

Leon Hirszman e a trilogia dos *Cantos de trabalho*

Leon Hirszman and the *Work Songs* trilogy

Esther Hamburger¹, Thalles Gomes²

1 Professora do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. É doutora em Antropologia pela Universidade de Chicago, com pós-doutoramento na Universidade do Texas, Austin. ehamp@usp.br.

2 Advogado, documentarista e mestre em ciências pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. É pesquisador do laboratório de investigação e crítica audiovisual (USP). thalles@usp.br.

Resumo

O objetivo principal deste artigo é construir uma reflexão acerca das representações cinematográficas dos cantos de trabalho camponeses na trilogia *Cantos de Trabalho* de Leon Hirszman. O artigo abarca ainda questões transversais como a discussão sobre o trabalho como matéria-prima cinematográfica, a presença do universo camponês na cinematografia brasileira, as distintas significações do canto de trabalho como fenômeno social e artístico, uma análise comparativa da presença do trabalho nas obras de Humberto Mauro e de Leon Hirszman e a relevância do mundo do trabalho na trajetória artística e intelectual deste cineasta.

Palavras-chave

Cantos de trabalho, cinema brasileiro, Leon Hirszman, Humberto Mauro.

Abstract

The main goal of this paper is to reflect on the cinematic representations of peasants' work songs in the *Work Songs* trilogy by Leon Hirszman. It also approaches other issues such as the discussion about labor as a film material, the presence of the peasant universe in Brazilian cinema, the different meanings of work songs as social and artistic phenomena, a comparative analysis of labor in Humberto Mauro's and Leon Hirszman's filmographies and the relevance of the world of labor in Hirszman's artistic and intellectual trajectory.

Keywords

Work songs, Brazilian cinema, Leon Hirszman, Humberto Mauro.

Recostada em uma cadeira de balanço, mãos entrelaçadas cobrindo parte do rosto, Nise da Silveira mira a câmera através das grossas lentes de seus óculos. Sob a tênue luz que clareia a pequena biblioteca caseira ao fim da tarde, o repouso de seu corpo franzino é interrompido por uma pergunta em *off*: “É imutável isso? É imutável essa situação?”

“Não, não acho imutável não”, responde rapidamente. Corria o mês de abril de 1986, e a psiquiatra alagoana acabara de confessar que a razão primordial de seu trabalho no Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro e, posteriormente, no Museu de Imagens do Inconsciente era desvendar como um “gesto de mão de Rafael” poderia surgir por debaixo do aspecto miserável e alienado de seus pacientes esquizofrênicos.

Aquele questionamento parece despertar uma fúria adormecida, uma chama interna, e o peso de seus 81 anos é esquecido por um instante. Inclina-se vigorosamente para a frente, dedo direito em riste apontado para o autor da pergunta: “É uma questão de aceitar a dignidade do trabalho, seja ele qual for. Politicamente, o âmago é aceitar a dignidade do trabalho. E o trabalho não é uma coisa servil. É algo que exprime a alma da pessoa”.

Não haveria melhor interlocutor para esta declaração. “Aceitar a dignidade do trabalho” e transpô-la em imagens cinematográficas foi o *leitmotiv* nuclear da obra de Leon Hirszman. Desde a superexploração dos trabalhadores no seminal *Pedreira de São Diogo* (1962), passando pelos camponeses impedidos de votar em *Maioria absoluta* (1964) e subjugados pelo coronelismo patriarcal em *São Bernardo* (1972), os metalúrgicos grevistas em *ABC da greve* (1979) e *Eles não usam black-tie* (1981), o trabalho criativo como resistência da sanidade em *Imagens do inconsciente* (1983), até a adaptação cinematográfica da luta pela terra em *Canudos* (1997) – projeto interrompido pela morte precoce de seu diretor aos 49 anos –, o mundo do trabalho parece ter sido uma das matérias-primas essenciais para a expressão fílmica de Leon Hirszman.

Esse posicionamento artístico se expressa de modo mais claro em uma entrevista concedida em 1979. Ao falar sobre as filmagens da organização de greves no ABC paulista, Leon explicita que “a classe trabalhadora é o sujeito da

história. Costuma-se considerá-la objeto, que seria o tema, o assunto. No entanto, do ponto de vista filosófico, ela é o verdadeiro sujeito do processo”.

Os cineastas, nessa perspectiva, seriam “aqueles que podem organizar o material – o registro de sua luta – e fazer com que ele sirva à memória dos trabalhadores”(ABC..., 1990).

Abandonar o altar do distanciamento onisciente para se imiscuir na realidade e servir. “Assim, não se trabalha mais com virtualidades, com metáforas, com relações simbólicas, mas com um dado de caráter definido, concreto, muito terra, muito pedra”.

Muito terra, muito pedra.

É o registro, o tangível, muito mais que a interpretação ou o convencimento, que move o fazer fílmico de Leon Hirszman.

Mas não se trata de qualquer registro. Para “servir aos trabalhadores”, não bastaria apontar a câmera em sua direção. Isso seria tratá-los como objeto, assunto. E Leon queria ir além. Queria despir-se das preconcepções, das relações simbólicas e das metáforas para encontrar o concreto, o definido. O tempo, o movimento e o enquadramento estritamente necessários para mostrar o trabalho. Senti-lo. E só. Porque o labor revelado já é forte o suficiente.

Muito terra, muito pedra.

Sob essa perspectiva, a trilogia de curtas sobre cantos de trabalho ganha destaque em sua filmografia. A hipótese que se pretende demonstrar neste artigo é a de que, ao longo da trilogia, Leon exercita de modo mais intenso o princípio ético e estético de servir aos trabalhadores por meio do registro concreto de seu trabalho. Com a justificativa de registrar em imagens os cantos entoados pelos trabalhadores rurais nordestinos durante sua atividade laboral, o que se vê é um exercício artístico, um esforço árduo de encontrar em cada plano a imagem essencial, o tempo e o enquadramento que revelem o trabalho em todas as suas nuances³.

Não custa lembrar que, lançados entre 1975 e 1976, esses curtas foram concebidos em meio ao processo de falência da Saga Filmes, produtora criada por

3 O fato de a trilogia dos cantos de trabalho de Leon Hirszman ter sido selecionada para integrar a 32ª Bienal de São Paulo de 2016 só reforça a força estética e a relevância atual dos curtas.

Leon Hirszman em parceria com Marcos Farias, que se viu atolada em dívidas após a interdição de *São Bernardo* pela censura militar em 1972. Foram necessários seis anos para pagar todas as dívidas: “Essa falência foi dura porque ninguém me chamou para dirigir filmes. Quase voltei para a engenharia”, relembra Leon. “Eu pude me sustentar nesse período graças ao Billy Davis, que me deu uns comerciais para dirigir. Também graças à abertura, em 1974, do Departamento de Assuntos Culturais [do Ministério da Cultura – DAC]. Entrei num concurso e fiz alguns documentários” (apud VIANY, 1999, p. 301).

É justamente por encomenda do DAC que Leon Hirszman filmará em Chã Preta, município do agreste alagoano, os *Cantos de trabalho no campo: Mutirão*, primeira parte da trilogia que se completaria com os cantos de *Cacau* e *Cana-de-açúcar*.

Assim como Humberto Mauro fizera com o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) duas décadas antes, Hirszman aproveitou a oportunidade de realizar um filme de cunho educativo para experimentar artisticamente e buscar novas formas de representar o universo do trabalho:

Humberto Mauro fez *Cantos de trabalho*, sim. Documentou. E seguindo Mário de Andrade, porque eu também li as pesquisas de Mário de Andrade. Achei importante dar uma sequência no nível audiovisual, quer dizer, registrar em cinema. Não ficar só no recolher a música, escrever – o que é importantíssimo –, mas ir lá e filmar. (apud VIANY, 1999, p. 302)

Aqui vale uma digressão. As possíveis aproximações entre as obras de Hirszman e Mauro não param por aí. Além de realizarem sua trilogia particular sobre os cantos de trabalho⁴, é inegável, por exemplo, a semelhança entre a sequência do *Canto de pedra*, de Mauro, e o *Pedreira de São Diogo*, de Hirszman; não só pela temática, óbvio, mas principalmente pela atitude de reverência ao mundo do trabalho e ao corpo do trabalhador, expressa na meticulosa composição formal de cada plano, com *contra-plongées* que aludem à obra eisensteiniana. O próprio Leon afirmaria

4 Em 1955, Humberto Mauro realizou o curta-metragem *Cantos de trabalho*, integrante da série *Brasilianas* – conjunto de curtas dirigidos pelo cineasta mineiro sob encomenda do INCE. Com duração aproximada de 10 minutos, o curta traça um breve panorama dos cantos de trabalho no campo, dividindo-se em três partes: *Canto de pilão*, *Canto de barqueiro* e *Canto de pedra*.

em entrevista na década de 1980 que Humberto Mauro, junto com Mário Peixoto, formavam a “raiz do Cinema Novo”. Para ele, o movimento cinemanovista deveria ser encarado “como uma ruptura, salto, mudança, mas não como uma descontinuidade, o novo desligado do velho, pois não existe tal possibilidade dialética, na relação de transformação: alguma coisa que saia do nada” (apud VIANY, 1999, p. 292).

Não seria errado, portanto, identificar Leon como o cineasta que melhor expressou, do ponto de vista ético e estético, a filiação do Cinema Novo com a obra de Humberto Mauro, a quem Glauber Rocha saldou como a primeira figura do movimento no Brasil. A conclusão a que chega o jovem Glauber sobre a obra de Mauro em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro* bem poderia ser direcionada para a obra posterior de Hirszman:

Quando assinalo a importância de um plano, não me aventuro no menor preciosismo formal; o que importa aí não é a qualidade da lente ou da iluminação ou os rigores da composição; é, sim, o despojamento que vem do verdadeiro artista no seu contínuo diálogo com a realidade, uma relação dialética que o leva à crítica e à prática transformadoras. É um problema de verdade e de moral; é ser autor; é fazer *cinema novo* contra o cinema mecânico. (ROCHA, 2003, p. 54)

O problema da verdade e da moral no diálogo com a realidade é encarado por Leon Hirszman já no intertítulo inicial de *Mutirão*.

Perante um fundo amarelo dourado, ao som de agudos cantos melódicos sem palavras que se sobrepõem e se misturam ao ruído de enxadas escavando a terra, surge o letreiro disposto em formato de versos:

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 dificuldades, principalmente nos meios rurais.

Aqui é possível identificar algumas diferenças quanto ao registro de Humberto Mauro. Se nos anos 50 o cineasta mineiro teve de buscar o auxílio do grupo “Os Cariocas” para reproduzir em estúdios os cantos de trabalho, agora Hirszman se vale da tecnologia de captação de som direto para registrar *in loco* os cantos dos camponeses.

Essa inovação, além de superar a artificialidade e falta de espacialidade do som regravado em estúdio, consegue capturar as distintas vozes, sotaques, entonações e até mesmo diálogos paralelos, que dão ao registro maior grau de verossimilhança e impacto.

A definição do canto de trabalho é outro diferencial. Enquanto Mauro enfoca a suavização e alegria desses cantos, identificando-os como um “dos mais belos fragmentos do folclore brasileiro”, Leon destaca seus matizes indígenas e africanos e seu caráter eminentemente coletivo, solidário e de ajuda mútua. Não por coincidência, valores identificados com o projeto popular da esquerda ao qual Leon se associava – não custa lembrar que, desde os 14 anos, ele era membro do Partido Comunista do Brasil – que fora derrotado com o Golpe Militar de 1964. A cartela de letreiros seguinte reafirma esses valores:

Mutirão,
adjutório, 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.

Ao destacar o trabalho camponês colaborativo, confraternizado e coletivo em um momento de avanço da mecanização e concentração da terra no campo brasileiro pela revolução verde⁵ patrocinada pelo governo militar, Leon transparece

5 Termo cunhado para designar o conjunto de técnicas e procedimentos idealizado para aumentar a produção agrícola por meio de melhorias genéticas em sementes, uso intensivo de insumos industriais, mecanização e redução do custo de manejo.

o quanto continuava em diálogo com esse projeto popular que, naquela época, buscava se rearticular. Não à toa, 1975 é também o ano de fundação da Comissão Pastoral da Terra, entidade progressista ligada à Igreja Católica e influenciada pela Teologia da Libertação que serviria de base para difusão das ocupações de latifúndios improdutivos como forma de pressionar a realização da reforma agrária, preparando o terreno para o surgimento do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), no início dos anos 1980.

Para além de suas conotações políticas, a prática do mutirão já havia despertado o interesse de outros estudiosos. Em sua pesquisa sobre o caipira paulista compilada na obra *Os Parceiros do Rio Bonito*, Antonio Candido (2001) destaca que os mutirões consistiam em reuniões de vizinhos, convocados por um deles, com o objetivo de efetuar determinado trabalho impossível de ser realizado solitariamente, como a derrubada, roçada, plantio, limpa, colheita, malhação ou construção de casa.

Geralmente os vizinhos são convocados e o beneficiário lhes oferece alimento e uma festa, que encerra o trabalho. Mas não há remuneração direta de espécie alguma, a não ser a obrigação moral em que fica o beneficiário de corresponder aos chamados eventuais dos que o auxiliaram. Este chamado não falta, porque é praticamente impossível a um lavrador, que só dispõe de mão-de-obra doméstica, dar conta do ano agrícola sem cooperação vicinal. (2001, p. 88)

Em seus estudos sobre o folclore nacional, Alceu Maynard Araújo (2004) relata que, no Nordeste brasileiro, tal ajuda vicinal é também chamada de batalhão, nela reina a camaradagem e alegria, onde cantos, também chamados de “aboios de roça”, são entoados durante o trabalho com a finalidade de excitar os mutirantes para a maior produção:

O dono do serviço é o que “bota o batalhão” e se torna responsável pelo café do meio-dia. Quem “bota o batalhão” puxa os cantos. O “tirador” é o que canta primeiro, uma outra pessoa responde, é o respondente. Este, em geral, canta atemorado. Canta o tirador, responde o respondente, a seguir canta o tirador, responde o respondente e no final de dois versos cantados em dueto, os dois cantam “oi, oi, ai, olá, oi”. Um em voz natural, outro falseteando uma oitava acima. (2004, p. 489)

Terminado o trabalho, geralmente ao meio-dia, é hora do “café do meio-dia” ou da “janta”. Todos se encaminham para a casa do dono do serviço, sentam-se ao redor da comida fornecida pelo anfitrião e têm-se início “um alguidar comum onde todos metem a mão” regado a um trago de cachaça compartilhado em copo comum.

Por causa desse caráter festivo e comunitário, os mutirões constituíam um dos pontos altos da vida cultural no campo. É sob todo esse arcabouço político e social que o filme de Leon se soma ao documentar – como informa a última cartela de letreiros iniciais – “um mutirão de capina de roçado de milho e outro de tapagem de casa, realizados em Chã Preta, Alagoas, em agosto de 1974”.

Surge, então, em plano geral, uma casa de taipa com paredes de barro e teto de palha seca de palmeira incrustada entre um milharal ao fundo e um pequeno roçado de mandioca à frente (duas das culturas mais características da região agreste nordestina). Completando este plano inicial, vê-se uma mulher e quatro crianças rodeando o diminuto quintal da casa. Têm-se, desta forma, um plano síntese dos elementos que compõem tanto o filme quanto a região: a terra, a casa e o povo.

Corta-se para o plano geral de um pequeno vale coberto pelo verde e amarelo dos roçados, numa intensidade de cor que em muito contrasta com o estereótipo monocromático do campo nordestino tomado pela seca que habitou o imaginário cinematográfico brasileiro desde a *Trilogia do sertão*⁶ no Cinema Novo.

No canto inferior esquerdo da tela, um grupo de nove camponeses, enfileirados lado a lado, capina a terra de uma encosta. Em um determinado ponto seus gritos agudos e sobrepostos são substituídos, após um breve momento de silêncio, pelo cantar solitário de um deles:

6 O termo *Trilogia do sertão* é utilizado por Ismail Xavier para designar os filmes rodados nos anos 1963 e 1964 que têm como cenário o sertão nordestino e que, em sua opinião, representam o “momento pleno” do Cinema Novo, a saber: *Vidas secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Os fuzis* (2001, p. 28).

Eu vou contar os meus sentimentos
Já que com meus companheiros

As últimas sílabas de cada uma das estrofes são reforçadas por outra voz sobreposta em tom mais agudo e estridente. Não há instrumentos. O ritmo é ditado pelas enxadas arando a terra.

No plano seguinte, com a câmera frontal, veem-se em plano conjunto seis camponeses capinando cabisbaixos. A estrutura de canto de chamada e resposta prossegue:

Que divino é o nascimento
Só Deus é que sabe olhar a gente
Aêêêôôôôôôôô
Êêêê Êêêêêêêêêêêêa

Esse lancinante grito de resposta em falsete ecoa por todo vale e toma a tela. Apesar de respeitar um padrão de afinação que se repete por todo o canto de trabalho, o tom agudo é muito distinto dos moldes da música popular difundida nas rádios e reproduzida em discos, o que causa estranhamento inicial em ouvidos desabitados, seguido de peculiar mistura de tristeza e reconforto. Tristeza porque aquele som estridente mais parece um lamento, um choro e o teor dos versos só reforça essa sensação: o cantador se propõe a contar seus sentimentos, sabendo que só Deus olha por ele. Reconforto porque, ao mesmo tempo, a ancestralidade deste canto parece remeter a um som familiar, paternal, quase um acalanto.

Tal estranhamento acolhedor é reforçado pela opção de Leon Hirszman por longos planos estáticos. Sua câmera observa, retarda o corte ao limite, permanece. Como a respeitar o tempo do acontecimento, a esperar que o espectador abandone todo resquício de pressa e se entregue ao ritmo ditado pelos cantos e enxadas.

Os restritos movimentos de câmera poderiam estar ligados, assim como em *São Bernardo*, a uma limitação técnica causada pela blimpagem da câmera para garantir a captação do som ambiente.

Em entrevista concedida em 1983 a Alex Viary, compilada no livro *O processo do Cinema Novo*, Leon afirma que tanto *Nelson Cavaquinho* quanto *Mutirão* foram feitos em 35mm (1999, p. 308), mas não dá mais detalhes se tratava-se do mesmo equipamento utilizado em *São Bernardo*.

Na ficha técnica das caixas de DVDs de *Cacau* e *Cana-de-açúcar* – frutos do projeto de restauro digital das obras de Leon Hirszman filmadas em maio de 1976 – aparecem as informações de 16mm ampliados para 35mm. Todavia, *Mutirão*, filmado em agosto de 1974, aparece como 35mm.

Em consulta por e-mail em julho de 2014 a Carlos Augusto Calil e Lauro Escorel, curadores do projeto, recebemos a seguinte explicação: “Pela minha lembrança, os filmes da série *Cantos de Trabalho* foram feitos em 16mm, provavelmente com uma *Eclair NPR*”. Apesar de não esconder certa dúvida, já que, ao longo do restauro dos filmes, foram usadas originais 16mm, mesmo havendo master 35mm. Para Escorel, a questão da limitação técnica “valeria para o *Nelson Cavaquinho*, que acredito tenha sido feito com a mesma *Cameflex* que utilizamos no *São Bernardo*, acompanhada do pesadíssimo *Cameblimp*”.

Comparando as informações de Hirszman e Escorel, podemos concluir que *São Bernardo*, *Nelson Cavaquinho* e *Mutirão* foram realizados com semelhante estrutura de captação de som e imagem. Esta informação, longe de um preciosismo histórico, nos leva a concluir que uma possível limitação técnica desse período foi assimilada por Leon como recurso de linguagem, criando uma linhagem de filmes que em muito dialogava com o estilo antinaturalista brechtiniano, cujo pouco movimento e longa duração dos planos permitiam que o espectador se distanciasse do calor da ação e assimilasse todas as nuances, explícitas e implícitas, do acontecimento.

O canto prossegue. Ao longo dele, uma sequência de seis planos detalhes inicia com uma leve panorâmica horizontal de um dos camponeses. De alto baixo a baixo, vemos seu chapéu puído pelo sol, as roupas largas e remendadas, até chegar aos seus pés. Segue-se, então, uma série de planos ao nível do chão, mostrando pés e enxadas revirando a terra.

Choveu
 Choveu
 Ô Zé Migué
 Diz à onça que choveu
 Choveu
 Choveu
 Choveu chuva
 Mangal encheu

Ao longo desse trecho do canto, é possível ouvir o burburinho de conversas paralelas e um nítido “grito mesmo”, entre uma estrofe e outra. Tais vazamentos reforçam a atmosfera de camaradagem e confraternização que permeia todo o mutirão.

Chega-se então a um plano conjunto em leve *contra-plongée* em que cinco dos camponeses que integram o adjutório são vistos em diagonal. Um deles, de rosto erguido olhando diretamente para a câmera, inicia a chamada do canto em perfeita *sinc* labial. Têm-se, pela primeira vez, o registro preciso do “tirador”, do “botador do batalhão”. Seu chamado é prontamente respondido e o grupo segue a capina em sincronia, subindo lado a lado a encosta enquanto lavra a terra.

Martelador
 Vem comigo, meu cidadão
 Martelador
 Ô filho, dá a mim a terra
 Martelador
 Atrás de mim no portão

Salvo uma leve *pan* lateral corretiva, a câmera se mantém estática. Por mais de um minuto, o plano perdura. Nada parece acontecer que justifique a duração deste quadro até que o canto de trabalho chega a um de seus pontos mais belos e pungentes:

Martelador
 E lá vooooou Papagaio, meu loro Ôôôôô
 Ôôôuuêêê
 Ôôôôôêêêê

Não há como descrever em palavras a carga dramática que estes lavradores põem neste trecho do canto. Esse verso não usual, que nada tem a ver com a lide de seu trabalho, é cantado com intensidade sem igual. Cabisbaixos, arando a terra com suas enxadas, estes homens de feição calejada cantam o voo do papagaio como se falassem de si próprios. O voo se transforma em recordo, devaneio. Um lamento agudo sem fim. Não é a pequena ave quem voa, mas seus anseios e desejos.

Hum... avooooou Avooooou
Papagaio do sertão Ôôôôôô
Avooooou
Papagaio, meu looro

E aqui reside, talvez, o mérito principal desse filme: permitir que o plano prossiga, permaneça, exista. Não pela qualidade de seu enquadramento ou por um movimento ousado de câmera, pelo contrário, durante todo o plano, inclusive, há uma série de pequenas correções de lente para ajustar a abrangência do enquadramento. Essa sujeira técnica poderia levar a retirá-lo no momento da edição, mas não, o diretor admite a imperfeição técnica para possibilitar que o canto amadureça na tela.

O “voo do papagaio” só adquire força penetrante no emocional do espectador porque ele o vê brotar espontaneamente diante de seus olhos, quase sem nenhuma intervenção externa aparente, pois, apesar de sua quase invisibilidade, ela existe.

Nesse singelo plano, assim como em toda a trilogia dos *Cantos de trabalho*, Leon Hirszman aplica e lapida sua visão de mundo e de fazer cinematográfico. Se, para ele, “uma cultura popular passa pela consolidação de um espaço democrático para o povo” (1995, p. 23), seria preciso consolidar esse espaço em todos os âmbitos do viver, seja na economia, na política ou na própria tela. E para que essa ocupação democrática ocorresse, o cineasta precisava assumir o filme como meio de expressão das relações de alteridade entre si e o universo dos trabalhadores filmados, imiscuir sua voz a voz desse outro, do qual pretende se aproximar sem hierarquias ou gradações. Esse árduo exercício de lapidar-se

ao outro vinha sendo construído por Leon desde seu primeiro documentário, *Maioria absoluta*:

[Em *Pedreira de São Diogo*] eu tirava da realidade a imagem que já estava em mim, que já estava na minha cuca, no meu coração, no meu jeito de sentir. Em *Maioria Absoluta* deixei vir a realidade. Eu não tinha nenhuma, a não ser umas visões políticas e sociais sobre a questão, nenhuma atitude previamente concebida do ponto de vista da estética. É um cinema de caráter direto, em som direto, feito para dar voz aos outros. Não que eu não pusesse a minha voz, que imitava o Eisenstein, mas se tratava de dar voz aos outros. (apud VIANY, 1999, p. 292)

Esses “outros” eram os analfabetos, pessoas normalmente vistas como aquelas que, por não saberem escrever, também não sabiam falar ou se expressar. Na contramão, Leon procura se libertar destas concepções para “levantar as condições materiais – e espirituais – da vida dos analfabetos”.

Nesse processo de realização, descobre que eles não só sabem falar, como apontam soluções para os seus próprios problemas. Mais do que isso, Leon descobre a poesia que havia no dizer do pobre, do analfabeto: “falam com precisão poética, com uma expressão radical da língua, com uma capacidade extraordinária de expor o pensamento, com beleza, com força” (1995, p. 30).

É justamente a beleza dessa expressão poética radical que explica a duração e impacto do “voo do papagaio”. Sua carga lírica e metafórica só pode se transformar em realidade fílmica porque encontrou a ressonância devida em quem estava por trás da câmera.

Mutirão segue com um plano conjunto dos camponeses de costas. Vê-se agora o quanto a capina do roçado é árdua, porque há muito mato e a encosta é bastante íngreme. Os planos seguintes reforçam a aspereza da lide, com detalhes das mãos segurando firme o cabo da enxada e do suor que cola as camisas ao corpo, reforçado pelo som ríspido e constante das enxadas escavando o solo. No entanto, o canto segue e nele se fala em paz, beleza e orgulho do trabalho.

Mas quando aqui
Nessa terra cheguei

Fiquei em paz
Pra usar
Nasci nessa Chã Preta
Adquiri o meu lugar
Ô Luizinho, se prepare
Que Manuel vai encostar
Veja bem o meu método
O doutor vai errar
Oswaldinho se prepare
Tomé vai dar um grito
Na fé que você canta
O grito é bonito

O filme realça a contradição latente entre o esforço da lide e o lirismo do canto. Comunista que era, é possível que Hirszman estivesse em busca do trabalho entendido por Marx de maneira positiva como transformação da natureza, tendo percebido nesse fenômeno lúdico uma fagulha da sociedade comunista descrita pelo pensador alemão em sua *Crítica ao programa de Gotha* (2012): “quando o trabalho não for somente um meio de vida, mas a primeira necessidade vital; quando, com o desenvolvimento dos indivíduos em todos os seus aspectos, crescerem também as forças produtivas e jorrarem em caudais os mananciais da riqueza coletiva”. Essa alegria e liberdade do trabalho ficam ainda mais evidentes na metade final do curta com a representação do mutirão da tapagem da casa.

No primeiro plano dessa parte, vê-se em diagonal uma série de seis enxadas emparelhadas cortando o quadro de cima a baixo e batendo em uníssono na terra barrenta. O canto tem ritmo mais rápido e, a cada verso de chamada do puxador, os demais respondem em coro: “manaê, manaê”, sendo que a última sílaba tônica coincide com a batida do “enxadário” no solo. Uma leve panorâmica vertical revela o rosto dos camponeses, que continuam sincronizados no canto e no trabalho.

Manaê, manaê
É no visível, é escutando
Manaê, manaê
Mas minha rima está chegando
Manaê, manaê

É pra quem mandou me chamar
Manaê, manaê
Mas isso é pra mal de paneira
Manaê, manaê
Mas é pra mim que eu paneirava
Manaê, manaê
E agora eu considerar
Manaê, manaê
Eu considero é do meu peito
Manaê, manaê
Nós rimos porque eu tenho um jeito
Manaê, manaê

A sinergia entre voz e gesto é tão grande que é quase impossível distinguir se são as enxadas que dão o ritmo ao canto ou se é este que determina o compasso das enxadas. A cadência fica ainda mais intensa depois que a terra é molhada e se inicia a batida do barro para ganhar a consistência necessária à tapagem da casa. Em um plano conjunto frontal, vemos cinco camponeses enfileirados batendo o barro molhado e cantando na mesma estrutura de chamada e resposta:

Cavo o barro, eu furo o chão
Dou embalo ao galão
Cavo o barro, eu furo o chão
Dou embalo ao galão
Ô Luizinho, velho amigo
Pra que mandou me chamar
Peço ao doutor tire o par
Passou do risco, perdeu
Carabina, carabineiro
Mas isso tudo é função
Eu cavo é o barro, eu furo o chão
Dou embalo ao galão

Em um determinado ponto da canção, quando o puxador intensifica demais o ritmo repercutindo na velocidade e cadência das enxadas, é possível ouvir uma voz que alerta: “Devagar, rapaz! Vai cantar embolado? Ôxe!” A cadência é novamente corrigida e o trabalho segue.

Eu cavo o barro, eu furo o chão
Dou embalo ao galão

O Nego Preto é macumbinho
Pra que mandou me chamar
E até talvez eu tiro o par
Passou do risco, perdeu
Carabina, carabineiro
Mas eu estou chegando a casa
Eu cavo o barro, eu furo o chão
Dou embalo ao galão
Eu cavo o barro, eu furo o chão
Dou embalo ao galão

Ainda sob o som desses últimos versos, uma panorâmica vertical revela que toda a comunidade participa do mutirão. Homens, velhos, mulheres e muitas crianças. Cada um carrega sua leva de barro molhado batido nas mãos. Não importa o quanto possa levar, o que vale é participar.

No alto da encosta, dois camponeses cobrem a parede da casa com barro. Pouco a pouco o canto é substituído pelo som ambiente repleto de conversas, risos e gritos. "Menino!" "Chegue meu filho, chegue, venha cá, trago o barro". "Me dê um cigarro?". "Não tenho". "Chegue ligeiro, menino!" "Só chora quem é dengoso e o Zé é pelado". "Faz força!" "Bota o barro pra cá, menina". "Vamo tapar mesmo, com vontade!" "Entra no barro, menino!".

A algazarra é grande, os gritos das crianças atingem seu ápice e não é possível distinguir mais o significado das inúmeras vozes que se sobrepõem uma a outra. Homens, mulheres, crianças e até cachorros vão e vêm cortando o plano e carregando barro, enquanto um pequeno grupo de camponeses continua batendo a terra molhada com as enxadas, entoando seu canto de trabalho no fundo do quadro. O cenário ganha contornos surrealistas quando, no meio de tudo isso, um camponês impassível entra em quadro montado em um cavalo branco e, empunhando um guarda-chuva preto, atravessa a cena e some pela lateral.

"Besouro, besouro!", grita um dos homens "vamos comer a porquinha do homem!", reforçando a tradição de o puxador oferecer em clima de confraternização a bebida e comida aos mutirantes no final da empreitada.

Diferente da primeira parte do curta, percebe-se aqui maior movimento de câmera e uma composição interna dos planos, que privilegia a entrada e

saída de quadro de diversas e distintas pessoas, reforçando a impressão de intensa participação comunitária. Esse caráter festivo, alegre, somado à menor rigidez ou linearidade no processo do trabalho, acaba se configurando em uma contraposição direta à monotonia alienada das linhas de montagem difundidas pelo fordismo e reproduzidas em inúmeros filmes, desde o emblemático *Tempos Modernos* de Chaplin até filmes do Leon sobre o universo de trabalho metalúrgico no ABC paulista.

Embora o mutirão seja menos regulado que a linha de produção fordista, seria errado afirmar que não há certos movimentos padronizados, técnicas para a batida do barro e tapagem da casa, formas específicas de segurar os instrumentos que pesam, cansam e criam calos. A própria cadência do canto carrega elementos de repetição e uniformização. A diferença, contudo, é que, ao contrário do trabalho estranhado no chão de fábrica, o fruto deste esforço é conhecido e compartilhado por todos. No mutirão, está-se diante do trabalho em toda sua essência criativa e transformadora: do barro se erguerá, literalmente, um lar.

O impacto imagético desta obra de arte coletiva e comunitária fará com que, nos últimos três planos do curta, os resquícios de cantos e vozes sumam gradativamente até que se ouça unicamente o som seco do barro sendo socado entre as estacas de madeira que compõem a parede da nova casa. Um grande plano detalhe da mão de um dos camponeses modelando o barro com a ponta dos dedos fecha o filme.

O trabalho humano em seu estado bruto. Muito terra. Muito pedra.

Não deixa de ser sintomático que Leon identifique posteriormente os cantos de trabalho como uma espécie de “partido alto do campo, uma roda de samba no trabalho” (1995, p. 44). Essa analogia não se devia apenas ao improviso das letras, característico de ambos, mas também, e principalmente, à expressão de certo fundamento ancestral da humanidade.

“A roda de partido é um momento de liberdade”, narra Paulinho da Viola na sequência final do curta *Partido Alto* que o próprio Leon Hirszman filmaria em 1976. “Quando menino, eu via no partido uma forma de comunhão entre a

gente do samba. Era a brincadeira, a vadiagem, onde todo mundo participava como podia e como queria. A arte mais pura é o jeito de cada um e só o partido alto oferecia essa oportunidade”.

Troque-se “partido” por mutirão e “samba” por campo e teremos a descrição precisa da visão de Hirszman sobre os cantos de trabalho: A arte mais pura; a primeira canção criada pelo homem.

A atração por esse tema faria o cineasta retornar ao nordeste dois anos depois e, por conta própria – diferente de *Mutirão*, os próximos filmes são produzidos por “Leon Hirszman Produções” –, percorrer as cidades de Itabuna e Feira de Santana na Bahia para registrar durante o mês de maio de 1976 os cantos que dariam origem aos curtas *Cantos de Trabalho: Cacau* e *Cantos de Trabalho: Cana-de-açúcar*.

Não há mudanças significativas nas opções estéticas já apresentadas no primeiro filme da trilogia. A equipe de filmagem foi mantida, com José Antonio Ventura na fotografia e Francisco Balbino no som direto. Contudo, um elemento novo se somou à estrutura dos filmes: os intertítulos iniciais foram substituídos pela narração de Ferreira Gullar.

Narrador onipresente do cinema brasileiro desse período⁷, Gullar já havia colaborado com Leon em *Maioria absoluta* e continuaria a parceria em obras posteriores como *ABC da greve* e *Imagens do inconsciente*.

Em *Cacau*, após um plano conjunto inaugural que revela um grupo de camponeses fazendo a limpa de uma densa mata com facões, cujos ruídos servem de compasso para o canto de trabalho, corta-se para outro enquadramento lateral deste mesmo grupo, que avança na limpa sob o ritmo do canto, cruzando o plano

7 Além da colaboração com Hirszman, Ferreira Gullar emprestou sua voz para a narração de dezenas de documentários entre os anos 1960 e 1980, dentre os quais se destacam: *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), *A linguagem da persuasão* (1970) e *O Aleijadinho* (1978), dirigidos por Joaquim Pedro de Andrade; *Cabra marcado para morrer* (1964-1984) e *O fio da memória* (1991), de Eduardo Coutinho; *Lima Barreto – trajetória* (1966), de Júlio Bressane; *O Guesa* (1969), de Sérgio Santeiro; *Waldemar Henrique canta Belém* (1978), de Miguel Faria Jr.; *Plantar nas estrelas* (1978), de Geraldo Sarno; *A superfície domada, partida, dobrada* (1980), de Newton Silva; *Iya-Mi-Agbá – mitos e metamorfoses das Mães Nagô: arte sacra negra II* (1981), da antropóloga Juana Elbein dos Santos; *Chico Antônio, o herói com caráter* (1983), de Eduardo Escorel; *Iberê Camargo* (1983), de Ricardo Miranda; *Igreja da libertação* (1985), de Sílvio Da-Rin. Vale lembrar que, além de poeta e ensaísta, Ferreira Gullar era presidente do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), quando eclodiu o Golpe Militar em 1964.

da direita para a esquerda. No meio dele, surge em *over* a voz de Ferreira Gullar, que, em tom grave, pausado e cruamente didático, informa:

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 descaroçamento, 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.

Encarada isoladamente, a inserção dessa narração, seja pela formalidade de seu tom, seja por seu conteúdo professoral, poderia remeter ao “modelo sociológico” identificado por Jean-Claude Bernardet em sua obra *Cineastas e imagens do povo* (1985). Para o teórico, na tentativa de representar o conjunto do universo popular, muitos cineastas brasileiros desse período optaram por encaixar a realidade dentro de um modelo previamente estabelecido. Dessa forma, ao invés de buscar representar a “voz do outro”, o filme se transformava na “voz do saber”:

Um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística, e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu respeito. (BERNARDET, 1985, p. 13)

Não acreditamos que seja o caso desta obra de Hirszman. A crítica que Bernardet faz a *Maioria absoluta* ao afirmar que o papel alinhavador e o pré-concebido da narração em *over* não permitem que os camponeses tomem a palavra, fazendo com que o cineasta “fale no lugar deles que não falam” (1985, p. 37), não poderia ser transposta para a trilogia dos *Cantos de trabalho*.

Se for verdade que a narração flerta em alguns momentos com este saber sociologizante, as imagens refletem, em contrapartida, um diretor disposto a respeitar o tempo do trabalho e, de fato, dedicar-se a expressá-lo cinematograficamente da maneira mais detalhada e direta possível.

O desejo de mostrar, mais do que explicar ou julgar, concretiza-se no registro minucioso de todas as etapas da cultura cacauera e como cada uma delas constrói sua expressão musical própria.

Na fase da colheita, sobre o plano em *contra-plongée* que acompanha a coleta dos frutos no alto dos cacaueros, um por um, que serão depositados posteriormente sobre as folhas de bananeira cortadas e estendidas no chão, surgem os versos arrastados, lamuriosos, roucos, como a reproduzir o próprio ritmo modorrento dessa etapa do trabalho:

Cacau é boa lavra
Eu vou colher
Na força do verão Eu vou vender Cacau é boa lavra Colhi no lavrador
Não vou colher cacau
Pra desprezar o meu amor

A menção a um amor distante carrega ainda mais o tom bucólico da cena. Os versos se repetem antes do corte para um plano conjunto, ao nível do chão, no qual os camponeses, sentados em dupla, descarçam os cacaos empilhados. Seguem-se uma série de planos detalhes que registram a incrível destreza e rapidez em que executam o serviço: facões, braços, frutos e caroços se misturam num gestual frenético. A repetição do trabalho e a compenetração de seus rostos, atentos a qualquer descuido no manejo dos afiados instrumentos de trabalho, são balanceados pelo ritmo do novo canto que remete, suavemente, a bois, sereias, mar e o cheiro de pitomba:

Meu boi molha no molhador
E eu vou seguir meu baião
Não passa como a sereia
Que vem penetrar no mar
Eu estava lá
Ia direto a Juazeiro
A pitomba quando é cheirosa
De longe eu sinto seu cheiro

A sequência de cortes rápidos é interrompida pelo primeiro plano de um dos camponeses. Cabisbaixo, sem camisa, absorto em pensamentos, entoa o

canto com tanta intensidade e entrega que chega a contorcer o corpo e expor algumas veias do pescoço. Seria difícil encontrar outra expressão corporal que externasse tão profundamente o lamento humano.

O impacto dessa figura ainda está latente quando se ouvem os versos finais deste canto, já sobre as imagens da fase final do descaroçamento na qual as sementes do cacau são envoltas em folhas de bananeiras para secar:

Quando eu viajei pra São Paulo
Foi dois camarada mais eu
Quando eu cheguei na cidade, moço
Meus dois camarada morreu

Os versos destes cantos se integram ao cotidiano, mas não se resumem ao vivido. Expressam sentimentos, avivam lembranças, reabrem feridas, fazem do trabalho um espaço de reflexão, introspecção e expressão.

Esses cantos de *Cacau* são um bom exemplo de que as canções de trabalho, para além de auxiliar a produtividade e tornar a lide menos exaustiva, são a 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.

A sequência final do curta é emblemática nesse sentido. Se a colheita e o descaroçamento, como afirma a própria narração final de Ferreira Gullar, se refletem em cantos e lamentos, a pisa do cacau propicia a dança.

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
E se tomar eu vou buscar

Como num coco de roda, os camponeses se agrupam ao redor de uma pilha de caroços e pisam no compasso do canto. Alguns dão volta em torno do próprio corpo, outros põem os braços na cintura, viram de costas, empurram levemente uns aos outros, deslizam os pés, retardam o passo, fingem perder o

equilíbrio, sorriem, batem palmas, trocam olhares jocosos. Entregam-se, enfim, a à mais singela alegria mundana.

Moreninha vem me acarinhar
Moreninha vem
Vou-me embora, vou voltar
Deus lhe pague, Deus ajude
Quem me deu de coração
Quem lhe deu essa palhoça
Não me dá, vou trabalhar
Moreninha vem me acarinhar
Vem me acarinhar
Quem ficou, não diz à outra
Que é pra ela esperar

No derradeiro plano, a câmera se detém num velho camponês, que pisa, canta, rodopia e dança no meio da roda. É sua voz rouca que puxa os versos finais do filme:

Eu agora vou falar
Outra vez eu vou cantar
Vou cantar no microfone
Pra voz apresentar
Moreninha vem me acarinhar
Vou-me embora, moro longe
Tão cedo não vou voltar

Esse deleite, todavia, não se repete no último capítulo da trilogia de Leon Hirszman. Como narra Ferreira Gullar logo na abertura do curta rodado nos canaviais de Feira de Santana, “os trabalhadores na cana de açúcar ainda hoje cantam durante o trabalho, como cantavam séculos atrás outros homens que realizavam esta mesma tarefa. O tom agudo e triste destes cantos faz chegar até nós o lamento dos escravos”.

Se não há motivo de júbilo no corte da cana – uma das mais extenuantes e perigosas tarefas executadas no campo, fruto de uma estrutura social marcada pela concentração de terra e poder que remonta às capitânicas hereditárias e à escravidão –, os cantos têm, ao menos, a capacidade de manter a vigília,

extravasar o cansaço e avivar a solidariedade intragrupal, já que se repete aqui a mesma estrutura de chamada e resposta vista em *Mutirão*:

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

A câmera continua observadora, respeitosa. Em determinado momento do filme, inclusive, Hirszman opta por posicioná-la no meio do canavial, enquadrando os cortadores de frente, em planos médios e closes, em um contraponto aos distantes planos panorâmicos comumente usados para retratar essa atividade, nos quais os cortadores aparecem quase sempre de costas, reduzidos no meio dos imensos tabuleiros de cana.

A aproximação da câmera e sua imersão de fato no ambiente de trabalho dos cortadores, faz com que a interação entre realizador e documentado ganhe novos contornos. Numa inversão de posições, o cineasta vira objeto do canto. Quebrados o distanciamento e hierarquia inicial, os cortadores resolvem inserir como interlocutor de suas chamadas a figura do "Seu Carioca", como são chamadas no interior nordestino todas as pessoas que vêm do sul do país. Inserido no espaço do trabalho, Leon Hirszman, ou melhor, "Seu Carioca", é agora provocado pelos cortadores, enquanto encenam uma pequena dança com os facões, nos moldes do maculelê:

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

O respeito com que buscou retratar os cantos de trabalho não impediu Leon de vaticinar sua extinção. Como se pode perceber através da narração de Ferreira Gullar, ele previa que “o desenvolvimento industrial e as transformações por ele geradas, a urbanização crescente e o sistema de comunicação de massas tendem a extinguir estas formas de criação cultural do povo”.

Todavia, quarenta anos depois, na mesma Alagoas onde presenciou pela primeira vez um canto de trabalho durante as filmagens de *São Bernardo*, surge mais um registro vivo dessa manifestação cultural. Durante as filmagens de seu documentário *Interiores ou 400 anos de solidão, ensaio sonoro-visual sobre o sertão alagoano* lançado em 2012, Warner Bagetti registrou os cantos dos batedores de feijão no município de São José da Tapera, divisa com Piranhas.

Caminhando em círculo ao redor de uma pilha de vagens ressecadas do feijão, um grupo de camponeses bate na folhagem com uma vara enquanto revira com um dos pés as vagens depositadas no fundo, tomando todo o cuidado para, ao bater, separar os grãos sem rebentar sua casca ou triturá-los. As batidas e chutes são regidos pelo compasso do canto:

Oi, tina, tina, tina Oi, tina, tina, dor
Você chora porque fica
Eu choro porque não vou

Em pleno século XXI, os cantos de trabalho persistem. E essa resiliência pode ser vista sob dois pontos de vista:

Por um lado, como expressão de que a história humana não se move de maneira unidirecional, seguindo um sentido previamente definido, mas sim dialeticamente, de modo que o novo se constitui como uma síntese entre

elementos do passado e os germes do porvir. Por outro, essa permanência pode ser encarada sob a perspectiva da modernização conservadora brasileira que, a par da crescente urbanização e industrialização das últimas décadas, não superou os vícios estruturais provenientes da antiga sociedade pré-industrial, marcada pelas relações promíscuas entre a esfera pública e a privada e na qual os grandes proprietários de terra continuam no centro do poder político.

Essa simbiose entre o moderno e o arcaico seria a marca maior do capitalismo malformado brasileiro, que Francisco de Oliveira (2003) equiparou ao ornitorrinco, por seus impasses e combinações esdrúxulas. Diante desse quadro, o desenvolvimento industrial problematizado por Hirszman não foi capaz de superar as relações de dominação vigentes no campo brasileiro.

Os cantos de trabalho, por expressarem o elemento criativo, solidário e soberano do labor humano, permanecem, então, como expressão cultural de resistência a essa dominação. Não seriam, portanto, estes registros documentais dos cantos de trabalho expressão de um dos últimos flancos de resistência do caráter lúdico e soberano do trabalho em uma sociedade em que este se torna cada vez mais estranhado?

Ao falar do método de tratamento da psiquiatra Nise da Silveira, Leon Hirszman toca no ponto nevrálgico dessa tese:

Trabalhando, criando, produzindo, a pessoa fica mais forte para resistir a todos aqueles embates – a tortura, o amesquinamento da pessoa humana, a dor física, todas as questões que estão por trás disso e fazem as pessoas perderem até a orientação do espaço, dos espaços tumultuados, dos espaços amontados [...] Pincéis, barros, tintas, papéis, coisas assim, que permitam a expressão do mundo interior. (apud VIANY, 1999, p. 309)

O trabalho, seja qual for, do lavrador ao pintor, do rebocador de parede ao cineasta, é um processo criativo, uma expressão do eu. Assim, se o trabalho estranhado e alienante identificado por Marx no século XIX ainda é a tônica vigente na contemporaneidade, o canto de trabalho não deixa de ser um vestígio, uma lembrança resistente de seu caráter lúdico, solidário e criador.

Fotogramas da trilogia *Cantos de Trabalho* de Leon Hirszman





Referências

ABC da greve. Direção de Leon Hirszman. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1990.

ARAÚJO, A. M. *Folclore Nacional II: danças, recreação e música*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERNARDET, J-C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CANDIDO, A. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2001.

CANTOS DE TRABALHO: CACAU. Direção: Leon Hirszman. Produção: Departamento de Assuntos Culturais (Plano de Ação Cultural-MEC), 1976, cor, 11 min, 16mm ampliado para 35mm.

CANTOS DE TRABALHO: CANA-DE-AÇÚCAR. Direção: Leon Hirszman. Produção: Departamento de Assuntos Culturais (Plano de Ação Cultural-MEC), 1975, cor, 10 min, 35mm.

CANTOS DE TRABALHO: MUTIRÃO. Direção: Leon Hirszman. Produção: Departamento de Assuntos Culturais (Plano de Ação Cultural-MEC), 1975, cor, 12 min, 16mm ampliado para 35mm.

HIRSZMAN, L. *É bom falar*. Montagem de entrevistas por Arnaldo Lorençato e Carlos Augusto Calil. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

MARX, K. *Crítica ao programa de Gotha*. São Paulo: Boitempo, 2012.

OLIVEIRA, F. *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VIANY, A. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

submetido em: 10 set. 2016 | aprovado em: 20 out. 2016