



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

## **Felicidade para poucos: a imagem dos vencidos num cinejornal**

Rodrigo Archangelo<sup>1</sup>

### **Resumen:**

Em que medida o ritualismo político presente no cinejornal *Bandeirante da Tela* (inserido numa tradição de cinejornais brasileiros consolidada no pós-guerra) dialogou com as aspirações do espectador nas salas, uma vez que o discurso político colheu seus elementos justamente da coletividade que o assistia? Essa coletividade, além de espectadora, também cobrou o compromisso e a responsabilidade no “jogo político”. A percepção desse fenômeno pelo “historiador consciente”, segundo Walter Benjamin, pretende enxergar nos cinejornais o protagonismo da massa, a voz dos “vencidos”, ainda que envolta pelo espetáculo e a estetização da política e do espaço público no discurso dos “vencedores”.

---

<sup>1</sup> Mestre e Doutorando em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e Colaborador da Cinemateca Brasileira.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

## Felicidade para poucos: a imagem dos vencidos num cinejornal

Se a própria percepção humana é historicamente condicionada, como nos lembra Walter Benjamin<sup>2</sup>, então podemos inferir que o cinema, catalisador e fruto das práticas culturais da sociedade que o produz, articula o imaginário coletivo e diz muito a respeito do espírito<sup>3</sup> daqueles que são os seus receptores. A partir daí, tentamos nos aproximar do passado exercendo certa consciência solicitada aos historiadores<sup>4</sup>: a de não enxergar a História meramente como causal e tentar captar a configuração de uma época, por meio das próprias representações nela criadas. Para tanto, tomamos como exemplo o cinejornal o *Bandeirante da Tela* (BT) do político Adhemar de Barros, produzido no estado de São Paulo entre 1947 e 1956<sup>5</sup>, cujo conteúdo nos alerta sobre como política e cinema estão enraizados numa certa realidade histórica plena de “agoras”.

Presentes no cinema brasileiro desde o início do século XX, os cinejornais alcançaram os anos pós 1945 moldados pela experiência nazifascista, com uma tradição consolidada no espetáculo cinematográfico brasileiro – graças ao espaço dedicado ao complemento nacional, obrigatório pela legislação vigente –, e representantes dos mais diversos interesses políticos. Nesse contexto, se o discurso político colhe seus argumentos da coletividade que o assiste, em que medida a mensagem política nessa tradição de cinejornais dialogou com as aspirações do espectador nas salas? Além de mero receptor, o espectador é parte dessa coletividade que também cobra compromisso e responsabilidade no “fazer política”. E a percepção desse fenômeno nos ajuda enxergar o *protagonismo da massa* mesmo numa série de cinejornais produzida no pós-guerra, ao observar o papel dos “vencidos” no espetáculo e na estetização da política e do espaço público num discurso pensado para forjar “vencedores”.

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época e sua reprodutibilidade” In *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp.165-196, p.169.

<sup>3</sup> FRANCASTEL, Pierre, *A Realidade Figurativa*. tradução: Mary Amazonas Leite de Barros. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993 (coleção estudos, 21), p. 13.

<sup>4</sup> BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História” In *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 222-232, p. 229, 232.

<sup>5</sup> Todas as informações aqui apresentadas sobre o BT foram desenvolvidas no trabalho de ARCHANGELO, Rodrigo. *Um bandeirante nas telas de São Paulo – o discurso adhemarista em cinejornais (1947 – 1956)*. Dissertação de Mestrado em História Social – FFLCH-USP. São Paulo, 2007; os materiais mencionados desse cinejornal encontram-se depositados na Cinemateca Brasileira.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

O cinema, como observou Benjamin, assumiu papel preponderante na sociedade contemporânea. Primeiro porque se emancipou de um ritual: do culto à obra de arte, restrito a poucos, e criou o seu próprio ritual pela via da reprodutibilidade, massificando-se com a exibição nas salas. Num segundo plano, exercitou o homem nas novas percepções e reações exigidas pelos próprios dispositivos cinematográficos, cada vez mais inseridos na vida cotidiana<sup>6</sup>. Desse modo, as aspirações sociais, culturais e até psicológicas do público espectador sempre foram incorporadas ao “ritual do poder”<sup>7</sup> presentes nos cinejornais<sup>8</sup>, fazendo crer que o público-alvo da mensagem transmitida mereça especial atenção numa observação histórica. Esta, de igual modo, não pode prescindir da linguagem cinematográfica nem dos interesses daqueles que detém os meios de sua produção. Portanto, analisar o ritualismo encenado num cinejornal é extremamente importante, porque nele verificamos em que medida foi possível desfilar nas telas valores culturais e míticos representados no espetáculo cinematográfico de atualidades, constituído todo ele por dispositivos como montagem, enquadramentos, movimentos de câmera, edição sonora e as falas do locutor<sup>9</sup>.

Planos-sequência, montagem de cenas, tomadas efetivas, textos de locução, enfim, por detrás da representação “pura e simples” no cinejornal, a exibição de certos aspectos de um dado assunto em detrimento de outros traduz interesses na aproximação com o público<sup>10</sup>. E assim o fez Adhemar de Barros com sua empresa, a Divulgação Cinematográfica Bandeirante, que produziu o cinejornal BT num momento em que a política e o cinema participaram efetivamente da história brasileira, recém saída de uma ditadura – o Estado Novo (1937-1945). Neste caso, foram colhidos do próprio cenário paulista os elementos que configuraram o “líder populista”, tantas vezes propalado nas

<sup>6</sup> BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época e sua reprodutibilidade”, *op. cit.*, p.174.

<sup>7</sup> Trata-se da expressão cunhada por Paulo Emílio Salles Gomes para designar o elogio no cinema envolvendo autoridades e grandes personalidades, configurando uma espécie de ritual. Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. “Expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro” In CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Paulo Emílio: Um Intelectual na Linha de Frente – Coletânea de Textos de Paulo Emílio Salles Gomes*. São Paulo: Brasiliense: Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, pp. 323-328.

<sup>8</sup> Numa rápida definição, o cinejornal é um tipo de cinema que difere dos outros formatos, cuja especificidade está no universo fragmentado em notícias que apresenta. Ele consiste num registro em curta-metragem, seriado, com uma periodicidade semanal e exibido no espaço das sessões cinematográficas antes do longa-metragem – aqui conhecido como o espaço do “complemento nacional”. A partir dos anos de 1930, passou a contar com uma legislação que garantiu sua presença nas salas cinematográficas e institucionalizou o seu patrocínio na esfera governamental.

<sup>9</sup> Referenciadas daqui por diante entre “<>”.

<sup>10</sup> KRACAUER, Siegfried. “O espectador” In *Filme e Cultura n. 1*, v. 1. São Paulo, out. 1966, pp. 27-38, p. 30.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

demonstrações de carisma encenadas num cinejornal não por acaso chamado “bandeirante”. Símbolos, imagens e arquétipos são elementos que demonstram a peculiaridade de uma dada mitologia política e, no caso adhemarista, não só buscou-se da narrativa histórica (e heróica) paulista as idéias de progresso e pioneirismo<sup>11</sup>, como delas se desdobraram outras representações: a de paternalismo, com o seu duplo relacionado às ações assistencialistas de sua esposa, dona Leonor; de homem moderno e ilustrado, dominador de quatro línguas<sup>12</sup>; do cristão-católico devoto de N. S. Aparecida; e do doutor sensível às mazelas do povo, algo reforçado pela sua formação primeira de médico. Ou seja, representações de papéis respeitáveis na configuração social da época, algo no sentido de despertar a empatia e confiança do público por via da propaganda política num entretenimento em massa como o cinema.

Entretanto, a observação histórica atenta sobre o BT pode trazer à tona outra dimensão dos embates sociais. Vejamos a condescendência no cinejornal adhemarista, apresentada num discurso que estrategicamente reafirma a distinção e o distanciamento na sociedade. Num cinejornal de 1951<sup>13</sup>, podemos constatar o cuidado com a imagem da esposa de Adhemar de Barros, dona Leonor. O registro reporta à entrega de presentes no “Natal em São Paulo” e começa com a ação dos postos de entrega de tíquetes para retirada posterior dos presentes junto à dona Leonor, momento em que o narrador faz questão de lembrar a iniciativa caridosa da ex-primeira dama: *<em São Paulo, porém, há pessoas que se incumbem de lembrar a Papai Noel a infância desprotegida>*. Com um plano geral das pessoas que aguardam em longas filas, o registro tenta criar uma

<sup>11</sup> Com a evolução política e econômica – na virada do século XIX para o XX –, o estado de São Paulo buscou um símbolo que o representasse perante todo o restante do país. A escolha recaiu sobre o mito do bandeirante: desbravador, branco e europeu, uma tradução do preconceito contido no ideal de auto-imagem da elite paulista. De caçador e predador de índios no Brasil colonial, foi transformado em mito sublime, ícone da civilização e do progresso e o oposto do selvagem indígena, compondo, assim, uma narrativa monumental. Ao longo do tempo, essa mesma narrativa fortaleceu-se, principalmente na Revolução Constitucionalista de 1932, com o estado de São Paulo lutando contra o Governo Federal. A partir dos anos de 1930, os dicionários já apontavam “bandeirante” e “paulista” como termos sinônimos. Cf. PRADO, Maria Lígia C. *O Populismo na América Latina*. São Paulo: Brasiliense, 1981, pp. 37-65; SALIBA, Elias Thomé. “Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana” In PORTA, Paulo (org.). *História da Cidade de São Paulo: a Cidade na Primeira Metade do Século XX*. Vol. 3. São Paulo: Ministério da Cultura / Paz e Terra. 2004, pp.555-87.

<sup>12</sup> É o que sustenta a publicação mais recente, e entusiasta, da trajetória de Adhemar de Barros. Cf. CANNABRAVA FILHO, Paulo. *Adhemar de Barros: trajetória e realizações*. São Paulo: Terceiro Nome, 2004, p. 21.

<sup>13</sup> *Bandeirante da Tela n.415*. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1951. Fita de vídeo (5min40seg), VHS, sonoro, p&b, VV00098. Cinemateca Brasileira.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

atmosfera harmônica ao anunciar as cenas das retiradas dos tíquetes, cuja *<entrega dos cartões evitam atropelos e possibilita aproveitar melhor, os milhares de presentes de antemão preparados>*. Começa, então, a entrega dos presentes, e pelo dispositivo da montagem cinematográfica dilui-se uma temporalidade real para a criação de um espaço cinematográfico marcado pela onipresença de dona Leonor: ela está em todos os postos de entrega. Algo condizente com a ênfase dada pelo locutor, ao lembrar o espectador do *<trabalho de percorrer a cidade em todos os quadrantes, a fim de que os pais pobres possam ver felizes seus filhos no Natal>*. No ato da entrega, a câmera do BT é posta estrategicamente para captar toda a ação de dona Leonor. São tomadas em plano médio, pouco acima do nível da cena, com a intenção de captar o que parece ter sido ensaiado: as crianças vão passando e pegam os presentes, algumas são advertidas com sinais para que avancem, enquanto outras ganham “tapinhas” nas costas, provavelmente para que se apressem e a câmera capte a maior quantidade possível de crianças assistidas. Pois *<é preciso passar depressa ou não haverá tempo para todos>*, justifica o narrador. Após várias seqüências de entregas, e para selar o ato de caridade, as câmeras do BT terminam o noticiário num plano geral de dona Leonor cercada por dezoito crianças, quase todas sorridentes segurando seus presentes. O mesmo movimento se prolonga numa panorâmica que reafirma a imagem da mulher protetora e responsável por toda a ação social, a mãe dos paulistas pobres, aquela que acolhe no “Natal em São Paulo”.

Estas cenas de assistencialismo no cenário de uma grande cidade deixam transparecer, na seqüência acima, uma tensão na fronteira social daquele contexto: das dezoito crianças escolhidas para “posar” junto à dona Leonor, curiosamente nenhuma é negra. Ainda assim, a grandeza do gesto em prol dos humildes prossegue, conforme sustenta o narrador: *<até junto de Papai Noel, os pobres precisam de alguém que interceda por eles>*. Assistimos, então, uma ação que tenta sensibilizar o espectador paulista pelo assistencialismo aos mais humildes, que estão *<milionários de satisfação e alegria, apesar de papai e mamãe serem pobres, por isso eles acreditam que exista mesmo o Papai Noel, ou alguém que toma o seu lugar no Natal>*. Entretanto, estas imagens, como as de outras edições do BT, oferecem a chave interpretativa de um *protagonismo das massas*<sup>14</sup> que se traduz nos semblantes e nos olhares de insatisfação

<sup>14</sup> Não como uma “entidade” participativa, segundo as análises de Siegfried Kracauer sobre os cinejornais nazistas. Mas num protagonismo diante da câmera que desvela do olhar daquele que não está



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

das pessoas filmadas nas diversas manifestações de caridade de dona Leonor. É que se pode dizer, por exemplo, dos pais que se equilibram amontoados num barranco, a espera da benesse da ex-primeira dama<sup>15</sup>; ou das mulheres que inevitavelmente olham para a câmera revelando tristeza, tanto pela espera na fila, quanto pelo constrangimento diante da câmera<sup>16</sup>; ou mesmo de uma mãe, mulher negra e claramente exausta, sentada na sarjeta com seus filhos e desembrulhando presentes.

A exploração destas pessoas no registro cinematográfico é reveladora da intenção contida na propaganda do líder “populista”<sup>17</sup> fortemente estabelecido no estado de São Paulo<sup>18</sup>. Ao valer-se de um elemento da experiência concreta, a carência dos pobres, Adhemar de Barros tentou aproximar-se dos estratos mais desfavorecidos explorando a própria ansiedade dessa classe, a sua miséria. Ao passo que se manteve fiel ao seu real eleitorado: os setores médios da sociedade<sup>19</sup>. Para estes, o BT reservou a construção de um político progressista, destacado pelos gestos firmes e o indefectível

---

“diluído” em meio a massa. Algo freqüente num cinejornal como o BT que necessita ir até as pessoas por não possuir cenários grandiloqüentes, tampouco o líder que conta com uma massa mobilizada em grandes espaços públicos, algo freqüente no cinejornais nazistas, com a negação do homem em favor da massa enquanto “entidade”. Cf. KRACAUER, Siegfried. “The Conquest of Europe on the Screen. The Nazi Newsreel (1939-1940)”. Nova Iorque, mimeo, 1947, p. 28. Agradeço ao professor Carlos Eduardo Jordão Machado pela cessão desse artigo.

<sup>15</sup> *Bandeirante da Tela n.679*. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1955. Fitade vídeo (7min), VHS, mudo, p&b, VV00099. Cinemateca Brasileira.

<sup>16</sup> *Bandeirante da Tela n.577*. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1954. Fitade vídeo (6min45seg), VHS, sonoro, p&b, VV00099. Cinemateca Brasileira.

<sup>17</sup> Um termo que, sem dúvida, carece de melhor compreensão. Seja em seu uso corrente, quase sempre com um significado voltado à imagem de atitudes pouco éticas na política, seja na datação do termo, que nos anos quarenta e cinquenta não significava o que o senso comum atual pensa: a necessidade em dizer que o populista é o adversário. Cf. FERREIRA, Jorge. “O nome e a coisa: o populismo na política brasileira” In FERREIRA, Jorge (org.). *O Populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, pp. 59-124.

<sup>18</sup> Entre 1938 e 1941 foi Interventor Federal em São Paulo, nomeado pelo então ditador Getúlio Vargas; entre 1947 e 1951, foi eleito governador no primeiro pleito democrático após o Estado Novo. Adhemar de Barros seria ainda foi eleito prefeito da capital paulista (1957- 1961) e, pela terceira vez, governador do estado (1963 e 1965).

<sup>19</sup> Haja vista a própria imagem de um “protagonismo” feminino duplamente positivo de dona Leonor, no melhor sentido pequeno-burguês: dedicada ao marido e com a disposição política de uma eterna “primeira-dama”. Cf. WEFFORT, Francisco. “Política de Massas” In Francisco C. Weffort, *O Populismo na Política Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, pp.15-44., p. 31. A respeito do caráter pequeno-burguês, por razões de desenvolvimento econômico em relação ao restante do país, São Paulo foi capaz de gerar nas frestas de sua sociedade uma “marginalidade pequeno-burguesa”, uma classe média premida pela fronteira entre “ricos” e “pobres”, e por isso portadora de um sentimento de “desamparo” e uma ânsia por estabilidade e ascenso social, anseios atendidos na proposta política de Adhemar de Barros. Cf. WEFFORT, Francisco. “Razões sociais do populismo em São Paulo” In *Revista Civilização Brasileira n. 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, pp. 39-60, 57.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

cigarro na mão esquerda, o que lhe dava ares de alguém decidido e moderno<sup>20</sup>. Nas caminhadas no meio do povo, com as mangas arregaçadas ou com o seu paletó nos braços, tratava-se de mostrar-se disposto ao trabalho<sup>21</sup>. Em suma, um homem talhado para comandar, já que esteve à frente do estado mais desenvolvido do país (assim propagandeava o seu cinejornal), e por isso era apto para vãos mais altos: como o de governar o país. Mas nesse caso, os contornos do discurso adhemarista, se analisados quadro a quadro, demonstram como o seu populismo encontrou dificuldades em alinhar-se aos anseios da sociedade como um todo.

Tomamos como exemplo as promessas de felicidade que pairam no imaginário das grandes cidades. Estas são freqüentemente tidas como plenas de oportunidades, o cenário perfeito para políticos concretizarem em imagens – em um cinejornal, no caso – algo que elas, em si, não mais oferecem<sup>22</sup>. No caso de Adhemar de Barros, o seu cinejornal mostrou a dificuldade em lidar com uma série de valores conflitantes. A promessa mais ampla que pode ser feita por um político – a de “felicidade do povo” – não saiu imune ao chauvinismo e esteve de mãos dadas com o conservadorismo disseminado nos setores médios da sociedade paulista. O desejo de preservar a unidade paulista trouxe conseqüências ao projeto de “felicidade” adhemarista para o estado que se desenvolvia em ritmo acelerado. O maior exemplo nesse sentido encontra-se no registro da migração para São Paulo, com a chegada de famílias do norte-nordeste brasileiro, como nos mostra o BT 549, de 1953<sup>23</sup>. O discurso começa estabelecendo um lugar para os “de fora” – que não é o espaço urbano da cidade – quando somos informados que *<a lavoura paulista precisa de braços>*. Em todo o registro, a alternância de planos e enquadramentos abusa do desconforto impingido àquelas

<sup>20</sup> *Bandeirante da Tela n.501*. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1952. Fita de vídeo (7min56seg), VHS, sonoro, p&b, VV00098. Cinemateca Brasileira; *Bandeirante da Tela n.672*. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1955. Fita de vídeo (6min48seg), VHS, sonoro, p&b, VV00099. Cinemateca Brasileira; *Bandeirante da Tela n.588*. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1954. Fita de vídeo (6min3seg), VHS, sonoro, p&b, VV00048. Cinemateca Brasileira.

<sup>21</sup> *Bandeirante da Tela n.678*. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1955. Fita de vídeo (7min17seg), VHS, sonoro, p&b, VV00099. Cinemateca Brasileira.

<sup>22</sup> Cabe ao historiador enxergar nas representações da narrativa política como esta se valeu de um imaginário mítico para tornar o mundo coerente em seu discurso. Atentar-se aos traços peculiares como, por exemplo, a visão de “unidade” (uma crença, uma coletividade, uma cidade ou uma pátria) enquanto poderosa força irradiadora de harmonia e pertencimento, transmutada na sociedade homogênea e protegida de perturbações e discórdias. Cf. GIRARDET, Raoul. *Mitos e Mitologias Políticas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987, pp. 155-56, 182.

<sup>23</sup> *Bandeirante da Tela n.549*. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1953. Fita de vídeo (7min59seg), VHS, sonoro, p&b, VV00048. Cinemateca Brasileira.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

famílias que acabaram de chegar de longa e penosa viagem de caminhão. A própria câmera soa “ameaçadora”, dada a pouca receptividade que as pessoas demonstram quando captadas em primeiro plano. O registro prossegue com as pessoas que desceram do caminhão e amontoaram seus pertences na calçada, sob o olhar da polícia. E os enquadramentos sobre os semblantes cansados e sofridos de mulheres, crianças e velhos procuram confirmar uma imagem negativa daquele grupo que não pertence à cidade grande, mas que dela espera muito.

Por esta resumida descrição, notamos que o discurso adhemarista insiste em sustentar uma receptividade inexistente, como se constata nas imagens e nas frases do narrador: <despejam-se levas e levas de patrícios do nordeste>, <vendem tudo e trocam a seca pelo “tubarão” (dinheiro, na gíria corrente da época)>, <os trastes vendidos mal deram para pagar o caminhão>. A tensão que o registro comporta se traduz nas “boas-vindas” nada cordiais: <felicidade amigos, a ordem agora é se virar!>. Ou seja, “enquadrem-se”, “comportem-se”, “não causem problemas e tampouco desordem”, são a verdadeira cordialidade do subtexto. É na idéia de um desenvolvimento excludente, assim nos parece, que o BT entrelaça fundamentos da política adhemarista, convergindo para uma imagem de sociedade harmônica e equilibrada, sempre protegida, a princípio, de quaisquer perturbações.

A própria linguagem cinematográfica evidencia as falhas da estratégia populista contida no BT. A prometida felicidade no projeto político adhemarista não conseguiu esconder a desigualdade que lhe era inerente, e o que se assiste é a construção forçada de um populismo, ou melhor, de uma popularidade, que se valeu de angústias e valores disseminados na sociedade. E esta, quando observada em filigrana, nos dá outro recado. Como não considerar, por exemplo, o desdém com as camadas sociais mais desfavorecidas nas cenas comentadas anteriormente. <O contraste é chocante! Comprometendo a estética urbana e depondo contra os órgãos de assistência social> alerta o narrador no BT 591<sup>24</sup>, 1954, ao denunciar a existência de favelas próximas à Avenida Paulista, cartão postal da cidade de São Paulo. O preconceito elitista preocupado com a “estética urbana” fala mais alto no BT, cabendo aos “órgãos de assistência social” higienizar a metrópole dos espaços habitados pelos pobres.

<sup>24</sup> *Bandeirante da Tela n.591*. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1954. Fita de vídeo (6min14seg), VHS, sonoro, p&b, VV00048. Cinemateca Brasileira.





Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

O cinejornal, ao chegar às telas, raramente apresentava algo inédito. No entanto, se os acontecimentos registrados não eram mais uma novidade, eles apresentavam uma dimensão única ao dar a ver para o espectador uma seleção de “aspectos humanos” inexistentes em outros meios antes da televisão<sup>25</sup>. O próprio olhar da população captada em sua espontaneidade, em qualquer manifestação pública, tem muito à acrescentar numa análise da construção de mensagens para a veiculação em massa. As faces na tela, por si só, oferecem conclusões por mais que se pretenda dar outro sentido<sup>26</sup> e as convenções políticas passam a ter gestos e rostos que vão além das bandeiras, dísticos e canções dos “vencedores”.

Continuar insistindo num apelo fortemente arraigado a uma narrativa provinciana, e desatenta ao que estava em sua volta, revela a distância do adhemarismo com as camadas populares. O líder populista, vencedor do pleito de 1947, encontrava-se perdido numa pátria que já não era a do bandeirante, mas daqueles que cresciam com o seu desenvolvimento: a classe operária composta, sobretudo, pelas camadas populares e migrantes<sup>27</sup>. As derrotas nos pleitos presidenciais e estaduais dos anos de 1950 mostram, em certa medida, o descompasso da mensagem adhemarista e o recado das camadas populares nas urnas. Nesse sentido, o BT não mostrou a proposta efetiva de um projeto para todos, mas um discurso que, entre o elogio ao desenvolvimento paulista e a heterogeneidade das massas populares, preferiu o primeiro, relegando à segunda um assistencialismo desmistificador de sua própria ação pelas lentes cinematográficas. Não deu a devida atenção aos homens que vinham do norte/nordeste, ao invés disso, clamou pela ordem denunciando o caos numa cidade que se transformava com a força de trabalho dos “de fora”.

Mesmo assim, o adhemarismo teve forças para um terceiro mandato nas eleições de 1962, e numa chave ainda mais conservadora. O apelo à ordem e ao desenvolvimento seguro, insistentemente representados em imagens pelo BT anos antes,

<sup>25</sup> Cf. REISZ, Karel e MILLAR, Gavin. *A Técnica da Montagem Cinematográfica*. Tradução: Marcos Magulíes, apresentação: Alberto Cavalcanti; Rio de Janeiro: Embrafilme/Civilização Brasileira, 1977. (Cinebiblioteca Embrafilme).

<sup>26</sup> KRACAUER, Siegfried, “The Conquest of Europe...”, *op. cit.*

<sup>27</sup> Na classe operária que se formava nos anos de 1950, os migrantes são parte importante do quadro sócio-cultural que se estabelecia. A partir de 1935 houve um aumento considerável do movimento migratório, sobretudo do norte e nordeste, chegando a se aproximar de 250 mil ao ano, entre 1951 e 1952, somente em São Paulo. Cf. SÃO PAULO *Outrora e Agora: Informações sobre a população da capital paulista, do século XIX ao século XXI*. Jan. 2004. Disponível em <<http://www.seade.gov.br/produtos/spoutragora>>. Acesso em: 23 de ago. 2007, p. 25.



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

parecem ter vencido no final das contas. Além disso, Adhemar de Barros ainda é lembrado como um grande líder populista de seu tempo. Mas, será mesmo? As imagens do seu cinejornal mostram o engodo que a causalidade, tonificada pela teleológica visão do inevitável, costuma pregar. Sobretudo quando nos resignamos com certas “fatalidades” da História, o populismo é uma delas. Por isso, é preciso arrancar – nem que seja das imagens de um mero cinejornal – o “agora” daquelas pessoas que participaram dos planos-sequência de um discurso que vendia felicidade, só que para poucos. E resgatar os momentos em que o passado está presentificado num patamar onde não há vencidos, nos pontos específicos onde os vencedores cambaleiam, além do *continuum* da História.