

O MODERNO, O POPULAR E O NACIONAL NOS CURTAS-METRAGENS

DOCUMENTAIS DE LEON HIRSZMAN · Eduardo Tulio Baggio¹

Resumo: Leon Hirszman dirigiu 22 filmes em sua carreira, envolvendo documentários e ficções, longas e curtas-metragens. Destes, 10 são documentários curtos e formam o corpus de análise desta comunicação. São eles: *Maioria Absoluta* (1964), *Nelson Cavaquinho* (1969), *Megalópolis* (1973), *Ecologia* (1973), a série de três curtas *Cantos de Trabalho* (1975-76), *Cinema Brasileiro: Mercado Ocupado* (1975-95), *Partido Alto* (1976-82) e *Rio, carnaval da vida* (1978). A intenção não é analisar em profundidade tais filmes, algo que seria impossível no tempo de uma comunicação, mas apresentar uma correlação desses 10 documentários com três aspectos fundamentais da obra de Hirszman: a proposta de um cinema moderno, típico do Cinema Novo Brasileiro; a preocupação com o popular oriunda do CPC/UNE (Centro Popular de Cultura da União Brasileira dos Estudantes), tanto em seus aspectos de luta de classes quanto de valorização cultural; e a ênfase nacional, algo que norteava tanto os cinemanovistas quanto o CPC/UNE. A base teórica fundamental para o estudo engloba textos e entrevistas do próprio Leon Hirszman, assim como seus filmes, em consonância com a proposta de abordagem da Teoria dos Cineastas. Complementarmente, serão utilizados textos de investigadores que se dedicaram ao estudo do trabalho de Hirszman. A metodologia proposta envolve a delimitação dos três aspectos fundamentais da obra do cineasta (moderno, popular e nacional) e a discussão destes em relação aos 10 curtas documentários elencados.

Palavras-chave: cinema brasileiro; Cinema Novo; documentário; Teoria dos Cineastas; Leon Hirszman.

Contato: baggioeduardo@gmail.com

A obra de Leon Hirszman e os documentários curtos

Leon Hirszman dirigiu 24 filmes em sua carreira, entre documentários e ficções, longas e curtas-metragens. Destes, 10 são documentários curtos e formam o corpus de observação deste texto. São eles: *Maioria Absoluta* (1964), *Nelson Cavaquinho* (1969), *Megalópolis* (1973), *Ecologia* (1973), a série de três curtas *Cantos de Trabalho* (1975-76), *Cinema Brasileiro: Mercado Ocupado* (1975-95), *Partido Alto* (1976-82) e *Rio, carnaval da vida* (1978). A intenção não é analisar em profundidade tais filmes, algo que seria impossível em um texto curto resultado de uma comunicação de pesquisa, mas apresentar uma correlação desses 10 documentários com três aspectos fundamentais da obra de Hirszman:

¹ Docente no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), líder do grupo de pesquisa Cinecriare - Cinema: Criação e Reflexão (Unespar/CNPQ), coordenador do ST Teoria dos Cineastas da Socine e cineasta documentarista.

a proposta de cinema moderno, típico do Cinema Novo Brasileiro; a preocupação com o popular, oriunda do CPC/UNE (Centro Popular de Cultura da União Brasileira dos Estudantes), tanto em seus aspectos de luta de classes quanto de valorização cultural; e a ênfase nacional, algo que norteava tanto os cinemanovistas quanto o CPC/UNE.

Vale ressaltar que dos 24 filmes de Hirszman, 19 foram concluídos em vida pelo diretor, 3 foram concluídos postumamente por colegas colaboradores dos seus trabalhos – entre estes está um dos filmes aqui considerados nesta observação, *Cinema Brasileiro: Mercado Ocupado* (1975-95) –, e outros dois filmes ficaram interrompidos, apesar de filmados: *Minoria Absoluta*, filmado em 1964, e *Caetano/Gil/Gal*, filmado em 1969. Não é comum considerar filmes inacabados quando falamos da filmografia de um diretor, porém, recentemente, em debate no que tange a Teoria dos Cineastas², houve a sugestão por parte da pesquisadora Manuela Penafria de que fossem considerados filmes inacabados como fonte fundamental de pesquisa dessa abordagem³. Entendo que a sugestão é essencial, pois diante das propostas dessa abordagem, as manifestações variadas dos cineastas são consideradas como fonte de investigação e o material fílmico, mesmo que não finalizado, é algo de fato muito contundente neste sentido (Baggio, Graça & Penafria, 2015). Entretanto, para a análise aqui em questão, não considere *Minoria Absoluta* ou *Caetano/Gil/Gal* por dois motivos. Primeiro porque não houve tempo, visto que a sugestão é muito recente, ocorrida cerca de uma semana antes da comunicação da qual este texto é fruto. Segundo porque o recorte aqui delimitado é de curtas-metragens e tratando-se de filmes inacabados é impossível afirmar se seriam longas ou curtas, ainda que diante da realização de *Maioria Absoluta* (1964) em paralelo com *Minoria Absoluta*, é possível imaginar que este também seria um curta, visto que o primeiro o é e que ambos foram concebidos como um par.

² Proposta de abordagem de pesquisa que norteia o GT A Teoria dos Cineastas, da AIM, fundado em 2015, bem como o ST Teoria dos Cineastas, da Socine, fundado em 2016. Sobre tal proposta existem artigos diversos e três livros que podem ser consultados: “Teoria dos cineastas, Vol.1 - Ver, ouvir e ler os cineastas”, “Teoria dos cineastas, Vol.2 - Propostas para a teoria do cinema” e “Teoria dos cineastas, Vol. 3 - Revisitar a Teoria do Cinema”.

³ Tal sugestão foi feita no debate após a mesa que envolveu a comunicação “A trilogia musical nos documentários curtos de Leon Hirszman”, durante o evento “Cinema em Português – XI Jornadas”, que teve lugar na Universidade da Beira Interior, entre 8 e 10 de maio de 2018.

A observação aqui proposta tem caráter de delimitação e de reconhecimento nos curtas-metragens documentais de Leon Hirszman de uma visão de mundo profundamente relacionada ao moderno, ao popular e ao nacional. Tal visão de mundo será observada a partir das perspectivas do cineasta, porém balizada por conceitos cinematográficos relacionados aos três aspectos citados.

Cinema moderno

Gustavo Dahl vincula a ideia de um cinema moderno ao ato de responsabilidade do cineasta para com a realidade a que se refere, “mesmo sabendo que só pela forma é que um tema se transforma em conteúdo” (Dahl 1966, 24-25). Simultaneamente, Dahl entende que a imagem no cinema moderno “se depurada, como em Antonioni, se empobrece, como em Bresson ou se desintegra, como em Rouch.” (Dahl 1966, 25). Ou seja, a linguagem cinematográfica não mais deveria estar submetida ao objetivo básico de contar uma história, mas deveria fazer parte das visões de mundo dos cineastas. Dizia Dahl, ainda, que a imagem cinematográfica, a partir de então, “mesmo quando permanece prestigiosa, como em Visconti ou Saraceni, não se compraz em delírios formais.” (Dahl 1966, 25).

David Neves, no texto *Poética do Cinema Novo*, diz que, adotando um método indutivo, encontra três correntes principais no Cinema Novo: “a) a tradicional, que evoluiu do antigo cinema industrial; b) a híbrida que mantém pontos de contato com a anterior e com, c) a moderna, originada no espírito jovem de jovens apaixonados pelo cinema, teóricos, estudiosos, cineclubistas e, finalmente, autores de cinema.” (Neves 1966, 20). Ou seja, há por parte de Neves uma intensa vinculação do cinema moderno ao cinema de autor, coincidindo neste aspecto com as ideias de Dahl. Neves ainda considera que: “Todas essas manifestações que transformam nosso espírito, no fundo, existem da forma mais brasileira possível, isto é, displicente, balbuciante, tímida ainda. E não vão ser as tais correntes que para facilitar inventei, que as separarão em compartimentos estanques.” (Neves 1966, 23).

Para ambos, Dahl e Neves, o cinema moderno era um cinema de contraposição ao que se fazia até então, contraposição a um cinema industrial, sem personalidade autoral. Esse novo cinema moderno mostrava novas formas de se relacionar com o mundo, nas quais os cineastas tinham vinculação umbilical com o que filmavam. Assim, mais do que apontar para características objetivas, a ideia de cinema moderno para ambos estava relacionada à tomadas de posição, de um lado em oposição ao cinema classicista de então, de outro de aproximação com a realidade brasileira.

Partindo para definições mais próprias do campo acadêmico, encontramos nas palavras de Ismail Xavier ressonância com as ideias dos cineastas Dahl e Neves. Xavier também aponta para o cinema moderno como manifestação da diversidade, da autoria e da oposição ao clássico:

As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e ideias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a ‘política dos autores’, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial. (Xavier 2006, 14).

Quando observamos as ideias de Leon Hirszman, percebemos bastante semelhança conceitual quanto ao cinema moderno, manifesto no Brasil enquanto Cinema Novo, mas no caso de Hirszman a característica nacional-popular, de relação com o povo brasileiro, é chave e não se separa da gênese deste cinema:

O Cinema Novo veio, com maior base teórica, colocar o homem brasileiro, mas isso já estava sendo feito. Falar do início é compreender a gênese, não é dizer que em tal data houve a chance de fazer um filme porque o mercado... Esse tipo de análise pode se tornar mecanicista, não é suficiente para compreender a dinâmica do processo. (Hirszman 1999, 291).

Tal gênese não seria um ponto isolado, mas uma mudança gradual e refletida.

A gente fica pensando que o novo é aquele grupo que fez uma coisa absolutamente nova, tirada do céu. Mas ela foi tirada de uma reflexão sobre a história do cinema brasileiro, sobre as condições do cinema brasileiro, recuperando a vida do povo brasileiro, que era a proposta do Cinema Novo. (Hirszman 1999, 291).

Fica evidente a importância do popular e do nacional para Hirszman, aspectos que serão tratados a seguir. Mas também a ideia de uma contraposição é presente, ainda que vista como transição, no caso específico do cinema brasileiro. Quando Hirszman aponta para sua grande referência cinematográfica, Sergei Eisenstein, é clara a intenção de demarcar algo que o inspirou profundamente. Para Hirszman, a proposta de ruptura produzida por Eisenstein era fundamental: “Eu vi Potemkin e fiquei louco. Achei que estava diante da Renascença, compreende? Grande! Uma medida moderna da Renascença.” (Hirszman 1999, 287).

Cinema popular

Podemos pensar em cinema popular tendo em conta as duas pontas de uma corda. De um lado, o cinema que tenha como foco de suas abordagens o povo, de outro lado um cinema voltado para o povo enquanto espectador também pode ser chamado de popular. Hernani Heffner considera que há uma contradição nessa dualidade (Heffner 2018), como se ao invés de uma corda, tivéssemos um bastão e, portanto, as duas pontas nunca pudessem se tocar. Tal contradição teria nascido de acepções históricas muito distintas da ideia de popular:

Nos anos 50, aqui e lá fora, cinema popular significava basicamente cinema comercial, ou seja, um conjunto de filmes

feitos com a intenção de atingir grandes parcelas do público, que mantinha com estas obras uma relação de aceitação, familiaridade ou demanda. (...) Nos anos 60, para nós brasileiros de uma certa classe média politizada, cinema popular também queria dizer cinema engajado. A rigor seria um cinema realizado em nome e em prol das classes populares, mais especificamente do proletariado, assumindo um olhar crítico da sua visão de mundo. (Heffner 2018).

É essa segunda acepção que interessava particularmente a Leon Hirszman, a de um cinema politizado, que se faz em prol de classes populares, como aponta Fernão Ramos: “A imagem do povo, do anônimo trabalhador popular, é sem dúvida a imagem recorrente do documentarismo de Leon.” (Ramos 1999, 8). Essa imagem do popular seria obtida pelo intelectual, mas sem conflito. Hirszman pensava em um diálogo, como o que propôs em *Minoria Absoluta*, filmado em 1964 e acabou não sendo concluído:

Tratava-se de um trabalho efetivo de ligação entre o intelectual e o povo, o intelectual tentava responder às exigências populares, contrariando a imagem daquele que não quer rebaixar suas ideias puras e sublimes para a massa ignara, que está alienada e precisa receber a iluminação ideológica da ciência. Foi uma experiência do CPC, uma discussão que tampouco estava ligada a uma resposta folclorista, na qual até recentemente embarcaram vários cineastas. (Hirszman 1979, 5).

Ao negar a “iluminação ideológica da ciência” Hirszman estava propondo um olhar para o povo brasileiro que reconhecesse seu grande potencial, muitas vezes inalcançável para intelectuais fechados atrás de muros e paredes de prestigiosas instituições: “Ocorre que a gente não considera a criatividade brasileira. Há forças incríveis que ainda não foram mobilizadas.” (Hirszman 2006

[1978], 6). Somente um cinema com real interesse pelo que é popular seria capaz de mobilizar tais forças.

Cinema nacional

Apesar da dificuldade em conceituar cinema moderno e da dicotomia diante das ideias de cinema popular, talvez a tarefa conceitual mais árdua dessa tríade seja chegar a um conceito satisfatório de cinema nacional. Isso porque esse conceito foi tratado de muitas maneiras. Andrew Higson aponta para duas principais linhas de raciocínio em busca da compreensão de uma ideia de cinema nacional. Um primeiro sentido está voltado para pontos econômicos, que colocam em questão aspectos relacionados ao ato de realização dos filmes, tais como: quem fez? Onde fez? E, principalmente, quem domina as infraestruturas utilizadas para a realização, distribuição e exibição do filme? Outro sentido é o que está voltado para aspectos discursivos, como: qual a temática do filme? Sobre o que é? Há uma visão de mundo compartilhada entre vários filmes? Como mostram as personagens de um país? (Higson 2018, 36).

Sem dúvidas, para Hirszman, ambos os sentidos eram importantes. Para o cineasta, o cinema nacional deveria lutar contra as grandes estruturas internacionais que impediam o cinema brasileiro de crescer. Mas era também evidente para ele que tal luta só seria vencida se fosse democrática e popular: “É preciso compreender que não haverá luta consequente pela independência nacional, pela descolonização cultural, sem uma efetiva participação popular, sem a defesa dos assalariados.” (Hirszman 2006 [1978], 7-8).

Para ele não havia sentido em pensar em nacional se não fosse também popular, vindo do povo, e, simultaneamente, democrático: “Sem condições de liberdade política é muito difícil estabelecer uma vontade política nacional e popular.” (Hirszman 2006 [1978], 6).

Desta forma, talvez como nenhum outro cineasta brasileiro, Leon Hirszman lutou por um cinema que tivesse a capacidade de ser moderno em suas características formais inovadoras, autorais, de cunho realista e feitos com baixos orçamentos que permitiam maior liberdade; que fosse popular ao entender que não bastava entreter o povo e nem tão pouco mostrar o povo, deveria ser popular

porque o povo deveria fazer o filme junto com o cineasta; e nacional por voltar-se para o Brasil e para os brasileiros, mas também por ser fruto de uma postura democrática nacional. A partir desses pontos vamos observar as características gerais dos documentários curtos de Leon Hirszman.

Os curtas-metragens documentais de Leon Hirszman: moderno, popular e nacional

Maioria Absoluta (1964) é o marco inicial na carreira documental de Hirszman. Em relação ao cinema moderno é bastante autoral pela originalidade da visão de mundo realista e pela realização de baixo orçamento que ajudou a garantir que tal visão de mundo pudesse ir para a tela. Porém, não tem características formais inovadoras, ainda que o uso de entrevistas diretas, por si só, fosse ainda relativamente novidade em 1964. Quanto ao caráter popular, é o típico filme do período do CPC, que buscava falar do povo brasileiro e mostrar ao público formado por esse mesmo povo uma visão de mundo que, pretensamente, poderia vir a engajar tal público em lutas por mudanças para o país. Dessa forma, também o caráter nacional é fortíssimo, pois Hirszman direciona o filme para que sejam percebidas as diferenças sociais que teriam origem justamente em imposições vindas de fora do país e mantidas por uma pequena elite que se aproveitava dessa condição.

Nelson Cavaquinho (1969), *Partido Alto* (1976-82) e *Rio, carnaval da vida* (1978) formam uma trilogia documental musical. São filmes que evidentemente valorizam o caráter nacional, pois abordam, respectivamente, um dos maiores sambistas do Brasil, um tipo de samba bastante particular e a maior festa popular brasileira também ligada por essência ao samba. Assim, tendo em conta que o samba é o gênero musical tipicamente brasileiro mais difundido e que tem em suas origens marcas muito próprias da formação do povo brasileiro, nada mais nacional do que a escolha desses temas. Todos esses três filmes dão destaque para o que o povo brasileiro produz com sua criatividade e capacidade de adaptação e sobrevivência. Não há destaque em quem possa vivenciar tais manifestações culturais mas que não faça parte de suas origens, ou seja, o que interessa é raiz popular de tais manifestações e como elas podem dialogar entre

si e com o cinema. Com relação ao cinema moderno, creio que essa trilogia traz o que há de mais próximo do modernismo cinematográfico dentre os documentários curtos de Hirszman, pois são três filmes de intensa busca pela relação direta com os acontecimentos, valorizando a experiência viva da câmera e do microfone em ato de filmagem, mesmo que isso signifique oscilar a imagem ou assumir alguns ruídos no som. Além disso todos os três são produções de baixo orçamento e que têm profundo interesse na liberdade propiciada pelo cinema que se assume como encontro com a vida em curso.

Já *Megalópolis* (1973), *Ecologia* (1973) e *Cinema Brasileiro: Mercado Ocupado* (1975-95) são pontos fora da curva dentro de toda a obra cinematográfica do cineasta, não só dos documentários, pois são filmes encomendados e nos quais se sente menos os traços que marcaram um estilo próprio de Hirszman. Nesse sentido, se afastam de um caráter autoral e mesmo de motivações pessoais ou de produções colaborativas, como na trilogia musical. Em suma, são filmes que se distanciam bastante dos ideais do cinema moderno. Também não tem relação específica com o caráter popular, no sentido de abordar o povo, mas têm claras intenções de chegar a um grande público, pois como filmes de encomenda tinham tal propósito. Estas, porém, são intenções de alcance de espetatorialidade que, ainda que não fossem renegadas por Hirszman, não se aproximam do que era tipicamente popular em toda a obra do cineasta, com seus filmes intensamente dedicados ao povo brasileiro.

Por fim, a série de documentários curtos intitulada *Cantos de Trabalho*, formada por *Cacau* (1975), *Cana-de-açúcar* (1975) e *Mutirão* (1976), é, ao lado da trilogia musical, a que mais tem relação com o moderno no sentido de suas asserções realistas e negação das relações causais típicas do cinema classicista, portanto evocando a ruptura com este. É popular, pois tratam-se de documentários feitos ao lado dos trabalhadores, com estes e em busca da compreensão de seus modos de vida. Ainda, é intensamente nacional pois aborda cantigas típicas do interior do Brasil e atividades laborais muito próprias do país.

Assim, é possível pensar nos curtas-metragens documentais de Hirszman como filmes dedicados aos caracteres moderno, popular e nacional do cinema. Mesmo nas exceções, como os três filmes de encomenda, é possível reconhecer

alguns toques próprios do cineasta em busca dessas posturas. Todos esses filmes merecem ser olhados com mais detalhe, mas por ora, a proposta é apontar tais características gerais que os unificam como obra documental diferenciada no seio do Cinema Novo Brasileiro.

BIBLIGRAFIA

- Baggio, E. T.; Graça, A. R.; Penafria, M. 2015. *Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema*. Revista Científica / FAP / UNESPAR – Campus de Curitiba II – FAP; Zeloí Aparecida Martins dos Santos; Rafael Tassi Teixeira; Eduardo Tulio Baggio (editores). – v. 12 (jan./jul., 2015). – Curitiba: FAP.
- Heffner, H. 2018. *O cinema popular acabou?*. Revista Contracampo. (<http://www.contracampo.com.br/26especial/popular.htm>) Acesso em 03/02/2018.
- Higson, A. 1989. *The Concept of National Cinema*. Screen, pp.: 36-47.
- Hirszman, L. 1979. *O Espião de Deus: entrevista a Fernando Moraes, Cláudio Kahns, Sérgio Gomes, Adrian Cooper e Uli Bruhn*.
- ____ 1999. *Leon Hirszman – entrevista a Alex Viany*. In: VIANY, Alex. O processo do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- ____ 2006 [1978]. *Leon Hirszman de volta às origens: entrevista a Ana Lúcia Vasconcelos*. Agulha Revista de Cultura, Fortaleza/São Paulo.
- Ramos, F. P. 1999. *Hirszman e Mauro, Documentaristas*. Latin America Cinema: Theory and Praxis. University of Leeds.
- Xavier, I. 2006. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo, SP: Paz e Terra.