

## ALEGORIAS E CINEMA: IMAGENS DA PARTICIPAÇÃO POLÍTICA DOS GRUPOS POPULARES

*Reinaldo Lindolfo Lohn<sup>1</sup>*

**Resumo:** O artigo analisa as representações sociais construídas sobre grupos populares urbanos brasileiros, expressas em obras cinematográficas posteriores ao golpe militar de 1964, destacando a questão da participação política desses personagens sociais na cena urbana contemporânea. O objetivo deste texto é discutir o caráter alegórico dessas imagens, em particular no que diz respeito à ocupação popular do espaço público.

**Palavras-chave:** cinema, participação política, grupos populares, modernização, cultura urbana.

**Abstract:** The article analyzes the social representations constructed on Brazilian urban popular groups, expressed in cinematographic pictures, especially after the military blow of 1964, detaching the question of the political participation of these social personages in contemporary urban scene. The aim of this text is to discuss the allegorical character of those images, in particular in that it concerns to the popular occupation of the public space.

**Keywords:** cinema, political participation, popular groups, modernization, urban culture.

Algumas obras cinematográficas produzidas no Brasil a partir do final da década de 1960 trouxeram, em suas diferentes temáticas, imagens acerca da participação política dos grupos populares. É possível perceber recorrências significativas, no que diz respeito a uma forma de compreender as relações de poder vigentes na sociedade

---

<sup>1</sup> Professor Departamento de História - Universidade do Estado de Santa Catarina.

e as transformações pelas quais o país, na ótica de diferentes cineastas, estava atravessando, com impacto sobre os pobres urbanos ou em processo de urbanização, através das migrações internas. Partindo de um diálogo com um dos filmes mais marcantes período, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha — além de outras obras, como *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno, *Bye Bye Brasil* (1979) de Carlos Diegues e *Cabra Marcado para Morrer* (1984) de Eduardo Coutinho — apresento aqui um ensaio que, se não está amparado numa vasta pesquisa documental, por outro lado, resulta de um esforço de pesquisa estética e reflexão historiográfica elaboradas no trabalho de ensino e pesquisa na área de História do Brasil contemporâneo. Não há a pretensão, o que seria inútil, de esgotar o tema, na medida em que diversos trabalhos já avançaram sobre algumas questões aqui tratadas (BERNARDET, 1985; XAVIER, 1993; RAMOS, 1996), como também não farei uma análise que tencione desvendar obras que foram, nas últimas décadas, alvos de abalizadas incursões intelectuais pelos estudiosos do cinema brasileiro. Aceito ainda o risco de cair em reducionismos, que serão inevitáveis, mas considero importante a análise histórica do período através de suas obras cinematográficas.

Inovador e cultuado, tanto por suas escolhas formais, quanto por fazer parte e, sob vários prismas, sintetizar a obra de uma geração muito fértil de cineastas brasileiros, no movimento do Cinema Novo, o filme de Glauber Rocha também é comumente destacado como uma das principais obras do Tropicalismo, movimento cultural que construiu sua linguagem a partir da conjunção de diferentes manifestações populares com símbolos da mídia e da cultura de massa, num fluxo visual que atingiu diversas expressões artísticas. *Terra em Transe* traça, em linhas gerais, a história de um intelectual de esquerda que, num imaginário país subdesenvolvido, Eldorado, envolve-se com um político carismático e com grande apoio popular. As desilusões posteriores e os conflitos existenciais e ideológicos vão cercando o personagem do poeta Paulo Martins, de Jardel Filho, enquanto desenrola-se uma conspiração que leva à derrota de Vieira, governador da Província de Alecrim, interpretado por José Lewgoy, que concorria à presidência contra o conservador Porfírio Diaz (Paulo Autran). Um golpe encerra a disputa, levando à coroação de Diaz. Depois da queda, as amarguras, a constatação da traição da burguesia nacional, comandada por Júlio Fuentes (Paulo Gracindo), a vitória de Diaz e as

opções restritas para o enfrentamento conduzem Paulo Martins para um fim agonizante, numa tentativa de resistência armada. Enfim, parece quase o registro das desventuras de vertentes importantes dos grupos de esquerda brasileiros, envolvidos no que se afirmava, em meios intelectuais da época, ter sido uma ilusão política, a crença na possibilidade de promover reformas profundas na sociedade brasileira através da ação ou da aliança com lideranças “populistas”, como parecia ser o caso do Presidente João Goulart, o Jango, deposto em 1964 por um golpe militar e, claro, de Vieira. Tal imagem da cena política brasileira já estava àquela altura ganhando quase o senso comum, servindo como explicação para entender a sociedade brasileira após 1930. Algumas perguntas atormentavam liberais e esquerdistas de então: por que o “povo” (os pobres) apoiou Getúlio Vargas, votou no PTB e não resistiu ao golpe militar? (FERREIRA, 2001: 8)

O filme, em grande medida, roteiriza o que se supunha ser o drama político brasileiro de meados do século XX. Um país que, como já se disse, surgia então como “irreconhecivelmente inteligente”, envolvido num importante processo de disputas que seriam aceleradas após a renúncia do Presidente Jânio Quadros, em agosto de 1960. A enorme oposição conservadora ao vice-presidente eleito, Jango, logo polarizaria o país. De um lado, em linhas gerais, uma direita amparada em valores hierárquicos e religiosos, ao mesmo tempo em que defendia um modelo de capitalismo associado a interesses externos. Do outro, setores muito diversos, desde nacionalistas até comunistas, que vislumbravam a possibilidade de reformas sociais de base que alterariam a ordem econômica e política.

Obviamente esta é uma dicotomia apressada a respeito da complexidade daquele processo. Cabe mencionar o quanto questões sobre os tempos mais recentes têm avultado na historiografia brasileira dos últimos anos, chamando a atenção para significativas alterações em linhas interpretativas. Recentemente a temática da última ditadura militar brasileira e seus assuntos correlatos têm fomentado abordagens historiográficas. De narrativas memorialísticas de autores que acompanharam os processos — textos jornalísticos e algumas obras nas áreas de Sociologia e Ciência Política — passou-se a importantes incursões de historiadores que suscitam novas inquietações sobre o período, na esteira de estudos da chamada Nova História Cultural, em especial no que tange às construções de representações e aos

imaginários, como decorrência da ação evidente do Estado brasileiro nas áreas de mídia, propaganda e censura (FICO, 2004: 39-42). Por outro lado — e este é o caso deste trabalho — a crescente percepção de tratar-se de um largo período, envolvendo as décadas entre 1950 e 1980, em que a sociedade brasileira assistiu a transformações em várias dimensões, com os processos combinados de modernização e urbanização, a afluência de camadas médias portadoras de estilos de vida e horizontes de expectativa pautados em bens de consumo moderno e a procura de milhões de brasileiros pelas supostas oportunidades de ascensão social geradas pela vida urbana, tem proporcionado uma atenção renovada para aquele contexto.

Neste trabalho, a incursão por obras cinematográficas como meio de entrada em discussões que envolvem aquele período histórico, deve-se ainda a um conjunto de inquietações oportunizadas por um tipo de atitude historiográfica que pretende refletir sobre o contemporâneo mas que, nesta ação, não esteja necessariamente presa ao imediato. Dito de outro modo, postula-se que a História das últimas décadas é marcada por um alargamento do “presente”, o qual se infla de significados, pressupondo uma necessária operação historiográfica para a compreensão da contemporaneidade, de modo a oferecer densidade e espessura à análise social (LE GOFF, 1999: 96-97), com a emergência de fenômenos de maior duração que sugerem uma fronteira variável entre passado e presente. Dentre este conjunto de demandas, os estudos renovados sobre o campo do político têm dinamizado a chamada História do tempo presente. Tais abordagens supõem, por um lado, que o político não é tão simplesmente uma instância ou um domínio em separado e costumeiramente associado ao Estado. Pelo contrário, essa nova postura entende a política como o lugar no qual se pode compreender a articulação entre o social e suas representações, ou seja, permitindo que numa mesma empreitada seja enfrentada a tarefa de compreender o passado e interrogar o presente (ROSANVALLON, 1995: 12-19). O campo da política, portanto, adquiriu consistência própria, constituindo uma encruzilhada de metodologias, problemas e abordagens que têm como características marcantes a interdisciplinaridade e a combinação de ritmos, desde os instantâneos aos de efeitos mais duráveis, como é o caso da cultura política (RÉMOND, 1996: 34-35).

Em fins da década de 1960, Gilberto Velho recolheu dados acerca das representações sobre a política num ambiente de classe média no Rio de Janeiro, concluindo que esta dimensão do social aparecia naquele contexto como “algo distante e misterioso”, quase inacessível e deslocado das sociabilidades e do cotidiano (VELHO, 1987: 140). Esta era uma percepção detectável em setores das camadas médias urbanas logo após o golpe militar de 1964 no âmbito de uma pesquisa acadêmica. Abordando a questão em termos de alienação cultural, o documentário *Opinião Pública* (1965), de Arnaldo Jabor, avançou neste universo das camadas médias urbanas, também amparado em postulados das Ciências Sociais da época, como aqueles relacionados ao estudo da chamada “nova classe média” e o comportamento dos chamados “white collars” e suas expectativas limitadas de vida e demandas circunscritas ao âmbito individual, familiar e doméstico.

Contudo, no que tange aos grupos populares, as imagens acerca de sua participação no mundo da política foi mediatizada naqueles anos, anteriores e posteriores ao movimento militar, por ações no âmbito da chamada cultura popular, provenientes de setores amplos das esquerdas que acreditavam estar decifrando os códigos culturais e a produção de sentidos desses setores sociais, ao mesmo tempo em que tentavam “conscientizar” a população através de diversas linguagens artísticas. Dentre as principais iniciativas destacaram-se, até 1964, os chamados Centros Populares de Cultura (CPC’s) da União Nacional dos Estudantes (UNE), configurando debates que giravam em torno da questão do chamado “nacional-popular” e da criação de uma “pedagogia estética” que envolvesse a superação da alienação e a construção de uma “cultura autêntica”, com a participação política do “povo”, intervindo no sentido de radicalizar as mudanças sociais pretendidas (GARCIA, 2004: 129-135). Os grupos populares eram chamados a atuarem na cena política brasileira, mas as imagens produzidas pelo cinema apresentam indagações ao historiador.

Antes do golpe, numa publicação de 1963 que difundia, em pequenos livros, boa parte das idéias de esquerda naquele momento, Nelson Werneck Sodré tentava responder à questão: quem é o povo brasileiro? Percorrendo rapidamente os relatos históricos, o autor afirmava que o desenvolvimento capitalista no Brasil estava

momentos de participação ativa das massas urbanas seriam os grandes comícios, para ouvir a voz autorizada do líder ou então no simples gesto de sufragar o nome de um político nas urnas. Não se trata de afirmar que o filme seja uma transposição para as telas das análises acadêmicas sobre o fenômeno do populismo então vigentes. Talvez seja o oposto disso: ver na obra uma possível estratégia alegórica de explicitação do quanto eram ambíguas as possibilidades que se vislumbravam para a participação popular. O filme pode então também ser visto como uma grande alegoria do populismo, enfatizando seus aspectos mais viscerais, traduzindo visualmente o discurso vigente através de imagens.

Alegoria remete à “junção de: *allos*, outro e *agoreuein*, falar na agora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra” (ROUANET, 1984: 37). No caso de um conjunto de filmes produzidos no Brasil na segunda metade da década de 1960, Ismail Xavier detecta, através do recurso às alegorias, variadas estratégias de linguagem e de construção de sentidos, por vezes identificando ou então diferenciando posturas e escolhas estéticas dos realizadores. Isso aparece, em termos da narrativa cinematográfica, em forma de lacunas e mensagens cifradas que tenderiam a desafiar o espectador a decifrá-las, ancorando os referenciais que serviriam de base para as traduções naquilo que, num acordo tácito, seria a chamada “realidade brasileira” ou “o contexto nacional tomado como uma totalidade” (XAVIER, 1993: 11). Conforme Alcides Freire Ramos, “o cinema brasileiro, preocupado com as grandes ‘questões nacionais’, utilizou-se muitas vezes de estratégias comunicativas que, para muitos, podem ser definidas como alegóricas”. Mas, prossegue, “não parece correto, porém, afirmar que esta forma de composição foi mobilizada simplesmente em virtude de sérios impedimentos à liberdade de expressão. Por isso, embora seja verdade que a ‘alegoria presumivelmente floresce sob censura política’, no caso do cinema novo a opção pelo modo de composição alegórico é anterior ao AI-5 e, na realidade, parece responder sobretudo à necessidade de lidar com problemas complexos, não redutíveis ao nosso cotidiano imediato.” (RAMOS, 2002: 131-132)

Tomando em parte as indicações de uma “interpretação alegórica” sugeridas pelo autor, é possível aproximar-se do universo de questões com as quais o filme de Glauber Rocha lida, a partir de suas múltiplas relações com o golpe militar, sendo este momento histórico um claro ponto de inflexão. A linguagem de *Terra em Transe* não é exatamente literal ou direta, pelo contrário, mas seus personagens representam tipos sociais e coletivos, classes e grupos organizados. É o caso do personagem Porfírio Diaz, desfilando a si mesmo como uma grande procissão religiosa ou, quem sabe, uma das Marchas com Deus pela Liberdade e a Família, organizadas em todo o país para desestabilizar o governo Jango. Obviamente há tensão latente neste processo de apropriação dos dados da narrativa e dos elementos apresentados no filme. A justaposição de dados e a fragmentação das informações e das imagens, na forma de combinação de discursos que não necessariamente concorram para a constituição de uma totalidade, mas justamente para seu esgotamento, num momento de crise estética e política após 1964, no qual a teleologia estabelecida até então como “certeza da Revolução”, que organizava as narrativas e acenava o caminho para a superação do subdesenvolvimento nacional, cede lugar a um momento não só de perplexidade mas de elaboração de “antiteleologias” que problematizam a identidade nacional ou a recusam simplesmente, recusando “uma nacionalismo organicista que fazia de um conceito vago de raízes o motivo positivador da tradição popular e montava um esquema dualista que opunha autenticidade rural (folclore enraizado) e a descaracterização urbana (esfera da mercadoria internacional)” (XAVIER, 1993: 19). Isso aparece na forma de citações e caricaturas em que os elementos da cultura de massa, não mais vistos sob o signo da alienação, servem como instrumento para a crítica ao ufanismo vigente, às elites do país, aos esquemas intelectuais e aos próprios parâmetros vigentes no cinema brasileiro, o que será marcante no chamado “cinema marginal”.

O contexto que envolveu o movimento civil-militar estava levando ao limite uma série de imagens alimentadas até então sobre o progresso e o desenvolvimento, a necessidade de engajamento político e de formação de uma consciência nacional e possibilidade de criar uma arte revolucionária e descolonizada, o combate à alienação e a compreensão da realidade (HOLLANDA & GONÇALVES, 1982: 31-51); idéias que foram em algum momento defendidas por alguns

dos expoentes do Cinema Novo. A crise deste tipo de interpretação dos processos sociais brasileiros, decorrentes da derrota das esquerdas em 1964, iria desembocar na necessidade de se levar em conta a influência da cultura de massa, a importância cada vez maior das classes médias enquanto consumidoras de bens simbólicos e a diversificação das abordagens. Elementos diversos, de várias procedências, são descontextualizados e recontextualizados a fim de fazerem parte de um grande desfile tropicalista de representações, discursos e imagens daquele momento histórico. É a alegorização, que não tomo de modo algum como falsificação, de um conjunto de elementos políticos e, mesmo, do pensamento acadêmico, num carnaval das lutas sociais, que passam por camponeses e operários, Jango e Lacerda, reforma e golpe.

Um conjunto de representações da época evocavam a suposta necessidade da tomada de consciência das condições de injustiça social e exploração a que estava submetida a população, em choque com a inconsciência do povo pobre, oriundo do meio rural e que, aos milhões, começava a tomar os grandes centros urbanos, com demandas básicas que eram direcionadas a líderes políticos de todo o tipo. De certo modo, apontava-se a inconsistência da participação política dos grupos populares, pois que estaria restrita ao sufrágio eleitoral, significando sua tênue entrada no processo de modernização do capitalismo brasileiro. Numa das principais interpretações do fenômeno, Francisco Weffort, em texto originalmente escrito em 1967, afirmava que “o populismo, como estilo de governo, sempre sensível às pressões populares, ou como política de massas, que buscava conduzir, manipulando suas aspirações, só pode ser compreendido no contexto do processo de crise política e de desenvolvimento econômico que se abre com a revolução de 1930”. Esta forma de ação política corresponderia, portanto, ao momento de crise da dominação oligárquica e liberal, revelando-se um forte viés autoritário, o que, por si só, já manifestava as “debilidades políticas dos grupos dominantes urbanos quando tentaram substituir-se à oligarquia nas funções de domínio político de um País tradicionalmente agrário, numa etapa em que pareciam existir as possibilidades de um desenvolvimento capitalista nacional”. Finalmente, era a “expressão mais completa da emergência das classes populares no bojo do desenvolvimento urbano e industrial verificado nestes decênios e da



necessidade, sentida por alguns dos novos grupos dominantes, de incorporação das massas ao jogo político” (WEFFORT, 1980: 61).

Porém, este conjunto de noções acadêmicas que, durante muito tempo, sustentou diferentes visões sobre a participação política dos grupos populares no Brasil, também pode ser visto como uma grande alegoria. Essa representação, de todo modo, bastante aceita e que embasa diferentes pontos de vista sobre o tema, produzidos pelas Ciências Humanas no Brasil, traz muitos elementos alegóricos sobre o que se imaginou serem os fatores constituintes da cultura política brasileira. O Estado nascido em 1930 seria cabalmente definido como um pacto entre as elites, no sentido de manter o controle social das massas urbanas através da ação populista. Nessa versão, incorporados de tal maneira ao “jogo político”, os grupos populares, presos ainda às suas origens rurais, deixavam a imagem de base social para a luta contra o imperialismo, e assumiam a máscara ou a alegoria de mero joguete eleitoral, sujeitos ao messianismo e ao conformismo político.

Dáí que, ainda segundo Ismail Xavier, *Terra em Transe* articula três dimensões: uma didática ou pedagógica de explicação dos mecanismos do populismo e seus interesses de classe, os conflitos subjetivos de uma crítica às posturas da esquerda e os rituais de convergência entre passado e presente, alegorizados no teatro político. Pode-se sugerir que, na base dessa relação, está presente um modo comum de apresentar o “povo”, que atravessava distintas correntes do jogo da política brasileira. A este respeito o filme desenvolve “uma representação alegórica do populismo brasileiro como carnaval, como uma justaposição grotesca de figuras incongruentes, dentro de um baile de máscaras que encena uma unidade de forças e interesses de fato incompatíveis” (XAVIER, 1993: 47). O recurso a este “povo imaginário” de certo modo faz aparecer a marca de uma certa alteridade entre a esquerda e os setores conservadores do país, um espelhamento invertido entre Paulo Martins e Porfírio Diaz. O primeiro não esconde sua relação ambígua e, por vezes, autoritária com o povo, como na cena em que encontra o líder sindical Jerônimo — o “povo” — e lhe tapa a boca, dirigindo-se à câmara: “está vendo quem é o povo? Um analfabeto, um imbecil, um despolitizado. Já pensou no Jerônimo no poder?”. Depois um homem miserável sai da multidão e diz: “o povo sou eu que tenho sete filhos e não tenho onde morar”, para ser em seguida punido exemplarmente como “pelego”. Didaticamente a

oposição entre o “povo imaginário” e o “povo verdadeiro” vai sendo elaborada, conduzindo ao momento subjetivo em que Paulo Martins percebe e recusa cada vez mais sua identificação com Diaz, ou seja, a afirmação de uma “ordem maior” — talvez, uma cultura política — que governa Eldorado, através do autoritarismo, elitismo e conservadorismo de sua elite, a todo custo prestes a preservar o poder contra os “selvagens” (o povo). O seu apelo à liderança populista de Vieira advém da descrença na capacidade política das camadas populares, presas à necessidade de esquemas messiânicos pois incapazes de tomadas de posição lúcidas, pois é um “povo fraco, abatido. Este povo não pode acreditar em nenhum partido”. A vitória de Diaz consagra, através de alegorias, essa imagem de indolência e subordinação, uma antiutopia que condensa séculos de subdesenvolvimento e violência, num diagnóstico geral do Brasil, atravessando sua história.

Em grande parte produto de intelectuais integrantes do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), tal imagem sobre a participação política dos grupos populares, remete a um conjunto de idéias marcadas pelas formulações acerca do desenvolvimento no Brasil de uma política de massas, alicerçada na alienação e no clientelismo, quando uma nova classe operária, débil e camponesa, tomava as cidades. Numa sociedade supostamente incapaz de extrapolar suas contradições, na medida em que não haveria a formação de classes sociais dotadas de plena consciência de seu “papel histórico”, o Estado aparecia como uma força plena de poderes, protagonizando o processo de modernização. Havia nessa visão, de acordo com Jorge Ferreira, uma forma de contar a História dos trabalhadores brasileiros que misturava um diagnóstico segundo o qual os problemas nacionais seriam decorrentes de “uma relação desigual, destituída de reciprocidade e interlocução: a uma sociedade civil incapaz de auto organização, ‘gelatinosa’ em algumas leituras, e a uma classe trabalhadora ‘débil’, impõe-se um Estado que, armado de eficientes mecanismos repressivos e persuasivos, seria capaz de manipular, cooptar e corromper”. Assim, como o “povo” não se transformou numa verdadeira e ideal classe trabalhadora, consciente de seu “papel histórico”, como sustentou boa parte do pensamento marxista brasileiro, coube ao Estado assumir as rédeas da modernização. Enfim, “culpabilizar o Estado e vitimizar a sociedade, eis alguns dos

fundamentos da noção de populismo” (FERREIRA, 2001: 62-63). Não é de estranhar que seu primeiro uso corrente no Brasil tenha sido através da oposição liberal-conservadora a Getúlio Vargas, em 1945, quando se tratava de desqualificar o apoio popular ao então ditador. Parcelas das elites urbanas, reunidas majoritariamente até 1964 na União Democrática Nacional (UDN), direcionavam seus ataques ao varguismo, supostamente aquele que melhor encarnaria o populismo, procurando desmerecer a participação política das classes populares.

Populismo serviu, em grande parte, como uma alegoria que apresentou o “povo” como um misto de ignóbil e alienado, além de uma imagem de que toda a História do Brasil no século XX poderia ser resumida simplesmente como uma sucessão de autoritarismos seguidos de momentos em que haveria uma democracia imperfeita, partilhada por multidões em transe ou, talvez, em transição. Pode ser apenas um jogo de palavras, mas o título do filme de Glauber Rocha sugere algo neste sentido. O transe pode também querer dizer a atitude de exaltação e inconsciência coletiva verificada em algumas situações, como em catarses religiosas, nas quais os indivíduos seriam levados a um estado de perda da autonomia sobre suas faculdades mentais e de total entrega a uma divindade, a uma prece ou, quem sabe, a um político. Significativamente, num documentário da mesma época, *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, uma longa seqüência mostra um culto evangélico em praça pública, na cidade de São Paulo, onde uma multidão é conduzida ao transe e à catarse religiosa. Esta seqüência é concatenada com imagens de um rito afro-brasileiro, nas quais as pessoas também são levadas ao êxtase e ao transe, através de louvações e oferendas a divindades. Ainda levaria algumas décadas para que o fenômeno da expansão das igrejas pentecostais entre os pobres urbanos brasileiros chegasse à mídia e adquirisse importantes contornos sociais e políticos. Mas o filme parece sugerir uma conexão entre o transe religioso e seu similar político e/ou eleitoral, pelo menos no que diz respeito à compreensão corrente sobre a participação política das “massas”. A estas estava reservado o papel sociológico de servir como base para pacto populista, mantido a partir da ação carismática de políticos vistos como manipuladores e traidores.

*Viramundo* começa com telas da série “Os Retirantes” (1944), de Portinari, e segue mostrando a chegada de migrantes na cidade de

São Paulo. É o mundo rural que chegava ao urbano industrial, numa transição que aparecia como a grande transformação brasileira, mas que resultava numa situação social, na qual essas populações deslocadas, vivendo uma mescla entre o moderno e o tradicional, só conseguiam sua participação política de um modo enviesado. Reunindo o cinema e a contribuição de cientistas sociais — Candido Procópio Ferreira de Camargo, Juarez Brandão Lopes e Otávio Ianni — o filme se afigura como a junção da academia com a crítica política do período pós-1964, na avaliação dos limites da participação popular no meio urbano. Através de vários depoimentos, o filme procura mostrar a difícil incorporação dos recém-chegados e como aos poucos os horizontes de expectativa vão sofrendo alterações e demarcando diferenças entre aqueles que se tornam operários qualificados e os que dificilmente conseguem emprego. Acentuando a oposição campo e cidade e atribuindo aos migrantes o estereótipo do arcaísmo cultural, o documentário mostra tais grupos populares de forma quase indistinta, construindo a simbologia do “operário de origem rural evadido do ‘atraso’ e arregimentado pela ‘modernidade’” (NEGRO, 2004: 410). Valores novos, como a crença na ascensão social, começam a fazer parte da vida desses novos integrantes da grande cidade, cruel e individualista, que rejeitam o sindicalismo e buscam as práticas assistenciais, chegando ao desespero da alienação através do transe religioso. Conforme Jean-Claude Bernardet, “as seqüências são interligadas de forma lógica, cada uma leva à seguinte: a chegada à cidade leva ao trabalho; as más condições de trabalho, ao desemprego; o desemprego à caridade e ao marginalismo; o marginalismo, ao transe catártico; o marginalismo e a não solução pelo transe, ao retorno” (BERNARDET, 1985: 11-32).

Essa estrutura circular parece ter sofrido alterações na virada para a década de 1970, quando uma série de realizadores, dentre os principais do cinema brasileiro, produziram filmes em que não mais é o povo votando ou participando politicamente que está nas telas. Na seqüência do AI-5, muito em função da inviabilidade concreta de driblar a censura e da própria impossibilidade de tratar diretamente de temas políticos num momento de restrição do debate público, mas também porque uma série de paradigmas anteriores havia se esgotado, várias obras ampliam diálogos com a cultura brasileira e as questões culturais aparecem com muita ênfase. Em *Terra em Transe* já se assistia

a um desfile de fragmentos cubistas que realçam aspectos de um país que despontava para o capitalismo, ao mesmo tempo em que se mantinha profundamente marcado pelo passado colonial, através de uma visão encantada do mundo e de um imaginário repleto de associações entre religião e política, carnaval e economia.

Tal tendência parece estar presente também em filmes como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade e *Como era gostoso meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos. São obras com qualidade estética e técnica apurada, buscando inserir-se no mercado cinematográfico em expansão. Em plena hegemonia tropicalista, é possível verificar um diálogo como figuras-chaves do modernismo paulistano de 1922, com uma crescente redescoberta de valores culturais que seriam próprios do Brasil e teriam criado nos trópicos uma civilização *sui generis*, absolutamente incomum. Colonizadores e colonizados formando um só povo, numa junção híbrida. Estereótipos, como o individualismo, a indisciplina para o trabalho e a ausência de um caráter cultural específico, apareciam, se não como padrões definidores do país, mas a partir de uma imagem que constituiria uma sociedade aberta para a diversidade e a mistura, numa palavra, antropofágica. Um povo possuidor de pequenas astúcias e ritmos capazes de proporcionar um país de difícil definição, mas pródigo na sua capacidade adaptar o novo ao velho, formando uma sociedade autoritária e hierárquica, que rejeita regras impessoais, estabelece um padrão de dominação que continuamente reproduz privilégios de classe, mas que, ao mesmo tempo, rejeita o conflito e busca a conciliação firmada em parâmetros religiosos. Novamente, parcelas importantes das Ciências Sociais, dariam amparo para essas alegorias revigoradas a respeito da população brasileira (DA MATTA, 1979). Uma cultura carnavalesca na qual povo e elites estariam em confraternização. Sob diversos pontos de vista, seja num leve ufanismo ou em enfoques mais críticos, este mergulho na História do país, de certo modo, trazia às telas mitologias como a da cordialidade própria do povo brasileiro.

Nesse transe, por vezes eufórico, mas com uma grande dimensão de desconforto diante da virtual impossibilidade ou inutilidade de vislumbrar mudanças sociais significativas, a década de 1980 aproximava-se com um filme que julgo bastante sintomático daquela maneira de inscrever o povo nas telas. *Bye Bye Brasil* (1979),

de Carlos Diegues, é fruto de uma década de transformações no mercado de bens simbólicos brasileiro com a presença cada vez mais marcante da televisão no cenário cultural. Com José Wilker e Betty Faria, estrelas da televisão, e com Fábio Júnior, cantor que alcançava popularidade com temas para as telenovelas, era um filme com esmero tecnológico e grandes pretensões comerciais.

Surgem nas telas os projetos de desenvolvimento estatais ou estrangeiros em suas áreas mais afastadas, Jarí e Carajás, a rodovia Transamazônica, em conjunto com a amplitude e a difusão das telenovelas da Rede Globo, resultados de grandes investimentos em infra-estrutura de comunicação da ditadura militar, numa modernização periférica coercitiva. Segundo Renato Ortiz, a partir deste momento, “o movimento de modernização da sociedade brasileira faz com que o nacional e o capitalismo sejam pólos que se integram e que se interpenetram” (ORTIZ, 1988: 210). É o que se infere das próprias palavras do diretor, segundo o qual, “*Bye Bye Brasil* foi produzido de uma maneira moderna, desde a sua idéia e desenvolvimento de roteiro, até as filmagens e realização”, resultado de um país onde “estão o rádio, a televisão, o futebol, o automóvel, tudo isso ainda convivendo com os signos de um Brasil que parece terminar. Porque *Bye Bye Brasil* é, antes de tudo, um filme sobre isso: a convivência, a coexistência no mesmo tempo e espaço do arcaico e do moderno, do pobre e do rico, do passado e do futuro, do atraso e do progresso. Não sei de outra sociedade que esteja vivendo, no planeta, um período tão crítico quanto a brasileira. Talvez daí nasça uma civilização” (DIEGUES, 1988: 49).

Num depoimento para a cópia em VHS distribuída pela Globo Filmes, Diegues afirma ainda tratar-se de um filme sobre a mudança. Talvez por isso, dedique a obra ao “povo brasileiro do século XXI”, lançando para o futuro a idéia de que a transformação estaria por se concretizar. O filme narra as aventuras da “Caravana Rolidei”, um grupo de artistas mambembes espertos e malandros que, numa mistura de teatro com circo, percorrem o interior mais inóspito do país, fugindo da televisão, que encantava seu antigo público e os ameaçava de extinção, tentando sobreviver e tendo por perto a experiência da miséria nordestina e as esperanças da migração para a Amazônia. O povo não participa politicamente, não vota, são tempos da ditadura em processo de tímida abertura, mas vão desfilar personagens e processos sociais

que fazem referência às mudanças que a sociedade brasileira estaria vivendo. O final do filme, no subúrbio de Brasília, onde o sanfoneiro Ciço e sua família encontram vida nova, confirmam a transformação do pobre rural em pobre urbano.

Na mesma época e como uma espécie de balanço do período, Eduardo Coutinho lançou em 1984, *Cabra Marcado para Morrer*, documentário em que reencontra as pessoas que havia contatado, em 1964, quando pretendia realizar um filme de ficção sobre João Pedro Teixeira, líder camponês, fundador da Liga Camponesa da cidade de Sapé, na Paraíba, assassinado por policiais a mando de um latifundiário. Como não foi possível filmar em Sapé, devido a uma situação conflituosa que terminou com a morte de onze pessoas, num confronto entre Polícia e camponeses, os trabalhos foram transferidos para o Engenho Galiléia, município de Vitória de Santo Antão, Pernambuco, contando com a participação de lavradores do local, além da própria viúva de João Pedro, Elisabete Teixeira, interpretando a si própria. O filme estava sendo produzido pelo Centro Popular de Cultura da UNE e pelo Movimento de Cultura Popular (MCP), que atuava em Pernambuco durante a gestão de Miguel Arraes como governador do Estado, mas teve suas filmagens definitivamente interrompidas, em função do golpe militar. Segundo Consuelo Lins, o “primeiro Cabra Marcado” pretendia ser “uma história exemplar com personagens exemplares, bem ao gosto de uma arte popular revolucionária já colocada em prática nos curtas que compunham o filme *Cinco Vezes Favela* (1962), única produção cinematográfica do CPC que foi concluída” (LINS, 2004: 35-37). Para Alcides Freire Ramos, o filme “teve seu perfil didático-conscientizador, já presente no roteiro, reforçado ainda mais pelo estilo próximo ao neo-realismo italiano do pós-guerra”, procurando “produzir um efeito de tal ordem que para o espectador imagem e som teriam de ser confundidos com o próprio real”, com um “intelectual/roteirista/cineasta” falando pelo outro — no caso, os camponeses —, evidenciando no “povo” apenas aqueles aspectos condizentes com a proposta revolucionária dos realizadores (RAMOS, 2006: 1-12).

Cerca de vinte anos depois, este filme inacabado seria o fio condutor do reencontro de Eduardo Coutinho não só com aqueles camponeses mas com sua própria trajetória e com a História recente do Brasil, através da realização de um documentário, em novas bases

e com novos desafios estéticos. O *Cabra Marcado para Morrer* de 1984 não é, assim, a retomada de uma idéia original inconclusa, mas um partilhar de memórias e experiências individuais e coletivas entre aqueles que estiveram envolvidos com a primeira filmagem, construindo novas interações entre os atores e o próprio cineasta, personagem de seu próprio filme, todos transformados pela passagem do tempo. Depois da cena inicial, quando estão sendo preparados equipamentos para a projeção do copião de 1964 aos trabalhadores rurais, o filme continua com a “Canção do subdesenvolvido” e uma locução de Ferreira Gullar que remete às imagens de pobreza e desigualdade social capturadas pela “UNE-Volante”, ainda em 1962. Nesse processo realiza um contraponto entre História e Memória, reatando os fios das trajetórias individuais de pessoas simples atingidas pelo golpe militar e a ditadura, em seus efeitos mais amplos e coletivos, encontrando naqueles camponeses, formas de vivenciar e rememorar a experiência da ditadura militar, muito diversas entre si e, mais importante, distintas das memórias dos intelectuais e militantes envolvidos nas lutas políticas de então (RAMOS, 2006: 1-12).

Elisabete Teixeira foi encontrada em seu exílio forçado, no interior do Rio Grande do Norte, no qual chegou a trocar de nome. A exibição das imagens que puderam ser recuperadas para os antigos atores e o reencontro da família de Dona Elisabete, dispersa após as perseguições da ditadura, é o mote para a obtenção de depoimentos dos camponeses. As trajetórias de vida de cada um dos depoentes, narradas no início da década de 1980, trazem dados perturbadores para as imagens de mudança que encontramos em *Bye Bye Brasil*. Praticamente nenhum dos personagens havia mudado de vida significativamente. Afora um pequeno proprietário que progrediu razoavelmente e outro que migrou para o interior de São Paulo, a vida seguiu mansamente e a rotina de pobreza continuou a fazer parte do cotidiano daquelas pessoas. Portanto, pode-se perguntar: o que mudou? Obviamente, não se trata de fazer um contraponto com o filme de Carlos Diegues, mas pensar que as alegorias sobre o povo brasileiro e sua participação pública, têm limites bastante acentuados. O processo de filmagem adotado por Eduardo Coutinho, com uma segunda câmara e a aposta de que personagens e acontecimentos vão sendo criados e produzidos na própria interação entre o realizador e seus interlocutores, “deixando claras as condições de produção do



filme” (LINS, 2004: 40), trazem à tona momentos de acerto de contas entre as experiências históricas dos que pretenderam elaborar as imagens da participação política do povo — cineastas e militantes políticos — e aqueles que foram alvos dessas representações, trabalhadores do campo, alguns migrados para as cidades, com suas falas e suas transformações, com lembranças surgidas no presente e no vivido.

Os interlocutores de Eduardo Coutinho formam o “povo” sobre o qual recaíam as esperanças de transformação política da década de 1960. Mas o que se vê no filme não são narrativas de um povo tropicalista nem “esperto”. São antigos membros das Ligas Camponesas de Francisco Julião que ameaçaram se confrontar com as classes dirigentes e as oligarquias brasileiras. Portanto, a política volta à cena. Mas, de um modo diferente. É um povo acuado. Elisabete Teixeira faz questão de, em vários momentos, agradecer o então Presidente João Figueiredo, por cessar as perseguições e permitir que pudesse reaparecer, encontrar seus filhos e retomar sua vida. O filho mais velho procura afastar-se de qualquer posição política definida, pois “nenhum governo presta para o pobre”. O camponês, que havia interpretado João Pedro Teixeira em 1964, passou a ser membro de uma Igreja evangélica e faz todo o esforço para apagar seu passado e apresentar-se sem nenhum tipo de vinculação com grupos políticos. Esta parece ser a grande mudança apresentada pelo filme. O povo abandonara totalmente a política. Mas, ao final do filme, quando já está ambientada com o processo de filmagem, Elisabete Teixeira, não se contém e afirma para a equipe de produção: “a luta não pára. A mesma necessidade de 64 está plantada, não fugiu um milímetro. A mesma necessidade do operário, do homem do campo e do estudante. A luta não pode parar, enquanto existir fome e salário de miséria, o povo tem que lutar. (...) É preciso mudar o regime”. Aquele “povo” imaginário deixa de existir. Nem revolucionário, tampouco alienado ou inconsistente. Construiu uma memória autônoma sobre aquele período e faz questão de posicionar-se. Talvez haja, aí sim, um clamor de mudança, que reitera as transformações percebidas em *Bye Bye Brasil*, mas lhes atribui um outro sentido. Afinal, o país mudou, mas a pobreza continuou. Transição ou transe?

No atual momento, da chamada retomada do cinema brasileiro, mesmo verificando-se uma aproximação com a estética televisiva, ou

até em função disso, alguns filmes trazem novamente às telas imagens das classes populares. Seja através de filmes como *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, que não idealiza a condição de pobreza, mas parece procurar um sentido novo para interpretá-la, através de uma linguagem que extrai poesia e ambigüidades do cotidiano de pessoas comuns, ou mesmo *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, no qual os pobres urbanos são apresentados quase que exclusivamente em uma condição de vítimas da violência urbana e do Estado, ou ainda na crueza de *Cronicamente Inviável* (2000), de Sérgio Bianchi, vale a pena refletir esse transe ou essa transição que marcou a forma de mostrar os pobres nas telas brasileiras. Transitando desde imagens de alienadas peças do jogo político do “populismo”, até lutadores por uma vida melhor, passando por heróis malandros, os grupos populares foram retratados como um “outro”, quase sempre estereotipado. Além disso, em tais representações, em geral são algumas regiões do país que surgem nas telas, como se dando conta de toda a sociedade. Cabe politizar essa questão e verificar até que ponto os cineastas têm dificuldades de tratar de realidades e culturas que não são as suas e acabam por apresentar o pobre trabalhador através de alegorias nem sempre confortáveis ou cabíveis.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1988.

FERREIRA, Jorge (org.). *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, ANPUH, vol. 24, n.º 47, p. 29-60, jan-jun, 2004.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, ANPUH, vol. 24, n.º 47, p. 127-162, jan-jun, 2004.

HOLLANDA, Heloísa B. de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LE GOFF, Jacques. A visão dos outros: um medievalista diante do presente. In: CHAUVEAU, Agnès & TÉTARD, Philippe (orgs.). *Questões para a História do presente*. Bauru, SP: Edusc, 1999. p. 93-102.

LINS, Consuelo da Luz. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NEGRO, Antonio Luigi. Zé Brasil foi ser peão: sobre a dignidade do trabalhador não qualificado na fábrica automobilística. In: BATALHA, Cláudio; SILVA, Fernando Teixeira da; FORTES, Alexandre (org.). *Culturas de classe: identidade e diversidade na formação do operariado*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. p. 403-435.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

RAMOS, Alcides Freire. A historicidade de “Cabra Marcado para Morrer” (1964-84, Eduardo Coutinho). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Paris, v. 6, n. 6, p. 1-12, 2006. Disponível em <<http://nuevomundo.revues.org/document1520.html>> Acesso em: 28 Abr. 2006.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e História do Brasil*. Bauru, SP: Edusc, 2002.

RAMOS, Alcides Freire. Terra em transe: a desconstrução do populismo. In: DAYRELL, Eliane Garcindo; IOKOI Zilda Márcia Gricoli (Orgs.). *América Latina contemporânea: desafios e perspectivas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Expressão e Cultura/Edusp, 1996. p. 477-492.

REIS Fº, Daniel Aarão Reis. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense; [Brasília]: CNPq, 1990.

RÉMOND, René. Uma História presente. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Por uma História política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996. p. 13-36.

ROSANVALLON, Pierre. Por uma História conceitual do político. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/Contexto, vol. 15, n.º 30, p. 9-22, 1995.

ROUANET, Sérgio Paulo. "Apresentação". In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 3-52.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?* Cadernos do Povo Brasileiro, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

VELHO, Gilberto. Cotidiano e política num prédio de conjugados. In: \_\_\_\_\_. *Individualismo e cultura: notas para uma Antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. p. 133-141.

WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.