

O DOCUMENTÁRIO “MAIORIA ABSOLUTA” E A REPRESENTAÇÃO DO NACIONAL-POPULAR

THE DOCUMENTARY “MAIORIA ABSOLUTA” AND THE REPRESENTATION OF THE NATIONAL-POPULAR

Emilla Grizende GARCIA*

RESUMO: O presente artigo tem o objetivo de analisar o documentário de curta-metragem “Maioria Absoluta” de Leon Hirszman a partir de uma perspectiva historiográfica, buscando relacionar esta produção ao discurso balizado por uma posição ideológica bem definida: a cultura política comunista e as representações do nacional-popular. Produzido as vésperas do golpe civil-militar, “Maioria Absoluta” traz reflexões acerca de questões de grande projeção no período, ligadas às Reformas de Base, direcionando a narrativa para a representação da realidade social dos analfabetos rurais do nordeste brasileiro. “Maioria Absoluta” é um filme que reflete os ideais presentes da geração de produtores culturais comunistas do início da década de 1960 e contém imagens e representações que caracterizam o discurso nacional-popular.

Palavras Chave: Maioria Absoluta; Cinema direto; cultura política; nacional-popular.

ABSTRACT: This paper aims to analyze Leon Hirszman's short documentary “Absolute Majority” from a historiographical perspective, seeking to relate this production to the discourse associated with a well-defined ideological position: the communist political culture and the representations of the national-popular. Produced on the eve of the civil-military coup, “Absolute Majority” brings reflections on issues of great projection in the period, linked to the Basic Reforms, directing the narrative to the social reality representation of rural illiterate people from Northeastern Brazil. “Absolute Majority” is a film that reflects the ideals present in the generation of communist cultural producers of the early 1960s and contains images and representations that characterize national-popular discourse.

Keywords: Absolute Majority; Direct Cinema; political culture; national-popular.

Introdução

Este trabalho tem o intento de analisar o documentário de curta-metragem “Maioria Absoluta”¹ dirigido por Leon Hirszman a partir de uma perspectiva historiográfica, buscando relacionar esta produção ao discurso balizado por uma posição ideológica bem definida: a cultura política comunista e as representações nele contidas sob o viés do nacional-popular. O filme traz à tona representações sobre os principais problemas socioeconômicos vivenciados por grande parcela da população brasileira no começo da década de 1960.

Produzido em 1963 e montado nos meses iniciais de 1964, este documentário foi produzido em um contexto marcado por uma grande efervescência social e política às vésperas do golpe civil-militar, contendo representações dos anseios de parcela da

* Mestre em História – Programa de Pós-Graduação em História – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Universidade Estadual Paulista, Assis, SP. Doutoranda em História – Programa de Pós-graduação em História – UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora. Bolsista CAPES. E-mail: milla_grizende@hotmail.com

população, que almejava por reformas sociais, educacionais, políticas e econômicas que alterariam estruturalmente a sociedade brasileira. Assim, “Maioria Absoluta” toca em algumas questões de grande projeção no período como, por exemplo, as propostas do governo de João Goulart chamadas de Reformas de Base². Percorrendo o sertão de Pernambuco e da Paraíba, Hirszman visitou as Ligas Camponesas buscando a fala do povo sobre a questão do analfabetismo e descortina, por sua vez, outros graves problemas sociais a ela associados. Imerso na concepção nacional-popular este filme busca ser, diretamente, um vetor de conscientização sociopolítica. Sobre esta produção Hirszman comenta:

Ao invés de fazer um filme sobre o método Paulo Freire, que era a proposta, que seria a proposta inicial, a opção era fazer um filme que desse voz aos analfabetos. Ao invés de fazer propaganda de como é bom e de como se deve alfabetizar direito, era levantar as condições sociais dos analfabetos, as condições materiais de vida e espirituais, no sentido de vê-los, ver o problema deles, falar sobre educação, sobre saúde, sobre seus filhos, sobre solução do mundo. Falam com precisão poética, com expressão radical da língua³.

Em um cenário político tão polarizado como o Brasil do início dos anos de 1960, a cultura passa a ser um terreno de disputas, no qual ideologias e grupos sociais rivais lutavam por hegemonia, mediante a produção de discursos, imagens e representações. Neste sentido, o cinema pode ser considerado não apenas como uma prática social ou como um testemunho do passado, mas também como um gerador de práticas sociais. O filme não apenas contém representações de valores, a maneira de pensar, agir e sentir da sociedade como também pode ser percebido como um agente que suscita ideologias e transformações sociais, propondo representações de resistência voltadas para uma visão crítica das práticas políticas presentes na sociedade (LAGNY, 1997, p. 188-207; VALIM, 2012, p. 285). Partindo dessa perspectiva, analisaremos “Maioria Absoluta” levando em consideração seu contexto de produção e os agentes envolvidos, buscando relacioná-los a um discurso balizado por uma posição ideológica bem definida – a cultura política comunista. A categoria cultura política pode ser entendida como:

Um conjunto de valores, práticas e representações políticas partilhado por determinado grupo humano, expressando identidade coletiva e fornecendo leituras comuns do passado, assim como inspiração para projetos políticos para o futuro. Vale ressaltar que se trata de “representações” em um sentido amplo, configurando conjunto que inclui ideologia, linguagem, memória, imaginário, iconografia, implicando na mobilização de mitos, símbolos, discursos, vocábulos e diversa cultura visual (MOTTA, 2009, p. 21).

O conceito de cultura política pode ser empregado a projetos políticos com matrizes diversas como o comunismo, liberalismo, fascismo, entre outros. Tal aporte teórico possibilita uma percepção sobre o viés cultural dos fenômenos relacionados às disputas pelo poder e, ao ser direcionado para o comunismo, permite a compreensão dos mecanismos de popularização do projeto ideológico, por meio da manipulação de imagens e sentimentos contidos nas expressões artísticas e manifestações estéticas (MOTTA, 2013, p. 17-18).

Entre artistas e intelectuais que trabalhavam na esfera cinematográfica nas décadas de 1950 e 1960, havia uma relativa hegemonia cultural de esquerda. Conforme aponta Motta (2013, p. 18), a cultura partidária desenvolvida pelo PCB (Partido Comunista Brasileiro)⁴ detinha um conjunto de representações que eram voltadas para uma mobilização social frente aos problemas sociais e a adesão ao movimento comunista. Esse sistema de representações objetivava, em última instância, propalar os valores que levariam à construção de uma nova sociedade, mais igualitária, que superaria a miséria e a pobreza e estaria livre de valores tradicionais vinculados ao atraso social. A partir de um arcabouço teórico filosófico marxista e pela exposição das mazelas sociais essas produções culturais visavam, sobretudo, sensibilizar e disseminar tais ideais entre a sociedade (MOTTA, 2013, p. 18- 22). Deste modo, a esfera cultural seria o espaço privilegiado no qual se processaria a “tomada de consciência política da realidade brasileira” (ORTIZ, 2012, p. 79).

A geração de cineastas brasileiros dos anos de 1960, seguindo uma tendência que emerge em outras partes do globo, desenvolveu produções que ofereceram uma nova perspectiva frente ao modelo hollywoodiano (BERNARDET, 1996, p. 95). Com produções de baixo custo, estes cineastas criaram uma concepção estética e narrativa que evidenciava a situação de subdesenvolvimento do país, buscando captar e expor a realidade sociopolítica das classes menos privilegiadas economicamente. Filmes de baixo custo - que buscavam um contato direto com a realidade social e abarcavam temáticas nacionais - remodelariam toda a produção nacional, conduzindo assim a um movimento denominado Cinema Novo (AVELLAR, 1999, p. 23).

Os filmes produzidos nesta conjuntura continham uma dimensão socialmente crítica, sendo perpassados por questões sociais e uma latente valorização da perspectiva dos oprimidos. Estes intelectuais e artistas deveriam ser a expressão das massas, uma vez que representariam os interesses populares. Seguindo a concepção nacional-popular, presente desde os anos de 1950, estes cineastas buscavam a valorização de temáticas nacionais, ressaltando a riqueza da cultura popular brasileira nas mais diversas

expressões. Segundo Ridenti (2014, p. 37), estas produções foram envoltas por um romantismo revolucionário que propunha uma identidade nacional, ancoradas na cultura popular e na representação idealizada de um “autêntico povo brasileiro” com raízes rurais e, supostamente, não foram contaminados pela modernidade capitalista. Nesta perspectiva, a arte seria colocada a serviço da contestação da ordem vigente (RIDENTI, 2014, p. 42). Não por acaso, o filme “Maioria Absoluta” busca dar a palavra aos camponeses analfabetos do Nordeste brasileiro e representar seu cotidiano e suas precárias condições de vida.

A equipe responsável pela realização de “Maioria Absoluta”, formada por grandes nomes do Cinema Novo, era advinda do núcleo do CPC da UNE e seus membros eram associados ao PCB. Leon Hirszman, responsável pela direção e roteiro, inicia sua incursão no meio cinematográfico no final dos anos de 1950 e tem sua trajetória marcada pelo engajamento político-cultural, o que se reflete em suas produções⁵. Fernão Ramos (2008, p. 353-54) observa que este documentário é a produção mais pessoal de Hirszman uma vez que articula elementos do construtivismo russo, estabelecendo uma convergência entre a proposta formal e a práxis marxista.

O restante da produção do filme conta com nomes como Ferreira Gullar, responsável pela narrativa e Nelson Pereira dos Santos, no processo de montagem. A produção e a técnica de som executadas por Davi Neves e Arnaldo Jabor ganharam relevância, pois exploraram de modo amplo as possibilidades oferecidas pelo gravador *Nagra* (RAMOS, 2004, p. 88). Destaca-se ainda a filmagem, sincronização e fotografia realizadas por Luiz Carlos Saldanha⁶.

Produzido em 35 mm, o curta-metragem “Maioria Absoluta”, apesar de ter reconhecimento internacional e ser premiado em importantes festivais de cinema⁷, ficou proibido, por 18 anos, de ser exibido nas telas brasileiras pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas, circulando, neste ínterim, somente em projeções clandestinas nos cineclubes e em grupos restritos. Sua exibição pública, aqui no Brasil, foi liberada somente em 1980.

“Maioria Absoluta”, a práxis do cinema direto

A renovação desencadeada pela nova modalidade narrativa que veio com o cinema direto encontrou terreno fértil em terras brasileiras, uma vez que se adequou à orientação cultural da época, a qual buscava a estética do real. A inserção de inovações tecnológicas portáteis como as câmeras mais leves de 35mm (Arriflex) e o gravador

Nagra III possibilitou o deslocamento da equipe e a captação sonora *in loco*, não sendo mais necessária a dublagem na pós-produção. Para além de extensos planos e da imagem tremida pela câmera na mão, o aparecimento do som direto permitiu a conquista de um novo aspecto da realidade: o som integrado ao movimento (RAMOS, 2004, p. 81).

De acordo com Ramos (2004, p. 88), o som direto inaugurou a entrevista e depoimentos, configurando um novo elemento estilístico. A utilização da imagem e do som juntamente com a busca da representação da realidade social conferiu aos cineastas a ilusão de captação plena do mundo real. Sobre a produção de “*Maioria Absoluta*” Hirszman comenta⁸:

“*Maioria Absoluta*” era deixar vir da realidade. Não tinha nenhuma atitude pré-concebida, sob o ponto de vista da estética. Então era um cinema de caráter direto, som direto, feito para dar voz ao outro. Estes outros eram os analfabetos. Que normalmente as pessoas falam que eles não sabem falar, escrever, que não sabem se expressar. Eu observei o processo, a poesia que havia no dizer do pobre, do analfabeto, principalmente no Nordeste, onde que eu filmei. “*Maioria Absoluta*”, pra mim é um filme muito querido, que marca o CPC, o Cinema Novo, tudo muito junto, quer dizer ele cristaliza ao mesmo tempo, uma atitude crítica.

Segundo Bill Nichols (1991, p. 142), estas produções não podem ser tomadas como uma janela aberta para a “realidade”, e sim observadas como uma forma de representação na qual o próprio cineasta se torna uma testemunha participante e fabricante de significado. Seguindo as categorias propostas por Nichols (2005, p. 49), o filme “*Maioria Absoluta*” se enquadra na tipologia documentário auto reflexivo, uma vez que mistura a voz sobreposta do cineasta com as entrevistas. O emprego da voz *over* ou “*Voz de Deus*” não se restringe a um código ou a um comentário narrado, mas nos transmite o ponto de vista social, demonstrando o estilo e a ideologia dos agentes responsáveis por sua produção (NICHOLS, 2005, p. 49-50).

Refletindo sobre a modalidade Cinema Verdade, Teixeira (2004, p. 16) afirma que, apesar destes cineastas buscarem uma intensa interação com a realidade, estes filmes devem ser observados como:

[...] um dispositivo intervencionista que cria, recorta e se inclui no acontecimento em curso, picotando espaços e tempos, falas e ruídos que se amalgamam, numa montagem reflexa, vêm expor o trabalho labiríntico de construção que jaz sob qualquer verdade que venha a tona (TEIXEIRA, 2004, p. 16).

Observados como um dispositivo que visa a construção de uma mensagem, as produções do Cinema Direto seguem a premissa ideológica nacional-popular alinhada ao projeto de conscientização política. Dotados de forte preocupação social e imbuídos de uma função missionária/conscientizadora e pedagógica, marcante na época, os cineastas buscaram mobilizar a sociedade por meio de suas produções artísticas.

Neste momento, os filmes detinham uma percepção totalizante e focalizavam as questões coletivas, unificando a experiência social. Mesmo quando personagens ou comunidades adquiriam destaque na narrativa, não era explorada a multiplicidade de identidades; os indivíduos representavam somente a síntese da experiência de grupos, classes ou mesmo nações (HOLANDA, 2004, p. 88). A representação coletiva, observada por meio da concepção de classe, é um traço característico das produções cinematográficas dotadas de um viés marxista como, por exemplo, os filmes do construtivismo russo e do realismo soviético⁹. Conforme Saraiva (2006, p. 136) observa, a maioria dos cineastas que, nos anos de 1960, desenvolveram produções que tinham como chave a associação entre estética e política, tomavam a escola soviética como uma de suas maiores referências.

Jean-Claude Bernardet (2003, p. 40-48), ao refletir sobre o documentário “Maioria Absoluta”, o observa dentro de uma categoria analítica: o “tipo sociológico”. Um dos aspectos que caracteriza o modelo proposto por Bernardet é a relação existente entre a voz dos entrevistados – expressam a experiência, o depoimento – e a voz *over*, de teor cientificista, a qual detinha a função de veicular informações de cunho genérico, associadas ao conhecimento sociológico sobre o tema (BERNARDET, 2003, p. 45-48). Dessa forma, em “Maioria Absoluta”, a relação totalizante é dada pela associação da voz *over* aos depoimentos que produzem um conteúdo de sentido amplo, generalizado, sobre a temática.

Análise fílmica de “Maioria Absoluta”

“Maioria Absoluta” foi um dos primeiros filmes produzidos no formato direto no Brasil. O recurso voz *over* direciona a narrativa de forma assertiva, visando orientar a classe média urbana para os graves problemas sociais presentes no interior do Brasil no início da década de 1960. O constructo do filme é efetivado por meio da locução, que tem a função de interligar os depoimentos e estabelecer o eixo condutor da narrativa, associando-os à concepção do nacional-popular. A fim de conferir credibilidade à narrativa conduzida por Ferreira Gullar, em todo o documentário, foi apresentado um

conteúdo analítico social, expresso na forma de dados estatísticos e informações históricas.

O filme se inicia com a tomada em uma sala de aula, tendo como música de fundo uma cantiga popular nordestina que ressaltava a esperança¹⁰. O foco e a luminosidade da cena estão em um quadro branco projetado no centro da sala, no qual são destacadas algumas sílabas, pronunciadas em coro pelos alunos. Conforme aponta Bernardet (2003, p. 43), esta sequência representa o método Paulo Freire: projeto incentivado no governo Goulart a fim de difundir a alfabetização, principalmente em áreas rurais. No entanto, os analfabetos são representados na penumbra, de forma anônima, sem rosto, respondendo em um coro monossilábico e coletivo. Em seguida é informado pela voz *over* o objetivo do filme:

O tema deste filme não é alfabetização, mas o analfabetismo que marginaliza 40 milhões de **irmãos nossos**. Decidimos indagar-lhe as causas, através da opinião e do depoimento de pessoas que vivem em diferentes níveis o problema brasileiro (grifos meus).

Pertencendo ao universo diegético do filme a voz *over*, ao decorrer de toda a narrativa, procura envolver o espectador em um “nós” que objetiva mobilizar a classe média para transformar a situação deles, os analfabetos (BERNARDET, 2003, p. 41-42). Seguindo a proposta do Cinema Direto, as entrevistas em “Maioria Absoluta” são conduzidas em um formato mais livre, casual, de forma que o conteúdo da experiência, ou mesmo a percepção dos entrevistados se delineasse, aos poucos, frente à câmera. Apesar de estarem enquadrados pela montagem e pela locução, os depoimentos dos camponeses analfabetos acrescentam uma oralidade expressiva da região nordestina, conferindo um aspecto de sua representação social. Mesmo estando à margem da fala privilegiada, na tela, a voz do povo se faz ouvir. De acordo com Bernardet (2003, p. 285-286), a entrevista foi tomada como um mecanismo de defesa e representação social na tentativa de encontro do outro.

No filme, Hirszman buscou essa representação por meio da “opinião e depoimento de pessoas que vivem, em diferentes níveis, o problema brasileiro”. Todavia, nota-se que os depoimentos e as concepções da classe média urbana sobre o “problema brasileiro” foram constantemente contrapostos por informações/dados (emitidas pela voz *over*) e pelos testemunhos dos populares que pretendiam, sobretudo, alertar sobre os problemas sociais vivenciados por grande parcela da população brasileira residente em áreas rurais.

Centrando-se no analfabetismo como um dos graves problemas sociais enfrentados pelo povo, são iniciados dois blocos de entrevistas. No primeiro bloco, mais curto, é apresentada a perspectiva da classe média urbana diante da seguinte questão: “Qual é a causa do problema brasileiro?”. As entrevistas gravadas no Rio de Janeiro, em um ambiente urbano, em cenários que remetem a certo conforto e bem-estar como praia, uma casa elegante e um parque, os entrevistados reverberam sobre a questão levantada. Com exceção do último entrevistado, que não é filmado, todos os demais são brancos e vestem-se adequadamente ao ambiente.

A primeira entrevistada, desconcertada, ri para câmera. Inicialmente não responde à pergunta levantada, somente repete a colocação de uma voz em *off* que afirma não haver nenhuma crise. A primeira entrevista remete à noção de alienação da classe média a respeito dos problemas sociais. O segundo entrevistado direciona o problema brasileiro a uma questão moral, afirmando que “todo brasileiro deve ter vergonha na cara”. Nota-se que, neste momento, a questão moral estava em evidência, sendo um dos reflexos as Marchas da Família com Deus. A terceira entrevistada, de classe média alta, afirma que o problema do Brasil está na indolência do povo, que é incapaz de receber auxílios sociais.

No depoimento do quarto entrevistado foi levantada uma questão latente ao período: a reforma eleitoral. Apresentando sua posição sobre a concessão do direito ao voto dos analfabetos, o jovem afirma: “Este sujeito não pode votar. Ele não tem capacidade. Ele não pode ler um jornal. Ele não pode se orientar para dar um bom voto”. A incapacidade de orientação abordada na fala deste entrevistado vai ser contraposta ao longo de todo o filme, uma vez que é conferido o direito à fala aos analfabetos, os quais detêm uma percepção crítica de sua própria realidade.

Diferente do que ocorre nas demais entrevistas, a imagem do último entrevistado não é projetada. Em voz *off*, o entrevistado toma o lugar de Ferreira Gullar e emite sua opinião sobre a composição étnica do povo brasileiro:

Isto é uma desgraça. Isto é um país, que eu tenho a impressão que era preciso mandar importar gente: cinco mil alemães, sessenta mil ingleses e americanos, é uma população grande composta por estes números grandes de uma gente honesta, que eram os ingleses, holandeses, alemães e até os americanos também.

Nota-se por meio do discurso supracitado, que este contém concepções ancoradas em teorias raciais advindas do século XIX, como os princípios da eugenia e do darwinismo social – que concebiam o negro, o índio e o mestiço como seres

degradados moralmente e biologicamente, inferiores em comparação ao branco. Schwartz (1993) aponta que estas teorias raciais se transformam em um argumento para o estabelecimento de critérios diferenciadores de cidadania, favorecendo a legitimação das diferenças sociais, ainda remanescentes da antiga ordem escravista. O quinto entrevistado, seguindo este parâmetro racial racista, acredita que a solução para a “causa do problema brasileiro” seja uma política de “branqueamento”, realizada por meio da imigração de europeus e norte-americanos que contribuiriam para a uma melhoria da composição étnica e moral do povo brasileiro.

Com esta narrativa ao fundo, a cena transcorre com imagens de uma estação de trem. O cineasta, com a intenção de fazer parte da realidade representada, posiciona a câmera no mesmo ângulo de visão de um trabalhador. De acordo com Nichols (2008, p. 155), este recurso empregado pelo cineasta transcende o ato de captar a imagem, adquirindo um viés político de unir forças com aqueles que estão sendo representados, os quais, em sua maioria, são negros e mestiços. Inicialmente, a câmera percorre a estação, abarcando a grande diversidade étnica dos trabalhadores e, posteriormente, se dirige a uma grande catraca. Ao focalizar em *close* os trabalhadores passarem pela grande catraca, cercada por grades, o cineasta busca remeter à sensação de seleção presente no discurso do quinto entrevistado.

As próximas tomadas inserem o espectador no espaço social da narrativa, especificadamente, o universo popular e rural do Nordeste brasileiro. Através de longas sequências de depoimentos, foram realizadas operações com o intuito de desconstruir as informações tecidas pela classe média/alta urbana e dar voz, representatividade e alteridade aos analfabetos. Passemos para o segundo bloco.

Com a cobertura de uma feira popular de Caruaru, em Pernambuco, a locução conduz o espectador a observar que as causas do analfabetismo e dos demais males sociais são derivadas de um processo histórico. Com uma nuance pedagógica, são apresentadas sínteses históricas, além de dados que evidenciam a localização de graves problemas sociais em regiões rurais, as quais não são contempladas por investimentos em áreas essenciais como a saúde, habitação e educação.

Já no sertão, tendo como cenário um casebre, o primeiro entrevistado não consegue falar. Assolado por problemas neurológicos derivados das péssimas condições de trabalho, treme diante a câmera. Jean-Claude Bernardet (2003) ao analisar esta cena observa que a imagem não condiz com a locução realizada no plano anterior, é passada a palavra aos analfabetos: “passamos a palavra e só vem gagueira. Os analfabetos não tomam a palavra; ela lhe é outorgada e mesmo assim não tem condição de falar, o que

legítima que o cineasta tome a palavra” (BERNARDET, 2003, p. 45). Mediante este excerto, é possível verificar a postura nacional-popular intrínseca da produção de “Maioria Absoluta” visto que, dentro desta concepção também difundida pelo PCB, os próprios intelectuais, por meio da esfera artística-cultural, conduziram o povo a uma “tomada de consciência política da realidade brasileira” (ORTIZ, 2012, p. 79). No entanto, é visível que ao longo do filme os depoimentos dos camponeses vão, paulatinamente, adquirindo maior robustez até atingirem um alto grau de consciência sócio-política.

A seguinte entrevista é realizada com uma mulher negra, bastante magra e com idade avançada. Em meio aos insetos voando na cabana de palha, a mulher relata sua vida mendicante como a única alternativa encontrada para sua sobrevivência. Mesmo com todas as limitações, a entrevistada detém uma percepção social do seu meio, ainda marcado por traços remanescentes do coronelismo, ao relacionar a sua dependência econômica de pessoas portadoras de títulos e patentes: “minha vida é pedir auxílio a cidadão, a major, a coronel, a tenente”. Ao analisar este depoimento Remundini (2015, p. 76) realiza um contraponto entre duas entrevistas presentes no filme. A historiadora aponta que a mulher mendicante e a terceira entrevistada, a “mulher em casa elegante”, estabelecem, ao longo da narrativa, a tese e a antítese:

As duas aparecem sentadas de braços cruzados em seu local de residência e não apenas vivem situações diametralmente opostas, conforme o ambiente deixa ver, mas suas falas são contraditórias. A primeira afirma que o pobre não sabe receber quando os setores mais abastados querem dar, enquanto no depoimento da segunda, essa premissa é posta em xeque. Ela recebe de bom grado, mas continua sofrendo todas as mazelas da pobreza e inclusive reforça a sujeição às intermitências desta caridade de que fala a outra, indicando que um dia recebe mais em outros recebe menos (REMUNDINI, 2015, p. 76-77).

Com um corte direto, a câmera se fixa em uma criança pequena, com roupas rasgadas e com a barriga protuberante, que evidencia a presença de verminoses. Em seguida, em *close up*, a câmera focaliza uma garotinha que a encara seriamente. Seu olhar penetra a objetiva exercendo grande força dramática. Ao classificar os olhares diretos para a câmera, Bernardet (2003, p. 42) verifica que estes agem como vocativos visuais estabelecendo uma culpabilidade ao espectador. Junto a essas imagens, segue a narração que reitera a percepção do crítico: “8 milhões de crianças como estas não tem escola para aprender a ler...”. Ao longo do filme, Hirszman emprega frequentemente este mesmo recurso.

No próximo plano sequência, é apresentado, pela locução, o lugar onde reside o analfabetismo. Percorrendo uma cabana de pau a pique, a câmera se desloca acompanhando um homem e uma criança percorrendo os cômodos vazios. A iluminação da cena é construída pelos focos de luz, provenientes dos buracos do telhado projetados nas paredes de barro. A fim de representar a dimensão da pobreza extrema, o cineasta realiza uma captação panorâmica da residência, posicionando a câmera entre os vãos do teto de palha e as paredes esburacadas. A tomada é construída com um movimento de câmera que remete a um inseto deslocando-se pela casa. Esquadrinhando cômodo por cômodo, a câmera se direciona para o chão de terra batida, focalizando apenas alguns cestos de palha e um fogão de lenha sem fogo, o que pode ser associado, metaforicamente, à fome. Entre estas imagens a voz *over* informa:

Aqui mora o analfabetismo, não é nas residências arejadas, não é nos edifícios de cimento e vidro nas grandes cidades que ele viceja. É nas palhoças de chão úmido, nas casas de taipa, nos barracos de lata. Esta é a sua casa. Sob este teto de palha, neste chão de terra batida, entre estas paredes em ruína, o analfabetismo se refugia e prolifera. Da penumbra ele espreita suas vítimas como a doença de Chagas, a verminose e a fome.

Findada a locução são projetados quatro casebres de pau a pique. Posteriormente, um homem negro narra sobre o que é viver sob estas condições. De forma poética, o homem relata que dentro de sua pobreza é possível ver “tudo quanto o astro oferece. Se é chuva, se é sol, se é sereno, se é estrela, luz, se é lua ou o que é. Tudo nós observamos”. A associação construída pelo filme entre o analfabetismo e a falta de condições de moradia remete-nos ao conjunto das reformas de base que incluíram a esfera educacional e habitacional. A reforma urbana definia a política habitacional de interesse coletivo e tinha como questão central a construção de moradias populares, a fim de inibir a expansão de verdadeiras “cidades” de misérias (MOREIRA, 2011, p. 212).

Tomando como referência uma das principais questões discutidas nas Reformas de Base, o cineasta estabelece um paralelo entre a fome e a concentração de terras. Em plano geral, são apresentadas plantações de cana-de-açúcar a perder de vista. Segue a entrevista segue com um trabalhador enfatizando que, diante da fome, outras atividades inerentes à condição humana se tornam supérfluas. Após o depoimento, um novo plano é direcionado aos canaviais, enquanto a voz *over* informa o seguinte dado estatístico: “Alimentação. Só se planta comida em 3% das terras cultivadas no Brasil”.

Uma nova tomada é construída de forma a ressaltar a união da classe de trabalhadores. Do ponto de vista técnico, nota-se que o grupo de pessoas fala simultaneamente, enquanto o microfone define um ponto de escuta insuficiente para cobrir todas as vozes. Sentados muito próximos em uma disposição similar a uma arquibancada, o trabalhador mais velho informa, de forma contumaz, o funcionamento de um engenho:

É o que os homens querem só é cana, cana, cana, cana, cana. Dentro de um engenho destes o senhor espia, não vê um pedaço de mandioca, não vê um fardo de roça, não vê um fardo de milho, não vê um fardo de algodão. Pronto, agora gente nua o senhor vê muito, **é o que se vê dentro da classe operária da cana** é isto (grifos meus).

Sobre a disciplina e exploração no campo, o trabalhador idoso reitera:

Quem trabalha na produção da agricultura, classe própria, quando amanhece o dia, bem cedo, amanhece chovendo, ele tem direito de tomar seu café, deixar o dia levantar uma coisinha, para aí então pegar no seu trabalho, e este nosso não, quer chova, quer faça sol, é de inverno a verão, o cabra tem que entrar, agora, é na chuva, no sol, é no sereno. Pois bem, dizer então, isto é um ganho que a gente ganha forçado.

Observa-se, por meio da fala deste camponês, a conscientização da exploração do trabalho e a noção de pertencimento de classe. Os termos utilizados pelo trabalhador como “classe operária da cana”, ou mesmo “classe própria” são indícios de uma politização do campo relacionada, neste contexto, à ação das Ligas Camponesas¹¹. Remundini (2015, p. 81) evidencia que a equipe de produção do filme procurava depoimentos de camponeses mais politizados, uma vez que constava no diário de filmagens que, algumas das locações selecionadas foram as sedes dos sindicatos rurais, especialmente, Vitória de Santo Antão - PE, local onde surgiram as Ligas Camponesas.

Nas próximas tomadas, o cineasta buscou como cenários os latifúndios, as plantações de cana de açúcar. Representando o árduo trabalho nos canaviais seguem os depoimentos. De pés descalços, vestindo roupas maltrapilhas, um trabalhador discorre sobre a falta de direitos políticos e sociais dos camponeses. Ao longo do depoimento, são realizados cortes nos quais são projetadas imagens de crianças no corte da cana. Outra questão que merece destaque na fala do camponês é a falta de cuidado do poder público com os trabalhadores do campo. Em seguida, são filmadas, em planos breves, duas mulheres negras com enxadas juntando feixes de cana. As imagens são acompanhadas pela voz *over* que, por meio de dados históricos, busca esclarecer que a conjuntura destes trabalhadores rurais tem suas raízes no passado colonial, na posse de

terras e mesmo no sistema de trabalho, que ainda estabelece relações que configuram trabalho escravo.

No ano de 1500 foi descoberto o Brasil. No ano de 1534, D. João III de Portugal dividiu o Brasil em Capitanias que foram dadas a pessoas de sua corte. A partir de 1535, os donatários redistribuíram estas terras com outros nobres e outros homens ricos. Para trabalhar a terra eles importaram escravos, aos quais eram negados todos os direitos.

Ao longo do documentário, é possível perceber que a narrativa reiterou que os problemas sociais existem desde tempos remotos, remanescentes da história da estrutura fundiária e da permanência de traços do sistema coronelístico ainda presentes no contexto da década de 1960, principalmente no Nordeste brasileiro. A fim de evidenciar a exploração a que os trabalhadores rurais estavam expostos, segue o depoimento de uma trabalhadora que destaca os abortos e as privações sofridas, motivados pelas péssimas condições de trabalho. O depoimento é interrompido pela voz *over* que direciona sua análise à concentração fundiária brasileira, amplamente discutida neste período:

Em 1876, havia 10 milhões de habitantes no Brasil dos quais apenas 20 mil eram proprietários. Em 1964, somos 80 milhões de brasileiros. Desses, apenas 70 mil detém a posse de 60% de todas as terras do país. 12 milhões de camponeses não possuem nenhuma terra. 6 milhões deles nunca pegaram em dinheiro.

Segue-se uma série de depoimentos que reiteram a necessidade do trabalhador rural de ter acesso à terra, a melhores condições de trabalho e as pressões e coerções direcionadas aos camponeses pelos latifundiários. Os dois depoimentos finais direcionam ao desfecho do documentário, uma vez que os trabalhadores requerem das autoridades o direito à justiça social, à reforma agrária e a melhores condições de vida. Em primeiro plano, o último depoente, negro e magro, infere enfaticamente sobre a exploração do trabalhador, o paradoxo de se trabalhar exaustivamente na terra e não ter acesso a ela e aos produtos cultivados:

Pai de sete filhos, morando na terra, agricultor da terra, vir comprar um quilo de farinha. Isso é um horror! **Isso é uma vergonha pra minha cara!** (...) Um quilo de farinha quem pode comprar é o povo da cidade, que é operário e não planta. Quem é que faz isso? É o latifundiário, que priva a terra para ter na mão dele e não deixa o camponês plantar (grifos meus).

Realizando um paralelo entre as entrevistas, Remundini (2015, p. 93- 94) observa que Hirszman estabeleceu um contraponto entre os depoimentos do segundo entrevistado de classe média e o último. Ao afirmar que um agricultor não tem acesso

ao próprio alimento, sendo uma vergonha esta condição social: “para o camponês, contrariando o que dizia o outro depoente, a causa da vergonha é a exploração do trabalhador” (REMUNDINI, 2015, p. 94).

Como forma de apoio à voz popular, o cineasta, por meio de tomadas panorâmicas, direciona-se ao Planalto Nacional e Congresso, lugares nos quais deveriam ser efetivadas as reformas necessárias para a promoção da justiça social. Ao decorrer destas tomadas, a voz *over* reitera duas das questões mais discutidas a partir das propostas das Reformas de Base: o voto dos analfabetos e a Reforma Agrária.

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

A última sequência, dotada de grande expressividade lírica, visa responder à pergunta lançada pela voz *over*. A construção desta sequência mostra a locomoção dos camponeses em meio às plantações de cana de açúcar. Descalços, tendo como única posse seus instrumentos de trabalho, estes trabalhadores marcham em silêncio. Filmados inicialmente em plano americano, as próximas tomadas se distanciam, representando a dimensão de vazio e abandono, do longo caminho que estes camponeses terão que prosseguir. Um dos planos, bastante breve, representa a alternativa escolhida por parte dos camponeses neste período: migrar para áreas urbanizadas buscando melhores condições de vida. Acompanhando a trajetória de um camponês com a foice na mão, a voz *over* convida a uma reflexão crítica “O filme acaba aqui. Lá fora a tua vida, como a desses homens, continua”. Nesta passagem é possível observar que Hirszman rompe com a ilusão do espetáculo fílmico, por meio do emprego de técnicas de distanciamento já utilizadas por Bertold Brecht, criando um espaço que incita o espectador a refletir sobre a realidade apresentada ao longo de toda a narrativa fílmica (BRUM, 2011, p. 1).

Considerações Finais

“Maioria Absoluta” é um filme que reflete os ideais presentes da geração de produtores culturais comunistas da década de 1960, uma vez que contém os principais ingredientes que caracterizam o discurso nacional-popular como o fato da obra ser um vetor de conscientização política de classe, expondo a realidade social e a necessidade de transformá-la; a concessão do espaço da fala para parcela marginalizada da

população; a valorização da representação dos analfabetos rurais, que ao longo da narrativa, projetam sua própria consciência de classe; e a contraposição à estrutura político-social agrária tradicional, considerada um vetor de atraso para o desenvolvimento nacional.

Todo o constructo do documentário foi orientado por uma questão central, que visava problematizar os motivos acerca do “problema brasileiro” e, por sua vez, expor os graves problemas sociais, desigualdades e contradições presentes no Brasil do início da década de 1960. Ao analisar a narrativa fílmica de “Maioria Absoluta”, foi possível verificar que o processo de produção de sentido foi estruturado relacionando as estruturas de dominação – representadas pelos depoimentos vagos, imprecisos e sem consistência teórica da classe média/alta presentes no primeiro bloco – que vão sendo desconstruídos, a partir dos dados e sínteses históricas apresentados pela *voz over*, juntamente com o discurso dos oprimidos – os analfabetos rurais. O resultado é um somatório de discursos e imagens contundentes, que estampam e traduzem a dura realidade a qual os trabalhadores rurais estavam submetidos e os motivos que levaram a esta condição precária. Ao expor as mazelas sociais, como a fome e a miséria, objetivou-se desenvolver uma linha narrativa que despertasse o espectador, conduzindo-o para a sensibilização à causa. Assim, a narrativa é direcionada a seu desfecho, que mobiliza e convida o espectador a ser parte da força de resistência, propondo uma mudança de atitude frente a realidade social das classes subalternas.

O documentário “Maioria Absoluta” resguarda características anteriores ao Golpe civil-militar, uma vez que Hirszman problematizou a história sob uma perspectiva engajada, criando uma narrativa alinhada à necessidade de que fossem realizadas reformas estruturais na base da sociedade, conduzidas pela população. O cineasta ao longo de toda a narrativa descortina não somente o analfabetismo, mas também os demais males sociais que atingem grandes parcelas da população rural do país. Por fim, Hirszman convoca a classe média urbana a uma ação transformadora frente a sua própria realidade, tão cara nos meses iniciais do ano de 1964.

Referências Bibliográficas

- AVELLAR, José Carlos. *Alex Vianny: o processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 199, p. 23.
- AZEVEDO, Fernando Antônio. *As Ligas Camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. Companhia das Letras, 2003.

- BRUM, Alessandra S. M. O Cinema Moderno e a crítica brasileira: a exibição de Hiroshima mon amour no Brasil. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, 2011.
- HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. *Devires*, Belo Horizonte, v.2, n.1, p.86-101, jan-dez, 2004.
- MONTENEGRO, Antônio Torres. Ligas Camponesas e sindicatos rurais em tempo de revolução. In: FERREIRA, Jorge e NEVES, Lucília de A. (Orgs.). *O Brasil Republicano: o tempo da experiência democrática (1945-1964)*. V.3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- MOREIRA, Cássio Silva. *O projeto de nação do Governo de João Goulart: o plano trienal e as reformas de base. Tese (Doutorado em Economia)*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS), Porto Alegre, 2011.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *Culturas Políticas na História: novos estudos*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009.
- _____. A cultura política comunista. IN: NAPOLITANO, M.; CAZAJKA, R.; MOTTA, R. (Orgs.) *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- NICHOLS, Bill. A voz do Documentário. In: RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Senac, 2005.
- _____. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2008.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.
- REMUNDINI, Isadora. *Maioria Absoluta (L. Hirszman, 1964) e A Opinião Pública (A. Jabor, 1967): uma análise histórica do documentário político-social frente aos debates da esquerda no Brasil. Dissertação*. (Mestrado em História) da Universidade Federal de São Paulo (USP), São Paulo, 2015.
- RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos de 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (Orgs.). *O Brasil republicano: o tempo da ditadura regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- _____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Unesp, 2014.
- SARAIVA, Leandro. *Montagem sociética*. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- SCHWARTZ, Lilian. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- TEIXEIRA, Francisco E. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

1 O documentário “Maioria Absoluta” se enquadra na categoria não-ficção. De acordo com Bill Nichols (2008, p. 27), apesar de abordarem temáticas reais, estes filmes devem ser analisados de forma crítica, pois contêm visões de mundo, de representação social delimitados pelo próprio cineasta. Distante de ser a

representação da própria realidade, os documentários de não-ficção são desenvolvidos a partir da narrativa, seguindo uma seleção e organização que, por sua vez, transmite uma série de significados e valores.

2 A partir de 1961, no governo de João Goulart, foram propostas as “Reformas de Base” que consistiam em um conjunto de mudanças estruturais que visavam promover alterações nas estruturas econômicas, sociais e políticas, a fim de garantir a superação do subdesenvolvimento e uma diminuição das desigualdades sociais. Estas reformas de cunho social, exigidas por diversos setores políticos, principalmente pela esquerda, propunham novas formas de organização no âmbito agrário, financeiro, universitário, eleitoral e habitacional (MOREIRA, 2011).

3 Transcrição do depoimento de Leon Hirszman presente no documentário *Deixa que eu falo* (2007), dirigido por Eduardo Escorel.

4 Mesmo clandestino desde 1947, o PCB, teve forte presença no campo cultural fornecendo subsídios ideológicos aos seus artistas e intelectuais para a formação de um “sentimento da brasilidade romântico-revolucionária” e para a criação de uma experiência na estética “nacional-popular”, produzida dentro de um conjunto de valores e realizações.

5 Entre a ficção e o documentário, Leon Hirszman realizou vinte e três produções cinematográficas, nas quais destacamos: *Nelson Cavaquinho* (1968), sua primeira produção empregando o som direto, que busca as raízes da música popular brasileira; *ABC da Greve* (1979), documentário de longa-metragem que cobre a greve de 150 mil metalúrgicos em luta por melhores condições de vida, e o premiado *Eles não usam Black Tie* (1981), ficção inspirada na obra de Gian Francesco Guarnieri, que aborda os anseios da classe trabalhadora no final da década de 1970. Para maiores informações sobre a vida e obra de Hirszman. Cf.: <http://www.leonhirszman.com.br>. Acesso: 20 de fev. de 2017.

6 Ficha Técnica de “Maioria Absoluta”: b&p/ 18'/ 35mm/ 1964; Produção, Roteiro e Direção roteiro: Leon Hirszman; Fotografia, câmera e pós-sincronização: Luiz Carlos Saldanha; Montagem: Nelson Pereira dos Santos; Narração: Ferreira Gullar; Som direto e Produção executiva: Arnaldo Jabor; Letreiros e Montagem: Lygia Pape; Coordenação da Produção: David. E. Neves; Co-roteiristas: Aron Abend, Luiz Carlos Saldanha, Arnaldo Jabor; Laboratórios: Líder Cinematográfica e Atlântida Cinematográfica; Idioma: Português.

7 “Maioria Absoluta” foi premiado nos festivais de Cinema de Viña Del Mar, na categoria de melhor documentário (1965), no Cine Internacional Documental y Experimental del Sodre, Uruguai (1965); em 1966, no Festival de Curtas Metragens de Oberhausen na Alemanha e, no mesmo ano, premiado em Sestri Levante na Itália.

8 Transcrição do depoimento de Leon Hirszman presente no documentário *Deixa que eu falo* (2007), dirigido por Eduardo Escorel.

9 Após a Revolução Russa, a atividade cinematográfica foi estatizada e as produções artísticas mantiveram um discurso alinhado politicamente ao Estado soviético. Neste cenário, na década de 1920, floresce o construtivismo no cinema, expressão própria da Revolução que produziu obras experimentais com uma nova dimensão estética e que buscavam reconstruir o mundo, encerrando, dentro de uma perspectiva marxista, toda a alienação humana. Entre os cineastas deste movimento estão Kulechov, Pudovkin, Vertov e Eisenstein. Todavia, no início dos anos 1930, com a ascensão de Stalin ao poder, há um endurecimento doutrinário que reformulou a esfera artística. O realismo socialista era então alçado como a doutrina oficial do regime. Neste movimento, os filmes passam a ser concebidos como uma propaganda totalitária, a partir de uma perspectiva político-pedagógica, com uma linguagem menos experimental e mais direta às massas, representando também valores anti-capitalistas e anti-fascistas (SARAIVA, 2006, p. 108-110).

10 Segundo Remundini (2015, p. 59), a música de fundo presente na cena é a cantiga religiosa “ABC de Nossa Senhora” que traz uma referência ao ambiente abordado no filme *O Popular Nordestino*.

11 As Ligas Camponesas têm sua origem histórica em 1955 e foram de suma importância para a expansão da politização no campo, bem como para a discussão da questão agrária no país. O movimento tinha como seu principal representante Francisco Julião, advogado e deputado estadual pelo PSB, que expandiu as ações de pedidos judiciais de desapropriação de terras a diversos estados, especialmente Pernambuco e a Paraíba. Com a centralidade da luta pela Reforma Agrária, este movimento social se acentuou, passando a promover invasões e ocupações de terra. Para maiores informações consultar: AZEVEDO, Fernando Antônio. *As Ligas Camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; MONTENEGRO, Antônio Torres. Ligas Camponesas e sindicatos rurais em tempo de revolução. In: FERREIRA, Jorge e NEVES, Lucília de A. (Orgs.). *O Brasil Republicano: o tempo da experiência democrática (1945-1964)*. V.3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

Enviado em 14 de novembro de 2018 e aceito em 20 de maio de 2019.