

Análise do filme “Megalópolis” (1973), de Leon Hirszman¹

João Gabriel de Abreu e TRÉZ²
Naiana Rodrigues da SILVA³
Universidade Federal do Ceará

Resumo

Análise fílmica do documentário “Megalópolis”, lançado em 1973 e dirigido por Leon Hirszman. O conceito de análise fílmica é ancorado metodologicamente nos autores Vanoye e Goliot-Lété e Aumont e Marie, e a análise em si do documentário aplica conceitos de Jean-Claude Bernardet e procura desvendar, a partir de olhar analítico e pessoal, as camadas do filme, como elas se relacionam e, assim, professam certo discurso.

Palavras-chave: Análise fílmica; Megalópolis; Bernardet; documentário brasileiro.

Metodologia

O presente trabalho consiste em uma análise fílmica do documentário *Megalópolis*, dirigido por Leon Hirszman em 1973. Essa análise utiliza-se, majoritariamente, da aplicação no documentário de conceitos e ideias trazidos pelo pesquisador Jean-Claude Bernardet no livro *Cineastas e Imagens do Povo* (2003). Além dos conceitos, a própria forma de análise também é inspirada na forma que Bernardet escreve – no livro, o autor analisa documentários brasileiros feitos a partir da década de 50. A leitura metodológica escolhida para dar base na ideia de análise fílmica é a de autores que trabalham com esse conceito, especialmente Vanoye e Goliot-Lété (2008), mas também Aumont e Marie (2004). Inicialmente, é necessário diferenciar os olhares do que Vanoye e Goliot-Lété chamam de espectador “normal” e “espectador-analista” (2008, p. 18). A figura de um opõe-se à do outro: o primeiro vê um filme com finalidade de prazer, entretenimento, enquanto o segundo tem como finalidade a construção de um trabalho. Claramente, a posição escolhida para este artigo é a do “espectador-analista”, descrito também por Vanoye e Goliot-Lété (2008, p. 18) como um “espectador desejante”, cujo desejo é, “antes de mais nada, ‘compreender’ o filme ou fragmento escolhido a fim de estar em condições de elaborar um discurso a esse respeito”. Para cumprir o papel, o espectador-analista deve olhar, ouvir, observar, examinar, espreitar, procurar indícios no filme, enfim, submetê-lo às

¹. Trabalho apresentado na Divisão Temática de Cinema e Audiovisual, da Intercom Júnior – XII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

². Estudante de Graduação do 8o. semestre do Curso de Jornalismo da UFC. E-mail: atjoaogabriel@gmail.com

³. Professora do Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Ceará - Comunicação Social e orientadora do artigo. E-mail: naianarodrigues@gmail.com

próprias hipóteses e análise pessoal. Como, porém, é possível sair do lugar de espectador comum e partir para um olhar afiado e analítico? Aumont e Marie (2004, p. 11) afirmam que o olhar torna-se analítico quando certos elementos do filme são dissociados para que o foco recaia, especialmente, em momentos, imagens ou partes de imagens, situações, e não no todo.

Para que a análise não recaia em erros, certos preceitos e comportamentos mais ou menos óbvios são esperados de um analista, como rever o filme uma série de vezes, anotar questões, começar a perceber relações estabelecidas no próprio filme e também do filme para com o analista. O principal, no entanto, é esse olhar para os detalhes, “desmontar” o todo e debruçar-se sobre as partes em si e sobre como elas são dispostas. Um “todo” de um filme passa por diversas etapas, como construção do argumento, do roteiro, captação de imagens, decupagem, montagem, mixagem – elas, descritas por Vanoye e Goliot-Lété (2008, p. 10), constituem o processo de fabricação do “produto-filme”. Anteriormente no texto, os autores comparam a análise fílmica com a literária: esta “explica o escrito pelo escrito”, enquanto aquela, que nos interessa, deve transpor e transcodificar o que pertence ao visual, ao sonoro, ao audiovisual, em palavras – entra aí o processo de descrição minuciosa. Por ser necessária uma descrição, surge como natural o tal “desmonte” cuidadoso do produto-filme. Vanoye e Goliot-Lété, em resumo, descrevem o ato de analisar um filme como um:

“(…) despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. (...) Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante.” (GOLLIOT-LÉTÉ E VANOYE, 2008, p. 15)

O primeiro processo, de desconstrução, equivale, como já mencionado, ao da descrição, enquanto a compreensão das associações (também chamada de etapa de “reconstrução” pelos autores) equivale à interpretação. Entendidas as etapas para a compreensão de um filme, interessa-nos ir além e pegar emprestado um questionamento que os autores fazem-se no texto: de que serve compreender? Segundo os autores, a análise de um filme está relacionada com uma mudança de atitude em relação a ele – desmontá-lo é “estender seu registro perceptivo e, com isso, (...) usufruí-lo melhor”, e a análise “o faz ‘mover-se’, ou faz se mexerem suas significações, seu impacto” (2008, p. 12). Como analista, então, um indivíduo procura interpretar, compreender, desmontar, enfim, um filme

para desvelar camadas e discursos potencialmente presentes naquele produto. É, pelo menos, a intenção que norteia o presente trabalho.

Contexto

Megalópolis é dirigido por Leon Hirszman, tem roteiro de Bertha Becker, foi produzido por Max Lopes Chaves, tem arte de Régis Monteiro, captação de imagens de Luiz Carlos Saldanha, edição de Nello Melli e narração de Paulo César Peréio⁴. Vanoye e Goliot-Lété (2008, p. 23) defendem que, em uma análise fílmica, é importante situar o produto analisado na história, posto que “filmes inscrevem-se em correntes, em tendências e até em ‘escolas’ estéticas, ou nelas se inspiram a posteriori”. Um breve panorama do documentário brasileiro, então, deve ser desenhado. Antes de tudo, convém explicar, em termos básicos, o que seria documentário: sem utilizar-se de conceitos ou ancoragens em autores, podemos entender que documentário é um filme não ficcional, ou seja, cujo tema, cenas, personagens, enfim, são todos parte da realidade – não deve-se, no entanto, acreditar que os documentários sejam “expressão da realidade”, já que as escolhas de tema, de angulações, de cortes, enfim, são feitas a partir do olhar de seu(s) autor(es), sendo então uma visão parcial e pessoal dessa realidade. Mesmo que essa definição de “filme não ficcional” consiga, de certo modo, abarcar as características básicas de um documentário, existem diversas possibilidades de realização e de linguagem que fica difícil limitar-se: é necessário citar que existem, pelo mundo e na história, documentários mais clássicos ou mais experimentais, que jogam com a fronteira entre a realidade e a ficção, que representam através de ficção um fato da realidade, ficções com tom documental... Vamos nos ater, no entanto, ao básico, mas eficiente, conceito de “filme não ficcional”, que para a discussão nos basta.

O site Documentário Brasileiro, coordenado pela cineasta e Prof. Dra. Karla Holanda, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), propõe-se a fazer um levantamento histórico dos documentários feitos no Brasil. No catálogo, disponível no site, o mais antigo filme datado é de 1903, dirigido por Antônio Leal: *Inauguração da Avenida Rio Branco*. Nos anos iniciais do século XX, os nomes dele e dos cineastas Annibal Requião e Júlio Ferraz são os mais recorrentes. Esses filmes de curta-metragem, em sua grande maioria – se não todos –, funcionavam mais como “exercícios” de filmagens e, costumeiramente, a tal realidade mostrada era a oficial. Segundo Bernardet (2003, p. 11), o

⁴ O documentário pode ser encontrado no seguinte link do YouTube: www.youtube.com/watch?v=wOnZqliRldI. Acesso em 07 jul. 2016

curta-metragem feito no País até os anos 50 era basicamente reduzido a cinejornais, filmes turísticos ou oficiais e números musicais – ainda que inegavelmente importante por revelar traços da sociedade e da produção cinematográfica, esses filmes não eram um cinema crítico. É a partir da década de 1950 que surgem curtas que “cruzam problemas da sociedade brasileira e da linguagem cinematográfica” (2003, p. 11). Foi o surgimento do Cinema Novo, inspirado por movimentos semelhantes que ocorriam no mundo, como a *Nouvelle Vague* francesa e o neorealismo italiano, que procuravam romper com a linguagem, a estética e os temas tradicionais.

(...) seus filmes [*do Cinema Novo*] buscariam responder a questões fundamentais para o cinema do Brasil daquele período: o que deveria dizer o cinema brasileiro; como fazê-lo sem equipamento, dinheiro e circuito de exibição. (...) A baixa qualidade técnica dos filmes, o envolvimento com a problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiriam os traços gerais do Cinema Novo, cujo surgimento está relacionado com um novo modo de viver a vida e o cinema, que poderia ser feito apenas com *uma câmera na mão e uma idéia na cabeça*, como prometia o célebre lema do movimento. (CARVALHO, 2006, p. 290)

Nomes como os de Glauber Rocha, Joaquim Pedro Andrade, Carlos Diegues e o próprio Leon Hirszman foram expoentes desse ciclo, marcado por um contexto sociocultural cujas tendências ideológicas e estéticas “queriam que as artes não só expressassem a problemática social, mas ainda contribuíssem à transformação da sociedade” (BERNARDET, 2003, p. 11). A produção desses e de outros cineastas passou a observar tradições populares, manifestações artísticas e, especialmente, os problemas sociais. O documentário brasileiro, dentro desse contexto – mas também dentro do contexto, como pontua Bernardet (2003), do golpe militar de 1964, do abafamento/expressão dos movimentos sociais, do questionamento do papel da figura do intelectual, das revisões das esquerdas, do aparecimento das minorias, da evolução e posterior queda do Cinema Novo, das preocupações com a linguagem cinematográfica, o realismo e a metalinguagem –, passou por uma crise e mesmo os modelos que já haviam rompido com aqueles mais tradicionais foram questionados, dando lugar a inúmeras tendências ideológicas e estéticas.

Dentro desse momento de rupturas estéticas e ideológicas, existiu ainda a questão da técnica no Cinema, que, ao evoluir, trouxe novas possibilidades para a produção cinematográfica brasileira – nomeadamente, a técnica do som direto influenciou diretamente na construção estético-ideológica dos documentários das décadas de 50 e 60. O surgimento e uso do som direto são importantes para a análise e, para evitar redundâncias e

repetições desnecessárias, ele será mais aprofundado nos momentos oportunos ao longo do presente trabalho.

Análise

Antes do filme em si, observemos a sinopse, que já funciona como indicativo do que virá. A partir dela (disponível no site oficial do diretor), vemos que, basicamente, que o diretor adota como referência histórica a cidade grega denominada Megalópolis, que incorporou cerca de 40 cidades em si por volta de 370 a.C., para atualizar a discussão sobre grandes cidades. O foco de Hirszman recai sobre a região sudeste do Brasil, que possui em si as metrópoles de Rio de Janeiro e São Paulo. A frase que encerra a sinopse é um questionamento profundo, de aparentes grandes pretensões: “temos capacidade de produzir um projeto mais feliz para a humanidade?”. Hirszman filma o povo, filma aglomerações, filma indústrias, filma representações simbólicas dos problemas que essas grandes cidades carregam em si. Fala da vida desse povo, da qualidade dessa vida (ou da falta dela) e acaba construindo um discurso de que a situação pode acabar piorando bastante se não houver alguma ação – isso no ano de 1973. Ele procura, de algum modo, estimular seu público a pensar nesse novo projeto de felicidade e de vida para a humanidade.

Sigamos, então, para a análise do conteúdo imagético e ideológico do filme. *Megalópolis* situa-se historicamente num período em que o documentário brasileiro tinha evoluído em alguns pontos que Bernardet chama a atenção ao longo do livro *Cineastas e Imagens do Povo* e que começaram a ser tratados anteriormente no artigo. O filme de Hirszman foi lançado na década de 1970, quando o som direto já havia, por volta da metade dos anos 1960, aportado na produção de documentários brasileira, e quando a ideia da locução tinha deixado o caráter mais polido e formal. *Maioria Absoluta* (1964), também dirigido por Hirszman, foi um dos primeiros filmes brasileiros a utilizar gravação de som direto em sincronismo com a imagem, e sua locução também é um bom exemplo desse momento, sendo diferente das locuções formais dos anos 1950 e do final dos anos 1960 – é envolvente, utiliza-se de primeira pessoa, e não transparece querer ser “a voz de Deus⁵”. *Megalópolis*, porém, traz em si uma locução que é extremamente polida e formal, além de não trazer um único momento sequer de captação de som direto, seja em entrevista ou falas espontâneas. A única voz que ouvimos é a do locutor, Paulo César Peréio.

⁵ “Voz de Deus” é um termo sinônimo de voz *over*. Clotilde Borges Guimarães (2008) define voz *over* como “uma voz sem corpo, autoral, em geral gravada em um estúdio, não tendo nenhuma relação com o espaço mostrado na imagem” (p. 13) e que estabelece uma relação com o espectador. Os nomes variam, mas o conceito se aproxima do próprio conceito trazido por Bernardet – voz *off*, voz do saber...

Esse locutor utiliza palavras formais, tem uma voz empostada, cuja gravação é limpa de ruídos. São passíveis de comparação a locução de Peréio, em *Megalópolis*, e a de Ferreira Gullar, em *Maioria Absoluta* – sendo aquele, como já dito, de 1973 e este, mais antigo, filmado em 1963, mas montado e lançado em 1964. Antes, debruçemo-nos sobre a primeira menção à figura do locutor que Bernardet faz em “Cineastas e imagens do povo”, tratando de *Viramundo* (1965), filme de Geraldo Sarno.

A voz do locutor é diferente. (...) Voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta. Outra característica: o emissor dessa voz nunca é visto na imagem. Ele pertence a um outro universo sonoro e visual, mas um universo não especificado, uma voz *off* cujo dono não se identifica. (...) É a voz do saber, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico (...) (BERNARDET, 2003, p. 16-17)

É certo levarmos em conta as devidas proporções – *Viramundo* é um filme que possui várias entrevistas, o discurso proferido tem maior legitimação através da relação particular/geral, trabalha na relação entre a tal *voz do saber versus voz da experiência*, sendo essa última a dos entrevistados, enfim – mas podemos observar as semelhanças entre esse locutor de voz “regular e homogênea”, cuja materialidade não interessa ao filme, com o papel desempenhado por Peréio em *Megalópolis*.

Em *Maioria Absoluta*, por sua vez, Ferreira Gullar é a voz que “conversa” com o espectador (“o analfabetismo que marginaliza 40 milhões de irmãos nossos”, “O filme acaba aqui. Lá fora, a tua vida, como a destes homens, continua”) e o leva a sentir algo pela situação retratada – incômodo, culpa, vontade de mudar a situação. Ainda sobre Gullar, Bernardet (p. 283), no apêndice “A Entrevista”, fala: “Ferreira Gullar já não tem mais a entonação dos locutores dos anos 50, e o calor de sua voz nos transmite um envolvimento com o assunto de que fala.” É curioso notar que Hirszman se vale de um artifício clássico como o locutor comum à primeira metade do século XX em um filme que se encontra, historicamente, num período mais moderno e de mais potencialidades artísticas, técnicas e de discurso – o fato de ele ter se valido 10 anos antes de uma forma diferente de locução apenas corrobora a estranheza e nos faz questionar qual teria sido a intenção do realizador.

Uma possível justificativa para tal escolha reside muito na última frase da citação destacada sobre o locutor de *Viramundo*. “É a voz do saber, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico” (BERNARDET, 2003, p. 17). *Megalópolis* é, assim como *Viramundo*, um filme de um caráter sociológico, mesmo educativo, acentuado. Podemos voltar a afirmar que o documentário de Hirszman é, de fato,

um filme de tese, de discurso. Tem um discurso muito claro – esse, da falta de qualidade de vida da população que passa pelo crescimento desordenado das grandes cidades, além do fato desse desenvolvimento se dar apenas em dados locais, nomeadamente aqui o Sudeste, enquanto outras regiões do País sequer possuem condições básicas de vida – e quer repassá-lo para os espectadores, para “acordá-los” para essa situação, para que eles fiquem cientes dessas questões. Sabemos que, talvez, esse intento pudesse ser mais bem obtido caso a voz do locutor fosse mais pessoal, íntima, preocupada. Tirando esse caráter de pessoalidade, que provocaria empatia e identificação entre ele e o público – a fala mais humanizada encanta por parecer verdadeira e íntima de quem a ouve (BERNARDET, 2003, p. 285) –, *Megalópolis* mais uma vez prova-se mais próximo de *Viramundo* do que de *Maioria Absoluta*. Naquele, apesar da presença de entrevistas, a voz do locutor acaba sendo a mais importante, a tal “voz do saber”. *Megalópolis* utiliza-se da voz do saber para defender sua tese “eco-sociológica”.

Mas sabemos explicitamente, ao assistir *Viramundo*, que este tinha, como elemento pontual desse caráter sociológico, uma cartela inicial que cita o envolvimento de professores de Sociologia da Universidade de São Paulo (USP) na produção do curta-metragem. De onde vem, então, o elemento que pode nos ajudar a ver, de fato, *Megalópolis* como sociológico? O filme abre com uma cartela inicial que nos avisa: o Ministério da Educação e Cultura (MEC), o Instituto Nacional do Cinema (INC) e o Departamento do Filme Educativo (DFE) apresentam *Megalópolis*. A primeira instituição atrelada a essa produção, o MEC, como revela-nos o nome, é ligada também à educação. O INC, por sua vez, surge em 1966 – antes, era conhecido como INCE, Instituto Nacional de Cinema Educativo. O INCE, cujo nome também revela, tinha em sua proposta um caráter educacional. Com a mudança de 1966, de INCE para INC, a proposta do instituto acabou um tanto desviada, mas é aí que surge o DFE, terceira e última instituição apresentada na cartela inicial de *Megalópolis*. Esse tal Departamento do Filme Educativo é braço do INC, foi criado dentro dele a fim de dar andamento às principais atividades e propostas do INCE, relacionadas também à educação. Decerto, o conhecimento desses dados não é obrigatório para aqueles que assistem *Megalópolis*, mas o conhecimento deles em análise revela, então, a resposta para podermos enxergar o documentário explicitamente amantado com o viés sociológico que, antes, parecia mais inerente do que determinado. Há, ainda, outro dado pontual, paradigmático, até, que reforça essa hipótese: no site oficial do diretor Leon Hirszman, na aba “Filmografia”, temos acesso a pequenos textos, sinopses, informações,

enfim, sobre suas obras. O texto de *Megalópolis* nos informa que o filme foi produzido “destinado ao público universitário”. Ora, conhecer o público-alvo de um filme nos ajuda a ter esclarecidas as intenções de sua equipe de realização. *Maioria Absoluta* também tem uma tese, um discurso a ser defendido, mas o faz valendo-se da já comentada abordagem de personalidade, de conversa, sem grandes embasamentos teóricos legitimadores. O que legitima suas questões e preocupações são basicamente as pessoas que ele filma, o modo como ele filma essas pessoas, o modo como essas filmagens são dispostas a partir da montagem de Nelson Pereira dos Santos.

Megalópolis, é claro, também tem seu discurso legitimado, de alguma forma, por esses pontos, mas difere de *Maioria Absoluta*, e mesmo de *Viramundo*, por não apostar na captação de som direto – mesmo que, vale a pena trazer novamente essa informação, sendo lançado num contexto em que a utilização de som direto em documentários no País já era comum e naturalizada –, pelo menos não de modo explícito, na forma de falas inteligíveis. O documentário não se vale da *voz da experiência* para ajudar, junto do manto sociológico comentado, na corroboração de seu discurso. Junto do manto, apenas o poder da imagem e dos sons, aliados à fala polida de Peréio.

Junto da cartela inicial, que indica as instituições que apresentam o filme, e dos créditos iniciais, ouvimos uma espécie de sirene, que depois cessa e dá lugar a sons urbanos – um carro derrapando, um apito, um sino. Abrir o filme com uma sirene denota uma impressão de urgência daqueles minutos que se seguirão; é como um pedido, “atenção aqui, o filme vai começar”. Os sons subsequentes nos levam a um espaço urbano – é fácil imaginar uma rua movimentada, um trem chegando à estação, um oficial de trânsito lidando com toda a movimentação.

Após a cartela e os créditos iniciais, *Megalópolis* começa com ares de aula de história. A primeira fala do narrador diz respeito ao significado do termo que empresta o nome ao documentário. Vemos, na tela, uma série de fotografias, imagens paradas, que vão *ilustrando* o que é dito por Peréio – um mapa antigo, situando a cidade de Megalópolis; imagens das ruínas gregas; o mapa da Europa, com foco na Itália, quando o narrador fala da Roma antiga; séries de fotografias de cidades e outros mapas. O locutor, nesse minuto e meio inicial, traz várias informações novas para o espectador, fornecendo inclusive dados estatísticos, como quando trata da “megalópolis” dos Estados Unidos – assim como o locutor de *Viramundo*, que também baseia suas inserções, especialmente as iniciais, com esse tipo de dado; bom notar novamente, porém, que *Viramundo* tem, além da voz do saber,

a voz da experiência, criando assim uma relação entre as duas. *Megalópolis* nos fornece saberes nessa introdução, nós acreditamos nele. As imagens podem até não reforçar de modo redundante o que ouvimos, mas *ilustram*. Sabendo que o curta-metragem foi produzido com a intenção de atingir universitários, a impressão de aula fica confirmada. O tom de voz de Peréio, inclusive, beira ao *professoral*.

Quando ele passa das ilustrações e exemplos para o tópico central de sua tese, as imagens deixam o caráter inanimado da fotografia e passamos, então, a ter acesso a filmagens de fato. A primeira imagem em movimento que vemos é a de uma panorâmica de cima de uma grande cidade, possivelmente São Paulo. O locutor, agora, nos atenta para uma hipótese que envolve nosso País: “uma megalópole tropical estaria em formação no sudeste do Brasil, resultante de uma futura fusão das duas metrópoles nacionais, São Paulo e Rio de Janeiro”. Ele corrobora a hipótese com dados estatísticos e avisa: “O poder de comando que as duas metrópoles detém sobre a economia nacional fortalece a imagem de uma provável futura megalópole”. Entra então um segundo elemento de som: a “musiquinha de fundo”. O modelo de elementos sonoros adotado por Hirszman em plenos anos 70 lembra muito o modelo vigente até duas décadas antes do lançamento de *Megalópolis*. Nas palavras de Bernardet (2003, p. 281) “até os anos 50, os documentaristas só dispunham de som de estúdio: a voz do locutor e a musiquinha de fundo”. A música que entra após esse aviso de Peréio, no entanto, tem um papel maior do que o de acompanhamento musical puro e simples – decerto, as tais musiquinhas de fundo das décadas de 50 e anteriores também não tinham esse papel tão simplificado, funcionavam como formas de emoldurar o discurso do filme, adorná-lo, dar ou reforçar significados. O que surge aqui como diferente é que o uso dos sons que acompanham a locução, musicais ou não, além de reforçar significados, provoca o espectador. A primeira inserção desse gênero tem um caráter quase pitoresco – é um *jazz*, com baixo marcado no início e depois presença de instrumentos de sopro e de percussão, uma música *à la* Pantera Cor-de-Rosa⁶. Essa sequência é voltada para o caráter desenvolvimentista daquela área, que é ilustrado por seguidas imagens de prédios de várias indústrias estrangeiras presentes possivelmente nas áreas citadas (Vale do Paraíba, por exemplo), como a Philips e a Toddy⁷.

⁶ Desenho de animação criado na década de 1960, cuja música-tema é considerada um clássico. Um vídeo da versão original da canção pode ser encontrado no link: <http://tinyurl.com/auuf927>. Acesso em 07 jul 2016.

⁷ Philips é uma empresa holandesa que atua especialmente no ramo de eletrodomésticos e eletroeletrônicos. Toddy é uma linha de chocolates comercializada desde a década de 30 no Brasil, e que hoje é comandada pela multinacional PepsiCo.

Após esse momento, o narrador surge refutando a hipótese inicial que ele mesmo dividiu conosco, pontuando que, “no entanto, não se pode afirmar que exista uma megalópole em formação no Brasil, mas sim um extraordinário crescimento metropolitano”. Até esse momento, mesmo depois do início com ares de colégio, o discurso ainda está se moldando, sendo introduzido aos poucos. É com essa frase, no entanto, que entramos de fato na tese que defende o filme – sobre como o desenvolvimento desenfreado, se não capaz de criar uma megalópole no Brasil, é capaz de criar uma série de problemas para a população dessas cidades (e assim o faz). Dados como os do aumento da população da Grande São Paulo e do Grande Rio são ouvidos enquanto vemos, na tela, a fumaça de grandes fábricas ocupando os céus desses territórios e, depois, uma espécie de “infográfico” animado que acompanha esse crescimento populacional num mapa. Quando o locutor nos dá a informação de que, se esse crescimento seguir na mesma média, São Paulo pode ser a metrópole mais habitada do mundo em 1984, segue-se um novo jogo sonoro. O jazz, até agora ininterrupto, para e cede lugar a um som que remete ao de uma caixa registradora, breve. O jazz volta, baixo, e depois cede lugar a uma série de vozes ininteligíveis, uma delas mais alta, como se amplificada por um megafone. A imagem que vemos ainda é a do “infográfico”. A imagem que se segue, ainda sob o som dessas vozes, é a de uma caixa registradora. Voltamos a ouvir a voz do narrador, e inicia, concomitantemente, uma espécie de tango. A fala de Peréio tem relação com uma ideia de demanda/procura e de mercado, e as imagens que acompanham esse discurso parecem as de um centro comercial, cheio de pessoas indo e vindo, vitrines, produtos, pessoas olhando produtos em vitrines. O som de caixa registradora sinaliza, enfim, as imagens e os discursos que veremos e ouviremos em sequência. Entramos, depois, em um supermercado, bem mais vazio que a rua, e passeamos por suas gôndolas. A música deixou de parecer tango e transforma-se numa batida grave que, depois, vira um animado forró. O discurso tende a tratar, agora, das áreas periféricas, que são influenciadas pelo poderio da metrópole. Saímos do supermercado e estamos vendo um trem carregado de materiais e, ao seu lado, uma aglomeração de gente indo e vindo – gente essa pequena, pequena, igual a formigas num formigueiro. Essa parte foca-se mais no caráter social das grandes metrópoles, que são colocadas como locais que congregam populações “das mais diversas origens” e que “apresentam forte heterogeneidade social”. O acompanhamento musical é o do forró, e as imagens que vemos são de uma feira popular, notadamente mais popular que o “centro da cidade” de antes. No formigueiro dessa feira, vemos, de fato, pessoas mais simples, negros e negras, ambulantes. Vale ressaltar que todas

as imagens gravadas em *Megalópolis* tem um apuro estético, visual, bem marcado. A qualidade da imagem chama atenção, e os enquadramentos escolhidos também. Luiz Carlos Saldanha filma mãos trocando dinheiro, segurando produtos, pés andando por aquele chão cinza.

O discurso continua seu curso natural. Após tratar, implicitamente, da construção das metrópoles brasileiras por migrantes, sejam estrangeiros ou mesmo brasileiros, Peréio nos fala sobre a “alta propensão a inovações” que pulsa no Rio e em São Paulo. Essa pulsão de inovação tem a ver com os “novos sistemas de abastecimento”, ilustrados no corre-corre, aqui acelerado, de algo que possivelmente é a Companhia de Entrepostos e Armazéns Gerais de São Paulo, a CEAGESP. Peréio constantemente recai no caráter econômico, que acaba subjugando as áreas periféricas ao poder das metrópoles – estas integram aquelas no que o filme chama de “sistema de valores urbano”.

Um “corte” de conteúdo é marcado pelo silenciamento da voz do locutor e da música. Ainda há uma continuidade de discurso, é certo, mas agora ele debruça-se sobre as problemáticas do desenvolvimento que foi até agora ilustrado. Vimos até o momento o desenvolvimento da tese de *Megalópolis*, e agora entramos na “questão” central dessa “pesquisa”. Com a frase “a magnitude da concentração do desenvolvimento corresponde à magnitude dos problemas que as aglomerações urbanas impõem aos homens”. Ilustrado com imagens de cidades pobres, de chão de terra, e depois com um plano aberto do Rio de Janeiro visto pelo alto, no qual vemos vários “focos” de fumaça de indústria, o discurso agora trata da poluição. Seguem-se, aí, quase 50 segundos de silêncio por parte do locutor. Hirszman deixa as imagens e os sons falarem por si só. A questão ambiental, em conjunto com a qualidade de vida do povo, ora, revela-se o ápice da tese, a problemática maior do desenvolvimento desenfreado, centralizado. Ouvimos apenas sons que não parecem ter sido captados diretamente dos locais mostrados e, quando parecem, mesmo assim ainda reside a dúvida. Os sons são barulhentos, insistentes, ora remetendo a trânsito, ora remetendo a máquinas em fábricas. As imagens comprovam as impressões – vemos um acidente de trânsito com um caminhão e muitos carros ao redor dele, depois se filma uma estrada com vários carros, e depois Saldanha capta o trabalho de operários numa fábrica que parece ser de carros. Ainda com essa trilha sonora, há um corte para uma aglomeração de pessoas em uma estação de trem. Os vagões tomam conta da direita do plano, enquanto as pessoas, à esquerda, se atropelam para conseguir um lugar dentro deles. Mais de perto, focando em apenas um vagão, vemos a situação que essas pessoas, possivelmente trabalhadoras,

enfrentam para conseguir entrar no transporte que os levará ou ao lar ou ao trabalho. Nesse plano mais fechado (7:36 do vídeo indicado do YouTube), há um momento relevante, potencializado pela montagem e pela trilha sonora. Nesse plano, vemos cerca de 10 ou 12 homens, não podemos precisar, se apertando para passarem pela porta do vagão. De repente, o olhar de um deles se volta diretamente para a câmera. Ele se encontra na metade de cima, mais à esquerda da tela. Seu olhar, direto, se mantém durante cerca de dois segundos, e há um corte que agora nos mostra os vagões à esquerda e o povo no centro. Em *O Modelo Sociológico II*, tratando de *Maioria Absoluta*, Bernardet fala do uso recorrente do “vocativo visual” no documentário de 1964.

No [plano] seguinte, numa posição baixa, ela [a câmera] acompanha um camponês recortado sobre o fundo de céu e que, no seu deslocamento, mergulha no eixo da câmera um olhar particularmente insistente, demorado, zangado e ameaçador. Esse olhar, num plano de extraordinária força dramática, mergulha em nós: vocês, os beneficiários! Esse vocativo visual, o olhar na câmera, ocorre com relativa frequência no decorrer do filme. (BERNARDET, 2003, p. 42)

Se em *Maioria Absoluta*, de tão usado, o vocativo visual acaba diluindo sua força ao longo do tempo de filme, em *Megalópolis*, ele não é muito presente e tem seu início explícito justamente nesses dois segundos do olhar do homem. Mesmo que apenas durante dois segundos, temos a impressão de que seu olhar é insistente como o do camponês de *Maioria Absoluta*. O corte rápido aumenta a dramaticidade do momento. O olhar daquele homem, apenas, demonstra ao espectador quais são os sofrimentos que, na pele, o povo sofre com a superpopulação e o desenvolvimento desenfreado, que são os alvos das críticas do documentário. Não sabemos, mas talvez o olhar tenha durado mais que os dois segundos que vemos. Caso o víssemos, então, por quatro, seis ou oito segundos, é possível que o poder e o impacto se perdessem. Em *Maioria Absoluta*, o olhar insistente dura mais segundos que o de *Megalópolis*, mas, como Bernardet (2003, p. 42) pontua, Hirszman utiliza-se desse artifício em 1964 para tocar “numa tecla particularmente sensível num setor da classe média e dos intelectuais: a culpabilidade”. Mostrando o olhar da figura do camponês, o diretor “estimulava” o espectador a sentir culpa por aquela situação, o que faz parte do discurso ideológico e militante do filme, mais uma vez apelando ao lado emocional. Em *Megalópolis*, não há sentido culpar o espectador pelo que está passando aquele trabalhador. A questão aí é mais para o lado da criação de uma empatia do que de uma culpa. Sendo o público-alvo estudantes universitários, é possível que talvez alguns destes passem por situações como a retratada e se identifiquem, ou, até mais possível, não passem, mas sintam o sofrimento no olhar daquele sujeito e coloquem-se no lugar dele; a

culpa, de alguma forma, acaba recaindo sobre a estrutura da sociedade, o capitalismo, o *modus operandi* com o qual a vida vai sendo levada, mas não sobre o próprio espectador, que, na verdade, acaba vendo-se também como vítima desse *modus operandi*, tal qual aquele trabalhador com o qual trocou um olhar. Há outro homem que olha para a câmera também, mas depois que o primeiro fixa o olhar e de modo muito mais ligado à curiosidade do que a alguma segunda ou terceira leitura.

Apreendemos tudo isso antes mesmo de Peréio tocar explicitamente no assunto da “ida e volta ao trabalho”, que só entra em seu discurso depois desses quase 50 segundos de silêncio e depois do uso poderoso do vocativo visual. O discurso do narrador, espertamente, tira o peso da situação do transporte público apenas da figura do trabalhador. A “concentração do gênero de vida urbana” que “exige uma intensa circulação” recai também na ida e volta “dos locais de estudo, as atividades culturais e de lazer, as necessidades de suprimento” que exigem “deslocamentos diários” que “tornam-se cada vez mais difíceis”. Caso o espectador-alvo, o universitário, não tenha se compadecido da situação daquele trabalhador a essa altura, o locutor diz a ele, agora, que a lotação no transporte público dificulta também a vida do próprio universitário, em sua ida e vinda da Universidade, do cinema, de festas com os amigos, de idas ao mercado. O uso da ideia de gradação futura é importante nesse momento. Os deslocamentos *tornam-se cada vez mais difíceis*. O futuro nos reserva a todos cada vez mais dificuldade. A cidade, aumentando em área, aumenta “o tempo gasto dentro da condução e diminuindo a qualidade da vida”. É um alerta.

Um novo “corte” é dado quando saímos de uma imagem de aglomeração e trânsito para uma que nos mostra uma série de pessoas encarando de perto a câmera – mais um momento do uso do vocativo visual. A câmera passeia por um, dois, três rostos que estão dispostos lado a lado e que olham com quase a mesma intensidade para ela. A trilha sonora é a de um badalar de sinos; depois, há a introdução de uma canção que inicia com um *crescendo* e a imagem agora é a de uma jovem, num espaço ao ar livre, colocando um disco para tocar em sua vitrola. Antes de ela efetuar a ação, a música já está posta: ouvimos a voz de Roberto Carlos perguntando-nos “como vamos” – ele precisa saber de nossa vida.

O locutor toca, agora, na questão das áreas verdes urbanas, segundo ele eliminadas progressivamente. O contato com a natureza fica raro com a rápida e desordenada expansão das cidades, e essa expansão traz também consigo falta na qualidade de serviços básicos. A área ao ar livre lembra a de um parque, há muitos transeuntes, a música de Roberto Carlos dá um toque idílico à cena, mas mesmo assim chama a atenção o fato daquela “área verde”

ser mais marrom-terra do que verde-natureza – apesar de idílica, a cena nos leva de volta ao “mundo real”. Falando da criação das áreas metropolitanas, – resultado dessa falta de qualidade, “entre outras razões” – já sem música ao fundo, ouvimos pela primeira vez o locutor falar sobre questões políticas, na figura do Governo Federal, responsável pela criação dessas áreas por tais motivos. Cada uma delas, Peréio divide conosco, necessita de um planejamento conjunto de infraestrutura para questões de saúde pública, transporte, lazer, entre outros. A música de caráter idílico volta, ao fundo. O locutor, então, encerra sua fala com uma série de questionamentos que revelam um caráter utópico para a construção de “um mundo melhor”. A seguir, a íntegra do discurso final:

Esses esforços podem trazer alívio e condições de vida digna ao homem? Ou quem sabe o necessário é planejar a descentralização e dar vez também ao crescimento de outras cidades? Será que já estamos correndo o risco da criação de um admirável mundo novo, que substituirá a cidade – antigo foro da liberdade – por Alphavilles plenamente aparelhadas através da tecnologia das comunicações de massa? Ou será que já temos as condições e a capacidade de assumir um projeto mais feliz para a humanidade? (discurso final da narração de *Megalópolis*, 1973)

As imagens que complementam esse discurso são panorâmicas e enquadramentos mais próximos de aglomerações (as pessoas se esbarram constantemente, quase não há espaço); prédios altos; uma loja que vende vários televisores em série; a fachada de uma loja que lembra uma estrutura de fita cassete. A frase final (“Ou será que já temos...?”) é proferida após um breve momento de silêncio do locutor e é acompanhada pelo seguinte plano: um belo pôr-do-sol visto de um cemitério; em primeiro plano, as lápides e um par de pessoas andando, de costas para a câmera, e ao fundo a cidade, grande, imponente, repleta de prédios. Essa imagem é quase a última do documentário. Finda a frase, corta-se para um céu azul, a câmera abaixa e a última coisa que vemos é a panorâmica de uma cidade, que toma a conta da tela e que fica congelada como imagem parada ao fim do filme.

Esse momento final provoca um misto de esperança e desesperança. A música de Roberto Carlos está em toda a sequência e prossegue na impressão idílica, criando algo como uma esperança nesse futuro que se segue. Os questionamentos estão num lugar limite entre perguntas e respostas. O locutor, por exemplo, pergunta se “o necessário é planejar a descentralização e dar vez também ao crescimento de outras cidades”. Tendo visto o filme, sabemos que aquilo, mais que uma pergunta, é uma proposta. Quando ele pergunta se “já estamos correndo o risco da criação de um admirável mundo novo” dominado por tecnologia, mais parece que ele afirma (muito com a ajuda das imagens, vale ressaltar) que sim, estamos. O último dos questionamentos, no entanto, está num outro lugar. É, de fato, uma pergunta, que ele deixa para ser respondida pelo próprio espectador. Depois de ver o

que viu ao longo dos 10 minutos de *Megalópolis*, ele ainda acredita em nossa “capacidade de produzir um projeto mais feliz para a humanidade”? Arrisco dizer que o filme foi feito para que o espectador termine dizendo que “sim, acredito”. Por mais aberta que a questão possa ser – e é –, a construção de imagem e som em favor de um determinado discurso em *Megalópolis* é muito afinada. Interessante notar que o método que ele utiliza para convencer difere dos métodos utilizados por *Viramundo* (o método sociológico que Bernardet trata, da relação particular/geral) e *Maioria Absoluta* (chamado por Bernardet de “método sociológico II”, que traz um caráter mais emocional, combativo) e ao mesmo tempo parece ser influenciado pelos dois. *Megalópolis* baseia-se em artifícios clássicos, como a locução polida e uso de trilha sonora, mas não possui entrevistas para servir de corroboração/voz da experiência. Esses artifícios, porém, por mais clássicos que sejam, são utilizados de um modo mais próximo do moderno, que cria um caráter emocional a partir da imbricação de elementos esses que costumavam ser usados para revestir o documentário de um distanciamento sociológico. É um método inteligente e que diz algo sobre as intenções da equipe de realização e mesmo também do processo histórico do documentário no Brasil.

Bibliografia

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004, 3ª ed.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 320 p.

CARVALHAL, F. C de A. Instituto nacional de cinema educativo: da história escrita à história contada - um novo olhar. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/25-historia-no-cinema-historia-do-cinema/113-fernanda-caraline-de-a-carvalhal>>. Acesso em: 07 jul. 2016.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, 432 p.

DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO. Catálogo. Disponível em: <<http://documentariobrasileiro.org/catalogo/>>. Acesso em 07 jul. 2016.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 2008, 5ª ed.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. **A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960**. 182 fls, 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos dos Meios

e da Produção Mediática). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SITE OFICIAL DE LEON HIRSZMAN. Filmografia. Disponível em:
<<http://www.leonhirszman.com.br/>>. Acesso em: 07 jul. 2016.