

Ecoar-se aos Cantos: A coralidade das vozes na trilogia *Cantos de Trabalho* (1975-76)

Rodrigo Leme

Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Brasil
rohleme@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4759-4294>

RESUMO Com base em teorias acerca da coralidade nos estudos do som, do teatro e do neorealismo italiano, este artigo analisa as aparições de vozes em conjunto na trilogia *Cantos de Trabalho* (1975-76) de Leon Hirszman. Defende-se que a coralidade se instaura paradoxalmente nas obras tanto como manifestação espontânea de instâncias separadas em conjunto quanto coletivo fantasmático, alucinado ou encenado, dessas mesmas instâncias. O artigo evidencia a coralidade como enriquecedora ferramenta de análise fílmica num âmbito geral, expandindo o *corpus* cinematográfico e os suportes artísticos em que o termo foi historicamente utilizado e compreendendo-o como uma aparição potente no cinema. Na trilogia de Hirszman, aponta-se para uma coralidade que evidencia, através de suas vozes coletivas, uma relação de trabalho no campo que integra de forma solidária, embora contraditória, terra, esforço e comunidade.

PALAVRAS-CHAVE Cinema; coro; coralidade; Leon Hirszman; cantos de trabalho.

Introdução

Esgueirando-se aqui e ali na teoria cinematográfica, a noção de coralidade parece nunca ser apresentada enquanto conceito profundamente estudado no cinema em geral, preferindo-se indexá-la a alguns particulares momentos e movimentos cinematográficos e seus contextos específicos – como é o caso da *coralita* do neorealismo italiano, conforme estudada por teóricos como Bondanella (1993), Alsop (2014), Pirro (2009) e, em especial na filmografia de Rossellini, Brunette (1996) e Vasconcelos (2012). Outros estudos acerca da coralidade no cinema também se restringem a cinematografias específicas: Maxime Labrecque (2017), por exemplo, apresenta uma concepção completamente diferente dos teóricos do neorealismo ao estudar o que ele chama de filmes corais que emergiram no pós-1990. O termo,

contudo, permite também traçar pontes com obras de diferentes épocas e contextos que, se historicamente não foram analisadas sob a perspectiva da coralidade, revelam formas corais próprias dignas de reflexão. O diferencial da abordagem deste artigo é, justamente, entender a coralidade de maneira mais geral, enxergando semelhanças e atravessamentos nas diferentes teorias acerca do termo não só no cinema, mas também no som, no teatro e na literatura. Assim, cinematografias que se propõem, historicamente, à investigação de manifestações coletivas, podem apontar tanto novas potências no campo da coralidade quanto novas leituras no tratamento das suas técnicas e formas. É o caso da trilogia *Cantos de Trabalho*, conjunto de curtas metragens de Leon Hirszman de 1975-1976 cuja proposta é documentar cantos de trabalhadores rurais à beira da extinção por conta da modernização tecnológica do campo.

Cineasta que sempre focou sua lente nas questões políticas, é importante integrante do Cinema Novo brasileiro. Mesmo durante os anos da ditadura militar (1964-1985) e as dificuldades de viabilização nessa época,¹ Hirszman se manteve forte em sua busca por um cinema nacional realista que dialogasse “com as lutas ideológicas da classe popular” (Cardenuto 2020, 45). Dentre as propostas formais sugeridas pelo autor para alcançar essa vontade, ele defendia que “o Cinema Novo, como tática de sobrevivência, deveria articular um laço mais intenso com o cancionero popular” (Cardenuto 2020, 40). É uma abordagem que pode ser atestada na trilogia e em outras obras do cineasta, como *Nelson Cavaquinho* (1969), que acompanha o compositor titular através de registros de seu cotidiano entremeados pelas suas músicas e depoimentos, ou a série de curtas *Partido Alto* (1976-1982), que investiga a origem e o mundo desse subgênero do samba a partir de figuras pertinentes ao movimento, como Paulinho da Viola.

Porém, se as obras mencionadas se utilizam de nomes já proeminentes da cultura popular, é em *Cantos de Trabalho* que encontramos uma aproximação mais direta com a classe trabalhadora através de seu contato com a canção. Com os avanços tecnológicos nos gravadores portáteis, que permitiam o registro dessas vozes em campo, foi possível

¹ As dificuldades de exibição de seu longa *S. Bernardo* (1972) impostas pelo regime autoritário levam sua produtora, Saga Filmes, à falência, deixando o cineasta com dívidas que se carregariam por anos e o impediriam a realizar novos longas até os anos 1980 (Cardenuto 2020, 38).

demonstrar a importância da manifestação vocal coletiva como produto cultural da força de trabalho. Curioso fato, quando a voz proeminentemente considerada nas análises acerca da trilogia é a da locução, proferida nos seus dois últimos curtas por Ferreira Gullar: *Cantos de Trabalho* é por vezes associado ao modelo sociológico de documentários da época, termo disseminado por Jean-Claude Bernardet para classificar obras que, dentre suas principais características, teriam a locução como essa voz onisciente dotada de razão e de um “saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico” (2003, 17).

Se essa perspectiva é correta quando se considera a narração dentro do contexto fílmico, ela também deixa as obras em segundo plano nos estudos específicos acerca da voz na filmografia de Hirszman. Cristiane da Silveira Lima, por exemplo, irá dizer que as obras estão impedidas de “ir mais longe em seus propósitos em função da linguagem cinematográfica que lhe é própria” (2015, 212) ao considerá-las somente como produto de uma época da produção documental brasileira que buscava, em caráter de urgência, o registro imediato, imposto em virtude dos perigos políticos iminentes. Contudo, se essa locução onipresente é tão poderosa que é capaz de se impor acima de todos os outros significados presentes nos filmes, mesmo limitada a curtos trechos de introdução e conclusão, o registro apresentado em *Cantos de Trabalho* também é capaz de permitir (por que não?) uma aproximação aos sujeitos filmados através de suas vozes, igualmente capazes de impor suas presenças. Thalles Costa, ao analisar a trilogia, compreende-a como exemplo da busca de Hirszman pela imagem justa que pudesse “servir aos trabalhadores” (2015, 52). O cineasta, afinal, mesmo limitado às linguagens e aos modelos documentais de sua época, esteve sempre preocupado na sua busca pelo cinema popular – acabando por captar e produzir, afinal, uma manifestação de coralidade dentro do cinema.

Traçando, na primeira parte, um panorama do termo coralidade, tal qual ele foi abordado na teoria do cinema, do som e do teatro, este artigo toma como base suas características como principais instrumentos para as análises dos filmes, realizadas nas partes posteriores, em ordem cronológica, com particular atenção às vozes presentes, letras das canções e escolhas estéticas. Na conclusão, apresenta-se a noção de que a coralidade se instaura nas obras através da solidariedade entre seus personagens – e que tal coro solidário se revela entre a realidade e a ficção, pois os registros não deixam de ser, devido ao cuidado estético,

registros documentais com encenações coletivas imaginadas. Eis, por fim, o caráter da coralidade, no que se revela seu paradoxo mais rico: o de que ela pode ser tanto manifestação espontânea de instâncias separadas em conjunto quanto coletivo construído – fantasmático, alucinado ou encenado – dessas mesmas instâncias.

Compreendendo coralidades

É importante discorrer acerca de significados do termo em si, dada a natureza plural de suas diferentes aplicações. Trata-se da qualidade daquilo que se dá à maneira de um coro: grupos de pessoas cantando juntas, declamações de texto coletivas e outras manifestações semelhantes são, então, sinais de onde ela se encontra. Mas essa definição não é suficiente para descrever o fenômeno da coralidade num contexto mais abrangente. No campo dos estudos acerca do som, Steven Connor (2015, 2016) amplia sua compreensão ao considerá-la independente de sua intencionalidade e agência. Ele a entende, então, como um espectro: quando mais organizadas e em uníssono, as vozes corais tendem para atestar o divino (como, por exemplo, nos cantos gregorianos); quando mais espontâneas e dissonantes, evocam a natureza (como, por exemplo, os cantos dos pássaros no interior de uma floresta). A voz coletiva coral, para este autor, é uma espécie de ventriloquismo: uma voz sem fonte sonora atribuível, em que as partes que a compõem são instâncias singulares pertencentes a corpos em específico, mas que, quando em conjunto, criam uma voz fantasma que não parece pertencer a corpo nenhum. Através da multiplicidade, as vozes se invisibilizam.

Nesse sentido, a voz coral poderia ser muito bem acusmática, como definida por Michel Chion: uma voz que é escutada, mas cuja fonte não é vista, tal qual a voz do “Homem Invisível” (2011, 61). Porém, não se trata tanto de compreender essa fusão sonora como um ruído de fundo, um barulho esvaziado da sua capacidade de comunicar, como é a fala-emanção, apresentada no mesmo livro de Chion (2011, 138). A coralidade, quando manifestada na vocalidade coletiva, estaria mais ligada ao conceito de rumor de Roland Barthes (2012), em que, muito mais do que um acúmulo incompreensível de ruídos, seria o barulho daquilo que está funcionando bem, da máquina que vibra com seu funcionamento correto. Quando na linguagem, o rumor indicaria da mesma forma uma comunicação em pleno funcionamento:

Mas o que é impossível não é inconcebível: o rumor da língua forma uma utopia. Que utopia? A de uma música do sentido; com isso quero dizer que em seu estado utópico a língua seria ampliada, eu diria mesmo desnaturada, até formar uma imensa trama sonora em que o aparelho semântico se acharia irrealizado; o significante fônico, métrico, vocal, se desfraldaria em toda a sua suntuosidade, sem que jamais dele se despegasse um signo (...), mas também – e aí está o mais difícil – sem que o sentido seja brutalmente dispensado, dogmaticamente excluído, enfim castrado. (Barthes 2012, 95)

Para que o rumor da língua se demonstre em funcionamento, ele depende de que “nenhuma voz se eleve, se conduza, se afaste” (Barthes 2012, 95). Seria a compreensão plena de partes que conversam em pé de igualdade sem depender do significado da palavra – um conjunto de vozes que é, em essência, musical; e dessa musicalidade se garante a comunicabilidade dos sentidos.

Um outro aspecto importante a se considerar é a noção do vocálico levantada por Adriana Cavarero no seu livro *Filosofia das Expressões Vocais* (2011). Para esta autora, a voz, por ser física, atesta para a unicidade do indivíduo que a profere. A voz vibra em uma garganta de carne, é soprada por um pulmão, de dentro de um corpo profundo; ela comprova que “existe uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras vozes. Uma voz põe em jogo a úvula, a saliva” (Calvino 1995). Por isso, ela nada mais é do que algo único a cada indivíduo. Sopro acusticamente perceptível, a voz, ao ser escutada, comunica, antes de qualquer coisa, que o indivíduo que a emite é único. Se a unicidade do ser e a sua voz estão intrinsecamente ligados, Cavarero aproxima a noção de fala com o Dizer de Lévinas: aquilo que, antes de ser uma cadência de significados, comunica o próprio ato da comunicação. Segundo a autora:

O quem do Dizer não se separa da trama intrincada própria do falar: todo falar é antes de tudo a relação, a trama de seres únicos que se dirigem uns aos outros. Eles se expõem reciprocamente, estão em proximidade, se invocam, se comunicam. Ou seja, não comunicam, primeira e exclusivamente, alguma coisa: conteúdos, um dito, um intento, um conhecimento, nem, muito menos, uma linguagem. Comunicam, simplesmente, no ato, a radical proximidade de sua comunicação. (Cavarero 2011, 46)

Dessa forma, um conjunto de vozes que dialogam entre si comunica, no ato, que estas estão próximas, juntas; por isso, a política das vozes plurais é “uma relação contextual, confiada à palavra, que não deve apelar nem ao território nem aos mitos identitários da comunidade” (Cavarero 2011, 242). Assim, tomadas essas ideias para o campo específico da coralidade, há de se pensar que ela de fato não representa em si uma comunidade, uma nação, muito menos uma identidade em comum; o comum às vozes, ao contrário, é precisamente sua unicidade – e elas organizadas à maneira da coralidade poderiam, sem dúvida, atestá-lo.

Contudo, se o conjunto da coralidade não se apresenta enquanto comunidade, ele certamente se revela sua alucinação. É assim que descreve Connor, afinal, quanto à característica fantasmagórica da coralidade de ser uma voz-corpo coletiva que não pode ser identificada com nenhum dos indivíduos que a compõem: uma fantasia de um sujeito coletivo, um “meio pelo qual permitimos a nós mesmos a alucinação coletiva de coletividade” (Connor 2015, 8, minha tradução). O canto de hinos, dessa forma, apelaria para a noção de uma nação como uma comunidade imaginada, por exemplo – tal qual descrita por Benedict Anderson (2008) – onde aqueles que participam do canto imaginam compartilhar algo em comum mesmo que não se conheçam e jamais se tenham visto antes.

No campo do cinema, Elizabeth Alsop (2014) irá propor uma coralidade das vozes no neorealismo italiano progressivamente autoconsciente de sua encenação. No início do movimento, através da menção a obras como *Roma, Cidade Aberta* (1945) de Rossellini e *Vítimas da Tormenta* (1946) de Vittorio de Sica, esta autora compreende que a voz, quando utilizada em configurações corais, é uma ferramenta cênica capaz de ampliar as aflições individuais ao coletivo, mais aliada à encenação com propósitos conscientes do que um naturalismo posto em cena. Alsop enxerga através desses exemplos uma certa valorização do coletivo, por vezes esperançosa e presente, que ao longo dos anos dá, porém, lugar a uma coralidade que se vê progressivamente desvalorizada. Em filmes como *Mamma Roma* (1962), de Pasolini, e *A Doce Vida* (1960), de Fellini, ela percebe uma voz coral que, embora presente, é símbolo de seu próprio desaparecimento. Pois, nestes casos, vemos uma construção cênica nostálgica e autocrítica, uma forma de “desmascarar, muitas vezes de forma espetacular, os próprios ideais corais que seus filmes paradoxalmente continuam a imaginar e explorar” (Alsop 2014, tradução minha).

É um pensamento que tende para a mesma lógica dos teóricos franceses do teatro, por apontar uma coralidade que, ao passar pela modernidade, tem sua presença em cena cada vez mais paradoxal. Para Christophe Triau (2003) e Jean-Pierre Sarrazac (2002, 2013, 2017), a coralidade aparece quando o coro, aos moldes do teatro grego clássico, já não se torna mais presente em palco. Quando Triau fala da cena contemporânea teatral francesa em seu artigo para a revista *Alternatives Théâtrales*, comenta a comunidade em negativo que a coralidade parece evocar.

É justamente uma comunidade em negativo que a coralidade desenha e é justamente esse espelho que ela dirige ao espectador. Enfim, nenhum pressuposto de comunidade nos procedimentos corais, senão sua perpétua interrogação, o trabalho de seus próprios limites. Nenhuma comunidade pressuposta, então, na plateia ou entre o palco e a plateia. Porque a coralidade não diz a comunidade no que ela tem de mimetizável: as práticas atuais – pelo menos as mais interessantes – nunca a apresentam de saída como um dado pré-fixado. (Triau 2003)

Essa comunidade em negativo, para a concepção teatral do termo, indica o que parece ser sua matéria-prima, aquilo de que ela se alimenta: sua perpétua interrogação. De fato, é quando se multiplicam as vozes, as palmas, os corpos, quando se verifica essa presença tão chamativa que é um conjunto de instâncias separadas, que se atesta também um incômodo próprio da modernidade: a aparente incapacidade dos sujeitos contemporâneos de, concretamente, se unirem.

A presença da coralidade, conforme as várias teorias acima nos trazem, está longe de ser um consenso: se ela surge precisamente de seu desaparecimento, ou se aponta antes para a existência única daqueles que se juntam. Ela parece beber desse seu jogo ambíguo: um jogo entre indivíduo e conjunto – ora ponte que permite que ambos se encontrem por sobre o abismo que os divide, ora a escuridão de suas profundezas.

***Mutirão*: trabalho que se transforma em festa**

Mutirão (1975), o primeiro curta-metragem da trilogia *Cantos de Trabalho*, realizado um ano antes dos anteriores, dá o tom aos registros feitos posteriormente e atesta a relevância desses documentários realizados por Hirszman. Ao mesmo tempo que se inicia o registro com

as canções no âmbito sonoro, uma cartela inicial serve como uma espécie de manifesto em defesa do trabalho a ser registrado.

A instituição do trabalho coletivo tem caráter universal,
Aparecendo em todos os países
Sob distintas formas de socialização.

A tradição do canto de trabalho coletivo no Brasil,
Onde influências indígenas
Se misturam às dos europeus e dos africanos,
Subsiste, com dificuldade, principalmente nos meios rurais.

Mutirão,
Adjuntório, bandeira, traição, faxina, ajuri, batalhão, boi,
São algumas das denominações
Que exprimem diferentes formas de trabalho confraternizado,
Colaboração vicinal,
Ajuda mútua que se pratica em benefício de alguém,
Realizando-se trabalho que para um só indivíduo
Seria extremamente penoso ou difícil. (*Mutirão*, 1975, grifos da obra)

Os momentos iniciais concentram-se na capina do roçado de milho, onde um grupo de homens realiza o trabalho na plantação enquanto canta. Diferente do que vai acontecer posteriormente em *Cana-de-açúcar* (1976), o jogo das vozes não se estabelece somente de maneira homofônica: operam em um jogo, ora em consonância ora numa relação de afirmação e resposta, onde uma voz se eleva e puxa as outras que repetem ou reforçam o final da frase. A voz que chama as outras solta seus lamentos para o ar com forte entoação; e talvez maior seja a relevância dessa entoação do que a consideração do que é extraído das palavras que compõem a letra – prova disso talvez sejam os burburinhos entre os trabalhadores que podem ser escutados ao mesmo tempo da canção, que culminam com uma das vozes proferindo, ali mesmo, que não há nada a temer em se cantar alto: “grito mesmo”, ela diz, e todos prosseguem.

[...]

Eu vou contar os meus sentimentos

Já que com meu companheiro

Que divino é o nascimento

Só Deus é que sabe olhar a gente

Ô Zé Migué

Diz à onça que choveu

Choveu

Choveu

Choveu chuva

Mangal encheu

[...] (*Mutirão*, 1975)

Mais relevante que a letra, porém, é a interjeição do trabalhador que afirma seu grito. Pois, de fato, a fisicalidade das vozes da canção talvez diga mais sobre aquele momento do que a semântica das palavras: percebe-se sutilmente o cansaço da voz pelo trabalho, o timbre particular de vozes que não têm medo de se afirmar e, em particular, o tom de brincadeira e solidariedade que, se evocado na letra pelo verso “Já que com meu companheiro”, é posto em prática de maneira leve entre os camponeses.

A noção de companheirismo no trabalho continua num dos poucos momentos em que é possível atribuir as vozes precisamente aos corpos em tela. Num plano frontal, conjunto e longo, os trabalhadores, entre eles dois homens com vozes fortes, “formando um intervalo de quinta justa” (Lima 2015), são filmados e observa-se, através da sincronização sonora e visual, quem é o responsável por cantar primeiro e puxar as outras vozes. Se isso traz uma atenção maior à sua figura, ao menos pelos olhos do espectador, a opção de se registrar o momento em plano conjunto demonstra para onde Hirszman busca reservar sua atenção: não para o canto, isolado de sua função coletiva, mas para a relação em conjunto que ele provoca. Também não é o caso de se pensar que apenas uma pessoa é responsável por ditar o ritmo de trabalho o tempo todo: logo depois, outra cena com os mesmos trabalhadores se segue, e agora quem puxa a canção é outro, não sem os comentários de seus

companheiros, que protestam, seja por conta do ritmo do trabalho, seja por conta da velocidade da canção, mas provavelmente por ambos: “devagar, rapaz!”. Nesse momento, o som das enxadas batendo na terra ganha proeminência, compondo o desenho sonoro da obra quase no mesmo nível das vozes, contribuindo para evidenciar qual é o ritmo a ser seguido.

O ritmo de trabalho é o da comunidade, afinal. As canções são acompanhadas na próxima cena pelo mesmo som das enxadas batendo e vê-se a construção de uma casa em pau-a-pique, tarefa que move todos. Enquanto os adultos homens preparam a lama, as crianças e mulheres levam-na para os responsáveis por batê-la nas paredes em construção. Nota-se que justamente quando se iniciam esses trabalhos, as canções aparecem e desaparecem em segundo plano, muito mescladas com os ruídos das conversas. A montagem as embaralha com os ruídos ao redor, que se compõem também dos passos, da água sendo jogada, do próprio trabalho. Se as canções não estão efetivamente presentes nesse momento da construção, seu ritmo continua com o movimento do trabalho. Pois parece, de fato, o rumor de Barthes (2012, 92): pessoas que conversam entre si, falas emaranhadas umas às outras, todas juntas e em movimento, num ritmo musical evidente, reiterado pelo bater da lama na parede, seguido nos corpos e nas vozes de quem trabalha; emoção, cansaço e divertimento presentes nos rostos de todos os participantes, que, lá presentes, operam com um objetivo em comum – a construção de uma casa. É o rumor da língua em bom funcionamento, indicando a solidariedade desierarquizada necessária para que ele ocorra.

Apenas uma montagem muito competente poderia registrar a sutileza desse jogo desierarquizado das vozes e dos corpos. As transições sonoras contribuem para isso, convidando ao embaralhamento da relação entre imagem e som. Praticamente em todo momento, as junções sonoras operam através de fusões, em oposição ao corte seco dos registros visuais. Isso, aliado com os ruídos do trabalho e os burburinhos, contribui para uma confusão acerca de quando um som começa e termina, ao mesmo tempo que suscita dúvidas quanto a qual registro sonoro pertence a qual momento em específico da imagem. As exceções que apresentam sincronidade são raras, pontuais – como o momento mencionado no começo do filme – e também o embaralhamento do canto com as conversas paralelas coloca em xeque qualquer tentativa de se atribuir falas específicas a situações em concreto. O interessante é que,

por outro lado, não parece que o que se busca seja a total negação da possibilidade de atribuição das vozes e conversas aos corpos e situações; mas, justamente, a imprecisão. Num determinado momento, por exemplo, escuta-se um dos adultos exclamando “chegue, meu filho, chegue, chegue pra cá” e observa-se, ao mesmo tempo, um homem que entrega um punhado de lama a uma outra pessoa, inferindo que o diálogo ocorre entre eles. Contudo, um corte seco visual, que não acompanha corte sonoro aparente, desafia sutilmente essa percepção (nota-se também que, apesar do chamamento ocorrer no masculino, quem recolhe a lama do homem de forma mais presente na imagem é uma mulher, não um dos garotos, contribuindo ainda mais para essa incerteza). Se a coralidade é uma alucinação, como já evocado anteriormente, a montagem é a principal responsável por essa agenciamento. É ela que parece, afinal, traduzir a coralidade do mundo real para a coralidade dentro de uma obra cinematográfica.

A respeito do registro do trabalho em si e sua função para a comunidade presente no curta, vale a pena resgatar a noção de confluência, conforme Antonio Bispo a apresenta em seu livro *Colonização, Quilombos: modos e significações* (2005). Familiarizado, ele mesmo, com o trabalho conjunto no campo, por ter nascido e vivido em comunidade quilombola, este autor a descreve como “a lei que rege a relação de convivência entres os elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se ajunta se mistura; ou seja, nada é igual” (2015, 89). Bispo observa a biointeração entre os indivíduos e a natureza que pode ser observada nos povos que denomina como afro-pindorâmicos, que se daria num processo em que se colhe da terra e se trabalha com ela sem o medo e a aversão ao espaço – que é comum a todos, por não pertencer a ninguém. Essa biointeração, regida pela confluência, pode tomar diferentes formas para descrever a relação que a coralidade estabelece entre indivíduos, espaços e suas comunidades, ainda mais num contexto de campo: um ajuntamento, não uma mistura; uma interrelação desierarquizada, mas integrada entre conjunto e seu espaço. Em outras palavras, um modo de viver que se constrói organicamente entre terra, trabalho e comunidade, uma coisa indissociável da outra. Bispo descreve uma situação em seu livro que ilumina bem a ideia de um trabalho que se integra com a terra e com a comunidade através dessa biointeração, a respeito do preparo da farinha em sua comunidade. Após a colheita da mandioca, o próximo passo consiste em triturá-la, papel destinado aos garotos:

Como a roda localiza-se, estrategicamente, em uma posição privilegiada, de lá se vê todos os movimentos que acontecem no recinto, inclusive, os olhares interessados das meninas. Se os meninos que estão na roda conseguirem cruzar o seu olhar com o olhar de uma das cabrochas, logo elas lhe passam uma mensagem que, sem dificuldades, é compreendida. A mensagem é um convite para, após raspar e cevar a mandioca, juntos pegarem água na cacimba. (...) Tudo isso acontece mediante poucas palavras, quase ninguém percebeu, mas a menina já emitiu outra mensagem: à noite ele deve ajudá-la a lavar a massa. E assim se lava a massa, se colhe a tapioca, se torra a farinha, se faz o beiju; e assim se namora, marca noivado, e vive-se durante um longo período, onde se faz muita força, mas toda essa força se transforma em festa. (Bispo 2015, 84)

Esse trecho talvez coloque nas melhores palavras possíveis aquilo que a voz coral busca representar no primeiro dos curtas-metragens da trilogia: essa força que se transforma em festa. A comunidade presente em *Mutirão*, filmada em Chã Preta, Alagoas, não é muito diferente da descrita por Bispo, afinal, em ao menos um aspecto que parece relevante e que a difere do registro dos curtas posteriores: ainda não há a presença da relação industrial do trabalho. Ao menos não de uma que assombre aqueles corpos de maneira tão presente quanto em *Cana-de-açúcar* e *Cacau*, pois está contida em apenas uma breve frase das cartelas iniciais e sem culpados apontados explicitamente. Dessa forma, o registro enquadra aquele trabalho como uma produção estritamente daquela comunidade para ela mesma, privilegiando como aquela ação afeta os participantes.

Ainda assim, mesmo com o cuidado de um registro que ateste a importância e felicidade presentes ali, mesmo com a festa que se produz daquele esforço, mesmo com a capacidade demonstrada das vozes que atestam a sua própria existência e, assim, resistem, a coralidade não consegue se desconiliar de seu caráter fantasmagórico, a sua capacidade de demonstrar tanto sua presença quanto, paradoxalmente, sua ausência – e, assim, apontar para um futuro sombrio. Pois é justamente no final do curta, quando se vê a casa sendo construída barro a barro, batida a batida, plano fechado a plano fechado; é aí que não se escutam mais as canções, as conversas, nada. Silêncio total, apenas o som das batidas do barro na parede. A supressão de vozes expressa o medo do cineasta, aquilo que não consegue deixar de passar pela sua cabeça: o que se registra está em eterno perigo de deixar de existir.

***Cacau*: combate ao desaparecimento presente**

Uma diferença muito importante nas presenças das vozes se dá entre *Mutirão* e *Cacau* (1976) e denota nitidamente esse risco de extinção que tanto preocupava Hirszman. Se o primeiro curta encerra com a supressão das vozes conjuntas da comunidade, o segundo trará uma voz nova, individual, através de uma narração onipresente que anuncia o provável destino trágico daquelas manifestações culturais. *Cacau* irá iniciar com uma fala, sob a voz de Ferreira Gullar, que substitui as cartelas iniciais da primeira obra:

Os cantos de trabalho são talvez as primeiras canções criadas pelo homem. A sua origem se perde na distância do tempo. Essas remotas cantigas nasceram do trabalho coletivo, da solidariedade de pessoas que se juntaram em grupo para executar uma tarefa comum. E especialmente a primeira e primordial tarefa do homem: lavrar a terra e cultivar os seus frutos. As múltiplas atividades que envolvem o plantio, a colheita, o descarçamento, a seca e a pisa do cacau, suscitam uma ampla variedade de cantos e ritmos. A cantiga faz o trabalho menos árduo, os homens mais comunicativos e mais fraternos. (*Cacau*, 1976)

À parte a visão generalizante do trabalho operada por essa voz onipresente, as imagens e sons que se seguem parecem deixar que as ações se desenrolem e os cantos soem no ouvido dos espectadores por si mesmos. Esses cantos, por sua vez, operam numa lógica semelhante aos de *Mutirão*: com ritmo que dita e é ditado pelo trabalho em si e os próprios ruídos que dele se produzem a partir de vozes predominantemente em uníssono, mas que também operam num jogo da diferença de timbres e tons, de afirmações e respostas. Em particular nesse segundo filme, aparece de forma mais clara como essas canções são, para além de uma forma de tornar o trabalho mais produtivo e menos exaustivo, uma maneira também de “expressão genuína de um modo de vida que vê o trabalho como força motriz criadora da vida humana, capaz de despertar todo seu potencial lúdico e criativo” (Costa 2015).

Como evidência do trabalho como força motriz, a primeira metade de *Cacau* apresenta um momento que, ainda que breve, não se repete ao longo da trilogia: os cantos parecem tomar um lugar na faixa sonora muito mais como trilha sonora do registro temporal do trabalho, que se preocupa em apresentar para o espectador a colheita, separação e preparação do cacau. Se em *Mutirão* já se apresentam instâncias de um

registro do passo-a-passo do trabalho acompanhadas do registro sonoro das canções, esse parece ser muito mais aberto e contemplativo que a primeira metade de *Cacau*. Aqui, após alguns planos iniciais que acompanham o preparo do terreno e a colheita do fruto, há uma cadência muito mais rigorosa de planos-detelhe que focam as ações ordenadas do trabalho no processo de descascar o cacau e separar suas sementes. Esse breve momento não possui uma preocupação maior em registrar o ato de cantar sob a forma visual. Essencialmente, há a predominância das mãos dos trabalhadores na imagem, não de bocas que cantam.

Em contraposição, o que se segue a essa sequência é, justamente, talvez o mais emocional e impactante registro do canto: durante esse processo de separação das sementes, uma voz em meio às outras se sobressai devido a sua textura, sua desafinação, carregando um pesar muito particular que chama a atenção. Vemos de quem é: um dos trabalhadores, sério, veias e braços completamente doados ao momento de trabalho e do cantar, emocionalmente indissociáveis. É aí que se escuta, sem dúvidas, a natureza exploratória da colheita de cacau e como ela também afeta aqueles corpos. Na região de Itabuna, sul da Bahia, polo da produção de cacau onde se realizaram as filmagens, eram frequentes, à época do filme, as condições de trabalho e moradia precárias, por vezes análogas à escravidão, com o controle pleno e mal remunerado do tempo do trabalhador (Dantas 2014). O desafinar da voz, que expõe o modelo econômico exploratório, denuncia ainda mais, em particular, o que a exploração no trabalho custa àquelas pessoas; um timbre que denuncia o desequilíbrio não meramente individual, mas econômico. Por outro lado, o cantar coletivo é também o que acalenta aqueles corpos e coloca-os como um conjunto solidário. As canções, manifestação cultural coletiva, se são capazes de extravasar lamentos e denunciar a exploração no campo, ao nível daqueles que compõem as vozes a cantar, são capazes também de fazê-los perdurar, de transmutar o trabalho em algo integrado. Elas são o componente social da biointeração, tal qual apresentada por Bispo (2015). Nesse sentido encontramos, talvez, seu valor rebelde: cantar é um contraponto à exploração insustentável da colheita do cacau.

Esse cantar em conjunto, como se demonstra no desafinar, afeta os próprios corpos dos trabalhadores. Na segunda parte do curta isso se torna mais evidente e ultrapassa as qualidades meramente sonoras. Numa sutil mudança de registro, acompanhamos o processo de pisagem das sementes, agora já secas. Esse processo, de natureza corporal por

exigir que os trabalhadores caminhem por sobre elas em movimento, ganha a dimensão de festa por estar também acompanhado das canções. Não só pisam e caminham em círculos, afinal, mas também batem palmas e dançam. As ações e os cantos, por si só, sintetizam perfeitamente a pulsão de vida que existe nesse processo.

Ô pisa, pisa no caroço do juá
Ô pisa, pisa no caroço da azeitona
Você toma o amor dos outros
Mas o meu você não toma
Se tomar eu vou buscar (*Cacau*, 1976)

Mais do que evidenciar a importância dessa confraternização para o trabalho na terra, este canto também demonstra como a voz coral é indissociável do corpo. Sua musicalidade permite uma comunicação no âmbito auditivo; mas, por se constituir de vozes que saem de pessoas, corpos, gargantas, pulmão, não deixam de afetá-los também. O ar que a voz faz vibrar é o ar que faz o corpo mexer, respirar, trabalhar. A coralidade da voz, portanto, não pode ter o corpo como elemento desconsiderado da análise, como o demonstra o caso da trilogia de Hirszman, em particular a cena da pisagem.

Assim como o final de *Mutirão*, que suprime as vozes dos trabalhadores e traz, portanto, um tom penoso de risco de extinção àquela manifestação cultural, é também no final de *Cacau*, em seu ápice mais sintomático daquilo que a coralidade das vozes traz de força e festa dentro do trabalho, que a obra se vê na necessidade de emudecê-las e sentenciar seu destino. A narração de Ferreira Gullar retorna, com sua voz onipresente se impondo sobre os cantos:

Se a colheita e o descarçamento se refletem em cantos e lamentos, a pisa do cacau propicia a dança, que por sua vez marca o ritmo das cantigas. Os cantos de trabalho são uma forma cultural em extinção. As modificações que se operam no campo, a urbanização crescente e a influência dos meios de comunicação de massa tendem a fazê-los desaparecer. (*Cacau*, 1976)

Uma questão surge com as análises feitas até agora: seria esse aspecto de comunidade em extinção inerente a qualquer tentativa de expressão de

coralidade no cinema? A respeito das teorias acerca do termo anteriormente apresentadas, a coralidade parece evocar, inevitavelmente, ao menos seu caráter alucinatório. Adiciona-se uma dimensão a esse questionamento ao se apontar para os estudos do teatro acerca da coralidade, que frequentemente apontam para ela como “aquilo que resta do coro quando o coro já não está ali” (Triau 2003). Um incômodo que se dá compartilhado entre aquelas vozes: cansaço, suor, lamúria – mesmo que por vezes dançantes, animadas, em festa. Seria, talvez, a denúncia do perigo iminente de desaparecimento, se essa não fosse imposta pelos fatores externos: as ameaças, afinal, não nascem do grupo de trabalhadores. É incorreto afirmar que o incômodo está nas vozes conjuntas de *Cacau* e os outros curtas da trilogia. Não, é a voz individual do narrador que é uma presença incômoda, que certamente parece deslocada, senão indesejada. Se a presença da coralidade sempre antecipa o fim do coro, isso, talvez, não seja por conta daquilo que forma o conjunto em si – parece, ao contrário, sempre ser uma imposição de um agente externo.

Mesmo que se suprimam as vozes, que se sobreponha a antecipação do fim de seus sopros, permanece a imagem do trabalho. Cansado, sim, mas feliz, em festa e comunhão. As danças do processo de pisagem são tão potentes que competem com a onipresença da voz divina do narrador e contradizem a anunciação de seu destino. E são movimentadas pelo ar que vibra de seus próprios pulmões, que continuam a soprar suas pulsações únicas de vida.

***Cana-de-açúcar*: a resistência das vozes**

Em *Cana-de-açúcar* (1976), a contextualização do que será experienciado ao longo do curta é dada novamente pela narração. Esta descreve o canto da colheita como uma forma de conexão com os trabalhadores do passado; o canto agudo das canções, segundo a narração, faz chegar até nós o lamento dos escravos. Ao mesmo tempo, o contraponto das vozes evidencia o mutirão, o trabalho conjunto e solidário de homens companheiros, integrando e unindo os trabalhadores na tarefa coletiva. Dessa forma, há uma integração indissociável da cantiga com o trabalho e sua relação histórica, uma coisa não existe sem a outra – por isso, conforme a voz afirma ao espectador, essa manifestação cultural periga deixar de existir por conta da industrialização e da automatização do trabalho de campo.

Acompanham-se imagens de aspectos da coleta da cana, onde um grupo de pessoas corta a plantação enquanto outro, mais jovem, carrega animais de carga com as canas cortadas. Mas um aspecto formal do filme tanto revela o artifício do registro documental, quanto evidencia a artificialidade da coralidade que se apresenta em tela: a ausência de sincronicidade entre som e imagem. Por um lado, tudo que se escuta pode ser atribuído ao que se vê: não só os cantos em si, mas também o corte da cana, cujo ritmo sonoro é semelhante ao ritmo da ação imagética. Em determinado momento, uma dupla de trabalhadores brinca com seus facões, simulando uma luta de espadas, e escuta-se o tilintar do choque entre os instrumentos de corte conforme a ação se desenrola. Porém, nenhum desses elementos se revela em perfeita sincronia: os sons dos facões batendo não se encontram com precisão com a imagem, muito menos os cantos são exatamente aquilo que sai das bocas que são vistas a cantar e falar. Numa percepção mais atenta, logo se nota que a junção entre as vozes e os cantores se dá, no filme, de maneira predominantemente imperfeita, embora não dessincronizada num sentido tradicional, pois as gravações, ainda assim, ocorreram em campo, como afirmado anteriormente.

Se as vozes foram gravadas diretamente dos trabalhadores, os leves momentos de dessincronização denunciam que o registro sonoro não foi necessariamente captado ao mesmo tempo que a imagem. As dificuldades tecnológicas de se sincronizar som e imagem com precisão se tornam um acidente relevante: uma dissonância que em parte também é propiciada pela montagem, que se utiliza de fusões sonoras (em oposição aos cortes secos da imagem) e embaralha ativamente a relação entre o início e o término do canto com os da ação imagética. O efeito provocado ao se escutar os cantos ao longo do curta, através dessa relação entre gravações feitas em campo, mas sobrepostas a imagens de momentos distintos ou não-sincronizados, contribui para uma coralidade acusmática: não é possível atribuir com precisão as vozes aos corpos em tela, delas separados, mesmo num olhar minucioso.

Esse efeito tensiona a relação dos trabalhadores com o conjunto que formam, em especial quando se nota as características tão particulares de cada uma das vozes. Se é possível escutá-las como uma coisa só, também é possível diferenciá-las por conta de suas texturas, seus timbres, do contraponto mais grave que uma oferece em relação a outra mais aguda. Apesar da composição musical parecer se dar em uníssono por toda a duração da obra, uma vez por outra uma voz se sobressai das

outras, parecendo guiá-las – é a impressão que se tem, por exemplo, na metade do filme, quando uma das vozes parece se destacar em primeiro plano, acompanhada ao fundo pelas demais. Se isso se dá por conta da proximidade do microfone que captou os cantos naquele momento, é a dessincronização que não permite atribuí-la a apenas um dos trabalhadores, mas sim ao coletivo que a profere: é inútil a tentativa de se identificarem os corpos individuais que as emitem, ao mesmo tempo que, paradoxalmente, cada voz está imbuída de características próprias, particulares, únicas. É o jogo das unicidades em comunhão.

Se a própria proposta do documentário aponta para a condição social e histórica daqueles corpos e a imagem corrobora a compreensão de que os corpos que compõem o corte de cana são predominantemente negros, predominantemente pobres, o canto parece apontar para um caminho oposto a essa maneira de agrupamento. Aquelas vozes estão unidas, antes de tudo, porque estão juntas, estão presentes, porque são diferentes entre si e diferentes de todas as outras vozes. Parece ser justamente através da abstração, que se dá através da multiplicidade composta pelo canto, que se evidencia a particularidade daqueles que estão ali.

O jogo da abstração deve ser considerado a partir do ponto de vista do trabalho da cana-de-açúcar em seu contexto econômico. Assim como a colheita do cacau, o trabalho da cana também demonstra relações exploradoras de trabalho à época das filmagens (Dantas 2014). Essa relação se efetiva, particularmente, quando o produto chega ao consumidor, o qual desconhece quem foi o indivíduo responsável por cortar a cana que formou o açúcar à sua mesa. A estrutura massiva da indústria no modelo capitalista de produção abstrai assim os trabalhadores que contribuíram para determinado produto econômico na perspectiva do consumidor. Quando levada em conta a partir do curta-metragem de Hirszman, no entanto, o entendimento acerca da coralidade nas relações do trabalho da colheita de cana promove o oposto de uma abstração que esconde. Nesse sentido, a coralidade revela: utilizando-se da sua capacidade de multiplicar e ampliar, mostrando-se presença que chama atenção para si mesma, a coralidade sempre evidencia as aflições individuais.

Este gesto tem uma linhagem na história do cinema. Em *Arroz Amargo* (1949), filme neorrealista de Giuseppe de Santis, uma cena de cantos das apanhadoras de arroz italianas permite traçar paralelos com a coralidade da trilogia de Hirszman. A obra mostra um desentendimento entre

arrozeiras sindicalizadas, contratadas, e companheiras que, ainda sem o vínculo efetivado, estão tentando se provar capazes de trabalhar e produzir. Em meio ao trabalho, uma provocação de Silvana – uma das personagens principais que roubou um colar de Francesca, outra das personagens principais que está no grupo das trabalhadoras clandestinas – é silenciada por um dos homens que coordenam o trabalho. Uma das arrozeiras comenta: “no trabalho não se fala. Se quiser dizer algo, cante.” O que se segue, então, é um jogo interessante de canto individual e repetição coletiva, à maneira de um canto de trabalho, que surge como forma de comunicação e de embate entre o grupo contratado e o de clandestinas. O que começa sendo amplificador de um desentendimento específico entre Francesca e Silvana, por conta do colar roubado, amplifica-se à voz coletiva de maneira solidária: as clandestinas fazendo coro com a voz de Francesca, as contratadas com a de Silvana, até que, eventualmente, a reivindicação de que todas sejam contratadas e trabalhem juntas seja feita pelo coletivo.

Percebe-se a conexão da trilogia *Cantos de Trabalho* com o Cinema Novo, em que “uma nova geração de artistas, influenciados pelo neorrealismo cinematográfico italiano” (Cardenuto 2020, 46) seria a responsável por fundar o movimento e suas telas politicamente engajadas. Se esse cinema foi influenciado pelas câmeras em locação, pelo registro consideradamente realista que se preocupava narrativamente com as questões populares, a encenação coral também se demonstra por vezes influenciadora das telas brasileiras. Glauber Rocha a transforma em caos organizado em *Terra em Transe* (1967), assim como Nelson Pereira se utiliza dela para filmar o panorama de uma população e evidenciar suas aflições em *Rio, 40 Graus* (1955).

A coralidade em *Cana-de-açúcar* é também, de certa forma, uma que promove a ampliação dos lamentos individuais através de uma denúncia coletiva, como a própria narração da obra nos diz. Com uma atenção especial às letras dos cantos, percebe-se a frequência com que são descritos problemas e situações cotidianas da vida no campo e do trabalho.

[...]

Aparei a cana

Que quebrou minha janela

Cinco jogos de costela

Mocotó sem cozinhar
Eu dou um pulo
Por cima de outro pulo
Eu quero ver pulo por pulo
Quero ver pulo pular
Eu dei um tapa na cadeira do tacana
Quebrei toda na banana
Quase que morro por lá
[...]
Oi, minha mulher quis dar uma canhota
Na minha cara não dá
E se der também apanha
Outro remédio não há
E a corda na cama roliça
Prometo de te amarrar
[...] (*Cana-de-açúcar*, 1976)

Diferente de *Arroz Amargo*, contudo, os problemas e situações evocados nas letras não se particularizam na situação de um ou outro indivíduo em específico – se alguma vez assim o foi, essa especificidade perdeu-se entretanto. Ao contrário, a dimensão de um lamento individual parece se dar muito mais na própria solidariedade evocada pelo canto, num sentido de que, ao compor o coro, as vozes individuais tomam seus lamentos para si. A alucinação coletiva, aqui, é produzida no jogo entre o um e os muitos, que reitera nas partes aquilo que é suscitado pelo geral (situações domésticas, lamentos de brigas, tons de insatisfação; até mesmo um certo machismo, evocado no trecho em que parece se ameaçar bater em uma figura feminina por conta de uma aparente briga). Os mesmos trechos serem repetidos ao longo da cantoria no curta indicam que as letras são tradições, passadas de trabalhador para trabalhador, mas ainda assim parece haver um certo caráter espontâneo que surge no momento da cantoria. Um exemplo disso se dá no trecho em que o canto é direcionado à figura do “Seu Carioca”, como parecem ser “chamadas no interior nordestino todas as pessoas que vêm do sul do país” (Costa 2015, 79). O sujeito a quem se dirige a canção, no contexto do curta, parece ser então o próprio cineasta. A gravação, matéria-prima

para o desenrolar da canção, que mesmo podendo ser previamente existente, aparenta ser escolhida por se adequar à situação. A canção ganha ainda certo tom de ameaça e imponência quando sobreposta à imagem: é nesse exato momento que vemos os dois trabalhadores brincando com seus facões, conforme mencionado anteriormente.

[...]

Eu vou ver o Carioca

Que há de parar pra ver eu cantar

Eu vou ver o Carioca

Que há de parar pra ver eu cantar

Seu Carioca

Quando eu pego o meu facão

Quando eu canto todo mundo

Quando eu canto no sertão

Seu Carioca

Mandou a conta na munheca

Pegou o dinheiro no bolso

Não tem o dinheiro que eu quero

Seu Carioca

E agora para não dizer

Meu facão está danado

Fala aquilo e você vê

[...] (*Cana-de-açúcar*, 1976)

Se as letras da canção surgem de maneira espontânea, isso, todavia, não parece ser relevante para a manifestação coletiva presente no registro. Mesmo que em alguns momentos não se entenda a letra, por conta do som da cana-de-açúcar sendo cortada, a canção permanece a comunicar; senão, ela demonstra de fato sua indissociação com o momento. É o rumor da voz, a coralidade evidenciada através do registro de um momento e das pessoas que o compõem. Esse canto de trabalho, acima de tudo, reafirma a existência de cada um daqueles trabalhadores e revela que cada uma daquelas vozes e cada um daqueles corpos, únicos e humanos, estão juntos – o Dizer de suas unicidades (Cavarero 2011).

É um combate à abstração da lógica capitalista do trabalho, um combate até mesmo à condição social imposta àqueles corpos pela voz divina do narrador do curta, um combate ao destino fatal, que Hirszman atribui àqueles cantos e àquelas pessoas.² É, por fim, uma resistência a qualquer tentativa de esvaír aquelas presenças daquele espaço. Enquanto aqueles corpos estiverem ali, enquanto eles tiverem voz para cantar, eles resistem.

Conclusão

A coralidade presente na trilogia de Hirszman se traduz numa consciência da encenação coletiva por parte do autor. Seu propósito, desde o começo, era o de registrar um trabalho coletivo em manifestação criativa e cultural apontados, desde a cartela em *Mutirão*, como aspectos importantes. Dessa forma, observa-se nas análises feitas até o momento que, através das particulares técnicas de montagem sonora e visual, dos planos abertos e longos, da seleção do material e de tantas outras técnicas de construção cinematográfica, a coralidade presente na obra é certamente intencional à visão do diretor. Nesse caso, ela carrega consigo, talvez justamente por se demonstrar uma coralidade cuidadosamente construída e guiada, sua crise de existência, apoiada pela voz do narrador que a ajuda a se tornar evidente.

Este artigo argumenta, por outro lado, que diferente do neorealismo italiano, constituído em sua grande parte de obras ficcionais, roteirizadas (ainda que busquem algum contato com o real, vale notar), pelo fato da trilogia de Hirszman se constituir de documentários, o choque entre a intenção de encenação coletiva de Hirszman e o conjunto de vozes real das comunidades filmadas provoca uma coralidade que se demonstra reafirmação de sua própria existência. Pelo menos, escutar essas vozes únicas em conjunto promove a experiência de se compreender uma coralidade solidária, que ocupa um espaço e convida ao trabalho sem ser somente uma técnica de encenação. Sua matéria é a imprecisão: uma

² De fato, os cantos permanecem a existir 40 anos depois da gravação da trilogia, tendo sido registrados no trabalho de outros cineastas, como pode ser visto em *Interiores ou 400 anos de solidão* (2012) de Warner Bagetti, num registro de um canto de camponeses no sertão alagoano, ou em *Aboio* (2005), de Marília Rocha, que filma a prática de conduzir o gado através do canto nos sertões de Minas Gerais, Bahia e Pernambuco.

coralidade que pode, paradoxalmente, ser encenação e manifestação espontânea, ser ausência e também aparecimento.

Mesmo a presença de narração onipresente nos dois últimos curtas acaba por permitir sua própria contestação – ou, ao menos, contribui para uma reflexão produtiva acerca do que se considerar dessa coralidade. Afinal, nem sua inserção imponente e vertical permite que os cantos de trabalho se calem ou deixem de existir. Não há outra forma de representá-los sem que, devido à sua força, eles falem por eles mesmos, e vocalizem que estão ali, que estão juntos; que, no ato, resistem. O cantar registrado nessas obras é uma forma de resiliência, demonstrando a sobrevivência da tradição e cultura das comunidades retratadas, mesmo através das mais difíceis condições. A coralidade de tais ações há de perdurar enquanto potência no audiovisual. Olhos e ouvidos atentos, como os de Hirszman, permitem-nos compreender suas capacidades – assim, essas vozes fazem vibrar também nossos corpos.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Referências

- Alsop, Elizabeth. 2014. “The Imaginary Crowd: Neorealism and the Uses of Coralità. The Velvet Light Trap.” *The Velvet Light Trap*. 74: 27-41. <https://doi.org/10.7560/VLT7404>.
- Anderson, Benedict. 2008. *Comunidades Imaginadas: Reflexões Sobre a Origem e a Difusão Do Nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Barthes, Roland. 2012. *O Rumor Da Língua*. 3ªed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Bernardet, Jean-Claude. 2003. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Editora Schwarcz.
- Bispo, Antonio. 2015. *Colonização, Quilombos: Modos e Significações*. Brasília: INCTI/UnB.

- Bondanella, Peter. 1993. *The Films of Roberto Rossellini*. Nova York: Cambridge U Press.
- Brunette, Peter. 1996. *Roberto Rossellini*. Berkley/Los Angeles/Oxford: U of California Press.
- Calvino, Ítalo. 1995. “Um Rei à Escuta”. Em *Sob o Sol-Jaguar*, 57–59. São Paulo: Companhia das Letras.
- Cardenuto, Reinaldo. 2020. *Por um Cinema Popular: Leon Hirszman, Política e Resistência*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Cavarero, Adriana. 2011. *Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Chion, Michel. 2011. *A Audiovisão – Som e Imagem no Cinema*. 1ªed. Lisboa: Texto & Grafia Ltda.
- Connor, Steven. 2015. “Choralities.” *Steven Connor* (blog). Acesso a 10 de fevereiro de 2022. <http://stevenconnor.com/choralities.html>.
- _____. 2016. “Choralities”. Em *Twentieth-Century Music*, 3–23. Cambridge: Cambridge University Press.
- Costa, Thalles Gomes Camêllo da. 2015. *Cantos de Trabalho no Cinema Brasileiro: Uma Análise das Obras de Humberto Mauro e Leon Hirszman*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Dantas, Emiliano F. 2014. *Os Meeiros do Cacau do Sul da Bahia: Trabalho, Corpo e Documentação*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.
- Labrecque, Maxime. 2017. *Le Film Choral: panorama d’un genre impur*. Québec: L’instant même.
- Lima, Cristiane da Silveira. 2015. *Música em Cena: À Escuta do Documentário Brasileiro*. Belo Horizonte: UFMG.
- Pirro, Robert. 2009. “Cinematic Traces of Participatory Democracy in Early Postwar Italy: Italian Neorealism in the Light of Greek Tragedy.” *The Free Library*. Acesso em 10 de fevereiro de 2022. <http://www.thefreelibrary.com/Cinematic+traces+of+participatory+democracy+in+early+postwar+Italy%3A...-a0218658340>.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 2002. *O Futuro do Drama*. Porto: Campo das Letras.
- _____. 2013. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify.

- _____. 2017. *Poética do Drama Moderno: De Ibsen à Koltès*. São Paulo: Perspectiva.
- Triau, Christophe. 2003 “Coralidades Difradas: a Comunidade Em Negativo”. *Alternatives Théâtrales* 76-77. <http://www.alternativestheatrales.be/catalogue/revue/76-77>.
- Vasconcelos, Cid. 2012. “A Trilogia Militar De Roberto Rossellini: Apontamentos Sobre o Realismo no Fascismo.” *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Acesso em 10 de fevereiro de 2022. http://www.asaeca.org/aactas/vasconcelos__cid_-_ponencia.pdf.

FILMOGRAFIA

- Aboio* [Longa-metragem, digital] Dir. Marília Rocha. Prod. Anavilhana Filmes, Brasil, 2005. 71min.
- A Doce Vida* [Longa-metragem, digital] Dir. Federico Fellini, Prod. Giuseppe Amato, 1960. 174min.
- Arroz Amargo* [Longa-metragem, digital] Dir. Giuseppe De Santis. Prod. Dino de Laurentis. LUX. Itália, 1949. 110min.
- Cantos de Trabalho: Cacau* [Curta-metragem, digital] Dir. Leon Hirszman. Departamento de Assuntos Culturais (Plano de Ação Cultural-MEC). Brasil, 1976. 11min.
- Cantos de Trabalho: Cana-de-açúcar* [Curta-metragem, digital] Dir. Leon Hirszman. Departamento de Assuntos Culturais (Plano de Ação Cultural-MEC). Brasil, 1976. 7min.
- Cantos de Trabalho: Mutirão* [Curta-metragem, digital] Dir. Leon Hirszman. Departamento de Assuntos Culturais (Plano de Ação Cultural-MEC). Brasil, 1975. 13min.
- Interiores ou 400 Anos de Solidão* [Curta-metragem, digital] Dir. Warner Bagetti, Petrobrás Cultural, 2012. 30min.
- Mamma Roma* [Longa-metragem, digital] Dir. Pier Paolo Pasolini, Prod. Arco Film, 1962. 106min.
- Nelson Cavaquinho* [Curta-metragem, digital] Dir. Leon Hirszman, Prod. Saga Filmes, 1969, 15min.

Partido Alto [Curtas-metragens, digital] Dir. Leon Hirszman, Prod. Embrafilme, 1976-1982. 22min.

Roma, Cidade Aberta [Longa-metragem, digital] Dir. Rossellini. Prod. Excelsa Film, Itália, 1945. 132min.

S. Bernardo [Longa-metragem, digital] Dir. Leon Hirszman. Prod. Saga Filmes, Brasil. 114min.

Vítimas da Tormenta [Longa-metragem, digital] Dir. Vittorio De Sica. Prod. Cinematografica Alfa, Itália, 1946. 87min.

Echoing the Chants: The Chorality of Voices in Leon Hirszman's *Work Songs* Trilogy (1975-76)

ABSTRACT Drawing on theories about chorality in the fields of sound, theatre and neorrealist cinema, this article analyses the joint vocalizations in the *Work Songs* trilogy (1975-76), directed by Leon Hirszman. It argues that this chorality is paradoxically established in the works both as a spontaneous manifestation of separate instances brought together and as a phantasmatic, hallucinated or staged collective of these same instances. The article highlights chorality as an enriching tool for filmic analysis in a general scope, expanding the cinematic corpus and artistic media in which the term has been historically used and understanding it as a potent appearance in cinema. In Hirszman's trilogy, chorality evidences through its joint vocalizations a rural labour relationship that integrates land, effort and community in a solidary, albeit contradictory, way.

KEYWORDS Cinema; choir; chorality; Leon Hirszman; work songs.

Recebido a 23-08-2021. Aceite a 8-03-2022.