

O CINEMA DE LEON HIRSZMAN E AS COMUNHÕES DO POPULAR

Por
Reinaldo Cardenuto*

Filiado ao pensamento marxista e uma das principais lideranças do movimento conhecido como Cinema Novo, Leon Hirszman iniciou a sua realização fílmica às vésperas do golpe civil-militar de 1964. Em um contexto histórico atravessado por intensas polarizações ideológicas, no qual havia uma forte crença na possibilidade de uma revolução de viés comunista no Brasil, o cineasta lançou-se à produção de filmes com a perspectiva de que o campo artístico era um lugar fundamental de engajamento para as críticas e as transformações do mundo. Partilhando da aposta utópica que no início dos anos 1960 marcou profundamente a sua geração, a confiar no avanço da História rumo a um projeto moderno vinculado ao nacionalismo de esquerda, Hirszman dirigiu suas primeiras obras influenciado pela ideia de que a arte deveria realizar-se como um processo de conscientização do público e de chamamento à luta política. Essa concepção militante, envolta na perspectiva do cinema como um ato de essência ideológica, fundamentaria o curta-metragem de estreia do cineasta, intitulado *Pedreira de São Diogo* (1962). Um dos episódios presentes no longa *Cinco vezes favela*, o filme seria composto a partir de uma narrativa épica e exemplar, na qual trabalhadores triunfam contra o ganancioso gerente de uma pedreira, cujo interesse em ampliar os lucros coloca em risco a vida dos moradores de um morro. Com dramaturgia positiva, a representar o povo na chave de um heroísmo capaz de superar estruturas capitalistas de dominação, o curta-metragem apontava a disposição do jovem Hirszman em fazer do cinema um instrumento de combate político. Em *Pedreira...*, obra atravessada por forte idealismo, o cineasta celebra o povo como possível agente transformador, construindo na cena ficcional um popular que emerge como voz pertencente a uma espécie de comunhão revolucionária.

Uma abordagem irmanada a essa, também em compromisso com as práticas do engajamento político, reapareceria na produção de Hirszman alguns meses depois, quando ele realizou o documentário *Maioria absoluta*. Filmado no ano

* Reinaldo Cardenuto é professor de História do Cinema na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo. Mestre em Comunicação (ECA-USP) e doutor em Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP), escreveu artigos como "Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970" (2012, revista *Estudos avançados*), "L'écriture de l'histoire dans le cinéma de Leon Hirszman" (2013, *Cinéma d'Amérique latine*) e "Mais humor, menos política: uma certa tendência no drama contemporâneo brasileiro" (2016, revista *Varia história*). Em 2016, dirigiu o documentário *Entre imagens (intervalos)* e escreveu e organizou o livro *Antonio Benetazzo, permanências do sensível*. Atualmente, também é professor temporário no curso de Audiovisual da ECA-USP.

de 1963, em regiões interioranas do Nordeste, o curta-metragem apresenta como ponto de partida um estudo sobre o problema do analfabetismo no Brasil, desdobrando a investigação inicial rumo a um variado panorama sobre as condições sociais precárias da vida camponesa. Mediado por uma narração pedagógica e informativa, assumida pela voz do poeta Ferreira Gullar, o documentário organiza-se a partir da exposição de uma tese central, de moldura marxista, a evidenciar o poder oligárquico como causa da miséria popular existente no universo rural. Em oposição às afirmações elitistas e equivocadas da classe média carioca, que na primeira parte do filme acusa o povo de indolente ou defende a importação de estrangeiros como solução para o avanço do país, o foco principal de *Maioria absoluta* recai no esforço de demonstrar que os camponeses, a despeito de sua força e determinação, encontram-se rendidos à violência social e submetidos ao sistema coronelista no poder. De modo didático e totalizante, contestando falas típicas de uma mentalidade conservadora, a obra propõe o desmanche dos preconceitos de classe ao salientar a existência de uma estrutura autoritária, presente na formação social do Brasil, que impede o popular de romper com o ciclo da miséria ou de ter acesso à educação e cidadania.

Pensado como instrumento de militância, para a conscientização crítica e a mobilização do espectador, o documentário recolhe depoimentos do povo com o intuito, sobretudo, de ilustrar a tese política proferida pelo narrador. A cada entrevista que Hirszman realiza, neste que foi um dos primeiros curtas-metragens brasileiros feito com o uso de som direto, emergem vozes camponesas a listar situações de opressão, estados de precariedade e denúncias contra as perversidades da elite rural. A soma das falas, compondo um painel das angústias vividas pelos desvalidos, situa o popular como pertencente a uma classe social que enfrenta os mesmos problemas, integrando-o a uma dimensão coletiva que evidencia para a câmera os dilemas em comum. Apostando no discurso do narrador como exposição das verdades do mundo, nele centralizando a pedagogia acerca do estado das coisas, *Maioria absoluta* reverbera traços de uma militância própria à sua época. Ao conferir o conhecimento crítico à voz de Gullar, um artista de esquerda e de origem burguesa, condicionando os depoimentos do povo à ilustração das falas por ele enunciadas, Hirszman não via nisso um problema de autoridade, de submissão dos camponeses à narrativa intelectual, mas sim uma união legítima do saber científico marxista com a

experiência de vida popular. No documentário, intelectuais esclarecidos e camponeses amalgamam-se em um mesmo tecido fílmico, como uma comunidade revolucionária em formação, a partir da qual acreditava-se no desenvolvimento de um projeto libertário para os novos tempos. Ao listar as angústias, apresentando-as por meio de um discurso engajado, o cineasta aprofundava a sua crença na arte como processo de crítica e, talvez, de estímulo à superação do autoritarismo¹.

A implantação do regime militar no país, em abril de 1964, geraria uma crise avassaladora nesse otimismo político que Hirszman vinha anunciando como prática de engajamento e de criação cinematográfica. No revés de um projeto coletivo que deveria levar à superação do capitalismo, ao processo revolucionário de herança marxista, a realidade histórica brasileira foi tomada de assalto pelos militares e por uma modernização burguesa de linha conservadora. Para os artistas vinculados ideologicamente à esquerda, parte deles pertencente ao Cinema Novo, a quebra do idealismo levaria a um intenso mal-estar, à desconfiança em relação ao paradigma da crença utópica. Exaltado nas obras artísticas, representado com traços de heroísmo e como parte de uma comunidade revolucionária, o popular construído nas telas revelava-se distante do povo real, daquele observador passivo que não ofereceu resistência à instauração de um Estado autoritário no Brasil. Frustrados com o falso otimismo que erigiram em suas obras, mas também com a própria incapacidade de promover rupturas, os artistas de esquerda passariam a revisar o modo como haviam, até então, representado a figura do povo. Em se tratando de Hirszman, o afastamento em relação ao monumentalismo político, a quebra com o idealismo excessivo, inauguraria em sua trajetória uma intensa pesquisa em busca de novos projetos criativos vinculados às classes socialmente marginalizadas. Sobretudo no documentário de curta duração, em especial no decorrer dos anos 1970, o cineasta se deslocaria rumo a uma apreciação mais “culturalista” das manifestações artísticas originárias do povo, a uma etnografia de observação das suas tradições. Sem nunca abdicar de comentários políticos, mesmo que pontuais, Hirszman produziu uma série de obras dedicadas principalmente à contemplação poética do cancionário popular.

Uma abordagem dentro desse novo viés encontra-se presente nos curtas-metragens que Hirszman dirigiu, para o Ministério da Educação e da Cultura, entre os anos de 1974 e 1976. Composta por três documentários realizados em cidades interioranas de Alagoas e da Bahia, a série *Cantos de trabalho* concentra-se na observação de camponeses que entoam canções coletivas enquanto cooperam na construção de uma casa ou no plantio de cacau e cana-de-açúcar. Flertando com uma herança “antropológica” existente no cinema brasileiro, em parte consolidada pela Caravana Farkas na década de 1960 ou por Humberto Mauro durante o período em que atuou no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), *Cantos de trabalho* têm como essência uma concepção de linha etnográfica, de registro da musicalidade popular, cuja perspectiva seria compor memórias fílmicas em torno de matrizes culturais formadoras da identidade brasileira. Estimulado por um

1. Uma crítica bastante conhecida a *Maioria absoluta*, na perspectiva de que o filme acabou submetendo as vozes populares ao discurso intelectual de engajamento, pode ser lida em Jean-Claude Bernardet (2003).

forte desejo de documentação, de preservação dos cânticos interpretados há séculos pelos camponeses, Hirszman se deslocou rumo ao Nordeste com o intuito de utilizar o aparato cinematográfico como recurso para a captura de um traço de ancestralidade pertencente ao universo rural.

Junto ao interesse em gravar os sons de origem popular, em registrar as músicas transmitidas geracionalmente a partir da oralidade e do saber camponês, o esforço do cineasta, sempre atento às formações sociais do país, também era o de observar em detalhes as dimensões culturais relacionadas aos cantos de trabalho. Mais do que simples execuções sonoras ou performances vocais, os cânticos eram parte constituinte da vida rural, expressão orgânica e histórica de um povo a embalar musicalidades enquanto lidava com um cotidiano marcado pela miséria, pela submissão às forças coronelistas e pelo trabalho opressivo. Ao entoar coletivamente canções acompanhadas pelo bater das enxadas, dos facões e das palmas de mão, por instrumentos que geram ritmo e também cultivam a terra, os camponeses exprimiam seus afetos e condições de vida, seus lamentos e paixões, fazendo da sonoridade um componente social de união e um dialeto acerca de seu próprio existir. Na trilogia documentária de Hirszman, o registro etnográfico, mais do que produzir uma simples compilação de músicas, procura apreciá-las como parte constituinte de uma cultura viva e em movimento, como manifestação identitária pertencente à classe popular. Com câmeras que tentam intervir pouco na cena, dispostas à observação direta e contemplativa do cotidiano rural, além de legendas que situam o tempo e o espaço geográfico das filmagens, os curtas-metragens capturam um viver camponês atravessado pela organicidade dos cantos ancestrais.

Na série *Cantos de trabalho*, o registro filmico composto por Hirszman distancia-se de pressupostos acadêmicos nos quais a etnografia, em nome do conhecimento científico, deve realizar-se a partir da objetividade e das técnicas de distanciamento. Como na totalidade de sua obra, seja no campo da ficção ou do documentário, o cineasta constrói representações em torno do povo embalado por paixões e sentimentos humanistas que provêm de seu compromisso existencial com uma filosofia marxista. Ao filmar os camponeses que entoam suas canções, observando traços de uma identidade brasileira nascida da miscigenação de múltiplas referências culturais, Hirszman fará do registro um instrumento poético para destacar aquilo que lhe parece um dos aspectos mais belos – e políticos – da classe popular: a sua capacidade de manter vivas as relações comunitárias entre os homens. Na trilogia dos *Cantos de trabalho*, observar os camponeses na lide com a terra, seja no plantio ou na construção coletiva de uma casa, mais do que evidenciar ancestralidades culturais, é um meio para salientar a preservação de uma irmandade popular que sobrevive como forma de resistência, como solidariedade dos oprimidos diante das violências historicamente sofridas no campo. Nas legendas dos filmes, ou nas narrativas assumidas por Ferreira Gullar, as canções que unificam as vozes camponesas, para além do ato performático, são apresentadas como expressão potente de uma fraternidade popular, manifestação da comunidade para suportar a opressão cotidiana a que é submetida. Embora a comunidade dos desejos revolucionários, exposta em *Maioria absoluta*, estivesse vivendo uma intensa crise histórica, a retração daquele projeto político a unificar o povo e a intelectualidade de esquerda na busca comum

pela emancipação, Hirszman localiza no interior do Nordeste outro sentido comunal, outro viés colaborativo, que sobrevive desde os tempos da escravidão como resistência cultural e sonora dos desvalidos às forças coronelistas no poder. Cantar coletivamente, durante o trabalho, é amenizar a dor, criar vínculos fraternos². Face às desilusões, aos tempos sombrios de um regime ditatorial, os cânticos dos camponeses são símbolos vivos da solidariedade. Sem abdicar de certo olhar romântico que está presente em boa parte de sua obra, assumindo-o sem temor e de modo consciente, Hirszman destaca no popular o vigor de uma comunhão ainda possível.

Dentre os curtas-metragens que compõem a série *Cantos de trabalho*, o que mais destaca a potência comunal da classe popular é aquele intitulado *Mutirão*, filmado em agosto de 1974 na cidade de Chã Preta, em Alagoas. Enquanto os outros dois filmes registram o corte da cana-de-açúcar e a extração do cacau, trabalhos provavelmente a serviço dos proprietários rurais, *Mutirão* possui a singularidade de observar integrantes do povo durante a construção solidária de uma casa que servirá de habitação para os próprios camponeses. Embora este documentário não possua uma voz *over* que evidencie os vínculos comunitários mediados pelos cânticos, aspecto presente nos demais curtas, a contemplação da vizinhança unida, a manipular coletivamente o barro que servirá como parede para uma nova moradia, transforma-se em símbolo da fraternidade que agrupa os homens do povo com o objetivo da cooperação. O mutirão, que remonta a práticas existentes pelo menos desde o século XIX, é uma das expressões mais colaborativas das sociedades campestres, nas quais os vizinhos, reconhecendo a própria precariedade material, entregam-se como mão de obra solidária para a construção da moradia que servirá de abrigo a uma família integrante da comunidade. É precisamente essa sociabilidade dos humildes, nascida da escassez e da resistência, realizada em meio aos cânticos remotos, que a câmera de Hirszman captura como uma beleza poética da comunhão entre os homens. No decorrer do filme, com a ajuda de crianças e de mulheres, o produto extraído da terra vai erguendo a nova casa, erigindo assim um sentido de fortalecimento comunitário entre os camponeses³.

A sensibilidade presente nos filmes de Hirszman, o prazer de localizar uma solidariedade erigida em meio aos valores identitários, em muito recorda o sentimento de encanto despertado em Mário de Andrade quando empreendeu, entre 1928 e 1929, uma longa viagem através do Nordeste do país. Tal qual o escritor, que relatou a sua jornada de encontro com a cultura ancestral brasileira no livro *O turista aprendiz*, o cineasta deixa-se seduzir pela riqueza do cancionário popular, alimentando a alma com o que lhe soa como beleza poética das expressões comunitárias. No entanto, a aproximação com Mário de Andrade não parece realizar-se apenas pela paixão em comum, mas inclusive pelo temor de que esses vínculos do povo pudessem sucumbir diante do avanço inevitável das forças capitalistas. Na esteira das inquietações do escritor, que em 1938 concebeu

2. Em sua dissertação de mestrado, Thalles Gomes Camêllo da Costa (2015) também realça a forte presença do sentimento comunitário na série realizada por Hirszman. Ao estudar em detalhes e de modo comparativo os *Cantos de trabalho* dirigidos por Humberto Mauro e Leon, o autor elabora a defesa de um precioso argumento: os cânticos como expressão de um modo de vida que enxerga no trabalho a força motriz criadora da vida humana.

3. Sobre a temática dos mutirões, uma boa introdução encontra-se em Antonio Candido (2001).

e financiou um projeto para o registro de manifestações culturais antes de seu desaparecimento⁴, Hirszman também faz de *Cantos de trabalho* um alerta relacionado ao receio de que tais expressões poderiam se perder definitivamente.

Em sua trilogia de filmes, de modo mais evidente nos episódios do cacau e da cana-de-açúcar, o cineasta retoma um aspecto recorrente em suas obras documentárias, um elemento discursivo que procura difundir críticas às estruturas perversas do capitalismo. Por meio da narração, voz que salienta a dimensão comunitária dos camponeses, advém o recado de acento político: a comunhão sonora e cultural entre os homens do povo, ato remanescente de solidariedade, pode se extinguir diante do desenvolvimento industrial, da urbanização crescente e da má influência exercida pelo sistema de comunicação de massas. Mesmo que a pedagogia revolucionária de antes, exprimida em *Maioria absoluta*, estivesse em suspenso naquele momento histórico, Hirszman não abdica do cinema como lugar para o aprendizado crítico, voltando-se agora para um alerta relacionado ao possível desaparecimento das dimensões comunitárias ainda existentes. O “canto” do cineasta, outrora o das totalizações marxistas ao representar os camponeses, desloca-se para o registro etnográfico de uma cultura que não pode ser esquecida, para a celebração contemplativa de um povo que se torna para ele símbolo do resistir. A valorização dos vínculos comunitários, no entanto, vem somada ao lamento de sua possível extinção, ao temor de que se perca o que restava enquanto força solidária de resistência popular.

Na cinematografia de Hirszman, a musicalidade popular, realçada como elemento de ligação comunitária entre os socialmente marginalizados, não se restringe apenas aos cantos de trabalho entoados por camponeses. Em muitas de suas obras, do início ao fim de sua trajetória, o cineasta localizaria no samba, sobretudo naquele distante das sonoridades de consumo massivo, um outro lugar cultural de expressão das solidariedades do povo. Por um lado, portador de uma formação intelectual nacionalista de esquerda, condizente com sua filiação ideológica ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), Hirszman veria no samba de raiz, naquele composto nos morros e nos subúrbios cariocas, um cancionero urbano a embalar lutas políticas de origem popular. É recorrente, em seus filmes mais politizados, centralizados no embate entre as classes sociais, que o enfrentamento do povo contra as forças burguesas no poder venha acompanhado pelo ritmo de tal sonoridade: são instrumentos de percussão, como chocalhos e tambores, que envolvem a vitória dos trabalhadores em *Pedreira de São Diogo*, assim como é a canção de Paulinho da Viola, “Pode guardar as panelas”, que embala a luta e a organização política das bases metalúrgicas no documentário *ABC da greve* (1979-90). Por outro lado, para além desse viés épico revolucionário, o samba também emerge na obra do cineasta como um elemento próximo ao dos cantos de trabalho, traço cultural originário do povo a traduzir seus sentimentos e uni-lo em torno de vínculos comunitários. Mesmo que o universo urbano fosse mais fragmentário, pois ali o desenvolvimento do capitalismo encontrava-se em etapa de

4. Trata-se da “Missão de pesquisas folclóricas”, projeto que o escritor financiou quando foi chefe do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Coordenada pelo etnógrafo Luis Saia, a “Missão” viajou pelo Norte e Nordeste do país, entre fevereiro e julho de 1938, registrando em discos, filmes e fotografias manifestações culturais populares. Sobre o assunto, sugiro a leitura de Roberto Barbato Jr. (2004).

maior avanço, o cinema de Hirszman esforça-se em localizar comunhões remanescentes do popular, espaços de identidade vicinal onde o samba coletiviza as vozes em torno de uma cultura de resistência e de irmandade. Um dos filmes nos quais o artista se aproxima dessa leitura é o documentário *Nelson Cavaquinho* (1969), no qual a melancolia presente nas composições do sambista, uma triste alegria relacionada ao popular, adquire maior força quando a montagem mescla a audição de suas músicas com a observação direta da vida existente no subúrbio.

Mas é em outro curta-metragem, uma das últimas obras dirigidas por Hirszman, que o espírito comunitário do samba se apresenta de modo mais intenso. Documentário produzido no intervalo de seis anos, com filmagens ocorridas em setembro de 1976, mas finalizado apenas em 1982, *Partido alto* em muito se assemelha ao processo criativo presente na trilogia dos *Cantos de trabalho*. A partir de uma parceria estabelecida com Paulinho da Viola, que desde a década de 1960 participava de projetos voltados para o resgate e a difusão do samba tradicional⁵, o cineasta propôs-se à realização de um filme que registrasse, ao modo de sua etnografia sentimental, algumas das manifestações ainda remanescentes do partido alto carioca. Dividido em dois blocos, referentes aos dois únicos dias de gravação, o filme possui uma primeira parte de viés pedagógico, na qual Mestre Candeia, com a autoridade de um grande especialista, introduz informações sobre as origens e as riquezas relacionadas ao cancionário de tradição popular. Enquanto o seu depoimento salienta o partido alto como uma das expressões mais autênticas do povo, alternando performances musicais com explicações acerca das diferentes variações do samba, a câmera de Hirszman compõe uma observação contemplativa do terreiro, uma filmagem com planos longos que evidencia a música como traço de cultura e de identidade comunitária.

Já a segunda parte, localizada na casa do compositor e instrumentista Manacéa, onde se encontra presente a Velha Guarda da Portela, é o momento no qual o filme distancia-se da pedagogia anterior para registrar, com maior desenvoltura e poesia, a roda de samba como reunião da voz coletiva. Assumindo uma atitude que se assemelha à do próprio partido alto, no qual versos são entoados de modo improvisado e espontâneo, a *mise-en-scène* do curta-metragem se realiza em afastamento às contenções estilísticas e ao rigor formal. Transitando livre entre os partideiros que cantam e dançam no terreiro, a câmera por vezes perde o foco, solta-se em meio ao coro popular, revelando a presença de um microfone que a equipe de filmagem, qual uma gambiarra, deve ter pendurado em uma espécie de varal para melhor captar as gravações sonoras. Como arremate da obra, uma narração conduzida por Paulinho da Viola ocupa os minutos finais do documentário, lamentando a redução da criatividade quando o samba assume as exigências do “grande espetáculo”, mas ao mesmo tempo anunciando a sobrevivência das raízes culturais, a força dos partideiros em prosseguir com seus versos que sempre refletirão “verdades na alma de cada um”.

Filmado logo após o término da série *Cantos de trabalho*, e irmanando-se a ela, *Partido alto* também pulsa vida ao representar a musicalidade tradicional como elemento de comunhão do povo. Neste conjunto de documentários realizados

5. A informação foi retirada de Mariana Rosell (2016).

por Hirszman, a despeito da impossibilidade de retomar a comunidade revolucionária desejada no início da década de 1960, sobrevivem as ligações culturais do popular, seus vínculos orgânicos de união social. Diante da crise dos referenciais políticos que alimentaram os anseios utópicos da esquerda antes do golpe militar, face a uma ditadura que se manteve no poder durante 21 anos, o cineasta encontrou nas tradições identitárias do povo um lugar ainda remanescente de solidariedade e de sentimentos coletivos. A originalidade expressiva das classes marginalizadas, mesmo sob risco de desaparecer graças ao avanço capitalista, emerge na obra de Hirszman como símbolo de resistência, representação das afetividades não mediadas pelo consumismo e pela lógica reducionista de mercado. Em tempos repressivos, de retraimento dos valores democráticos, seus filmes buscaram fagulhas possíveis de sobrevivência. A arte, diante das sombras, por vezes encontra vaga-lumes a perambular pela noite.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas cidades, Secretaria de cultura, ciência e tecnologia, 1976.
- BARBATO Jr., Roberto. *Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2001.
- CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman: engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. 2014. 426f. (Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2014.
- COSTA, Thalles Gomes Camêllo da. *Cantos de trabalho no cinema brasileiro: Uma análise das obras de Humberto Mauro e Leon Hirszman*. 2015. 112f. (Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2015.
- ROSELL, Mariana. Em defesa do nacional-popular: o papel da voz *over* no documentário Partido alto (1976/1982), de Leon Hirszman. *Revista Poder & Cultura*, Rio de Janeiro, Vol. 3, N. 5, pp. 178-194, jan.-jun 2016.

THE CINEMA OF LEON HIRSZMAN AND THE COMMUNIONS OF THE POPULAR

By
Reinaldo Cardenuto*

Affiliated to the Marxist thought and one of the main exponents of the movement known as Cinema Novo, Leon Hirszman started his career in film on the eve of the civilian-military coup of 1964. In a historic context traversed by intense ideological polarizations, in which there was a strong belief in the possibility of a communist slant revolution in Brazil, the filmmaker pounced to the production of films with a perspective in which the artistic field was a fundamental place of engagement to the world critiques and transformation. Sharing the utopian bet that deeply marked his generation at the beginning of 1960s, trusting in the advance of History towards a modern project tied to the left-wing nationalism, Hirszman directed his first works influenced by the idea that art should be realized as a process of awareness of the public and a calling to the political struggle. This militant conception, wrapped in the perspective of cinema as an act of ideological essence, would fundament the short film which was the filmmaker's debut, entitled *Pedreira de São Diogo* (1962). One of the episodes presented in the feature film *Cinco vezes favela*, the film would be composed through an epic and exemplar narrative, in which labourers triumph against the greedy manager of a quarry, whose interest in widening the profits puts in risk the life of residents of a hill. With positive dramaturgy, representing the people in the key with a heroism capable of overcoming the capitalistic structures of dominance, the short film pointed the disposition of the young Hirszman in making cinema the instrument of political combat. In *Pedreira...*, a work crossed by strong idealism, the filmmaker celebrates the people as a possible transforming agent, building in the fictional scene a popular which emerges as voice belonging to a sort of revolutionary communion.

* Reinaldo Cardenuto is Professor of History of Cinema in the Fundação Armando Alvares Penteado, in São Paulo. Master in Communication (ECA-USP) and PhD. in Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP). He has written articles as "Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970" (2012, Estudos avançados journal), "L'écriture de l'histoire dans le cinema de Leon Hirszman" (2013, Cinéma d'Amérique latine) and "Mais humor, menos política: uma certa tendência no drama contemporâneo brasileiro" (2016, Varia história journal). In 2016, he directed the documentary *Entre imagens (intervalos)* and he wrote and organized the book *Antonio Benetazzo, permanências do sensível*. Nowadays, he is also temporary lecturer in the Audiovisual course at ECA-USP.

An approach paired to that, also in commitment with the practices of political engagement, would reappear in Hirszman's production a couple of months later, when he made the documentary *Maioria absoluta*. Shot in the year of 1963, in provincial regions of the Northeast, the short film presents a study on the illiteracy problem in Brazil as a starting point, unfolding the initial investigation towards a broad panorama about the precarious social conditions of the rural life. Mediated by a pedagogical and informative narration, taken by the voice of the poet Ferreira Gullar, the documentary is organized from the exposition of a central thesis, the Marxist frame, evidencing the oligarchic power as cause of the popular misery existent in the rural universe. In opposition to the elitist and mistaken statements of the Carioca middle class, who in the first part of the film accuses the people of indolence or defends the importation of foreigners as a solution for the progress of the country, the main focus of *Maioria absoluta* lays in the effort of demonstrating that rural workers, despite their strength and determination, stand surrendered to the social violence and submitted to the *Coronelismo* in power. In a didactic and totalizing way, going against typical speeches of a conservative mentality, the work suggests the dismantle of the classes prejudices by pointing out the existence of an authoritarian structure, present in the social formation of Brazil, which prevent the popular classes from tearing the cycle of misery or acceding to education and citizenship.

Conceived as an instrument of militancy, to the critical awareness and the mobilization of the viewer, the documentary gathers testimonies from the people aiming, above all, to illustrate the political thesis uttered by the narrator. Each interview Hirszman gives, in which have been one of the first Brazilian short films made under use of synchronized sound, bring to surface rural voices listing situations of oppression, states of precariousness and reports against the perversity of the rural elite. The amount of speeches, composing a panel of the anguishes lived by the helpless, situates popular individuals as belonging to a social class that faces the same problems, integrating it in a collective dimension which evidences to the camera the shared dilemmas. Resting on the discourse of the narrator as an exposition of the truths of the

world, centralizing in it the pedagogy regarding the state of things, *Maioria absoluta* reverberates traces of a kind of militancy proper to its period. By conferring the critical knowledge to the voice of Gullar, a left-wing artist with bourgeois origins, conditioning the testimonies of the people to the illustration of the speeches enunciated by him, Hirszman did not see a problem of authority there, of submission of the rural workers to the intellectual narrative, but a legit union of the Marxist scientific knowledge with common people's life experiences. In the documentary, intellectuals and rural workers have amalgamated into one filmic fabric, as a revolutionary community in formation, from which there was a belief in the development of a libertarian project for the new times to come. By listing the anguishes, presenting them by the means of an engaged discourse, the filmmaker asserted his belief in art as a process of criticism and, maybe, of encouragement to the overcome of authoritarianism¹.

The implementation of the military regime in the country, in April 1964, would generate a devastating crisis in the political optimism which Hirszman had been announcing as a practice of engagement and cinematographic creation. In the setback of a collective project which should take to the overcoming of capitalism, to the revolutionary process of Marxist heritage, the historical Brazilian reality was taken under assault by the militaries and by a bourgeois modernization of conservative strand. To the artists ideologically associated to the left, some belonging to the *Cinema Novo*, the crack of the idealism would take to a profound malaise, to the suspicion in relation to the paradigm of the utopian belief. Exalted in the artistic works, represented with traces of heroism and as part of a revolutionary community, the idea of popular built on the screens came out distant from the real people, from that passive observer who did not offer resistance to the implantation of an authoritarian State in Brazil. Frustrated by the false optimism lifted in their works, but also by their own incapacity of promoting ruptures, the left-wing artists would revise the way by which, until then, they had been representing the figure of the people. When it comes to Hirszman, the distance in relation to the political monumentalism, the break with the excessive idealism, would inaugurate in his trajectory an intense investigation, seeking for new creative projects linked to the socially marginalized classes. Mainly in the short length documentary, especially during the 1970s, the filmmaker would move towards a more "culturalist" appreciation of the artistic manifestations originated from the people, an ethnography of observation of his traditions. Without ever abdicating from political comments, even that punctual, Hirszman produced a series of works dedicated mainly to the poetic contemplation of the popular songbook.

1. A very well-known critique to *Maioria absoluta*, in the perspective that the movie ended up submitting the popular voices to the intellectual discourse of engagement, may be read in Jean-Claude Bernardet (2003).

An approach inside this new bias is present in the short films Hirszman has directed, for the Ministry of Education and Culture, between the years of 1974 and 1976. Composed by three documentaries filmed in provincial cities of Alagoas and Bahia, the *Cantos de Trabalho* trilogy focuses on the observation of rural workers who sing collective songs while cooperating in the construction of a house or planting cocoa and sugar cane. Flirting with an “anthropological” heritage existent in the Brazilian cinema, in part consolidated by the Caravan Farkas in the 1960s or by Humberto Mauro during the period in which he worked in the *Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)*, *Cantos de trabalho* has an essence with an ethnographic strand conception, of registering the popular musicality, whose perspective would be the composition of filmic memories contouring cultural matrices that form the Brazilian identity. Stimulated by a strong desire of documenting, of preserving the songs interpreted for centuries by rural workers, Hirszman moved off to the Northeast with the intention of using the cinematographic apparatus as resource for capturing a trace of ancestry belonging to the rural universe.

Along with the interest in recording the popular originated sounds, in registering the music transmitted through generations stemming from oral traditions and rural knowledge, the effort of the filmmaker, always aware of the social formations of the country, was also that of observing in details the cultural dimensions related to the work songs. More than simply sound executions or vocal performances, the songs were constituent part of the rural life, historical and organic expression of a people, swinging musicality while handling with a daily life characterized by misery, by submission to the *Coronelista* strength and by oppressive work. By singing songs collectively combined to the beat of hoes, machetes and the palms of hands, instruments that makes rhythms and also cultivate the land, rural workers express their affections and conditions of life, their wailings and passions, making sonority a social component of union and a dialect about their own existence. In the documentary trilogy by Hirszman, the ethnographic register, more than producing a simple collection of songs, pursuing to appreciate them as constituent part of a live and moving culture, as an identity manifestation belonging to the popular class. With cameras that attempt to interfere less in the scene, inclined to the direct and contemplative observation of the rural routine, along with subtitles that locate time and the geographical space in the shoots, the short films capture a peasant living crossed by the organicity of ancestral chants.

The filmic register composed by Hirszman in *Cantos de trabalho* pulls away from the academic premises in which ethnography, for the sake of the scientific knowledge, must be performed stemming from objectiveness and distancing techniques. As in the totality of his work, either in the fictional or the documentary field, the filmmaker constructs representations around people cradled by passion and

humanist feelings originated in his existential commitment with a Marxist philosophy. By filming workers singing their songs, observing traces of a Brazilian identity born in the blend of multiple cultural references, Hirszman will make from the register a poetic instrument to highlight what seems to him one of the most beautiful – and political – aspects of the popular class: its capacity of keeping alive the communitarian relationships among men. In the *Cantos de trabalho* trilogy, observing the rural workers dealing with the land, either in planting or constructing a collective house, more than evidencing cultural ancestries, it is a mean of emphasizing the preservation of a popular fellowship that survives as a form of resistance, as solidarity of the oppressed before the violence historically suffered in the country. In the subtitles of the films, or the narratives taken by Ferreira Gullar, the songs that unify the rural voices, beyond the performing act, are presented as a potent expression of a popular fellowship, the manifest of the community to bare with the daily oppression to which it is submitted. Although the community of the revolutionary wishes, exposed in *Maioria absoluta*, was living an intensive historical crisis, the retraction of that political project to unify the people and the left-wing intellectuality in common search for emancipation, Hirszman locates in the hinterlands of the Northeast another communal sense, another collaborative bias, which survives since the slavery period as cultural and sonorous resistance of the helpless against *Coronelista* forces in power. Collectively chanting, during work, is soothing the pain, and creating fraternal bonds². Face the disillusion, and the dark times of a dictatorship, work songs are living symbols of solidarity. Without abnegating of some romantic look that prevails in most of his work, embracing it fearlessly and in a conscious way, Hirszman points out in the popular the stamina of a communion still possible.

Among the short films that compose *Cantos de Trabalho*, the one that highlights the communal potency of the popular class is the one entitled *Mutirão*, shot in August 1974 in the city of Chã Preta, in the state of Alagoas. While the other two films register the harvest of the sugar cane and the extraction of the cocoa, labours probably in service of the landowners, *Mutirão* holds the singularity of observing common people during the cooperative construction of a house that would serve as dwelling for the workers themselves. Although this documentary does not have a voice-over that unveils the common bonds mediated by the songs, an aspect present in the other short films, the contemplation of the unified neighbourhood, collectively manipulating the clay which would serve as wall for a new house, becomes the sign of the

2. In his Master thesis, Thalles Gomes Camêllo da Costa (2015) also accentuates the strong presence of the communitarian sense in the series realized by Hirszman. By studying in detail and in a comparative strand the *Cantos de trabalho* directed by Humberto Mauro and Leon, the author elaborates the advocacy of a precious argument: the chants as expression of a way of life which sees in labor the driving force creator of the human life.

fraternity that groups men from the people with the objective of cooperation. The community task force³ⁱ is one of the most collaborative expressions in rural societies, in which neighbours, recognizing the own material precariousness, presented as sympathetic workforce to the construction of a house which would serve as shelter to a family member of the community. It is precisely this sociability of humble people, born from the scarcity and resistance, displayed through remote songs, what the camera of Hirszman captures with such a poetic beauty of the communion among men. Along the film, with the help of children and women, a material extracted from the soil raises a new house, therefore building a sense of communal empowerment among the farmers⁴.

The sensitiveness present in Hirszman's films, the pleasure of locating a solidarity constructed in between identity values, much reminds of the feeling of enchantment evoked in Mário de Andrade when he undertook, between 1928 and 1929, a long trip across the Northeast of the country. Just like the writer, who reported his encounter journey with Brazilian ancestral culture in the book *O turista aprendiz*, the filmmaker surrenders to the seduction by the richness of the popular songbook, feeding the soul with what sounded to him as poetic beauty of the communal expressions. Nevertheless, the convergence with Mário de Andrade does not seem to be made only by the common passion, but also by the fear of these people bonds succumbing before the inevitable advance of capitalist forces. Following the relentlessness of the writer, who in 1938 conceived and financed a project for the register of cultural manifestations before his disappearance⁵, Hirszman also makes of *Cantos de trabalho* an alert related to the concern that such expressions could be permanently lost.

In his film trilogy, in a most evident way in the cocoa and sugar cane episodes, the filmmaker retakes a recurring aspect in his documentary works, a discursive element that seeks to disseminate critiques on the perverse structures of capitalism. By means of the narrative, the voice which emphasizes the communal dimension of the workers, arises the message of political stress: the sonorous and cultural communion among the men of the people, a reminiscent act of solidarity, may extinguish in face of the industrial development, the growing urbanization and the mean influence exercised by the mass communication system. Even if the revolutionary pedagogy from before, expressed in *Maioria absoluta*, was suspending

3. Note of the translator: In Portuguese, "*O mutirão*". It may correspond to a collective mobilization of individuals. In this case, it is also making reference to the title of the mentioned film.

4. Under the thematic of the community task forces, a good introduction is found in Antonio Candido (2001).

5. It is about the "Mission of folkloric research", project the writer financed when he was chief of the Department of Culture in the municipal administration of São Paulo. Coordinated by the ethnographer Luis Saia, the "Mission" has travelled through the North and the Northeast of the country, between February and June 1938, recording in disks, films and photographs the popular cultural manifestations. About the subject, I suggest reading Roberto Barbato Jr. (2004)

in that historical moment, Hirszman does not abnegates the cinema as a place for the critical learning, now turning himself to an alert related to the possible vanishing of the communal dimensions that still exist. The “filmmaker’s singing”, once that from the Marxist totalizations of representing the workers, shifts to the ethnographic register of a culture which cannot be forgotten, to the contemplative celebration of a group of people which becomes to him the symbol of resisting. The appreciation for the communitarian bonds, however, comes along with the weep of its possible extinction, fearing that what remained as a solidary force of popular resistance is lost.

In the cinematography of Hirszman, the popular musicality, enhanced as an element of communitarian connection among the socially marginalized, is not restricted to the work songs intoned by the rural workers. In many of his works, from the beginning to the end of his trajectory, the filmmaker would locate in the samba, mainly in that distant to the massive consumed sonorities, another cultural place of expression of the solidarities of people. On the one hand, he has a nationalist left-wing intellectual background, suitable to his ideological affiliation to the Brazilian Communist Party (*Partido Comunista Brasileiro*, PCB), Hirszman would see in traditional samba, in that composed in the hills and in the *Carioca* suburbs, an urban songbook giving rhythm to the political struggles of popular origins. It is recurring, in his most politicized films, centralized in the collision between the social classes, that the confrontation of the people against the bourgeois forces in power comes with the rhythm of such sonority: they are the instruments of percussion, as shakers and drums, which paces the victory of the workers in *Pedreira de São Diogo*, like the song by Paulinho da Viola, “*Pode guardar as panelas*”, that swings the struggle and the political organization of the metallurgical basis in the documentary *ABC da greve* (1979-90). On the other hand, beyond this epic revolutionary bias, samba also emerges in the work of the filmmaker as an element close to the work songs, cultural trace that comes from the people to traduce their feelings and to unify it around communal bonds. Even if the urban universe were more fragmentary, because the development of capitalism was on a more advanced stage there, Hirszman’s cinema strives to locate communions reminiscent from the popular, spaces of vicinal identity where the samba collectivize the voices around a culture of resistance and of fellowship. One of the films in which the artist comes close to this reading is the documentary *Nelson Cavaquinho* (1969), in which the melancholy present in the compositions of the samba artist, a sad joy related to the popular, gains more strength when the editing blends the hearing of his songs with the direct observation of life in the suburb.

Although it is in another short film, one of the last works directed by Hirszman, that the communitarian spirit of samba presents itself in a more intense way. A documentary produced in the gap of six years,

shot in September 1976, but finished only in 1982, *Partido alto* very much resembles the creative process present in the trilogy of *Cantos de trabalho*. From a partnership established with Paulinho da Viola, who since the 1960s was engaged in projects focused on the rescuing and diffusion of the traditional samba⁶, the filmmaker committed to the making of a film which would register, in the ways of its sentimental ethnography, some of the manifestations still reminiscent from of Carioca's partido alto. Split into two sections, referring to the only two days of shooting, the film has a first part of a pedagogical bias, in which Mestre Candeia, with the authority of a great expert, introduces information about the origins and the richness related to the songbook of popular tradition. While his testimony emphasizes partido alto as one of the most authentic expressions of the people, altering musical performances with explanations on the different variations of samba, Hirszman's camera composes a contemplative observation of the *Terreiro*, a filming with long shots that puts in evidence the music as a trace of communal culture and identity.

The second part, located in the house of the composer and musician Manacéa, where the *Velha Guarda* from *Portela* was present, is the moment in which the film furthers from the previous pedagogy to register, with more aplomb and poetry, the samba group as gathering of the collective voice. Opting for an attitude resembling that of partido alto, in which verses are sung in an improvised and spontaneous way, the *mise-en-scène* of the short film is realized in detachment to the stylistic contentions and the formal discipline. Moving freely between the *Partideiros* who sing and dance in the *Terreiro*, the camera sometimes loses focus, loosens itself in the popular chant, revealing the presence of a microphone that the film staff, with a quick fix, must have hanged in a sort of cloth line to better capture the sound recordings. As the work's outcome, the narration conducted by Paulinho da Viola occupies the last minutes of the documentary, lamenting the reduction of the creativity when samba assumes the demands of the "great spectacle", but at the same time announcing the survival of the cultural roots, the strength of the *Partideiros* in continuing with their verses which will always reflect "truths in the soul of each one".

Shot right after the end of the series *Cantos de trabalho*, and in connection with it, *Partido alto* also pulses life by representing the traditional musicality as an element of communion of the people. In this set of documentaries directed by Hirszman, despite the impossibility of retaking the revolutionary community desired in the beginning of 1960s, the cultural connections of the popular, its organic bonds of social union remains. In the face of the crisis of the political references which have fed the utopian yearnings of the left before the military coup, front a dictatorship kept in power for 21 years, the filmmaker has found in the

6. Information exerted from Mariana Rosell (2016).

identity traditions of a people a place still reminiscent of solidarity and collective feelings. The expressive originality of the marginalized classes, even under risk of vanishing due to the capitalist advance, comes to surface in Hirszman's work as symbol of resistance, representation of the affections non-mediated by the consumerism and the reductionist logic of the market. In repressive times, of democratic values retracting, his films looked for possible sparkles of survival. The art, facing the shadows, at times finds fireflies wandering through the night.

REFERENCES

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas cidades, Office of Culture, Science and Technology, 1976.

BARBATO Jr., Roberto. *Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2001.

CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman: engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. 2014. 426f. (Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2014.

COSTA, Thalles Gomes Camêllo da. *Cantos de trabalho no cinema brasileiro: Uma análise das obras de Humberto Mauro e Leon Hirszman*. 2015. 112f. (Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2015.

ROSELL, Mariana. Em defesa do nacional-popular: o papel da *voz over* no documentário *Partido alto* (1976/1982), de Leon Hirszman. *Revista Poder & Cultura*, Rio de Janeiro, Vol. 3, N. 5, pp. 178-194, jan.-jun 2016.