

Telejornalismo de cineastas nos anos de chumbo: construções do popular no embate da “viola X guitarra”

Cássia Louro Palha

Doutora em Comunicação Social e em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora Adjunta da Universidade Federal de São João del-Rei. Autora de “Identidade Nacional, Ensino de História e as diretrizes para as relações étnico-raciais”. *Métis História e Cultura*, Universidade de Caxias do Sul, 2002.

RESUMO

O presente texto aborda o programa Globo Repórter no contexto da década de 1970, cuja singularidade de sua produção cultural apresentou-se como um nicho crítico frente ao jornalismo da Rede Globo naquele momento, a reboque de suas veiculações de um “popular” que não raro serviu de contraponto à cultura do progresso e da ordem estabelecidos pelo regime militar. Em particular é analisado o filme *“Boa Esperança: a viola X a guitarra”* (1976), de João Batista de Andrade. Com o mote do aniversário de uma cidade do interior do estado de São Paulo, o filme explora a discussão de “progresso” tão enfatizada como apelo seminal da proposta do “Brasil Grande” presente nas propagandas da AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas).

PALAVRAS-CHAVE: telejornalismo; popular massivo; Brasil contemporâneo.

ABSTRACT

This paper analyzes Globo Reporter programme during the context of 1970s, when the singularity of its cultural production was presented as a critical reference on Globo's journalism during that time from a “popular” construction that was many times used as a focus against culture of progress and order established by military government. Specifically, we analyze the film *“Boa Esperança: a viola X a guitarra”* (Good hope: the small guitar X the guitar”) (1976), by João Batista de Andrade. From the topic of the anniversary of a city of São Paulo state, the film shows the discussion about progress emphasized by the proposal of “Big Brazil” present on AERP's (Special Advisory of Public Relations) advertisements.

KEYWORDS: journalism on TV; mass media; contemporary Brazil.

Telejornalismo de cineastas nos anos de chumbo: construções do popular no embate da “viola X guitarra”¹

Introdução

O logotipo do *Globo Repórter* foi visto pela primeira vez em abril de 1973, como desdobramento do projeto de uma série de 24 programas dirigidos por cineastas oriundos em sua maioria do Cinema Novo, sob a direção geral de Paulo Gil Soares, o *Globo Shell Especial*. Patrocinado pela empresa petrolífera *Shell*, o programa com veiculação mensal no horário das 23:00 horas mostrou-se um sucesso de crítica e público, para pouco tempo depois dar forma ao *Globo Repórter* que, em menos de um ano após sua estréia, ganhou o espaço nobre das nove horas e o prêmio da Associação de Críticos de Arte do Estado de São Paulo, como o melhor programa jornalístico da televisão brasileira.

Organizado em equipes pequenas e trabalhando de forma isolada do setor jornalístico da Globo – apesar da submissão, desde 1974, ao Departamento de Jornalismo da emissora, na figura de seu diretor, Armando Nogueira – o programa dividiu-se em três núcleos. Em São Paulo, formou-se a equipe de João Batista de Andrade e Fernando Pacheco Jordão enquanto, no Rio

de Janeiro, Paulo Gil Soares reuniu nomes como Washington Novaes, Walter Lima Jr. e Eduardo Coutinho. Paralelamente, a produtora independente *Blimp Filmes*, responsável pelos primeiros programas da *Globo Shell*, vendeu um pacote de filmes para a emissora, permitindo a contratação de uma equipe fixa que também passou a fazer parte do programa, com um elenco formado dentre outros por, Maurice Capovilla, Sylvio Back, Leon Hirszman, Gregório Bacic e Hermano Penna.

Pode-se dizer que no conjunto da análise das trajetórias individuais desses profissionais, existiram dois pólos integradores que nos permitem configurar a noção de um certo *habitus*² em comum entre eles: o cinema e a política. São sujeitos que, durante a década de 1950, presenciaram o panorama de um mundo marcado pela arrancada do desenvolvimento capitalista em meio ao início da Guerra Fria, no qual internamente discutia-se as contradições das discrepantes diferenças sociais da sociedade brasileira, com a produção intelectual repensando os parâmetros identitários da nação. Rompendo com o conceito tradicionalista de cultura,

¹ Este artigo foi apresentado como comunicação no VI Congresso Nacional de História da Mídia, GT de História do Jornalismo, Niterói, UFF, 2008, sendo uma adaptação de parte das análises desenvolvidas na tese de doutoramento intitulada “*O POVO E A TV: Construções do popular na história do Globo Repórter (1973-1985)*”. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação /UFF, Niterói, 2007.

² O conceito de *habitus* em Bourdieu oferece a instrumentalidade para a apreensão de uma tendência no comportamento, nos gostos e preferências de indivíduos e ou/grupos oriundos de uma mesma trajetória social, permitindo a análise de parte do princípio de disposições de suas práticas, que poderiam ser interpretadas de forma difusa. É necessário se destacar, contudo, que o *habitus* não é o reflexo de uma ordem social funcionando pela lógica reprodutivista, ao contrário, ele constitui-se pelas estratégias e práticas objetivas/ subjetivas nas quais e pelas quais os sujeitos reagem, inovam, adaptam-se e contribuem no fazer história. Sobre as críticas ao possível caráter reprodutivista do conceito de *habitus* e ao contraponto feito por Bourdieu, Cf. BOURDIEU, *Coisas Ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 9-49.

quase sempre vinculado ao prisma folclórico – também presente nos anos 1950 – buscava-se redescobrir o Brasil. A identidade brasileira como mistura de brancos, negros e índios perdia assim seu tom de justificativa da ordem vigente para gerar seu próprio questionamento.

No transcorrer desta década, como destaca Bernardet, houve um divisor de águas entre uma tradição de documentários de caráter mais informativo e pedagógico e uma nova geração que surgiu dos caminhos dos primeiros curta-metragens do Cinema Novo, influenciado sobremaneira pelo neo-realismo italiano³ e sua busca pela representação da realidade social como veículo estético-ideológico de resistência, no qual, tão importante quanto a abordagem da problemática social, era a busca de possibilidades para sua transformação através da produção cultural (BERNARDET, 1985). Muitos foram os profissionais que ingressaram no *Globo Repórter* no início da década de 1970 e que, neste momento, tiveram suas vidas ligadas à militância política através de produções culturais vinculadas aos CPC's (Centros Populares de Cultura) e ao Partido Comunista Brasileiro. Eduardo Coutinho, João Batista de Andrade, Maurício Capovilla, Renato Tapajós, são alguns dos vários nomes que poderiam ser citados.

O ingresso desses profissionais no programa, bem como de diversos atores e autores na televisão brasileira desse momento, tem sido abordado sob pontos de vista diferentes. Como destaca Ridenti, ora

ele tem sido visto como “cooptação” por parte da indústria cultural, que na incorporação desses artistas buscou legitimar uma ideologia “nacional-popular de mercado”, ora como forma de elevar o nível de qualidade da emissora ou, ainda, como possibilidade de transmitir uma perspectiva crítica às massas, ajudando em uma possível conscientização ou transformação social, via socialização propiciada pela mídia (RIDENTI, 2000).

Por parte da emissora, é preciso considerar que a entrada de profissionais legitimados tanto pelo prisma da experiência no mundo cultural e artístico, quanto em função de vínculos com movimentos sociais e partidários de esquerda, ofereciam um duplo respaldo: interessavam pelo que podiam inovar profissionalmente naquele contexto de reestruturação de sua programação e de seu público alvo (investimento nos chamados setores “A” e “B” de audiência) e também pelo capital político de que gozavam.

Já para esses profissionais cujos filmes foram senão diretamente ligados, por certo influenciados em suas origens pelo Cinema Novo – lembrando que a premissa do Cinema Novo de um fazer artístico autônomo, livre de todo tipo de coerção mercadológica, institucional, política ou partidária construiu neste ponto sua cisão com o CPC – o ingresso em outros nichos, passou a significar um sopro de sobrevivência frente aos desdobramentos dos anos 1960 e a incipiência de um mercado capaz de abranger seu público alvo. Com o acirramento da repressão do regime militar o

³ Apesar do neo-realismo italiano não demarcar uma fronteira exata, pode-se dizer que seu impulso vem com o final da Segunda Grande Guerra e o processo de “libertação” italiana do jugo fascista. De forma mais geral, sua proposta baseava-se na representação “objetiva” da realidade como forma de comprometimento político frente as ideologias morais e totalitárias do regime de então. Com o objetivo de apresentar a realidade do “povo”, grande parte de suas produções passaram a filmar favelas, vilas de pescadores, homens simples do campo das cidades numa lógica maior de exposição dos problemas sociais. A esse respeito, cf. FABRIS, Maria Rosária. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996 e BERNARDET, Jean Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

mercado afunila-se ainda mais e os projetos pulverizaram-se em iniciativas individuais enquanto o esvaziamento político encontrava passagem nas produções cinematográficas das pornochanchadas. O fôlego de parte desses cineastas é recobrado então exatamente no limiar dos anos 1970 com a moderna indústria cultural representada pela televisão e, um pouco mais tarde, a partir da reorganização, pelo próprio governo, da Embrafilme. Um processo que Ridenti chama de “rearranjo pragmático dos artistas de esquerda” com a ordem estabelecida daquele momento (RIDENTI, 2003, p. 155). O que, se por um lado, implicou numa certa ressignificação do sentido mais pragmático do “nacional-popular” até então entendido como projeto político transformador para a sociedade brasileira, por outro, em absoluto significou o abandono de uma certa militância política, ainda que de dentro da Rede Globo de Televisão.

Nesse sentido, é necessário destacar que para o teórico do nacional-popular, Antônio Gramsci, o sentido do termo está ambigualmente ligado ao exercício político entre intelectual e “massas” e à expressão de um movimento maior do intelectual de se colocar “no lugar do povo”. Além disso, Gramsci concebe a mídia (em seu tempo, basicamente fundada na imprensa) como uma moderna arena de conflitos onde, para além do poder hegemônico daqueles que controlam sua produção, comportaria elementos de questionamento e subversão capazes de projetar novas formas culturais (GRAMSCI, 1978 e 1979)⁴. Dentro desta perspectiva, são inegáveis as brechas de

realização/construção de um certo “popular”, ainda que condicionado pelas lógicas de massificação do mercado, pelo posicionamento político da emissora e do próprio regime militar. Evidentemente que, para além da concepção socialista da década anterior, trata-se agora de um “povo público”, medido e controlado pelas pesquisas de opinião. Em outras palavras, a transformação dessas produções culturais em mercadorias massivas pela TV, não impediu seus realizadores, cada qual a sua maneira, de fomentar uma expressividade crítica de formação para esse mesmo público. São nessas fissuras que cresce a construção de um popular massivo voltado para a crítica de várias de suas mazelas sociais e, em última análise, como crítica à sua própria marginalização dentro do sistema. Ou ainda, segundo Gramsci, para o “sentir popular”⁵, que na forma cultural de reportagens e documentários, não raramente, foram levados ao ar. O documentário *Boa Esperança: viola X a guitarra* é um exemplo.

João Batista de Andrade: a militância e o popular

De classe média baixa, mineiro, natural de Ituiutaba, João Batista de Andrade encontra na grande capital paulista dos anos 1950 a possibilidade de dar continuidade aos seus estudos: era um “migrante em São Paulo”. Sua relação com a militância política inicia-se na Faculdade de Filosofia da Escola Politécnica de São Paulo com a criação do Grupo Quatro de Teatro, que teve na maioria dos seus integrantes uma vinculação política

⁴ Sobre literatura nacional-popular e o papel dos jornais em Gramsci, cf. respectivamente: GRAMSCI, 1978 e 1979.

⁵ Para o teórico, o elemento popular antes de tudo “sente” e a passagem do sentir para a “compreensão” e o “saber” depende de uma tomada de posição do intelectual, cujo erro consiste em “acreditar que se possa saber sem compreender e principalmente sem sentir e estar apaixonado”. GRAMSCI, 1995, p. 139.

estreita com organizações populares e partidos clandestinos. Para além de suas produções cinematográficas (*A Eterna Esperança* e *Paulicéia Fantástica*, ambos dirigidos ao lado de Bernadet e Gamal) Batista traçou, nesse momento, caminhos expressivos também no espaço jornalístico, especialmente junto ao combativo programa *a Hora da Notícia*, da TV Cultura de São Paulo, ao lado de Fernando Pacheco Jordão e Wladimir Herzog, este, morto anos depois pelos militares. A trajetória de seu posicionamento político em seus laços com o Partido Comunista Brasileiro pode ser encontrada em seu livro auto-biográfico *Alguma solidão e muitas histórias*. Obrigado, às vésperas do vestibular, a freqüentar o quartel do CPOR (Centro de Preparação de Oficiais da Reserva), destinado aos estudantes universitários, Andrade lembra que atraía a repressão dos oficiais, “talvez pelo incômodo facilmente identificável em meus gestos, olhares e palavras.[...]”. Uma rebeldia que lhe rendeu o apelido de melancia: “melancia todos sabiam, era o cidadão verde-amarelo por fora e vermelho por dentro, um comunista disfarçado de nacionalista” (ANDRADE, 2004). Em nossa entrevista, João Batista de Andrade rememorou da seguinte forma seus caminhos políticos em sintonia fina com o cinema nacional:

[...] Então a cidade (São Paulo) foi um desafio imenso. Essa inquietação foi tanto para a cultura quanto para a política. Eu fui dirigente estudantil e aí o golpe de 64 me pegou no último ano de engenharia e eu tive que abandonar a escola. Não terminei a escola porque eu era diretor da União Estadual dos Estudantes. Mas já na universidade nós tínhamos um grupo literário e um grupo de cinema, o Grupo Kuatro.[...] Eu me preparei na juventude quando eu fiz universidade para

*viver num país socialista, esta é a verdade. E aí veio a ditadura. Eu tenho uma verdadeira ojeriza à ditadura e a tudo o que ela fez tanto pra sociedade de uma forma geral quanto para a minha vida pessoal [...]. E o cinema entrou para a minha vida dessa maneira, com essa carga pessoal, política e também com perdas. O que faz com que na carreira eu tenha uma dualidade muito grande entre a lucidez, a racionalidade mas também uma loucura pessoal de revolta contra a ditadura militar, que era o meu alvo preferido. Sempre foi.*⁶

O cineasta afirma que sua entrada na televisão brasileira – e especialmente no *Globo Repórter* – não impediram que sua obra cinematográfica continuasse atada aos seus princípios políticos. Enfatizando as brechas de trabalho angariadas frente à censura seja do regime, seja da própria emissora, ele comenta sobre seu período de trabalho dentro na emissora: “foi um exercício mesmo como documentarista. Era uma militância de cineasta. Tanto que eu filmei sobre greves, a situação precária dos migrantes nas grandes cidades, filmei sobre menores abandonados [...]”.

O documentário *Boa Esperança* representa um dentre os muitos filmes realizados dentro do *Globo Repórter* na década de 1970, onde vários cineastas pensaram o país pela sua perspectiva crítica e contraditória focada não apenas no homem oprimido de forma mais genérica, mas especialmente no homem do interior. Ridenti, ao analisar a entrada de artistas de esquerda na moderna indústria cultural, afirma esta tendência como um resgate do “encantamento da vida, uma comunidade inspirada no *homem do povo*, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades” (RIDENTI,

⁶ Entrevista feita em São Paulo, em 03/04/2007.

2000, p. 25). Maurício Capovilla é quem de certa forma inaugura essa tendência a partir do núcleo da *Blimp Filmes* com os filmes *Do sertão ao beco da Lapa* (1972) e *O último dia de Lampião* (1973). O primeiro é baseado numa carta de Guimarães Rosa ao amigo Paulo Dantas, que traz um mapa das fazendas onde o escritor viveu sua infância, perto de Cordisburgo, estado de Minas Gerais. O cineasta percorre então sítios e fazendas e descobre que o mapa era, na verdade, uma invenção do escritor, ou ainda, a “projeção de sua alma”. Uma narrativa onde o espectador encontra-se com o mundo rural, com seus homens e suas histórias. Já no filme sobre Lampião, com atuações de atores e de ex-cangaceiros além de outras personagens que estiveram no acontecimento original, têm-se ricas reconstituições costuradas por depoimentos históricos, fundindo ficção e realidade a partir do impacto da construção de um mito nordestino que é morto frente às câmeras.

Hermano Penna é outro importante nome deste núcleo com *Folia do Divino* (1974), *A mulher no Cangaço* (1976) e *O raso da Catarina* (1977). O filme *Folias do Divino*, por exemplo, ao percorrer os quatro cantos do país acompanhando essa manifestação popular que mistura festa e fé, sagrado e profano, traz a tona um caldeirão cultural apresentando o que tanto para o senso comum quanto para a academia representa parte do “lado positivo” de nossa brasilidade. A Era do Divino é construída como um lugar onde, como diria Bakhtin, “o povo se torna imortal” (BAKHTIN, 1987, p. 223).

Já com Eduardo Coutinho, têm-se filmes não menos expressivos como *Sete dias em Ouricuri* (1976), *O pistoleiro de Serra Talhada*

(1977) e *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979). *Sete dias em Ouricuri*, em especial, é um documentário recorrentemente citado como ícone de uma filmografia na qual o homem rural é retratado a partir de seu tempo de estar e de se manifestar no mundo.

A filmografia de João Batista de Andrade é especialmente cara na perspectiva mais politizada desse interior brasileiro no que diz respeito à questão agrária propriamente dita, incluindo seus muitos migrantes e bóias-frias. Podem ser citados além de *Boa Esperança: viola X Guitarra* (1976) e *Bóias-frias* (1975) – que de maneiras diversas abordam a realidade dos trabalhadores que desenraizados da terra, passam a residir nas cidades vagando a procura de trabalho ou servindo ainda às mesmas fazendas de antes como “volantes” através do recrutamento diário, sem direitos e vínculos trabalhistas – o documentário *Caso Norte* (1978). Este, sobre o assassinato de um migrante nordestino num bairro de periferia da grande São Paulo, onde o cineasta ousa na crítica ao social e na violência do aparato policial. O migrante ao ser na maioria das vezes forçado a abandonar o campo, não passa a habitar a São Paulo dos cartões postais e da promessa de modernização vendida pelo regime, mas a periferia que demarca como lugar social, o espaço ocupado pelos excluídos desse mesmo sistema.

Boa Esperança: A Viola X Guitarra (1976)⁷

Boa Esperança, uma cidade do interior do estado de São Paulo é o mote utilizado por João Batista de Andrade para discutir a questão do progresso. De apelo seminal da proposta do “Brasil Grande” presente nas propagandas da AERP (Assessoria Especial

⁷ *Boa Esperança: viola X guitarra*, Globo Repórter, 33', 24/09/76, CEDOC/Globo – Fita B 31.

de Relações Públicas), a noção de progresso é senão questionada, de certo complexificada no documentário que mostra, em ricas passagens, a história de uma cidade dividida entre o rural e o urbano, entre as tradições e a modernidade, entre o encontro pela oralidade e pelos meios massivos, entre a natureza e a tecnologia, entre o trabalho e o capital. Todos metaforicamente resumidos numa disputa entre a viola e a guitarra. Andrade resumiu-me da seguinte forma como chegou a Boa Esperança:

Boa Esperança na verdade foi o seguinte: me deu a idéia de fazer um filme sobre o interior do Brasil. Na verdade eu queria fazer um filme sobre a idéia de progresso. Comecei a procurar alguma cidade que fazia aniversário, aí naquele mês tinha a cidade de Boa Esperança. Eu não conhecia nada de Boa Esperança. Fui para lá sem conhecer nada, como eu gosto de fazer, eu não gosto de pesquisa. [...]

O propósito de filmar personagens de uma cidade até então desconhecida, do interior do estado mais industrializado do país e com certeza o mais representativo simbolicamente do sentido de “progresso” defendido pelo regime, em plena comemoração cívica por seu aniversário, compõe de forma singular o *embate* narrativo pretendido por Andrade.

A locução sobre a cidade e o sentido do programa ganham a força de legitimação da marca jornalística da emissora na voz de Chapellin. As intervenções do cineasta com perguntas em *off* são também expressivas

em todo o filme. Apesar do foco de todo o documentário ser baseado nas personagens, o microfone portátil em inúmeras cenas dá igualmente um tom de reportagem mais diretiva à narrativa. A locução se faz em meio a imagens sucessivas do cotidiano, com populares conversando em suas casas e nas esquinas, em churrascos e festas, em bares e nos ambientes de trabalho, charretes chegando, crianças brincando em cima de árvores, cachorros, carros à miúdo passando por ruas largas e tranqüilas. No todo, a narrativa imagética com seus enquadramentos de câmera e a luminosidade de suas cenas dá ênfase às personagens a partir da predominância de planos americanos característicos da linguagem televisiva⁸. Os movimentos da objetiva também surpreendem, funcionando por vezes como o olhar do próprio espectador, num exercício escrutinador de objetos e lugares. A narrativa sonora se divide entre sons do ambiente natural das personagens e silêncios marcados por reflexão, entre uma trilha com música popular e rock (nos momentos dos bailes locais) por um lado e, de outro, modas caipiras, caracterizando a polaridade do “novo” com o “velho”, “da guitarra com a viola”. No decorrer do filme, porém, acaba prevalecendo essa última, não deixando dúvidas sobre o lado interiorano de Boa Esperança.

São exatamente suas características interioranas, o foco das primeiras sequências, que destacam as qualidades de uma vida sem crimes, sem poluição, sem trânsito, sem o

⁸ A linguagem do documentário como extensão do gênero jornalístico de televisão é ainda pouco estudada. Cf. RENOV, M (org) *Theorizing Documentary*. Nova York: Routledge, 1993. A própria denominação documentário tem sido suficiente, ao longo dos anos, para suscitar discussões intermináveis. Etimologicamente evocando o sentido de “documento” do real, este gênero ainda carrega o estigma de uma suposta apreensão objetiva da realidade pelas câmeras, colocando-o em constante contraponto com o filme de ficção. Para além das discussões acadêmicas, percebe-se que mesmo seus precursores, o norte americano Robert Flaherty e o escocês John Grierson, ainda na primeira metade do século XX, nunca tiveram em seus trabalhos a ilusão de uma abordagem objetiva do real, apesar do caráter científico, informativo e mesmo pedagógico que o definiu em suas primeiras décadas.

estresse dos grandes centros, no que a pergunta do locutor aponta para a *intriga* propriamente dita do documentário: *“Por que a cidade quer o progresso? Quem responde são os personagens deste filme. É o povo de Boa Esperança!”* E numa nova seqüência, com enquadramentos fechados nas personagens que passam a dar o ritmo dos planos que acompanham a narrativa verbal:

O que pensa do progresso Domingos Dorsa, o lixeiro da cidade? E Luiz Bispo, o dono da padaria? E o barbeiro Augusto Furlan? Mauro Eduardo, o gerente do banco? D. Zulmira, dama da sociedade local? Hélio Alcarça, o empreiteiro de bóias-frias? D. Idalina Pires, bóia-fria ?...

Apresentadas algumas das personagens que o diretor seleciona para o documentário, tem início uma narrativa que ajuda a desconstruir uma concepção de progresso como destino de uma identidade atávica da nação – ao modelo positivista da propaganda militar – para colocá-la em xeque, problematizando-a em sua complexidade e contradição no plano do cotidiano popular. A todo o momento, a *intriga* criada no filme parece perguntar ao espectador: progresso por quem e para quem?

Da hibridez de rostos feitos de histórias distintas, a ênfase maior é dada à vida dos aproximados 2.000 bóias-frias que habitam a cidade de 3.200 pessoas. Eles surgem na tela antecedidos por depoimentos de jovens e trabalhadores autônomos que retratam a falta de perspectivas na pequena cidade, que não oferece alternativas para a continuidade dos estudos e para o ingresso num mercado de trabalho mais amplo, como na promessa oferecida pela grande capital do estado. A dicotomia campo X metrópole perpassa a construção de um consenso, no qual, como caracteriza Novais, a vida nos grandes centros

além de atrair e fixar por oferecer as melhores oportunidades, acenando para um progresso individual, “é ainda considerada uma forma superior de existência” enquanto a “vida no campo, ao contrário, repele e expulsa” (NOVAIS, 1988, p. 574).

Os depoimentos, contudo, não caminham de forma unívoca para uma visão idealizada do Brasil do progresso. Uma das personagens entrevistadas, um técnico de TV, afirma em close frontal: *“Eu estava melhor numa cidade grande por causa do campo de serviço. Mas acontece que eu sou pobre e na cidade grande eu vou ter que pagar aluguel caro. E aqui eu ainda tenho condição de construir a minha casa.”* A constatação da pobreza como um lugar social de difícil mudança e para além mesmo do acesso ao sonho da casa própria (então, mais possível no interior) ajuda a interpelar junto ao espectador o amplo espaço de exclusão que sempre acompanhou a geografia da modernidade brasileira. Uma modernidade que ao chegar ao campo, reforçando o monopólio da terra, substituiu o morador e o colono pelo proletário rural ou ainda pelo chamado “bóia-fria”, tão ricamente representado na filmografia de Andrade.

Após uma breve seqüência com os sons e as imagens destacando o interior de uma casa de bóias-frias preparando a comida (que será servida fria, dando sentido ao nome) em frente ao fogão de lenha durante a madrugada, Chapellin argumenta: *“São raros e rendem pouco os pequenos trabalhos autônomos como os de electricista, pedreiro, sapateiro. Para a maioria, o que resta é a lavoura e como as fazendas não dão mais casa e comida, resta ser bóia-fria.”* As imagens dos trabalhadores descendo do caminhão (pau-de-arara) com o dia começando a clarear ao fundo, constroem a identificação com a dura

rotina de exploração, calculada em números pela narrativa verbal: *“Assim é a vida do bóia-fria... Cinquenta cruzeiros para os homens, 35 para as mulheres e vinte para as crianças maiores que já podem trabalhar. O que faz Boa Esperança crescer, é a presença dessa mão-de-obra rural”* (grifo meu). A importância da afirmação feita na locução, dando a essa mão-de-obra o lugar do desenvolvimento da cidade, passa ao longo da narrativa a ir de encontro a outros pontos de vista importantes que complexificam a *intriga*. Voltarei a essa questão um pouco mais adiante, para não quebrar ao leitor a trama de seleção feita no filme nas duas seqüências seguintes.

Elas se referem a dois lugares de fala distintos representados por duas mulheres importantes para a cidade. A primeira a ser apresentada é Dona Zulmira, responsável pela creche municipal. A câmera dá início à narrativa percorrendo os inúmeros berços disponíveis ao som do choro insistente de crianças, onde indiretamente é respondida a pergunta que fica no ar na seqüência anterior que fala das crianças bóias-frias que já podem pegar na enxada. Aquelas que ainda não podem estão ali, sendo mostradas aos cuidados de Dona Zulmira que, em plano americano, numa postura altiva e com voz firme, desfila seu “capital social” diante das câmeras: *“Eu sou vereadora, presidente da comissão de finanças, sou presidente aqui da Casa da Criança, sou gerente da Telesp e concessionária da Líquigaz”*. A locução de Chapellin então esclarece: *“A Casa da Criança é mantida com verbas do Estado e com doações da sociedade local”*, no que Dona Zulmira prossegue:

A cidade precisa muito de mim e principalmente a classe da plebe, porque eu ajudo no conforto dessas crianças. Nós fazemos de tudo contra o desemprego. As

crianças entram aqui pela manhã, às cinco e meia, para que as mães possam ir ao trabalho. Se nós não recebemos as crianças aqui, elas não tinham como ganhar o sustento. Porque a pobreza aqui em Boa Esperança, diminui muito. Mas depois que eu estou aqui desde 68, a situação financeira desse povo da plebe melhorou muito.

Na seqüência seguinte é então apresentada em plano americano com Dona Antônia de Paula, uma mulher do povo que durante quarenta anos exerce o ofício de parteira junto à comunidade mais pobre da cidade: *“Eu sou parteira, vó dessa criança há quarenta anos e não aprendi com ninguém, isso é um dom. Também não sei ler e escrever muito mal, só meu nome [...] Nunca morreu uma criança na minha mão. Meu nome é D. Antônia de Paula”*. Assim, logo após o discurso dos títulos e cargos da dama da sociedade, têm-se a simplicidade da auto-referenciação da parteira; no lugar do apelo a uma “plebe” em melhores condições financeiras graças ao personalismo do poder local, as imagens mostram crianças pobres e mal nutridas andando descalças junto ao esgoto e ao lixo. Enquanto o depoimento enfatiza o “dom” da profissão, a câmera vasculha um dos cômodos do bairro pobre.

Esse embate de mundos opostos proposto no filme não apenas polariza lugares sociais distintos no que pode parecer uma dicotomia simplista, mas convida o espectador a entrar num Brasil mais complexo no qual valores, práticas e costumes marcados entre a tradição e a modernidade também passam a desenhar um novo país.

É nessa direção que após a exibição de seqüências cuja narrativa ricamente descreve ao som de música caipira os hábitos de diversão de fazendeiros e da meninada da cidade, que conta entre risos as molecagens feitas no quintal do vizinho, a câmera passa lentamente pelas portas de duas casas

geminadas com dois senhores de idade sentados em cadeiras colocadas na calçada. A identificação com a cena de solidão dos dois dá lugar à entrada em uma das residências, onde a câmera perscrutadora – metaforizando os olhos do espectador – passa a observar o ambiente e seus objetos. A locução esclarece: “[...] *mas ao mesmo tempo velhos costumes vão desaparecendo. Quando a noite vai chegando, pouca gente põe as cadeiras na calçada para a conversa fiada de passar o tempo, como antigamente. O papo, deu lugar ao diálogo das novelas.*” É com som de fundo de uma televisão ligada, localizada no centro da sala onde a família reunida se encontra, que a narrativa imagética evidencia o enfeite de uma casa de João-de-Barro ao lado de eletrodomésticos e do quadro do Sagrado Coração de Jesus. Assim, tanto a narrativa imagética quanto a locução, informam as mudanças no espaço de sociabilidade do homem popular, que aos poucos modifica suas formas de entrar em contato com o mundo e de reconstruir sua própria história. A calçada, antes uma extensão da sala de visitas da própria casa no qual a oralidade prevalecia, passa a ser cada vez mais espaço do impessoal, enquanto o privado é invadido pelo público que vem da modernidade da televisão, de suas notícias e de suas telenovelas.

Uma convivência entre o velho e o novo que durante a narrativa é várias vezes ressignificada pelas personagens. Como na seqüência que aborda a entrada para uma sessão de cinema com as moças solteiras dizendo preferir os rapazes de fora, que usam brilhantina, possuem motos, são estudados e modernos. Ou ainda nos bailes semanais com os rapazes locais pedindo música caipira, no contraponto das moças gritando pelo rock.

A noção de progresso como o lugar da prosperidade inevitável a ser seguida pela

comunidade é ainda referendada pela seqüência do *Lyons Clube* da cidade. O enquadramento de câmera no escudo do clube abre aos poucos seu zoom mostrando em plano de conjunto o que a locução chama de “forças vivas da cidade”: o prefeito, os presidentes da ARENA e do MDB, os vereadores e comerciantes. Ao som do canto do Hino da Bandeira o quadro cívico é montado.

As personagens mais destacadas na seqüência são o gerente do banco recém-inaugurado – e que não por acaso é também o presidente do clube – além de D. Zulmira, a vereadora e presidente da Casa da Criança, já conhecida do espectador, que é condecorada na ocasião da filmagem. A narrativa, porém, tensiona essa perspectiva de progresso em dois outros momentos que antecedem o final do filme.

São momentos que ilustram e ao mesmo tempo posicionam o espaço político do cineasta e de sua crítica ao país daquele momento. Em nossa entrevista, ao construir sua memória sobre o filme, ele explicita que essa noção de progresso colocada em xeque representa de certa forma “*a modernização que alguns teóricos dizem que é a modernização conservadora. Você moderniza tecnologicamente. As classes superiores assumem essa modernização, mas o resto da sociedade fica fora dela.*” É a partir dessa perspectiva que o cineasta exerce em toda a orquestração das seqüências do filme, o que Bakhtin chama de “regência da polifonia”. Em outras palavras, a tradução de “*todos os momentos da interdependência dessas consciências para a linguagem das relações sociais e das relações vitais entre os indivíduos, onde é sustentado o enredo no sentido amplo do termo*” (BEZERRA, 2007, p.195). Vamos então a alguns outros exemplos.

Primeiramente, o mundo da política na cidade ganha espaço através de uma

narrativa imagética que contempla o jeito interiorano de se fazer política. Com planos enfocando o bate-papo dos “caciques” regionais nas esquinas e bancos da praça, a locução esclarece: *“ARENA e PMDB não representam na política da cidade, divergências ideológicas apenas configuram interesses dirigentes de famílias poderosas distintas.”* A sequência prossegue ilustrando pelo particular a realidade enraizada dos tradicionais artifícios oligárquicos da política nacional. A locução enfatiza que o prefeito, que já pertenceu a ambos partidos, tem como meta o progresso *“a qualquer custo”*. Para isso, a necessidade de se aliar ao governo e fazer obras para receber as indústrias. Enquanto a narrativa imagética desfila planos de máquinas abrindo ruas, a locução interpela ao espectador: *“Abrir novas ruas, construir estradas, melhorar a cidade, isso vai trazer desenvolvimento? Os jovens vão achar trabalho na cidade? A população vai crescer? O prefeito acha que sim.”* O depoimento otimista do prefeito surge então quase como que inocente perto do lugar de fala das enfáticas perguntas de Chapellin. Essa tensão construída abre então a condição para a narrativa explorar a crítica ao grande capital como um contraponto ao todo da *intriga* e de sua noção de progresso. Nesse segundo momento é relatada a exploração madeireira na região pertencente à cidade, que durante décadas ajudou a destruir uma das maiores reservas florestais do estado de São Paulo. A continuidade dessa história tem novamente na locução de Chapellin o peso censor:

O ex-prefeito, Dito Braga, hoje fiscal da Coletoria, é velho defensor desse modelo de progresso. Por sua iniciativa, um grupo de São Paulo instalou em 1957 uma fábrica de fécula de mandioca. A fábrica fechou há dois anos sem ter oferecido trabalho à mão-

de-obra local. Mas, Dito Braga continua acreditando que o progresso só vai chegar a Boa Esperança, se vier de fora (grifo meu)

As palavras de Chapellin são acompanhadas por imagens dos passos do ex-prefeito que apresenta ao espectador o velho galpão onde a indústria de fécula tinha suas instalações, explicando: *“o que está nos causando uma grande satisfação e esperança é a aquisição de propriedades agrícolas por parte de industriais oriundos de São Paulo porque é lá que está o capital”* (grifo meu). Neste exato instante do depoimento, não mais a locução de Chapellin, mas a narrativa sonora e imagética assumem o lugar do poder de significação. É aberto um longo plano com imagens do galpão da indústria vazio. Como som, apenas o soar de um ferro sendo batido no compasso de um relógio. Aos poucos esse som dá lugar ao silêncio enquanto o jogo de zoom abre o enquadramento da imagem ao extremo. Entre o silêncio e a imagem parada por segundos – mudando a dinâmica do tempo de contar – novamente a interpelação ao público: progresso para quem?

O filme tem seu fim com duas seqüências explorando o civismo e a festa. É o momento da condecoração das “figuras ilustres” que sobem ao palanque no dia do aniversário de 78 anos da cidade. Enquanto os discursos dos notáveis referendam o progresso da comunidade e do país, o povo sem fala aparece na narrativa imagética apenas aplaudindo e festejando. Com “roupa de domingo”, ele ganha a forma do coletivo preenchendo as ruas com bandeirolas e compo o desfile das escolas e agremiações para a grande homenagem à cidade organizada pelo *Lyons Clube*. Encerrando a seqüência da mesma festa, já ao anoitecer, as câmeras acompanham o desafio da viola

contra a guitarra. Em nossa entrevista, Andrade me disse com entusiasmo: “Quando eu soube daquilo eu fiquei fascinado e voltei lá só pra filmar o show no fim de semana, a disputa entre a guitarra e a viola.”

No compasso das imagens do palanque e da multidão reunida, Chapellin explica o sentido da festa e indiretamente, a metáfora presente no próprio filme:

Nataleiro, comanda o desafio que é o momento de centenas de cidades brasileiras como esta vivem hoje: o conflito entre o velho e o novo, a tradição e a vida moderna. A vidinha pacata e sua falta de perspectiva ou o progresso e suas conseqüências? A viola ou a guitarra?

Nesse momento os gritos de moças e de rapazes interrompem e ao mesmo tempo completam o sentido da narrativa verbal. Elas entusiasmadamente gritam: Guitarra! Guitarra! E eles também em grupo, com punhos levantados gritam: Viola! Viola! A câmera então se afasta dos grupos e do palanque lentamente, perdendo em luminosidade o foco da imagem e construindo a idéia de encerramento. Ao fundo, ainda se ouvem os gritos dos jovens. O conflito do “progresso” continuaria ...

Referências bibliográficas

ANDRADE, João Batista. *Alguma solidão e muitas histórias: a trajetória de um cineasta brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

BAKHTIN, Mikhail, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 1987.

BERNARDET, Jean Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FABRIS, Maria Rosária. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

GRAMSCI, A. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

NOVAIS, Fernando. (Direção) *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RENOV, Michael (org). *Theorizing Documentary*. Nova York: Routledge, 1993.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

_____. *Cultura política: os anos 1960-1970 e sua herança*. In: FERREIRA, J & DELGADO, L. (org). *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.