**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS**

THALLES GOMES CAMÊLLO DA COSTA

**Cantos de trabalho no cinema brasileiro:
Uma análise das obras de Humberto Mauro e Leon Hirszman**

**São Paulo
2015**

THALLES GOMES CAMÊLLO DA COSTA

**Cantos de trabalho no cinema brasileiro:
Uma análise das obras de Humberto Mauro e Leon Hirszman**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais.

Área de Concentração: História, teoria e crítica

Orientadora: Profa. Dra. Esther Império
Hamburger

**São Paulo
2015**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

COSTA, Thalles G. C.

Cantos de trabalho no cinema brasileiro: uma análise das obras de Humberto Mauro e Leon Hirszman [manuscrito] / Thalles Gomes – São Paulo: SP, 2015.

112f.

Orientadora: Esther Império Hamburger

Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, 2015.

Referências bibliográficas: f. 89-92.

1.Cantos de trabalho. 2. Cinema brasileiro. 3. Humberto Mauro. 4. Leon Hirszman.

I. HAMBURGER, Esther Imperio. II. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. III. Título.

Folha de Aprovação

Nome: COSTA, Thalles G. C.

Título: Cantos de trabalho no cinema brasileiro: uma análise das obras de Humberto Mauro e Leon Hirszman

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*A Anna e Gabriel.
Por mudarem tudo.
Pra melhor.
Sempre.*

Agradecimentos

Esta dissertação é fruto de muitas sementes.

A primeira delas são os camponeses e camponesas das mais variadas regiões do país que tive a felicidade de conhecer ao longo da minha militância junto à Comissão Pastoral da Terra e ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra na última década. Sua força, cultura e resistência me marcaram profundamente e ensinaram a caminhar com os pés no chão.

Sou grato à Esther Hamburger, minha orientadora, pela sensibilidade e paciência em sugerir os melhores caminhos.

Aos professores, funcionários e colegas do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, e aos pesquisadores do Grupo de Pesquisa Modos de Produção e Antagonismos Sociais, pelas instigadoras reflexões. Em especial ao Felipe Canova, amigo de todas as horas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa de mestrado.

Ao Graciliano Ramos, cuja leitura ainda adolescente me fez buscar sempre os caminhos mais curtos. Nas veredas que abri, também só há curvas onde as retas foram impossíveis.

À minha mãe, Tania. Ao meu pai, Paulo. Aos meus irmãos Priscilla e Paulo Thiago. Ao meu cunhado Irving. Aos meus sobrinhos Lucas e Mateus. O apoio, a saudade e o carinho do reencontro foram motores incondicionais desta pesquisa.

Essa dissertação não existiria sem a Anna, cujo sorriso no Pau Brasil me salvou, e o Gabriel, fruto desse amor. São eles a inspiração maior, não só desta pesquisa, mas de tudo mais que faço na vida. As linhas tortas que seguem e todas as demais que virão são a eles dedicadas.

É uma questão de aceitar a dignidade do trabalho, seja ele qual for. Politicamente, o âmagô é aceitar a dignidade do trabalho. E o trabalho não é uma coisa servil. É algo que exprime a alma da pessoa.

(Depoimento de Nise da Silveira no filme
Posfácio – Imagens do Inconsciente)

Resumo

COSTA, T. G. C. **Cantos de trabalho no cinema brasileiro: uma análise das obras de Humberto Mauro e Leon Hirszman.** 2015. 112f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

O objetivo principal desta dissertação é construir uma reflexão acerca das representações cinematográficas dos cantos de trabalho camponeses no cinema brasileiro, tendo como recorte a análise comparativa de sua presença nas obras de Humberto Mauro e Leon Hirszman, e abarcando como questões transversais 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, a influência de Humberto Mauro na conformação do modernismo cinematográfico brasileiro e a relevância do mundo do trabalho na obra de Leon Hirszman. Para dar conta desta temática, optou-se por proceder a uma análise fílmica por capítulo, começando pelas obras de Humberto Mauro – *Aboio e cantigas* e *Cantos de trabalho* – passando pela *trilogia dos cantos de trabalho* de Leon Hirszman e finalizando com a análise de *S. Bernardo*, mais especificamente de sua sequência final. Desta forma, para além de um estudo comparativo, a dissertação se propõe a construir um quadro complexo e aberto das inter-relações estéticas e sociais entre cinema, canto e trabalho.

Palavras-chave: Cantos de trabalho. Cinema brasileiro. Humberto Mauro. Leon Hirszman.

Abstract

COSTA, T. G. C. **Work songs on brazilian cinema - an analysis of Humberto Mauro and Leon Hirszman filmographies.** 2015. 112f. Dissertation (Master`s degree) – Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

The main goal of this dissertation is to build a reflection about the cinematic representations of peasants work songs in Brazilian cinema, from the comparative analysis of their presence in the Humberto Mauro and Leon Hirszman filmographies, embracing as cross-cutting issues the discussion about the work as raw film material, the presence of peasant universe in Brazilian cinema, the different meanings of the work songs as social and artistic phenomenon, the influence of Humberto Mauro in the Brazilian film modernism and the relevance of the working world in the Leon Hirszman's artistic and intellectual trajectory. To handle this issue, we decided to make a film analysis by chapter, beginning by Humberto Mauro's works - *Aboio e cantigas* e *Cantos de trabalho* - through the *trilogia dos cantos de trabalho* of Leon Hirszman and ending with *S. Bernardo*, more specifically of its final sequence. In this way, in addition to a comparative study, the dissertation intends to build a complex and open picture about social and aesthetic interrelationships between cinema, song and work.

Keywords: Work songs. Brazilian cinema. Humberto Mauro. Leon Hirszman.

Lista de Ilustrações

1. Fotogramas do filme <i>Cantos de Trabalho</i> de Humberto Mauro.....	35
2. Fotogramas do filme <i>Aboio e Cantiga</i> de Humberto Mauro.....	50
3. Fotogramas da trilogia <i>Cantos de Trabalho</i> de Leon Hirszman.....	72
4. Fotogramas do filme <i>S. Bernardo</i> de Leon Hirszman.....	84

Sumário

1. Introdução: A imagem procurada.....	12
2. A imagem ativa: <i>Cantos de Trabalho</i> de Humberto Mauro.....	22
3. A imagem cantada: <i>Aboio e Cantigas</i> de Humberto Mauro.....	36
4. A imagem justa: <i>Cantos de Trabalho</i> de Leon Hirszman.....	51
5. A imagem agreste: <i>S. Bernardo</i> de Leon Hirszman.....	74
6. Para não concluir: A imagem resistente.....	85
7. Referências: Bibliografia e Filmografia.....	89
8. Anexo: Compilação de Cantos de Trabalho.....	93

Introdução: A imagem procurada

*É possível que suportemos a vida
tão somente por ela ser tão improvável*
Imre Kertész

O imponderável da vida fez com que as linhas que se seguem rumassem por uma vereda bastante diversa da proposta inicial desta pesquisa. Resgatar esse percurso talvez seja a melhor maneira de introduzir a presente dissertação.

Quando apresentei o projeto de mestrado para ingresso no Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da USP em meados de 2012, a ideia era analisar a representação da cultura camponesa nas obras audiovisuais realizadas pelo movimento de vídeo popular brasileiro catalogadas no acervo da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP).

As primeiras ações de vídeo popular surgiram no Brasil no início dos anos 1980, dentro de uma conjuntura nacional de fortalecimento de movimentos sociais de oposição à ditadura e que lutavam por uma participação efetiva na transformação da sociedade. Apoiados pela disseminação dos videocassetes e videocâmeras, objetivavam a apropriação da linguagem audiovisual como forma de construir uma nova leitura dos acontecimentos e, assim, potencializar a mobilização coletiva para as transformações sociais no Brasil.

O conjunto destes vídeos produzidos juntos aos movimentos populares recebeu o nome de vídeo popular, denominação que ganhou consistência com o surgimento da ABVP.

Fundada em novembro de 1984, a ABVP agregou dezenas de grupos e realizadores de todo o país, organizando e catalogando os vídeos populares produzidos em doze estados brasileiros. Este acervo, que abrange obras produzidas entre 1982 e 1995, é formado por aproximadamente 900 títulos de curta e média metragem e encontra-se digitalizado na videoteca da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

O projeto se propunha a analisar se essa produção, saída de dentro dos movimentos sociais, havia rompido com os estereótipos e padrões hegemônicos de representação do universo camponês vigentes na indústria cultural. A hipótese era a de que os avanços das organizações camponesas na defesa de seus direitos e conquista da terra influenciariam diretamente a forma como a cultura camponesa foi representada no vídeo popular.

Esta perspectiva não era apenas fruto de reflexões teóricas, mas também, e

principalmente, de minha experiência na realização de vídeos populares como integrante da Brigada de Audiovisual da Via Campesina. Fundada em 2007, a Brigada se constituiu como um coletivo de produção e formação em audiovisual formado por militantes dos movimentos sociais do campo que compõem a Via Campesina Brasil, tais como a Comissão Pastoral da Terra - CPT, o Movimento dos Atingidos por Barragens - MAB e o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST.

O avanço tecnológico da primeira década dos anos 2000, somado às conquistas das organizações sociais na área de comunicação e cultura, proporcionou aos movimentos camponeses acesso aos meios de produção audiovisual. Conquistando os meios de produção, a busca pela apropriação da técnica seria o passo seguinte. E o desafio era construir não só uma linguagem, mas uma prática audiovisual que fosse condizente com as propostas de transformação social destas organizações.

Para tanto, a Brigada de Audiovisual da Via Campesina se propunha o desafio de representar os camponeses e sua cultura para além dos estereótipos que identificavam o campo como um passado arcaico que precisava ser superado pela urbanização industrializante. Do ponto de vista da Brigada, havia uma opressão social que se estendia ao plano estético a subjugar o camponês à condição de objeto, incapaz de ser sujeito de sua própria história. O campesinato, nesta visão, nunca chegava a ser sujeito de sua história, apenas objeto, estudo de caso. Sua voz não era ouvida, mas sim representada.

Na tentativa de representar a cultura diversa, de explicar o conjunto do universo popular e camponês, o cinema brasileiro optava muitas vezes por encaixar a realidade dentro de um modelo previamente estabelecido – algo em muito similar ao que Jean-Claude Bernardet identificou como ‘modelo sociológico’ (1985) para caracterizar determinada produção documental brasileira dos anos 60 e 70.

Esse encaixe só seria possível através de uma simplificação da realidade. Sob a justificativa do didatismo, operava-se então uma síntese estereotipada dos elementos que compõem a cultura camponesa. Essa simplificação gerava, muitas vezes, falsas generalizações, personagens esquemáticos, explicações redutoras da causalidade histórica e visões maniqueístas dos problemas sociais.

Nesta perspectiva, à minha pesquisa caberia identificar este problema, denunciá-lo e buscar na produção do vídeo popular, justamente por ser feita no bojo dos movimentos e organizações sociais, os elementos de superação deste modelo.

Como se vê, uma proposta de pesquisa carregada de certezas.

Contudo, uma das primeiras obras do acervo da ABVP analisada após o ingresso no mestrado subverteu por completo essa infalibilidade.

“Amor... da terra, na terra. Sinto porque aquela terra é onde vem dar fortaleza à gente. Porque é quem dá a vida à gente”.

Pronunciados em off durante travelling que margeia lavouras e casebres de uma comunidade rural sob as primeiras luzes da manhã, são esses os primeiros sons que se ouvem na sequência inicial de *Ó xente, pois não*. A voz feminina carregada do sotaque característico do agreste nordestino é seguida pelo depoimento – ainda em off – de um senhor: “Nós só veve mais por causa da terra. Abaixo de Deus é quem dar de comer a nós”.

Curta metragem documentário dirigido por Joaquim Assis em 1973, *Ó xente, pois não* havia sido incorporado ao acervo da ABVP nos anos 1980, apesar de realizado em formato película 35mm dez anos antes do surgimento da Associação.

Através de um entrelaçamento entre imagens do cotidiano rural e distintos depoimentos – ouvidos sempre em off – dos camponeses e camponesas da comunidade de Salgadinho, no município de Garanhuns, Pernambuco, *Ó xente, pois não* parece buscar dar forma audiovisual às vozes do campo em todas as suas nuances.

Para tanto, os depoimentos são montados de forma a privilegiar menos a linearidade e objetividade e mais a sonoridade e o lirismo das palavras, que abordam não só o tema imediato da seca e das dificuldades na lide com a terra, mas buscam tecer um retrato mais amplo dos valores e visões de mundo dos camponeses da região. Essa narração coletiva composta por distintas vozes, tal qual um coro épico, vai construindo a cada nova fala visões de mundo para além dos aspectos estritamente econômicos, enriquecidas pelas imagens de apoio que, longe de serem meramente ilustrativas, complementam e dialogam com as falas e sons ambientes.

Exemplar nesse sentido é a sequência de depoimentos que se ouve no terço final do filme durante longos planos gerais do entardecer na comunidade. Uma voz masculina afirma: “Aprendi no tempo mesmo. Aprendi na vida, pensando. Pensando na vida”, para ser completado por outro camponês, “Pra mim, o valor do homem é a pessoa. Agora o mais é coisas que vem depois”.

Não há aqui nenhuma menção à seca, ao trabalho, às dificuldades na vida no campo. Há apenas a reflexão de dois homens sobre a vida, o tempo, a ética. E, mesmo quando há

menção à vida no campo, ela é feita de forma lúdica, realçando a riqueza do pensar camponês, dando-se mais ênfase à contemplação do belo que a aspereza da luta pela sobrevivência, como no depoimento seguinte de uma camponesa: “Ó xente, pois não. A gente quando vê um pé de árvore bem bonito, florado, bem verde, o coração da gente chega alegre. E diz, ‘ô pé de árvore bonito, isso é que é uma coisa linda”.

Sob as chamas frágeis de um candeeiro que tomam a tela em plano detalhe, abre-se então a sequência final do filme. Envolto pelo negrume da noite, vê-se uma série de primeiros planos de camponeses e camponesas que, calados, olham fixamente para a câmera. Crianças, jovens, velhos, homens, mulheres. Seriam os donos das vozes? Muito provavelmente, apesar de não haver nenhuma identificação. Enquanto suas expressões calejadas tomam a tela, metade iluminadas pela luz do candeeiro, metade mergulhadas na escuridão da noite, ouve-se apenas uma voz masculina que relata um sonho recorrente de sua infância e que havia servido, desde então, “como aviso do que eu ia passar na vida”:

Quando mais novo eu sonhava muito andando por terras estranhas. Andando em terras estranhas, entrava em casas grandes que não tinha mais tamanho. Casa muito grande. Na viagem mesmo que eu ia, entrava naquela casa sem eu esperar. Parecido que era noite. Daí por diante ficava lutando pra mó de sair. Ficava assim me jogando sem saber da saída. Não sabia voltar, mas que me preocupava sempre, ia numa porta, ia noutra, achava umas fechadas... lutava. Mas sempre, por fim, sempre eu achava uma que saía fora. Nunca fiquei trancado. Eu achava uma saída. Atravessava.

A força e simbologia destas palavras me tocaram. Apesar dos preconceitos que eu supunha vigentes não só na cinematografia brasileira como na sociedade brasileira em geral, a identificar o campo como espaço do atraso e da ignorância, a despeito disso, eles atravessavam.

Uma dissertação acadêmica que assinalasse aprioristicamente na produção do vídeo popular uma autenticidade e legitimidade na representação da cultura camponesa perdia razão de ser. Afinal, produzido dez anos antes do surgimento da ABVP, *Ó xente, pois não* trazia uma riqueza estética e expressiva da complexidade do universo camponês que nenhuma produção da ABVP, e mesma da própria Brigada de Audiovisual da Via Campesina, havia alcançado.

O primeiro passo, então, seria aprofundar a pesquisa bibliográfica para compreender as razões que tornavam *Ó xente, pois não* tão singularmente impactante e conhecer melhor o repertório do cinema brasileiro na busca por outros exemplos desta riqueza estética e

expressiva.

A primeira pista neste caminho surgiu da leitura da obra de Béla Baláz. Em suas reflexões sobre a natureza da imagem cinematográfica, o crítico húngaro afirma em determinado momento que o trabalho camponês, como ação humana original e, por isso, prenhe de significados, exercia tamanha força atrativa a ponto de se tornar tema recorrente na produção artística da humanidade:

No todos los aspectos de la actividad humana, por ejemplo, son temas artísticos tan antiguos como el trabajo campesino. En este tipo de trabajo se veía siempre una estrecha relación espiritual del hombre en su ocupación. La siega y la siembra eran acciones “humanas” llenas de sentido y naturales, por lo tanto bellas. Gestos originales de la vida, como lo es el mamar en un niño. Es decir: así vive el hombre. (1957: 83)

A par das significativas transformações ocorridas nas últimas séculos, terra e trabalho continuam sendo os elementos essenciais em torno dos quais os valores e costumes camponeses se constroem. Não por acaso, o próprio termo cultura tem origem no universo camponês como sinônimo de atividade agrícola (WILLIAMS, 2011), ação humana que demanda cuidado e se estende no tempo com fases definidas, muitas vezes celebradas com festas e cultos religiosos.

Mesmo que o conceito de cultura tenha se modificado aos longos dos últimos séculos, no caso do espaço rural ainda é válida a relação entre cultura como atividade laboral e como conjunto de padrões de comportamento, crenças e valores característicos de uma sociedade. Como afirma Antonio Candido:

Os meios de subsistência de um grupo não podem ser compreendidos separadamente do conjunto das “reações culturais” desenvolvidas sob o estímulo das “necessidades básicas” (...) O meio se torna deste modo um projeto humano nos dois sentidos da palavra: projeção do homem com as suas necessidades e planejamento em função destas – aparecendo, plenamente, segundo queria Marx, como uma construção da cultura (2001: 35-36).

Se o trabalho camponês possuía essa carga de significado e inspiração, talvez fosse o caso de procurar a singularidade destas obras não na representação do universo camponês como um todo, mas na representação específica do seu trabalho, deste gesto original do seu modo de vida.

E foi neste ponto de reflexão que a investigação acerca da representação da cultura camponesa na cinematografia brasileira me levou aos *Cantos de Trabalho* de Humberto Mauro, curta documentário realizado em 1955 e que integra a série *Brasilianas* – conjunto de curtas-metragens dirigidos pelo cineasta mineiro sob encomenda do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e que buscam retratar expressões dos saberes e fazeres populares oriundos do campo brasileiro.

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*, cada uma delas com uma estrutura narrativa específica.

Mas, o que seriam cantos de trabalho?

“Canto de trabalho é uma música para suavizar e alegrar as tarefas braçais. As cantigas de trabalho – inspiradas na própria tarefa – existem em todo o Brasil, e nelas se encontram muitos dos mais belos fragmentos do folclore brasileiro” são os letrados que abrem o filme de Humberto Mauro.

Ao longo da história da humanidade, diferentes culturas têm associado o trabalho a canções, que são cantadas individual ou coletivamente durante a prática laboral. Nascidas nas ancestrais lavouras, pastos e caçadas, estas canções – também chamadas de cantigas ou cantos – de trabalho, são vistas como uma forma de melhor suportar o esforço e repetição característicos das atividades humanas produtivas. Para Ana Raquel Motta, nos cantos de trabalho o esforço e a canção se constituem mutuamente:

As canções de trabalho apontam para um amalgamento entre canção e trabalho, em que, inclusive, o ritmo e os sons produzidos pelos corpos trabalhando é constitutivo da canção. Complementariamente, a canção pode dar o ritmo do trabalho, o que pode ser indispensável até para a segurança de determinados tipos de atividades (MOTTA, 2012: 3).

Em seu livro sobre o tema, o historiador musical estadunidense Ted Gioia lembra que:

As far as we can trace, the pursuit of farming is linked with music. Singing accompanied the tasks of cultivation; music contained powerful magic to secure the fertility of the crops; song and dance adorned the festivals and rites of agricultural communities. Music was sustenance, guiding communities, solidifying the social bonds, bringing order and organization into the art of cultivation, intervening with the gods, and placating the creatures of the earth. (2006: 35)

“Embora a máquina tenha modificado em parte o uso do canto no trabalho ora substituído pela música do disco, rádio, ainda há regiões onde o homem, só ou em grupo, pratica as cantigas de trabalho, que o anima, ligando-o ao labor”, nos lembra o historiador e folclorista Alceu Maynard Araújo (2004: 486), para em seguida completar: “O próprio ritmo da toada facilita muitas vezes o ritmo da operação manual. A música é dinamogênica, um estimulante do trabalho que faz render mais”. E vai além: para ele, tais músicas seriam “frutos espontâneos da alma do trabalhador”.

Ver em tais cantos uma forma de expressão do âmago humano é uma visão compartilhada também pelo pesquisador musical Marcus Pereira. No encarte de seu disco “Música Popular do Sul” (1975), ao apresentar as gravações de cantos de trabalho, ele explica que:

As formas mais rudes, mais monótonas e mais pesadas de trabalho constituem parte da atividade do povo – entendendo aqui a palavra em seu sentido sociológico – e que o canto é uma forma de amenizar esse trabalho, de dar-lhe ritmo, garantindo regularidade aos movimentos envolvidos no seu exercício, como o manejar do machado, por exemplo. O canto dá também unidade ao trabalho realizado por um grupo de pessoas, exterioriza a consciência de grupo, estabelece um fio invisível que une o sofrimento, a alegria e a participação de cada um.

Para além de prover uma suavização e suporte rítmico para a lide no campo, os cantos presentes no curta de Humberto Mauro poderiam ser vistos, desta forma, como expressões das concepções de vida dos camponeses, ao aliar o trabalho coletivo na terra com a manifestação lúdica dos indivíduos. As imagens construídas sobre eles sintetizariam, portanto, esse duplo processo criativo.

O elemento dissonante que tanto me atraía nos filmes citados não era, portanto, a forma com que representavam a cultura camponesa como um todo, mas sim como construíam as imagens do trabalho no campo. Como captavam esses “frutos espontâneos da alma” que uniam sofrimento, alegria e participação. Seria preciso abandonar certa superioridade travestida de complacência da proposta inicial da pesquisa e reconhecer em tais obras cinematográficas a presença do trabalho como expressão digna e lírica da alma humana.

Essa perspectiva se filiava à visão marxiana que via no trabalho um papel central na autocriação da sociabilidade humana, por meio do qual o homem se distinguia do animal natural ao transformar a natureza e criar, livre e conscientemente, a realidade que o cerca.

Contudo, apesar da importância do trabalho na conformação da humanidade e de sua centralidade na organização da sociedade moderna, a continuidade de minhas pesquisas constatou que, muito raramente, a prática laboral se constituiu em matéria-prima cinematográfica.

Nesta mesma linha de raciocínio, ao falar de sua obra recém lançada “Workers leaving the factory”, o cineasta alemão Harun Faroki ressaltava em 1995 que, um século depois da primeira câmera da história do cinema ter sido apontada para uma fábrica pelos irmãos Lumière, os filmes raramente adentraram às fábricas:

The first camera in the history of cinema was pointed at a factory, but a century later it can be said that film is hardly drawn to the factory and is even repelled by it. Films about work or workers have not become one of the main genres, and the space in front of the factory has remained on the sidelines. Most narrative films take place in that part of life where work has been left behind. (1995)

Compartilhando desta mesma impressão, os críticos Jean-Louis Comolli e Annette Michelson questionam-se, então, das razões por quê o cinema têm demonstrado tão pouco interesse na representação do trabalho:

The first film provides us with the first reason; it is on leaving the Lumiere factory that the workers present themselves to cinema, acquiring the double status of actresses and of future spectators. Leaving work, they enter the spellbound world of entertainment. For the world of work is only minimally spellbound or spellbinding and hardly subject to reciprocal action by the cinema, unless in the form of the nightmare (*Metropolis*, *Modern Times*). (1998)

Não deixa de ser sintomático neste sentido o fato de que um das últimas realizações de Farocki antes de sua morte em 2014 tenha sido o projeto *Labour in single shot*, no qual, em parceria com Antje Ehmann, percorreu por mais de dois anos quinze cidades ao redor do mundo realizando oficinas com cineastas locais para a produção de vídeos em plano sequência de um a dois minutos de duração que tivessem como objeto determinada prática laboral em cada uma dessas localidades. O problema a que se colocavam era simples:

Almost every form of labour is repetitive. How can one find a beginning and an end when capturing it? Should the camera be still or moving? How to film the choreography of a workflow in one single shot in the best and most interesting way?

“Como filmar a coreografia do trabalho da forma mais atrativa?” Sessenta anos antes, este também parece ter sido um dos pontos de partida de Humberto Mauro ao realizar seu *Cantos de Trabalho*, ou mesmo de Leon Hirszman, ao retomar a mesma temática na trilogia de documentários sobre cantos de trabalho no campo lançada no biênio 1975-1976.

E aqui surgiu mais uma suspeita. A despeito de ver no trabalho o elemento vital de emancipação humana, ao analisar a sociedade capitalista do século XIX, o próprio Marx identificou o trabalho assalariado como trabalho estranhado, submisso aos interesses do capital, onde o trabalhador é subtraído não só dos meios de produção como do fruto de seu próprio labor, sendo reduzido a um apêndice da máquina, uma ferramenta especializada na linha de montagem.

Diante dessa contradição dialética entre libertação e alienação, não seriam estes registros documentais dos cantos de trabalho expressão de um dos últimos flancos de resistência do caráter lúdico e soberano do trabalho numa sociedade em que ele se torna cada vez mais estranhado?

O recorte de minha pesquisa de mestrado parecia enfim ter sido traçado: debruçar-me sobre as representações cinematográficas dos cantos de trabalho camponeses, e todas as implicações estéticas e sociais nelas contidas, a partir da análise comparativa de sua presença nas obras de Humberto Mauro e Leon Hirszman.

Além de dar conta do objetivo inicial de minha pesquisa, qual seja, analisar a presença do universo camponês na cinematografia brasileira, este recorte ganhou força por trazer consigo outras questões transversais, tais quais: a discussão sobre o trabalho como matéria prima cinematográfica; as distintas significações do canto de trabalho como fenômeno social e artístico; a influência de Humberto Mauro na conformação do modernismo cinematográfico brasileiro e a relevância do mundo do trabalho na obra de Leon Hirszman.

Para dar conta desta plêiade de temas, optou-se por proceder a uma análise fílmica por capítulo, começando pelas obras de Humberto Mauro – *Aboio e cantigas* e *Cantos de trabalho* – passando pela *trilogia dos cantos de trabalho* de Leon Hirszman e finalizando com a análise de *S. Bernardo*, mais especificamente de sua sequência final, onde o registro documental do canto de trabalho se incorpora à narrativa ficcional do filme.

Desta forma, para além de um estudo comparativo, a dissertação se propõe a construir camadas sobrepostas – e interligadas – de análises fílmicas destas obras, como a compor gradativamente uma amálgama de reflexões e imagens no intuito de, ao final, estabelecer um retrato complexo e aberto das inter-relações estéticas e sociais entre o cinema, o canto e o trabalho.

A imagem ativa: *Cantos de Trabalho* de Humberto Mauro

O ano é 1955 e o corpo que toma a tela logo no início dos *Cantos de Trabalho* de Humberto Mauro não é o tradicional objeto de desejo do cinema.

Contrastando com a alvura do rosto maquiado e envolto por loiras madeixas cuidadosamente penteadas de Sandra Amaral, apresentadora da TV Record que debutava nas telas de cinema naquele mesmo ano com o filme “Carnaval em lá maior” de Adhemar Gonzaga, uma jovem negra, cabelos desgrehados e corpo tomado pelo suor, esforça-se em socar o pilão nos primeiros segundos do curta documentário realizado por Humberto Mauro que integra a série *Brasilianas* – conjunto de curtas-metragens dirigidos pelo cineasta mineiro sob encomenda do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE).

Os doze segundos de aparição desta jovem, num plano americano em contra-plongê seguido de um plano médio e um close-up¹, são suficientes para romper não só com o padrão hegemônico de beleza feminino – vale lembrar que, além de Sandra Amaral, as salas de cinema naquele ano eram tomadas pelos cartazes de Romy Schneider em “Sissi” –, mas também com a visão sexista da mulher, especialmente a negra, que povoava o imaginário do cinema brasileiro.

A mulata que samba, sorri e alimenta o desejo sexual dos homens, símbolo da democracia racial tão propagada por governantes e intelectuais, é substituída por uma jovem mulher em seu ambiente de trabalho. Feminino, negro e trabalhador, trata-se, portanto, de um corpo estranho ao padrão de imagem cinematográfica da época. Não são as curvas de seu corpo que chamam a atenção do expectador, mas os movimentos ritmados de seu esforço laboral.

Entretanto, a câmera que sai do plano americano ao close-up, intercalado por planos detalhes dos grãos de milho e café sendo socados, parece buscar algo mais do que meros sinais de cansaço. Ao se aproximar gradualmente das nuances daquele rosto cru, sem artifícios de maquiagem e iluminação, a câmera desvela uma altivez arredia aos estúdios de cinema – do Rio de Janeiro, São Paulo ou Hollywood

Transformar em imagem cinematográfica essa altivez fugidia parece ter sido o objetivo principal dos *Cantos de Trabalho* de Humberto Mauro. E, para entender como ela

¹Ao final de cada capítulo, apresento a reprodução de alguns fotogramas dos filmes analisados.

surge, é preciso retornar ao início do filme quando, ainda em tela preta, depois do título e créditos iniciais, surge a seguinte cartela de letreiros:

Canto de trabalho é uma música para suavizar e alegrar as tarefas braçais. As cantigas de trabalho – inspiradas na própria tarefa – existem em todo o Brasil, e nelas se encontram muitos dos mais belos fragmentos do folclore brasileiro.

Trata-se, portanto, de um documentário que tentará representar a riqueza expressiva dos cantos de trabalho no Brasil, dividindo-se em três partes: *Canto de Pilão*, *Canto de Barqueiro* e *Canto de Pedra*.

Em *Canto de Pilão*, é a simbiose entre o ritmo do canto e os gestos do trabalho que Humberto Mauro busca expressar.

O fundo musical instrumental que surge ainda nos letreiros iniciais, composto por instrumentos de sopro, corda e percussão, permeia os primeiros planos do curta: um panorâmico do vale em que se localizam as benfeitorias de uma fazenda, seguido de dois planos conjuntos do pátio interno da casa de farinha. No final deste último plano, ouve-se em off uma voz aguda de mulher que começa a cantar os versos da cantiga:

Tanta gente pra comer
E eu só pra socar

No plano seguinte, vê-se a jovem negra no plano americano em contra-plongê citado no início do capítulo, cantando e repetindo os versos da cantiga enquanto soca o pilão. A sincronia entre música e gestos é evidente já que os pontos fortes do canto – “comer” e “socar” – coincidem com a batida do pilão. Esta simbiose entre canto e corpo servirá de base para a narrativa cinematográfica desta sequência, desde a montagem interna até os pontos de corte.

Isso acontece, por exemplo, nos planos detalhes dos grãos de arroz, milho e café que intercalam a aparição da jovem negra e funcionam como seu ponto de vista subjetivo da ação. Nestes planos, mesmo sem vermos seu rosto, o canto segue em off e a entrada em campo do pilão continua sincronizada com os pontos fortes da cantiga. São esses mesmos golpes do pilão que definem os cortes da montagem, como se a mão que soca o milho também cortasse o filme na moviola. O canto confere ritmo e fluidez não só ao trabalho, mas ao próprio filme. A simbiose aqui é completa: canto, trabalho e imagem caminham e se constroem juntos.

A câmera está diante, portanto, de um processo duplamente criativo. A jovem negra que canta e trabalha cria seus meios de subsistência ao mesmo tempo em que se expressa

artisticamente. E é para deixar claro esse caráter de criação que a sequência seguinte do documentário exhibe uma série de nove planos detalhes dos frutos desse trabalho: pão de milho, arroz doce e café são preparados, cozidos, postos à mesa e consumidos durante o intervalo instrumental da cantiga.

Mas o processo de criação é cíclico e ininterrupto. Por isso, junto com os versos da cantiga, ressurgem a jovem negra socando o pilão num contra-plongê que beira os 90° e lhe confere uma imponência condizente com a importância dada à sua dupla criação.

“O trabalho do mais humilde trabalhador é ainda sim um processo de criação e feitura de algo onde não havia nada antes”, ressalta o historiador estadunidense Ted Gioia (2006: 257). E é por essa força criativa que a atividade laboral carrega consigo algo de mágico e encantador, ainda mais quando regida e ritmada pelos cantos de trabalho.

The worker's song has always been part of this magic, and it serves as an important reminder that music and labor share an affinity – both are creative efforts with an aesthetic component that even the most crass commercial motives cannot totally negate. (GIOIA, 2006: 257)

Humberto Mauro parece ter se dado conta que o canto e sua imagem são frutos e expressão desse encantamento. O cantar não seria, dessa forma, um adereço, mas parte integrante da feitura do trabalho. Mais do que uma suavização dos cansaços, a imagem dessas canções podem ser encarados como síntese visual de uma suposta dicotomia entre a concepção de trabalho como esforço imposto e o canto como uma complexa e criativa expressão cultural.

Suposta porque, de fato, não parece existir contradição entre canção e trabalho quando vemos a sintonia dos gestos, suores e cantares. Não que não haja esforço – e a insistente repetição de planos detalhando o suor escorrendo pelo rosto e braços é uma clara expressão imagética dessa consciência por parte do cineasta mineiro. Mas os gestos ritmados pelos cantos parecem querer demonstrar que existe sim um controle do próprio corpo. Como se a jovem negra tomasse consciência da condição de personagem de sua própria vida e dissesse: “Este é meu trabalho. Este é meu corpo. Mesmo que haja muitos para alimentar e somente eu para socar, faço esse gesto, canto essa canção porque quero e transformo o que seria mero esforço em expressão soberana do meu ser”.

Buscando desenvolver e experimentar ainda mais a representação imagética desse encantamento soberano do trabalho, Humberto Mauro passa a retratar uma variante do canto

de pilão, o pilão de terra. Nesta breve sequência, o cineasta constrói em dezoito planos uma mise-en-scene que transforma o espaço do trabalho em um baile de corpos geometricamente dispostos.

Do último plano detalhe dos grãos de milho sendo socados, e após um leve fade out para a tela preta, o filme corta para um plano conjunto em contra-plongê, onde um pilão em primeiro plano perpassa o quadro de baixo a cima. Maior e mais pesado que o pilão tradicional, ele é segurado pelas duas mãos por um homem negro de calças brancas e sem camisa, cuja cabeça é cortada pela parte superior do quadro. Atrás dele, vemos o dorso de dois homens, com seus respectivos pilões. A mudança de ambiente é seguida por uma mudança na música. O ritmo se torna mais suave e, antes que o pilão em primeiro plano bata de novo na terra, ouve-se em off:

E bate o pilão...

Trata-se de um canto de chamada, onde a primeira estrofe é dita por uma pessoa e a segunda complementada coletivamente. É por isso que, assim que termina esta primeira estrofe, surge em plano médio um homem negro, dorso nu, rosto suado e chapéu na cabeça, que faz o movimento de socar o pilão concomitante ao canto de resposta:

Aroeira!

Ouve-se a resposta em coro e a sílaba forte do canto coincide com o socar do pilão no chão. A partir daí, o canto segue, sempre respeitando a estrutura de chamada e reposta.

Na terra do açude
Aroeira!
Põe força na mão
Aroeira!
No corpo saúde
Aroeira!
O sol vai queimando
Aroeira!
A pele da gente
Aroeira!
E a gente cantando
Aroeira!
E a terra sofrendo
Aroeira!

No quadro seguinte, temos um novo plano conjunto em contra-plongê. Nela, quatro trabalhadores socam o pilão na terra, cada um deles ocupando um terço do quadro. Dispostos em fileira, eles intercalam a batida na terra de acordo com o canto. Enquanto um soca junto com a sílaba forte da chamada, o vizinho o faz na sílaba forte da resposta.

Essa encenação própria ao cotidiano do trabalho é aproveitada por Humberto Mauro na montagem interna dos planos. É nítida sua intervenção no arranjo espacial dos trabalhadores, já que há uma gradação de altura e uma disposição em primeiro e segundo plano entre eles, de acordo com a composição do quadro.

Tal intervenção, longe de criar uma artificialidade, reforça a simbiose entre canto, gesto e imagem. É como se Humberto Mauro se somasse ao encantamento do trabalho e buscasse criar rimas visuais, condizentes com aos ritmos da música e do labor.

Isso fica evidente no plano seguinte, quando vemos as sombras dos trabalhadores projetadas no chão. Junto com a estrofe em off “põe força na mão”, surge em primeiro plano a mão de um dos trabalhadores que corta o quadro segurando o pilão e soca-o em perfeita sincronia – visual e sonora – com a sílaba forte da cantiga. É a intervenção do cineasta, na composição da mise-en-scene e na montagem dos planos, que ressalta a força e simbologia dessa imagem.

Na busca por construir a imagem ativa do trabalho no campo, Humberto Mauro não se furta a intervir na ação, lapidando-a. Talvez “intervir” não seja o melhor termo neste caso, já que a atitude do cineasta está mais próxima da adaptação que da imposição. O dilema sobre a encenação no documentário parece não afligir o cineasta mineiro. Diante de uma prática criativa, que se constrói por meio da sincronia rítmica de gestos e cantos, a utilização de fragmentos de encenação se configura como mais um recurso na construção das rimas visuais. Uma encenação visual dentro da encenação sonora e gestual que configura a própria atividade laboral.

Desta forma, o que se vê no curta documentário é uma tentativa de somar o processo criativo da filmagem ao ritual do trabalho, representando e realçando seus elementos distintivos. Canto, trabalho e imagem criando – e recriando – conjuntamente.

Como se o cineasta mineiro percebesse, na condição de sujeito filmante, que o corpo filmado possui uma *auto-mise en scène* que precisa ser respeitada e integrada como instância criativa do filme. Mesmo que não tenha formalizado a questão nestes termos, a obra de Mauro parece equacionar na prática o dilema do fazer documentarista sintetizado por Comolli:

Como filmar o outro sem dominá-lo nem reduzi-lo? Como dar conta da força de um combate, de uma reivindicação de justiça e dignidade, da riqueza de uma cultura, da singularidade de uma prática, sem caricaturá-las, sem traí-las com uma tradução turística ou publicitária? (2008: 30)

Passados sessenta anos do momento destas filmagens, seria impossível determinar o grau de encenação dessas cenas. Impossível e desnecessário, porque a força dessas imagens – encenadas ou não – ganharam hoje status de registro histórico sobre o modo de vida e trabalho dos camponeses à época. Vide, por exemplo, sua inserção como material de arquivo histórico na série documental “O Povo Brasileiro”, dirigida por Isa Grispum Ferraz em 1995. Um fenômeno parecido com o que ocorreu com as imagens encenadas por Sergei Eisenstein em 1927 para o filme *Outubro*, que foram incorporadas posteriormente pelo imaginário mundial como o registro in loco dos eventos que precipitaram a Revolução Russa em 1917.

E aqui cabe um destaque. Mesmo que com objetivos e referências ideológicas diferentes – Eisenstein buscava a conscientização e mobilização política e Mauro o registro e preservação de uma expressão cultural –, é possível identificar a inspiração do cineasta mineiro na obra de seu par soviético através da disposição espacial dos personagens e objetos dentro do espaço cênico, de modo a criar uma composição geométrica que suscitasse novos sentidos à cena e ação filmadas.

Exemplar neste sentido é o desfecho da sequência do *Canto de Pilão*. Uma série de planos panorâmicos da geografia local, onde se realçam as linhas e curvas dos vales, montanhas e leitos de rio da região, são montados em paralelo com planos detalhes e em contra-plongê do trabalho no pilão, como a relacionar - numa verdadeira montagem intelectual - a terra e o homem.

Sintetizando essa proposta, ao som dos últimos versos da cantiga – repetição por três vezes da reposta “Aroeira” –, quatro trabalhadores são dispostos em zigue-zague. Tal disposição permite que seus corpos e a trajetória traçada pelo movimento dos pilões componham e deem continuidade à geometria das montanhas e vales no fundo do quadro. Corpos, montanhas e vales emaranhados compondo a mesma paisagem.

E é justamente esta integração do ser com a natureza o mote principal da sequência seguinte que retrata o *Canto de Barqueiro*.

Sobre a imagem em primeiro plano de um jovem pescador negro segurando uma rede de pesca às margens do rio, surge o letreiro “Canto de Barqueiro/Rio Jequitinhonha”. Quando o letreiro some em fade out, o jovem faz um leve aceno para alguém fora do quadro, vira-se e

sobe numa pequena canoa ancorada na beira do rio. A câmera permanece estática em solo, enquanto ele arruma rapidamente a rede, empurra a canoa, senta-se e começa a remar. No plano seguinte, com a câmera em travelling dentro da canoa, vemos o jovem pescador remando num plano médio em contra-plongê, tendo ao fundo os montes do vale do Jequintinhonha.

A câmera volta a terra na cena seguinte, num plano geral do vale onde uma jovem negra, de costas para câmera, olha em direção à canoa que cruza o meio do rio. No momento em que ela levanta um lenço branco e acena em direção ao pescador, surge sobre o fundo musical – que até então era composto por um suave pontilhado de viola, piano e metais – o primeiro verso da cantiga:

Matar saudade

O segundo verso vem quando a jovem, ainda no mesmo plano, para de acenar e baixa a cabeça em desconsolo:

Não deixar meu bem morrer

Os versos seguintes surgem junto com um plano zenital da canoa cruzando o rio e o quadro de baixo a cima. Antes que o pescador e sua canoa saiam de quadro, a câmera faz uma leve panorâmica vertical e os acompanha navegar por mais alguns segundos.

Tô ganhando meu dinheiro
Pra dona vosmicê
Deixa a canoa correr

Em contracampo ao plano anterior, vemos agora o pescador de frente, chapéu branco à cabeça e remando serenamente de cima a baixo no centro do plano até sumir de quadro.

Ôi meu dinheiro pra dona
Deixa a canoa correr
Laláíái

Não há aqui uma sincronia entre o ritmo da música e os gestos do trabalho, ou mesmo

pontos fortes do canto que coincidam com ações físicas da lide laboral. A identificação entre canto e trabalho, neste caso, se dá mais pelo aspecto emocional que corporal.

Isto porque, a atividade do pescador é, por essência, um trabalho solitário. Por dias, e até semanas, ele se vê isolado do convívio humano e a mercê das intempéries naturais. “O rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre. Largo de não se poder ver a forma da outra beira”, descreve João Guimarães Rosa². Suspendido no “liso do rio”, o pescador navega “solto solitariamente” por horas e dias a fio.

Nesta experiência de completo insulamento, numa rotina de trabalho onde há pouco movimento e não se ouve nem se fala voz humana, “a vida é só demoramento” e o canto pode servir como uma forma de manter o pescador são e conectado a terra e aos seus entes.

É por isso que, aqui, a melodia é mais fluída, sem marcações bruscas, e sua letra não é reflexo direto dos gestos laborais – como no *Canto de Pilão* – mas expressam os sentimentos do pescador, seu estado de espírito. Trata-se, portanto, de um canto de trabalho de outra natureza que exige uma abordagem audiovisual distinta.

Assim, o teor da letra serve como enredo para a construção da narrativa ficcional desta sequência. Um jovem sai para a pesca e deixa em terra uma saudosa e aflita companheira. Enquanto navega pelo rio, buscando o melhor local para lançar sua rede, “sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça”, seus pensamentos se voltam para amada, de quem só se afastou por causa da necessidade de sobrevivência.

Eu desci pro rio abaixo
 Numa canoa furada
 Arriscando minha vida
 Por uma coisinha de nada

A fluidez da letra dita o tom dos planos bucólicos do pescador no meio do rio. Para realçar este isolamento, Humberto Mauro se dispõe a levar a câmera para dentro da canoa e filmar o pescador em seu ambiente de trabalho. Desta iniciativa resultam planos detalhes em travelling do remo sobre a água e da vegetação à margem do rio, que funcionam como uma subjetiva do pescador, além de um plano americano em contra-plongê do jovem remando em pé no barco.

Mas a imagem que parece captar a essência dessa vida “solta solitariamente” é um

² *A terceira margem do rio* In João Guimarães Rosa. Primeiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

plano médio cuja câmera, de dentro da canoa, traça uma trajetória de 180° para acompanhar a manobra que o pescador faz com o remo ao mudar a direção da canoa. Como o corte seco para esse plano começa já no meio da manobra, o espectador se vê deslocado espacialmente num movimento circular anti-horário, bem distinto da linearidade horizontal dos planos anteriores. Somente quando o pescador termina a manobra e volta a remar para frente é que o desnortamento cessa. Neste ponto, surgem os primeiros versos da última estrofe da cantiga.

Você diz que vai embora
 Bem podia me levar
 Eu não sou tão pequenino
 Que não possa caminhar
 Samba do rio
 Pra dona vosmicê
 Deixa canoa correr

Outro reforço visual a esse sensação de solidão e introspecção é o fato de que a letra da música é ouvida inteiramente em off, não existindo nenhum momento de sinc labial do canto com o pescador.

E aqui vale uma observação.

As condições técnicas do período quanto à captação de som direto fizeram com que Humberto Mauro optasse por regravar em estúdio os cantos de trabalho. Com cenário musical de José Mauro e arranjos do maestro Aldo Taranto, todos os cantos presentes no curta documentário – e em todos os filmes da série *Brasilianas* – foram refeitos em estúdio. O resultado é uma indisfarçável discrepância entre a voz dos cantos – feita por conjuntos vocais oriundos das rádios e gravadoras da época como o grupo “Os Cariocas” – e seus donos originais, os camponeses. Essa artificialidade é minimamente contornada no *Canto de Pilão*, através do sinc labial entre música e imagem feito posteriormente na montagem.

O fato de não existir essa tentativa de sinc labial na sequência de *Canto do Barqueiro* pode ser interpretada como mais uma forma escolhida por Humberto Mauro para retratar visualmente esse universo silente e isolado do pescador.

Não por acaso, os últimos planos desta sequência constroem um gradual distanciamento visual do pescador em sua canoa. De volta a terra, a câmera registra em planos cada vez mais gerais o barqueiro seguindo pelo leito do rio, até terminar com um imponente plano panorâmico do rio cortando o vale. No centro do quadro, o pescador e sua canoa se transformam num simples ponto branco no meio da paisagem. Uma integração total do

homem à natureza, do pescador ao rio. Como se o cineasta mineiro transpusesse em imagens o pedido final do personagem de *A terceira margem do rio* de Guimarães Rosa: “Mas então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio”.

A busca por construir uma imagem que desse conta da ardua altivez do trabalho e seus cantos parece ter levado Humberto Mauro a se libertar das amarras do registro documental e dos cânones cinematográficos que imperavam à época. Para entender a importância de suas inovações, faz-se necessário uma breve contextualização histórica do período de realização do documentário.

Em seu livro *Humberto Mauro, cinema, história* (2013), Eduardo Morettin lembra que naquela época imperava na crítica cinematográfica a visão do cinema como instrumento de monumentalização do passado capaz de fabricar uma “imagem limpa”, fruto de um ufanismo disposto a exaltar o progresso a qualquer custo e que não se preocupava em disfarçar certo preconceito racial e de classe.

Para superar tais obstáculos e demonstrar pelo cinema o nosso grau de civilização, era necessário combater as imagens negativas apresentadas pelos filmes aqui produzidos e realizar produções cinematográficas sadias do ponto de vista moral, obras imbuídas de objetivos cívicos e culturais. (2013: 82)

Em tais produções “sadias”, a presença de índios, negros e camponeses só seria aceitável se retratados sob o viés da nostalgia ultrapassada pela força do progresso nacional.

Todavia, ao nos depararmos com os *Cantos de Trabalho* de Humberto Mauro, o que se percebe é um desencaixe entre este tom pretensamente monumental e uma “busca artesanal de soluções, um literalismo meio bárbaro que não é culto como o círculo de Capanema, nem moderno como quer a época”. (MORETTIN, 2013: 452)

Longe de significar um limite ou arcaísmo, esse “literalismo meio bárbaro” dos filmes de Humberto Mauro pode ser encarado como uma fagulha de modernidade, uma tentativa de construção da imagem cinematográfica em que o sujeito filmante se coloca à disposição do sujeito filmado.

Se as limitações técnicas do período quanto à captação de som direto obrigaram Humberto Mauro a regravar em estúdio os cantos de trabalho - o que confere certa artificialidade à dublagem dos cantos -, toda a construção de fotografia e edição busca

respeitar e captar os gestos e tempos do sujeito filmado. Seja uma jovem camponesa socando grãos de milho num pilão, ou um grupo de camponeses sovando um terreno para amaciar a terra, ou um barqueiro saindo para pescar ou trabalhadores quebrando pedras numa pedreira, o que se vê na tela é um acatamento aos tempos da música e do trabalho.

Os enquadramentos buscam realçar a integração dos camponeses ao meio que os cerca, com planos construídos a partir de um equilíbrio geometricamente calculado entre corpos, sombras, terra e instrumentos. A edição busca respeitar o ritmo do trabalho, optando por cortes que privilegiam o ponto forte dos cantos e dos gestos dos trabalhadores. A câmera está quase sempre estática, promovendo a montagem interna e os gestos dos camponeses.

A importância dada aos gestos dos camponeses pode ser medida pela grande quantidade de planos detalhes das mãos segurando pilões, remos e estacas, dos movimentos ritmados de braços e pernas e dos closes dos rostos que parecem querer construir um catálogo imagético dos gestuais desses camponeses. E para realçar essa reverência, na maioria das vezes, a câmera é posicionada em leve contra-plongê, o que afere maior imponência aos personagens.

Esse afastamento do padrão de registro documental na busca por construir a imagem ativa da experiência criativa do trabalho fica evidente nos quarenta e três planos que compõem a última sequência do curta. As intervenções estéticas do diretor existentes nas sequências anteriores chegam aqui a seu ápice e síntese. Sob o pretexto de registrar o *Canto de Pedra* durante um dia de trabalho numa pedreira, Humberto Mauro se vale de exercícios formais na composição da imagem, experimentando distintos posicionamentos de câmera e montagens internas. Esmiuçando as etapas do trabalho em distintas escalas de plano, da minudência ao todo, do geral ao particular, o cineasta mineiro constrói um panorama geral da atividade laboral.

Após o letreiro “Canto de Pedra/Vários estados” surgir por sobre o plano geral de uma pedreira incrustada em um vale, introduzindo assim o tema e o espaço geográfico da sequência, somos apresentados nos próximos onze planos ao passo-a-passo da pedreira.

Numa cabana de palha à beira de um lajedo, um ferreiro prepara as estacas de ferro que servirão para quebrar as pedras. Do plano detalhe do ferreiro dando os últimos reparos na estaca que acabou de fundir, corta-se para o detalhe de um homem sentado ao chão, marcando e quebrando uma pedra com estaca e martelo. Segue-se, então, um plano conjunto em contra-plongê de dois homens se revezando na quebra de uma rocha. Enquanto um deles segura a

estaca agachado, o outro, em pé, martela-a.

Junto com a variação na tonalidade da música, que ganha ares de suspense, surge um plano geral onde um grupo de homens empurra morro abaixo uma enorme rocha. Para reforçar o suspense, Humberto Mauro insere um plano médio de um trabalhador que, sentado mais abaixo, vira-se abruptamente em direção à rocha que empacou no meio do barranco, seguido de um plano geral em que outro trabalhador convoca os demais para ajudá-lo na soltura.

A partir daí, o que se vê é uma rica variação na decupagem dos planos, onde se intercalam diversos planos detalhes – estacas, mãos, calços - que vão esmiuçando as etapas do processo até chegar ao plano geral em que quatro trabalhadores estão ao redor da rocha, cada um com sua estaca servindo de alavanca. Quando surge em off a primeira sílaba do verso da cantiga, todos em uníssono levantam suas estacas.

Ôi, companheiro, Ôi
Ôi, levanta a pedra, Ôi!³

Deste momento em diante, todos os cortes e os movimentos na montagem interna dos planos – seja dos trabalhadores, seja dos objetos – respeitarão a sincronia com o ponto forte da sílaba. A câmera e a montagem se submetem ao tempo e aos gestos do trabalho, como se a intensidade de cada “ôi!” também influenciasse no transcurso do filme.

Destoando dessa câmera que observa e ressalta os detalhes da ação, Humberto Mauro insere dois planos inovadores na metade desta sequência. No primeiro deles, em plano médio de costas para a câmera, um jovem negro pingando de suor vira o olhar lentamente para a lateral superior direita do quadro. No seguinte, em close frontal, um rosto de trabalhador se curva na mesma direção do anterior, mas agora num ângulo claramente antinatural.

Compostos e conduzidos pelo diretor, esses planos destoam claramente dos demais. Não são gestos característicos do lide diária daqueles trabalhadores. Não têm, portanto, nenhuma função narrativa ou de registro histórico. Parecem ter sido concebidos com funções estritamente estéticas, no intuito de realçar as tonalidades, relevos e suores dos corpos dos

³ Nos seus estudos sobre os cantos de trabalho compilados no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Mário de Andrade cita outras duas variações desse canto. A primeira delas, no Rio de Janeiro, substitui o “companheiro”, por “moreninha” (Oi, a moreninha, oi! / Oi! (Ter) a moreninha, Oi!). Já na versão de Pernambuco, o “companheiro” permanece, mas outros versos são acrescentados à cantiga (Êh, companheiro, hum! / Êh, levanta pedra, hum! / Êh, lá vem ela, hum! / Êh, (es)tá pesada, hum! / Êh, bota força, hum! / Êh, lá vem ela acolá, hum! / Êh, companheiro, hum! / Êh, puxa pedra, hum!)

trabalhadores.

É a beleza e não a necessidade que norteia estes planos. O gesto a serviço da câmera. Uma imagem composta, criada, encenada. Mais do que registro ou captura, Humberto Mauro inventa a sua própria imagem ativa do trabalhador. Sua fugidia altivez não é capturada, mas criada.

Diante do processo duplamente criativo do trabalho e do seu canto, que resistem à galopante alienação do trabalho ao criar microespaços-tempo de autodeterminação e expressão, Humberto Mauro parece se sentir libertado das amarras da narrativa clássica e transforma o cotidiano do trabalho em matéria-prima para sua expressão cinematográfica.

Suas opções e inovações estéticas em *Cantos de Trabalho* podem ser vistas, dessa forma, como um prólogo ao modernismo cinematográfico brasileiro, junto com *Rio 40º* de Nelson Pereira dos Santos, lançados – não por coincidência - no mesmo 1955.

A imagem cantada: *Aboio e cantigas* de Humberto Mauro

Pelo plano panorâmico de um imenso vale descampado, com o céu ocupando três quartos da tela, surge ao longe, por trás de uma frondosa árvore, um homem de branco montado em seu cavalo. Não é possível distinguir nada de sua figura em perfil além da alvura de sua vestimenta em contraste com o negrume da montaria. Galopa tranquilo em direção ao canto direito da tela e, antes de sair do quadro, pára, inclina o corpo suavemente para frente, leva a mão direita ao lado da boca e grita:

Ê...ê...ê...ê...ê...ê...ê...

Um canto sem palavras. Um som lancinante que remete aos primórdios da humanidade. Ao esforço iniciado há milhares de anos para transformar um sopro vibrante de cordas vocais em expressão, sentimento, voz.

É assim que se inicia o curta *Aboio e cantigas* de Humberto Mauro: a voz humana em seu estado bruto, ancestral.

Ainda sob o som deste canto primitivo, seguem-se planos detalhes de bois e vacas espalhados pelos montes do vale que movem suas cabeças em direção à câmera, como em resposta ao canto.

Ê...ê...ê...ê...ê...ê...ê...

Outro homem surge em plano panorâmico. Montado em seu cavalo já na descida de uma encosta, ele repete os gestos do primeiro cavaleiro. Sua silhueta solitária em contraste com a imensidão do céu límpido confere-lhe um ar quase mitológico, mágico.

Ê...ê...ê...ê...ê...ê...ê...

Como que enfeitiçados pelo lento lamento, vê-se então em distintos planos gerais pequenos grupos de bois e vacas rumando em fileira, ordenados, pelas sinuosos vales descampados, até se agruparem em torno da mesma árvore de onde surgiu pela primeira vez a voz que, com isso, termina seu chamado:

Ê...ê...ê...ê...ê...ê...boi.

O aboio, enfim, se completa.

Como explica o letreiro inicial do curta metragem integrante da série *Brasilianas* e produzido por Humberto Mauro em 1954, “aboio é o canto com que o vaqueiro acalma a boiada. É melodia de caráter suave, um som prolongado e macio que tem como que o dom de transformar o 'bravo' em 'manso'”.

Tão antigo quanto a própria atividade pastoril, este tipo de canto de trabalho vem sendo objeto de estudo e reflexão de distintos escritores, historiadores e folcloristas ao longo dos séculos. Buscando suas origens em terras brasileiras, Luis da Câmara Cascudo lembra que escritos do início do século XVII já faziam menção as estes “cantos que guiam boiadas”. Não há, portanto, como analisar o filme de Humberto Mauro sem inseri-lo dentro deste referencial histórico, sociológico e artístico.

Todavia, mais do que encaixá-lo como uma peça no quebra-cabeça do registro da cultura popular brasileira, o objetivo do presente capítulo é o de identificar as peculiaridades deste registro fílmico, destacando as soluções estéticas encontradas por Humberto Mauro para representar as distintas facetas do aboio como expressão da cultura camponesa brasileira.

Em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, o folclorista potiguar Câmara Cascudo define o aboio como:

Canto sem palavras, marcado exclusivamente em vogais, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado. Diante desses limites tradicionais, o aboio é de livre improvisação, e são apontados os que se salientam como bons de aboio. O canto finaliza sempre por uma frase de incitamento à boiada: ei boi, boi surubim, ei lá. O canto dos vaqueiros apaziguando o rebanho, levado para as pastagens ou para o curral, é de efeito maravilhoso, mas sabidamente popular em todas as regiões pastorícias do mundo (1972: 21).

Esse “efeito maravilhoso” foi sentido por outros historiadores. Interesse similar pelas interseções entre música e imaginação coletiva, levaram o poeta Mário de Andrade a realizar durante as décadas de 1920 e 1930 uma série de pesquisas de campo, audição de discos e coleta de livros sobre etnografia, folclore, antropologia e psicanálise. Essa profunda imersão no imaginário popular do povo brasileiro fizeram com que o poeta paulistano chegasse à concluir que “uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo” (1962: 15-16).

Para ele, a força expressiva dessas manifestações culturais estava no fato de que, despojadas de erudições ou individualismos, eram fruto de necessidades humanas essenciais e inconscientes.

No caso do aboio em específico, “canto melódico com que os sertanejos do Nordeste ajudam a marcha das boiadas” (1987: 54), para Mário de Andrade estaríamos diante da expressão de um elo atemporal entre homem e animal cujo efeito apaziguador encanta não só o gado como o homem que o profere. Em seu *Dicionário Musical Brasileiro*, assim conceitua o verbo aboiar:

(V.I; S.m) O marroeiro (vaqueiro) conduzindo o gado nas estradas, ou movendo com ele nas fazendas, tem por costume cantar. Entoa uma arabesco, geralmente livre de forma estrófica, destituído de palavras as mais das vezes, simples vocalizações, interceptadas quando senão por palavras interjectivas, “boi êh boi”, boiato, etc. O ato de cantar assim chama de aboiar. Ao canto chama de aboio (1989: 1-2)

Como bem observa Laura de Albuquerque em sua dissertação sobre o tema (2006), o termo “marroeiro” por Andrade usado remete ao tempo em que os vaqueiros faziam as vezes de veterinário e curandeiro, usando mercúrio, cromo, creolina e reza para tratar as bicheiras do gado. A pesquisadora paraibana lembra, inclusive, que este mesmo termo é utilizado pelo poeta popular Patativa do Assaré em seu poema *O Vaqueiro* (1980: 216):

O dote de sê vaquêro,
Resorvido marruêro,
Querido dos fazendêro
Do sertão do Ceará.
Não perciso maió gozo,
Sou sertanejo ditoso,
O meu aboio sodoso
Faz quem tem amô chorá.

Seguindo as veredas de Mário de Andrade, a folclorista mineira Oneyda Alvarenga identifica os aboios como um dos mais importantes grupos de cantos de trabalho rural, definindo-os como “lentas melodias improvisadas, que se estendem infinitas e melancólicas”, entoando-se quase que exclusivamente sobre as vogais A e O. “Com eles, os vaqueiros, especialmente no Norte e Nordeste, conduzem as boiadas. Dizem que não há gado bravio que, ouvindo-os, não se acalme e siga o aboiador” (1982: 263).

Mas é, de fato, em Câmara Cascudo que esse encantamento com o universo do aboio é

sentido com mais força. “Um grito molduradamente forte, alto como uma fanfarra gloriosa de clarins em tarde de vitória”, é como descreve o aboio do negro Joaquim Riachão num de seus primeiros escritos publicado na Revista do Brasil em 1921. Cantando sem uma palavra, somente encantando pelo som, o aboiador parecia misturar som, queixume, esperança, prece e desalento:

Era um soluço. Um canto tristíssimo que impressionava. Cantos doloridos de pesar, era o aboio, o lamento lançado ao sol moribundo, como se imprecesse a sua luz que fecundava a terra e que depois a ressequia. Recordava o sofrer angustioso das retiradas, quando faiscava a luz da madrugada, e a levada dos retirantes, sem pão, sem lar, sem descanso, nua, esfarrapada, doente, cambaleando procurava o caminho de uma natureza mais clemente, das terras melhores, de um céu mais amigo. Desenrolava-se no ar a sonoridade doentia do aboio. (1921)

Essa recordação musical de dores sofridas estaria intimamente ligada ao modo de vida do vaqueiro nordestino. Vaquejar, em seu sentido originário, significa procurar o gado para levá-lo ao curral. No seu livro *Vaqueiros e Cantadores* (1984), Cascudo lembra que, no agreste e sertão nordestinos, a atividade pastorícia fixou a população e constituiu o alicerce irradiador das futuras cidades. Cabia a estes “rudes vaqueiros encardidos de sol, veteranos das 'catingas' dos tabuleiros, vencedores dos serrotes e das galopadas frenéticas das serras sem nome” (1984: 115), a responsabilidade sobre o bem mais precioso daquela microeconomia. Na “era do couro”, o gado era tudo e dava o sentido de riqueza e força social.

Grandes distâncias separavam uma fazenda da outra e como não exigiam tantos braços como as imensas lavouras de cana-de-açúcar no litoral, “o isolamento, a distância dos centros que se iam civilizando, fazia daquela pequenina população entregue aos cuidados de um homem, um mundo que se bastava” (1984: 114).

Neste universo particular, a melodia do aboio se instituiu como meio de comunicação peculiar entre os rebanhos e seus condutores durante as longas travessias das fazendas aos centros de comércio. Serviam para encorajar o trabalho em que o homem fala com o boi como se fosse um companheiro de desdita, mas também como elemento de integração e solidariedade entre os próprios vaqueiros, que utilizavam o aboio para indicar a localização ao parceiro por ventura distante.

E quando não estavam tangendo, a distração destes vaqueiros ficava a cargo dos cantadores. Dedilhando a viola ou arranhando a rabeca, recordavam aventuras de cangaceiros ou impossíveis romances de amor, além de retratarem em versos as cenas e episódios da

pecuária, motivo essencial do trabalho humano daquele meio social.

Alguns desses versos dedicados a bois, touros e vacas foram incorporados com o tempo ao tanger do gado, originando aquilo que Câmara Cascudo chama de “aboio cantado” ou “aboio em verso”, para diferenciar dos aboios tradicionais, sem letras. Tradição originária dos escravos mouros da Ilha da Madeira, estes versos de metro irregular comentavam a labuta do gado, expressando-se muitas vezes através de imagens fantásticas ou metáforas amorosas.

É o que se vê, por exemplo, no aboio que dá sequência ao terço inicial do curta de Humberto Mauro:

Aprantei meu pé de cravo
Adonde o rio faz remanso
Aprendi fazer carinho
Pra fazer do bravo manso

Após a sequência de planos panorâmicos a mostrar o lento agrupamento do gado que estava disperso pelas pastagens, vê-se em cinco planos gerais uma dupla de vaqueiros montada em seus cavalos e guiando a boiada por estreitos caminhos de terra batida. Seguem na condução estóica do gado, enquanto se ouve ao fundo os versos do aboio entoados em coro pelo grupo musical “Os Cariocas”.

Não há closes e nem mesmo planos mais aproximados que sejam capazes de identificar a fisionomia destes vaqueiros. Ao contrário, homens e rebanhos aparecem sempre em planos gerais ou panorâmicos, completamente integrados à paisagem que os cerca. Não há escala de prioridade entre homem, animal e natureza. São representados de modo uno, como se o lento movimento do gado e de seus condutores fosse apenas mais um elemento a integrar aquele ambiente.

Esta presença ausente dos vaqueiros, longe de significar distanciamento ou indiferença, parece indicar que Humberto Mauro, cômico da ancestralidade deste fenômeno, não queria individualizar estes personagens, dando-lhes rostos específicos. Ao revés, preferiu apresentá-los como modelos, arquétipos da profissão pastoril que perdura desde os primórdios da trajetória humana na Terra.

Mais do que a fisionomia do vaqueiro, importa aqui o seu canto. Sua voz. Seus versos. Seu encantamento do gado. Um canto que ecoa a centenas de anos, amansando a vida bravia pelos campos e cuja dolência rítmica parece criar uma imagem cantada da “dor eterna das gentes do mato, tão saudoso, tão forte e tão sonoro, como se fosse a própria alma do sertão que ia cantando” (CASCUDO, 1921).

Surge então um novo letreiro, indicando a mudança de espaço e tempo dentro do filme:

Depois de reunida, a boiada é conduzida para um dos currais da região, onde tem lugar a 'apartação' – separação do gado –.

Dois planos gerais do rebanho reunido à frente do terreiro de uma fazenda evidenciam a mudança de sequência e de etapa de trabalho da lida do gado. Tangido e reunido o rebanho, têm-se início a “apartação”, processo de identificação do gado de cada fazendeiro na época em que não havia cercas separando as fazendas.

Reunir o gado, marcar, castrar, tratar as feridas e todos os demais atividades características da lida do vaqueiro ocorriam durante as festas de apartação. Câmara Cascudo explica que:

Criado em comum nos campos indivisos, o gado, em junho, sendo o inverno cedo, era tocado para grandes currais, escolhendo-se a fazenda maior e de mais espaçoso pátio de toda a ribeira. Dezenas e dezenas de vaqueiros passavam semanas reunindo a gadaria esparsa pelas serras e tabuleiros, com episódios empolgantes de correrias vertiginosas. Era também a hora dos negócios. Comprava-se, vendia-se, trocava-se. (1984: 106)

Sentado no mourão da porteira, vê-se um vaqueiro contando os bois que entram no curral cruzando a parte inferior do quadro, reconhecendo-os pelas marcas à ferro nas ancas ou os sinais recortados nas orelhas. Ao fundo, ouvem-se os versos de um novo aboio, de ritmo mais agitado, acompanhando a rapidez com que com que o gado cruza a tela:

Bezerro pra moça bonita
Caruaru pro cidadão
E o branco pro teimoso
O sertão pro valentão

Nesta curta sequência, que não dura mais do que cinquenta segundos na tela, além de se apresentar pela primeira vez no filme um vaqueiro em plano frontal, de modo a se conhecer sua fisionomia, um novo personagem se incorpora à trama: um menino que, sentado em cima do cercado, participa alegre da apartação do gado.

A presença destacada desta criança, representada em dois planos médios contando a boiada poderia ser vista desde uma perspectiva autobiográfica. Vale lembrar que as filmagens deste curta ocorreram na pequena cidade mineira de Volta Grande, terra natal de Humberto Mauro.

Filho do imigrante italiano Caetano Mauro e da mineira Thereza Duarte, Mauro nasceu em 30 de abril de 1897. Herdeiro de uma família empobrecida, foi tomado desde cedo pela curiosidade e imaginação. "Eu apanhava muito porque era terrível. Desde pequenino montava em canoa e descia rio, trepava em telhado, tomava banho de açude" confessou certa vez em entrevista.

Nasci aqui em Volta Grande, na fazenda São Sebastião, mas passei a meninice em Além Paraíba. Levava uma vida de moleque. Minha família era muito pobre e eu vendia cocada baiana para mamãe. Pedia muito tostão também. Aliás, eu e outro garoto da cidade éramos conhecidos como pedidores de tostão. Minha infância foi cheia de estripulias (apud VIANY, 1978: 188).

Essa idade de ouro, reconheceria o cineasta mineiro anos mais tarde, seria a matriz das conotações afetivas que se depreenderiam de suas obras fílmicas (apud GOMES, 1974). A criança que se dependura na porteira vendo o gado entrar no curral ao som envolvente do aboio bem poderia ser o próprio Humberto Mauro.

Essa contemplação infantil sobre a vida do vaqueiro será retomada pela cinematografia brasileira na década seguinte com *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos. Em determinada sequência do terço inicial da adaptação cinematográfica do romance homônimo de Graciliano Ramos, vê-se o filho mais novo de Fabiano e Sinhá Vitória subir na cercania do curral para acompanhar seu pai botar os arreios numa égua alazã, montá-la e embrenhar-se na meio da caatinga para amansá-la.

"Naquele momento Fabiano lhe causava grande admiração", descreve Graciliano no original. "Metido nos couros, de perneiras, gibão e guarda-peito, era a criatura mais importante do mundo". Calado e apreensivo, o menino busca no horizonte algum sinal de seu pai:

Trepado na porteira do curral, o menino mais novo torcia as mãos suadas, estirava-se para vez a nuvem de poeira que toldava as imburanas. Ficou assim uma eternidade, cheio de alegria e medo, até que a égua voltou e começou a pular furiosamente no pátio, com se tivesse o diabo no corpo.

No filme de Nelson Pereira, a espera tem fim com o retorno de Fabiano, imponente a domar a égua bravia. O olhar de encantamento do menino diante do pai vaqueiro enquanto este retira suas vestimentas de couro tal qual um cavaleiro desmonta sua armadura é em muito semelhante ao da criança na porteira a acompanhar os aboios de apartação do curral de

Humberto Mauro. Nos dois filmes, a presença do ponto de vista infantil tem como função reforçar a nobreza do trabalho do vaqueiro.

Os olhos vislumbrados das crianças são os do espectador.

Do plano médio em contraplongé do menino contando sorridente os bois no alto da cercania, corta-se para o letreiro que dá início à terça parte final do filme:

Na tradição dos vaquejadas existem romances de bois legendários, como as solfas do BOI SURUBI e MEU BOI MORREU. Essas cantigas, como as de aboio e apartação, constituem das mais belas melodias do folclore brasileiro.

“Vaquejada”, “puxar o gado”, “pega de boi” são sinônimos que designam uma espécie de folguedo surgido no sertão nordestino no final do século XVIII e início do XIX onde os vaqueiros demonstravam suas habilidades na lida com cavalos e gados.

Na época em que não havia cercas a separar as propriedades do sertão nordestino, os animais eram marcados e soltos nos campos. Passados alguns meses, cabia aos vaqueiros adentrar a mata para juntar o gado marcado. Montados em seus cavalos, vestidos com gibões de couro para proteger-se da vegetação cerrada do sertão nordestino, embrenhavam-se na caatinga em busca dos bois, fazendo todo tipo de malabarismo para escaparem dos arranhões de espinhos e pontas de galhos secos. Por sua destreza e valentia, a fama de alguns vaqueiros começou a se alastrar pelas fazendas, o que deu início a realização de disputas e apresentações durante ao fim das apartações. Com o tempo, as vaquejadas passaram a fazer parte integrante das festas de apartação.

É Câmara Cascudo quem mais uma vez explica:

Alguns homens, dentro do curral onde os touros e novilhos se agitavam, inquietos e famintos, tangiam, com grandes brados, um animal para fora da porteira. Arrancava este como um foguetão. Um par de vaqueiros corria, lado a lado. Um seria o “esteira” para manter o bicho numa determinada direção. O outro derrubaria. Os cavalos de campo, afeitos a luta, seguiam como sombras, arfando, numa obstinação de cães de caça. Aproximando-se do animal em disparada, o vaqueiro apanha-lhe a cauda, envolve-a na mão, e puxa, num puxão brusco e forte. Desequilibrado, o touro cai, virando para o ar as pernas, entre poeira e aclamações dos assistentes. (1984: 107)

Nos dias atuais, a vaquejada se transformou em esporte bastante popular no interior nordestino, com regras consolidadas, federações estaduais, campeonatos anuais com transmissão televisiva percorrendo dezenas de cidades em distintos estados, alguns deles envolvendo mais de quinhentos vaqueiros e com premiações que, acumuladas, ultrapassam a

casa dos cinco milhões de reais⁴.

No filme de Humberto Mauro não há registros de vaquejadas ou pegas de boi no mato. Ao invés disso, o cineasta mineiro optou por transformar em imagens cinematográficas o teor dos romances de boi. Ainda sob os letreiros de abertura desta última sequência, ouvem-se os versos:

Meu boi nasceu de manhã, Oh maninha
Ao meio dia se assinou...
Às quatro horas da tarde, Oh maninha
Com quatro touros brigou...

Trata-se da solfa do Boi Surubim, uma das mais antigas e de maior abrangência no nordeste brasileiro. São muitas suas variações, mas em todas elas realidade e fantasia se confundem na ode ao boi. A versão que se ouve na voz do grupo “Os cariocas” é a mesma reproduzida por Câmara Cascudo (1984: 119)⁵.

Derivado de *çoo-obi*, termo em *nheengatu* - língua indígena da família tupi-guarani – que significa animal, caça, bicho, Surubim é também o nome de um município no semi-árido pernambucano que, segundo a tradição local, teria sido o lugar onde, nos anos de 1860, o lendário boi Surubim foi atacado e devorado por uma onça.⁶

Após os letreiros supra citados, surge em plano panorâmico uma pequena casa incrustada no meio dos montes, como a localizar o espaço onde se desenrolarão os eventos do romance. Segue-se então um plano conjunto de um filhote correndo pela terra batida do pátio da fazenda enquanto se ouve em off a primeiro estrofe da solfa:

Meu boi nasceu de manhã, Oh maninha

Numa elipse, o plano seguinte já mostra um bezerro mais graúdo sendo marcado a ferro em brasa por dois vaqueiros.

⁴ Similar à vaquejada, na Venezuela e Colômbia existe a prática do *coleo de toros*.

⁵ Silvio Romero recolheu versão diferente em terras cearenses que se encerra assim: “Este meu boi Surubim/ É um corredor de fama,/ Tanto ele corre no duro,/ Como nas vargens de lama./ Corre dentro, corre fora/ Corre dentro da caatinga/ Corre quatro, cinco léguas/ Com o suor nunca pinga./ Quando o Surubim morreu,/ Silveira pôs-se a chorar:/ Boi bonito como este/ No sertão não nascerá./ Eu chamava, ele vinha:/ - O-lê, o-lô, olá...” (1975: 109)

⁶ O hino oficial do município corrobora essa versão: “Surubim do coração/ Terra do bumba meu boi/ Quem foi que disse, quem foi?/ Foi meu bom Boi Surubim/ Que me falou ao nascer/ Em Surubim levarei minha vida/ De minha infância querida/ Em Surubim vou viver/ Até um dia morrer.” Disponível em: <http://www.surubim.pe.gov.br/portal/pagina.php?id=4>. Acesso em 01/06/2015.

Ao meio dia se assinou...

No plano seguinte, vemos em panorâmica a imensidão do vale, com os declives e sombras dos montes compondo geometricamente o quadro com a linha do horizonte e as poucas nuvens que se espalham pelo céu aberto do fim da tarde. Seguem-se então quatro planos detalhes de nuvens, cada uma com sua forma peculiar a se mover lenta e graciosamente pelo céu azul. Trata-se da expressão imagética encontrada por Humberto Mauro para representar o verso:

Às quatro horas da tarde, Oh maninha

Essa contemplação reverente da natureza, utilizando-a poética e metaforicamente como expressão de sentimentos humanos é característica reiterada na obra de Humberto Mauro. “Há momentos na natureza que não se repetem nunca mais”, afirmou certa vez em entrevista, para sentenciar: “natureza a gente não deve filmar quando a gente quer, mas na hora que a natureza escolhe” (apud VIANEY, 1978: 181).

A encenação do último verso da solfa do boi Surubim – *com quatro touros brigou...* – se encerra com dois touros batendo cabeças e medindo forças no curral da fazenda.

Em verdade, de tão difundidos e repetidos, muitos destes romances de boi acabaram incorporados ao folclore brasileiro. Alguns deles, inclusive, passaram a ser utilizados como cantigas de roda infantil. É o caso, por exemplo, da solfa “O meu boi morreu”, reproduzida por Humberto Mauro⁷.

As cantigas de roda, também chamadas de brincadeiras de roda, cirandas, rodas infantis, referem-se a uma prática lúdica em que um grupo com várias crianças dá-se as mãos e canta uma música com letra simples e de fácil assimilação, recheada de rimas, repetições e trocadilhos, além do ritmo rápido, enfaticamente marcado, cujo tema dialoga com a cultura local da criança ou seu universo imaginário (CASCUDO, 1972).

Muitas vezes, tais cantigas retratam algum episódio de violência ou que incutem medo,

⁷ No momento em que escrevo estas linhas, descubro que um dos volumes da Coleção Folclore Brasileiro para Crianças da Folha de São Paulo lançada no primeiro semestre de 2015, mais especificamente o volume de número 5 que reproduz a história do *Negrinho do Pastoreio*, traz em seu encarte uma versão da cantiga “Meu boi morreu”, com os seguintes versos: “O meu boi morreu/ O que será de mim?/ Manda buscar outro, ó maninha/ lá no Piau!// O meu boi morreu/ O que será da vaca?/ Manda buscar outro, ó maninha/ Sem urucubaca!// O meu boi morreu/ Lá no buracão/ Tira o couro dele, ó maninha/ Pra fazer sabão// Vamos criar boi/ Vamos criar vaca/ Vamos comer bife, ó maninha/ Batido à faca! ”

como “Pai Francisco”, “Atirei o pau no gato”, “Boi da cara preta” e “Tutu Marambá”. Temas mais complexos, como a morte de um ente querido, também são retratados nestas cantigas. É o caso de “Meu boi morreu”. E é justamente esse sentimento de perda que Humberto Mauro explora em sua breve adaptação cinematográfica deste aboio transformado em ciranda infantil.

Em câmera baixa, vê-se em plano conjunto um grupo de pessoas que se aproxima correndo à ponta de uma encosta e olham abaixo, como a procurar algo, até que um deles aponta numa direção e avisa aos demais. Segue-se uma subjetiva deste grupo, em câmera alta apontada para o fundo do precipício, mas não é possível identificar de que se trata. Corta-se então para o plano conjunto anterior, onde o grupo sai de quadro correndo, à exceção de um menino que continua imóvel e cabisbaixo, mirando o fundo do abismo. Surge em off uma voz feminina cantando, lenta e suavemente, o verso:

O meu boi morreu...

É a primeira vez que se ouve um aboio na voz de uma mulher. Seu timbre agudo, o modo arrastado e quase embargado com o qual interpreta cada palavra deste verso dão ao quadro do menino olhando fixamente para o fundo do precipício uma forte carga dramática.

Num meio dominado quase que exclusivamente pelos homens, únicos admitidos a ocupar os espaços públicos das apartações e vaquejadas, cabendo à mulher os afazeres domésticos e o papel de interlocutora distante dos aboios (“oh, maninha”), não deixa de ser emblemático que a introdução de uma voz feminina no filme se dê justamente no momento da perda do boi, da morte do símbolo maior da virilidade masculina.

Numa gradativa fusão, corta-se para o plano médio do menino sentado no alto de uma porteira. É a mesma criança que poucos quadros atrás divertia-se com a apartação do gado. Não há nenhum sorriso em seu rosto agora, apenas um olhar catatônico para fora do quadro. A voz feminina entoia um novo verso:

O que será de mim?

Agora em primeiro plano, o menino segue olhando irresoluto para o horizonte, perdido em seus pensamentos. Sua mão roça levemente uma das estacas da porteira, como um instintivo e derradeiro carinho no animal que se foi. Agora em coro, misturando vozes masculinas e femininas, ouvem-se os versos finais da solfa:

Manda buscar outro, Oh maninha
Lá no Piauí⁸

Uma nova fusão mostra em plano panorâmico a visão subjetiva do menino, onde uma árvore se destaca isolada no alto de um dos montes. Nada se move nesse plano que perdura por alguns segundos após o fim do último verso da cantiga. A sensação de perda e solidão é reforçada pelo plano geral seguinte do curral vazio, onde apenas uma galinha cisca melancólica ao fundo do pátio abandonado, e alcança seu auge com o plano detalhe posterior da canga dependurada de um carro de boi.

Filmada em câmara baixa, contra a imensidão de um céu parcialmente nublado, as correias e estacas que compõem a peça colocada sobre o pescoço do gado parecem envolvidas de aura distinta. Ainda sob a influência dos versos e planos anteriores, é quase impossível não imaginá-la por sobre o lombo do boi que morreu e que tanta falta faz ao menino na porteira.

Este plano demonstra a sensibilidade e simplicidade com que Humberto Mauro aborda um tema tão complexo quanto a morte. Não há em nenhum momento a representação visual do corpo sem vida do boi, ou de sua carcaça estirada no chão – imagem clichê na cinematografia brasileira. Ao revê, Mauro opta por explorar metáforas imagéticas das sensações relacionadas com a morte: vazio, solidão, saudade.

Essa expressão cinematográfica é tão forte que se torna impossível evitar a comparação da morte do boi com o fim do aboio e do vaqueiro, expressões culturais de um modo de vida em atrito constante com a mecanização dos meios de produção e do próprio cotidiano no campo. Uma tensão já pressentida por Luís da Câmara Cascudo nas primeiras décadas do século XX:

Voltando do Seridó, tardinha, o auto, numa curva, deteve-se para uma verificação. Cada minuto os caminhões, os ônibus cheios de passageiros, passavam, levantando poeira nas estradas vermelhas e batidas. Iam fazer em horas o que se fazia em dias inteiros de comboio. Bruscamente, numa capoeira, saiu um boi mascarado. O pequeno tampo de couro não o deixava ver senão por baixo. Vinha tropeçando, num choto curto e áspero. Perto, encourado, orgulhoso, um vaqueiro moço, louro, a pele queimada de sol, seguia, num galope- em-cima-da-mão, aboiando. Todas as cidades derredor estavam iluminadas a luz elétrica e conhecem o avião, o gelo e o cinema. O vaqueiro aboiando, como há séculos, para humanizar o gado bravo, era um protesto, um documento vivo da continuidade do espírito, a perpetuidade do hábito, a obstinação da herança tradicional. Fiquei ouvindo, numa emoção indizível. Mas o automóvel recomeçou o ronco do motor. E no ar melancólico a plangência do aboio era apenas uma recordação... (1984: 109).

⁸ A menção ao Piauí, diga-se de passagem, se deve ao fato de que este estado exerceu durante boa parte do século XIX a função de produtor e fornecedor de gaderia para distintas regiões do país.

Se esta tensão já era latente para Cascudo em 1937, época da publicação das linhas acima, tornara-se ainda mais forte quando da filmagem de *Aboio e Cantigas* duas décadas depois. Em meio à epopéia modernizadora proposta pelo governo Juscelino Kubitschek e seus cinquenta anos em cinco, os aboios de Humberto Mauro soavam como estranhos no ninho.

De fato, a trajetória fílmica de Humberto Mauro, em especial o ciclo de documentários produzidos junto ao Instituto Nacional de Cinema Educativo, nunca endossou a visão acrítica de modernização redentora vigente desde a década de 30 no Brasil. Pelo contrário, ao focar no homem do campo, seu trabalho e modo de vida, valendo-se de poesias, metáforas e pausas reflexivas para escapar ao rígido didatismo burocrático, o cineasta mineiro problematizava essa modernização ao trazer à tona os excluídos deste processo.

Em entrevista concedida ao Jornal do Brasil em 1937, com o sugestivo título de “Uma representação fiel do que somos”, Humberto Mauro posicionava-se claramente neste sentido ao afirmar que:

O nosso filme será, sem dúvida, aquele que virá transportar para a tela o ambiente brasileiro, e isto à medida que se for estudando e interpretando o nosso meio; esse estudo e essa interpretação só poderão ser feitos através do trabalho prático, da análise a quente do meio nacional em que vivemos, processada com a paciência inabalável dos tenazes (apud VIANY, 1978: 108).

Sua obra buscará levar à tela “tudo aquilo que seja uma representação do que somos e do que desejamos ser”. Uma conciliação entre o devir e o ser, numa perspectiva que em muito se assemelha à própria definição de tradição dada por Antonio Candido como transmissão de algo entre os homens, “conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar”. (2000: 25-26).

A representação cinematográfica dos aboios empreendida por Humberto Mauro não pode ser vista, dessa forma, como uma mera tentativa de preservar uma expressão cultural ultrapassada, mas como uma tentativa de transferir às gerações futuras o ambiente brasileiro como ele é. E só. O que será feito desse capital cultural caberá aos que virão decidir.

Sob esse ponto de vista, o último plano de *Aboio e cantigas* ganha forte carga significativa. Uma pequena e vazia estrada de terra recorta o quadro de cima abaixo. Nos primeiros segundos do plano, não há sinal de vida humana ou animal. Ouve-se então o aboio

em versos:

Aprantei meu pé de cravo
Adonde o rio faz remanso
Aprendi fazer carinho
Pra fazer do bravo manso

Junto com os primeiros sons do aboio, surge a partir de uma sobreposição de planos uma boiada sendo tangida por uma dupla de vaqueiros que seguem irresolutos pela estrada até o fade out final do filme.

O efeito especial de surgimento “do nada” destes vaqueiros no meio do plano, reforça seu caráter mitológico. Sua perseverança estóica. Apesar das transformações sociais e tecnológicas por que passa o meio em que vivem, os vaqueiros persistem.

Atravessam.

Cinquenta anos depois, seus cantos ainda ecoam nas telas do cinema brasileiro. Lançado em 2005, o documentário *Aboio* de Marília Rocha adentra as extensões semiáridas da caatinga sertaneja em busca dos homens que, em pleno século XXI, ainda conservam o costume de tanger o gado por meio de lamentos improvisados e sem palavras.

Não é o caso de se aprofundar na análise deste documentário, mas destacar apenas a semelhança de sua sequência final com a do curta de Humberto Mauro. Pela película granulada de uma câmera super 8, vê-se em contraluz um vaqueiro galopando de costas até sair do quadro. O pouco contraste da película funciona nesta cena não só como uma metáfora da poeira das estradas, mas também como um indicativo da atemporalidade daquela ação. Passado e presente convivem no mesmo galope.

O vaqueiro de Humberto é também o de Marília: cortam a tela rumo ao extracampo imponderável.

A imagem justa: *Cantos de Trabalho* de Leon Hirszman

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 de 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.

Aquela questionamento parece despertar um fúria adormecida, uma chama interna, e o peso de seus oitenta e um anos é esquecido por um instante. Inclina-se vigorosamente à frente, dedo direito em riste apontado na direção do autor da pergunta:

É uma questão de aceitar a dignidade do trabalho, seja ele qual for. Politicamente, o âmagô 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 super-exploração dos trabalhadores no seminal *Pedreira de São Diogo* (1962), passando pelos camponeses impedidos de votar em *Majoria Absoluta* (1964) e subjugados pelo coronelismo patriarcal em *S. 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* – projeto interrompido por sua morte precoce aos quarenta e nove anos – o mundo do trabalho parece ter sido uma das matérias primas essenciais da qual Leon Hirszman lapidou sua expressão fílmica.

Esse posicionamento artístico se expressa de modo mais claro numa entrevista concedida em 1979. Ao falar sobre as filmagens do processo de organização das 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, nesta perspectiva, seriam “aqueles que podem organizar o material – o registro de sua luta – e fazer com que ele sirva à memória dos trabalhadores”⁹.

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 concreto, muito mais que a interpretação ou o convencimento, que movem 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 pré-concepções, das relações simbólicas e das metáforas para encontrar o concreto, o definido: a imagem justa. Em todos os sentidos. Seja quanto ao reconhecimento do trabalhador como sujeito da história, fazendo jus à relevância do trabalho como lastro da sociabilidade humana. Seja quanto à justeza do plano cinematográfico, que abandona todas as arestas e penduricalhos para resumir-se ao essencial. O tempo, movimento e 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 os cantos de trabalho ganham destaque em sua filmografia. É neles que Leon exercitará de modo mais intenso esse princípio ético e estético. Sob 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 enquadramento que revelem o trabalho em todas as suas nuances.

Não custa lembrar que, lançados entre 1975 e 1976, estes curtas foram concebidos em meio ao processo de falência da Saga Filmes, produtora criada por Leon Hirszman em parceria com Marcos Farias e que se viu atolada em dívidas após a interdição de *S. Bernardo* pela censura militar em 1972. Foram necessários seis anos para pagar todas as dívidas

⁹ Entrevista publicada originalmente no catálogo de lançamento do documentário *ABC da Greve*, filmado em 1979 e finalizado em 1989/90 por Adrian Cooper, por iniciativa da Cinemateca Brasileira.

oriundas da falência: “Essa falência foi dura porque ninguém me chamou para dirigir filmes. Quase voltei para 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. Entrei num concurso e fiz alguns documentários” (apud VIANY, 1999: 301).

E é justamente por encomenda do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura (DAC) que Leon Hirszmann filmará em Chã Preta, município do agreste alagoano, o *Cantos de trabalho no campo: Mutirão*, primeiro parte de sua trilogia que se completaria com os cantos do Cacau e da Cana-de-açúcar.

Assim como Humberto Mauro fizera com o INCE duas décadas atrás, 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: 302)

E aqui vale um adendo. Em verdade, a confluência entre as obras de Hirszman e Mauro não para por aí. Além de realizarem sua trilogia particular sobre os cantos de trabalho – Mauro com os *Cantos de pilão, barqueiro e pedra*; Hirszmann com *Mutirão, Cacau e Cana-de-açúcar* -, é inegável, por exemplo, a semelhança entre a sequência do *Canto de Pedra* e o *Pedreira de São Diogo* de Hirszman. Não só pela temática, óbvio, mas principalmente pela atitude de reverência quanto ao mundo do trabalho e do trabalhador expressa na meticulosa composição formal de cada plano, com clara influência eisensteiniana.

O próprio Leon afirmaria 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: 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 cinema novo no Brasil. A conclusão a que chega o jovem Glauber sobre a obra de Mauro em sua *Revisão Crítica do Cinema*

Brasileiro, inclusive, 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: 54).

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

Sob 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.

Já 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, inclusive, 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 suas matizes indígenas e africanas 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, era membro do Partido Comunista do Brasil - e 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 através da revolução verde patrocinada pelo governo militar, Leon transparece 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 ocupação de latifúndios improdutivos como forma de pressionar a realização da reforma agrária, preparando o terreno para o surgimento do MST - Movimentos dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, 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 destaca que os mutirões consistiam na reuniões de vizinhos, convocados por um deles, a fim de efetuar determinado trabalho que seria impossível realizar 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: 88)

Em seus estudos sobre o folclore nacional, Alceu Maynard Araújo relata que, no Nordeste brasileiro, tal ajuda vicinal é também chamada de batalhão, nela reinando a camaradagem e a alegria e onde se entoam cantos durante o trabalho, também chamados de

“aboios de roça”, com a finalidade de excitar os mutirantes para a maior produção do trabalho:

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 atenorado. 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: 489)

Terminado o trabalho, geralmente ao meio-dia, é a 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 compartilhada em copo comum.

Por todo esse caráter festivo e comunitário, tais mutirões constituíam um dos pontos altos da vida cultural no campo. E é sob todo esse arcabouço político e social que o filme de Leon se soma ao documentar – como informa a última cartela dos 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 comporão tanto filme quanto o meio-ambiente da 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 esteriótipo monocromático do campo nordestino tomado pela seca que tanto habitou o imaginário cinematográfico brasileiro desde a *trilogia do sertão*¹⁰ 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, após um breve silêncio, seus gritos agudos e sobrepostos são substituídos pela cantar solitário de um deles:

¹⁰ O termo *Trilogia do Sertão* é utilizado por Ismail Xavier para designar os filmes rodados nos anos 63/64 que têm como cenário 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* (2001:28).

Na ficha técnica da caixa de dvds fruto do projeto de restauro digital da obra de Leon Hirszman, *Cacau* e *Cana-de-açúcar*, ambos filmados em maio de 1976, aparecem como 16mm ampliados para 35mm. Todavia, *Mutirão*, filmado em agosto de 1974, aparece como 35mm.

Em consulta por e-mail em julho de 2014 aos curadores do projeto, Carlos Augusto Calil e Lauro Escorel, recebi deste último 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 usados 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 *S. Bernardo*, acompanhada do pesadíssimo Cameblimp”.

Comparando as informações de Hirszman e Escorel, podemos concluir que *S. 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 deste período foi assimilada por Leon como recurso de linguagem, criando uma linhagem de filmes que em muito dialogavam com o estilo reflexivo 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 que se 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 deste 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 contraplange onde se vê em diagonal cinco dos camponeses que integram o adjutório. Um deles, rosto erguido olhando diretamente para a câmera, inicia a chamada do canto em perfeito 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 inusual, 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 vôo do papagaio como se de si próprios falassem. O vôo se transforma em recordo, devaneio. Um lamento agudo sem fim. Não é a pequena ave quem voa, mas seus anseios, desejos.

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

E aqui reside, talvez, o mérito principal deste filme: permitir que o plano prossiga,

permaneça, exista. Não pela qualidade em si 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. Esta sujeira técnica poderia levar a retirá-lo no momento da edição. Mas não. A sensibilidade de Leon o faz despir-se de uma possível ortodoxia linguística para possibilitar que aquele canto amadureça na tela.

O “vôo do papagaio” só adquire a força penetrante no emocional do espectador porque ele o vê brotar espontaneamente diante de seus olhos, sem nenhuma intervenção externa aparente.

Aparente sim, porque a par de sua quase invisibilidade, ela existe. Neste 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: 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 imiscuir sua voz à voz do outro, 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 a da realidade a imagem que 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 uma 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: 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 pre-concepções para “levantar as condições materiais – e espirituais – da vida dos analfabetos”.

Neste 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”. (1995:30)

É justamente a beleza dessa expressão poética radical que explica a duração e impacto

do “vão do papagaio”. Sua carga lírica e metafórica só pôde se transformar em realidade fílmica porque encontrou a ressonância devida em quem estava por trás da câmera.

O 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 íngrime. 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
Nesta 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

É essa latente contradição entre o esforço da lide e o lirismo do canto que torna tal manifestação cultural tão singular e que tanto atraíu Leon a ponto de fazê-lo retornar ao interior alagoano três anos após ter com ela entrado em contato pela primeira vez durante as filmagens de *S. Bernardo*.

Comunista que era, é possível que tenha percebido neste trabalho lúdico uma fagulha da sociedade comunista descrita por Marx em sua *Crítica ao Programa de Gotha*, “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” (1875).

Esta 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 desta 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 com um “manaê, manaê”, sendo que a última sílaba forte 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 que comece a 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 determinado ponto da canção, quando o puxador intensifica demais o ritmo, repercutindo desta forma a 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 destes últimos versos, uma panorâmica vertical revela que toda a comunidade participa do mutirão. Homens, velhos, mulheres e crianças, muitas crianças. Cada um carrega sua leva de barro molhado batido nas mãos. Não importa quanto possa levar, o importante é participar.

No alto da encosta, dois camponeses tapam a parede da casa. 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 que 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 o 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 entra em quadro montado em um cavalo branco e, empunhado impassivo 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 do puxador oferecer em clima de confraternização a bebida e comida ao mutirantes no final da empreitada.

Diferente da primeira parte do curta, percebe-se aqui um 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 os próprios 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, 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, estar-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 comporão 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 venha identificar posteriormente tais cantos de trabalho como uma espécie de “partido alto do campo, uma roda de samba no trabalho” (1995: 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 Leon sobre os cantos de trabalho: A arte mais pura. A primeira canção criada pelo homem.

A atração por este tema faria Leon Hirszman retornar ao Nordeste dois anos depois e, por conta própria – diferente do *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 período¹³, 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, e cujo ruído serve 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 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 desta 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 ele, na tentativa de representar o conjunto do universo popular, muitos cineastas brasileiros deste

¹³ Além da colaboração com Hirszman, Ferreira Gullar emprestou sua voz para a narração de dezenas de documentários entre os anos 60 a 80, dentre os quais destacam-se: “Brasília, contradições de uma cidade nova” (1967), “Linguagem da persuasão” (1970) e “Aleijadinho” (1978), dirigidos por Joaquim Pedro de Andrade; “Cabra Marcado para Morrer” (1964-1984) e “O fio da memória” (1991), ambos de Eduardo Coutinho; “Lima Barreto – trajetória” (1966), de Julio Bressane; “O Guesa” (1969), de Sergio Santeiro; “Waldermar Henrique canta Belém” (1977), de Miguel Faria Jr.; “Plantar nas Estrelas” (1978), de Geraldo Sarno; “A superfície domada, partida, dobrada” (1980), de Newton Silva; “Iyá-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 Carmargo” (1983), de Ricardo Miranda; “Igreja da Libertação” (1985), de Silvio Da-Rin. Vale lembrar que, além de poeta e ensaísta, Ferreira Gullar era presidente da Centro Popular de Cultura, o CPC da UNE, quando eclodiu o Golpe Militar em 1964.

período optaram por encaixar a realidade dentro um modelo previamente estabelecido. Dessa forma, ao invés de buscar representar a “voz do outro”, o filme se transformava, assim, 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 (1985:13).

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 pré-concebido da narração em over não permite que os camponeses tomem a palavra, fazendo com que o cineasta “fale no lugar deles que não falam” (1985: 37), não poderia ser transposta para a trilogia dos *Cantos de Trabalho*.

Se é verdade que a narração flerta em alguns momentos com este saber sociologizante, as imagens refletem, em contrapartida, um cineasta 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, se concretiza no registro minucioso de todas as etapas da cultura cacaueteira e como cada uma delas constrói sua expressão musical própria.

Na fase da colheita, por sobre o plano em contraplongé que acompanha a coleta, um por um, dos frutos no alto dos cacaueteiros, 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 desta 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 o tom bucólico da cena. Os versos se repetem por uma vez mais antes de se cortar para um plano conjunto, ao nível do chão, no qual os camponeses, sentados em dupla, descaroçam os cacaos empilhados. Segue-se uma

série de planos detalhes que registram a incrível destreza e rapidez com 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 facões, 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 uma 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 os caroços do cacau são envoltos em folhas de bananeiras para seca:

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

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

É, sem dúvida, o canto do *Cacau* que melhor representa o argumento defendido por essa dissertação de que as canções de trabalho, para além de auxiliar a produtividade e tornar a lide menos exaustiva, são 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 neste 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 costa, empurram levemente um aos outros, deslizam os pés, retardam o passo, fingem perder o equilíbrio, sorriem, batem palmas, trocam olhares jocosos. Se entregam, enfim, 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 no meio da roda pisa, canta, rodopia, dança. 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 em coro vista no 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, Hirszman opta, inclusive, por posicioná-la no meio do canavial, enquadrando os cortadores de frente, em planos médios e closes, num contraponto aos distantes planos panorâmicos comumente usados para retratar esta atividade, nos quais os cortadores aparecem quase sempre de costas, reduzidos no meio dos imensos tabuleiros de cana.

A aproximação da câmera, 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. Quebrado 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 Hirszman de vaticinar sua extinção. Como se poder 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, da mesma Alagoas onde presenciou pela primeira vez um canto de trabalho durante as filmagens de *S. Bernardo*, surge mais um registro vivo desta 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 regidas pelo compasso do canto:

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

Ao que parece, o vaticínio de Leon não se concretizou: 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, onde 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 político¹⁴.

Esta 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 deste quadro, o desenvolvimento industrial preconizado 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 como expressão cultural de resistência a essa dominação.

¹⁴ A título de exemplo, nas eleições de 2014, a Bancada BBB (Bíblia, Boi e Bala), termo cunhado para designar os deputados federais ligados aos setores ruralistas, militares e religiosos, conquistou 40% das vagas no Congresso Nacional. In: *A bancada BBB domina o Congresso*. Disponível em <http://www.cartacapital.com.br/revista/844/bbb-no-congresso-1092.html>. Acesso em 30/04/2015.

A imagem agreste: *S. Bernardo* de Leon Hirszman

O riscar do fósforo rompe a penumbra da tela e desvela em plano médio a figura solitária de Paulo Honório. Em seus olhos é possível ver o reflexo da chama branca que consome o fósforo seguro pelos dedos estáticos da mão direita. A luz rompe não só a escuridão, mas também o silêncio. É que junto com as finas labaredas, surgem em off distantes lamúrias humanas. Paulo Honório, absorto em “emoções indefiníveis”, mal percebe a chama se aproximar de seus dedos enquanto as vozes masculinas se tornam cada vez mais próximas até ganhar a forma de canto:

Chora papai
E mamãe também
Seu filhinho foi embora...

A última estrofe desemboca em um coro de gemidos agudos, o fósforo se apaga e a escuridão toma novamente a tela antes do corte que põe fim ao primeiro plano da sequência final de *S. Bernardo* (1972), adaptação cinematográfica do livro homônimo de Graciliano Ramos dirigida por Leon Hirszman.

Publicado em 1934, o romance *São Bernardo* retrata a trajetória de Paulo Honório, camponês miserável do agreste alagoano que, tomado pela violência e patogênese do instinto patriarcal de propriedade, transforma tudo que o cerca - terra, plantações, homens e emoções - em mercadoria. Esse processo de coisificação do mundo e dos seres o faz conquistar a fazenda São Bernardo - onde outrora trabalhara no eito - mas o brutaliza a tal ponto que o impede de se relacionar com sua esposa, Madalena. Sufocada pelos ciúmes e truculência do marido, Madalena se suicida, o que impele Paulo Honório a escrever um romance na tentativa de reconstituir os rumos da “vida agreste que lhe deu uma alma agreste” e, dessa forma, compreender e construir um “retrato moral de sua esposa”.

Escrito em língua simples, magra e expressiva, atendo-se ao essencial e necessário sem chantagem emocional ou estilista, o romance de Graciliano Ramos é visto até hoje como uma “das visões mais honestas que a nossa literatura produziu do homem e da vida” (CANDIDO, 1992: 70).

A linguagem enxuta e sem floreios do romance, com frases curtas e linguajar popular, pode ser encarada tanto como reflexo de seu narrador, Paulo Honório, que desde o início do livro confessa ser um sujeito “não acostumado a pensar”; como da própria estética literária de

Graciliano Ramos, que comparava o ato de escrever ao ofício das lavadeiras:

Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer.” (Entrevista concedida em 1948)

Leon Hirszman tinha isso bem claro quando decidiu adaptar *São Bernardo* para as telas no início dos anos 70. Vivia-se um momento de declínio das produções do Cinema Novo, incapaz de emplacar obras de cunho crítico por causa do recrudescimento da ditadura militar que chegava a seus anos de chumbo pós-Ato Institucional n. 5 – com aumento da censura, perseguição, tortura e morte dos oponentes ao regime.

Neste contexto, aproveitando a abertura que o regime dava às adaptações cinematográficas de obras clássicas da literatura brasileira, Leon Hirszman vislumbrou em *São Bernardo*, livro base dos vestibulares da época, “a oportunidade de criticar uma das perversões do regime capitalista pela revelação da natureza monstruosa das relações que engendra. Nele, as relações humanas têm preço e se tornam mercadoria, como qualquer outra” (CALIL, 2008).

O próprio Hirszman afirmou em entrevista concedida durante o lançamento do filme que Paulo Honório representava o processo de coisificação econômica ao guardar em si o mesmo fetiche pelo dinheiro presente na sociedade consumista que o regime militar enaltecia. “Ao observarmos a desumanização do personagem, sua transformação em coisa, em objeto que desrespeita os outros, deixamos de encará-lo como um mito para aceitarmos as suas contradições” (HIRSZMAN, 2008).

Para chegar a esse resultado, Leon buscou ser o mais fiel possível à estrutura do livro, respeitando metodicamente sua cronologia, diálogos e personagens. Relatos dos atores e equipe técnica dão conta que o romance era utilizado por todos como base de consulta direta durante as filmagens.

Essa fidelidade teve consequências políticas e estéticas. De um lado, ajudou na liberação sem cortes do filme - para provar a adaptação fidedigna ao livro, Hirszman chegou a anexar a íntegra do romance no recurso apresentado à Divisão de Censura de Diversões

Pública (DCCP); mesmo assim, o filme ficou preso por mais de um ano. Do outro, refletiu na forma fílmica adotada por Hirszman, que transpôs o rigor estilístico de Graciliano para a *mise-en-scène* do filme.

A prosa breve, sem adjetivos ou ênfases excessivos, buscando sempre o necessário e reduzida ao elemento essencial, característica do escritor alagoano, parece ter determinado a decupagem rigorosa e precisa de Leon Hirszman. A opção por longos planos sequências, com pouca movimentação da câmera e uma escala de planos mais aberta, somados à cenografia minimalista e uso predominante de luz natural, criaram um universo fílmico áspero, grave, sóbrio.

Em *S. Bernardo* não somos admitidos na ação, somos colocados face a ela. A tela é uma superfície espessa onde cada cena se dá, não como um movimento contínuo dentro de uma montagem da qual participamos; isto é, cada cena não leva e não serve simplesmente à outra, mas vive seu momento até a saturação. (XAVIER, 1974:130)

Não se busca, portanto, o simples envolvimento emocional do espectador, mas seu distanciamento crítico, nos moldes da estética brechtiana racional e antivoyerista adotada por boa parte dos cineastas cinemanovistas. “Evitei tudo o que pudesse enganar o espectador, que pudesse fazer com que simplesmente a emoção abarcasse todos os níveis da razão”, afirmava Hirszman (2008).

S. Bernardo foi filmado com a mesma Éclair Cameflex usada em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, também gravado em som direto.¹⁵ Para garantir a captura do som, a filmadora era acompanhada do *cameblimp*, equipamento que silenciava os ruídos da câmera e pesava cerca de 35 quilos, o que limitava consideravelmente a possibilidade de movimentação da câmera.

Esta limitação técnica, somada ao fato de que a produção do filme possuía uma quantidade bastante limitada de negativo, foi incorporada por Leon Hirszman como recurso de linguagem. Além da decupagem rigorosa, as cenas eram metodicamente ensaiadas antes das gravações e muitos planos foram filmados em take único, o que exigia dos atores e equipe uma precisão e tensão que só reforçavam a *mise-en-scène* austera e sóbria proposta por

¹⁵ Walter Goulart – responsável pelo som direto em *Dragão da Maldade* e *S. Bernardo* – afirma que no filme de Hirszman “o único som que não foi feito na locação foi a música do Caetano. O filme todo foi feito em som direto na locação”, inclusive a narração de Othon Bastos, “para aproveitar o clima, senão você perde a cor”. Entrevista concedida ao site da Associação Brasileira de Cinematografia (ABC), <http://www.abcine.org.br/artigos/?id=249&entrevista-walter-goulart> [acesso em 13/06/2014]

Hirzman. Um método de criação muito similar, inclusive, ao processo criativo do próprio Graciliano Ramos, como se pode perceber pelo trecho da carta escrita a sua esposa em 1937: “na vida que tenho, não me sobra tempo para sentimentalismo. É aqui no duro, arrumando frases com dificuldade.” (RAMOS, 1992b: 198)

Mas esta rudeza moral e distanciamento crítico não podem ser vistos como expressão de insensibilidade – tanto no livro como no filme. Em seu estudo sobre a obra de Graciliano Ramos, Antonio Candido (2006) ressalta que o desejo intenso de testemunhar sobre a condição humana dos viventes de seu tempo levou o escritor alagoano a superar o naturalismo descritivo e incorporar em sua escrita um forte caráter confessional e autobiográfico. Graciliano passa da narração para a confissão como desdobramento coerente e inevitável de sua visão de mundo e de arte. Como sintetiza Candido, “ficção e confissão constituem na obra de Graciliano Ramos polos que ele ligou por uma ponte, tornando-os contínuos e solidários” (CANDIDO, 1992: 69)

O capítulo 19 de *São Bernardo* é um dos mais belos exemplos dessa *ponte*. Rompendo a cronologia descritiva dos fatos, logo após relatar a primeira das grandes brigas que teria com Madalena, Paulo Honório começa o capítulo confessando:

Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste.

Reconhecendo sua incapacidade em compreender Madalena, uma professora primária que não compactuava com seu instinto de propriedade e que, por isso, se sensibilizava com as injustiças cometidas pelo esposo contra os moradores da fazenda, Paulo Honório se desnortoa.

Emoções indefiníveis me agitam - inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudades? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração.

Sua visão mercantil do mundo já não é suficiente para envolver Madalena, que se nega a virar coisa, propriedade, e se suicida. Debatendo-se contra essa subversão, Paulo Honório parece dar-se conta, mesmo que tardiamente, dos limites da racionalidade e de que “há fissuras de sensibilidade que a vida não conseguiu tapar, e por elas penetra uma ternura engasgada e insuficiente, incompatível com a dureza em que se encorajou” (CANDIDO, 1992: 29).

Essas “fissuras de sensibilidade”, longe de significar fraqueza, representam uma

barreira contra a coisificação completa das relações sociais. A compreensão e representação do mundo passa, dessa forma, pela aceitação e expressão do sentir, do imaterial. Em uma de suas últimas cartas em vida, Graciliano Ramos confia a sua irmã Marili:

Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos (1992b: 213)

A emoção não é, portanto, antirracional. Não há uma relação de superioridade ou antagonismo entre razão e emoção, mas sim uma espécie de complementaridade dialética. Analisando a obra de Leon Hirszman, Eduardo Escorel chegou à conclusão similar ao identificar uma:

Insatisfação com a rigidez dualista que impunha uma separação nítida entre o olhar para dentro, próprio da ficção, e o olhar para fora, próprio do documentário. Para tratar de temas vinculados a uma realidade cada vez mais complexa, a integração dialética entre subjetividade e objetividade surgia como indispensável. (ESCOREL, 2005: 266)

Nesta mesma chave de interpretação, Arthur Autran identifica no amadurecimento do fazer cinematográfico de Leon Hirszman “um grande esforço no sentido de investigar os segmentos sociais oprimidos de forma cada vez menos marcada pelo paternalismo e pelos preconceitos, tentando efetivamente estabelecer um diálogo o mais aberto e franco possível” (AUTRAN, 2004: 226). É o que afirma o próprio Leon Hirszman:

Houve muita discussão na esquerda a respeito da natureza do “nacional” e do “popular”. Me parece que o verdadeiro caminho para ambos passa pela valorização da emoção popular. Não se deve manipular a emoção popular à maneira da cultura de massa, isto é, à maneira das telenovelas, dos melodramas do rádio, do cinema convencional. Mas sem emoção não se pode comunicar as idéias. Deve haver uma dialética entre a razão e a emoção. (HIRSZMAN, 1995: 63)

Se no romance *São Bernardo*, a sensibilidade feminina e humanista de Madalena representa a antítese dialética à patogênese do sentimento de propriedade de Paulo Honório, Leon Hirszman incorporou outro elemento dissonante igualmente representativo: os cantos de trabalho camponeses.

No filme, após a constatação da morte de Madalena logo nas primeiras horas da manhã, Paulo Honório abandona o corpo inerte de sua mulher no quarto e caminha cabisbaixo

até a varanda da casa grande. Ouvem-se apenas o ruído de seus passos vacilantes, fragmentos de uma ave-maria e o chorar de Dona Glória, tia de Madalena, em off.

Numa elipse de dois anos, o filme corta para o solitário Paulo Honório, que acende um fósforo no meio da escuridão de sua sala. Seus olhar entorpecido parece remeter ao um dos raros – e impactantes – closes do filme presentes na sequência anterior: estendida na cama, a cabeça morta de Madalena toma todo plano antes que a mão de Paulo Honório entre em quadro e tente em vão reabrir os olhos de sua mulher.

É sobre essa atmosfera que surgem em gradativo fade as estrofes do canto de trabalho, repetidas durante toda esta sequência:

Chora papai
E mamãe também
Seu filhinho foi embora...

Os cantos de trabalho se apresentam, dessa forma, como a expressão emocional que Paulo Honório é incapaz de externar. A voracidade de seu instinto patriarcal de propriedade está despedaçada pela morte de Madalena e “na atrofia da sua rusticidade”, percebendo a insuficiência de sua racionalidade coisificadora, o fazendeiro “se perscruta, se apalpa e tenta compreender” (CANDIDO, 1992: 106) as contradições de sua vida e visão de mundo.

Se, no livro, Madalena é o estopim dessa desestabilização, os cantos de trabalho parecem ser o complemento imagético e sonoro dessa sensibilidade humanista no filme de Hirszman.

Da penumbra claustrofóbica de Paulo Honório, corta-se para um plano geral do eito sob o sol a pino da manhã. Vê-se uma poeira esbranquiçada ganhando todo o quadro e, dentro dela, surgem lentamente a cabeças dos camponeses que sobem a encosta arando o solo com as mãos. Câmera estática no alto do morro, com o caminhar dos trabalhadores ritmados pelo canto de trabalho, vão se desvelando as demais partes de seus corpos até que eles se apresentam por completo – envoltos, ainda, numa áurea de poeira.

O canto então alcança sua plenitude de agudez e estridência e sobre ele se sobrepõe a voz off de Paulo Honório, interpretado por Othon Bastos: “Faz dois anos que Madalena morreu. Dois anos difíceis. Sou um homem arrasado. Doença? Não. Gozo perfeita saúde. Até hoje, graças a Deus, nunca um médico me entrou em casa”.

Cada pausa de sua fala é preenchida pelos gritos estridentes do canto. Mas a mixagem desses dois áudios não privilegia a narração, como era de se esperar. Ambos em primeiro

plano sonoro, com o mesmo volume, eles estão imiscuídos a tal ponto que parecem dividir o mesmo espaço, como se Paulo Honório falasse aos camponeses, e estes cantassem para ele. Esta sensação é fortalecida pelo fato do canto e fala remeterem ao mesmo tema: a perda de um ente querido.

A dialética entre razão e emoção de que fala o próprio Hirszman parece se aplicar perfeitamente aqui. O caráter lúdico do esforço solidário nos cantos de trabalho se apresenta como antítese ao egoísmo individualista e explorador do proprietário Paulo Honório. O contraste se dá tanto na fotografia - o plano noturno e fechado do fazendeiro é seguido pelo plano geral diurno e externo dos camponeses -, como na tonalidade do som – monólogo grave por parte de Paulo Honório, coro agudo do lado dos camponeses.

A edição de som e imagem dos planos seguintes reforça esse antagonismo. Duas camponesas, perdidas na imensidão do plano geral, semeiam sob forte sol as terras de uma encosta. Os cantos continuam lancinantes, mas Paulo Honório parece insensível a seus esforços e segue seu monólogo:

Não tenho doença nenhuma. Está visto que cessando essa crise a propriedade se poderia reconstituir e voltar a ser o que era. A gente do eito se alfalaria de sol a sol, alimentada com farinha de mandioca e barbatanas de bacalhau. Caminhões rodariam novamente, conduzindo mercadorias para a estrada de ferro. A fazenda se mexeria outra vez de movimento e rumor.

No entanto, esse discurso materialista e mercantil, que trata os seres como coisa, mercadoria, não se sustenta mais. A morte de Madalena desmontou a racionalidade coisificadora de Paulo Honório:

Mas para quê? Para quê? Não me dirão? Nesse movimento e nesse rumor, haveria muito choro e muita praga. As crianças nos casebres úmidos e frios inchariam ruídas pela verminose. E Madalena não estaria aqui para mandar-lhes remédio e leite.

Pela primeira vez, o fazendeiro parece dar mostras de solidariedade com o sofrimento de seus trabalhadores. Seus filhos são tratados no diminutivo e suas condições de vida são levadas em consideração. Essa mudança no discurso também ocorre imageticamente. De um plano panorâmico da encosta sendo semeada por dezenas de camponeses que, de tão distantes, mais parecem formigas, corta-se para um plano conjunto de uma casa de taipa, homem à janela, três mulheres à porta e oito crianças dispostas no pátio. Presas na parede, quatro

gaiolas ajudam a compor o quadro desolador - reforçado pela imobilidade da câmera e os cantos de trabalho ao fundo. Ouve-se, então, a voz de Paulo Honório: “Os homens e as mulheres seriam animais tristes. Bichos”.

Vemos então, em primeiro plano, uma das mulheres encostadas na porta da casa de taipa. Moscas sobrevoam seu rosto, que ocupa a metade esquerda do quadro. Quebrando a quarta parede, seu olhar mantém-se duro e fixo para as lentes da câmera. O mesmo olhar fixo da criança de rosto sujo e cabelo revoltado do primeiro plano seguinte.

Num filme onde preponderam planos gerais, é sintomático que os raros closes sejam de Madalena e, no fim, das mulheres e crianças camponesas. Como se a presença feminina, junto com os cantos de trabalho, simbolizasse a humanização da “alma agreste”. Essa parece ter sido a perspectiva do próprio Hirszman, já que o tom agudo dos cantos, mesmo parecendo somente no final do filme, serviu como referência para a construção da trilha sonora da personagem Madalena feita por Caetano Veloso¹⁶.

A força destes sons e imagens, registrados de forma documental, parece desmontar o distanciamento materialista de Paulo Honório.

As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos como Padilha, bichos do mato como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo. Bois mansos. Coloquei-me acima de minha classe. Creio que me elevei bastante. Estou certo que escrituração mercantil, os manuais de agricultura e pecuária que forneceram a essência de minha instrução não me tornaram melhor do que eu era quando arrastava peroba.

As criaturas que ele tanto abominava, negando sua própria origem, ressurgem agora de espinha dorsal e cabeça erguidas. Por trás do verniz lamentoso de seus cantos de trabalho se escondem lampejos de uma dignidade negada – e agora desvelada – do trabalho como ato lúdico, criativo e essencialmente humano. A agudez lancinante de seus cantos podem ser vistos, dessa forma, como resistência à coisificação da exploração do trabalho que lhes aflige Paulo Honório e seu instinto de propriedade.

Leon Hirszman compreendeu e transpôs essa contradição para a sequência final de *S. Bernardo*. Enriquecendo criativamente o romance de Graciliano Ramos, ele incluiu um novo componente social e artístico para questionar a violência das relações sociais no campo nordestino.

¹⁶ Depoimento concedido a Lauro Escorel em abril de 2008, presente nos extras do DVD *S. Bernardo* lançado pelo projeto Leon Hirszman no mesmo ano.

Se o escritor alagoano encontrou em Madalena o elemento dissonante dentro da estrutura de seu romance, Hirszman incorporou o registro documental dos cantos de trabalho como contraponto imagético e sonoro à espiral autodestrutiva de seu protagonista. Por isso a mixagem igualitária entre os áudios dos cantos de trabalho e o monólogo final de Paulo Honório. Por isso também o surgimento dos closes e planos frontais dos camponeses¹⁷. Não há mais hierarquia nem superioridade entre proprietário e trabalhadores.

Seguindo essa linha, no último registro dessa sequência documental, vê-se em plano geral sob a luz do fim de tarde, um camponês em pé ao lado da mesma casa de taipa, olhando para a câmera. Os cantos de trabalho seguem seu toar, crianças entram na casa, e o homem permanece imóvel, como se encarasse, ao mesmo tempo, câmera, Paulo Honório e, nós, espectadores. Diante dessa interpelação, surge a confissão do narrador:

Pelo menos naquele tempo não sonhava ser o explorador feroz em que me transformei. Julgo que me desnorteei numa errada. Hoje não canto nem rio.

Só após a emoção catalisadora desta sequência documental podemos voltar à solidão angustiante de Paulo Honório, agora com olhar renovado, como num movimento de síntese dialética. Cabeça e braços sobre a mesa, à luz de uma fina vela, ele olha firmemente para a câmera. Ainda é possível ouvir os últimos trechos dos cantos de trabalho em fade out quando surge sua voz em off:

Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível começarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível começarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige.

Mesmo consciente de sua “brutalidade e egoísmo”, frutos da “profissão e modo de vida que o inutilizaram”, o fazendeiro não consegue modificar-se. Sua alma agreste, neste momento derradeiro, parece se debater diante do antagonismo dialético entre a razão mercantil e a emoção humanista – antagonismo sintetizado imagética e sonoramente por Leon Hirzsmann ao incorporar os cantos de trabalho camponeses na última sequência de *S. Bernardo* e cuja força o levará a retornar à região Nordeste durante a década de 70 para produzir sua trilogia sobre o tema.

¹⁷ Ao analisar a obra documental de Leon Hirzsmann, Fernão Ramos ressalta que “A imagem do povo, do anônimo trabalhador, é sem dúvida a imagem recorrente do documentarismo de Leon (...) A expressão meio inocente, e ao mesmo tempo meiga e dura, da população brasileira mais humilde faz a câmera de Leon pulsar mais forte. Primeiros planos são recorrentes para estampar essa imagem, que pontua com lirismo seus documentários” (2000: 211).

Incapaz de solucionar esta contradição, resta a Paulo Honório, cabeça sobre as mãos em primeiríssimo primeiro plano, “ficar aqui às escuras, até não sei que hora, até que morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos”.

Para não concluir: A imagem resistente

Meu povo e meu poema crescem juntos
como cresce no fruto
a árvore nova

No povo meu poema vai nascendo
como no canavial
nasce verde o açúcar

No povo meu poema está maduro
como o sol
na garganta do futuro

Meu povo em meu poema
se reflete
como a espiga se funde em terra fértil

Ao povo seu poema aqui devolvo
menos como quem canta
do que planta

Não encontrei melhor forma de descrever a ética cinematográfica de Humberto Mauro e Leon Hirszman do que estes versos de Ferreira Gullar, que abrem seu livro de poemas *Dentro da noite veloz* lançado em 1975.

Falo em ética porque, na obra destes cineastas analisada ao longo da dissertação, a expressão estética cinematográfica é modelada por um firme posicionamento moral perante o outro filmado.

Mais do que apreender a realidade como objeto ou convencer o espectador sobre determinado ponto de vista, importa para Mauro e Hirszman mostrar. Transmitir.

Menos como quem canta do que planta.

Transmissão talvez seja uma das palavras-chave para encarar tais filmes. Ao buscar expressar cinematograficamente esses ancestrais cantos de trabalho, Mauro e Hirszman inscrevem-se dentro da milenar tradição humana de propagação de saberes entre gerações. Suas trilógicas particulares sobre as canções de trabalho camponesas são como as histórias dos griots africanos, preservando e difundindo a cultura e os valores de seu povo.

Seria injusto, contudo, restringir a importância desses filmes ao seu caráter de registro histórico.

Não se pode esquecer que tais obras foram construídas em meio a regimes autoritários. Humberto Mauro e o Estado Novo, Leon Hirszman e a Ditadura Militar. Sob esse aspecto,

seus *Cantos* também são um posicionamento perante a ideologia destes regimes.

Mauro trabalhou para o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) desde sua fundação em 1936 até sua aposentadoria em 1964. Todavia, sua produção neste órgão, em especial a série *Brasilianas* (1945-1964), ao retratar o mundo rural, suas expressões culturais e os valores do trabalho do homem de campo, questionou o projeto nacionalista gerido pelo Estado Novo (1937-1945) e pautado por uma industrialização e urbanização uniformizantes e concentradoras.

Hirszman realizou *S. Bernardo* e a trilogia dos *Cantos de Trabalho* durante o milagre econômico brasileiro, período em que o recrudescimento da repressão e tortura dos opositores à ditadura militar conviveu com uma taxa de crescimento do PIB superior a casa dos 10% ao ano, gerando o maior crescimento econômico desde a Proclamação da República e, com ele, um ufanismo oficial representado pelos slogans “Brasil Grande”, “Brasil Potência” e “Brasil: ame-o ou deixe-o”.

Pautado, principalmente, pelo investimento em empresas estatais e por grandes obras de infra-estrutura, como a Transamazônica, a Usina Hidrelétrica de Itaipu e a Usina Nuclear em Angra dos Reis, o milagre econômico brasileiro escondia atrás de si o aumento na concentração de renda, a desvalorização e o arrocho dos salários. No universo rural, o período foi marcado pela Revolução Verde com incentivo aos monocultivos concentradores de terra e à entrada massiva de empresas multinacionais, expulsando camponeses de suas terras e aumentando o êxodo rural.

Diante deste quadro, representar os cantos de trabalho, com foco explícito em seu caráter coletivo e solidário, manifesta uma afronta direta de Leon Hirszman a este projeto nacionalista excludente.

Contudo, não se pode cair em certa lógica binária de demonização da modernização. Não me parece ser esse o intento de Humberto Mauro e Leon Hirszman. Seria mais correto afirmar que sua ética cinematográfica tinha como norte um outro modelo de desenvolvimento, focado no humano, no valor do trabalho, nas vocações e características de cada território. Um desenvolvimento que, na construção da nação, levasse em consideração os saberes e fazeres populares, transformando-os dialeticamente para lidar com os desafios da modernidade.

Esta preocupação em construir uma visão mais ampla da Nação, incluindo e evidenciando o universo rural, não se conformou, todavia, numa pretensão de retratar de modo definitivo e categórico a cultura camponesa.

O mais belo e desafiador nestes *Cantos de Trabalho* é a percepção de Humberto e

Leon de que não existe uma identidade pura, estática e intocável do outro camponês, diante da qual o cineasta deveria resumir-se a representá-la da maneira mais fidedigna possível. Como bem expressa Edward Said, “a realidade humana está constantemente sendo feita e desfeita, e qualquer coisa semelhante a uma essência estável está constantemente sob ameaça” (2007:443).

Se a identidade cultural não é natural e estável, mas “construída e de vez em quando inteiramente inventada”, as imagens cinematográficas desta cultura não são mais que... imagens. Invenção audiovisual de uma cultura, de um povo. E por serem imagens construídas de uma realidade em constante processo de mutação, não se pode julgá-las como boas ou más, certas ou erradas. Existem apenas maneiras específicas de se criar uma imagem sobre o outro. A voz do outro não existe em estado puro; é também uma construção, uma criação.

Deste modo, retomando o mote inicial da pesquisa, não é o grau de fidelidade realista que diferencia o vídeos populares da ABVP dos *Cantos de Trabalho* de Mauro e Hirszman, mas sim que tipo de representação eles construíram sobre o universo camponês. Cada conjuntura histórica, social e estética criará novas e distintas imagens e vozes, mas nenhuma delas será a imagem ou voz camponesa em sua essência.

Esse, talvez, tenha sido o principal ensinamento que a feitura desta dissertação me trouxe, seja como pesquisador acadêmico, seja como realizador audiovisual: a cultura camponesa é uma construção social e suas imagens cinematográficas criações estéticas que expressam a conjuntura histórica e determinada visão de mundo de seu realizador. Não há uma cultura camponesa a ser catalogada e exposta em museus, assim como não há uma imagem desta cultura a ser registrada em definitivo e exibida em salas de cinema. Ambas são invenções, dialeticamente mutáveis no tempo e espaço.

Por fim, mas não menos importante, está a centralidade do trabalho nestas obras. Os dois cineastas buscaram, cada um a sua maneira, destacar o labor humano como matéria prima que atravessa a História e o fazer cinematográfico.

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

Trabalhando, criando, produzindo, a pessoa fica mais forte para resistir a todos aqueles embates – a tortura, o amesquinhamento 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: 309).

O trabalho, seja ele qual for, do lavrador ao pintor, do rebocador de parede ao cineasta, é um processo criativo, uma expressão do Eu. E 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.

As centenas de compilações no *Youtube* com os sugestivos títulos de “músicas para trabalhar”, a disseminação de espaços de coworking nos grandes centros urbanos, a criação de cooperativas de trabalhadores e de empreendimentos econômicos solidários pautados pela autogestão e compartilhamento comunitário dos frutos do trabalho, são outros exemplos desta resistência.

O trabalho persiste. Atravessa.

Humberto Mauro e Leon Hirszman expressaram-no em imagens cinematográficas.

Sem idealismo.

Bruto. Suado. Cantado.

Real.

Como nos versos de Ferreira Gullar:

Quem fala em flor não diz tudo.
Quem me fala em dor diz demais.
O poeta se torna mudo
sem as palavras reais.

Referências

Bibliografia

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional II: danças, recreação e música**. 3ª. Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ALVAREZ, Silvia... [et al]. **Deus e o Diabo e os limites do Audiovisual como ferramenta de transformação social** In Outras terras à vista: cinema e educação do campo. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2010.

ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. Livraria Martins Editora: São Paulo, 1962.

_____. **Dicionário Musical Brasileiro**. Coord. Oneyda Alvarenga e Flávia Toni. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, IEB/Edusp, 1989.

AUTRAN, Arthur. **Leon Hirszman: em busca do diálogo** In Documentário: Tradição e transformação. Francisco Elinaldo Teixeira (org.) São Paulo, Summus, 2004. P. 199-226

BALÁZS, Béla. **El film: evolución y esencia de un arte nuevo**. Ediciones Losange: Buenos Aires, 1957.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**. São Paulo, Perspectiva, 1992.

CALIL, Carlos Augusto. **Obra de Leon Hirszman: a caixa dois**. Projeto Leon Hirszman, caderno de textos n. 03. Ministério da Cultura, Rio de Janeiro: 2008. p. 4-8

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6ª. Edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

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

_____. **Tese e antítese**. Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre Azul, 2006.

CARDENUTO FILHO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro**. 2014. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 3^a Edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972. (pg. 21/24 – 731/732)

_____. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984.

COMOLLI. Jean-Louis. **Ver e poder** - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ESCOREL, Eduardo. **A direção do olhar**. In O Cinema do Real. Maria Dora Mourão e Amir Labaki (org.). São Paulo. Cosa Naify, 2005

FRANCE, Claudine de. **Antropologia e cinema**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998

GERVAISEAU, Henri Arraes. **O abrigo do tempo**: Abordagem cinematográficas da passagem do tempo. São Paulo: Alameda, 2012.

GIOIA, Ted. **Work Songs**. Durham: Duke University Press, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

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

_____. **Paulo Emílio entrevista Leon Hirszman**. Projeto Leon Hirszman, caderno de textos n. 03. Ministério da Cultura, Rio de Janeiro: 2008. p. 26-30

LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê do Folclore*. 5^a. Edição. São Paulo: Ricordi, 1972.

MORETTIN, Morettin. **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda, 2013.

MARX, Karl. **As lutas de classes na França de 1848 a 1850**. In: _____. Obras escolhidas: Karl Marx – Friedrich Engels. Vol. 2. São Paulo: Alfa-Omega, s/data.

MOTTA, Ana Raquel. **Análise discursivo-ergológica das canções de trabalho**. Anais eletrônicos da 2^a. Jornada Internacional de Estudos do Discurso. Disponível em: <anais.jiedimagem.com.br>. Acesso em 15/10/2013.

MURCH, Walter. **Esticando o som para ajudar a mente a ver**. Trad.: EMERY, Osvaldo. Publicado originalmente no The New York Times, 1 out. 2000. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/55038508/Esticando-o-Som-para-ajudar-a-Mente-a-Ver>> Acesso em 20 Jun. 2012.

OLIVEIRA. Francisco de. **Crítica à razão dualista/O ornitorrinco**. São Paulo, Boitempo, 2003.

PEREIRA, Marcus. **Música Popular do Sul**. São Paulo, Discus Marcus Pereira: 1975. 1 LP.

RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 2ª edição. São Paulo, Editora SENAC, 2004.

_____. **Hirszman e Mauro, Documentaristas**. Estudos de Cinema, v.3, São Paulo, 2000, p.191 - 216.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 58ª. edição. Record, Rio de Janeiro, 1992.

_____. **Cartas**. 7ª edição. Record, Rio de Janeiro, 1992b.

_____. **Vidas Secas**. 62ª edição. Record, Rio de Janeiro, 1992.

RANGEL, Jorge Antonio. **Humberto Mauro**. Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, Recife, 2010.

RIBEIRO, Joaquim. **Os brasileiros**. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1977.

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

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

ROMERO, Silvio. *Folclore Brasileiro: cantos populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1985.

SAID. Eduardo W. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Orientalismo: O oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

SHOHAT, Ella e Rober Stam. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2006.

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

VIANY, Alex. **Humberto Mauro: sua vida/ sua arte/ sua trajetória no cinema**. Rio de Janeiro: Editora Artenova/ Embrafilme, 1978.

VILA, Pablo. **Práticas Musicais e Identificações Sociais**. In: Significação, ano 39, nº38, PPGMPA/ECA-USP, 2012.

XAVIER, Ismail. **A alegoria histórica** In Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica, vol. I. RAMOS, Fernão (org.). São Paulo: SENAC, 2005 (p. 339-379).

_____. (org.) **A Experiência do Cinema**. São Paulo, Graal, 2003

_____ **Em torno de São Bernardo.** In Revista Argumento, Janeiro de 1974, (p. 125-130)

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade.** São Paulo: Vozes, 2011.

Filmografia

ABOIO. Direção: Marília Rocha. Produção: Helvécio Marins Jr. e Marília Rocha, 2005, 73min, Cor e PB, 35 mm

ABOIOS E CANTIGAS – BRASILIANAS 5. Direção: Humberto Mauro. Produção: Instituto Nacional do Cinema Educativo – INCE, 1954, 9min, PB, 35mm.

CANTOS DE TRABALHO – BRASILIANAS 5. Direção: Humberto Mauro. Produção: Instituto Nacional do Cinema Educativo – INCE, 1955, 10min, PB, 35mm.

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.

INTERIORES OU 400 ANOS DE SOLIDÃO. Direção: Werner Salles Bagetti. Produção: Durval Leal e Rafael Barbosa, 2012, Cor, 30 min, Digital.

OXENTE, POIS NÃO. Direção: Joaquim Assis. Produção: Zodíaco e FASE – Regional Sudeste/Sul, 1973, 22min, 35mm.

SÃO BERNARDO. Direção: Leon Hirszman. Produção: Saga Filmes, 1972, 114min, 35mm.

Anexo: Compilação de Cantos de Trabalho

Sem a pretensão de esgotar o tema, já que é imensa a variedade desta expressão cultural nas distintas regiões brasileiras, segue para fins de consulta a transcrição dos cantos de trabalho recolhidos durante as pesquisas bibliográficas e análises fílmicas realizadas para a feitura desta dissertação.

Os cantos estão divididos pela autoria do registro original, começando pelas obras audiovisuais.

Humberto Mauro (1955)

Aboio

I.

Aprantei meu pé de cravo
Adonde o rio faz remanso
Aprendi fazer carinho
Pra fazer do bravo manso

II.

Bezerro pra moça bonita
Caruaru pro cidadão
E o branco pro teimoso
O sertão pro valentão

III.

Meu boi nasceu de manhã, Oh maninha
Ao meio dia se assinou...
Às quatro horas da tarde, Oh maninha
Com quatro touros brigou...

IV.

O meu boi morreu...
O que será de mim?
Manda buscar outro, Oh maninha
Lá no Piauí

Canto de pilão

I.
Tanta gente pra comer
E eu só pra socar

II.
E bate o pilão...
Aroeira!
Na terra do açude
Aroeira!
Põe força na mão
Aroeira!
No corpo saúde
Aroeira!
O sol vai queimando
Aroeira!
A pele da gente
Aroeira!
E a gente cantando
Aroeira!
E a terra sofrendo
Aroeira!

Canto de Barqueiro

Matar saudade
Não deixar meu bem morrer
Tô ganhando meu dinheiro
Pra dona vosmicê
Deixa a canoa correr
Ôi meu dinheiro pra dona
Deixa a canoa correr
Laláíái
Eu desci pro rio abaixo
Numa canoa furada
Arriscando minha vida
Por uma coisinha de nada
Você diz que vai embora
Bem podia me levar
Eu não sou tão pequenino
Que não possa caminhar
Samba do rio
Pra dona vosmicê
Deixa canoa correr

Canto de Pedra

Ôi, companheiro, Ôi
Ôi, levanta a pedra, Ôi!

Leon Hirszman (1972-1976)**Mutirão**

I.
Eu vou contar os meus sentimentos
Já que com meu companheiro
Que divino é o nascimento
Só Deus é que sabe olhar a gente
Ô Zé Migué
Diz à onça que choveu
choveu
choveu
Choveu chuva
Mangal encheu
Martelador, amigo meu
Companheiro
Martelador
Vem comigo, meu cidadão
Martelador
Ô filho, dá a mim a terra
Martelador
Atrás de mim no portão
Martelador
E lá voou
Papagaio, meu loro
Voou
Papagaio do sertão
Voou
Papagaio, meu loro
Mas quando aqui
Nesta 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

II.

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 peneira
 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
 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
 Até talvez eu tiro o par
 Passou do risco, perdeu
 Carabina, carabineiro
 Mas tudo isso é função
 Eu cavo é o barro, eu furo o chão
 Dou embalo ao galão
 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 paraibana
 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

III.

Chora papai
 E mamãe também
 Seu filhinho foi embora...

Cacau

I.

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
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

II.

Meu boi molha no molhador
E eu vou seguir meu baião
Não passa como a sereia
Que vem penetrar no mar
Boi molha no molhador
E o boi molha no molhador
E eu gostei de ver a manhã
Não passa como a sereia
Que vem penetrar no mar
Boi molha no molhador
Eu estava lá
Ia direto a Juazeiro
A pitomba quando é cheirosa
De longe eu sinto teu cheiro
Eu estava lá
Ia direto a Juazeiro
A pitomba quando é cheirosa
De longe eu sinto teu cheiro
Quando eu viajei para São Paulo
Foi dois camaradas mais eu
Quando eu cheguei na cidade moço
Meus dois camarada morreu

III.

Pisa, pisa no caroço da azeitona
Você toma o amor dos outros
Mas o meu você não toma
Se tomar, eu buscar
Ô pisa, pisa no caroço do juá
Ô Pisa, pisa no caroço da azeitona
Você toma o amor dos outros
Mas o meu você não toma
Se tomar, eu buscar
Pisa, pisa no caroço do juá
Você toma o amor dos outros
Mas o meu você não toma
Se tomar, eu buscar
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
Moreninha vem me acarinhar
Moreninha vem
Vou-me embora, vou voltar
Moreninha, vem
Vem, minha sabiá
É hora de ir embora
Eu vou agora voltar
Deus lhe pague, Deus ajude
Quem me deu de coração
Quem lhe deu essa palhoça
Não me dá, vou trabalhar
Vem me acarinhar
Quem ficou, não diz à outra
Que é pra ela esperar
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

Cana de açúcar

Não tenho medo de errar
Quando eu estou tomadinho
Não tenho medo de errar
Aparei a cana
Que quebrou minha janela
Cinco jogos de costela
Mocotó sem cozinhar
Eu dou um pulo
Por cima de outro pulo
Eu quero ver pulo por pulo
Quero ver pulo pular
Eu dei um tapa na cadeira do tacana
Quebrei toda na banana
Quase que morro por lá
Oi, minha mulher quis dar uma canhota
Na minha cara não dá
E se der também apanha
Outro remédio não há
E a corda na cama roliça
Prometo te amarrar
Eu dei um pulo
Pra cima de outro pulo
Quebrei tamborete de mesa
Cadeira de balançar
Eu vou ver o Carioca
Que há de parar pra ver eu cantar
Eu vou ver o Carioca
Que há de parar pra ver eu cantar
Seu Carioca
Quando eu pego o meu facão
Quando eu canto todo mundo
Quando eu canto no sertão
Seu Carioca
Mandou a conta na munheca
Pegou o dinheiro no bolso
Não tem o dinheiro que eu quero
Seu Carioca
E agora para não dizer
Meu facão está danado
Fala aquilo e você vê
A mulher quis dar uma canhota
Na minha cara não dá
E se der também apanha
Outro remédio não há
E a corda na cama roliça
Prometo te amarrar
Eu dei um pulo

Pra cima de outro pulo
Eu quero ver pulo por pulo
Quero ver pulo pular
Tamborete não é mesa
Que não é pra eu sentar
Meu bezerrinho
Ô meu bezerrinho
Meu bezerrinho
Você é malcriado
Saiu do meio do gado
Foi comer sozinho
André mais Joaquim
Deram uma carreira
Cavalo veleiro
Que veio do Bonfim
Eu estou na fina
Nas paletas
Toma Dona Maria Preta
Correndo do Seu Joaquim
Meu bezerrinho
Ô meu bezerrinho
Meu bezerrinho
Você é malcriado
Saiu do meio do gado
Foi comer sozinho
André mais Joaquim
Deram uma carreira
Cavalo veleiro
Mas não viram o fim
Eu estando a fim
Na minha paleta
Toma Dona Maria Preta
Correndo...

Werner Bagetti (2012)**Batedores de feijão**

I.

Oi, tina, tina, tina

Oi, tina, tina, dor

Você chora porque fica

Eu choro porque não vou

II.

Cachaça boa

Só vem lá do Cariri

Eu bebo ela

Somente pra divertir

Eu bebo ela

Passo a noite no sereno

Morena, deixa eu beber

Deixa eu tombar

Deixa eu cair

Mário de Andrade (1962)

Cantos de Trabalho

1. Ronda / Rio Grande do Sul (zona missioneira)

Meu cavalo ta cansado,
 Meu relho ta rebentado,
 Minhas esporas tão quebradas,
 Meu laço ta desarmado.

2. Pedreiros / Capital Federal

Oi! (ter)
 Oi, a moreninha, oi!

3. Pedreiros / Pernambuco

Êh, companheiro, hum!
 Êh, levanta pedra, hum!
 Êh, lá vem ela, hum!
 Êh, (es)tá pesada, hum!
 Êh, bota força, hum!
 Êh, lá vem ela acolá, hum!
 Êh, companheiro, hum!
 Êh, puxa pedra, hum!

4. Cana fita (Canto de usina / Pernambuco)

Eu aprendei cana
 Na resta do Só
 Pra nascê mio:
 Nasceu a cana-fita.
 A usina apita,
 Cana nas istêra!
 Assuca de primêra
 Tem a co bonita.
 Cana-fita = cana listrada. Resta = Réstia.

5. Ai! Baiana
(Canto de usina / Pernambuco)

I.

Colônia, usina Catende,
Roçadim de seu Mende,
Pirangi de seu Cando,
Neste mundo eu ando
Cumprindo um sina
Qui inté nas usina
Já tou trabaiaando!
Ai! Baiana,
Baiana que é que hai?
Ou! Baiana,
Baiana, meu amô!

II.

Paimera, Reberão, Iscada
Eu tenho uma namorada
Que me deu um broque;
A vorta é crué
Na namoração,
No aperto de mão
Foi s'imbora o ané!

III.

Da usina sou cabo de istera,
Trabaio nas cardêra,
Da luz do moto,
Sou distiladô
De espírito de vinho,
Intendo um poquinho
De cunzinhadô!

IV.

Baiana só qué bebê vinho
Zinebra Fokinho,
Conhaque e licô,
Cigarro Condô
Marca Lafayette,
Toma deforéte
Quando fai calô

6. Baiana**(Canto de usina / Rio Grande do Norte)**

Baiana,
Quem foi que te dixe
Que bala de rifle
Matava ninguém!
A bala que mata
É bala de revolve,
Choque de ostromove (automóvel)
Trombada de trem

7. Sábado de tarde**(Canto de usina / Pernambuco)**

Sabo de tarde
Na volta do Cucaú
Levantei bandera azú
Mode o trem passá;
Ai, Mané Brai
Tem talento de motô,
Na sede do Caiadô
Quero vê a paia voá
É esta a minha razão
Faço um chalé de ouro
Dentro ponho um tezouro
Dou de presente ao patrão!

Rossini Tavares de Lima (1972)**Canto de Trabalho****1. Você diz que rola pedra**

Você diz que rola pedra
Rola pedra nem por isso,
No dia que tô atoa,
Rola pedra pra patroa.

Você diz que rola pedra
Rola pedra nem por isso,
No dia que tô atoa,
Rola pedra no serviço.

2. Bate, bate o ferreiro

Bate, bate o ferreiro
Noite e dia sem parar,
Bate, bate o dia inteiro
Até nas noites de luar.

Triste é meu destino
Trabalhar e só trabalhar,
Sem o descanso necessário
Para o sustento ganhar

3. Limpar vidraça

Limpar vidraça
O dia inteiro,
É o meu serviço
Costumeiro.

Não lardo dele,
Nem por nada,
Só pra ganhá
Muito dinheiro.

4. Pega a enxada e leva o pito

Pega a enxada e leva o pito
 Vamo ino Sebastião
 Vamo capiná o arrois,
 Na bêra do ribeirão,
 Na bêra do ribeirão.

Ói que o mato tá matano
 O miará do grotão,
 No roçado da baixada
 Na bêra do ribeirão,
 Na bêra do ribeirão.

5. Ué, ê, trabaiaadô

Ué, ê, trabaiaadô
 E a pedra do Corcovado
 Rebentô,
 Ué, ê, trabaiaadô
 La, lagoa sossegô
 Ué, ê, trabaiaadô
 Ué, ê, trabaiaadô

Pregões

1. Quem quiser comprar suspiro, ai

Quem quiser comprar suspiro, ai,
 Vá in casa qu'eu dô dado, ai,
 Eu tenho um pé de suspiro, ai,
 Que dá suspiro dobrado, ai.

2. Batata doce

Batata doce
 Tá quentinha,
 Ói que beleza
 De sobremesa

Dona Teresa
 Traz a bandeja,
 E leva a sobremesa
 Que beleza.

Olha a Batata Doce
Depressa dona Maria,
Traga bacia
Senão esfria.

3. Verdura, verdureiro

Verdureiro, verdureiro
Olha o tomate o pimentão,
Venham todos a comprar
Mas fiado eu não vendo não.

4. Quem quer a boa pescada

Quem quer a boa pescada
Quem quer o bom camarão
Quem quer a boa sardinha
Que há no nosso mercado

5. Olha a laranja pêra

Olha a laranja pêra
Como esta não há outra,
É igual a uma morena,
Que é uma flor ainda em botão.
6. Fita, renda e botão (235)

Fita, renda e botão.
Renda, botão e fita,
Compra aqui do Jorge,
Que você fica bonita

Marcus Pereira (1975)**1. Cuá-fubá (fabricação de fubá)**

Cuá fubá, cuá fubá
Essa moça morena não sabe cuá
Cuá fubá, cuá fubá
Dá peneira pra outra
Que sabe cuá

Pinheiro me dá uma pinha
Roseira me dá um botão
Menina me dá um abraço
Que eu te dou meu coração

Cuá fubá, cuá fubá
Essa moça morena não sabe cuá
Cuá fubá, cuá fubá
Dá peneira pra outra
Que sabe cuá

De que serve um pingô d'água
Em meio do rio corrente
De que serve ter amor
Longe da vista da gente

Cuá fubá, cuá fubá
Essa moça morena não sabe cuá
Cuá fubá, cuá fubá
Dá peneira pra outra
Que sabe cuá

O fogo quando se apaga
Nas cinzas deixa o calor
Dois amor quando se afasta
No coração deixa dor.

2. Andar de caboclo (canto de pescadores)

Como é bonito
O andar do caboclo (bis)
Que pisa na areia
No rastro dos astros.

Salve Sereia e
Salve Iemanjá (bis)
Ajude o caboclo
Da beira do mar

Como é bonito
A choupana de palha (bis)
Que abriga o caboclo
Cansado da praia.

3. Seu belendregue (canto de lenhadores)

Eu me chamo Belendregue
Gaúcho que não tem cama
Pego boi, pego carreta,
Vou no mato tirar trama

Seu Belendregue
Foi no mato cortar lenhador
Oi, que se corte
Oi, que se pique
Oi, lá se venha
Olerê, olará

E oia o pau
E oia o facão
E oia a cobra
E oia o leão
E oia a corda
Oia o tirão
E oia o pau
Oia o durão
Olerê, olará...

Silvio Romero (1985)**Aboio: O Boi Surubim**

Nasceu um bezerro macho
No curral da Independência,
Filho de uma vaca mansa
Por nome de Paciência.
Quando o Surubim nasceu
Daí a um mês se ferrou
Na porteira do curral
Cinco touros enxotou.
Na porteira do curral
Onde o Surubim cavou
Ficou um barreiro tal
Que nunca mais se aterrou.
Não praça da cacimba
Onde o Surubim pisou
Ficou a terra acanhada,
Nunca mais capim criou.
Um relho de duas braças,
Que o Surubim amarrou,
Botou-se numa balança,
Duas arrobas pesou.
Fui passando num sobrado,
Uma moça me chamou:
- Quer vender o Surubim?
Um conto de réis eu dou.
“Guarde o seu dinheiro, dona,
O Surubim não vendo, não.
- Dou um barco de fazenda,
De chita e madapolão.
“Este meu boi Surubim
É um corredor de fama,
Tanto ele corre no duro,
Como nas vagens de lama.
Corre dentro, corre fora,
Corre dentro na caatinga;
Corre quatro, cinco léguas
Com o suor nunca pinga.
Quando o Surubim morreu,
Silverira pôs-se a chorar:
Boi bonito como este
No sertão não nascerá:
Eu chamava, ele vinha:
- O-lê, o-lô, olá...

Cantos de trabalho: Batimento do arroz

O arroz é boa lavra
vô mandá culê
Na entrada do verão,
Vô mandá vendê.

Assim diz o lavradô
Eu não vô prantá arroz,
pra culê sem meu amô.

Meu pezinho de milho verde,
me esconda na vossa sombra,
quando estô mais meu benzinho
eu não tenho onde m'esconda

Minha urupemba de ouro,
meu alecrim penerado,
nunca chorei por amor,
mas por ti tenho chorado.