

*O bandeirante da tela:  
cenas políticas do adhemarismo  
em São Paulo (1947-1956)*



Cédula do Partido Social Progressista (detalhe).

*Rodrigo Archangelo*

Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professor da rede estadual de ensino. [rarchangelo@ig.com.br](mailto:rarchangelo@ig.com.br)

## O bandeirante da tela: cenas políticas do adhemarismo em São Paulo (1947-1956)

Rodrigo Archangelo

### RESUMO

A democratização da participação política a partir de 1946 caminhou por estratégias que visaram, sobretudo, um maior alcance da mensagem ao eleitorado. Dentre elas, tomamos como exemplo a visualidade das campanhas políticas de Adhemar de Barros em São Paulo, trabalhadas no formato de um veículo inspirado e testado numa experiência ditatorial (então recente) e capaz de “dar vida” ao seu discurso: o cinejornal. Neste caso, o cinejornal *Bandeirante da tela*, da Divulgação Cinematográfica Bandeirante. Seu conteúdo propagandístico carrega signos e valores latentes na sociedade em questão. E nos possibilita investir na releitura de um momento político ainda pouco visitado pelo viés da História Cultural da Política.

**PALAVRAS-CHAVE:** política; cinejornal; história do cinema brasileiro.

### ABSTRACT

Since 1946 the democratization of political participation has aimed reaching the electors in a wider way. As an example of this we have studied the visibility of the political campaigns of Adhemar Barros in São Paulo. The media vehicle was inspired and tested in a dictatorial context (that was recent at the time) and it gave life to his speech: the newsreel. In this case it was the newsreel *Bandeirante da tela* of the *Divulgação Cinematográfica Bandeirante*. Its propaganda content bears signs and latent values of the society in question. This makes it is possible for us to study and read again a political moment still unknown to the *Cultural History of the Politics*.

**KEYWORDS:** cinema; politic; newsreel; history of the Brazilian cinema.

<sup>1</sup> REY, Marcos, O adhemarista. In: JATOBÁ, Roniwalter (org.). *Trabalhadores do Brasil: histórias cotidianas do povo brasileiro*. São Paulo: Geração Editorial, 1998, p. 205-217, p. 206 e 207.

<sup>2</sup> ARCHANGELO, Rodrigo. *Um bandeirante nas telas de São Paulo: o discurso adhemarista em cinejornais (1947-1956)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH-USP, São Paulo, 2007. Todas as informações a respeito do BT partem deste trabalho e da Cinemateca Brasileira, instituição que abriga materiais existentes sobre esse cinejornal.

<sup>3</sup> GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 81.



... se mandou para sede do partido pra pegar mais propaganda. Ia lá, na Duque, quase todas as tardes apanhar material (retratos do candidato, bandeirinhas, flâmulas, dísticos, cédulas).

(...) — O fogo cerrado tem que ser no lombo dos indecisos. Pra que gastar saliva com os janistas? É com eles que eu converso, eles que trago pro meu lado. Assim que vocês devem trabalhar. Falem na Via Anchieta, falem no Hospital das Clínicas, em dona Leonor. Nos tuberculosos. Os indecisos é que vão nos levar pros Campos Elísios.

O adhemarista, Marcos Rey<sup>1</sup>

A análise de um discurso político deve estar atenta aos caminhos que nela se cruzam e que explicam não só o próprio discurso, mas muito da figura central em que se baseia. Como na epígrafe acima que descreve as estratégias e as apostas de um adhemarista — o taxista Moacyr — em temas vinculados à imagem de seu ídolo, refletindo, assim, muito do discurso que Adhemar de Barros plantou durante os anos de 1940 e 1950 no cenário político paulista. Da mesma forma, as opções do escritor Marcos Rey em escrever tais passagens sugerem não só traços que ecoaram na memória coletiva, como indicam contornos do discurso adhemarista como a idéia de progresso, o trato com a saúde pública, o assistencialismo, entre outros. Idéias que foram efetivamente trabalhadas entre 1947 e 1956 num arsenal que contava com panfletos, programas de rádio, marchinhas musicais, jornais e o cinema. Neste último caso, com um material fílmico que se mostrou bastante eficiente: o *Bandeirante da tela* (BT) <sup>2</sup>, cinejornal adhemarista cujo conteúdo nos alerta sobre como o mito político jamais deixa de enraizar-se numa certa realidade histórica<sup>3</sup>. Principalmente porque o cinema, ao estar inserido nas práticas culturais da sociedade que participa e ao articular múltiplas expressões do imaginário coletivo, diz respeito ao espírito<sup>4</sup> daqueles que são seus usuários. E desta forma ele, o cinema, também abre caminho para uma História Cultural, pois enquanto resultado de numa prática cultural de massa, oferece a possibilidade de aproximação do passado por meio das próprias representações nele criadas, como veremos a seguir.

### A política que encena investindo em imagens

Produzido entre 1947 e 1956 pela Divulgação Cinematográfica Bandeirante (DCB), empresa pertencente à família do próprio Adhemar de Barros<sup>5</sup>, o BT circulou por salas de grande público na capital paulista, sendo exibido com uma periodicidade de até dois números semanais<sup>6</sup>. Nesse sentido, Adhemar de Barros assumiu o exemplo que havia assistido de perto em sua interventoria paulista (1938 – 1941). São desse período as suas primeiras aparições no cinema junto ao *Cine Jornal Brasileiro* (CJB) de Getúlio Vargas, produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda entre 1938 e 1946. Mais tarde a situação se inverte com a aparição do então presidente da República em alguns números do cinejornal adhemarista. Essa presença se manifesta também por meio da veiculação das notícias do *Cine Jornal Informativo* (CJI), da Agência Nacional, como complemento às do BT<sup>7</sup>. Portanto, estavam claras para o político paulista a necessidade e a importância do cinema na prática política com o intuito de colaborar no processo de construção de sua imagem junto à sociedade.

Além do próprio Adhemar de Barros, nas imagens do BT figuraram os nomes mais proeminentes do seu partido fundado em 1946, o Partido Social Progressista (PSP), como o governador Lucas Nogueira Garcez (seu sucessor após o mandato adhemarista de 1947 e 1950), o deputado Erlindo Salzano, o senador e prefeito de São Paulo Lino de Matos e, com muita ênfase, a “eterna” primeira-dama Leonor Mendes de Barros. Também foram freqüentes os registros de comemorações e festejos ligados ao calendário nacional e regional, assim como a grande

<sup>4</sup> FRANCASTEL, Pierre, *A realidade figurativa*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993 (coleção estudos, 21), p. 13.

<sup>5</sup> O nome da DCB aparece numa relação de “bens acumulados” por Adhemar de Barros, enquanto produtora cinematográfica que contou com o espólio do antigo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda de São Paulo. Cf. ALVES FILHO, Francisco Rodrigues. Um homem ameaça o Brasil: a história secreta e espantosa da “caixinha” de Adhemar de Barros. São Paulo: 1954. p. 140. Consta num balanço da própria DCB, publicado em 1962, a assinatura de Adhemar de Barros Filho na qualidade de diretor-presidente. “Divulgação Cinematográfica Bandeirante S.A. – relatório da diretoria”. *Diário Oficial de São Paulo*, 23 de fevereiro de 1962. Pasta 997, doc. 73. Hemeroteca – Cinemateca Brasileira.

<sup>6</sup> Esses cinejornais eram projetados em salas como o Cine Marabá, o Cine Ritz e o Cine Ipiranga na cidade de São Paulo, amplamente freqüentadas durante os anos de 1950, segundo SIMÕES, Inimá Ferreira. *Salas de cinema em São Paulo*. Col. João Abdalla Saad Neto et. al. São Paulo: PW/ Sec. Mun. de Cultura/ Sec. Est. da Cultura, 1990.

<sup>7</sup> Adhemar de Barros, ao lado de Getúlio Vargas, figurou em algumas edições do CJB, a exemplo do “Lançamento da Pedra Fundamental do Hospital para Tuberculosos” e “A Primeira Estaca da Ponte das Bandeiras”, *Cine Jornal Brasileiro* nº 55, 1939; e “Pacaembu – São Paulo: os trabalhos de construção de um grande estádio”, *Cine Jornal Brasileiro* nº 83, 1940. Cf. CINEMATECA Brasileira. *Cine Jornal Brasileiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1938-1946*, São Paulo: Cinemateca Brasileira / Imprensa Oficial do Estado, 1982, pp. 9, 98-9. Quanto às notícias procedentes do CJI, praticamente todos os números do BT dos anos de 1951 e 1952 apresentam um assunto montado ao fim do número, com a legenda da Agência Nacional e sua sucursal em São Paulo.

<sup>8</sup> O que, em linhas gerais, se resumiu na forma de pagar o filme antes dele chegar às telas. Ou seja, a fim de conseguir subsídios para lançarem-se à realização de filmes de enredo ou para simplesmente manterem abertas as suas portas, alguns realizadores recorriam aos filmes curtos, geralmente “cavados” entre aqueles que detinham o “poder”: a elite ávida em promover seu nome a burguesia e seus empreendimentos e negócio, e até os partidos políticos. Cf. BERNARDET, Jean-Claude, *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 27.

<sup>9</sup> Os cinejornais compõem quase um terço do que foi realizado na cinematografia brasileira, como apontam as informações da *Filmografia Brasileira*, base de dados criada e alimentada desde 2006 pela Cinemateca Brasileira, disponível em <<http://www.cinemateca.com.br>>. Acesso em 21 jan. 2009.

<sup>10</sup> SOUZA, José Inácio de Melo. Os Congressos de cinema *In: Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema*. São Paulo: Linear B, p. 9-121. Devem ser destacados, sobretudo, o I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro (1952) e o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (1953) ocorridos, respectivamente, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

<sup>11</sup> Entre as mais variadas manifestações de descontentamento, é possível encontrar críticas diretas às “esperanças candidáticas” de Adhemar de Barros no artigo Política nos jornais cinematográficos. *A Gazeta*, 11 jun. 1954. Hemeroteca – Cinemateca Brasileira, pasta 78, doc.8; Aos “jornalecos da tela”, numa clara referência ao BT, em “Lei contra nosso cinema”. *O Cruzeiro*, São Paulo, 16 de abril de 1955. Hemeroteca – Cinemateca Brasileira, pasta 155-1, doc. 9; E à própria DCB que não deixava de propalar as virtudes do seu dono, conforme consta no artigo Complemento Nacional ou Publicidade? *A crítica de São Paulo* de 16 a 23 abr.1959. Hemeroteca – Cinemateca Brasileira, pasta 995, doc. 2.

quantidade de visitas com caráter nitidamente político, frequentemente intituladas “Conheça a sua terra”, em que Adhemar de Barros divulgava sua pretensa popularidade nos demais estados brasileiros em troca da divulgação das atrações, avanços e realizações das administrações locais. O mesmo acontecia no interior de São Paulo, porém, em caráter de “Homenagem” ou “Notícias sociais” num claro esforço em reforçar os laços do político paulista fora da capital. Também não faltaram as “denúncias” dos males vividos pelos paulistanos, nitidamente voltadas contra as administrações adversárias entre 1954 até 1956 — principalmente as administrações municipal e estadual de Jânio Quadros, adversário que raramente apareceu de corpo presente nos eventos públicos filmados pelo BT quando prefeito da capital paulista (1954 e 1955) e governador do estado (a partir de 1956). Também não faltaram coberturas do meio artístico, sobretudo cinematográfico, com o registro de eventos e dos melhoramentos do espetáculo, principalmente nas salas onde o próprio BT era exibido.

Por mais que a distância temporal separasse a produção adhemarista dos cinejornais ou qualquer espécie de filmes curtos ocorrida nas primeiras décadas do século XX, o BT apresentou traços similares aos de uma cavação<sup>8</sup>. Mesmo não se tratando de um filme “encomendado”, sua produção girou próxima disso na medida em que atendeu ao status social, econômico e político daqueles diretamente envolvidos na produção, difusão e conteúdo exibido. Nesse sentido, frequentemente eram noticiados eventos sociais, tais como aniversários e casamentos da alta sociedade paulista, formaturas e reuniões filantrópicas. Configurou-se, assim, num cinejornal privado que atendeu a interesses particulares, aproveitando-se da legislação que garantia a sua exibição dentro do espaço destinado aos complementos nacionais (exibidos minutos antes da sessão principal), Espaço esse largamente ocupado pelos cinejornais, fossem eles privados ou estatais<sup>9</sup>.

Essa situação incomodou, nos primeiros anos da década de 1950, os críticos que participaram dos congressos de cinema ocorridos naquele período. Nesses congressos, teses específicas para cinejornais propunham, dentre outras ações, “redirecionar” o seu espaço forçando a obrigatoriedade de aquisição dos cinejornais brasileiros pelas distribuidoras estrangeiras; suspender as produções estatais, notadamente o CJI, tornando obrigatória a inclusão de uma notícia da Agência Nacional em produções particulares; ou mesmo limitar o retorno financeiro do cinejornal ao montante equivalente a dez cadeiras por sessão<sup>10</sup>. Enfim, idéias que tentaram desarticular um bem sucedido toma-lá-dá-cá entre produtores, exibidores e políticos no seio da realidade cinematográfica nacional, prática que causava uma insatisfação abertamente manifesta em jornais da época, recheadas de críticas diretas a Adhemar de Barros, ao seu cinejornal e à DCB até o final dos anos cinqüenta<sup>11</sup>. Ainda assim, o líder pessepista não hesitou em investir num instrumento de propaganda testado numa ditadura recente, o Estado Novo, e inserido na nata do entretenimento em massa mais freqüentado naquela época<sup>12</sup>.

## Por uma história cultural da política, em película

Para os elementos circundantes à prática política, o seu ritualismo

e o comportamento dos atores e dos espectadores, Georges Balandier propõe pensar a sociedade como uma entidade reguladora do “poder em cena”, cuja encenação foi direcionada às necessidades da coletividade que lhe deu suporte. E esta mesma coletividade, muito mais que uma mera espectadora, ensina e cobra do político suas responsabilidades, como numa espécie de pedagogia coletiva<sup>13</sup>. Assim o ritual político, em sua eterna busca pelo poder, colhe seus elementos discursivos justamente do público que o assiste, das suas aspirações sociais, culturais e até psicológicas como bem observou Theodor W. Adorno ao notar certa ambivalência na imagem do líder que, no limite, suscita no público um duplo da identificação: obedecer e querer parecer-se com ele<sup>14</sup>.

Contudo, a sociedade receptora e credora de um determinado discurso político deve ser investigada no maior número possível dos meandros que compõe a sua trama social. Nesse sentido, Pierre Bourdieu discute o mundo social inserido num “sistema simbólico” que nos remete às representações como dimensão fundamental dos embates sociais<sup>15</sup>. Isso transparece na diferença simbólica representada nos próprios corpos e comportamentos, em que a “condescendência”, por exemplo, pode demonstrar uma negação estratégica da distância social<sup>16</sup>; ou nas representações que exprimem, por assim dizer, posições sociais e juízo de valores<sup>17</sup> dentro de um determinado espaço social. Essas questões nos ajudam pensar as representações que tiram do “popular” a sua força, quando aqueles que se arvoram a representá-lo lançam mão da idéia de “povo”, dada à rentabilidade e a eficiência simbólica que este conceito goza no jogo político<sup>18</sup>. Assim, a dimensão social verificada em representações contribui para desmistificar os discursos que se valem da complexidade simbólica que habita a própria valoração do grupo a que se destina. Seja quando tais discursos alimentam a distinção social baseada no *status* que cada um na sociedade carrega<sup>19</sup>, ou reinventando os mitos que habitam as frestas das próprias diferenças sociais, culturais, econômicas que a mesma sociedade apresenta.

Ainda sobre as imbricações contidas na prática política e suas representações, vale lembrar que o mito político contém em si uma “visão global e estruturada do presente e do futuro coletivos”<sup>20</sup>, cabendo enxergar nas representações da narrativa mítica como esta se valeu de um imaginário para tornar o mundo coerente em seu discurso. Estar atento aos traços marcantes de uma dada mitologia política no que lhe é peculiar e prestar atenção aos símbolos, imagens e arquétipos que a fundamentam<sup>21</sup>; e aos elementos que a constrói e a reconstrói sempre atualizando as representações que a fortalecem — empreendendo, de fato, uma história que opte pelo cultural, porque é deste universo que é retirada a essência das representações. É aonde devemos estar “com uma atenção preparada para a surpresa”<sup>22</sup> para identificar os elementos, no discurso das autoridades, trazidos como conseqüência da experiência concreta para legitimar a representatividade. Algo indicado pelo que Michel de Certeau chamou de “signos críveis”<sup>23</sup> e que pode estar presente, por exemplo, nas promessas de felicidade colhidas no imaginário da cidade — principalmente das grandes cidades — que transformam a sociedade em público espectador que assiste, e que espera das representações, principalmente nos discursos políticos, a “concretização” em imagens — cinematográficas no caso do BT — de algo que a cidade não mais oferece<sup>24</sup>.

<sup>12</sup> Inimá Simões refere-se a essa fase como o “período de ouro” do cinema em São Paulo. Cf. SIMÕES, Inimá Ferreira, *op. cit.*, p. 82, 89.

<sup>13</sup> Como nas palavras do autor quando a “pedagogia coletiva ensina ao soberano, requerendo a sua fidelidade”. BALANDIER, Georges, *O poder em cena*. Brasília: Universidade de Brasília, 1982, p. 20.

<sup>14</sup> ADORNO, Theodor W. A teoria freudiana e o padrão da propaganda fascista. *Margem Esquerda*, n. 7. São Paulo, Boitempo, maio de 2006, p. 164-89, 177.

<sup>15</sup> BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 163, 184.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 155.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 158 e 159.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>19</sup> Algo permeado pelo “capital simbólico” que se encontra na base das relações sociais, inclusive políticas, cuja força do homem público provém da “confiança que um grupo põe nele”. BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 187 e 188.

<sup>20</sup> GIRARDET, Raoul, *op. cit.*, p. 182.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>22</sup> CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995 (Coleção Travessia do Século), p. 35.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 42, 44.

<sup>25</sup> Como propõe FERRO, Marc em *O filme: uma contra-análise da sociedade?* In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs.) *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 202-230.

<sup>26</sup> KOSSOY, Boris, O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. *Revista Brasileira de História*, v. 25, n. 49, Dossiê: História e manifestações visuais, São Paulo, ANPUH, jan.-jun, 2005, p. 35-42, 38 e 39.

<sup>27</sup> De modo que eles podem ser “uma série de catástrofes seguidas por um show de moda”, ou mesmo uma “coleção de saltitantes cartões postais”. FYELDING, Raymond *apud* SOUZA, José Inácio de Melo, Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. *História: Questões e Debates*, n. 38, ano 20, Paraná, Associação Paranaense de História / UFPR, jan.-jun 2003, p. 43-62, p.46.

<sup>28</sup> WAINBERG, Jacques A. A voz de Deus: um estudo da narração de cinejornais em tempos de guerra — a persuasão audiovisual de um povo. *Intercom – Revista Brasileira de Comunicação*, vol. XV, n. 2, São Paulo, jul.-dez, 1992, p. 144-166, 154 e 155.

<sup>29</sup> REISZ, Karel e MILLAR, Gavin. *A técnica da montagem cinematográfica*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Civilização Brasileira, 1977, (Cinebiblioteca Embrafilme), p. 188.

<sup>30</sup> RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. Colaboração de Afrânio Mendes Catani *et al.* São Paulo: SENAC, 2000, p. 133-135.

<sup>31</sup> REISZ, Karel e MILLAR, Gavin, *op. cit.*, p. 188.

<sup>32</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 188 e 189.

<sup>33</sup> Cujas citações serão mencionadas com aspas com o uso de “< >”.

Portanto, é necessário assumir o cinema num patamar acima daquele em que o seu sucesso enquanto fonte histórica significaria corroborar um saber já consolidado. Buscar uma “contra-análise” da sociedade não somente pelos “lapsos” verificáveis na polissemia de suas imagens<sup>25</sup>, mas pelo entendimento de uma linguagem cinematográfica específica; dos meios para a sua produção, bem como os interesses em jogo; do gênero ao qual pertence — o cinejornal no caso; e a composição com outras fontes para melhor situá-lo na análise. Assim sendo, na exterioridade do registro cinematográfico — na representação em imagens que chegam até nós — a mensagem deve ser analisada na chave da receptividade, mas não perdendo de vista a sua construção. Há de se pensar, sobretudo num discurso cinematográfico a serviço do político, em que medida o repertório de imagens, crenças e mitos e o desempenho dos atores dialogam, através de representações diversas, com as convicções culturais, morais, éticas, religiosas que dizem respeito ao imaginário coletivo da sociedade para a qual o discurso foi produzido e pensado. Em outras palavras, qual a informação e a mensagem ali presentes na complexa trama de “criação / construção de realidades”<sup>26</sup> num tipo de cinema que difere dos outros formatos fílmicos, e cuja especificidade está no universo fragmentado que apresenta<sup>27</sup>.

*Newsreels* ingleses e norte-americanos, *noticiarios* espanhóis, *actualités* franceses, *cinegiornali* italianos, *wochenshau* alemães, o jornal cinematográfico, ou simplesmente cinejornal, marcou presença, principalmente na primeira metade do século passado, em diversos cantos do planeta<sup>28</sup>. Numa rápida definição, o cinejornal consiste num registro em curta metragem, seriado, com uma periodicidade semanal para apresentação ilustrada de eventos<sup>29</sup>, exibido no espaço das sessões cinematográficas antes do longa-metragem — aqui conhecido como o espaço do “complemento nacional”. Uma certa estabilização na produção desse gênero em terras brasileiras ocorreu a partir da década de 1920, devido a grande quantidade de títulos no mercado exibidor nacional<sup>30</sup> que padronizou, aos poucos, a duração e o formato de apresentação com os letreiros iniciais (conhecidos também por cartela de apresentação ou simplesmente título) e intertítulos que anunciam os assuntos dentro do mesmo número. 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.

Dentre várias limitações, o cinejornal se caracterizou pela defasagem de tempo em relação aos demais veículos de comunicação à época (muito mais “ágeis” como o rádio e a imprensa escrita, antes do invento da televisão é claro), de modo que ao chegar às telas ele raramente apresentava algo inédito. No entanto, se os acontecimentos registrados não eram mais uma novidade<sup>31</sup>, 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>32</sup>. Portanto, retomar a questão do ritualismo no cinema é extremamente importante, pois é nela que verificamos em que medida foi possível desfilar nas telas valores culturais e míticos representados no espetáculo cinematográfico de atualidades, constituído todo ele pelos dispositivos cinematográficos como a montagem, os enquadramentos e movimentos de câmera, e a edição sonora. Em que “planos”, “tomadas efetivas”, “textos de locução”<sup>33</sup> —

entre outros recursos do cinema — moldaram o discurso de Adhemar de Barros num momento em que política e o cinema estiveram efetivamente ligados, participando da Cultura Política que se reinventava com a recém democracia brasileira. E é nessa política adhemarista traduzida em película que uma História Cultural da Política trará à tona certas dimensões que O cinejornal BT nos oferece.

### Construindo realidades, fortalecendo o mito

A longevidade de quase dez anos de um rol temático identificado na análise do BT só revela a profundidade da aposta adhemarista na elaboração de um discurso palatável à sociedade com a qual tentava dialogar. Assim sendo, foram colhidos do próprio cenário paulista os elementos que configuraram o “líder populista” tantas vezes propalado nas demonstrações de carisma encenadas no seu cinejornal, não por acaso chamado o “bandeirante” da tela e afeito a certa “unidade paulista”. É o que se verifica na análise do material ainda existente<sup>34</sup>, em que o discurso adhemarista não só buscou da narrativa histórica (e heróica) paulista — sobretudo paulistana — as idéias de progresso e pioneirismo, como as desdobrou nas seguintes representações: de paternalismo, com o seu duplo relacionado às ações assistencialistas de sua esposa; de homem moderno e ilustrado, dominador de quatro línguas<sup>35</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.

Tais contornos do discurso adhemarista, se analisados quadro a quadro, colocam em xeque a idéia de um eleitorado passivo porque demonstram a criação de um diálogo que precisava convencer o público — palavra essa que na comunicação em massa tomou o lugar da noção de sociedade. Desta forma, podemos entender que a popularidade de Adhemar de Barros no BT foi na medida em que se tentou compor com os anseios da sociedade que pretendia representar. Trata-se, portanto, de uma estratégia de convencimento que se completou com o investimento em propaganda no cinema um meio de se comunicar com o eleitorado tão moderno quanto o ideal de progresso que Adhemar de Barros encenou no seu cinejornal. Uma aposta adhemarista que encerrava desta forma, política e entretenimento num produto assistido nas salas de cinema em São Paulo.

Assim, algumas características no discurso adhemarista ganharam vida na *mise-en-scène* exibida pelo BT. Mais claramente: do arcabouço da modernidade, do progresso e dos valores tradicionais daquele contexto, alguns temas foram iconizados no sentido de despertar uma empatia no público pela representação de papéis respeitáveis na estrutura e mobilidade social daquela época. No BT n. 415<sup>36</sup>, de 1951, por exemplo, 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 várias imagens de bonecos de Papai Noel que enfeitam a cidade, ouvindo-se, ao fundo, uma música com motivos natalinos. Desta breve introdução, o BT passa a ação dos postos de entrega dos 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

<sup>34</sup> Disponível na Cinemateca Brasileira, cf. ARCHANGELO, Rodrigo, *op. cit.*, p. 14.

<sup>35</sup> Segundo a publicação mais recente da trajetória de Adhemar de Barros. Cf. CANNA-BRAVA FILHO, Paulo. *Adhemar de Barros: trajetória e realizações*. São Paulo: Terceiro Nome, 2004, p. 21.

<sup>36</sup> *Bandeirante da Tela n. 415*. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1951. Fita de vídeo (5min40seg), VHS, sonoro, p&b, VV00098. Cinemateca Brasileira.

se incumbem de lembrar a Papai Noel a infância desprotegida">. Com panorâmicas em plano geral das pessoas que aguardam em longas filas, o registro tenta criar uma 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">. Começam, então, as entregas dos presentes, e pelo dispositivo da montagem, 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, as câmeras do BT estão postas estrategicamente para captar toda a ação de dona Leonor. São tomadas em plano médio, quase um *plongé* (de cima para baixo com a câmera acima do nível da cena filmada) com a intenção de captar o que parece ter sido ensaiado: as crianças vão passando e pegam seus presentes, algumas são advertidas com sinais para que avancem, enquanto outras ganham "tapinhas" nas costas de dona Leonor e de suas assistentes, provavelmente, para que se apressem a fim de que a câmera capte o maior número possível de crianças assistidas. Pois <"é preciso passar depressa ou não haverá tempo para todos">, justifica o narrador. Após várias seqüências de entregas, para "selar" o compromisso da ação social, as câmeras do BT terminam o noticiário em um plano geral de dona Leonor caminhado com cerca de dezoito crianças à sua frente, quase todas sorridentes segurando seus presentes, e tendo ao seu lado outras mulheres, provavelmente suas assistentes nas distribuições, <"os soldados desta campanha">. O 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".

Ao narrar um assistencialismo ocorrido no cenário de uma grande cidade, o discurso cinematográfico, tanto pela intenção como pelo lapso de quem organizou a cena, tensiona uma fronteira social: entre todas as crianças escolhidas para "posar" junto à dona Leonor, curiosamente, nenhuma delas é negra. Pelo espaço cinematográfico, delimitam-se posições na sociedade, embora as crianças brancas no enquadramento com dona Leonor também indiquem carência. Mas às crianças negras e suas famílias, os espaços representados neste BT são outros: não ao lado de dona Leonor, mas sentadas na calçada, por exemplo. Estabelecem-se, assim, lugares, e entre eles, uns mais marginais que outros. Onde dona Leonor, representante do <"altruísmo e das virtudes cristãs de amor ao próximo e caridade">, mesmo sendo a mãe de todos os paulistas, está fisicamente mais próxima de alguns. E distante de outros, dos quais se aproxima pela idolatria que a sua representação no BT procurar construir.

A constatação da grandeza do gesto promovido por dona Leonor em benefício dos humildes prossegue, pois <"até junto de Papai Noel, os pobres precisam de alguém que interceda por eles">. E a conclusão, menos pelo que se vê na tela e mais pelo que diz o narrador, é o resultado de uma ação social que tenta sensibilizar o espectador paulista pelo assistencialismo aos mais humildes, que estão <"milionários de satisfa-

ção 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”>. A contrapartida dessa representação de dona Leonor certamente fortaleceu o paternalismo do líder pessepista, associado que estava como o duplo de sua esposa. Dona Leonor, ao participar de inaugurações e visitar hospitais, escolas e centros de puericultura, fortaleceu a imagem de um “protagonismo” feminino duplamente positivo. Ou seja, no melhor sentido pequeno-burguês<sup>37</sup>: ligado à dedicação ao lar e ao marido, e mesclado à disposição política de uma eterna “primeira-dama”. Trata-se, portanto, nesse ano de 1951 de um reforço ao adhemarismo em ascensão que fizera a sucessão no cargo mais importante do Estado. No BT N°679<sup>38</sup>, Adhemar de Barros acompanha dona Leonor, aniversariante, nas visitas aos hospitais para tuberculosos em Campos do Jordão, onde ambos se dedicam às ações assistencialistas. Após algumas tomadas de dona Leonor acompanhada de outras mulheres carregando presentes, ela parece percorrer vários corredores, adentrar e sair de vários leitos, numa clara continuidade visual criada pelo dispositivo da montagem cinematográfica. Tais “entradas” e “saídas” dos quartos, passadas repetidamente, dão a impressão de agilidade na visitação dos pacientes que, pelo arranjo das seqüências, parecem não terem sido poucos. Além disso, a montagem sugere claramente que aquelas imagens somam-se a todas as outras visitações. Para dar “sentido” àquelas cenas, o narrador anuncia que <“como todos os anos doutor Adhemar e dona Leonor visitaram os hospitais da Bandeira Paulista contra tuberculose e outros nosocômios e maternidades distribuindo presentes”>, ainda que nestas cenas iniciais a presença de Adhemar de Barros inexista, e seja sustentada pela fala do narrador. Entretanto, a mensagem foi comunicada ao espectador: o político participa ao lado da esposa nas várias visitas realizadas aos doentes.

Na cena seguinte, a ação acontece no interior de um leito hospitalar. Adentram o recinto Adhemar de Barros, acompanhado de “autoridades” masculinas, tendo à sua frente mulheres, num plano americano (dos joelhos para cima) que valoriza a presença física do político na composição espacial dos elementos dispostos no enquadramento. As mulheres, cujas estaturas e a própria condição feminina oferecem proeminência à figura masculina de Adhemar de Barros, reforçam, digamos, uma valorização paternal e protetora. O político que adentra solenemente ao recinto o faz num gesto protetor de quem “olha” por aquelas mulheres, que ao mesmo tempo parecem “anunciá-lo” ao abrir passagem para ele. Nisso, um crucifixo pregado na parede, ao fundo da cena, reforça a aura daquele momento em que alguém — Adhemar de Barros no caso — chega para praticar o bem. Ali, supõe-se, o casal dedica especiais atenções às pacientes que se encontram internadas. Entre enquadramentos em plano americano e plano médio, Adhemar de Barros aparece em pé, ao lado esquerdo da cama com a paciente, numa postura de quem a observa com olhar clínico, sugerindo mais do que um simples acompanhante naquela visita. Além de um mero coadjuvante nas atividades sociais de sua esposa, Adhemar de Barros significa algo a mais. O fato de ser médico parece compor com a construção discursiva em que o político ali presente não se esquece, jamais, das tarefas condizentes à sua formação primeira: a missão de “clínica”. Dessa forma, “doutor Adhemar”

<sup>37</sup> Ou melhor, de uma pequena burguesia afeita ao adhemarismo, segundo WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p.15-44, p. 31.

<sup>38</sup> *Bandeirante da Tela n. 679*. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1955. Fita de vídeo (7min), VHS, mudo, p&b, VV00099. Cinemateca Brasileira.

<sup>39</sup> NOVAIS, Fernando e MELLO, João Manuel Cardoso de. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. NOVAIS, Fernando (coordenador-geral da coleção) e SCHWARCZ, Lilia Moritz (organizadora do volume). São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 559-658, 588.

<sup>40</sup> Numa comparação, segundo Pierre Bourdieu, do valor da “distinção” com o *stand webweriano*. BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, op. cit., p. 144 e 145.

<sup>41</sup> *Bandeirante da tela n. 501*. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1952. Fita de vídeo (7min56seg), VHS, sonoro, p&b, VV00098. Cinemateca Brasileira.

<sup>42</sup>No início dos anos 1950, cerca de quarenta e seis Diretórios Distritais estavam à disposição de Adhemar de Barros e do PSP. cf. “Moção de Desconfiança” ao Presidente e demais membros do Diretório Nacional do Centro, Cívico Adhemar de Barros. São Paulo, julho de 1950. Pront. 105.237 – Centro Cívico Adhemar de Barros. DEOPS-APESP; Além de um “Centro Cívico Adhemar de Barros” localizado no centro da capital paulista, cujo objetivo era “difundir, por todos os meios, os princípios sociais progressistas, prestigiando a obra administrativa do Governador Adhemar de Barros”, cf. “Estatutos do Centro Cívico Adhemar de Barros”. São Paulo, s/d, *idem*. Para uma idéia quanto à filiação e arregimentação de quadros para o PSP: BENI, Mário. *Adhemar*. São Paulo: Grafikor, 1973/4; e DUARTE, Adriano e FONTES, Paulo. O populismo visto da periferia: adhemarismo e janismo nos bairros da Mooca e São Miguel Paulista (1947-1953). *Cader-nos AEL* (populismo e trabalhismo), Campinas: Unicamp/IFCH/AEL, v. 11, n. 20/21, 2004, p. 83-123.

se manifesta humana e solidariamente pelos ambientes em que passa — outro precioso apelo à aposta de criar mais laços de afetividades com público.

Figura importante, o médico era crucial para a família. Dos cuidados com a manutenção do corpo e da vida, aos conselhos sobre a vida conjugal, a educação dos filhos e a orientação psicológica, a imagem do doutor transmitia, no mínimo, uma postura de alguém confiável e ético. Tanto para aqueles que tinham acesso a esse profissional, classes média e alta, como aqueles que raramente o consultavam, as camadas mais populares, e que por esta mesma razão o respeitava<sup>39</sup>. Portanto, numa sociedade mediada por uma hierarquia de níveis profissionais, as “distinções” atribuídas ao papel de médico colocavam Adhemar de Barros no topo de uma pirâmide de valores socialmente aceitos<sup>40</sup>. Outro exemplo, portanto, de uma chave discursiva presente no adhemarismo: “Doutor Adhemar”, médico preocupado com a saúde do povo paulista, que em visitas aos doentes tuberculosos nos leitos hospitalares criava uma “conexão” com suas realizações nessa área, principalmente a maior delas: o Hospital das Clínicas.

Outros caminhos foram tentados para uma aproximação do político com o público paulista através dos cinejornais da DCB. Nestes, são exemplares os filmes que retratam suas performances carismáticas como sinal de “força” do adhemarismo. O BT 501<sup>41</sup> demonstra este aspecto ao registrar o retorno de Adhemar de Barros e de sua esposa após uma viagem à Europa. O ritual apresentado se inicia com bastante proximidade ao das películas getulistas, como no CJB e no CJI, em que uma comitiva aguarda o líder que chega num avião e acena ao povo em solo firme. Mas a partir daí, o BT caminha por uma outra chave de relacionamento do líder com as massas. <“Restringiu-se o acesso à pista”> nos informa a narração, porém, <“para abraçar o amigo, elevado número de autoridades, pessoas da família e elementos destacados da política e da administração estadual, acercam-se do avião”>. Enquanto uma panorâmica em plano geral “varre” o espaço ocupado no Aeroporto de Congonhas, em São Paulo, informando o espectador da massa ali presente, a seqüência prossegue com inserções do governador Lucas Nogueira Garcez e demais pessoas (impossível de identificarmos porque não há clareza na imagem) envolvidas num “tumulto” algo reforçado pela câmera, que está com o povo, movimentando-se bruscamente. Enquanto o próprio governador parece demonstrar desconforto ao ser empurrado pelas pessoas que <“esquecendo-se da calma”> diante do <“jú-bilo que de todos se apossa”> ao rever Adhemar de Barros, assim procedem. Assistimos, de fato, uma panorâmica sobre a multidão presente ao evento. Por outro lado, algumas tomadas demonstram que durante o percurso pelas ruas de São Paulo rumo ao aeroporto, ônibus, caminhões e automóveis com motivos adhemaristas aparecem isoladamente, destoando do trânsito causado pela grandiosa manifestação, como anuncia o narrador. Nesse sentido, podemos questionar a espontaneidade da comção captada pela objetiva. Ainda mais se considerarmos a quantidade de diretórios do PSP espalhados pela cidade, tornando a máquina partidária de Adhemar de Barros habilmente capaz de arregimentar tamanho público para o evento que seria filmado<sup>42</sup>. Não se tratando, assim, de pessoas sem quaisquer motivos que não o de homenagear o líder

pessepista. Mas a continuidade obtida pelo discurso cinematográfico, com tomadas favorecidas pela disposição da massa num dado instante, dá corpo a uma surpreendente demonstração de carisma.

Nesse ponto, o ritual adhemarista se distancia, por exemplo, das manifestações getulistas ocorridas no CJB (durante o Estado Novo) em datas comemorativas e em cenários estratégicos, como nos estádios de futebol, onde era possível “conter” a massa de forma a pré-estabelecer o melhor a ser registrado pelas câmeras, ou mesmo os espaços das fachadas dos prédios públicos igualmente cheios. No BT, assim nos parece, a perspectiva de convencimento político no ritual filmado é outra, pois Adhemar de Barros não está acenando de um palanque num estádio ou da sacada de um prédio oficial. Ele está, como quer as câmeras do seu cinejornal, literalmente no meio da massa. E em meio a ela tenta chegar até o palanque onde fará um <“colóquio amigo com a multidão que o recebia”>. No melhor estilo de quem goza de uma <“popularidade que o povo transmite em suas aclamações e vivas”>, Adhemar de Barros vai até à massa, numa seqüência composta por imagens que o mostram sendo levado por uma correnteza de pessoas, algo intensificado por uma simplória aceleração da projeção e o uso do “som adicional” de aclamações ao fundo, do tipo <“Adhemar! Adhemar!”>, adicionados na montagem do registro<sup>43</sup>. Quase não conseguimos identificar o político, que é engolido pelas pessoas que o cercam. Uma vez mais, cabe questionar se esse ritual do líder que a massa carrega não seria possível apenas no BT. Nada garante, por exemplo, que aqueles que o envolvem, e quase o impedem de chegar ao carro que o conduzirá à sua residência, não são seus correligionários.

O esforço do político para caminhar em meio ao povo, como veremos na seqüência seguinte, demonstra como a representação do encontro do líder com as massas é claramente construída. Sempre encontrando dificuldades para se locomover, Adhemar de Barros sobe até o palanque, discursa e desce para o carro que o espera. Numa clara construção cinematográfica para conduzir o espectador naquele ritual, evidente pelo som adicional de “vivas” ao político que, em meio aquela comoção ainda encontra disposição para um <“colóquio amigo”> com a massa que continua gritando <“Adhemar! Adhemar!”>, como nos informa o narrador ao fazer suas as palavras de Adhemar de Barros: <“Visitei uma dúzia de países na Europa em viagem de estudos e tive a oportunidade de verificar o muito que aí se faz e que pode interessar à nossa terra”>. Seguem, novamente, seqüências do político empurrado pela “multidão”, mas numa composição de imagens que tensiona a veracidade pretendida, pois são *takes* idênticos aos anteriormente mostrados em outros momentos desse mesmo registro. O que, para um olhar mais atento — talvez não aquele dispensado pelo espectador na sala de cinema —, é um claro indicativo de uma realidade existente apenas no artefato fílmico. Soma-se a isso um campo visual delimitado pelo enquadramento restrito à ação que corre naquele espaço pré-estabelecido no roteiro de um ritual a ser filmado e exibido no cinema. Cria-se, enfim, o discurso sobre alguém bastante querido, aguardado por muitos, que desce <“para junto do povo”>. E a partir de uma viagem particular, tem-se o mote para articular a idéia do político popular, empreendedor e esclarecido, que vai buscar soluções em outros contextos porque quer investir em sua terra.

<sup>43</sup> Inserido posteriormente no registro cinematográfico, o som adicional pode criar uma atmosfera inexistente no ato do registro ou mesmo reforçá-la, adicionando um som ambiente para determinados interesses como, por exemplo, aplausos ou ovações. No caso do BT, além de revelar a intenção do seu realizador, também ilustra a precariedade técnica da DCB, desprovida de equipamentos capazes da captação *in loco*. Problema este que, aparentemente, apenas os cinejornais estatais como o CJB e o CJI conseguiram driblar pela maior disponibilidade de recursos.

<sup>44</sup>Amplamente comentada nos livros de “RAMALHO, João” *A Administração Calamitosa do Sr. Adhemar de Barros em SP*. Rio de Janeiro: 1941; e de ALVES FILHO, Francisco Rodrigues Alves Filho *Um Homem Ameaça o Brasil: A História Secreta e Espantosa da “Caixinha” de Adhemar de Barros*. São Paulo: 1954. E reconhecidamente combatida por Jânio Quadros, cuja vassoura de sua campanha respondia diretamente à corrupção adhemarista, o “rouba, mas faz”. Embate este que, em 1956, culminou com a condenação de Adhemar de Barros, forçando-o a um “exílio” no Paraguai. Episódio conhecido como o “Caso dos Chevrolets” em que o líder pessepista fora condenado a dois anos de reclusão. Contudo, sua absolvição naquele mesmo ano foi habilmente explorada, na chave daquele que teve a honra injustamente ultrajada.

<sup>45</sup> A exemplo dos cinejornais espanhóis da série No-Do, em que o próprio ditador Franco procurou conciliar as vertentes do homem poderoso, chefe de Estado, com a figura bonachona do avô com seus netos em retrato típico de homem de família e do lar. SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine de Historia Cine de Memória: la representación y sus límites*. Madrid: Cátedra, 2006 (Sigo e Imagem), p. 50.

<sup>46</sup> Como apontado em SOUZA, José Inácio de Melo. Eleições e cinema brasileiro: do fósforo eleitoral aos santinhos eletrônicos. *Revista da USP*, n. 22, Dossiê Futebol, São Paulo, USP, jun.-ago, 1994, p. 155-65, p.161.

<sup>47</sup> Como a simples caminhada na rua de uma cidade do norte do país, captada num enquadramento favorável à estatura de Adhemar de Barros entre transeuntes numa via pública, sugerindo um pas-

No último momento do BT n. 501, temos no discurso a parte que envereda por uma estratégia de convencimento baseada na legitimidade e no compromisso que os laços afetivos, subtendidos em valores como “família”, representam. Nesse sentido, a harmonia que rondava o lar de Adhemar de Barros, e que por várias vezes foi mostrada ao espectador do BT, sugere um convite para, da sala escura do cinema, “adentrar” a residência do homem público. Um reforço ao aspecto de “sinceridade” no discurso adhemarista e algo caro para quem lidou com acusações de conduta política pouco exemplar<sup>44</sup>. As manifestações de carinho e afeto começam antes mesmo de “adentrarmos” ao lar do homem público. No quintal de sua residência, já nos deparamos com demonstrações de respeito e devoção extremas ao <“casal que despertou saudades durante os quatro meses em que esteve ausente do país”>. Atitudes como a de uma criança <“graciosa e adorável”> de seis ou sete anos, que em toda a sua <“espontaneidade”> recita uma <“feliz saudação”> a <“Doutor Adhemar”>. E que só é superada pelo exagero de um político “taumaturgo” que o olhar mais atento revela, numa rápida tomada de uma mulher que beija a mão de Adhemar de Barros. As duas ações — o carinho “espontâneo” de uma criança que recita com o dedo em riste algo certamente decorado, da pilastra de um muro em que foi colocada. E a deferência digna de uma autoridade episcopal ou paterna que concede a benção e a aprovação — correspondem ao imaginário coletivo. Esse preza, por exemplo, a espontaneidade infantil das crianças como uma das poucas manifestações verdadeiras existentes. E também a demonstração de respeito incondicional, na proporção merecida por aquele que a recebe. Elementos, enfim, incorporados ao teatro adhemarista para compactuar com a atmosfera de veracidade que se pretendeu ao momento registrado pelas câmeras do BT.

E os cumprimentos continuam numa composição estabelecida pela mescla do público (o político) com o privado (laços de família e amizade). Elementos de convencimento pela linguagem do cinema são articulados, por exemplo, numa tomada em primeiro plano de Adhemar de Barros abraçado com os netos. O registro destas ações nas telas em si é notícia<sup>45</sup>, pois aglutinam num único gesto o homem do lar, da família, pai e avô, revelando a face privada de um homem público, o político, aproximando-o assim das pessoas comuns, do eleitor por assim dizer. Na mesma medida, a política se traduz em relações de compadrio quando vemos o “casal Garcez”, governador e primeira-dama, no interior da residência de Adhemar de Barros e dona Leonor, cumprimentando-os. Mais do que uma amizade ou aproximação entre correligionários, tem-se um “ritual do poder”, numa espécie de prolongamento da transmissão de cargo e posse de Lucas Nogueira Garcez por Adhemar de Barros, ocorrida em janeiro do mesmo ano e quase que nos moldes de uma “investidura”<sup>46</sup>. Porém, no BT n. 501 parece estar presente muito mais que a idéia de continuísmo de um projeto político: temos a afirmação do poder de Adhemar de Barros, na medida em que o apadrinhado e sua esposa — o governador e a primeira-dama do Estado de São Paulo — o acompanham, por gratidão ou dívida, do aeroporto de Congonhas até a sua sala de estar.

## As divergências entre o “bandeirante” e o “povo”

A construção de uma figura política progressista pelo discurso cinematográfico do BT se destaca tanto pelo seu físico avantajado, facilmente notado entre os demais<sup>47</sup>, como pelos gestos firmes e o indefectível cigarro na mão esquerda que lhe deram ares de alguém decidido e moderno<sup>48</sup>. Nas caminhadas no meio do povo, com as mangas arregaçadas ou com o seu paletó nos braços, é mostrado com a postura de alguém disposto ao trabalho<sup>49</sup>. Também é destacada a admiração dos eleitores e eleitoras que o cercavam<sup>50</sup>. Tais imagens, por outro lado, também trazem os limites de uma busca pela identificação cada vez maior com o eleitorado tanto para vãos mais altos na política, como para manter o prestígio conquistado, o seu “capital político”<sup>51</sup>.

Para além da usual ambigüidade do jogo político-partidário, traduzida nas mais díspares alianças políticas, o discurso cinematográfico descortina a dificuldade do adhemarismo em lidar com uma série de valores conflitantes. Nesse sentido, é exemplar um trecho do discurso de Adhemar de Barros — reproduzido pelo narrador no BT n. 674 — sobre a sua plataforma de governo para as eleições presidenciais de 1955: <“iremos para luta com um programa popular e nacional, agrupando em nosso lado as forças populares e nacionalistas que, como nós, propugnam uma solução brasileira para os problemas brasileiros. Sem chauvinismos nacionais e sem entreguismos mercenários construiremos a felicidade do povo”>. Nas palavras desse vago compromisso político, o seu conjunto de idéias se desfaz quando questionamos a imagem construída pelo cinema de Adhemar de Barros. Como conciliar, por exemplo, uma “solução brasileira” para os “problemas brasileiros” com o discurso de alguém que se gabava de visitar a Europa em “viagens de estudos”? Mas a questão central, e que engloba todas as outras, a nosso ver, persiste na promessa de “felicidade do povo” num discurso que, ele mesmo, não saiu imune aos “chauvinismos” que dizia ir contra. Principalmente no que se refere a certa “ética coletiva” afeita a um conservadorismo disseminado nos setores médios da sociedade paulista, em que o “desejo de preservar” determinados valores participa de um certo projeto de “felicidade” para o estado que se desenvolvia em ritmo acelerado. É na idéia de um desenvolvimento excludente, assim nos parece, que o BT entrelaça fundamentos morais e religiosos da política adhemarista, convergindo para uma imagem de harmonia e equilíbrio para a sociedade sempre protegida, a princípio, de quaisquer perturbações.

Para este exemplo, o BT n. 549<sup>52</sup> apresenta uma tensão bastante reveladora no ano em que as preocupações eleitoreiras não foram tão prementes, e evidencia a latência do conservadorismo adhemarista no trato dispensado aos migrantes<sup>53</sup>. “De todo o Brasil” é o intertítulo que abre uma notícia das famílias nordestinas que migravam para São Paulo. Com uma música “amistosa” para criar um clima de boas-vindas, o registro se inicia com uma pequena panorâmica em plano médio sobre um caminhão pau-de-arara estacionado e com pessoas descendo da caçamba com seus pertences. O discurso começa estabelecendo um lugar para os “de fora”, quando o narrador noticia que <“a lavoura paulista precisa de braços”>, atribuindo, de antemão, um destino àquelas famílias que chegam sem parar à capital paulista, como nos dá a entender a

seio do político entre simpatizantes. *Bandeirante da tela n. 585*. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1954. Fita de vídeo (6min40seg), VHS, sonoro, p&b, VV00048. Cinemateca Brasileira.

<sup>48</sup> Como vemos em *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>49</sup> *Bandeirante da tela n. 678*. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1955. Fita de vídeo (7min17seg), VHS, sonoro, p&b, VV00099. Cinemateca Brasileira.

<sup>50</sup> *Bandeirante da tela n. 679*. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1955. Fita de vídeo (7min), VHS, mudo, p&b, VV00099. Cinemateca Brasileira.

<sup>51</sup> “(...) conservado mediante o trabalho constante que é necessário não só para acumular o crédito como também para evitar o descrédito”. BOURDIEU, Pierre, *O poder simbólico*, op. cit., p. 189.

<sup>52</sup> *Bandeirante da tela n. 549*. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1953. Fita de vídeo (7min59seg), VHS, sonoro, p&b, VV00048. Cinemateca Brasileira.

<sup>53</sup> Parcela crescente no quadro social paulista dada a necessidade constante de mão-de-obra. Entre 1951 e 1952, é registrada a expressiva entrada de aproximadamente 250 mil migrantes ao ano. 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 ago. 2007, p. 25.

<sup>54</sup> *Bandeirante da tela n.591*. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1954. Fita de vídeo (6min14seg), VHS, sonoro, p&b, VV00048. Cinemateca Brasileira.

fala seguinte do narrador: <“despejam-se levas e levas de patricios do nordeste”>. Como percebemos, não está reservado para estes nordestinos o espaço da cidade e muito menos o da modernidade. Ao contrário, assistimos um discurso que os quer longe dela. É o que se reforça quando a câmera mostra mais uma panorâmica do mesmo caminho com homens, mulheres e crianças seguindo sob o olhar vigilante da Força Pública. Longe de uma representação cordial, o registro cinematográfico trabalha numa chave extremamente negativa quando subtende que os nordestinos, que desejam aproveitar o <“clima camarada”> (melhores oportunidades), representam, no limite, uma “ameaça” vinda “de todo o Brasil”, já que <“vendem tudo e trocam a seca pelo tubarão”>. Nesse sentido, um clima de vigilância se impõe àquele grupo potencialmente causador de desordem, sem segurança econômica alguma, a exemplo das <“crianças [que] andaram morrendo pelo caminho”> e dos <“trastes vendidos [que] mal deram para pagar o caminho”>. Assistimos, durante todo o registro, a alternância de planos e enquadramentos que abusam das cenas de desconforto impingidas àquelas famílias. Até mesmo a câmera do BT soa “ameaçadora”, dada a pouca receptividade que as pessoas demonstram ao serem captadas em primeiro plano. O registro segue com mais uma panorâmica em plano médio das pessoas que já desceram do caminho e amontoaram seus pertences na calçada enquanto a Força Pública continua os vigiando. E os enquadramentos sobre os semblantes cansados e sofridos de mulheres, crianças e velhos procuram confirmar uma imagem negativa para aquele grupo que não pertence à cidade grande, mas que dela espera muito. O assunto finaliza num enquadramento de câmera mais aberto daquelas pessoas encostadas na parede, ainda “escortadas” pela polícia, e com uma saudação nada encorajadora do narrador: <“felicidade amigos, a ordem agora é se virar!”> — com a mesma música “amistosa” que então é possível reconhecer: *Aquarela do Brasil*. Por esta resumida descrição, notamos que o discurso adhemarista insiste em sustentar uma receptividade inexistente, pelo que se constata nas imagens e nas frases do texto de locução. É clara a tensão que o registro comporta, quando a “boas-vindas” se traduz num aviso nada cordial para com aquelas pessoas: “enquadrem-se”, “comportem-se”, “não causem problemas e tampouco desordem”, termos que atestam a verdadeira cordialidade do subtexto.

E em meio às outras experiências cotidianas levadas às telas, o retrato dos estratos sociais mais desfavorecidos pelo BT indicam os sinais do efetivo conservadorismo na exaltação de uma São Paulo em desenvolvimento. Nesse sentido, são marcantes as ocasiões em que a câmera do BT tratou das favelas de São Paulo. No BT n. 591<sup>54</sup> este traço conservador é evidente quando, na chave da denúncia da administração janista, contemplam-se as mazelas de uma cidade em seu quarto centenário. Com uma música alegre, quase circense, uma vista aérea varre o bairro paulistano do Pacaembu com suas casas, prédios e o estádio municipal. A seguir, outra tomada aérea sobrevoa o centro mostrando o <“dinamismo da metrópole que mais cresce no mundo”>. Uma panorâmica em plano médio passa por algumas casas e barracos na favela, contrariando as cenas anteriores do centro com a informação de que há <“nos bairros, porém, o realismo que choca”>. Mas o que vemos, entretanto, não se confirma, pois se trata de uma quase idílica representação de meninos

correndo e brincando, numa composição cenográfica marcada por espaços vazios, organizados até, algo bastante distante de um “realismo chocante”. Em outro registro, o BT n. 696<sup>55</sup>, nas tomadas em plano geral da Avenida Paulista com suas residências, jardins e o trânsito intenso de carros na rua, constata-se que ela <“continua sendo uma das mais finas artérias de São Paulo”>. E para mais um plano geral de um prédio em construção na paulista, temos a informação que <“ao lado de antigas e belas residências estão sendo construídos luxuosos prédios e apartamentos para moradias de pessoas de largas posses”>. Feita esta introdução estabelecendo o *status* dessa “fina artéria” da cidade, vemos alguns planos de uma construção tendo ao lado um conjunto de casas pobres. Logo, somos informados que na Avenida Paulista <“vamos encontrar uma favelinha”>. E com três tomadas distintas em plano geral de uma mesma viela com casas e barracos, somos informados que <“a miséria e a promiscuidade instalaram-se no reduto da riqueza e do luxo”>. Nesse momento, o que as câmeras do BT mostram são duas crianças que brincam num espaço de terra batida, compondo um quadro algo bucólico. <“O contraste é chocante! Comprometendo a estética urbana e depondo contra os órgãos de assistência social”> alerta o narrador. Porém, o que “choca” é o preconceito elitista preocupado com a “estética urbana”. Cabendo aos “órgãos de assistência social” a tarefa de higienizar a metrópole dos elementos de conduta reprovável ou suspeita mostrados neste registro cinematográfico do espaço habitado pelos pobres.

Assim sendo, a própria linguagem cinematográfica evidencia as falhas da estratégia populista de Adhemar de Barros de criar uma memória política atrelada a uma representação de realizações e amor ao próximo. Nesse sentido, a prometida felicidade no projeto político adhemarista não consegue esconder a desigualdade que lhe é inerente, e o que se assiste acaba revelando como um populismo é construído assim como o discurso fílmico. Se para criar uma popularidade para Adhemar de Barros o BT se valeu das angústias e dos valores da sociedade, esta quando observada em detalhes, em filigrana, nos dá outro recado. Como não considerar, por exemplo, o desdém com as camadas sociais mais baixas mostradas na exploração dos rostos cansados dos imigrantes nordestinos, ou nas cenas em que assistimos das mães exaustas em esperar horas na fila para o recebimento do presente de dona Leonor às crianças pobres, como vemos no BT N°415. Nele, uma simples panorâmica em plano geral é testemunha das famílias que se equilibram à beira de um barranco para serem agraciadas pela demonstração de <“solidariedade humana dos bons”><sup>56</sup>.

Também revelador de uma estratégia política é o emprego de certas recorrências pelo discurso adhemarista. Temas, aliás, que se confirmam quando cotejados com cartazes, panfletos, marchinhas de campanha, esquetes de programas radiofônicos e televisivos, jornais e dísticos partidários<sup>57</sup>. Nesse sentido, é notável como numa cédula do PSP concentra, numa mesma iconografia, elementos básicos da “mitologia” adhemarista<sup>58</sup> também presentes no BT. Nela estão representados, por exemplo, importantes temas de campanha como a construção de estradas e de hospitais sob um céu pintado com as cores da bandeira paulista, tendo à esquerda a iconografia clássica do bandeirante que “olha” para sua moderna tradução: o “bandeirante da nova geração” (como escrito

<sup>55</sup> *Bandeirante da tela n. 696*. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1955. Fita de vídeo (6min45seg), VHS, sonoro, p&b, VV00099. Cinemateca Brasileira.

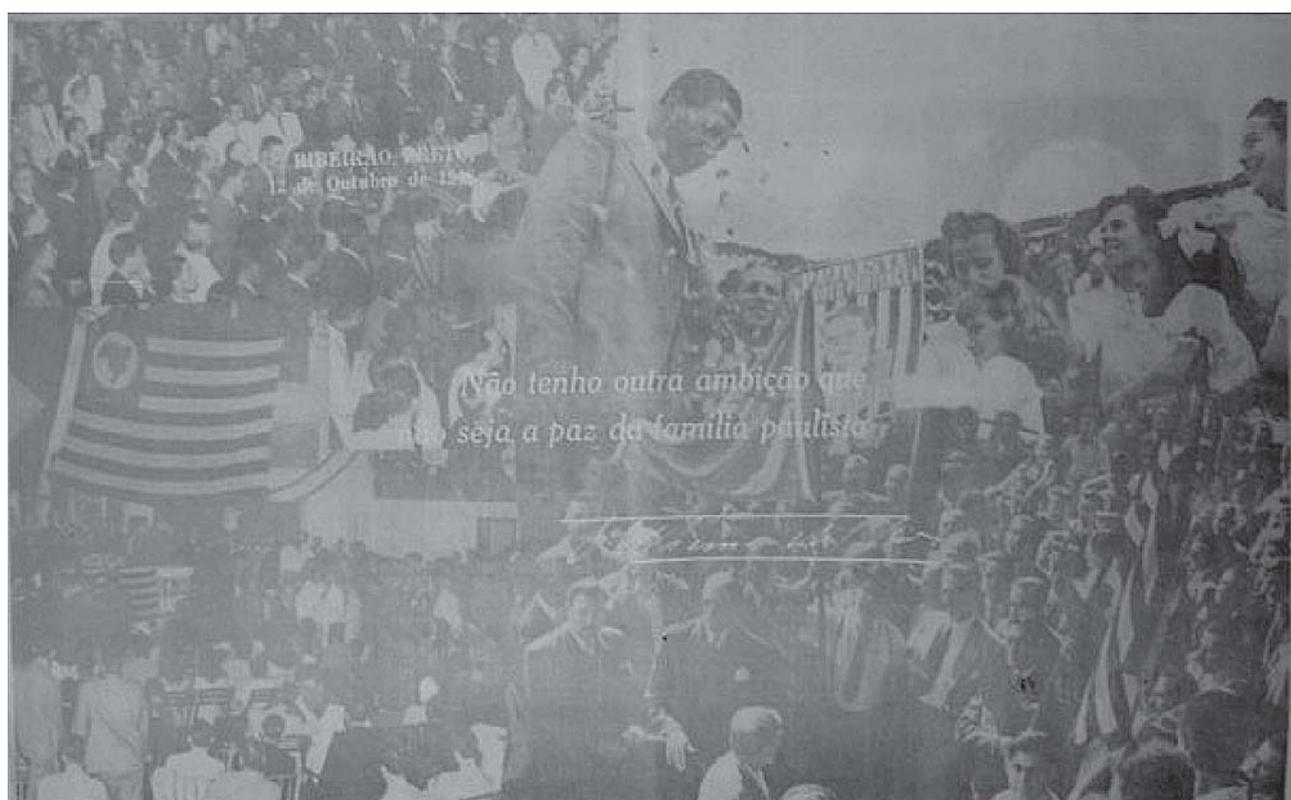
<sup>56</sup> *Bandeirante da tela n.679*. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1955. Fita de vídeo (7min), VHS, mudo, p&b, VV00099. Cinemateca Brasileira.

<sup>57</sup> Tarefa desenvolvida com detalhes nos capítulos 1.2 e 3.2 de ARCHANGELO, Rodrigo. *Um bandeirante nas telas de São Paulo, op. cit.*, p 33-49; 165-174.

<sup>58</sup> Cédula do Partido Social Progressista. São Paulo, 1946. Caixa 631, pasta 02, doc. 003. Fundo Adhemar de Barros – Arquivo do Estado de São Paulo.

no centro da cédula) representado na fotografia retocada do rosto de Adhemar de Barros disposta à direita da cédula. O que se completa com as palavras do próprio político, no verso, dizendo não ter outra ambição “que não seja a paz da família paulista”. Contudo, se essa tônica paulista que configurou uma importante força discursiva para Adhemar de Barros, quando transposta à chave cinematográfica revela, de forma singu-

Cédula do Partido Social Progressista. São Paulo, 1946.



lar, a fraqueza do mesmo discurso, principalmente em 1954, ano este repleto de momentos importantes.

No início de 1954, ano das comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, a situação política tanto de Adhemar de Barros como do PSP não era a das melhores. Se na esfera municipal despontava como força inovadora Jânio Quadros, então prefeito da capital paulista. No âmbito estadual as relações com o então governador Lucas Nogueira Garcez estavam bastante estremecidas, dada a ingerência do grupo adhemarista dentro do PSP nos rumos do governo. Nesse sentido, o adhemarismo não tinha o que festejar, pois as comemorações oficiais estavam a cargo dos poderes públicos, e estes nas mãos de seus rivais. O que é sintomático, portanto, da pequena cobertura em *O Dia*<sup>59</sup> e a ausência das comemorações oficiais no BT, em que nada importante foi mostrado a não ser algumas denúncias da má administração dos dirigentes da São Paulo quadricentenária. Para o adhemarismo restava-lhe, porém, resgatar o que lhe era central em seu discurso, naquele importante ano de eleições estaduais. E assim o fez no dia da Revolução Constitucionalista de 1932, o Nove de Julho comemorado no ano do IV Centenário da cidade. O jornal *O Dia* realizou uma intensa cobertura da festividade programada para esta data e uma edição especial dedicada ao evento chegou às telas de cinema pelo BT<sup>60</sup>. Nas imagens em movimento, foi completamente eclipsado o prefeito — que muito provavelmente esteve presente, a julgar a importância da data no calendário paulista — e por pouco não vemos o governador, que aparece num rápido *take* e de costas para a câmera, quase elidido por completo. Tais adversários não poderiam “manchar” com as suas presenças a representação elogiada pelo jornal e cinejornal adhemaristas. A data que melhor traduz a “epopéia paulista”, justamente o dia da deflagração da Revolução de 1932, foi a oportunidade para salientar a força retórica do bandeirantismo ostentado por Adhemar de Barros, e tão participativo daquele episódio. Porém, por mais que fosse fato a popularidade de Adhemar de Barros e a força do PSP em São Paulo, o rompimento político com o governador Lucas Nogueira Garcez e o surgimento do seu principal opositor Jânio Quadros refletem as próprias tensões da sua principal chave discursiva, a “unidade paulista”. Continuar insistindo num apelo fortemente arraigado a uma narrativa heróica foi o erro de um provincianismo desatento ao que estava em sua volta, e revelador da sua distância com as camadas populares. Por mais que o cinejornal adhemarista insistisse nos elogios ao progressismo sem riscos e imbuídos de valores mantenedores, em último caso, da ordem, esse mesmo progressismo se encontrava 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<sup>61</sup>. Se o “ritual do poder” pôde ser exercido nas telas durante a ascensão adhemarista (seu mandato e a sucessão), restava-lhe agora, fora do poder, a pátria bandeirante, o que traduziria, no limite de sua propaganda, o paradoxo da sua política.

Nesse sentido, o BT deixa a ver não a proposta efetiva de um projeto, mas um discurso político que, entre o elogio à pátria bandeirante 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

<sup>59</sup> Jornal diário de propriedade do próprio Adhemar de Barros. Cf. ALVES FILHO, Francisco Rodrigues, *op. cit.* p. 140; e CANNABRAVA FILHO, Paulo, *op. cit.*, p. 221.

<sup>60</sup> *Bandeirante da tela edição especial – Nove de Julho no IV Centenário: epopéia de brasilidade*. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1954. Acervo Cinemateca Brasileira.

<sup>61</sup> Não podendo, inclusive, explorar devidamente a morte de Getúlio Vargas, posto que naquele momento Adhemar de Barros também havia se distanciado do líder trabalhista. Cf. *Bandeirante da tela s/n (Morte de Getúlio Vargas)*. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1954, Fita de Vídeo (6min37seg), VHS, sonoro, p&b, VV00683.

vinham do norte/nordeste, ao invés disso, clamou pela ordem denunciando o caos numa cidade que se transformava. E também não ouviu o povo que crescia com a modernidade, alijando-se politicamente do poder regional e nacional. Adhemar de Barros e o seu cinejornal não perceberam tudo isso.

Talvez assim fique mais claro porque o adhemarismo não conseguiu alçar vôos mais altos no cenário nacional. Se da sociedade paulista ele tirou a sua força retórica, clamando pioneirismo e progresso, no mesmo “pacote” veio a sua fraqueza. Ao se colocar como mediador para uma série de desejos, tentou mergulhar fundo nos valores e nas tradições de São Paulo, porém não teve fôlego para subir à superfície com um discurso nacionalmente convincente. Ainda assim, o adhemarismo ainda teve forças para um terceiro mandato em 1962, indicando a força política de um apelo à ordem e ao desenvolvimento seguro, insistentemente representados em imagens pelo BT anos antes. Resta saber se no quadro político e cultural tais elementos continuam presentes, ainda dispersos no “fazer política” em São Paulo.



*Artigo recebido em fevereiro de 2009. Aprovado em maio de 2009.*