



EM DEFESA DO NACIONAL-POPULAR:

O papel da *voz over* no documentário *Partido Alto* (1976/1982),
de Leon Hirszman

Mariana Rosell*

RESUMO: O presente artigo pretende analisar o curta documentário *Partido Alto*, dirigido por Leon Hirszman e realizado com a colaboração do cantor e compositor Paulinho da Viola e financiamento do MEC e da Embrafilme entre os anos de 1976 e 1982. Enfocamos nossa análise nas estratégias formais utilizadas pelos realizadores, especialmente a *voz over*, e identificamos que tais recursos contribuíram para que o discurso fílmico estivesse em consonância com o projeto político do Partido Comunista Brasileiro (PCB), do qual o cineasta sempre esteve bastante próximo.

PALAVRAS-CHAVE: Voz over; Nacional-popular; Leon Hirszman.

IN DEFENSE OF THE NATIONAL-POPULAR: THE ROLE OF VOICE OVER IN THE DOCUMENTARY *PARTIDO ALTO* (1976/1982), BY LEON HIRSZMAN

ABSTRACT: This article aims to analyse the short documentary *Partido Alto*, directed by Leon Hirszman and made with the collaboration of the composer and singer Paulinho da Viola, MEC and Embrafilme funding between the years of 1976 and 1982. We focus our analysis on the formal strategies used by the filmmakers, especially voice-over, and identify that these resources contributed so that the film discourse was in line with the political project of the Brazilian Communist Party (PCB), which the filmmaker has always been quite close.

KEYWORDS: Voice-over; National-popular; Leon Hirszman.

* * *

* Mestranda em História Social (PPG-FFLCH-USP), sob orientação do Professor Marcos Napolitano e com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). E-mail: mariana.rosell@usp.br.

A resistência ao regime militar e o frentismo cultural

Durante todo o regime militar as artes tiveram um papel de grande importância na resistência ao governo autoritário, configurando-se já nos primeiros momentos após o golpe, o conceito de resistência cultural, pautado especialmente pelo papel central da atuação dos intelectuais e pela capacidade de unir em torno de si agentes de diferentes ideologias em nome da luta contra o regime e da defesa da democracia. Em sua tese de livre-docência, Marcos Napolitano dedicou um capítulo para o estudo do conceito da resistência cultural enquanto categoria histórica. Nele, o autor destaca a noção frentista própria da natureza do conceito, forjado, especialmente, pelos liberais Carlos Heitor Cony e Alceu Amoroso Lima em suas colunas em jornais de grande circulação, mas endossado também pelos comunistas, e afirma que esses dois pensadores

crystalizaram a imagem que resistir ao regime militar e seus atos arbitrários era um imperativo ético e um exercício de livre pensamento crítico, para além de qualquer partidarismo ou imposição ideológica. Essa definição do espaço cultural e seu papel histórico se plasmaram na própria natureza de ‘resistência cultural’ como categoria histórica.¹

Mas, para além disso, a ideia de resistência cultural no Brasil também está imbricada com o projeto nacional-popular e a crise pela qual ele passou ao ser combatido pelos militares e questionado pela oposição ao regime. Sendo assim, além da defesa da união de diferentes setores ideológicos, parte da resistência cultural² – leia-se a ala liberal e os comunistas ligados ao PCB – defendia também a união entre as classes populares e a classe média progressista, a fim de derrubar o regime militar, restabelecer a democracia e, sobretudo para os comunistas, recuperar projetos que favorecessem os “de baixo”³. Mesmo com as duras críticas sofridas pelo nacional-popular e seus principais fiadores, os comunistas, Napolitano aponta que

Se nos dois anos que se seguiram ao golpe a perspectiva nacional-popular era hegemônica como lastro criativo da arte de esquerda, o debate, entre 1967 e 1968, acabou por conduzir

¹ NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar*. Tese de Livre Docência em História do Brasil Independente, Universidade de São Paulo, 2011, p. 53.

² Sobre os diferentes grupos que constituíram na resistência cultural, cf. Idem, *ibidem*, pp. 11-15.

³ Esse projeto político não surgiu após o golpe de 1964, mas forjou-se no final da década de 1950, mais especificamente em 1958, quando o PCB abandonou a política de enfrentamento em nome de maior inserção no campo político e da defesa da chamada “questão democrática”. Assim, no campo da resistência cultural ao regime militar, esse projeto foi defendido sobretudo por artistas e intelectuais ligados ao Partido Comunista Brasileiro e seria tão importante quanto criticado ao longo dos 21 anos de vigência do governo autoritário.

à sua revisão crítica. Ainda assim, o nacional-popular estaria presente ao longo dos anos 1970, como um mote para o frentismo cultural de amplos setores da esquerda.⁴

Assim, nos anos 1970, período em que o documentário de Hirszman foi produzido, o nacional-popular ainda tinha importância dentro do campo da resistência cultural e disputava espaço com outros projetos artístico-culturais. E, especialmente em 1973 e 1979, período que abrange a derrota definitiva da luta armada e o esvaziamento político do projeto frentista, ganhou novo fôlego e forneceu as bases político-ideológicas para muitas das obras artísticas paradigmáticas do período, especialmente aquelas produzidas dentro do campo das três artes de espetáculo: o cinema, o teatro e a música popular.

Dentre as principais questões que nortearam não só os críticos do nacional-popular como também a reavaliação que os artistas fiadores desse projeto buscaram fazer ao longo dos anos 1970, podemos apontar aquelas relacionadas ao público ideal da arte engajada e qual a linguagem mais adequada para estabelecer uma comunicação com esse público. Ao longo deste artigo, veremos como Leon Hirszman buscou dialogar com essas questões a partir da análise de *Partido Alto*.

A trajetória política e artística de Leon Hirszman

Leon Hirszman esteve desde muito jovem filiado ao Partido Comunista Brasileiro e pode-se afirmar uma recíproca importância de um para a trajetória do outro. Da mesma forma que as discussões do partido foram fundamentais para a formação da consciência sócio-política do cineasta, também a obra deste foi importante para o projeto político do partido, posto em debate e em circulação através dos filmes de Hirszman. Rodrigo Patto Sá Motta aponta essa relação de dupla troca característica da adesão de artistas ao comunismo no mundo como um todo, afirmando que a categoria social dos artistas e intelectuais

tinha importância especial para as organizações partidárias, pois ajudava a produzir imagens, discursos, ideias e a disseminá-las entre a população, inclusive graças ao seu prestígio social. [...] [Em contrapartida, alguns desses artistas] aproveitaram a máquina cultural dos partidos (editoras, jornais, prêmios) para divulgar melhor a sua obra.⁵

⁴ NAPOLITANO, op. cit., pp. 42-43.

⁵ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A cultura política comunista. Alguns apontamentos. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 29.

Além disso, não é difícil perceber que os filmes de Hirszman expressam componentes da agenda política pecebista ao longo das décadas em que ele esteve atuante, colocando em pauta, inclusive, as continuidades e rupturas que marcaram a atuação comunista no período do regime militar⁶. No caso de *Partido Alto*, como veremos mais detalhadamente no decorrer deste artigo, aparecem temas como a valorização do popular enquanto sujeito e de sua cultura como expressão do nacional, além de uma proposta de diálogo entre as classes sociais, entre outros.

Ademais, até o final da década de 1970, no caso específico do Brasil, o esvaziamento político do PCB seria compensado pela forte presença de intelectuais e artistas em seus quadros. Segundo Napolitano,

Em certo sentido, os artistas comunistas e seus *compagnons de route* foram bem sucedidos na defesa dos valores do nacional-popular, a aliança de classes pela democracia, na denúncia do autoritarismo e das mazelas do regime, sem falar na política de ocupação de espaços, mesmo enfrentando um duro debate na área cultural.⁷

Ou seja, os artistas ligados ao partido, por filiação ou afinidade, foram fundamentais para que o projeto pecebista se mantivesse em debate a despeito de sua perda de espaço no jogo político estrito.

Nessa conjuntura, como apontou Reinaldo Cardenuto, Hirszman e outros artistas comunistas de sua geração entendiam que sua arte deveria ser uma ferramenta de transformação social e adotaram “como ponto de partida um nacionalismo combativo, em boa parte oriundo da esquerda pecebista, a partir do qual poderia se originar uma recusa do processo de colonização cultural, acusado de nos alienar das tradições e dos problemas brasileiros”⁸. Daí, por exemplo, a “busca por revelar o povo” que o pesquisador Arthur Autran identifica no filme aqui analisado.⁹

Além da própria relação com o partido, a ligação de Hirszman com o Teatro de Arena de São Paulo em seu período de virada politizadora, tendo participado dos Seminários de Dramaturgia e das peças *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, também foi fundamental para sua formação enquanto artista. No Seminário de Dramaturgia foram discutidos vários temas fundamentais para a conformação da resistência cultural ao regime militar e para

⁶ Para uma análise da obra de Leon Hirszman, cf. CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. Tese de doutorado, ECA/USP. São Paulo, 2014

⁷ NAPOLITANO, p. cit., p. 30.

⁸ Idem, p. 42.

⁹ AUTRAN, Arthur. Leon Hirszman: em busca de diálogo. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004, p. 214.

a linha dramaturgica que Hirszman empregaria em sua obra. Além disso, os longos e amplos debates entre os integrantes do Seminário foram importantes para lançar as bases de um teatro nacional que buscou articular a emoção e a conscientização.

Essa equação, importante para o teatro, também esteve muito presente nos filmes de Hirszman, denotando mais uma herança desse período na filmografia do cineasta. Entre outras inovações o Seminário promoveria também uma nova maneira de escrita dramaturgica, a coletiva, da qual importantes peças surgiriam nos anos seguintes. Como apontou Autran, “A grande novidade estava na forma compartilhada com que o dramaturgo concebia seu texto, em meio a debates políticos, estéticos e artísticos.”¹⁰ Esse é outro ponto do Seminário relevante pra a obra de Hirszman e especialmente para o filme aqui analisado: o trabalho coletivo. Como veremos, *Partido Alto* foi desenvolvido a partir de uma realização colaborativa, muito similar ao que se propunha no Seminário do Arena.

A vivência no Seminário de Dramaturgia e a relação com dramaturgos com os quais Hirszman dialogaria durante toda a carreira se aprofundaria ainda mais no período em que o cineasta carioca integrou o Centro Popular de Cultura (CPC), onde iniciaria sua atuação como cineasta ao rodar o curta *Pedreira de São Diogo*, integrante do longa *Cinco Vezes Favela*, produzido pelo CPC, e cuja afinidade com o projeto nacional-popular é bastante nítida.

Paulinho da Viola e o resgate do samba tradicional

O diálogo de Paulinho da Viola com os sambistas da Portela é marcante em sua trajetória artística, bem como o convívio intenso do cantor e compositor com a Velha Guarda da escola de samba alvianil carioca, iniciado ainda no ano de 1964. Outro ponto importante de sua carreira é a preocupação com o registro dos sambas de roda feitos por esses compositores, que corriam o risco de se perderem no tempo por não terem sido gravados. Em função disso, é muito importante destacar que Paulinho será responsável por trazer para outro suporte artístico, o disco, esse universo do samba autêntico.

Pouco tempo após seu primeiro contato com a Portela, ele começará a tomar parte de projetos de registro dos sambas da velha guarda, não só da Portela, mas também de outras escolas de samba tradicionais, dos artistas esquecidos e/ou ignorados pelo incipiente mercado fonográfico brasileiro. Em

¹⁰ AUTRAN, Paula. Teoria e prática do seminário de dramaturgia do teatro de Arena. São Paulo: Portal Editora, 2015, p. 11.

discos como o registro do musical teatral *Rosa de Ouro Volume 1*, de 1965, e *Rosa de Ouro Volume 2*, de 1967, além de *Roda de samba – Conjunto A Voz do Morro*, *Roda de samba 2* e *Os sambistas – Conjunto A Voz do Morro* de 1965, 1966 e 1968, respectivamente, buscava-se registrar em disco as canções de sambistas já consagrados no mundo das rodas de samba e das escolas, mas ainda desconhecidos do grande público.

Nos anos 1970 ele seguiria com esse projeto, e, em 1976, ano do início da realização do filme de Hirszman, Paulinho da Viola lançaria um álbum duplo bastante significativo no tocante à relação de seu cantor com o samba considerado tradicional. Como aponta texto sobre o disco constante do site do artista,

No [disco] *Cantando*, Paulinho vai busca nas lembranças musicais da infância, nas reuniões em cada de seu pai ou nas de amigos, todos ligados à música muito mais carioca que brasileira de modo geral, a matéria-prima para a produção de um disco sensível, onde a influência de velhos compositores fica patente na sua formação artística, quer na maneira de criar como na de escolher o que regrava, o que representar [sic] as gerações provadas de informação de sua própria cultura musical.¹¹

Entre as canções dos discos, constavam parcerias de Paulinho com sambistas tradicionais bem como composições desses sambistas, sendo que algumas delas eram sambas de partido alto.

Mais recentemente, em 2008, participou do documentário de Lula Buarque de Hollanda e Carolina Jabor, produzido por Marisa Monte, *O Mistério do Samba*, que retrata e, novamente, registra o cotidiano, a convivência e o trabalho musical dos integrantes e sambistas da Portela, reeditando a preocupação de garantir que seus sambas não se percam no futuro. Tais marcos da trajetória artística de Paulinho da Viola nos mostram como a relação do cantor e compositor com os sambistas da velha guarda da Portela é orgânica, constatação fundamental para o argumento que se desenvolverá ao longo deste artigo.

Partido Alto: estratégias do realizador

Em *Partido Alto*, temos como mote principal do filme a defesa do samba considerado tradicional em oposição ao samba que cada vez mais era padronizado de acordo com os parâmetros do mercado e da indústria fonográfica, que se desenvolvia no Brasil desde o início dos anos 1960. Isso demonstra a

¹¹ Comentário sobre o disco duplo *Memórias* (1976). Disponível em: <<http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues/discografia/disco.asp?cod=15&tipo=2>> [Acesso em 19.abr.2016]

preocupação de Hirszman em reiterar o valor que esse nicho da cultura popular tinha no âmbito cultural brasileiro mais amplo bem como defende-la e salvaguarda-la – pelo menos na memória – em um contexto de ameaça de extinção.

Para atingir seus objetivos, Leon Hirszman fez escolhas específicas que, como veremos, foram eficazes em promover o projeto do cineasta. Tais escolhas são de ordem de conteúdo, como o tema do samba que, para ele, “era uma expressão que continha em sua essência um sentimento de comunidade”¹², mas também de ordem formal, como se pode observar com nitidez em vários momentos do filme. A seguir discutiremos sobre essas escolhas estratégicas e apontaremos como elas foram fundamentais para que o documentário se realizasse de acordo com a visão de mundo que norteava a atuação do cineasta.

A escolha específica do partido alto como tema e título é fundamental, uma vez que esta variação do samba é tida pelos artistas entrevistados como sua “expressão [mais] autêntica”¹³, como nos dirá Mestre Candeia logo no princípio do documentário. Assim, além de registrar um gênero musical já considerado popular, Hirszman ainda optou por filmar sua variação mais “de raiz”, mais intocada pelas transformações exigidas pelo mercado fonográfico. Além disso, as cenas são todas gravadas em rodas de samba, que nos sugerem a comunhão e a espontaneidade desses eventos, que não estariam, portanto, inseridos na lógica do mercado e reforçam ainda mais a noção de que o samba tem o coletivo latente em sua natureza.

Segundo Walter Benjamin, a autenticidade da obra de arte consiste na “sua existência única, no lugar em que ela se encontra. [...] O aqui e o agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade...”¹⁴. Parece, portanto, que a autenticidade do samba de partido alto também está ligada ao improviso que o caracteriza e faz de cada canção uma obra única, fruto do ambiente e do momento em que ela foi “composta”, quase sempre de maneira coletiva e comunitária.

Ainda segundo o pensador alemão, essa autenticidade é perdida através da reprodutibilidade técnica, especialmente, mas não só, das obras de arte. Ou seja, a inserção do samba de partido alto, no caso, na lógica da indústria cultural, seu registro em discos ou sua adaptação aos grandes espetáculos lhe

¹² AUTRAN, op. cit., p. 124.

¹³ Cf. 1’39”-1’45”.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Idem. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume 1. Tradução de Sergio Paulo Rouante. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 167.

tiram a aura¹⁵ e “abalam a tradição” ao liquidar “o valor tradicional do patrimônio da cultura.”¹⁶ De certa forma então, o filme se propõe a defender a tradição popular do samba de partido alto, que se perde ao ser absorvida e alterada pelo mercado fonográfico.

Durante a apresentação dos créditos iniciais, são mostradas fotos antigas de sambistas, de uma velha guarda e rodas de samba. O uso de documentos, recurso comum a documentários, é o primeiro elemento fílmico que buscará legitimar o samba como tradição nacional e, mais especificamente, o partido alto, feito em roda, com uma perspectiva de coletivo, como expressão “pura” e legítima do povo brasileiro.

Segundo Marcos Napolitano, “A partir dos anos 1930, o samba deixou de ser apenas um evento da cultura popular afro-brasileira ou um gênero musical entre outros e passou a ‘significar’ a própria ideia de brasilidade.”¹⁷ Tal metáfora ainda estava vigente no período em que se realizou o documentário e havia tomado uma dimensão ainda mais significativa durante o regime militar. Sendo assim, ao defender a expressão autêntica do samba, Leon Hirszman e Paulinho da Viola defendiam também a expressão autêntica da própria brasilidade.

Para além disso, o clima de comunidade trazido para o filme a partir da escolha do samba e do uso específico da câmera remete o espectador à noção de unidade e comunidade, o que reitera a proposta frentista do Partido Comunista Brasileiro e, por extensão e militância, de Leon Hirszman também.

Ismail Xavier aponta que a relação entre o Cinema Novo – movimento do qual Leon Hirszman fez parte – e as tradições populares foi ambígua, sendo marcada tanto pela ideia de que aspectos culturais como religião e futebol se constituíam em formas de alienação, quanto pela concepção de que era preciso “zelar” por elas, sobretudo em face de um processo de modernização conservadora¹⁸. Ainda que esse filme não possa ser considerado como parte do movimento, uma vez que começou a ser feito apenas em 1976, não se pode ignorar as referências e preocupações que o cineasta trouxe consigo ao longo de

¹⁵ Neste texto utilizamos o conceito de aura também de Walter Benjamin, segundo o qual a aura é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.” Trata-se de uma figura única que não perdura no tempo e no espaço, ao contrário, se modifica com eles. É aquilo que se perde nas reproduções das obras de arte, as marcas específicas da passagem do tempo e das modificações do espaço. Cf. Idem, *ibidem*, p. 170.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 169.

¹⁷ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias*. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 23.

¹⁸ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 21-22.

sua atuação artística e, de certa forma, se manifestam em suas produções posteriores ao auge do movimento.

Portanto, há uma preocupação do realizador em proteger o partido alto. E a defesa dessa tradição popular é feita no documentário através das vozes dos próprios sambistas, garantindo a expressão do popular por eles mesmos, dando-lhes voz. Com uma construção fílmica didática, as falas são montadas para ensinar ao espectador o que é o partido alto, o “samba de verdade” que estava se perdendo naquele momento.

Da mesma forma que essa variação do samba é tida como autêntica, também os sambistas filmados são assim considerados e serão como professores para o espectador, investidos de legitimidade pela própria vivência no ambiente das rodas de samba, sendo, então, as pessoas mais indicadas para tratarem do assunto. É esse aspecto que também legitimará a locução e a intervenção de Paulinho da Viola na estrutura fílmica e fará de sua *voz over* elemento potencializador do discurso do filme. Mais adiante esmiuçaremos esse ponto.

São esses sambistas autênticos que nos dirão sobre o samba, suas características e a ameaça que a indústria representa para essa tradição, da qual eles fazem parte. Assim, o filme assume também o papel de fazer um registro histórico dessa cultura e desses artistas populares, ambos ameaçados de esquecimento e abandono pela modernização e pela industrialização da cultura, evitando que essa tradição se perdesse com o passar do tempo. Estavam, portanto, ainda atuando em consonância com a perspectiva de registro histórico identificada por Ismail Xavier no movimento cinemanovista.

Segundo Reinaldo Cardenuto,

Devido à preocupação em se comunicar com um público amplo, pressuposto de seu engajamento no campo cultural, Hirszman procurou pesquisar em seus documentários uma experiência estética que se situasse no encontro entre técnicas didáticas de exposição e artifícios provenientes do “cinema direto”.¹⁹

Tal pesquisa se realiza de maneira bastante concreta em *Partido Alto*. Como já apontou Arthur Auran, a forma fílmica desse documentário busca traduzir o tema representado através do “esforço de improvisação”, uma vez que o próprio samba de partido alto é marcado pelo improviso²⁰. Tal relação não requer prévio conhecimento dos espectadores, pois seremos informados dessa característica por

¹⁹ CARDENUTO, Reinaldo, op. cit., p. 46.

²⁰ AURAN, Arthur, op. cit., p. 214.

Mestre Candeia, que apontará as relações e semelhanças entre o improviso do partido alto e o repente nordestino, que também se realizava de acordo com o ambiente e a situação do momento, sendo os dois marcados por uma espécie de composição coletiva. As técnicas do cinema direto favorecem essa perspectiva, na medida em que “as imagens são aí gravadas sem ‘ensaios’, segundo o princípio da improvisação”²¹.

A ideia das rodas de samba é reforçada pelo uso da câmera, que muitas vezes está no interior da roda e desenvolve movimentos circulares para filmar seus membros. Estes, teoricamente, não estão hierarquizados, uma vez que uma roda é uma disposição espacial que prevê a igualdade entre todos aqueles que a compõem. Contudo, na primeira parte, Mestre Candeia, a quem o filme foi posteriormente dedicado²², estará em destaque, em uma posição que denota maior conhecimento; é o único que fala e está sempre focalizado no centro de um plano conjunto ou em primeiro plano.

A maioria das sequências se inicia com Mestre Candeia em primeiro plano e depois o foco da câmera se abre, mostrando a roda de samba na qual ele está inserido e da qual ele é apresentado como o centro não só espacial como também em termos de valor e importância, na qual ele ocupa um espaço de comando. Há um plano-sequência bastante exemplar do papel que o sambista exerce no documentário, no qual ele explica os passos de dança que caracterizavam as rodas de partido alto. A câmera se alterna entre Mestre Candeia, as mulheres e homens que ilustram a explicação desses passos e os movimentos em meia-lua, que lembram o espectador de que ainda se trata de uma roda de samba, apesar dos planos fechados com função didática e a nítida hierarquização de seus membros.

Nesse plano-sequência sobre os passos do partido alto, Mestre Candeia chega, inclusive, a dizer quando os homens e mulheres devem parar de dançar. É ele quem decide quando já está suficiente, não os realizadores que estão por trás da câmera. Não só neste momento, fica bastante evidente para quem assiste que quem coordena essas rodas de samba é Mestre Candeia. Com isso, na primeira metade do filme é possível afirmar que há uma elaboração colaborativa entre o sambista homenageado e os realizadores, já que a construção da narrativa se dá tanto pelos comandos e explicações de Mestre Candeia quanto pelo uso da câmera.

²¹ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003, p. 81.

²² Mestre Candeia faleceu em 1978. Quando o filme foi lançado, quatro anos depois, Hirszman fez uma homenagem póstuma ao sambista Cf. CARDENUTO, 2009.

A *voz-over* de Paulinho da Viola

Na segunda parte, apesar da divisão da fala entre vários sambistas, o papel central é ocupado por Paulinho da Viola através de sua locução em *voz over*, da inserção de sua imagem no campo e do registro audiovisual das perguntas que ele faz aos demais sambistas. Estas, por sua vez, têm um tom mais de conversa do que de entrevista propriamente dita, já que acontecem num clima que nos sugere horizontalidade entre todos os sambistas presentes, incluindo Paulinho da Viola. A hierarquia, aparentemente inexistente entre eles, é desmontada, contudo, pelo uso da *voz over* tal como se dá.

A relação entre a *voz over* de Paulinho da Viola e o filme se constrói de maneira bastante sofisticada. Isso porque o pertencimento do sambista ao ambiente representado é marcado por sua trajetória artística, se fazendo presente no filme não só pela naturalidade com que ele se relaciona com os demais sambistas, mas também pelo relato feito na segunda entrada de sua locução: “*Quando menino eu via no partido alto uma forma de comunhão entre a gente do samba...*”²³, que reitera ao espectador que a relação do cantor com esse mundo filmado não é artificial ou construída apenas para a realização do documentário, mas sim, antiga e até mesmo orgânica.

Em *Cineastas e imagens do povo*, Jean-Claude Bernardet opõe a **voz do saber** “de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico”²⁴ à **voz da experiência**, que é aquela daqueles que “falam só de suas vivências, nunca generalizam, nunca tiram conclusões.”²⁵. A *voz over* tradicional é a voz do saber, geralmente de um locutor desconhecido do espectador, ausente da imagem e de fala impessoal. No período em que o documentário foi realizado, já havia uma importante discussão que problematizava o uso (excessivo) da *voz over*, uma vez que ela poderia servir como forma de silenciar aqueles sobre os quais se falava nos filmes. Especialmente num contexto em que cineastas de classe média pretendiam representar o popular, essa discussão se fazia importante, na medida em que não deixá-los falar por si mesmos representava uma forma concreta de silenciamento.

Segundo Luis Alberto Rocha Melo, também por conta disso, há no documentário brasileiro contemporâneo uma recusa em utilizar tal recurso como “base de sua narrativa”²⁶. De fato, no documentário de Hirszman, esse recurso é pouquíssimo utilizado, tendo duração de apenas cerca de um

²³ Cf. 19’17” – 19’20”.

²⁴ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 17.

²⁵ Idem, ibidem, p. 16.

²⁶ MELO, Luís Alberto Rocha. A voz do filme. *Contracampo*. Rio de Janeiro, n. 85, 2006, p. 1.

décimo do filme²⁷. Não é possível afirmar com certeza que Hirszman tenha se preocupado com essa discussão quando da realização de *Partido Alto*, ainda que seja provável, já que parte da crítica sofrida pelos projetos nacionais-populares, especialmente no final dos anos 1970 e 1980²⁸, estivesse relacionada a um possível autoritarismo por parte dos artistas em relação ao “povo” representado em suas obras de arte e, além disso, o filme tenha sido feito num período em que os artistas comunistas repensavam sua forma de atuação.

O fato de conjugar a *voz over* às conversas-entrevistas com os sambistas e ao destaque de Mestre Candeia na primeira parte do documentário demonstra uma iniciativa no sentido de articular dois recursos característicos do gênero documental – a narração e a entrevista – a fim de compor uma apreensão do real capaz de expressar melhor sua complexidade. Reinaldo Cardenuto afirma que

Sem se render em demasia ao uso expositivo do narrador, por vezes limitando a *voz over* a uma breve aparição no tecido fílmico, como é o caso de *Partido alto*, o documentarismo de Hirszman também encontrou em técnicas do cinema direto uma forma estética de inscrição e de apreensão do real. Sem abrir mão da entrevista como estratégia para dar voz ao popular em suas manifestações políticas e culturais, o cineasta acionou na maioria de seus filmes uma câmera disposta a observar o tempo presente de modo mais espontâneo...²⁹

Sendo assim, destacam-se nos documentários de Hirszman, de maneira geral, os recursos que permitem ao popular falar por si mesmo e um uso de câmera que valorize a espontaneidade. Ambos estão presentes em *Partido Alto*. Entretanto, apesar de sua brevidade, a *voz over* de Paulinho da Viola tem papel fundamental para a consolidação da mensagem do filme e, graças ao seu refinamento, é capaz de realizar sua função de maneira bastante potente.

Isso porque, na realidade, a *voz over* de *Partido Alto* é uma mescla entre as vozes do saber e da experiência, na medida em que, além do público conhecer e ver quem fala, também sabe que Paulinho da Viola pertence àquele mundo e, portanto, não fala do outro, fala de si e de seus companheiros. Como já vimos, mesmo que não se soubesse que Paulinho da Viola tem uma ligação forte com o samba, a Portela e os sambistas de *Partido Alto*, tal relação é elucidada pelo próprio filme. Por exemplo, no plano-sequência em que se dão as três entradas da *voz over* temos uma roda de samba noturna em que Paulinho da Viola toca cavaquinho e canta com os demais sambistas em pé de igualdade. Em dado momento, a

²⁷ As três entradas da *voz over* juntas somam apenas 58 segundos e a sequência entre o início da primeira entrada e o final da terceira tem duração de apenas 3 minutos. (18'17" – 21'18").

²⁸ Cf. CHAUI, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira. Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

²⁹ CARDENUTO, op. cit., p. 47.

câmera o filma no canto do plano conjunto e segue para um sambista que improvisará os seguintes versos: “Eu pertencço à velha guarda/Nem que seja de rabiola/Nosso padrinho é o Paulinho da Viola”³⁰.

Apesar disso, sua narração não deixa de exercer uma função característica da *voz over* que é a de amarrar o discurso fílmico. Ainda que não tenha um tom de autoridade, próximo do texto científico, a locução fala sobre o partido alto e o contexto que o ameaça, criticando o “compromisso” que o samba do período tinha com “o grande espetáculo”, a indústria cultural, e sugerindo que as exigências do mercado fonográfico acabavam por limitar a criatividade dos compositores.

Sobre isso, Arthur Autran entende que

O texto [da *voz over*], na primeira pessoa do singular no segundo trecho, tem um caráter bem pessoal e pelo próprio estilo parece mais uma opinião, certamente muito qualificada, do que uma “verdade científica” revelada. Acrescente-se o fato, não enunciado pelo filme mas de conhecimento geral, de Paulinho da Viola ter forte ligação com os sambistas antigos. Ou seja, não é alguém de fora emitindo “verdades” sobre a música popular, mas um artista formado naquele meio.³¹

Nesse ponto discordamos sutilmente da análise, pois não acreditamos que a locução *over* feita por Paulinho da Viola seja somente de uma “opinião qualificada”, mas sim uma afirmação resultante de análise mais elaborada, apresentada de maneira informal não por ter menos legitimidade ou relevância, mas sim pela própria relação de vivência de quem faz o diagnóstico – Paulinho da Viola – com a situação analisada – as ameaças ao samba de partido alto –, relação essa apontada por Autran.

Como já foi dito, também não coincidimos com a interpretação de que a antiga relação entre Paulinho da Viola e os sambistas que aparecem no filme não esteja enunciada na narrativa, mas sim, está sugerida pelo clima das “entrevistas” e pela voz dos próprios sambistas. Ainda sobre o texto da *voz over*, apesar de curto, ele consegue dar conta de articular a experiência pessoal de Paulinho da Viola e uma análise crítica da sociedade, como se pode observar pelos exemplos aqui apresentados. Daí que seja possível afirmar que a *voz over* de *Partido Alto* seja uma mescla entre a “voz do saber” e a “voz da experiência” conceituadas por Bernardet e que ela foi um dos principais elementos formais da estrutura fílmica que serviu ao projeto nacional-popular.

³⁰ Cf. 20’09”-20’19”.

³¹ AUTRAN, Arthur, op. cit., p. 216.

Considerações finais

Por tudo que foi apontado neste artigo, fica nítido que o uso da *voz-over* tal como foi feito nesse filme potencializou sobremaneira a legitimidade de seu discurso, já que sua fala é dotada tanto de conhecimento analítico quanto de experiência pessoal. Como observou Arthur Autran,

Através de Paulinho da Viola, cujo trabalho artístico sempre dialogou intensamente com a música produzida nos morros do Rio de Janeiro, a locução funciona como uma forma de ligação bastante coerente entre o objeto do filme – a música popular e seus representantes – e o público alvo – a classe média urbana pouco acostumada com aquela forma de samba.³²

Ou seja, a figura de Paulinho da Viola e o texto de sua locução realizam a conexão entre as classes populares e a classe média, que tem nas suas manifestações culturais o elo de ligação entre o popular e o intelectual progressista. Com isso, o filme sugere a possibilidade da aliança de classes a partir do samba, aqui, especificamente, o samba de partido alto. Além disso, reforçava a ideia de comunhão trazida pelas rodas de samba, valorizadas pelo uso da câmera, como já foi apontado.

Em consonância com a perspectiva didática que o filme assume, as relações pré-estabelecidas são elucidadas aos espectadores pela própria narrativa. Assim, mesmo que o público não conheça o samba de partido alto, passa a conhecê-lo – e, por que não, aprendê-lo? – com o próprio filme. Da mesma forma, mesmo quem não saiba da íntima relação entre Paulinho da Viola e os sambistas que compõe as rodas de samba filmadas, consegue entender que ele faz parte daquele mundo.

A ideia de autenticidade do que é retratado dialoga com parte do texto da locução, fazendo uma crítica à indústria cultural e a sua intervenção nas manifestações culturais do “povo”, limitando a sua criatividade, como já vimos, especialmente por necessitar de versos decorados e de certa padronização, retirando do samba de partido alto uma de suas principais características: o improviso. Elemento esse também reforçado pelo uso da câmera e pela “precariedade” das filmagens, pautadas pelas técnicas do cinema direto.

Para além do uso peculiar da *voz-over*, Hirszman também potencializa a legitimidade do discurso fílmico ao dar voz aos outros sambistas, autênticos conhecedores do samba de partido alto porque conhecedores e herdeiros de sua tradição e, portanto, os mais capacitados para falarem sobre o assunto. Isso não só pelo recurso às entrevistas, mas, especialmente, pela centralidade que Mestre Candeia ocupa

³² Idem, *ibidem*.

na primeira parte do filme. Como já vimos, nos primeiros doze minutos e trinta segundos do documentário, os artistas de classe média realizam o filme em conjunto com o sambista, conferindo a ele certo “comando” da situação filmada, ainda que sua atuação dialogue com os propósitos do diretor de promover um didatismo com a película.

O desmonte da horizontalidade aparentemente existente nas rodas de samba também se dá de forma sofisticada, seja pelos planos destacados que a câmera usa com Mestre Candeia, seja pela sutileza contundente da locução *over* de Paulinho da Viola. Se na primeira parte o recurso técnico é, majoritariamente, visual, ou seja, os movimentos da câmera; na segunda, trata-se de um recurso sonoro, a narração, já que Paulinho da Viola não é enquadrado em planos que o destaquem, sejam closes, sejam planos conjuntos em que ele esteja no centro. Muitas vezes, inclusive, ele está no canto ou mesmo fora do quadro. A força de seu discurso se impõe pela fala e por sua história de vida.

Tudo o que caracteriza o samba de partido alto, portanto, se mostra inadequado aos moldes da indústria cultural: o improvisado, a incapacidade de ser reproduzido, a composição coletiva, o ambiente de comunhão. O samba de partido alto só existe se conservar sua autenticidade e sua aura, e é daí que provém sua ameaça de condenação ao esquecimento e perda com o passar dos anos: a impossibilidade de existir dentro de um contexto tomado pelo mercado fonográfico. Já que o uso primeiro das obras pelo mercado fazem com que elas se afastem seu uso ritual, sua tradição, configurando, portanto, a destruição de sua aura e a quebra de sua autenticidade.³³ E diante disso, coube ao cineasta e a Paulinho da Viola exercerem a sua função enquanto intelectuais de registrar e documentar essa manifestação cultural e leva-la ao espaço público de modo a evitar que ela se perdesse no contexto cada vez mais regido pelo mercado fonográfico e seus produtos culturais.

Com isso, é possível observar a afinidade entre a atuação artística de Leon Hirszman e o projeto político do Partido Comunista Brasileiro (PCB), ao qual o cineasta foi filiado até o final de sua vida, na medida em que o documentário está pautado não só pela defesa e resguardo da arte do nacional-popular, como também por reafirmar a possibilidade e a necessidade de uma atuação frentista. O filme de Hirszman demonstra a importância da união entre os artistas de classe média e os artistas do “povo” a fim de resistir contra os pressupostos da indústria cultural, cujo desenvolvimento teve grande apoio do regime militar, na medida em que favorecia o projeto de modernização conservadora levado a cabo pelos governos militares.

³³ Cf. BENJAMIN, op. cit., pp. 172-174.

Além disso, como já vimos, através da adoção de um “nacionalismo combativo”, *Partido Alto* promove uma defesa efetiva do samba mais autêntico, da brasilidade mais autêntica, do Brasil mais autêntico. Ou seja, um samba livre das intervenções autoritárias do mercado fonográfico e um país livre das intervenções autoritárias dos militares e de estrangeiros, pensamento esse bem característico da mentalidade comunista.

Ficha técnica do filme

PARTIDO alto. Direção: Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman. Roteiro: Leon Hirszman, Paulinho da Viola. Som: Ubirajara Castro. Fotografia: Lucio Kodato. Montagem: Alain Fresnot, Luiz Carlos Saldanha. Brasil, 1976/1982. (22 min).

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- AUTRAN, Arthur. “Leon Hirszman: em busca de diálogo”. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- AUTRAN, Paula. *Teoria e prática do seminário de dramaturgia do teatro de Arena*. São Paulo: Portal Editora, 2015.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: Idem. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouante. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CARDENUTO, Reinaldo. “A voz coletiva do Partido Alto.” In: CALIL, C. A. M.; CARDENUTO, Reinaldo. (Org.). *Leon Hirszman 04: A falecida, Nelson Cavaquinho e Partido Alto*. São Paulo: Videofilmes, 2009, v. 1, p. 52-60.
- _____. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. Tese de doutorado, ECA/USP. São Paulo, 2014.
- CHAUÍ, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira. Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- Comentário sobre o disco duplo Memórias (1976)*. Disponível em: <<http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues/discografia/disco.asp?cod=15&tipo=2>> [Acesso em 19.abr.2016]
- MELO, Luís Alberto Rocha. “A voz do filme.” *Contracampo*. Rio de Janeiro, n. 85, 2006. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/85/artavozdofilme.htm>> [Acesso em: 07.mai.2015]
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A cultura política comunista. Alguns apontamentos. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias. A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- _____. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar*. Tese de Livre Docência em História do Brasil Independente, Universidade de São Paulo, 2011.



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

Artigo recebido em: 19/04/2016

Artigo aprovado em: 12/05/2016