

## Hirszman e Mauro, documentaristas

Fernão Pessoa Ramos

Apesar de serem mais conhecidos por seus trabalhos de ficção, Leon Hirszman e Humberto Mauro possuem uma filmografia onde sobressai o estilo documentário. Um dos objetivos deste texto é iluminar o caráter documentarista de suas obras caracterizando os autores como cineastas que se dedicaram de modo recorrente ao gênero.

O documentário brasileiro do início do falado até o surgimento da geração cinemanovista articula-se basicamente (mas não exclusivamente) em torno do INCE, Instituto Nacional do Cinema Educativo, e da figura de nosso principal diretor do final do período mudo, Humberto Mauro. No início dos anos 30, Mauro é um diretor consagrado que domina o horizonte da produção ficcional brasileira. A crise do sonoro, no entanto, desarticula o contexto onde havia centrado sua produção e Mauro parece atravessar uma profunda crise pessoal e profissional. Em 1933 é despedido da Cinédia e fica desempregado, tendo 7 filhos para sustentar. Com a produção de cinema parada no Brasil, passa um dos períodos mais difíceis de sua vida. Quando Roquette Pinto convida Mauro, em 1936, para dirigir o recém-criado Instituto Nacional do Cinema Educativo, a proposta é aceita pelo diretor com entusiasmo e como uma janela para a estabilidade e segurança profissional, coisa que sua atividade como cineasta não lhe permitia obter. Mauro chega ao INCE, já com alguma experiência no documentário. Em 1929, ainda em Cataguases, realiza *Sinfonia de Cataguases*, documentário sobre a cidade de sua infância e juventude. Em 1934, quando é convidado para trabalhar na Brasil Vita (e portanto antes de iniciar sua atuação no INCE), dirige um média e dois curtas documentários para Carmen Santos: *As Sete Maravilhas do Rio* (média, mudo), *Pedro II* (curta, sonoro) e *General Osório* (curta, sonoro). Ainda em 1934, dirige para o DIP, órgão de propaganda do governo getulista, o média *Feira de Amostras do Rio de Janeiro*. Ainda do período anterior ao INCE podemos mencionar *A Voz do Carnaval*, em co-direção de Ademar Gonzaga, filme que pode ser enquadrado na tradição do documentário carnavalesco do mudo, mas já com abertura para o gênero carnavalesco ficcional que irá predominar no Cinema Brasileiro, nas décadas seguintes, na forma de chanchadas.

O Instituto Nacional do Cinema Educativo é oficializado em janeiro de 1937 mas, a partir de março de 1936, Mauro já inicia suas atividades no Instituto filmando 23 curtas-metragens e 11 longas, sendo 11 filmes mudos. O projeto do INCE embute uma visão do cinema documentário marcada pelo viés educativo, dentro de uma ideologia interventora e centralizadora das atividades do Estado (estamos às vésperas da ditadura do Estado Novo). O conceito de educação, ou cinema educativo, é o verniz que cobre a visão do que é o gênero documentário, justificando e permitindo o apoio do estado à atividade cinematográfica, a partir de um viés preservacionista e culturalista. O interessante é detectarmos aqui esta encruzilhada entre documentário e cinema educativo e como isto manifesta-se na obra de Humberto Mauro. O projeto do INCE pode ser enquadrado dentro da veio mais forte da tradição do filme documentário. Traz em seu bojo os dilemas que envolvem a produção de cinema dentro do aparelho do estado nos anos 30 e 40. Não é difícil notar a proximidade com o projeto documentário, conforme tematizado por John Grierson, embora os contatos com o diretor inglês não possam ser determinados concretamente. Contatos mais próximos foram localizados entre o INCE e o Instituto de Cinematografia Científica francês e os congêneres nos estados autoritários da Itália (Instituto Luce) e Alemanha (Instituto do Cinema Educativo Alemão). Mauro realiza 354 filmes documentários durante os 30 anos que permanece no INCE (aposenta-se em 1964).

Examinando a filmografia de Mauro temos a impressão de que o cinema de ficção, seu ambiente urbano e suas tramas cheias de luxúria e traições, compõem uma ambiência na qual o cineasta não se locomove com facilidade. No âmago de sua obra, em sua alma, por assim dizer, está a representação das montanhas, dos costumes e tradições da velha Minas rural. O sentimento maureano por excelência é a "saudade" do universo rural, a melancolia. A ideologia preservacionista-classificatória do INCE surge emoldurada pela crença na dimensão educativa e civilizatória da cultura, na qual o cinema, através da expressão documentária, é, por excelência, meio adequado. A expressão da alma maureana parece caber neste contexto como uma luva. Encontra uma forma de viabilizar-se enquanto produção de imagem cinematográfica, e pode dar vazão a seu veio lírico-rural, apesar dos eventuais compromissos a temas e narrativas mais áridas, de viés cientificista, percalços que enfrenta qualquer diretor de personalidade.

Um discurso que reivindica a preservação e a classificação de autênticos valores da cultura nacional (em geral confundidos com o universo rural) irá percorrer boa parte dos 354 filmes documentários de curta e média duração que Humberto Mauro realizou no INCE. Conforme transparece nas palestras radiofônicas realizadas por Mauro nos anos 30, a atividade documentária para ele é pensada em dois pólos: o pólo preservacionista/educativo e o pólo classificatório/culturalista. No pólo classificatório é

nítida a influência do caráter científico do positivismo na estruturação e exibição de campos do saber, como a medicina, biologia, física, química e também a história. De modo mais concreto, podemos localizar na produção maureana, curtas de cunho estritamente científico (entre dezenas de outros: *Lição Prática de Taxidermia*; *O Preparo da Vacina Contra a Raiva*; *Os Músculos Superficiais do Corpo Humano*; *Ar Atmosférico*; *Barômetros*; *Manômetros*; *A Luta Contra o Ofidismo*; *Peixes Larvógos*; *Heliotipia*; *Convulsoterapia*; etc), que parecem haver se concentrado mais intensamente até a década de 40. Respira-se nestes filmes a admiração pelas perspectivas abertas pelo saber científico. O pólo classificatório surge aí em sua dimensão mais evidente. A narrativa documentária serve como ilustração para temas preparados por cientistas do campo biológico ou das ciências exatas. Existe nestes documentários um certo deslumbramento, um certo orgulho, com as novas perspectivas que as conquistas da ciência abrem para o saber humano, como forma de aplicação da racionalidade para analisar e classificar (sejam campos científicos, sejam culturas ou expressões folclóricas em desaparecimento). O veio culturalista (de exaltação do folclore e da cultura brasileira), interage com o viés "classificatório/culturalista" através da presença de um discurso de sistematização que pouco se distingue daquele presente nos curtas científicos. A este horizonte sobrepõe-se a ideologia preservacionista/educativa como justificativa para atividade documentária. A aplicação prática da racionalidade, exibida na atividade classificatória, possibilitará a preservação da cultura autêntica, que agora encontra sua razão de ser dentro da nova moldura científica. Esta dimensão é nítida e curtas como *Cultura Musical* (1951); *Higiene Rural - Fossa Seca* (1954); *A Captação da Água* (1954); *Higiene Doméstica* (1955), *Silo Trincheira* (1955); *Construções Rurais* (1956); *Fabricação de Rapadura* (1958); *Poços Rurais* (1959), e também no 1º e 2º *Carro de Bois* (1945/74), onde a racionalidade do saber científico é contraposta ao universo da cultura rural como forma de resgatá-la. Encontramos aqui as tradições e o estilo de vida do universo rural, tão caras à Mauro, sendo submetidas a um exame que avalia a possibilidade de sua sobrevivência, detalhando e classificando procedimentos espontâneos.

O pólo "preservacionista/educativo" permite o casamento entre a sensibilidade maureana, que parece haver ficado ancorada no interior de Minas, e o discurso oficial que busca no universo rural tradições puras que possam servir de inspiração para um discurso totalitário e nivelador das diferenças ideológicas. O brasileiro autêntico, o brasileiro de raiz (em geral relacionado ao passado e ao universo rural) compõe então o quadro de uma ideologia totalitária que está por emergir com o Estado Novo. Sintomático deste contexto é a reconstituição histórica "O Descobrimento do Brasil", maior produção brasileira da década de 30 (o filme foi realizado em 1937), que resgata o mitos da origem do país como

nação (a carta de Pero Vaz de Caminha, a primeira missa, o descobrimento) enquanto ponto de convergência para um discurso narrativo em tom exaltativo. Índios, portugueses, padres, todos parecem congregar-se para louvar a fundação uníssona da nação. É a partir deste consenso fundador que a nação afirma-se enquanto tal e é dentro deste clima consensual (onde não existe a sombra da alteridade, seja entre os portugueses, seja entre os portugueses e os índios) que o estado deve-se configurar dentro do horizonte político no qual o filme é pensado. Trata-se de uma obra realizada com a participação de elementos significativos da intelectualidade brasileira da época e que reflete o caldo ideológico que cerca o aparecimento do Estado Novo.

Nesta proximidade com o universo da cultura rural o diretor constantemente ultrapassa a dimensão mais educativa e classificatória para instalar um tom melancólico/saudosista em seus documentários. O veio mais forte do Mauro documentarista está neste encontro do contexto educativo-cientificista com as tradições da velha Minas Gerais. Mauro, que ficou morando no Rio até a aposentadoria, tem a corda de sua sensibilidade poética estendida ao representar o universo rural. Em 1945 inicia a série de sete curtas denominados *Brasilianas*, composta basicamente por documentários ilustrando canções tradicionais do folclore brasileiro. Nestes merece ser destacada a forte relação com o universo da música folclórica brasileira, numa espécie de vídeo-clip fora do tempo. A série *Brasilianas* é formada pelas curtas *Canções Populares: Chuá, Chuá e Casinha Pequeninha* (*Brasilianas* nº1, 1945, 8 min.); *Canções Populares: Azulão e Pinhal* (*Brasilianas* nº2, 1948, 7 min.); *Aboios e Cantigas* (*Brasilianas* nº3, 1954, 10 min.); *Engenhos e Usinas* (*Brasilianas* nº4, 1955, 7 min.); *Cantos de Trabalho* (*Brasilianas* nº5, 1955, 10 min.); *Meus Oito Anos* (*Brasilianas* nº6, 1956, 11 min.) e *Manhã na Roça* (*Brasilianas* nº7, 1956, 8 min.). Na série *Brasilianas* podemos encontrar condensado o veio mais fértil do trabalho de Mauro no INCE, embora seja importante frisar que este não se esgota aí. A preocupação com as tradições e costumes de um Brasil rural em desaparecimento é abordada em tom melancólico e triste, onde o testemunho das canções ocupam um lugar central. A temática da saudade, privilegiada em Mauro, encontra aqui o meio para sua expansão plena. O rigor dos enquadramentos maureanos têm nestes curtas um momento alto, demonstrando por que deve ser considerado um dos diretores mais densos de nosso cinema. Mauro não se esforça para obter enquadramentos e planos de efeito forte. O rigor das formas emerge com naturalidade em seus filmes, como a simplicidade da cultura que retrata.

Leon Hirszman é outro documentarista brasileiro bastante conhecido por sua obra ficcional. Da geração que começou a filmar no início dos anos 60, Hirszman traz em seu estilo a marca dos novos equipamentos que surgem nesta época, e que possibilitam uma

movimentação mais ágil da câmera e a conquista do som direto. A chegada do gravador Nagra ao Brasil, em meados de 1962, é um acontecimento que marca a geração cinemanovista, influenciando os longa-metragens de ficção da segunda metade da década. A introdução das técnicas do CINEMA VERDADE/DIRETO desloca o eixo educativo-cientificista, que permeia a voz e o foco narrativo do documentarismo brasileiro até meados dos anos 60.

Se quisermos estabelecer marcos, podemos mencionar o seminário de cinema, organizado pela UNESCO e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty, no segundo semestre de 1962, como ponta de lança para introdução das técnicas do "direto" no Brasil. Este seminário trouxe para o país o reconhecido documentarista sueco Arne Sucksdorff, que aqui depois se radicaria. É através de Sucksdorff que toda a geração do CINEMA NOVO tem contato com o fazer cinema e, principalmente, com as novas técnicas do direto. Cineastas como Arnaldo Jabor, Eduardo Scorel, Dib Lufti, Luiz Carlos Saldanha, Vladimir Herzog, Domingos de Oliveira, David Neves, Gustavo Dahl, seguiram este curso, que marcou a história de vida desta geração. Sucksdorff chega ao Brasil trazendo dois gravadores Nagra. Posteriormente, passou-se a utilizar no seminário as câmeras e o Nagra recém-adquiridos pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que também participava do projeto. Deste seminário sai um único filme, *Marimbás*, dirigido por Vladimir Herzog.

Leon Hirszman, em meados de 1962, estava envolvido com os Centros Populares de Cultura da UNE e lançava o curta de ficção *Pedreira de São Diogo*, que fez parte do longa *Cinco Vezes Favela*, filme em episódios patrocinado pelo órgão sindical estudantil. Sendo de uma geração um pouco mais velha (ao menos em termos de carreira cinematográfica), nem Leon nem o núcleo central do Cinema Novo (Saraceni, Glauber, Cacá, Mario Carneiro e outros) participam do seminário do Itamaraty. Mas o vigor com que as idéias do Cinema Verdade ou Cinema Direto repercutem no grupo é evidente.

*Maioria Absoluta*, com 20 minutos de duração, é o primeiro documentário filmado por Leon Hirszman. Realizado na mesma época dos médias de *Brasil Verdade* e de *Integração Racial*, entre o segundo semestre de 1963 e o primeiro de 1964, é profundamente marcado pelas propostas estilísticas do Cinema Verdade. Parece ter sido pioneiro em explorar o Nagra de modo mais amplo, operado pelo jovem Arnaldo Jabor. A sincronização do som (feita posteriormente às filmagens, embora as gravações sejam simultâneas às tomadas), foi realizada por Luiz Carlos Saldanha, que assina também a fotografia do filme. A "genialidade técnica" de Saldanha, segundo definição de Saraceni, foi elemento indispensável para a repercussão das técnicas do CINEMA DIRETO no Brasil. Estruturado em entrevistas, *Maioria Absoluta* tematiza a questão do analfabetismo,

tendo sido rodado no Rio de Janeiro, Pernambuco e Paraíba, às vésperas do golpe de 1964. Uma voz narrativa assertiva, que orienta a interpretação do espectador, apresentando o assunto e mencionando dados e números, marca a singularidade do filme para com as realizações mais típicas do CINEMA DIRETO. A forte formação política de Leon, nunca se adaptou às idéias que pregavam o distanciamento dos cineastas para com o objeto filmado. Tem-se a impressão que a intensidade dos depoimentos dos camponeses ainda provoca desconfiança. Uma voz off faz a análise política das cenas mostradas, fornecendo dados sociológicos. Às vezes parece cumprir um papel figurativo e estar ali por obrigação. A narrativa em off modula a intensidade do que surge na tela, dando uma conotação política mais didática. *Maioria Absoluta* é um filme forte e nele a nova imagem do povo, que estava sendo descoberta pelo Cinema Novo, encontra-se com a fala popular. A fluidez dos depoimentos e a imagem popular, pela primeira vez enquadrada pela câmera dirigida por Leon, impressionam. O ritmo das expressões populares toma a tela e ocupa lugar de destaque, juntamente com a imagem do povo. Encontramos neste filme imagens e preocupações que voltariam a aparecer em sua obra documentária mais tardia.

Formado dentro dos CPCs da UNE que desenvolveram propostas de utilização mais pragmáticas e imediatistas do documentário e da arte como ferramenta política, Leon paga seu tributo a esta ideologia. Encontramos em *Maioria Absoluta* as técnicas de entrevistas e som direto, próprias ao novo documentarismo dos anos 60, costuradas por uma narração em off que aproxima-se do documentário clássico. Explicita, orienta as entrevistas e no final amarra as conclusões. Seria, no entanto, um engano, distanciar *Maioria Absoluta* do novo documentário que emerge no início da década. Apesar do tom professoral, a narrativa é composta basicamente de entrevistas na quais a câmera e a presença delicada do cineasta extraem depoimentos contundentes de figuras marcantes do povo brasileiro. As entrevistas conformam-se dentro da estrutura que marca a indeterminação e a não encenação das tomadas próprias ao Cinema Verdade, com ampla abertura para o imprevisto e o desenrolar do ritmo do mundo, conforme surge naturalmente nas tomadas. A chamada "voz de Deus" do documentário clássico pode ser encontrada na narrativa em off, explicitando conteúdos políticos e sociais. *Maioria Absoluta* é, no entanto, um filme bastante aberto para o estilo direto. Leon também realiza, neste mesmo início de 1964 o interrompido *Minoria Absoluta*, documentário que deveria retratar o movimento estudantil e a reforma do ensino superior. Chega a filmar o famoso comício de 13 de março de 1964 no Rio de Janeiro, mas não consegue concluí-lo em função do golpe militar em abril. Também o golpe militar impede a conclusão de *Maioria Absoluta*. Leon passa alguns meses escondido, viaja para o Chile, e somente quando de seu retorno finaliza a montagem do filme.

Nas técnicas e na ideologia que circundaram as propostas do Cinema Verdade no início da década de 60, encontramos características estilísticas que irão marcar, de modo contraditório, a obra de Hirszman. O enquadramento rígido, geométrico, que podemos ver em alguns de seus filmes e onde respira-se a influência do quadro eisensteiniano, fez com que ficasse conhecido como o "engenheiro" entre os colegas, em função de suas exigências formais para compor a imagem. Ao contrário do estilo glauberiano, onde respiramos a exuberância barroca do movimento e das formas, temos em Leon uma estilística econômica, caracterizada por enquadramentos estudados que tendem a refletir composições rígidas e simétricas. A convivência com as técnicas do Cinema Verdade faz com que esta rigidez (tão característica em um filme como *São Bernardo*) dilua-se em movimentações ágeis e nervosas de câmera que, no entanto, sempre parecem oscilar em busca de um enquadramento seguro.

Em *Nelson Cavaquinho* (18min.), documentário realizado em 1969, esta oscilação é nítida. Com fotografia de Mario Carneiro, Leon vai ao morro para documentar a vida do compositor popular. Cavaquinho está um pouco deprimido por haver perdido, na manhã da filmagem, um sobrinho, o que dá uma particular tonalidade melancólica ao documentário. A câmera entra nos ambientes freqüentados por Nelson Cavaquinho, retrata sua casa e seu cotidiano. A tomada de som direto permite que o compositor improvise algumas de suas composições e dê depoimentos sobre sua vida. Pequena obra prima na filmografia de Leon, *Nelson Cavaquinho* está por completo imerso nas técnicas documentaristas que surgiram nos anos 60. A voz em off estruturadora da narrativa aqui está por completo ausente. O estilo direto assume com independência a articulação narrativa do documentário. Respira-se apenas o cotidiano do compositor e a melancolia que transpira de sua presença.

Seu próximo documentário, inacabado, também explora o cotidiano de personalidades da canção brasileira. Em 1972, Caetano e Gil, retornando do exílio, dão um show no Teatro João Caetano no Rio de Janeiro. Leon filma este show e durante o ano realiza uma série de tomadas retratando cenas do cotidiano dos dois artistas além da cantora Gal Costa. Segundo testemunhos, parece ter sido um filme realizado também a partir de depoimentos e entrevistas onde a câmera freqüenta, quase despercebida, o cotidiano de personalidades que são retratadas. Com som direto, o filme possui tomadas da família de Caetano e de sua vida na Bahia, de Gal Costa na intimidade, além de algumas passagens em hotéis do trio baiano. Leon filma também, juntamente com Saraceni, em 1983, a preparação de um grande show de MPB, organizado dentro de um amplo encontro de cultura brasileira promovido na Itália por Gianni Amico. O documentário nunca pode ser exibido em vida do cineasta, em função de problemas com

direitos autorais. Em 1997, Saraceni aproveita o material para montar e lançar o longa *Bahia de Todos os Sambas*, onde a força e o rigor do estilo de Leon encontram-se diluídos.

Em 1973, Hirszman faz *Megalópolis* (12min.) e *Ecologia* (13min.), produções de sobrevivência. Com a falência da Saga Filmes e a censura de *São Bernardo*, que atrasa o lançamento do filme, Leon vê-se atolado em dívidas que terá dificuldades para quitar e que inviabilizam qualquer projeto mais amplo de produção. Sobrevive graças "ao Billy Davis que meu deu alguns comerciais" e à ajuda de Luís Fernando Goulart, proprietário da Terra Filmes, que recebe financiamento de INC para os curtas *Ecologia* e *Megalópolis* e chama Leon para dirigir. *Megalópolis* e *Ecologia* são documentários institucionais, de estrutura tradicional, com algumas tomadas mais elaboradas. No discurso da voz narrativa podemos perceber diluídas algumas preocupações ideológicas de Leon.

Em 1975, ainda dentro de um estilo narrativo clássico, faz 3 curtas sobre cantos que tradicionalmente acompanham o trabalho braçal. Próximo de uma proposta herdada das Brasileiras de Humberto Mauro (que também realiza um *Cantos do Trabalho*), dirige os documentários *Cantos de Trabalho: Mutirão* (12 min), *Cantos do Trabalho Cacau* (11 min.) *Cantos do Trabalho Cana-de-açúcar* (10 min.). *Mutirão* é filmado na região de Viçosa, Alagoas, e busca retratar os cantos que seguem-se à construção, em mutirão, de moradias. *Cana de Açúcar* e *Cacau* abordam o trabalho na agricultura da cana (tomadas feitas em Feira de Santana) e do cacau (tomadas em Itabuna, na Bahia). Leon tem dificuldades de localizar grupos de trabalhadores que ainda cantam melodias tradicionais para ritmar o trabalho, mas a conjunção de uma manifestação que une cultura popular e trabalho o estimula. A imagem do povo, do anônimo trabalhador popular, é sem dúvida a imagem recorrente do documentarismo de Leon. De *ABC da Greve* a *Maioria Absoluta* passando por *Nelson Cavaquinho*, *Partido Alto* e *Cantos do Trabalho* sentimos, em praticamente todos seus documentários, a importância da presença desta imagem para o diretor. A expressão meio inocente, 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 esta imagem que pontua com lirismo seus documentários. Para além do discurso em off, sempre carregado de certezas políticas, Leon parece soltar-se e obter seus melhores momentos quando deixa levar-se pela imagem do homem (mas não tanto da mulher) trabalhador.

Em seu documentário seguinte, *Partido Alto*, rodado em 1976, retornamos às experiências com o estilo direto. Agora as tomadas com som direto não têm mais o verniz heróico de *Maioria Absoluta* e o filme é absorvido pelo ritmo casual do morro e seus sambistas, captando em planos longos, muitas vezes estáticos, a espontaneidade das rodas



de samba. O rigor formal aqui é mais forte e a câmera ousa em longos planos estáticos. A primeira imagem do filme, um longo plano do mestre Candeia, é construída com câmera fixa e um zoom que, lentamente, em diversos minutos, abre e fecha no rosto do sambista. O estilo não está distante do ritmo e dos enquadramentos de São Bernardo, só que aqui interagindo e sofrendo a influência do ambiente mais solto, próprio à batida sincopada do samba no morro. A dicotomia apontada atrás como central na estilística de Leon surge novamente: o rigor do geômetra tem de interagir com uma expressão popular que, em princípio, possui energia para sustentar uma narrativa e uma câmera mais vibrante. A própria cultura popular brasileira parece casar-se melhor com o barroquismo siderado à la Glauber do que com a câmera fria de Leon.

Além de *Partido Alto*, Leon desenvolve, em 1976, amplos projetos de documentários de cunho sociológico com o objetivo de retratar o Brasil que começava a se abrir politicamente. Trabalha inicialmente no projeto *Brasil 1976*, depois chamado *Brasil 1977* ou *BR-480*, com propostas que chegaram a ser bastante detalhadas, conforme podemos constatar em documentos de seu arquivo pessoal depositados no Arquivo Edgard Leuenroth na UNICAMP. Trata-se de um projeto que seria composto de 13 filmes de 1 hora, coletando depoimentos de intelectuais brasileiros e utilizando materiais audiovisuais diversos. Nenhum dos filmes chegou a ser realizado e o projeto não decolou. Aproveitando a idéia, desenvolve, ainda em 1976, para a televisão italiana (RAI), o documentário *Que País É Este?*, filme que considera "o mais importante que realizou", no qual busca recuperar o que chama de "a verdadeira história do país", utilizando depoimentos e trechos de filmes diversos como *O Descobrimento do Brasil*, *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e outros, inclusive de seu documentário não concluído, *Minoria Absoluta*. Segundo depoimento seu, *Que País É Este?* é narrado por Sérgio Buarque de Holanda, Fernando Novaes, Maria da Conceição Tavares, Alfredo Bosi e Fernando Henrique Cardoso. No final da década de 70 continua a manter um ritmo forte de filmagem de documentários dirigindo a pequena jóia que é *Rio Carnaval da Vida*, mostrando o carnaval carioca de 1978, com amplas tomadas do carnaval de rua e do desfile das escolas de samba.

Em março de 1979 estoura em São Bernardo a primeira grande greve operária no Brasil desde de 1964, com quase um mês de duração. Leon, na época, havia mudado-se para São Paulo com o objetivo de iniciar pesquisas e trabalhar, com Gianfrancesco Guarnieri, no roteiro de *Eles Não Usam Black Tie* (seu 4º longa de ficção). Com o início da greve nas montadoras de São Bernardo pára a elaboração do roteiro e vai a campo realizar um documentário sobre o movimento. Filma com financiamento conseguido junto à Embrafilme e o auxílio da própria equipe, que trabalha em regime de cooperativa.

Durante 3 meses envolve-se profundamente com o cenário do cotidiano operário que, logo a seguir, seria pano de fundo para *Eles Não Usam Black Tie*. Em *ABC da Greve*, Leon trabalha com equipe pequena, realizando um longa-metragem onde respira-se a harmonia entre o que é retratado e suas mais profundas convicções políticas. O documentarismo de Leon sempre trouxe a marca de sua atividade política e aqui o encontramos inteiramente à vontade, envolvido com o assunto que retrata. O filme é dinâmico com uma câmera nervosa correndo atrás dos eventos, entrevistando com agilidade seus protagonistas. Estes parecem exercer um fascínio ao mesmo tempo físico e político no diretor. Vemos uma série de tomadas de trabalhadores metalúrgicos em atividade profissional dentro da fábrica e acompanhamos suas expressões nas assembléias. *ABC da Greve* não é somente um filme político, mas também trata em proximidade a realidade do ser humano e suas incertezas. É um documentário sobre o trabalhador que habita as fábricas e a cidade de São Bernardo do Campo. A imagem do homem anônimo do povo, tão cara à geração cinemanovista, encontra aqui uma expressão elaborada. Se, nos anos 60, esta mesma geração tinha dificuldades para centrar a temática de seus documentários (e de seus longas de ficção) no operariado urbano (oscilava do retrato da classe média ao retrato do camponês) aqui o encontro é pleno, amoroso e consciente. *ABC da Greve* não foi montado na época de sua realização em função de um veto da Embrafilme à sua continuidade do projeto. Foi finalizado somente postumamente, em 1990, dentro de um projeto de recuperação do filme feito pela Cinemateca Brasileira. A montagem final coube a Adrian Cooper (que também fotografou o filme). Conforme seu depoimento, Adrian realizou a primeira montagem depois de horas de moviolas onde ele e Leon discutiam em detalhe a estrutura do filme. O corte final, realizado quase 15 anos depois, seguiu o resultado deste trabalho original, dando uma organicidade ao filme que não se sente em *Bahia de Todos os Samba*.

*Imagens do Inconsciente* é o grande projeto do final da vida de Leon Hirszman. Depois do sucesso de *Eles Não Usam Black-Tie*, o diretor retorna ao documentário como querendo reafirmar o veio mais forte de sua carreira. Entre 1983 e 1985 dedica-se à realização dos três longa-metragens que compõem a série *Imagens do Inconsciente*. Nestes filmes, encontramos um Hirszman distante da imagem do popular, debruçado sobre a produção pictórica e escultural de psicóticos. Os trabalhos foram coletadas pela psiquiatra Nise da Silveira, no Museu do Inconsciente, a partir de atividades que desenvolvia com internos na Seção Terapêutica Ocupacional do CENTRO PSIQUIÁTRICO PEDRO II. A figura de Nise da Silveira exerce nítida atração sobre o diretor que estrutura os documentários em torno de sua pessoa. O texto da voz narrativa em off (enunciado por Ferreira Gullar e Vanda Lacerda) foi escrito pela psiquiatra e nele

encontramos repetidos os fundamentos junguianos de seu trabalho. Esta voz-fora-de-campo costura e ilustra a exibição dos quadros em um ritmo que Leon diz ter calculado com rigor. A idéia é que o filme seja narrado "a partir dos próprios trabalhos pintados pelos artistas", sendo seu móvel central a exibição destas "imagens do inconsciente". Cada um dos três episódios longos de *Imagens do Inconsciente*, retratam a vida de um interno/artista. O mais conhecido deles, Fernando Diniz, é mostrado no primeiro episódio denominado *Em Busca do Espaço Cotidiano*, que possui uma introdução situando a proposta diferencial de trabalho psiquiátrico do Museu do Inconsciente. Este talvez seja o episódio onde sentimos Leon mais solto, à vontade para extrapolar as imagens pictóricas e percorrer com a câmera a vida cotidiana dos internos no centro psiquiátrico. A força visual dos trabalhos de Diniz, para alguns o mais talentoso dos artistas retratados, também ajuda a dar ao documentário uma intensidade particular. O segundo episódio *No Reino das Mães* trabalha os quadros e esculturas de Adelina Gomes. Aqui o discurso de Neide é mais próximo e a necessidade de afirmar a ideologia junguiana dos arquétipos orienta a voz em off e amarra a articulação fílmica. *A Barca do Sol*, terceiro longa-metragem, mostra os quadros de Carlos Pertuis, interno falecido em 1977. Para interpretar sua figura é utilizado o ator Joel Barcelos, conformando um documentário de reconstituição. Aqui o já mencionado rigor econômico de Leon restringe propositadamente o filme à exposição dos quadros. A variável rítmica na composição fílmica é exponenciada através da duração dos planos, conforme o diretor deixa claro em depoimento sobre "Imagens do Inconsciente": "a montagem parecia uma armação de relógio: havia planos de seis, oito, dez segundos, com uma construção precisa". Ainda em 1985 Leon começa o inacabado *A Emoção do Lidar*, filme que deveria ser o "epílogo" da série *Imagens do Inconsciente*, contendo longa entrevista com Nise da Silveira.

Neste apanhado da obra de Humberto Mauro e Leon Hirszman, tentei demonstrar a dimensão da atividade de documentarista na carreira de ambos, nem sempre levada em consideração. Ambos são diretores que têm em seu estilo a marca do gênero documentário, traço que emerge diferencialmente ao analisarmos a obra ficcional de ambos. Colocando-se os termos da equação invertidos, talvez possamos dizer que Hirszman e Mauro são os grandes documentaristas do Cinema Brasileiro que tiveram algumas experiências bem sucedidas no campo da ficção.