

Domínios da Imagem

**FAVELAS, PRAIAS E UM SERTÃO
AO FUNDO: O RIO DE JANEIRO DE
LEON HIRSZMAN ENTRE O CPC E O
CINEMA NOVO (1962-64)**

Carlos Eduardo Pinto de Pinto
Maira Santana Marinho da Cunha

vol. 17, n. 33. dezembro de 2023





FAVELAS, PRAIAS E UM SERTÃO AO FUNDO: O RIO DE JANEIRO DE LEON HIRSZMAN ENTRE O CPC E O CINEMA NOVO (1962-64)

Slams, beaches and the backlands in the background: Leon Hirszman's Rio de Janeiro between CPC and Cinema Novo (1962-1964)

Carlos Eduardo Pinto de Pinto¹
Maíra Santana Marinho da Cunha²

Resumo: O artigo aborda as imagens do Rio de Janeiro, em contraste com as do sertão nos filmes *Pedreira de São Diogo* (1962) e *Maioria absoluta* (1964), ambos dirigidos por Leon Hirszman, com destaque para a problemática das migrações nordestinas, a existência e representatividade das favelas e das praias. Por meio da análise fílmica, são decodificadas e debatidas as ideias defendidas por esse cineasta, um dos participantes da criação do cinema moderno no Brasil, vinculado ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) e ao Cinema Novo. Busca-se identificar os elementos marcantes das narrativas (enquadramento, movimento de câmera, iluminação, montagem, trilha sonora e atuações), bem como o modo como o Rio de Janeiro e seus moradores são representados, incluindo uma demarcação étnico-racial de atores e figurantes.

Palavras-chave: Leon Hirszman; Cinema Novo; Rio de Janeiro; Favelas; Sertão.

Abstract: we aim to discuss the images of Rio de Janeiro, in contrast to those of the sertão (backlands) in the films *Pedreira de São Diogo* (1962) and *Maioria absoluta* (1964), both directed by Leon Hirszman, with emphasis on the problem of northeastern migrations and the existence of slams. Through film analysis, the ideas defended by this filmmaker, one of the participants in the creation of modern cinema in Brazil, linked to the Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) and Cinema Novo, are decoded and debated. We seek to identify the narrative's striking elements (framing, camera movement, lighting, montage, soundtrack and

¹ Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), professor adjunto do Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro - RJ. Email: dudachacon@gmail.com. ORCID iD: [0000-0001-7448-2565](https://orcid.org/0000-0001-7448-2565)

² Doutoranda em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro - RJ. Email: mairaa.marinho@gmail.com. ORCID iD: [0000-0003-4517-4744](https://orcid.org/0000-0003-4517-4744)



performances), as well as the way in which Rio de Janeiro and its residents are represented, including an ethnic-racial demarcation of actors and extras.

Keywords: Leon Hirszman; Cinema Novo; Rio de Janeiro; Favelas (slams); Sertão (backlands)

No limiar dos anos 1960, a criação do estado da Guanabara e a formação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) e do Cinema Novo podem parecer, numa visada superficial, fatos contíguos, mas não interligados: por um lado, a reinvenção do Rio como uma cidade-estado após a perda do posto de capital; por outro, a emergência de um movimento cinematográfico de vanguarda que marcaria a produção audiovisual brasileira por duas décadas. Contudo, um olhar mais atento pode detectar pontos de contato, uma vez que o primeiro governador da Guanabara, Carlos Lacerda, se dedicaria a manter a capitalidade carioca/guanabarina, centrando foco na resolução de problemas infraestruturais, com especial atenção à erradicação das favelas – primeiros sintomas da metropolização do Rio de Janeiro no século XX (OLIVEIRA, 1993); os jovens cineastas envolvidos com o CPC e o Cinema Novo, a seu turno, não percebiam as favelas apenas como um problema político e social: associadas pela imaginação geográfica (SAID, 2007) ao universo sertanejo, eram também tomadas como repositórios de nacionalidade, seguindo o ideário nacional-popular que abraçaram e a lapidaram (RIDENTI, 2000). Nesse âmbito, vale ressaltar que, apesar de serem agentes de um movimento artístico e cultural moderno, os cinemanovistas desprezavam os processos de modernização material, especificamente aqueles associados à urbanização e industrialização, tendo em vista a ameaça de destruição da cultura popular que, pela lógica dos artistas, estava preservada nos lugares ainda não atingidos por esses processos, como as favelas e o sertão.



Com o propósito de acompanhar esses embates, escolhemos analisar os dois primeiros filmes de Leon Hirszman: *Pedreira de São Diogo*, um dos segmentos de *Cinco vezes favela*, uma antologia de curtas-metragens ficcionais de 1962 produzida pelo CPC, e *Maioria absoluta*, curta documental de 1964. A escolha de Hirszman se deu por sua centralidade na formação do CPC e do Cinema Novo, possibilitando acompanhar um dos principais representantes das ideias políticas e correntes estéticas dos dois grupos. Os curtas, por sua vez, tematizam pontos de contato e tensão entre favelas, praias e sertão, evidenciando o papel desempenhado por cada um desses lugares no imaginário nacional-popular, antes do golpe civil-militar de 1964.

Descendente de poloneses, Leon Hirszman (1937-1987) nasceu e faleceu no Rio de Janeiro. Foi fundador da Federação de Cineclubes do Rio, sediada no MAM³, tendo ligação também com o Teatro de Arena. Estreou no cinema como assistente de direção em *Juventude sem amanhã* (Elzevir Pereira da Silva e João Cezar Galvão, 1958), mas foi no CPC que dirigiu o primeiro filme, *Pedreira de São Diogo* (1962). Embora sua produção seguinte, *Maioria absoluta* (1964), não fosse uma realização do CPC – não no mesmo sentido que *Cinco vezes favela*, cujos letreiros de abertura o apresentavam explicitamente como um projeto cepecista –, contou com parcelas importantes de artistas que compunham o grupo e seguia os mesmos ideias. Os dois filmes demarcam um momento inicial na carreira do diretor, em que partilhava “das expectativas políticas que mobilizaram a militância de esquerda nos anos anteriores ao golpe civil-militar, em especial a crença em um processo revolucionário de transformação do mundo” (CARDENUTO, 2020, p. 24).

Em 1965, após o golpe civil-militar, refugiou-se no Chile, voltando no ano seguinte para criar com Marcos Farias a *Saga Filmes*. Nesta etapa,

³ Na época, o MAM estava localizado no prédio da Associação Brasileira de Imprensa (ABI).



realizou *A falecida* (1965), *Garota de Ipanema* (1967) e *São Bernardo* (1972), “em meio às críticas lançadas contra a arte feita pela esquerda no pré-1964, acusada de idealizar uma revolução que nunca se concretizou (...)” (CARDENUTO, 2020, p. 24), ao passo que *ABC da Greve* (1979-1990) e *Eles não usam black-tie* (1981) estavam vinculadas “a um projeto de redemocratização para a sociedade brasileira” (CARDENUTO, 2020, p. 24). O Brasil e a temática nacional-popular estão no centro de sua trajetória cinematográfica, tanto pela perspectiva econômica de demonstração das desigualdades sociais – preocupação eminente do CPC –, quanto pela valorização do cotidiano e exaltação da cultura brasileira por meio de músicas e tradições artísticas.

A seguir, apresentamos algumas características do CPC e da fase embrionária do Cinema Novo, de modo a demarcar os anseios criativos e as tensões que perpassam os dois filmes analisados.

CPC E CINEMA NOVO – MODERNIDADE E POLÍTICA

O cinema moderno no Brasil, inaugurado por *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), seria consolidado por alguns movimentos e cineastas independentes ao longo dos anos 1960, com destaque para o Cinema Novo (XAVIER, 2001). As primeiras ideias do movimento – assim como sua denominação (ROCHA, 2004, p. 5) (VIANY, 1999) (CARDENUTO, 2022) – surgiram na imprensa. Por este motivo, Raquel Gerber afirma que “antes de existirem filmes, o Cinema Novo já acontecia nas páginas dos jornais e revistas” (GERBER, 1982, p.4). Contudo, ao notarem que a expressão “Cinema Novo” era usada indiscriminadamente pelos periódicos, críticos profissionais e amadores passaram a defender uma definição mais precisa, que a relacionasse à vanguarda artística e ao engajamento político, formando uma



rede de disputas e debates sobre os rumos do cinema moderno brasileiro (CARDENUTO, 2022).

Paulatinamente, críticos progressistas, produtores, roteiristas, fotógrafos, atores e jovens diretores – além de Leon Hirszman, havia Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Linduarte Noronha, Cacá Diegues, Paulo César Saraceni, Gustavo Dahl, Walter Lima Junior, Arnaldo Jabor, Eduardo Coutinho e David Neves, unidos ao experiente Nelson Pereira dos Santos –, se tornaram agentes de um movimento de renovação do cinema brasileiro. Embora neste momento inicial, no limiar dos anos 1960, não tenham escrito um manifesto⁴, o *slogan* “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” funcionava como um farol, com referências a diversos tipos de independências estéticas e ideológicas. Em torno dessa proposta, surgia uma filmografia que se identificava (e/ou era identificada) como “cinemanovista”, encabeçada pelos curtas *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni e Mário Carneiro), *Aruanda* (Linduarte Noronha) e *Couro de gato* (Joaquim P. de Andrade), todos de 1960. Tais filmes geraram debates acalorados na *Homenagem ao Cinema (Documentário) Brasileiro*, organizada por Jean-Claude Bernardet em 1961 (BERNARDET, 1967) (COSTA, 2021).

Entre os espaços de socialização dos novos cineastas – lugares e eventos em que eram fortalecidos laços de amizade e parcerias profissionais (RIDENTI, 2000) (FIGUERÔA, 2004) – estavam os cineclubes, os bares, as mostras de cinema e o CPC da UNE, um dos mais marcantes. Em 1962, o sociólogo Carlos Estevam elaborou o Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, que esboçava suas principais características e objetivos políticos. O Centro funcionava como uma agremiação, que reunia intelectuais e artistas com o intuito de debater os problemas sociais e econômicos

⁴ Posteriormente, em 1965, Glauber Rocha escreveria o manifesto *Estética da fome*, comentado mais adiante.



brasileiros sob a perspectiva do nacional-popular⁵ – que equiparava “nacionalidade” a “homens simples” –, propalado pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) desde a década anterior (ORTIZ, 1985) (RIDENTI, 2000) (HOLLANDA, 2004). Segundo Pedro Simonard, por meio da produção de canções, peças, livros/panfletos e filmes, o CPC tinha por objetivo “fazer a ligação entre o artista consciente e o povo” encarando a cultura como um “instrumento revolucionário” (SIMONARD, 2006, p. 85).

Vale notar que a imagem do “homem simples” se assemelhava à ideia do “homem novo”, na elaboração política pensada por Karl Marx e apropriada por Che Guevara durante a Revolução Cubana (1959). A experiência da ilha caribenha foi basilar para o pensamento nacional-popular, que se conformava, principalmente, pelas experiências revolucionárias do então Terceiro Mundo⁶. As guerras de libertação nacional no continente africano também serviram de inspiração, sobretudo a partir das reflexões de Frantz Fanon no livro *Os condenados da terra* (1961).

Esse ideário é sintetizado no manifesto *Estética da fome*, apresentado por Glauber Rocha no congresso *Terceiro Mundo e Comunidade Mundial*, em 1965, na Itália. A proposta era afirmar o compromisso do Cinema Novo com a *verdade*, sintetizada na ideia de *fome*, objeto de reflexão de diversos filmes cinemanovistas, como *Maioria Absoluta*. A conclamação de Glauber ao cinema que combate a fome e luta pela emancipação da América Latina não estava só,

⁵ As relações entre manifestações artísticas diversas e o ideário nacional-popular não são exclusivas do Brasil, podendo ser estendidas a outros panoramas, sobretudo os latino-americanos, conforme demonstrado por Néstor Garcia Canclini (2000).

⁶ Terceiro Mundo é um conceito utilizado para países de altos índices demográficos e baixo desenvolvimento econômico, que adotavam sistemas políticos derivados dos países ricos. A maioria dos países da América Latina que não estavam alinhados à União Soviética (Segundo Mundo), mas que também poderiam buscar uma via fora do domínio do bloco capitalista (Primeiro Mundo), eram englobados nesta categoria (HOBSBAWM, 1995).



se coadunando com a leitura da realidade social brasileira por parte da esquerda brasileira.

No caso de *Cinco vezes favela*, especificamente, o pertencimento dos diretores e equipes a partidos ou organizações de esquerda ajudava nessa aproximação. Segundo Reinaldo Cardenuto, Hirszman, produtor geral do filme,

[...] teria estrategicamente convidado seus colegas de cineclube pensando na possibilidade de contribuir para uma convergência entre setores diversos da esquerda: ele era integrante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), Diegues era da Juventude Universitária Católica (JUC), Miguel Borges, da Organização Revolucionária Marxista-Política Operária (POLOP), e Marcos Farias não era filiado a um setor específico. (CARDENUTO, 2008, p. 135)

O CPC funcionou como índice de um momento efervescente da história da arte no Brasil, em que os ideais políticos e estéticos estiveram em consonância. Após a renúncia de Jânio Quadros, o entusiasmo foi alimentado pela posse do presidente João Goulart, um momento de fortalecimento das demandas políticas de trabalhadores rurais e urbanos (RIDENTI, 2000).

É importante salientar, contudo, que a relação do Cinema Novo com o CPC não se dava de forma automática. Para Pedro Simonard, as diferenças se davam por questão de ritmo: enquanto para o CPC, “a forma era secundária” (SIMONARD, 2006, p. 87), para o Cinema Novo havia a “busca de uma forma nova para um homem novo” (SIMONARD, 2006, p. 87). Assim, suas propostas de politização se voltavam também para a própria linguagem cinematográfica, assumindo-se o teor político de toda escolha estética.

Como adiantamos na abertura do artigo, nos interessa em particular o modo como Hirszman, neste momento inicial de sua carreira, mobilizou imagens do Rio de Janeiro em contraste com um imaginário sobre o sertão



nordestino. Há pouco destituída do posto de capital, e convertida em estado da Guanabara, a cidade exerceu força centrípeta em cineastas e técnicos vindos de outros lugares do país e do mundo, sendo tema e/ou cenário de muitos filmes, como os que escolhemos analisar. Sobre *Pedreira de São Diogo*, é incontornável não se perguntar por que as favelas foram escolhidas como lugares privilegiados de representação dos debates propostos pelo CPC, de modo que parece acertado abordar o modo como as favelas eram percebidas no limiar da década de 1960 antes de procedermos à análise do curta.

○ ESTADO DA GUANABARA E AS FAVELAS

Uma vez confirmada a inauguração de Brasília em 1960, restava decidir que destino teria a antiga capital: ser reintegrada ao estado do Rio de Janeiro, tornar-se um território ou um novo ente da Federação, o estado da Guanabara? Esta foi a opção que prevaleceu, pois, “uma vez que, prevista constitucionalmente, era a que menos necessitava de acordo político” (MOTTA, 2002, p. 163). O primeiro governador da Guanabara, eleito por voto popular, foi Carlos Lacerda, figura marcante da política nacional, que vinha há 15 anos construindo uma carreira política pautada pelo conservadorismo. Não é de se estranhar que um movimento artístico politizado e identificado com as esquerdas, como o Cinema Novo, viesse a entabular um diálogo estreito com suas propostas de governo (PINTO, 2013) – vale notar que o mandato de Lacerda fez parte do contexto de criação dos dois filmes analisados aqui.

Quando tomou posse, havia no discurso de Lacerda o compromisso de governar em prol da capitalidade, que, segundo sua perspectiva, o Rio não perdera. Dedicou seu governo a provar que, se a *Novacap* (Brasília) tinha o modernismo como trunfo, a *Belacap* (Guanabara) possuía a verdadeira



capitalidade, por continuar a ser a caixa de ressonância do Brasil (MOTTA, 2000). Contudo, Lacerda percebia que a capitalidade precisava de novos símbolos para ser reforçada e governaria de forma a devolver à cidade (agora, estado) a modernidade perdida nos últimos anos, se ocupando em resolver problemas estruturais (OSÓRIO, 2005), como a ordenação do espaço urbano, possibilitada por empréstimos internacionais facilitados pela Organização dos Estados Americanos (OEA)⁷. As ações neste campo resultariam em dois aspectos opostos do governo Lacerda: a política de remoção de favelas – que lhe renderia a alcunha de “removedor de favelados” – e a construção do Aterro do Flamengo, considerada a sua obra mais vultosa e “lucrativa” em termos eleitorais. Dados os limites e objetivos desse artigo, nos concentraremos no primeiro aspecto.

Contudo, antes de prosseguir, desejamos lançar um olhar panorâmico sobre a história das favelas cariocas, que, “mais do que uma realidade marginal, são um elemento estrutural e estruturante do Rio de Janeiro” (GONÇALVES, 2015, p. 189). Presentes no Rio desde meados do século XIX, muitas eram oriundas de antigos quilombos urbanos (GONÇALVES, 2015). A despeito desse dado, o “mito de origem” (VALLADARES, 2005) localiza a primeira favela no Morro da Providência, como consequência da campanha higienista do prefeito Barata Ribeiro com vistas à erradicação dos cortiços, sendo o termo “favela” associado à Guerra de Canudos⁸. Durante o século XX, sobretudo a partir dos anos 1920 (SANTUCCI, 2015)(BURGOS, 2006) as favelas

⁷ Em plena Guerra Fria, e enfrentando a Revolução Cubana (1958), a OEA – uma das formas usadas pelo governo dos EUA para controlar a América Latina – sentia-se reconfortada pelo reconhecido anticomunismo do governador.

⁸ O Ministério da Guerra prometeu a distribuição de terrenos na capital para soldados que haviam combatido na Guerra de Canudos (1897). Enquanto aguardavam, os ex-combatentes se alojaram no Morro da Providência, a que começaram chamar, ironicamente, de “Morro da Favela”, em referência ao ponto estratégico em que permaneceram durante a maior parte do conflito no sertão da Bahia.



seriam alvo de muitos projetos de modernização, que optaram por sua remoção ou urbanização. Cabe adiantar, contudo, que a apreensão das favelas não se dava apenas pelo viés tecnicista, sendo um espaço carregado de simbolismo, área de interesse político, artístico-cultural e acadêmico (VALLADARES, 2005) (OLIVEIRA; MARCIER, 2006).

O período Vargas não ficou indiferente à apreensão simbólica das favelas (O'DONNELL, 2015), mas, no plano estritamente urbanístico, a remodelagem empreendida pelo prefeito Henrique Dodsworth durante o Estado Novo (1937-45) tomou as favelas como “um problema social, estético, higiênico, urbanístico e policial” (PEREZ, 2007, p. 251). Lançou-se mão de remoções, embora ainda não fosse a opção majoritária, e de um severo controle dos seus habitantes, principalmente dos que não possuíam carteira de trabalho, situação que continuou no Período Democrático (1946-1964) (AMOROSO, 2011). Como exemplo de projeto de monitoramento, em 1946 foi criada a Fundação Leão XIII, uma parceria da Igreja Católica com a prefeitura, recorrendo a uma abordagem que privilegiava a “salvação moral” dos favelados, ou seja, a diminuição de seus sofrimentos. Mais tarde, a Cruzada São Sebastião, criada em 1954, daria prosseguimento às atividades, já agora preocupadas com a chegada dos comunistas às favelas (ENDERS, 2009) (GUIMARÃES, 2009).

Em 1948, dois eventos mostram perspectivas diferentes sobre a questão: uma comissão organizada pelo prefeito Ângelo Mendes de Moraes objetivava realizar planos que permitissem aos migrantes retornarem para o campo, o que, pela perspectiva governamental, reduziria as favelas (PEREZ, 2007, p. 248); e a campanha denominada “A Batalha do Rio” (OLIVEIRA, 2010), criada pelo então jornalista Carlos Lacerda, defendia a ideia de melhorar as favelas, usando para isso os próprios favelados que, tendo acesso “aos benefícios e deveres da civilização” (LACERDA *apud* PEREZ, 2007, p. 249),



passariam a desejar, por conta própria, o “asfalto”. Já como governador da Guanabara, um pouco mais de uma década depois, Lacerda adotaria perspectiva diversa, preferindo a remoção à urbanização.

Cabe ainda mencionar que as favelas não despertavam interesse apenas da política local. Em consequência da capitalidade, o Rio aparecia como o espaço privilegiado da política nacional – sobretudo no que se refere às manifestações populares – desde a posse de Jango, em setembro de 1961, até o golpe civil-militar de 1º de abril de 1964. O perfil do ocupante do Executivo federal, segundo o qual “era preciso reformar as bases do sistema econômico e do regime político” (REIS FILHO, 2004, p. 35), estava intimamente associado aos movimentos de esquerda que encamparam suas propostas de cunho nacionalista, anti-imperialista e estatista. Os cineastas envolvidos com o Cinema Novo, todos vinculados às esquerdas, também o apoiaram.

A reforma urbana, parte das Reformas de Base propostas pelo governo, apresenta especial interesse no âmbito da representação cinematográfica do Rio de Janeiro. Diferente das propostas de Lacerda, baseadas na remoção das favelas e na reformulação viária, Jango propunha uma revisão da posse do solo. Mais do que construir moradias populares – o que não estava fora do planejamento –, tratava-se de fomentar a compra, a preços acessíveis, dos imóveis alugados pelas camadas mais baixas da população, assim como cercear a manutenção de terrenos e moradias vazios para fins de especulação imobiliária. Tais medidas atingiam também a ocupação do solo nas favelas: ao invés de sua eliminação, se propunha a regularização, permitindo aos ocupantes a posse legal da terra – ou, no caso daqueles que alugavam barracos pertencentes aos grileiros⁹, a facilitação de sua compra pelos inquilinos.

⁹ O grileiro, figura comum à zona rural e à favela, é o indivíduo que invade terras da União e, por meio de loteamentos, as aluga para a população de baixa renda. O termo deriva da técnica utilizada para falsificar documentos, que consiste em deixá-los em um ambiente fechado



Assim, enquanto para Lacerda a capitalidade estava atrelada à leitura do Rio como “vitrine da nação” – o que gerava a necessidade de embelezamento e solução de *déficits* urbanísticos, inclusive a remoção das favelas –, para Jango ela residia na força popular. Era a presença de trabalhadores politizados, cientes de sua representatividade perante o poder nacional, que justificava a atenção especial dedicada à ex-capital. Como apontado, esse discurso atraía os cinemanovistas, que não se furtaram ao diálogo, como pode ser constatado agora, a partir das análises de *Pedreira de São Diogo* e *Maioria absoluta*.

PEDREIRA DE SÃO DIOGO

Concebido para comemorar os 25 anos de fundação da UNE em 1962, *Cinco vezes favela* foi o único filme produzido pelo CPC¹⁰. Trata-se de uma obra quase amadora, realizada através de um forte senso de cooperação, reunindo cinco curtas-metragens que abordam o tema “favela”, sendo quatro produzidos originalmente para compô-lo – *Um favelado* (Marcos Farias), *Zé da Cachorra* (Miguel Borges), *Escola de samba Alegria de Viver* (Cacá Diegues) e *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirszman) –, enquanto o quinto é o já comentado *Couro de gato* (Joaquim P. de Andrade), um dos primeiros filmes do Cinema Novo, realizado em condições técnicas mais favoráveis¹¹. Segundo

junto com grilos. Com o tempo, o papel fica roído e amarelado (devido aos excrementos), conferindo maior verossimilhança ao documento.

¹⁰ O segundo, *Cabra marcado para morrer*, seria abortado pelo golpe civil-militar de 1964, que fechou o CPC. O filme seria retomado por seu diretor, Eduardo Coutinho, em 1984, ganhando tons bem diferentes do que possuía quando foi concebido, num movimento de (auto) crítica da trajetória do Cinema Novo. Cf. Montenegro (2005).

¹¹ Joaquim P. de Andrade, estudando no Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), em Paris, teve oportunidade de montar o filme lá, contando com os equipamentos e a orientação do instituto.



Leon Hirszman, foi este curta que apontou o caminho para os outros, lhes conferindo unidade temática (SALEM, 1997, p. 105).

Conforme apontamos, Leon Hirszman, além de dirigir um dos curtas, foi o produtor geral do filme. Ele conseguiu financiamento, através da articulação do também cepecista Ferreira Gullar, com um secretário do governo Jânio Quadros, canalizando parte da verba da Cultura para o projeto (SALEM, 1997, p. 105-6s). Ainda assim, Cacá Diegues lembra que “só gastava dinheiro, praticamente, pagando filme virgem. (...) Até as câmeras a gente arrumava emprestada” (SIMONARD, 2006, p. 92). Eduardo Coutinho também dá um depoimento contrastante, ao dizer que a produção foi uma “coisa meio bagunça” (SIMONARD, 2006, p. 93), afirmando em seguida que não se discutia muito cinema no CPC. No entanto, sublinha Pedro Simonard (2006, p. 90), não se pode desprezar o papel do Centro como “estrutura de sociabilidade”, sendo possível, portanto, que a “bagunça” fosse sintoma do processo de aprendizagem de quem estava “tateando na linguagem e na técnica do cinema” (SIMONARD, 2006, p. 95).

Pedreira de São Diogo, o curta que escolhemos analisar, tem roteiro de Leon Hirszman e Flávio Migliaccio, fotografia de Ozen Sermet e montagem de Nelson Pereira dos Santos. Em nossas observações, procuramos identificar os elementos marcantes da narrativa (enquadramento, movimento de câmera, iluminação, montagem, trilha sonora e atuações), bem como o modo como o Rio de Janeiro e seus moradores são representados, incluindo uma demarcação étnico-racial de atores e figurantes.

O enredo gira em torno da pedreira que lhe empresta o título: localizada aos pés de uma favela, se torna uma ameaça para os moradores, pois as explosões necessárias à extração de pedras podem causar desabamentos. Os trabalhadores da pedreira – em número equilibrado de negros e brancos –, recebem do administrador a notícia de que naquele dia a carga de explosivos



será mais alta, o que não deixa dúvidas sobre a queda de alguns barracos. Um dos trabalhadores, responsável por acender o pavio que detona as explosões, é apresentado pela narrativa como uma liderança, se reunindo clandestinamente com os outros para tentar encontrar uma solução. Alguém menciona a possibilidade de uma greve, ao que o líder diz que isso não adiantaria, pois eles seriam despedidos e outros ocupariam seu lugar. Depois de um tempo de reflexão, o líder tem a ideia de convocar os demais moradores da favela para que se concentrassem no alto do morro – limite da pedreira – para impedir a explosão.

Sorratamente, o líder sai do trabalho, escalando a pedreira até conseguir falar com uma mulher que lava roupa em seu barraco. Informada sobre o plano, ela se compromete a avisar a todos na comunidade. *Takes* sem fala mostram a adesão da maioria (também em número equilibrado de negros e brancos) e a recusa de alguns. Na hora marcada, os moradores aparecem no alto da pedreira, impedindo a explosão, para júbilo mal disfarçado dos trabalhadores e festa explícita dos favelados. O administrador, depois de encarar a pedreira e os favelados sobre ela, desiste do embate.

Aqui, a inspiração do Formalismo Soviético, especialmente como teorizado e praticado por Sergei Eisenstein, surge com mais força do que nos outros curtas que compõem a antologia. Ao invés de encenarem ações cotidianas de modo realista, os atores se expressam por meio de um gestual explicitamente coreografado. A fotografia tende a conjugar o enquadramento, o espaço e os corpos em arranjos bem estudados e a forte intensidade da luz também colabora para uma impressão de irrealidade – ou de “outra realidade”. Finalmente, a montagem, aspecto privilegiado pelos formalistas,



insere imagens desconectadas do plano diegético¹², com a função última de agregar sentido à narrativa.

Por conta desse formalismo, o isolamento da favela em relação ao restante da cidade é exacerbado. Afinal, a pedreira, cenário de maior parte das ações, por sua configuração física – grande espaço vazio desprovido de outros elementos que não os naturais (pedra e terra) – possibilita a criação pictórica de um ambiente duro e seco. Essa impressão é reforçada pela luz “estourada”, que remete à fotografia marcante que apareceria no ano seguinte em *Vidas Secas*, de Nelson P. dos Santos (que fez a montagem desse curta).

Em planos cuidadosamente encenados, a narrativa apresenta os trabalhadores envolvidos por esse ambiente muito maior que eles – pesado, agressivo, opressor. Há uma cena exemplar que mostra, em um *travelling* horizontal¹³, os trabalhadores encostados em um paredão de pedra aguardando a primeira explosão, apresentando uma fileira de homens suados, alguns sem camisa, muitos utilizando chapéus de couro, dois deles apoiados em uma espécie de cajado de madeira. Caso fossem isoladas e descontextualizadas, dificilmente essas imagens permitiriam reconhecer aqueles homens como trabalhadores urbanos. Estáticos, como se estivessem posando para uma fotografia, têm expressões de angústia que transcendem a situação diegética, estando mais adequados a representar o sofrimento do sertão – talvez por conta de um imaginário que o próprio Cinema Novo ajudaria a consolidar.

Em sua análise do curta, Reinaldo Cardenuto defende inicialmente que “não há na locação, nos trabalhadores ou no povo que se agita um registro

¹² A diegese se refere ao universo vivenciado pelos personagens, enquanto a narrativa é o modo como a diegese é apresentada. Uma imagem extradiegética é aquela que não pode ser acessada pelos personagens, apenas pelos espectadores.

¹³ Movimento lateral da câmera (da direita para a esquerda ou vice-versa).



rigidamente nacional”, mas “um esforço de refletir sobre uma situação de opressão existente em todos os países capitalistas” (CARDENUTO, 2008, p. 145). Em outro ponto de seu texto, contudo, o autor matiza essa afirmação, ao comentar que Hirszman teria feito uma releitura de Eisenstein, inserindo no seu filme “aspectos típicos da cultura brasileira” (CARDENUTO, 2008, p. 148), como o samba, imagens documentais de moradores da favela e o modo como filma os corpos dos trabalhadores, lhes conferindo uma “aclimação tropical, uma sensualidade heroica” (CARDENUTO, 2008, p. 149) inexistentes no referencial eisensteiniano. Concordamos com sua leitura, acrescentando que essa “aclimação tropical” estaria mais próxima da aridez do Sertão do que das praias cariocas. Helena Salem (1997, p. 143) aponta paralelos entre o curta e a obra mexicana de Eisenstein, *Que viva México!*, de 1932, sobre camponeses mexicanos. Dada a influência desse diretor, explícita no estilo narrativo do curta, a aproximação pode ser validada e embasa nossa leitura, devido à semelhança – em alguns aspectos – entre o universo rural brasileiro e mexicano.

Apesar de enfatizar imaginário sertanejo da favela, o curta não dissimula seu pertencimento à malha urbana carioca. Neste sentido, um ponto de interesse são as poucas sequências em que o restante da cidade está visível. Além do campo e contracampo da conversa entre o líder dos trabalhadores da pedreira e os moradores da favela – em que trechos do Centro, no entorno da Central do Brasil, aparecem ao fundo –, a outra sequência em que um cenário mais evidentemente urbano se mostra é inserida quando o diretor da pedreira entende que não poderá ordenar as explosões. O administrador, um homem branco, entra no quadro pelo lado direito, já virado de frente para a câmera, embora ande para a esquerda, o que faz com que se locomova de lado. O tempo todo ele olha para cima, onde as pessoas estão agrupadas, enquanto, atrás dele, está a paisagem urbana.



O jogo de oposição entre os trabalhadores/favelados e o administrador prossegue, com variações no tamanho do plano em que o administrador é mostrado, terminando em um *close* de seu rosto, interposto a alguns *takes* de uma máquina de triturar, cuja ação é interrompida¹⁴. A introdução das imagens dessa máquina, em nada conectadas com o momento da narrativa em que aparecem, já que nenhum personagem fez qualquer movimento que causasse essa ação –, é um reforço da proposta formalista *einsensteiniana*. Depois da demonstração simbólica da vitória dos trabalhadores, o administrador se vira e começa a andar para fora do quadro, na direção do restante da cidade. Uma sombra longa se forma atrás de si e é ela que permanece alguns instantes no quadro, antes de um corte que leva a um plano de conjunto da pedreira sobre o qual surge a palavra “Fim”.

É evidente que o enquadramento que posiciona a paisagem urbana atrás do administrador tem um motivo pragmático para existir, relacionado à disposição da favela no plano, mas o que permite a interpretação acima é a forma pouco natural como o administrador se desloca pelo cenário. A narrativa força, através da encenação, um posicionamento em que o administrador – representando o patrão, o lucro, o opressor – encara a pedreira, onde estão os trabalhadores e os favelados – empregados, explorados e oprimidos. Nessa lógica de oposição, a favela fica do lado dos explorados e o restante da cidade, dos opressores.

¹⁴ O termo “plano” refere-se à amplitude do enquadramento possibilitado pela câmera, variando entre uma panorâmica (um enquadramento abarcando paisagens, por exemplo) e um *close*, enquadramento fechado exibindo detalhes, como objetos ou partes dos corpos dos atores. *Takes* são cenas muito curtas, semelhantes a fotografias estáticas inseridas na edição.



FAVELAS: ISOLADAS NA CIDADE, PERTO DO SERTÃO

Como se depreende da análise de *Pedreira de São Diogo*, a favela é representada como unidade autônoma em relação ao restante da cidade, um dado que se repete nos outros curtas de *Cinco vezes favela*. Evidente que essa apartação só é validada caso se opere a partir de um imaginário que lhe confira autonomia, possibilitando que seja percebida como “algo” que está na cidade, mas *não é* a cidade¹⁵.

Essa leitura visual das favelas já se explicita no título da antologia, que não utiliza o termo “cidade” nem faz menção ao Rio. Ainda, o isolamento é reforçado pelos títulos dos curtas, que – com exceção de *Pedreira de São Diogo* – não fazem qualquer menção à localização ou aos nomes das favelas, mostrados apenas na abertura geral do filme. Esse dado evidencia que para os filmes o termo “favela” está carregado de uma identidade generalizante: menos que “cinco favelas”, exibem “a favela” cinco vezes. Em termos técnicos, conseguir enquadramentos em que as favelas sejam localizadas “fora” da cidade é uma tarefa hercúlea. Importa notar que não se trata de um esforço de representar as favelas como áreas não-urbanizadas – o que, efetivamente, eram –, mas de mostrá-las como realidades exteriores ao tecido urbano, procurando encenar uma apartação entre “centro” e “periferia” inviável. Afinal, é reconhecida a peculiaridade das favelas – incrustadas na malha urbana – em relação às outras áreas periféricas da metrópole do Rio. Mesmo que a construção narrativa force seu isolamento simbólico, como ocorre aqui, o seu reconhecimento como parte da cidade não é escamoteado.

¹⁵ Esse imaginário não é reforçado exclusivamente por *Cinco vezes favela*, estando presente em muitas obras, como *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1965) e no curta-metragem *Menino da calça branca* (Sérgio Ricardo, 1961), para ficar em poucos exemplos.



Sobre a construção de personagens, notamos que todos, sem importar se opressores ou oprimidos, são apresentados como sínteses das forças sociais. Trata-se das consequências de uma situação identificada por Katia Maciel, válida para um dado período do cinema brasileiro, quando o personagem era “sempre representante de um pensamento do Brasil [ou] de uma classe” (MACIEL, 2000, p. 48).

Porém, em termos de distinções raciais, o filme não opta por uma divisão estanque:

[...] *Cinco vezes favela* retrata os problemas dos negros brasileiros não como uma questão racial, mas social, refletindo uma posição razoavelmente padronizada da esquerda ortodoxa, que favorecia explicações e soluções envolvendo as classes em detrimento das relativas à raça. Apesar de muitos dos favelados serem negros, e embora seus opressores tendam a ter a pele mais clara, o confronto não é apresentado como racial. (STAM, 2008, p. 281-2)

Vale enfatizar que a observação acima não visa minimizar a importância da representação racial, nem no filme, nem no Cinema Novo como um todo. Esse aspecto pode ser observado no manifesto *O cinema de assunto e autor negros no Brasil*, de 1965, redigido pelo crítico e diretor David Neves, um dos agentes da formação do movimento, e apresentado na V Resenha do Cinema Latino-Americano, em Gênova, Itália. Segundo Noel dos Santos Carvalho e Petrônio Domingues, em seu texto Neves postula que

[...] o Cinema Novo inaugura uma preocupação cinematográfica com a representação do negro, produzindo filmes com a missão de denunciar e combater a miséria, as injustiças de classe e a condição de alienação em que vivia o povo brasileiro. Não é de estranhar que seus diretores buscam levar para as telas os recantos marginais da vida brasileira - o sertão e as favelas [...]. (CARVALHO; DOMINGUES, 2017, p. 382)



Em consonância com a interpretação dos autores, portanto, não há contradição em relacionar raça e classe. É interessante comparar esta operação com o modo como a categoria “cor”/raça era mobilizada pelos censos das favelas no período. Segundo Samuel Oliveira (2021), as estatísticas estavam sintonizadas com leituras racistas que reforçavam a ideia de que negros e mestiços eram maioria na favela, onde prevaleciam os trabalhos subalternos ou a ausência de ocupação, em comparação com o restante da cidade, majoritariamente branca e com acesso a bons empregos:

(...) as posições do censo de favelas de 1950 seriam seguidas na estatística de 1960, também coordenada pelo Serviço Nacional do Recenseamento, que afirmava a ideologia da mestiçagem pelo uso da categoria “cor”, interpretada dentro de um paradigma que associava a subalternidade dos migrantes “pretos” e “pardos” numa estrutura social urbana em que as posições mais altas eram controladas por uma maioria de “brancos”. (OLIVEIRA, 2021, p. 20-21)

Portanto, ao diversificar o pertencimento racial de seus personagens, com vistas a reforçar a categoria “classe”, os cineastas terminam por se afastar desse imaginário, tomando a pobreza – e não a raça – como problema. O que não significa, como apontamos, um menosprezo pela representação de pessoas negras. Ainda que não seja o cerne da narrativa, a questão racial está presente, mas pensada em consonância com outros fatores.

Por outro lado, os curtas parecem reforçar aspectos negativos das estatísticas, como o “estigma de ‘rurícola’, o trabalhador ‘rústico’ do interior deslocado de seu ambiente” (OLIVEIRA, 2021, p. 14). Importante demarcar que o problema não é a origem rural dos migrantes moradores das favelas, mas a afirmação de que tal origem determinava sua inserção no mundo do trabalho. Afinal, “quando se analisa comparativamente os censos de favelas, tem-se um quadro em que os moradores se concentram no trabalho urbano, com



pequena parcela que se dedicam à agricultura, pecuária, silvicultura e indústria extrativa” (OLIVEIRA, 2021, p. 14). De fato, a aceleração da migração rumo ao Sudeste se devia ao crescimento industrial da região na década de 1950 (OLIVEIRA 1993), o que leva a pressupor que fosse essa a atividade mais visada pelos migrantes. Vale notar que, embora tivesse diminuído de intensidade por conta da construção de Brasília, a migração ainda era intensa em 1960 (ABREU, 1997).

Acreditamos, contudo, que a interpretação dos cinemanovistas possa ser explicada pela necessidade de reforçar a proximidade dos favelados com o universo sertanejo, em especial o nordestino, em diálogo com o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), que desde a década de 1950 conectava a região Nordeste ao ideário nacional-popular (DEBS, 2010) (TOLENTINO, 2001). Não à toa, na lógica do filme os migrantes são apresentados como nordestinos, por meio de alusões diversas – falas, sotaques, apelidos e adereços, como os cajados e chapéus de couro de *Pedreira de São Diogo*. Em contraste, as estatísticas não associam a migração com uma região em particular – por exemplo, os favelados poderiam ser migrantes vindos do próprio Sudeste, tanto de outros estados quanto do interior do Rio. O tema da migração nordestina também está presente no segundo curta de Hirszman, analisado a seguir.

MAIORIA ABSOLUTA

Filmado em 1963, *Maioria Absoluta* é um documentário de curta-metragem e teve sua conclusão dias após o golpe civil-militar de 1964, só podendo ser exibido no Brasil em 1982. O filme aborda as mazelas sociais vividas por segmentos invisibilizados – *a maioria absoluta* – partindo do



problema do analfabetismo nas regiões rurais do nordeste do país em contraste com a classe média alienada do Rio de Janeiro/estado da Guanabara. Trata de questões como a fome, a exclusão da participação política, a concentração fundiária, as precárias condições de moradia, sempre tendo no horizonte o analfabetismo, seu tema central.

Dirigido por Leon Hirszman, com montagem de Nelson Pereira dos Santos, participação de Luiz Carlos Saldanha, Arnaldo Jabor e narração de Ferreira Gullar, o filme foi também uma produção vinculada ao Cinema Novo brasileiro. Contou com patrocínio do Ministério da Educação, fato que demonstra incentivo do governo federal, à época presidido por João Goulart.

O documentário parte da realidade do analfabetismo, com as primeiras imagens exibindo uma sala de aula de alfabetização. Antes de aprofundar nessa problemática, realiza uma série de entrevistas no estado da Guanabara com uma parte da classe média carioca, que demonstra certa alienação sobre os reais problemas brasileiros. Estas opiniões são expressas a partir da pergunta: *Qual é o maior problema do Brasil?* Os principais problemas abordados por este segmento são a falta de moralidade e a corrupção, se distanciando do que de fato o filme quer retratar.

A escolha desse recurso da edição parte da proposta política de Hirszman ao empreender uma análise dicotômica, em que projeta o que seriam os dilemas brasileiros para esta parcela da classe média e, em seguida, para as classes populares. Ao longo do documentário, o verdadeiro problema do Brasil – segundo sua narrativa – começa a ser apresentado e retratado pelas câmeras quando Leon Hirszman entrevista moradores do interior da Paraíba e de Pernambuco (REMUNDINI, 2017) (RAMOS, 2004), trabalhadores rurais que expressam sua realidade marcada por pobreza, fome e doenças, em contraste com a superficialidade das respostas dos entrevistados no Rio. Cabe destacar que tal dualidade entre espaço urbano e sertão não se restringe



apenas à singularidade do Rio de Janeiro em ser apresentado como capital e símbolo da urbanidade, afinal, a relação sertão x urbano foi retratada em outras obras do Cinema Novo – como em *Deus e Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964). Mas a presença da cidade, ainda que tivesse perdido o posto de capital federal, denota a importância do Rio para a construção da simbologia do que significa uma cidade moderna no Brasil.

Ao tratar sobre a classe média, é prudente identificar a complexidade de composição deste segmento carioca durante o período, uma vez que não é uma categoria homogênea. Vale perceber que o filme foi produzido também por artistas que, em sua maioria, pertenciam a este grupo social. Sobre este tema, é incontornável o polêmico *Brasil em tempo de cinema*, livro do crítico e historiador Jean-Claude Bernardet, que foi lançado em 1967, causando furor ao afirmar que o cinema moderno brasileiro (Cinema Novo incluso) era, mesmo quando representava o sertão ou as favelas, um “cinema de classe média”, alertando, contudo, que os filmes urbanos iam além, realizando “um corpo a corpo com a situação da classe média” (BERNARDET, 1967, p. 150), já que as cidades eram o “seu” lugar.

No entanto, nos filmes analisados aqui – produzidos antes da crítica de Bernardet –, a classe média é pensada como alteridade. Os entrevistados emitem discursos eivados de individualismo, elitistas e conservadores, ao passo que os intelectuais vinculados ao Cinema Novo (excluídos propositadamente do conjunto da classe média) partilhavam uma ideologia de esquerda, vinculada ao nacional-popular. Por conta desta lógica, poderiam ser incluídos no conjunto do que se considerava “povo brasileiro”, conforme proposto por Nelson Werneck Sodré (1999) ao apontar quem comporia esse grupo: campesinato, proletariado, pequena burguesia e setores da média e alta burguesia com aspirações progressistas.



No filme, percebemos que a voz *over* assertiva de Ferreira Gullar interpela as imagens e orienta a interpretação de quem assiste, com uma narração que questiona os depoimentos e a realidade social do país. Uma voz cujo emissor que não aparece na filmagem e que direciona a sequência narrativa através de um processo reflexivo sobre as imagens.

Outro ponto identificado no início é a mobilização das praias como um local de trânsito de sujeitos com alto poder aquisitivo, demonstrando diferentes níveis e percepções sobre a realidade social do Brasil. Na entrevista a seguir, concedida em uma praia carioca, constatamos uma das maneiras como parte das classes médias analisam a situação social brasileira:

Hirszman: Pode falar

Entrevistada 1: Falar o quê?

Hirszman: Qual é a causa do problema brasileiro?

Entrevistada 1: Não há crise

Entrevistado 2 (interrompendo a entrevistada 1): A grande crise brasileira é um problema moral e, parodiando um escritor e político brasileiro do passado, diria que nossa Constituição deveria ter somente um artigo e um parágrafo: todo brasileiro deve ter vergonha na cara. (Maioria absoluta, 1964)

Neste momento, o enquadramento dá enfoque à postura desleixada do homem deitado na praia, alisando a pele de uma mulher, expressando verbalmente a opinião de que o problema do brasileiro é a *falta de moral*. Ou seja, enquanto grande parte da população sofre com as desigualdades, a classe média não dissimula a falta de preocupação com as causas estruturais da miséria. O que importa, afinal, é a praia, o cigarro em uma das mãos e a perna da parceira na outra.

Na segunda entrevista, surge uma mulher cujos trajés e penteados podem ser identificados como refinados, típicos de uma pessoa pertencente à classe alta (com acesso a lojas caras e serviços de beleza sofisticados). A



filmagem é feita em sua casa, um lugar confortável, com quadros e luminárias que denotam uma residência luxuosa. Neste trecho, a entrevistada configura a crise brasileira como consequência da falta de iniciativa do povo, que não aceita as ofertas e possibilidades que lhes são dadas, ao afirmar: “Mas acontece que é também um povo muito indolente, um povo que às vezes ele não sabe receber quando a pessoa quer dar meios melhores para eles melhorar (sic)” (Maioria absoluta, 1964)

Mais uma vez, Hirszman segue em seu propósito de demonstrar a incapacidade de as parcelas urbanas elitizadas em perceber os reais problemas brasileiros, que em sua perspectiva estão ligados ao analfabetismo, à fome e à concentração de renda e da terra. A entrevista com essa mulher é cortada para exibir a imagem de trabalhadores rurais, que olham para a câmera enquanto o áudio da entrevista prossegue, como se estes trabalhadores fossem “o povo” ao qual ela se refere. Isto é, Hirszman busca causar nos espectadores, através desse jogo de som e imagem, uma sensação de que os setores médios não olham para o interior do país, na medida em que homens camponeses e crianças encaram a câmera. E a fala da entrevistada segue: “Porque se eles não começarem educando de certa forma aqueles que vão nascendo, alfabetizando, ensinando...”. (Maioria absoluta, 1964).

A edição reforça a continuidade, costurando a fala anterior com a de um quarto entrevistado, localizado em um espaço público que se assemelha a uma praça no Rio de Janeiro. O homem, também bem trajado, carrega características de uma classe média letrada e, de certa forma, “intelectualizada”. Enquanto conecta as falas na trilha sonora, o filme apresenta imagens de trabalhadores andando e ainda olhando para a câmera, com a mesma perspectiva comentada acima.

Nesta cena há falas simultâneas de um homem que começa a dizer “e o voto do analfabeto...” (Maioria absoluta, 1964) quando a narração de Ferreira



Gullar, em *over*, comenta que há outras preocupações além da indolência, sendo o voto do analfabeto objeto de crítica por parte deste quarto entrevistado: “É assim o voto do *simplesmente* alfabetizado, *pessoa que não sabe simplesmente escrever o nome, esse não pode votar*, ele não tem capacidade, ele não pode ler um jornal, ele não pode se orientar para dar um bom voto.” (Maioria absoluta, 1964). Logo após essa declaração, aparece outro conjunto de imagens retratando trabalhadores, agora localizados em uma estação de trem, com a edição enfatizando a aceleração, o trabalho e a intensidade da roleta girando conforme as pessoas vão passando. Essa sequência demonstra a angústia e agitação da vida urbana, sobretudo para aqueles que dependem dos transportes públicos. A estação ferroviária significa, na dinâmica do Rio de Janeiro, um lugar de passagem e encontros de uma massa de trabalhadores, que muitas vezes estão longe de seus postos de trabalho e vivem intensamente o processo de aceleração do tempo. Na narrativa de Hirszman, seria este o espaço dos trabalhadores proletários nas cidades.

Ainda que as entrevistas no Rio de Janeiro possam simbolizar o distanciamento entre os grupos abastados e os populares, enfatizando a falta de conhecimento por parte das classes médias da realidade social do setor mais pauperizado, há outros elementos mobilizados por Hirszman que demonstram seu empenho em construir uma narrativa fílmica que expresse a dicotomia entre classe sociais.

Ao final do curta-metragem, percebemos que a utilização das imagens aéreas do Congresso Nacional em Brasília, capital federal desde 1960, também simbolizam o distanciamento do poder político e econômico das elites residentes no espaço urbano da realidade social de grande parte da população. A ideia de distanciamento promovida pela narrativa fílmica pode ser reafirmada pelo seguinte trecho:



Dos 40 milhões de brasileiros analfabetos, 25 milhões, maiores de 18 anos, estão proibidos de votar. No entanto, eles produzem o teu açúcar, o teu café, o teu almoço diário. Eles dão ao país a sua vida, os seus filhos. E o país, o que lhes dá? (Maioria absoluta, 1964).

Desta forma, percebemos a intenção de Hirszman em provocar um questionamento sobre a relação do restante do país com os camponeses pobres, que embora estejam no cerne da produção de alimentos, não podem se integrar aos processos de participação política, pois são, em grande parte, analfabetos. Por fim, há um grito de “ATENÇÃO” vindo das discussões dos deputados, com uma imagem paralisada do Congresso que fica cerca de cinco segundos congelada na tela, sugerindo ao espectador a reflexão sobre a urgência de se pensar os problemas brasileiros, no presente, para a tomada de consciência política e resolução desses problemas no futuro.

A METROPOLIZAÇÃO DO RIO DE JANEIRO EM *MAIORIA ABSOLUTA*

Ao enfatizarmos o lugar do Rio de Janeiro em parte da trajetória de Hirszman, nos deparamos com um aspecto importante de sua conformação que foi o processo de metropolização, que veio acompanhado do empobrecimento da população, cuja massa de trabalhadores se alocou nas favelas e periferias:

La formación de la metrópolis de Rio de Janeiro no es reciente (...) Su crecimiento, sin embargo, recibió un impulso fuerte durante las últimas cuatro décadas. Se tiene registros de las primeras *favelas* desde los años 20 aunque en verdad ya existían hacía más tiempo (...) Las áreas ocupadas por la población pobre surgieron y se expandieron acompañado el crecimiento de los municipios que integraron la metrópolis(...) (OLIVEIRA, 1993, p. 263)



Mesmo pretendendo abordar as desigualdades sociais brasileiras através de uma dicotomia urbano x rural, o filme se preocupa em apresentar também as disparidades que existem dentro dos próprios espaços urbanos, tendo a classe social como o eixo que orienta a caracterização dessas diferenças. No entanto, essa proposta é discreta, se comparada às diferenças estabelecidas entre cidade e campo.

Um dos mecanismos utilizados por Hirszman para construir essa dualidade é relacionar os tipos de residência que as diferentes classes ocupam. Isto é, se nas cidades a classe média circula por praias e edifícios modernos¹⁶, nos ambientes rurais, que não se caracterizam como metrópoles, a falta de condições básicas de moradia se faz presente e se mostra um dos grandes problemas brasileiros, temática que baliza todo o argumento fílmico.

Na passagem a seguir, parte da narração em *over* de Ferreira Gullar, notamos como Hirszman utiliza os modelos residenciais para estabelecer esta relação dicotômica entre o rural/precarizado x urbano/moderno:

8 milhões de crianças como estas não têm escola para aprender a ler. Aqui mora o analfabetismo. Não é nas residências arejadas, não é nos edifícios de cimento e vidro, nas grandes cidades que ele viceja. É nas palhoças de chão úmido, nas casas de taipa, nos barracos de lata. Esta é a sua casa. Sob este teto de palha, neste chão de terra batida, entre essas paredes em ruína, o analfabetismo se refugia e prolifera. Da penumbra, ele espreita suas vítimas, como a doença de chagas, a verminose e a fome. (Maioria absoluta, 1964).

Vale remarcar que, ao fazer menção aos “barracos de lata”, mais uma vez a narração acaba por abarcar também a realidade urbana periférica, já

¹⁶ A morfologia urbana do Rio demonstra uma tendência geográfica durante o século XX, em que a orla da cidade passou a ser ocupada pelas classes altas, com edifícios de arquitetura moderna, em bairros como Flamengo, Botafogo, Copacabana e Ipanema (FERREIRA, 2011).



que essa moradia estava mais associada às favelas do que à zona rural. Com isso, compreendemos como a narrativa elaborada por Hirszman, ao retratar os problemas sociais do Brasil, assume a perspectiva da metropolização do Rio de Janeiro. Ainda que o filme não tenha intenção de tratar prioritariamente deste assunto, é possível perceber como o processo histórico e social de urbanização da cidade elaborou um imaginário que contrapôs a modernidade (localizada nas áreas nobres da metrópole) ao atraso (localizado nas favelas e nas zonas rurais).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises de *Pedreira de São Diogo* e *Maioria absoluta* permitem notar diversos pontos de contato. Um dado que desejamos destacar é a expressiva presença de personagens negros, tanto entre os favelados de *Pedreira...* quanto entre os trabalhadores rurais de *Maioria*. Flavio Gomes (2015) explica a presença expressiva de negros no meio rural como herança do longo tempo de escravização brasileira, a partir da ocupação desses territórios pela colonização e pelo tráfico negreiro. Como consequência desse processo, destaca a reminiscência quilombola como característica da formação social do campesinato no Brasil, ainda presente no pós-abolição e atualmente. O mesmo processo poderia ser pensado para as favelas, tanto por suas origens quilombolas (GONÇALVES, 2015), quanto pelo recebimento do fluxo de imigrantes das regiões rurais.

Não podemos afirmar que os cinemanovistas, e Hirszman em particular, tenham elegido a questão racial como principal pauta de seus filmes, ainda que fossem sensíveis a ela: como apontamos, os debates sobre a negritude no Brasil estavam afinados com os discursos do ISEB e do CPC. Logo, o foco em camponeses e favelados negros não nos parece mera coincidência.



Isto é, o cineasta poderia escolher outros personagens, como mulheres brancas e homens brancos nas favelas e em outras áreas rurais do país, mas optou por dar foco às vozes de negros e negras, ainda que não exclusivamente. Por outro lado, a classe média opressora tende “a ter a pele mais clara”, nos termos de Robert Stam (2008, p. 282), o que é corroborado pela branquitude de administrador em *Pedreira...* e dos membros da classe média carioca em *Maioria...* Compreendemos, portanto, que a etnicidade está presente nos filmes, em sintonia com os discursos e as representações do nacional-popular, ainda que a pauta da negritude e sua afirmação não fosse prioritariamente mobilizada, estando atrelada à luta de classes.

Mas as conexões entre os filmes não param por aí. Ao pensarmos o estado da Guanabara como palco dessas produções, percebemos como as obras dialogam com o processo de metropolização carioca. As raízes desse processo são encontradas na virada do século XIX para o século XX, embora Fany Davidovich (2001), com uma proposta mais ousada, aponte o período colonial como marca do início de sua conformação “inchada” e atrativa economicamente, desde que a cidade se constituiu como posto avançado da Metrópole Ultramarina no Atlântico. Por conta desta função portuária, recebeu intensos fluxos de escravizados, característica que avançou ao longo do tempo, incluindo imigrantes e mantendo o perfil de concentração populacional que se desdobrou na posição metropolitana.

Portanto, se o Brasil vinha passando ao longo do século XX por um intenso processo de industrialização e urbanização, é certo que o Rio de Janeiro representava as aspirações modernas do ideário urbano deste período – ainda que acompanhado de perto e, em certos aspectos, ultrapassado por São Paulo. Para Isabel de Oliveira (1993), abordar a metropolização do Rio significa, em certa medida, tratar também da urbanização das demais cidades e metrópoles brasileiras. Tal constatação se



dá porque, mesmo após perder o posto de capital federal, a cidade permaneceu modelo de transformação metropolitana das grandes cidades (BRONSTEIN 1978), (SANTOS, 1978). Contudo, o fato de ser a vitrine não a impedia de representar as mazelas da metropolização, já que sua exemplaridade se dava também na busca por soluções para problemas que as demais cidades procuravam resolver antecipadamente, tendo a experiência carioca no horizonte.

Os filmes analisados neste artigo se mostraram sensíveis a esses pontos: em ambos, a metropolização carioca é exemplar, mas assumida como experiência em curso, marcada por falhas que os filmes evidenciam, demandando soluções (ou, no mínimo, convidando à reflexão). Embora num primeiro momento a oposição “asfalto x favela”, assumida pela narrativa de *Pedreira...*, e “cidade x rural”, defendida em *Maioria...*, rescenda a um embate do tipo “distopia x utopia”, não consideramos que a relação se resolva tão simplesmente. Afinal, as favelas ou o campo seriam utópicos, *caso* seus problemas infraestruturais fossem sanados, ao passo que a cidade, apesar de criticada, não está desprovida de elementos positivados. Ao procurar delinear os limites entre utopia e distopia no cinema, Graciela Ravetti afirma que seriam braços do mesmo corpo, já que essa última “denomina o oposto [daquela] ou sua consequência obrigatória: o mundo atroz das ilusões contrariadas, a cara obscura do paraíso (...)” (RAVETTI, 2005. p. 54). Por conta dessa ambiguidade, consideramos que a noção mais adequada aqui seja a de *cidade ideal*, ficções urbanas “imaginadas a partir da dinâmica interna das cidades reais” (FALCON; RODRIGUES, 2006, p. 142). Assim, no lugar de um determinismo que tomasse o Rio como objeto – utópico ou distópico –, se dava a sua compreensão como um vir a ser.

Nestas construções narrativas é possível perceber a lógica da capitalidade atuando. Segundo Isabel de Oliveira (1993), na década de 1960 a



população rural brasileira ainda superava a urbana (40 e 33 milhões, respectivamente), mas essa proporção estava na iminência de se inverter. Mas o que isso significava, em termos práticos? As futuras metrópoles seriam lugares mais aprazíveis, superando os problemas infraestruturais associados à zona rural ou, ao contrário, intensificariam esses problemas, reproduzidos em suas favelas e bairros periféricos? Provavelmente por isso o tema fosse tão atraente para um cineasta de esquerda, como Leon Hirszman, por se apresentar como ponto de inflexão e abertura para a transformação social. O Rio de Janeiro – com suas praias, favelas e “sertões” – abrigava e fomentava os intensos debates políticos e a ebulição cultural do período, se impondo ao imaginário do cineasta como uma das principais metrópoles do Brasil e, ao mesmo tempo, sendo transformada por seus filmes, numa relação intensa, à beira do abismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Mauricio de Almeida. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Urbanismo, IPLAN RIO, 1997.

AMOROSO, Mauro. *Nunca é tarde para ser feliz?* As imagens da favela pelas lentes do Correio da Manhã. Curitiba: Editora CRV, 2011.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRONSTEIN, Olga; SANTOS, Carlos Nelson F. dos. Metaurbanização: o caso do Rio de Janeiro. *Revista de Administração Municipal*. Rio de Janeiro: IBAM, n. 149, p. 6-34, 1978

BURGOS, Marcelo Baumann. “Dos parques-proletários ao Favela-Bairro: as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro”. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (org.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.



CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CARDENUTO, Reinaldo. *Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964*. 2008. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CARDENUTO, Reinaldo *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020.

CARDENUTO, Reinaldo. Cinema Novo em disputa: páginas da imprensa carioca em 1962. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 24, n. 44, p. 182-203, jan.-jun. 2022. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/66587/34427>. Acesso em: 27 fev. 2024.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. *Estudos avançados*, 31 (89), p.377-394, jan-abr 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/fBPTmfb7fyct8SG4C9KHfQy/#>. Acesso em: 28 fev. 2024.

COSTA, Luís Ricardo Araujo da. *O documentário no Cinema Novo: artifícios do real, grafias do Brasil (1959-1967)*. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Instituto de História, 2021.

DAVIDOVICH, Fany. "Metrópole e território: metropolização do espaço no Rio de Janeiro." *Cadernos Metrópole* 06 (2001): 67-77.

DEBS, Sylvie. *Cinema e literatura no Brasil: os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

ENDERS, Armelle. *A história do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2009.

FALCON, Francisco J. C.; RODRIGUES, Antonio Edmilson M. *A formação do mundo moderno*. Rio de Janeiro Elsevier Editora Ltda, 2006.



- FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- GERBER, Raquel. *O cinema brasileiro e o processo político e cultural* (de 1950 a 1958). Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982.
- GOMES, Flávio dos Santos. *Mocambos e quilombos: uma história do campesinato negro no Brasil*. Editora Companhia das Letras, 2015.
- GONÇALVES, Rafael Soares. *Da aldeia do mal ao risco ambiental: breves apontamentos para uma história concisa das favelas cariocas*. In: SECRETARIA Municipal de Educação. Rio de Janeiro: histórias concisas de uma cidade de 450 anos. Rio de Janeiro: SME, 2015.
- GUIMARÃES, Valéria Lima. *O PCB cai no samba: os comunistas e a cultura popular (1945-1950)*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 2009.
- HOBBSAWM, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914 – 1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MACIEL, Katia. *Poeta, herói, idiota. O pensamento do cinema no Brasil*. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2000. [N-Ensaio n° 1].
- MONTENEGRO, Antonio Torres. *Cabra Marcado para morrer: Entre a memória e a história*. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (Org.). *A História vai ao Cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- MOTTA, Marly Silva da. *O Rio de Janeiro continua sendo?* In: AZEVEDO, André Nunes de. (org.). *Seminário Rio de Janeiro: capital e capitalidade*. Rio de Janeiro: Departamento Cultural/NAPE/DEPEXT/SR-3/UERJ, 2002.
- MOTTA, Marly Silva da. *Saudades da Guanabara: o campo político da cidade do Rio de Janeiro (1960-75)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- O'DONNELL, Julia. *Entre praias e avenidas: um Rio de modernidades*. In: SECRETARIA Municipal de Educação. Rio de Janeiro: histórias concisas de uma cidade de 450 anos. Rio de Janeiro: SME, 2015.



OLIVEIRA, Isabel Cristina. Metrópolis “favelizada”: Rio de Janeiro continua sendo... HECK, Marina. *Grandes metrópolis de América Latina*, São Paulo: Fundação de Memorial da América Latina, 1993

OLIVEIRA, Jane Souto de; MARCIER, Maria Hortense. “A palavra é: favela”. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (org.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

OLIVEIRA, Samuel Silva Rodrigues de. A “Batalha do Rio” e a representação da “favela”. XIV Encontro Regional de História da ANPUH-Rio: Memória e Patrimônio, 2010, Rio de Janeiro, Anais do XIV Encontro Regional de História da ANPUH-RJ. Rio de Janeiro: NUMEM, 2010.

OLIVEIRA, Samuel Silva Rodrigues de. Informalidade urbana, classe trabalhadora e raça no Rio de Janeiro: a história dos censos de favelas (1948-1960). *Revista de História*, [s. l.], n. 180, p. 1-27, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/170643>. Acesso em: 29 ago. 2022.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

OSORIO, Mauro. *Rio nacional/ Rio local: mitos e visões da crise carioca e fluminense*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

PEREZ, Maurício Dominguez. *Lacerda na Guanabara: a reconstrução do Rio de Janeiro nos anos 1960*. Rio de Janeiro: Odisseia Editorial, 2007.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. Governo Lacerda *versus* Cinema Novo: *A grande cidade* como arena de debates simbólicos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 26, n° 51, p. 154-172, jan.-jun. 2013. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/7217>. Acesso em: 29 set. 2022.

RAMOS, Fernao Pessoa. Cinema verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário do Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

RAVETTI, Graciela. De Moscou a... Marte. In: NAZARIO, Luiz (Org.). *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005.



REIS FILHO, Daniel Aarão. “Ditadura e sociedade: a reconstrução da memória”. In: REIS Filho et al (orgs). *O Golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: EDUSC, 2004

REMUNDINI, Isadora. *Maioria Absoluta (Leon Hirszman, 1964): As reformas de base e a tese do sertão pré-didático*. In: MORETTIN, Eduardo (Org.). *Cinema e História: circularidades, arquivos e experiência estética*. Porto Alegre: Sulina, 2017.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2000.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

SALEM, Helena. *Leon Hirszman: o navegador de estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SANTUCCI, Jane. *Babélica urbe: o Rio nas crônicas dos anos 20*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015.

SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil? Cadernos do Povo Brasileiro*. São Paulo: Civilização Brasileira. 1999.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem à favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

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



XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001 (Coleção Leitura).

FONTES

Maioria Absoluta. Dir.: Leon Hirszman. Rio de Janeiro, Filme curta-metragem. 1964. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B-iWyTrjcCY>. Acesso em: 28 mai. 2023.

Pedreira de São Diogo. Dir. Leon Hirszman. Rio de Janeiro. Filme curta-metragem. 1962. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NlzETUtPahY&t=2364s>. Acesso em: 28 mai. 2023.

Data de envio: 29/05/2023

Data de aceite: 30/08/2023