circunstâncias do pós-II Guerra. Em *Explicar o Fascismo* (1978, página 19), lembrou que, de um modo cada vez mais genérico e indiscriminado, utilizava-se o termo para se designar qualquer movimento com traços do regime mussolinista. Para DE FELICE, o termo fora aplicado para

designar os movimentos neofascistas italianos e alemães que, indubitavelmente, se reclamam da experiência histórica e dos ideais do

Fascismo e do Nacional-Socialismo. Mas foi também utilizado para definir o regime de Salazar, em Portugal, e o de Perón, na Argentina.

O autor defendia que, a rigor, o único regime pós-guerra merecedor de tal taxação era o Franquismo. Indo adiante deste aspecto classificatório, vê-se que, nas últimas décadas, diversos autores se debruçaram, por exemplo, sobre a estética visual de dois períodos nefastos, o Stalinismo e o Nazismo. Em 1998, Victoria BONNELL trabalhou com as volumosas coleções de poster da Russian State Library (Rússia), do Hoover Institution Archives (Estados Unidos), do Victoria and Albert Museum (Inglaterra), do Museum of the Revolution e do Central State Archive of Literature and Art (ambos da Rússia) para produzir o livro *Iconography of Power*, analisando as obras de ilustradores do Stalinismo como Dmitrii Moor, Aleksandr Apsit, Mikhail Kupriianov, Porfirii Krylov, Nikolai Solokov, Gustav Klutssis, Adolf Strakhov, Konstantin Zotov e El Lissitsky.

Quem também se concentrou em um acervo foi Maria LAFONT, ao publicar em 2007 *Soviet posters: the Sergo Grigorian collection*, analisando 250 das 1,3 mil peças cuidadosamente reunidas pelo homem que empresta o nome à coletânea particular. Em 2009, David KING lançou *Red star over Russia*, sobre as edições da revista *URSS in Construction* (imagem 03), publicada em quatro idiomas (russo, alemão, francês e inglês) entre 1930 e 1941. Antes dos três, Igor GOLOWSTOCK (1990) lançou *Totalitarian Art*, acerca do Nazismo e da visão do ministro da Propaganda hitleriana, Josep Goebbels, de que 'objetividade não está vinculada à propaganda e a propaganda não precisa estar necessariamente vinculada à verdade'.

De modo indireto, obras como estas quatro estudaram as imagens naquilo que Erwin PANOFSKY (1985, páginas 15-18) chamou de 'Significados Secundários ou Convencionais'. Ao avaliar os elementos da Iconografia, o autor ponderou que as obras de arte tinham um conteúdo temático (ou significado) e uma forma (significante). A lista de itens que explicitamente uma obra apresenta (linhas, cores, elementos como o Homem, os instrumentos) estaria mais vinculada, claro, ao significado em si, produzindo a primeira categoria proposta por PANOFSKY, a dos Significados Primários ou Naturais. A combinação de motivos artísticos com temas ou conceitos levaria ao aparecimento da segunda categoria mencionada (há uma terceira proposta por ele, Significado Intrínseco ou Conteúdo, formado a partir do repertório de cada interlocutor da obra). Continua o autor:

Los motivos, reconocidos, así como portadores de un significado secundario o convencional pueden ser llamados imágenes y las

combinaciones de imágenes son los que los antiguos teóricos del Arte llamaron 'invenzioni'; nosotros estamos acostumbrados a llamargos historias y alegorías.

Pois são estas *historias y alegorías* que compõem o escopo de estudo das quatro obras de Bonnell, Lafont, King e Golowstock, que, em comum, têm a condição de se referir a dois movimentos ditatoriais. Mas aqui surge mais uma distinção do Peronismo em relação a outros: nem o Stalinismo nem o Nazismo tinham o componente feminino de modo tão avassalador como era com Evita Perón, cuja imagem (antes e depois de seu desaparecimento físico, em 1952) foi explorada exaustivamente, em selos, bandeiras, bottons, faixas, nomes de campeonatos, documentários, troféus, louças, fachadas de cabines de trens e toda gama de material e suportes publicitários. FEINMANN (2008, página 4) observa que a presença física de Eva Perón na história argentina durou só seis anos (1946-1952), suficientes para colocá-la na linha de frente da iconografia global do século 20. É como se o Peronismo tivesse 'inventado' o primeiro-casal presidencial em escala global, ao menos como ferramenta de mídia política, em algo muito além de Franklin e Eleanor Roosevelt (uma primeira-dama conhecida principalmente como ativista de direitos humanos), por exemplo. David LELAIT-HELO (2006, página 143), lembra que, em julho de 1952, a revista mexicana *Mañana* escreveu: “Ela vive nas estrelas que indicam o caminho ao viajante perdido. Vive nos espíritos, nos livros, na música, nos queixumes, em todos os olhos, em todas as almas”. No mês seguinte, o magazine americano *Time* (que 'adorava' Evita) publicou uma reportagem sob o título *Cinderella from the Pampas*.

No tocante ao Nazismo, havia ainda a predileção pela fotografia, em detrimento da ilustração, a exemplo do que ocorreu no Estado Novo getulista. Na Subsecretaria de Informaciones (SI) peronista, a fotografia era algo secundário para os propósitos de construir o que Maurício LISSOVSKY e Beatriz JAGUARIBE chamam de 'pedagogia do olhar' (2006, página 90), em texto no qual estudam parte da cultura imagética do Estado Novo brasileiro. Na Argentina peronista, os ilustradores do *Control del Estado* eram o que El Lissitsky chamou de 'construtores' de discursos, como novamente apontam LISSOVSKY e JAGUARIBE.

Para além do dito acima, vale observar que a predileção peronista pela ilustração encontra um ponto de divergência no cenário interno argentino mas um eixo de sustentação em escala internacional. Já mencionadas na Introdução desta tese, Gabriela KOGAN e Marcela LOPEZ (2007), no livro *Quiere el pueblo votar*, demonstram que, antes da

campanha presencial de 1946 (em que Perón se elege pela primeira vez como mandatário da Nação), a maior parcela das propagandas políticas das campanhas presidenciais argentinas do século 20 foi baseada na fotografia. Perón reverte esta tradição já no período eleitoral de 1946 e consolida sua predileção pela ilustração nos anos seguintes, ainda que, durante os nove anos dos dois mandatos tenha sempre tido a seu lado Pinérides Aristóbulo Fusco, o fotógrafo oficial do regime, cujos materiais serviam mais para subsidiar a Imprensa do que a máquina de propaganda do sistema.

Antecedentes

Na escala global, a ilustração ainda estava em alta no instante em que o Peronismo tem seu auge, seja no seu estado puro (traço à mão) ou mesclada à fotografia, sendo aplicada em cartazes. Os movimentos modernistas da primeira metade do século 20 haviam explorado com força a ilustração e sua capacidade de 'construir discursos'. A ilustração era um recurso dominante no mercado do design de cartazes desde o final do século 19. Nas décadas iniciais do século 20, isto não mudou. A ilustração era, então, uma espécie de instrumento de conhecimento e comunicação da qual fala Pierre BORDIEU (2011, página 06) capaz de provocar o “consensus acerca do sentido do mundo social”, de maneira a estimular o amplo entendimento, por parte das plateias, da mensagem proposta pelos criadores dos cartazes.

John BARNICOAT (1972, página 12) tributa a Jules Chéret a invenção do cartaz, passando a produzir uma forma de Arte exposta nos muros, nas paredes e nas vidraças de Paris. Chéret foi prolífico: desenhou mais de 1 mil peças em sua longa vida (morreu aos 96 anos). Atesta BARNICOAT:

Não é que seus desenhos sejam excelentes obras da arte publicitária, mas sim que seus cartazes são magníficas obras de arte. Em lugar de reinterpretar os grandes murais do passado para o público do seu tempo criando extensas telas sobre o cotidiano da vida, encontrou um novo lugar para a sua obra: a rua.

Rapidamente, esta nova taquigrafia visual (expressão de BARNICOAT) ganhou espaço, pelo seu modo simples e direto de transmitir mensagens. Henri de Toulouse-Lautrec seria um dos primeiros artistas influenciados pela criação de Chéret, embora passasse para a história mais como pintor de quadros do que cartazista, como é claramente perceptível no

acervo da exposição permanente no Museu d'Orsay, em Paris. Na virada do século, a corrente Art Nouveau introduziria um elemento que seria fundamental nas décadas seguintes para os cartazes de propaganda política: o traço retilíneo, ainda que a Arte Nouveau também se caracterizasse como sendo um modo bastante decorativo e ornamental.

Quando chegou o Simbolismo enquanto estilo de pintura, houve um reflexo direto deste na cultura dos cartazes. BARNICOAT faz duas menções a pontos que também serviriam de base para os cartazes de propaganda política que iriam se proliferar a partir da I Guerra Mundial (1914-1918). No primeiro tocante (idem, página 48), o autor pontua que, nos cartazes simbolistas, haviam figuras decorativas “compostas de olhos, signos antigos e símbolos rosacruz”, que se misturavam uns aos outros “sem excessivo cuidado por respeitar as tradicionais regras da composição pictórica. Muitos quadros simbolistas pareciam cartazes, com seus temas alegóricos, seu colorido subjectivo e sua chamativa à imaginação”.

Logo adiante (página 49), BARNICOAT reproduz uma visão do pintor francês Maurice Denis que pode ser considerada a primeira grande definição do papel do cartaz político: “O importante é encontrar uma silhueta que seja expressiva, um símbolo que, por sua forma e cores, seja capaz de atrair a atenção da multidão, de dominar o transeunte: O cartaz é uma bandeira, um emblema, um signo: in hoc signo vinces”. In hoc signo vinces significa algo como “É com esse sinal que vencerás”, usado pelos exércitos de Constantino, o Grande). A peça *Delftsche Slaolie*, de Jan Toorop (1895, figura 04), é um bom indicativo, enquanto peça publicitária que intentava difundir a marca de óleo para saladas Delft.

Quando o século 20 começou, diversos movimentos artísticos também dariam sua contribuição à cultura dos cartazes, como Bauhaus, Cubismo, Construtivismo e De Stijl. O advento da I Guerra seria um importante divisor. Os quatro anos do conflito têm em um cartaz do inglês Alfred Leete de 1914 possivelmente o seu mais impactante símbolo: *Your country needs you* (figura 05) seria tão impressionante que, apenas três anos depois e novamente na II Guerra (mais de duas décadas após), seria escancaradamente adaptada pelo governo americano, por meio do desenhista James Montgomery Flagg (figura 06). Entremeios, em 1937, Howard Chandler Christy varia uma variante feminina do original (figura 07). Em outra obra importante, *Design Gráfico – uma história concisa*, HOLLIS (2005, página 30) acentua que, de fato, a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914, fez incrementar o interesse dos países por este tipo de arte, como recurso para informar/conclamar as populações e os exércitos envolvidos. BARNICOAT (ibidem, página

222) pondera que as peças produzidas entre 1914 e 1918 eram de dois tipos: as que se ocupavam do recrutamento (como a de Alfred Leete) e as que pediam contribuições para os bônus de guerra (esta prática seria amplamente utilizada no conflito de 1939 a 1945). O autor defende que eram, portanto, cartazes mais diretos no seu estilo e mensagem, mais utilitários. Quando muito, falavam de algumas atrocidades do inimigo, o que começa a ser uma variação um tanto mais simbólica em relação aos cartazes comerciais de então, praticamente todos também funcionais.

O nascimento do cartaz político tal qual o conhecemos, defende BARNICOAT, data de 1919, por obra de artistas russos. Falando sobre o design de cartazes, tanto de guerra como os que se seguiram, diz HOLLIS (idem, página 32):

Os posters de guerra criaram estereótipos que formaram a base da propaganda política na Itália, Rússia e Alemanha. As aspirações nacionais, que antes haviam concentrado suas atenções nos líderes de guerra, agora transformavam Marx, Lenin e os ditadores fascistas em ídolos. As caricaturas que retratavam o inimigo como bárbaros e animais predatórios serviam agora para representar os horrores do Bolchevismo e os males do Capitalismo (*expediente que o Peronismo também adotará*).

Especificamente na URSS, por exemplo, Dmitri Moor publicara em 1919 o poster 'Morte ao Imperialismo mundial'. No ano seguinte, El Lissitsky apresenta seu poster 'Derrote os brancos (contra-revolucionários) com a cunha vermelha' (imagem 08), seguido por Viktor Denisov com o cartaz 'A Terceira Internacional (Comunista)'. Denisov, 20 anos mais tarde, criaria uma famosa ilustração trazendo Stalin como pai da juventude soviética (Perón e Salazar também eram identificados visualmente de modo similar). Anos depois, na obra que apresenta os resultados do primeiro plano quinquenal, em 1932, a capa contém uma fotomontagem de Varvara Stepanova.

Na mesma época, Ekaterina Zernova criava cartazes falando sobre a juventude soviética, que deveria se tornar seguidora da doutrina de Lenin (imagem 09). Outra figura proeminente do staff de ilustradores soviéticos era Konstantin Zotov – duas de suas mais emblemáticas criações estão na coleção Sergo Grigorian, dois cartazes de 1934 cujo tema central é a felicidade, seja nas fazendas coletivas russas ou sob as bênçãos de Stalin e Lenin. Mais tarde, quando o Peronismo já estava em vigor, um dos ilustradores da URSS mais famosos era Viktor S Ivanov. Uma peça de 1946 reinterpreta o 1. de maio (dia do Trabalho) à moda stalinista, apresentando os personagens como sujeitos felizes. Em 1953,

quando a Guerra Fria contra o Ocidente estava se acirrando, Ivanov desenhou o cartaz *Vigilance is our weapon*. Em *La propagande politique*, Jean-Marie DOMENACH (1950, página 05) assegura que foi graças às peças de mídia política que Lênin pode, em grande medida, instalar o Bolchevismo. Para Lênin, dizia o autor, o mais importante era a agitação política e a propaganda em todos os estratos da sociedade, estratégia que seria copiada na Alemanha nazi. A fala seguinte de DOMENACH (ibidem, página 06) não deixa muitas dúvidas quanto à função das peças políticas: “Dans la hiérarchie des pouvoirs du Totalitarisme moderne, la propagande politique occupe incontestablement le premier rang, avant la police”.

Continua HOLLIS (ibidem, página 42) sobre este período situado na primeira metade do século 20:

Nos primeiros anos da revolução (russa), os posteres tornaram-se oradores públicos, gritando slogans visuais e ilustrando alegorias políticas. À medida que a revolução avançava, lançava mão dos recursos da fotografia e da perícia de designers especializados em cartografia e apresentações gráficas de estatísticas; a união desses dois recursos produziu imagens que transcendiam a objetividade na representação poética do romance do progresso.

Ainda HOLLIS (ibid., página 45):

O famoso poster 'Derrote os brancos...' revela um vínculo mais coerente entre aquilo que é sugerido pela imagem e o que é dito pelas palavras, cujo sentido é enfatizado por sua relação com os elementos do design. A imagem e o texto desse pequeno poster foram criados por El Lissitzky, um artista típico do Construtivismo por suas diversificadas atividades na área do Design.

Ainda que estivesse se referindo à Rússia e seus artistas, HOLLIS parece estar falando da propaganda peronista. Uma ilustração (imagem 10) na página 328 de *La Nación...* indica o quanto os artistas justicialistas conseguiam igualmente a comunhão entre o sugerido pela imagem e o dito pelas palavras, demonstrando a alegada preocupação do sistema com os nascituros. O *La Nación Argentina, justa, libre y soberana* era um livro de 800 páginas publicado no começo dos anos 1950 que apresentava um vasto balanço das realizações do regime.

Na Itália, a ilustração era um recurso usual dos designers da publicidade e de livros da época, como Fortunato Depero, Bruno Munari, Francesco Cangiullo e outros. Depero, aliás, era um propagandista do regime do ditador Benito Mussolini, como pontua HOLLIS

(ibid., página 40), lembrando que vários artistas italianos do período davam um 'aspecto heróico a tudo que representavam' e que Depero, em 1931, após três anos trabalhando nos Estados Unidos, dissera que a publicidade (e seus elementos de apoio) deviam exaltar 'nossas glórias, nossos homens, nossos produtos'. Tal retórica, completa HOLLIS, 'ajudou a envolver o futurismo na promoção de Mussolini como líder de uma Itália fascista e imperialista'. Se bem que, em solo italiano, o cartaz como propaganda política não atingiu as proporções similares havidas em Portugal, Alemanha ou Argentina. Edward TENNEMBAUM, em *La experiencia fascista: sociedad y cultura en Italia 1922-1945* (1975), conta que o Cinema e o Rádio, comparativamente, foram largamente utilizados pela equipe de Mussolini, como se verá nos próximos capítulos. Enquanto isso, Alejandro QUINTERO, em *História da Propaganda* (1993), sinaliza que o regime apostou enormemente na impressão de diários e revistas próprias.

Examine-se agora o caso francês: Charles Louput, Adolphe Mouron Cassandre e Leonetto Capiello são apenas três do elevado número de ilustradores que faziam do cartaz uma arte/uma ferramenta de primeira grandeza da sociedade local. Os três também eram tributários do caminho aberto por Jules Chéret. Marcus VERHAGEN (2001, página 151), em artigo para o livro *O Cinema e a invenção da vida moderna*, aponta que Chéret é quem transformou o cartaz em uma forma de arte respeitada. Como outros tantos, Louput, Cassandre e Capiello estavam a serviço da Publicidade – vale lembrar que a Paris da primeira metade do século 20 continuava a ser, admite-se, o mais importante centro cultural da Europa. Cassandre (um apaixonado por tipos de letras e especializado no desenho de cartazes que vendiam viagens de navio), apud HOLLIS (ibid., página 86) dizia com eloquência que o poster era

um meio de Comunicação entre o vendedor e o público – algo como um telégrafo. O artista do poster é como um telefonista: ele não esboça uma mensagem, ele as despacha. Ninguém pergunta o que ele acha; a única coisa que lhe é pedida é que se comunique com clareza, força e precisão.

Cassandre, enfim, preconizava para o cartaz uma dimensão superlativa que encontraria/encontrava eco em diversos cantos do mundo ocidental – a Argentina dentre eles, alguns anos depois do famoso cartaz de Cassandre denominado *Etoile du Nord*, de 1927 (figura 11). Sobre esta criação, BARNICOAT (ibid., página 79) descreveu como uma “percepção da nova tecnologia com uma fé cega em sua função”, dotada de uma admirável

impressão de profundidade, uma técnica bastante difundida na propaganda política do Fascismo, por exemplo, e que seria rara no Peronismo – a figura **12** é uma exceção.

Nos Estados Unidos, o cenário não era diferente, com prevalência dos posters. Ainda que a fotografia fosse um expediente com certa recorrência nas revistas por volta dos anos 1930, os editores de tais publicações guardavam para a ilustração à mão a honra das capas das revistas, por exemplo. *Vanity Fair*, tido como caleidoscópio da vida moderna, recorria costumeiramente a pintores e ilustradores para sua primeira página, como conta HOLLIS (ibid., página 102). No semanário *The Saturday Evening Post*, Norman Rockwell reinou por 47 anos, isto é, até meados dos anos 1960 como ilustrador das capas da publicação. Sobre Rockwell (um expert em retratar o cotidiano doméstico da sociedade americana), diversos autores já pontuaram que era um especialista em colocar em suas obras a cor e a extrema nitidez, elementos que, na fotografia, nem sempre se faziam destacar-se.

Rockwell, entretanto, não estava diretamente na jurisdição da Work Progress Administration (WPA), a central de propaganda do presidente Franklin Roosevelt e um dos vários organismos da época com missão comunicadora. O National Emergency Council (NEC), espécie de Ministério da Propaganda, é de 1933, por exemplo. Thomas Benton, Jackson Pollock (discípulo de Benton), Louise Nevelson, Stuart Davis, Grant Wood e Ben Shann são alguns dos artistas que GENE (ibid., página 96) cita como 'membros' da WPA, reproduzindo parte de uma lista elaborada por Christoher DE NOON em um livro de 1987, denominado *The posters of the WPA (1935-1943)*. Durante a II Guerra, por exemplo, a equipe da WPA teve papel primordial: o bem-estar comum norte-americano dizia respeito ao discurso oficial de que a nação deveria se concentrar nos esforços para derrotar o Eixo.

Benton fez sua parte, ao pintar a série de 10 telas *The year of Peril*. Mesmo Rockwell operou de modo similar: seus quadros *Four Freedoms* foram publicados em 1943 na *The Saturday...* e, em seguida, percorreram os EUA na Four Freedoms War Bond Show (Mostra de Bônus de Guerra das Quatro Liberdades), sendo vistos por mais de 1 milhão de pessoas, o que permitiu arrecadar cerca de US\$ 130 milhões em doações para os esforços de guerra, conforme indicado no livro *501 grandes artistas – Um guia abrangente sobre os gigantes das Artes*, organizado por Stephen FARTHING (2009, página 379). Roosevelt mandou investir fortemente em outra frente, a dos painéis pintados em prédios públicos do país.

A produção americana do New Deal (antes e durante a II Guerra) dá mostras de que, de fato, influenciou o Peronismo. Sob a égide da WPA é que deu-se a série See America, uma coletânea de cartazes dos anos 30 destinada a fomentar o turismo interno, algo que, no final dos anos 40, o Peronismo adotaria (figura 13). Visit National Parks (figura 14) e Welcome Montana (figura 15) estão aí para confirmar isto.

A mídia pró-governo americano da época versava ainda sobre o 'bem-estar comum' era um tanto similar ao discurso midiático argentino da 'justicia social', pontua GENE (ibid., página 99). Há duas subtemas aqui: as melhorias da condição de vida americana e a ideia da família feliz, em perfeita comunhão. Power on the Farm (1938, figura 16) e Wash Day on the Farm (1937, figura 17) são demonstrações pertinentes do primeiro subtema. Antes, em 1932, Wood (ícone do Regionalismo americano) criou um dos cartazes que bem espelharam o mundo feliz que se queria projetar naqueles momentos, chamado Arbor Day, uma composição harmônica entre crianças, adolescentes e adultos em torno de uma igreja rural. Rockwell, em uma das telas Four Freedoms, denominada Freedom for want (algo como Liberdade de privação), esmerou-se no retrato de uma família feliz, em torno da mesa para uma refeição farta.

A família feliz justicialista, enfim, era algo similar ao que havia de pictórico nos Estados Unidos – e mesmo na Alemanha nazista e na Itália fascista. GENE (ibid., página 463) recorda um estudo de 1995 de Robert REYLLY JR, em que o autor cruza as representações da família destes países, concluindo que, segundo transcreve GENE:

Apesar da variedade das estratégias formais e dos significados atribuídos nos diferentes países, a imagem representava o sentido de pertencimento a uma sociedade integrada e harmônica, onde as individualidades se diluíam em favor dos grandes projetos nacionais, o que evoca uma forte intervenção do Estado na vida dos cidadãos.

Os dizeres de REYLLY JR podem encontrar ressonância mesmo na União Soviética, como indica um cartaz de 1945 desenhado por Viktor Koretsky, apresentando a família feliz (pai, mãe e filho) protegida pela mãe URSS, no topo da composição.

Note-se que os casos acima citados, retratando aspectos em diversos países, referenciam basicamente informações sobre cartazes. Nos países como um todo, a cultura da ilustração, claro, se aplicava a diversos suportes, como selos postais, bandeiras, louças, vestuário (como echarpes) e outros. A II Guerra Mundial (1939-1945) foi particularmente um período bastante prolífico para o design de ilustração (por certo que pode se tratar de

simples coincidência, mas Juan Domingo Perón passou uma boa temporada na Itália enquanto o conflito perdurava e admite-se que tenha aprendido bastante quanto à propaganda política em termos visuais).

Os dois lados (Eixo e Aliados) usufruíram demasiado dos posteres. Herbert Matter desenhou em 1941 A América está chamando, em que uma águia (símbolo americano) conchama os cidadãos de seu país a integrar os corpos regionais da Defesa Civil. Ben Shahn, em 1942, seria o autor de um refinado poster anti-Nazismo, com a chamada This is Nazi brutality, onde há um irônico (e hipotético) aviso do comando militar alemão com os seguintes dizeres:

Radio Berlin – it is officialy announced: - all men of lidice –
Czechoslovakia – have been shot: the women deported to a
concentration camp: the children sent to appropriate centers – the
name of the village was imediately abolishe, 6/11/42/115P

No Japão de 1943, um cartaz de Kumi Sugai trazia a imagem de um avião de guerra e instruções sobre defesa aérea. Na Rússia, Aleksei Kokorekin conchamou a participação das mulheres na batalha em 1942, com Everything for the Victory, enquanto Mikhail Kupriianov, Poririi Krylov e Aleksandrovich Sokolov (os três adotando um só pseudônimo (Kukrinisky) pejorativamente chamavam em 1942 todos os soldados alemães como fritzes, sendo enviados para a morte por Adolf Hitler (o tríptico soldados marcha-soldados se transformando em suástica-suástica que vira cruz é notável, do ponto de vista da sinestesia).

Outro episódio interessante data de 1942, quando um poster do francês Jean Carlu (que se encontrava em visita aos Estados Unidos) é impresso pelo governo dos EUA e distribuído (100 mil cópias) às indústrias, para estimular a produção do setor em tempos de conflito bélico internacional. Há ainda uma situação de 1937, durante a Guerra Civil Espanhola, em que Mauricio Amster produz um cartaz mesclando fotografias e letras, com o seguinte aviso: 'Nas colônias escolares do Ministério da Educação, os filhos dos nossos combatentes levam uma vida saudável e feliz'. Anos depois, o argumento de 'adolescentes-felizes-praticando-esportes-em-colônias-de-férias-do-governo' seria amplamente explorada pelo vocabulário estético peronista. De todos os lugares acima citados, é provável que a escola gráfica mais organizada da primeira metade do século 20 tenha sido a da URSS. Se a Argentina peronista teve em Raul Apold como seu grande chefe da propaganda política (Apold dirigiu por vários anos a SI), a estética totalitária da URSS foi em larga escala construída sob o comando de Andrei Jdanov.

Jdanov era uma peça-chave no sistema stalinista, chefe por muito tempo do Bureau de Informação Comunista, além de uma espécie de líder oficioso do Realismo Soviético, movimento no qual artistas de toda sorte mantinham-se vinculados ao regime. Sob o 'Jdanovismo', a ilustração soviética valorizava o monumental, os movimentos simulados, a valorização do coletivo (em detrimento aos personagens destacados individualmente), os traços que apontam para o céu e a valorização do corpo (tanto pelo culto ao esporte como pela dimensão positiva do trabalho braçal). Tais características também eram encontradas na mídia peronista, como se percebe na figura 18 (a contemplação do céu). GENE (ibid., páginas 15-16), ao analisar a produção peronista com os materiais dos regimes europeus do período entreguerras, diz ter encontrado maiores semelhanças do Justicialismo com o New Deal e com o Jdanovismo do que com os congêneres nazistas e fascistas. Sustenta a autora:

Um exemplo significativo diz respeito às imagens do inimigo, tópico central da propaganda dos regimes europeus que não encontrava materialização concreta na publicidade peronista, ainda que representações das oligarquias e dos opositores tenham circulado na Argentina na forma de humorismo gráfico.

Para Perón, o centro de tudo era mesmo o discurso da Nação sem males, a Nação feliz que o seu regime estava erguendo. Quanto à uma 'escola argentina' de desenho na primeira metade do século 20, não havia um sistema razoavelmente organizado. O que ocorria era que boa parte do corpo de ilustradores do Peronismo tinha vasta experiência no universo das artes gráficas. Amleto Scarzello era um artista respeitado na Argentina quando foi chamado para compor a equipe de La Nación.... Na metade dos anos 40, por exemplo, atuara como ilustrador do livro *Grandes hombres de nuestra pátria*. Ernesto Pelissier era caricaturista desde a década de 1930. Aristo Téllez (nome artístico de Cristóbal Fernández), que desenharia para vários veículos peronistas, atuava desde a década de 1920 (em 1924, assinara os desenhos de *Relíquias de ódio*, livro publicado na Espanha). Raul Manteola (que entraria para a história como o autor do mais famoso desenho de Eva Perón, figura 19) desenhava desde 1935 as capas da revista *Para Ti*. E Ricardo Parpagnoli, autor de uma série de ilustrações sobre o governo peronista (denominada *Estampas revolucionárias*, como lembra GENE, à página 37), trabalhava desde 1913, tendo, já na década de 1950, atuado no Brasil, como co-autor do projeto gráfico do jornal *Última Hora*, de Samuel Wainer.

Incidências do Poder Disciplinar

Não é de se estranhar que Juan Domingo Perón fosse fã de Hugo Grocio, jurista holandês do século 17. Em *História das Ideias Políticas* (1985, páginas 49-50), François CHATELET et al apontam que Grocio defendia que a sociedade política, mediante um contrato, devia “voluntariamente delegar a autoridade pública a uma instância soberana e perpétua, quem tem como missão garantir a paz e a concórdia”. Para Grocio, quem fosse o detentor da soberania, era o proprietário da autoridade pública, o que, em tese, permitia-lhe planificar os destinos da coletividade.

Perón, Eva e o Peronismo cristalizaram esta visão de Grocio no discurso da Justicia Social, cuja missão de realizar lhes teria sido outorgada desde 17 de outubro de 1945. Surgia aí a muy peculiar noção de Estado de Bem-Estar justicialista, um conceito que, como bem lembra Raymond WILLIAMS (2003, página 43), começou a surgir somente poucos anos antes dos havidos na Plaza de Mayo e no balcão da Casa Rosada de onde Perón discursava em 1945. O autor sustenta que, a partir de 1939, o Welfare State (Estado de Bem-Estar) apareceu em meio à Segunda Guerra, como oposição ao conceito de Estado Bélico. Retrocedendo bastante no tempo (a 1300, aproximadamente), WILLIAMS recorda que Welfare decorria de Wel (expressão inglesa, algo como 'bem', em português) e Fare (provisão de alimentos). Ainda no mesmo período, podia significar o bem-estar dos vizinhos de alguém. No século seguinte, passaria a ser sinônimo de felicidade e prosperidade, sentido que nunca mais perderia. Ao contrário, seria refilada, até permitir que apropriada por diversos governos da primeira metade do século 20, sob diversas óticas, a da Justicia Social como uma das mais peculiares.

Esta Justicia Social passava pelos conceitos de felicidade crônica dos argentinos (ao menos daqueles simpáticos ao regime). E, para tanto, montou-se um aparelho normalizador e disciplinar. A pretensão de uma implantação da Justicia Social, eliminadora de diferenças (Eva queria dar aos pobres um patamar ao menos mais próximo dos ricos, derivando daí a implantação de hogares com ostentação arquitetônica) tão abrangente quanto possível (talvez aí residam as justificativas para os faustosos projetos que a Fundação Eva Perón, por exemplo, gostava de implantar, além da questão política óbvia de angariar apoio que se transformasse em votos para o regime) é também derivada de uma obsessão do século 20 – a tentativa implacável e metódica de preencher a cisão que divide o povo, eliminando radicalmente o povo dos excluídos, como atesta AGAMBEN (1995, página 170).

O autor diz que, seguindo modalidades e horizontes diferentes (o Peronismo era uma destas vertentes),

direita e esquerda, países capitalistas e países socialistas, unidos no projecto – em última análise, vão, mas que se realizou parcialmente em países industrializados – de produzir um povo uno e indiviso. A obsessão do desenvolvimento é tão eficaz nos nossos dias porque coincide com o projeto biopolítico de produção de um povo sem factura.

Em San Salvador de Jujuy, no Norte argentino, até hoje estão depositadas em uma antiga escola peronista fichas de controle social de meados de 1950. As histórias que tais papéis reverberam são excelentes indicadoras de como funcionava o Peronismo de então.

Berno Ramirez tinha quatro anos em 1950. Meses antes de aportar na pomposa Hogar-Escuela n. 15, Berno tinha contraído (e sido curado de) conjuntivite. Quando passou a frequentar o colégio, carregava consigo uma gripe e a varicela. O pai, Santino, tinha glaucoma e praticamente não enxergava. A mãe, Germana, portadora de hepatite e com problemas cardíacos crônicos, era quem praticamente sustentava a casa, com uma pequena ajuda da filha mais velha, Perpenia (14 anos em 1950), e de uma cunhada, que, acompanhada de seus dois filhos, vivia com os Ramirez em um rancho de lona e madeira de três peças em Los Toldos, distante do centro de San Salvador de Jujuy, onde se situava a Hogar-Escuela n. 15.

Os dados dos Ramirez estão em algumas destas fichas, mal conservadas e mal guardadas em uma saleta com pouca ventilação na Hogar-Escuela n. 15 (que ainda funciona sob o mesmo regime, atendendo crianças de 6 a 12 anos, mas com outro nome – Colégio José de la Iglesia) e que indicam que, do segundo semestre de 1950 até 1955 (deposição de Perón), a direção da Hogar-Escuela e o serviço social argentino monitoravam não apenas os garotos, mas famílias inteiras – e não apenas no tocante ao rendimento escolar e a participação dos pais no processo. No caso desta Hogar-Escuela, registros indicam que, entre 1950 e 1955, mais de 900 crianças ali estudaram. A domesticação dos corpos era uma parcela do processo. Um estudo mais abrangente sobre o Primeiro Peronismo permite notar que a inculcação estava presente também nos livros escolares, nos campeonatos infantis, nas viagens de turismo social (foto **20**) e em outras formas onde era possível representar a Nova Argentina peronista.

Fichas de controle social eram uma espécie de memória documentada para os chamados 'visitadores sociales' amplamente atuantes no processo de vigilância familiar. Os

documentos indicam, dentre outros dados, quem na família tinha/teve algum tipo de enfermidade até o instante em que a criança era deixada na escola. A casa da família era visitada ao longo dos meses seguintes e, em outro formulário, eram anotados dados sobre o número de peças do ambiente, tipo de telhado, aspectos da higiene coletiva, qual era o salário mensal do responsável pela família e muito mais. A condição *espiritual* da família não escapa ao olhar esquadrihador dos visitantes, com bem descreve Fernando CASTILLO (2011, página 10), acerca de uma destas fichas:

El apellido de este niño es Toconás. Se ignora el paradero del padre. La vivienda reducida, y en malas condiciones de aseo y orden, carece de toda comodidad higiénica. El ambiente moral de la familia, deja mucho que desear. Madre débil de carácter poco veraz, y contradictoria en sus respuestas. El niño mayor, titular de esta ficha efectúa la mayor parte de los trabajos caseros con buena voluntad y cierta responsabilidad, admirable para su corta edad. En un clima más favorable de sanidad material y espiritual este niño progresaría sin duda.

Os componentes do Poder Disciplinar, da Normalização e da Biopolítica, vê-se hoje, estavam profundamente enraizados no Primeiro Peronismo. Eles foram devida e amplamente representados por meio de uma forte Cultura da Ilustração peronista, isso em meio a uma época em que a imagem em movimento estava consolidada. Ao menos na Argentina do general Juan Domingo Perón, o Cinema ficou em segundo ano naqueles primeiros anos do regime.

Por aqueles tempos, a égide estava mesmo centrada na disciplina foucaultiana, uma forma de dominação que, nas palavras de Edgardo CASTRO (2009): “1) é uma arte da distribuição dos indivíduos no espaço; 2) não exerce seu controle diretamente sobre os resultados, mas sobre os procedimentos; 3) implica uma vigilância constante sobre os indivíduos; 4) supõe um registro permanente de dados sobre o indivíduo. CASTRO (idem), apud FOUCAULT, transcreve:

A disciplina é o conjunto de técnicas em virtude das quais os sistemas de poder têm por objetivo e resultado a singularização dos indivíduos. É o poder da singularização cujo instrumento fundamental é o exame. O exame é a vigilância permanente, classificadora, que permite repartir os indivíduos, julgá-los, avaliá-los, localizá-los e, assim, utilizá-los ao máximo.

Já FOUCAULT, em *Segurança, território, população* (2008, página 74), aponta que:

A disciplina, é claro, analisa, decompõe, decompõe os indivíduos, os lugares, os tempos, os gestos, os atos, as operações. Ela os decompõe em elementos que são suficientes para percebê-los, de um lado, e modificá-los, de outro.

O pensador francês continua (página 75), atestando que a “disciplina classifica os elementos assim identificados em função de objetivos determinados”. No caso argentino, o objetivo-mor era domesticar o gentio para eternizar o Peronismo. Vale ressaltar que a política de docilização e implantação da disciplina encontravam nos corpos um instrumento bastante apropriado para tanto, na medida em que era possível estabelecer com eles uma espécie de *contrato social*. Ieda TUCHERMAN (2004, página 19), no livro *Breve história do corpo e de seus monstros*, escreve que:

O corpo pertence ao conjunto de categorias mais persistentes na cultura ocidental. Fundamentalmente porque ele suporta, pela sua aparente evidência, todas as grandes questões que nos configuraram e permitiram que nós nos inventássemos, nos esquecêssemos e nos tornássemos a inventar na categoria mais radical que parecia definir nossa humanidade.

O pensamento de TUCHERMAN corrobora a visão foucaultiana descrita em *História da Sexualidade I – A vontade de saber*. Ali (1984, página 127), o escritor francês sustenta que, a partir da época clássica, o mundo ocidental passou a ver o domínio do corpo como uma das peças fundamentais do exercício do poder. O confisco do corpo, como indica FOUCAULT, tinha as “funções de incitação, de reforço, de controle, de vigilância, de majoração e de administração das forças que lhe são submetidas”. E isto estava no cerne dos regimes populistas que assombraram a Europa e tiveram ventos americanos, entre 1919 (quando o Fascismo adquire cores mais nítidas) e os anos 1960 (últimos momentos importantes do Salazarismo e do Franquismo). Nos campeonatos infantis Evita Perón dos anos 1950, o regime aproveitava estes instantes de grandes concentrações de crianças, colocando suas equipes sanitárias para inspecioná-las, radiografá-las e coletar informações sobre o comportamento escolar. Está escrito em *Microfísica...* (1980, página 147):

São instrumentos efetivos de formação e de acumulação do saber, métodos de observação, técnicas de registro, procedimentos de indagação e de pesquisa, aparatos de verificação. Isto quer dizer que o Poder, quando se exerce através destes mecanismos sutis, não pode fazê-lo sem formar, sem organizar e por em circulação um saber, ou melhor, alguns aparatos ideológicos que não são construções ideológicas.

E é, enfim, no invisível de imagens como a **21** que se podia ver os tais aparatos, para bem além dos sorridentes alunos que cercam (devidamente enfileirados) e apupam a *benefactora del Deporte*, na capa de uma edição da revista Mundo Peronista, em mais uma cena daqueles *tiempos felices*.

Anexos

Referências Bibliográficas

Artigos de revistas

LISSOVSKY, Maurício; JAGUARIBE, Beatriz. A invenção do olhar moderno na Era Vargas. **In:** Eco.Pós. Rio de Janeiro, volume 09, número 02, p. 88-109, 2006

POGREBINSCHI, Thamy. Foucault: para além do poder disciplinar e do biopoder. **In:** Lua Nova. São Paulo, volume 63, p. 180-204, 2004

Artigo em anais de eventos

CASTILLO, Fernando. Los niños del Hogar Escuela Gobernador Víctor Mercante: historias y trayectorias familiares. XIII Jornadas Interescuelas – Departamentos de Historia, 2011

Dicionário

WILLIAMS, Raymond. **Palabras clave:** un vocabulario de la cultura y la sociedad: Buenos Aires: Nueva Visión, 2003

Ensaio

FEINMANN, José Pablo. **Peronismo, filosofía política de una obstinación argentina.** Página 12, Buenos Aires, 2008

Livros

AGAMBEN, Giorgio. **O poder soberano e a vida nua – homo sacer.** Lisboa: Presença, 1998

BARNICOAT, John. **Los carteles:** su historia y su lenguaje. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

BORDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Lisboa: Edições 70, 2011

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O Cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001

CHATELET, François; DUHAMEL, Olivier; PISIER-KOUCHNER, Evelyne. **História das Ideias Políticas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985

DE FELICE, Renzo. **Explicar o Fascismo.** Lisboa: Edições 70, 1978

DOMENACH, Jean-Marie. **La propagande politique**. Vendôme: Presses Universitaires de France, 1950

FARTHING, Stephen (org). **501 grandes artistas** – um guia abrangente sobre os gigantes das Artes. Rio de Janeiro: Sextante, 2009

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das Ciências Humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1981

_____. **Microfísica del Poder**. Madrid: La Piqueta, 1980

GENÉ, Marcela. **Un mundo feliz**: imágenes de los trabajadores en el primer Peronismo (1946-1955). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008

HOLLIS, Richard. **Design gráfico** – uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2000

KOGAN, Gabriela; LOPEZ, Marcela. **Quiere el pueblo votar**: imágenes de un siglo de campañas políticas. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2007

LELAI-HELO, David. **Evita**. Mem Martins: Europa-América, 2006

MAFUD, Julio. **Sociologia del Peronismo**. Buenos Aires: Distal, 1986

PANOFSKY, Erwin. **Estudios sobre Iconología**. Madrid: Alianza, 1985

QUINTERO, Alejandro Pizarroso. **História da Propaganda**. Lisboa: Planeta, 1993

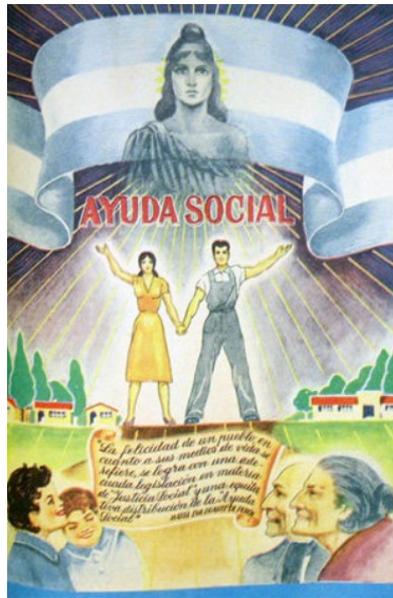
SARLO, Beatriz. **A paixão e a exceção** – Borges, Eva Perón, Montoneros. São Paulo/Belo Horizonte: Companhia das Letras, Editora UFMG, 2005

TANNENBAUM, Edward. **La experiencia fascista**: sociedad y cultura en Itália (1922-1945). Madrid: Alianza, 1975

Anexos (Lista de Figuras)



01



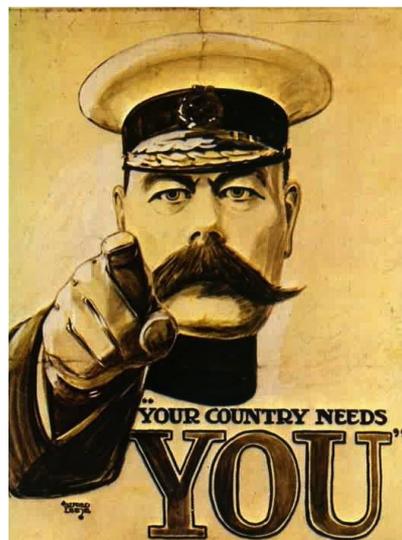
02



03



04



05



06



07



08



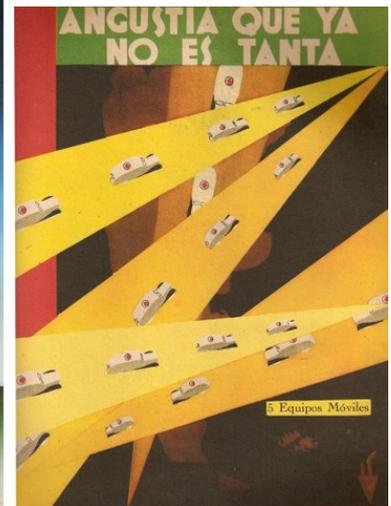
09



10



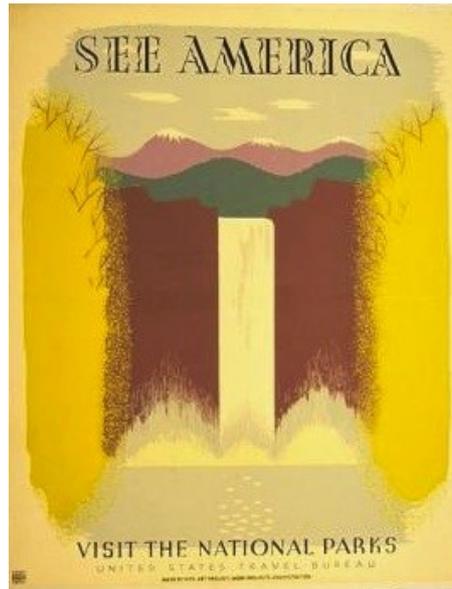
11



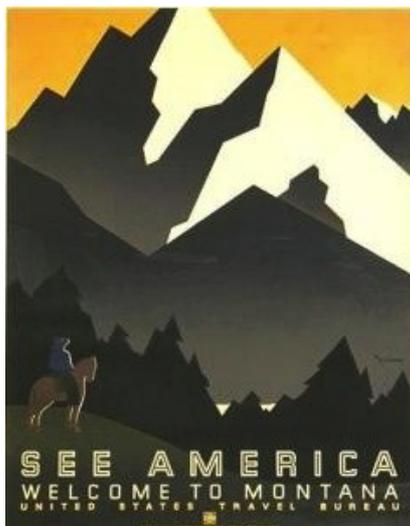
12



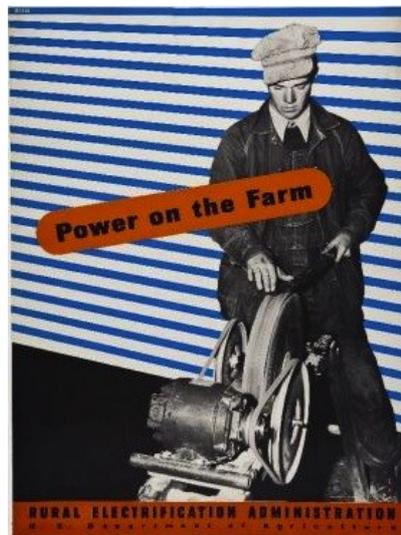
13



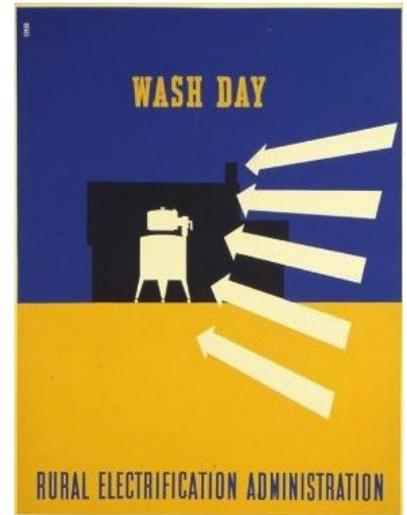
14



15



16



17



18



19



20



21