O documentário *Megalópolis* como veículo de memória: americanização, nacionalismo e consumo na modernização do Brasil no início da década de 1970

Gustavo Souza

Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ e graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela UFPE. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista. Coordenador do GT de Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual da Compós.

E-mail: gustavo03@uol.com.br

Fábio Dummer Camargo

Mestrando em Comunicação na Universidade Paulista (Unip). Pesquisador-colaborador da Universidade Federal do ABC (UFABC). Graduado em História (Licenciatura) pelo Centro Universitário Anhanguera. Especialista em História e Sociedade pela PUC-SP. Especialista em Mídia e Cultura pela USP.

E-mail: dummerfabio@gmail.com

Resumo: O documentário *Megalópolis* (Leon Hirszman, 1973) aborda o período em que se iniciou uma acelerada modernização em metrópoles brasileiras, especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro no início dos anos 1970. Com características didáticas e expositivas, o filme revela como deveria se dar o crescimento metropolitano no país atrelado ao modelo estadunidense. Tendo por norte a discussão sobre o documentário como um veículo de memória (Waterson, 2007), buscamos revelar o potencial de *Megalópolis* como documento e fonte historiográfica por meio de três aspectos que nele se sobressaem: americanização, nacionalismo e consumo. Para tanto, discutimos como a acelerada modernização e a urbanização irracional impostas pelo regime militar são retratadas num documentário dirigido por um cineasta de convicções marxistas, o que revela o potencial de ampliação das discussões em torno deste documentário.

Palavras-chave: Documentário; Nacionalismo; Modernização; Memória; Consumo.

The documentary *Megalópolis* as a vehicle of memory: The American way of life, nationalism and consumption in the modernization of Brazil in the early 1970

Abstract: The documentary *Megalópolis* (Leon Hirszman, 1973) discusses the period in which an accelerated modernization began in Brazilian metropolises, specially in São Paulo and Rio de Janeiro in the early 1970s. The film reveals how metropolitan growth should happen in the country linked to the US model with didactic and expository characteristics. Based on the discussion of documentary as a vehicle of memory (Waterson, 2007), we seek to reveal the potential of *Megalópolis* as a document and historiographical source through three aspects that stand out in it: The American way of life, nationalism and consumption. To this end, we discuss how the fast modernization and irrational urbanization imposed by the military regime are portrayed in a documentary directed by a filmmaker of Marxist beliefs, which reveal the potential for broadening the discussions surrounding this documentary.

Keywords: Documentary; Nationalism; Modernization; Memory; Consumption.

Recebido em: 10/nov/2019 Aprovado em: 20/mar/2020

Introdução

No começo da década de 1970, foi iniciada uma acelerada modernização no Brasil, marcadamente em São Paulo e Rio de Janeiro. A entrada de capitais externos, principalmente estadunidenses, e investimentos estatais no setor de infraestrutura foram concomitantes com a mais dura fase de repressão política do Regime Militar, iniciada com o Ato Institucional nº 5 de 13 de dezembro de 1968, período em que se intensificariam as práticas de tortura e o cerceamento da liberdade de expressão, apelidado posteriormente de "anos de chumbo", entre os anos de 1969 e 1973 (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

Diante dessa conjuntura, tomaremos como objeto de análise o documentário *Megalópolis* (Leon Hirszman, 1973), alçando-o à condição de documento e fonte historiográfica acerca da modernização acelerada do Brasil naquele período decisivo para os moldes metropolitanos que temos hoje. Para fins de contextualização de linguagem, *Megalópolis* se aproxima do documentário realizado pela Escola Inglesa da década de 1930, principalmente pela narração em voz *over*, ou "voz de Deus", e pelo caráter didático e expositivo (NICHOLS, 2005).

O objetivo é ampliar os pontos de vista sobre a política cultural e a criação artístico-cultural do período, especialmente de documentários, partindo-se da análise do texto e das imagens que julgamos servirem de evidência para a seguinte reflexão: o que *Megalópolis* pode revelar, como documento e fonte historiográfica, a respeito do processo de modernização brasileira sob matizes da americanização, do nacionalismo e do consumo?

Por parâmetro metodológico, parte-se da análise fílmica (AUMONT; MARIE, 2010) em que o debate tem o propósito de responder a questões como: o que diz o filme? Para qual discussão aponta? Como aborda o tema escolhido, ou seja, a modernização do Brasil na década de 1970? Tendo em vista essa diversidade de rotas, o cerne de cada análise será devidamente apresentado, de modo a orientar a leitura para o elemento fílmico em foco, criando, assim, um horizonte de expectativa, pois, como postula Aumont e Marie, o trabalho da análise fílmica é, resumidamente, fazer o "filme falar".

A primeira parte do trabalho situa Megalópolis no contexto das produções cinematográficas do Estado brasileiro. Trata-se de um documentário de curtametragem produzido em 1972 e lançado em 10 de janeiro de 1973 que teve como produtora executiva a Terra Filmes, sob supervisão do Ministério da Educação e Cultura. Os originais em 16mm foram restaurados para DVD em 2007 pela Videofilmes. A produção, como um todo, ficou atrelada ao Departamento do Filme Educativo (DFE), pertencente ao Instituto Nacional de Cinema (INC), órgão que herdara a filmografia do Instituto Nacional de Cinema Educativo, o INCE (CARVALHAL, 2008), criado em 1936 pelo Governo Vargas.

A seguir, destacamos a americanização e a consequente relação de dependência à liderança estadunidense no processo de modernização brasileira (SCHWARCZ; STARLING, 2015). Na sequência, propomos uma aproximação dessa característica junto ao projeto nacionalista/regionalista que predominava no pensamento dos vários atores da época — empresários, políticos, acadêmicos e produtores culturais — que desde a década de 1950 buscavam construir um imaginário brasileiro por meio de uma cultura harmônica, rumo ao desenvolvimento (MARTINS; SANGLARD, 2010).

Na seção que discute o consumo, enfatizamos a materialidade do filme, em si, ao analisarmos a visão artística do diretor no que diz respeito ao registro de

aspectos metropolitanos, tais como centro movimentado, luzes de fachadas, vitrines e supermercados, nas quais o consumo emerge como forma de relação social de *status* e hierarquia, e também com vinculo à cidadania (GARCÍA CANCLINI, 1995).

Na reta final do texto, elencamos alguns matizes que estão envolvidos com a relação Brasil/modernização do ideário da época. Para tanto, assumimos a memória como recorte conceitual em suas três dimensões cruciais: trajetória, traço e evento (WATERSON, 2007). A fim de romper com a ideia de que *Megalópolis* tenha um sentido histórico definitivo e intrínseco, discutimos como a associação entre um cineasta marxista, como era Leon Hirszman, e o Regime Militar, de viés ultraliberal, pode ser reinterpretada, visto que esse fato, em si mesmo, dá testemunho das possibilidades de leituras históricas desse documentário como documento de memória e fonte historiográfica.

Genealogia de Megalópolis

Considerando o formato documentário como um transmissor de memória, e também como fonte de evidência histórica e reflexão (WATERSON, 2007), é importante trazer, logo de saída, o contexto no qual *Megalópolis* está inscrito a partir de uma perspectiva da produção de filmes no âmbito do Estado brasileiro ao longo do século XX. Isso nos permitirá aferir algumas possibilidades de análises sócio-históricas desse formato.

A modernização do Brasil ao molde liberal capitalista se configurou "na *pressa* de mudar o patamar de desenvolvimento" a partir da década de 1950 (SCHWARCZ; STARLING, 2015: 422, *grifo nosso*), sendo que os traços de metrópole com características cosmopolitas, como hoje conhecemos, se configuraram, na década de 1970, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Contudo, essa metropolização se inicia ainda na Era Vargas. Sobre a importância da produção cinematográfica nesse contexto, destaca-se o ano de 1936, quando a 12 de março foi criado, por despacho presidencial, o Instituto Nacional de Cinema Educativo, o INCE (CARVALHAL, 2008). Até 1966, quando o órgão mudou para INC, foram 372 filmes produzidos e inúmeras exibições em escolas a serviço da criação de um padrão harmônico de nação, sob valores universais em torno da construção de um Estado Nacional.

Nas três décadas de funcionamento, o INCE atravessou sete governos com seus respectivos matizes ideológicos sem, no entanto, fugir ao propósito civilizatório inicial: Getúlio Vargas (1937-45); General Gaspar Dutra (1946-51); Vargas de novo (1951-54); Juscelino Kubitschek (1955-61); Jânio Quadros (1961), João Goulart (1961-64) e Castelo Branco (1964-67). Esse fator aponta certa permanência na linha de raciocínio dos atores envolvidos na construção do imaginário brasileiro desde os anos 1930, permeando também a mentalidade dos setores de comando do Regime Militar como veremos mais à frente.

A produção do INCE foi de grande profusão e alcance, embora inserida como conteúdo extracurricular. Em geral, abordava temáticas que sugeriam a harmonização dos conflitos, a unificação da identidade nacional, o culto a heróis sábios (CARVALHAL, 2008) e uma educação científica voltada à "superioridade" que vinha de fora, como no caso dos portugueses e suas invenções marítimas que levaram à "descoberta do Brasil".

Filiamos *Megalópolis* a essa genealogia de documentários de fins educativos por ter sido produzido sob os cuidados do Instituto Nacional de Cinema (INC), que herdara a missão do INCE, embora acrescido de perfil mais comercial. O INC foi instituído pelo Decreto-Lei número 43, de 18 de Novembro de 1966 como uma

autarquia com função legislativa, de fomento, incentivo e fiscalização na área cultural. Nele foi criado o Departamento de Filme Educativo (DFE), que continuou as atividades do INCE e acompanhou de perto a produção de *Megalópolis*.

Cabe frisar, aqui, que este artigo parte da ideia de que *Megalópolis* se inseria nos objetivos do Estado brasileiro em termos de produção e linguagem. A premissa é de que o Governo do Regime Militar visava a gerar, na sociedade, um determinado padrão ligado ao nacionalismo e à modernidade advinda dos Estados Unidos, a um só tempo. No entanto, as múltiplas possibilidades de análise sócio-histórica colocam o filme para muito além da visão de que teria sido mero instrumento de educação sistêmica a serviço do Estado, a exemplo da produção pretérita de filmes educativos desde a Era Vargas.

Megalópolis e a americanização à brasileira

Diante do contexto institucional descrito acima, é possível reconhecer *Megalópolis* em sua genealogia logo em seu começo, em termos de construção narrativa. A tendência de dar um pano de fundo histórico para justificar o presente, e de supor *a priori* o protagonismo à tecnologia que vem do estrangeiro, é percebida na construção inicial dada por Leon Hirszman:

Megalópolis. Cidade grega assim denominada porque incorporou cerca de quarenta cidades em 370 a.C.. A Roma Imperial também foi assim chamada pelo domínio que exerceu no mundo antigo. Megalópolis. Gigantesca aglomeração urbana polinucleada em que várias metrópoles se integram num único organismo. Concentração espacial de um processo de desenvolvimento em grande escala. O termo é hoje aplicado à aglomeração urbana da fachada costeira do nordeste dos Estados Unidos que inclui: Boston, Filadélfia, Nova York, Baltimore e Washington.

Desse trecho, percebe-se o tom didático e expositivo, mas também de que, para muito além de um item educacional, essa introdução demarca, nas imagens de plano geral da opulência da megalópole norte-americana, um posicionamento estratégico do Governo do Regime Militar: o olhar de dependência em relação à uma liderança estadunidense no processo de modernização acelerada daquele momento (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

Nesse ponto, imagens de fotos estáticas em tomadas aéreas estão em sintonia com o som (narração do texto), apresentando fotografias de aglomerações urbanas organizadas, simétricas, de porções planificadas das cidades citadas. Vias rodoviárias, indústrias, áreas residenciais e até o Pentágono aparecem com opulência e ordem. Não é preciso um olhar mais atento para se perceber que a representação da costa desenvolvida dos Estados Unidos aparece, nessa sequência de *Megalópolis*, sem poluição nas chaminés das fábricas, livre de trânsito caótico nas avenidas e com ausência de qualquer sinal de pobreza suburbana nas tomadas de construções de moradia. Tais imagens, associadas ao cunho histórico do texto, produzem, logo no início do documentário, uma autoridade na forma de narrar em que se sobressai a superioridade dos Estados Unidos no processo de modernização, tido como algo irrefutável, um modelo a ser seguido.

A origem dessa tendência vem de ao menos duas décadas antes. O consumo de produtos norte-americanos, que cresce no pós-Segunda Guerra, alicerçado no *American Way of Life* e na americanização por meio da cultura de massa, principalmente via cinema de entretenimento, promove, desde os anos 1950, grande influência nas elites econômicas brasileiras, principalmente as atreladas à indústria.

Na década de 1970, o crescimento do parque industrial vinculado ao capital externo se deu diante da possibilidade de se produzir e vender em massa itens baratos e resistentes tais como os feitos em plástico, polímero e fórmica (SEVCENKO, 1998). Junto a outros sonhos de consumo como tevês a cores, tocafitas e automóveis, em grande parte importados dos Estados Unidos. Desse modo, elite e governo viram a possibilidade de lucro no surgimento de um mercado consumidor cuja urbanização acelerada de São Paulo e Rio de Janeiro favoreciam.

Mediante essa possível leitura sócio-histórica, são possíveis outras leituras de *Megalópolis*, especialmente se o alargarmos da dimensão de mero documentário educativo financiado pelo Estado para a ideia de documento de memória (WATERSON, 2007). No mínimo, podemos perceber que seu estilo narrativo, embora expositivo e didático, ultrapassa o escopo de propaganda institucional, sendo verossímil conjugar a ele o aspecto de gerador de um imaginário vinculado a uma americanização à brasileira.

O nacionalismo como uma possível leitura histórica

É instigante perceber em *Megalópolis* o uso de mapas geográficos e referências textuais ao Brasil que remetem, em termos de características discursivas, ao perfil nacionalista dos filmes produzidos pelo INCE desde a Era Vargas, como o clássico *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro (CARVALHAL, 2008). Não surgiu com os militares do Golpe de 1964 e do Al-5 de dezembro de 1968 o uso do nacionalismo atrelado a objetivos específicos. Nem tampouco essa "bandeira" se circunscrevia apenas aos círculos governamentais.

É observável que no *Cinema Novo* de Glauber Rocha, e outros diretores dessa corrente estética, o Brasil era também um país a ser "redescoberto". Esse movimento, do qual inclusive Leon Hirszman foi um expoente, era formado por cineastas/intelectuais que almejavam levar consciência social num cenário nacional de desigualdade socioeconômica (SALEM, 1997). Assim, é um fator de perscrutável relevância os múltiplos usos do nacionalismo na História do Brasil, ao longo do século XX.

Os motivos e temas nacionais que germinaram na Era Vargas atravessaram vários governos e também predominaram em setores industriais, intelectuais e de produção cultural de diferentes matizes e formas de pensamento. Sob essa atmosfera, tais elementos foram retomados e reforçados pelo Governo do Regime Militar, que controlava a produção e financiava filmes acerca de uma nação unificada que se pretendia engendrar junto ao imaginário brasileiro.

Numa procura de leituras sócio-históricas mais amplas para compreendermos sob qual pano de fundo nacionalista é produzido *Megalópolis*, é útil revisitar a política cultural estabelecida à época. Em 27 de fevereiro de 1967, o presidente da República Marechal Humberto Castelo Branco criou o Conselho Federal de Cultura (CFC), com a finalidade de consolidar uma infraestrutura cultural harmônica e desenvolvida. A ideia era centralizar decisões, dar tutela à produção cultural e definir padrões com aderência ao modelo político e ideológico do Estado. O CFC tinha integrantes como Gilberto Freyre, Ariano Suassuna, Raquel de Queiroz, entre outros, muitos deles participantes do Governo da década de 1930, dando ao grupo um perfil ligado ao civismo nacionalista e ao projeto modernista presente desde a Era Vargas. Ainda sob os ecos modernistas e varguistas, os intelectuais do CFC tinham, como ideal de uma identidade nacional, a busca por um senso de unidade que equalizaria todas as contradições do regime e daria coesão social ao modelo urbano justamente se utilizando de regionalismos (MARTINS; SANGLARD, 2010).

Essa visão "harmônica" aparece em *Megalópolis* entre 5'22" e 6'04", quando o texto enfatiza o que seria uma "complementaridade" entre periferia e centro, assimilando a "heterogeneidade":

A função de centro de convergência das vias de circulação e meios de comunicação é vital para materializar as relações de complementaridade existentes entre as metrópoles e as áreas sob sua influência. Congregando populações das mais diversas origens, nacionais e estrangeiras, com interesses variados, e engajadas em uma infinidade de atividades diferentes, nossas duas metrópoles apresentam forte heterogeneidade social. Criam-se, portanto, condições para a ampla troca de informações, que conferem à metrópole alta propensão a inovações.

Geógrafa e intelectual brasileira conhecida por defender o desenvolvimento sustentável. O texto da roteirista Bertha Becker¹ sugere que os bairros mais afastados possuem movimento e intenso comércio, sendo um espaço para troca de informações e propenso a inovações. Percebe-se, nesse trecho, uma tentativa de promover a conciliação harmônica dos migrantes ao mundo urbano, expondo um misto de promessa de atividade econômica e de acesso à tecnologia.

As imagens de uma grande feira de objetos a céu aberto e *takes* do exato momento do pagamento em dinheiro a um comerciante de rua, somadas à trilha sonora de uma sanfona tipicamente nordestina, sugere ao espectador uma visão atrativa do mundo urbano sem que necessariamente seja perdido o vínculo cultural com as origens regionalistas. O centro e a periferia para onde se dirigem os migrantes pobres, principalmente os nordestinos, obedecem à lógica de desenvolvimento harmônico presente desde a Era Vargas no ideário de governo.

Assim, podemos supor, em uma análise de *Megalópolis* como documento histórico, que Leon Hirszman, Bertha Becker e os supervisores do Departamento de Filmes Educativos, embora pudessem defender matizes diferentes de nacionalismo, colocavam esse aspecto no centro de preocupações e esforços. Isso faz desse documentário um rico produto artístico-cultural de convergência de várias formas de pensamento. Por esse fator, aqui é possível inferir que, se o tratarmos como fonte historiográfica e documento de memória, uma leitura a partir do nacionalismo pode ampliar a gama de discussões em torno da acelerada modernização brasileira do início da década de 1970.

Visões sobre o consumo presentes em Megalópolis

Qualquer recorte interpretativo de *Megalópolis* deve levar em consideração o estilo de Leon Hirszman. É possível chegar a múltiplos recortes sócio-históricos a partir de uma leitura mais técnica de como ele se utilizou de *travelling*, *pan* e *zoom*, lançando mão de seu repertório para apresentar o consumo nas metrópoles, especificamente no trecho entre 4'45" e 5'18":

O crescimento das metrópoles depende, em grande parte, de suas relações com as regiões exteriores a elas; para atender às necessidades de um mercado de grande capacidade de consumo, as cidades estimulam e organizam a produção na periferia, bem como os fluxos que para ela convergem para supri-las em alimentos, matérias-primas e mão-de-obra.

Se nos atermos à materialidade do filme, encontraremos em seu dinamismo frenético, nos planos em perspectiva e nos cortes rápidos, uma evidência histórica da sociedade de consumo que se criava no Brasil nos anos 1970. Imagens de caixa registradora, ruas movimentadas, fachadas de estabelecimentos comerciais, lâmpadas coloridas e piscantes, manequins, supermercado, entre outras, compõem o registro físico e objetal do contexto urbano, onde as pessoas

circulam e escolhem as coisas pelo seu visual, onde as luzes e as cores mudam o sentido das informações (WAJNMAN; MARINHO, 2006).

Megalópolis dá testemunho em suas imagens, per se, do surgimento da cultura de luxo, riqueza e ostentação no Brasil, e o consumo como forma de inclusão e identidade. A estética vibrante dessa sequência específica, se avaliada à luz dos estudos de consumo pela cultura material, revela os objetos como "símbolos' ou 'signos' que representam ou traduzem as relações sociais em termos de status, poder, hierarquia, etc." (SÁ, 2016: 146).

Esse tipo de análise pode ampliar o alcance de pesquisas nessa linha na medida em que, ao se comparar, por exemplo, o som (texto narrado) e as imagens, estas podem servir de índice "de um processo complexo que desembocou no consumo com suas características de modernidade, individualismo e lazer, e elementos assentados em larga escala nas inovações tecnológicas" (WAJNMAN; MARINHO, 2006: 9).

Ao associarmos o tratamento dado pelo diretor às imagens sob a ótica da cultura material, temos um farto leque de possibilidades que o texto, em si mesmo, não logra detectar. Elementos como camisas, bolsas, relógios e calçados são realçados pela velocidade dos movimentos de câmera e pelos cortes rápidos da edição. A partir da análise sob esse viés, podemos inferir que o tratamento dado ao filme pelo diretor coaduna com a promessa de um mundo no qual o consumo é inserido como um caminho que produzirá a identidade do consumidor por aquilo que ele puder comprar (GARCÍA CANCLINI, 1995).

A sequência de *Megalópolis* de que estamos tratando pode também ser analisada a partir de uma concepção de consumo dada por Néstor García Canclini (1995), para o qual o ato de consumir deve ser pensado numa dimensão cultural e política:

Para vincular o consumo com a cidadania, e vice-versa, é preciso desconstruir as concepções que julgam os comportamentos dos consumidores predominantemente irracionais e as que somente veem os cidadãos atuando em função da racionalidade dos princípios ideológicos (GARCÍA CANCLINI, 1995: 21).

O autor pede que se ultrapasse o maniqueísmo das discussões em favor de uma tentativa de compreensão da forma como os homens "se relacionam e constroem significados em sociedade" (GARCÍA CANCLINI, 1995: 20). Um elemento técnico utilizado por Hirszman que se aproxima dessa leitura é o plano ponto de vista, o da perspectiva do sujeito, colocando o espectador como um habitante efetivo da grande cidade. Tais tomadas feitas de dentro de aviões, carros ou mesmo de uma caminhada no centro da cidade e diante das vitrines das lojas, revelam que o diretor se encaixa nos moldes que Bill Nichols chama de cineasta "ativo fabricante de significados [...]" que é "muito mais um produtor de discurso cinemático do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade" (NICHOLS, 2005: 49). Fica expresso, em *Megalópolis*, que, do ponto de vista do consumidor, as múltiplas perspectivas dos objetos podem resultar em vários significados para o ato do consumo.

Vale reforçar que aqui não se propõe privilegiar um ou outro modo absoluto de conceber o consumo, mas explicitar possibilidades potenciais de debate sócio-histórico em torno de *Megalópolis*. Todavia, parece-nos adequado afirmar, para não nos furtarmos a algum tipo de posicionamento, que o filme apresenta a metrópole como uma forma incontestável daquilo que "deve ser". As formas modernizantes e os modos de existir, no texto e nas imagens, não são devidamente questionadas. Contrapontos ideológicos estão fora de debate,

dando como indiscutíveis as características da modernização acelerada, da urbanização irracional e do consumo que exclui os despossuídos. Vitrines, fachadas, manequins, um calçadão movimentado e o *zoom in* do ponto de vista do transeunte, colocam quem assiste na posição de consumidor, com opções de compra e acesso a bens. Não há discussão sobre a exclusão do sujeito à sua condição de cidadania caso não possua recursos para adquirir o que está sedutoramente à venda.

Um olhar sobre Megalópolis sob o ponto de vista da memória

Para Roxana Waterson (2007), documentários possuem potencial de modificação interpretativa da história, na medida em que podem ser resgatados ou analisados como fonte de evidência histórica e reflexão. Ela se utiliza de uma ótica antropológica para examinar esta modalidade fílmica como transmissor de memória, obtendo como resultado, por exemplo, a quebra de silêncios oficiais. A autora estabelece três categorias do potencial do filme como documento de preservação de memória: 1) trajetória, que tem a ver com a transmissão de memórias individuais, tornando-as sociais; 2) traço, relacionado à evidência histórica; 3) evento, ao ato performativo ligado à forma como a audiência acessa o filme. O compartilhamento desse ponto de vista estende as trajetórias de transmissão da memória para além do tempo vivido por cada ser humano, afinal, como propõe Waterson (2007: 66), "as memórias não podem se tornar sociais até que se articulem, em qualquer meio de comunicação, e assim tornem-se disponíveis para serem compartilhadas". Nesta seção, discutiremos Megalópolis com base nas primeiras duas (trajetória e traço), abordando, na sequência seguinte a dimensão do evento.

O potencial de longo prazo da memória, em sua especificidade da trajetória, aparece quando um filme se torna "social", ou seja, publicado em meios acessíveis para ser compartilhado ao longo do tempo. Mas, a nosso ver, além de cumprir esses requisitos, o que torna *Megalópolis* passível de uma revisita à modernização do Brasil dos anos 1970 é o que a autora destaca como o olhar dos próprios cineastas e envolvidos na criação. Segundo ela, os realizadores estão inseridos de modo privilegiado em "uma rede mais ampla de indivíduos que se esforçam para lutar contra o esquecimento" (WATERSON, 2007: 69, *tradução nossa*). Leon Hirszman corrobora esse aspecto.

Se a partir do texto da roteirista Bertha Becker se apreende o que dele se espera por seu didatismo, que é o fato de que a condição periférica do sujeito é o preço que ele tem a pagar pela sobrevivência no mundo urbano, acontece o contrário quando apomos um olhar detido ao tratamento dado às imagens. É possível contemplar nelas mais do que o surgimento, no Brasil, da subjugação de umas classes sobre as outras, como seria de se esperar de um cineasta marxista como era Leon Hirszman.

Dentre as muitas evidências do filme como documento historiográfico, essa talvez seja uma das mais ricas. Dado o itinerário de lutas do diretor nas frentes de esquerda, tal perfil aparece em destaque em sua cinebiografia², assinada por Eduardo Escorel. Chamou-nos atenção observar que *Megalópolis* não é citado na linha cronológica apresentada. A associação de Hirszman com o Regime Militar, ainda que tenha se dado pelas vias de uma concorrência para a produção de dois documentários³ (SALEM, 1997), é colocada, tanto por Escorel quanto por Helena Salem (1997), biógrafa de Hirszman, ligada ao momento em que o diretor "quebrou" financeiramente. Após a censura do longa-metragem *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1971), que foi liberado apenas sete meses depois de concluído, a produtora *Saga Filmes*, de Leon e Marcos Farias, foi à falência. Cabem aqui mais vieses interpretativos à luz da ampliação de pontos de vista historiográficos. Teria

² O documentário *Deixa que eu falo* (Eduardo Escorel, 2007) conta a história de Leon Hirszman de uma perspectiva cronológica.

³ Além de *Megalópolis*, o outro documentário dirigido por Leon Hirszman para o Governo do Regime Militar foi *Ecologia* (1973).

sido mesmo por falta de alternativas que Hirszman se candidatou a produzir os curtas para o Governo do Regime Militar, em 1972, justamente no auge da repressão política a todos que professassem ideais marxistas, de esquerda ou de luta por direitos sociais? Ou outros fatores circunstanciais estariam conjugados? Que fatores seriam esses e que maior relevância teriam do que a formação comunista do cineasta?

Tais perguntas são pertinentes sob o ponto de vista apontado por Roxana Waterson, segundo a qual é legítimo e natural duvidar do texto, do filme e da intencionalidade de seus realizadores. Para ela, as contradições não anulam a materialidade do filme enquanto traço, e consequentemente o seu potencial historiográfico. Levantar questões sob diversos ângulos multiplica os pontos de vista sobre o documento de memória. O filme se torna um testemunho, em si, cheio de possibilidades, como é o caso de *Megalópolis*.

A nosso ver, esse aspecto amplia e complexifica positivamente a biografia de Leon Hirszman. Teria ele colocado acima de tudo a oportunidade de inserir seu olhar num contexto tão desfavorável às causas sociais, e das que viriam a ser ambientais, que eram duramente ignoradas pelo Regime Militar, durante os "anos de chumbo"? É bem verdade que, assim como nos filmes produzidos pela Escola Inglesa⁴, seguida esteticamente no Brasil durante os anos 1970, é provável que o diretor não pôde priorizar suas próprias escolhas porque o Estado, além de censor, era também o financiador, impondo sobremaneira a visão da sua política cultural (NICHOLS, 2005).

Por outro lado, pode ser detectado na narrativa construída por Leon Hirszman seu olhar muito próprio e até visionário da questão ambiental, por exemplo. Mesmo atrelado a todo tipo de censura e corte nos roteiros, como de fato aconteceu em *Megalópolis*⁵, ele incorporou um forte apelo imagético para ilustrar o problema da poluição driblando, em certo sentido, os limites ideológicos que lhe eram impostos. O trecho do qual se apreende essa leitura é entre 6'31" e 7'10":

A magnitude da concentração do desenvolvimento corresponde à magnitude dos problemas que as aglomerações urbanas impõem aos homens. A febre de construções residenciais de forma não-planificada, seguindo os interesses da especulação imobiliária, tem também sérias repercussões para a vida humana no que se refere à poluição ambiental.

Enquanto o texto narrado sugere que o Estado não teria poder de controlar o crescimento irracional do espaço urbano, e que a precariedade das periferias seria inerente ao processo de urbanização, e não uma opção de determinadas elites econômicas voltadas para o lucro — imobiliário, no caso —, as imagens revelam contradições do processo de modernização. O plano geral da formação de favelas de São Paulo, crianças da periferia sem estrutura e um acidente de caminhão no tumultuado trânsito da metrópole denunciam, clara e até profeticamente, algumas das consequências perversas da modernização acelerada e desordenada implementada no Brasil no início dos anos 1970.

Em que pese os silenciamentos e a censura e a capacidade criativa em burlá-los envolvendo as possíveis tensões entre Hirszman e os censores durante o processo de criação de *Megalópolis*, esse conjunto de leituras sócio-históricas potencializa o ato performativo desse documentário, colocando-o em condições de poder produzir transformação se for analisado sob o ponto de vista da memória (WATERSON, 2007).

- ⁴ Um dos aspectos marcantes dessa escola da década de 1930, na Inglaterra, é que documentaristas de várias tendências seguiam, em grande medida, à diretriz institucional do Estado, seu "patrão". Este financiava produções de caráter didático, explicativo e com a "voz de Deus", estabelecendo hierarquia e colocando as pessoas como "massa" a ratificar um determinado argumento dado como "verdade".
- ⁵ Em 1978, Leon Hirszman declarou à *Folha de São Paulo* que a censura distorceu seu trabalho original, retirando, por exemplo, de *Megalópolis*, dados sobre o saneamento básico em São Paulo.

Megalópolis como um evento histórico

Roxana Waterson (2007) argumenta que, embora a memória seja reconstrutiva, ou seja, não é propriamente "a história do que aconteceu", o próprio filme como um testemunho se torna um evento na medida em que a releitura parte do público, na atualidade, que pode ressignificar os acontecimentos conforme a ética do presente. Como exemplos apresentados pela autora, podemos citar documentários como *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), com testemunhos do Holocausto; *Filhas da Guerra* (Noriko Sekiguchi, 1989), que reconta o abuso de coreanas por soldados japoneses na Segunda Guerra; e *A história não contada de Emmett Louis Till* (Keith Beauchamp, 2005), sobre o jovem negro cujo assassinato iniciou a onda de movimentos por direitos civis nos Estados Unidos, na década de 1950 – todos eles oferecendo releituras de repercussão desses acontecimentos históricos à luz da ética do presente.

Em sua configuração histórica muito própria, *Megalópolis* tem potencial para ressignificar aspectos da modernização acelerada do Brasil em um momento decisivo, como foi o início da década de 1970. Isso é possível se o tomarmos por um evento histórico em si e partirmos de um olhar sobre o trecho final, entre 9'30" e 10'22":

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?

As imagens que conciliam horizontes retomam recursos utilizados ao longo de todo o documentário: tomadas aéreas da metrópole, periferia, carros, fachadas de prédios modernos e pessoas andando pelo centro da cidade. Desta vez, no contraponto entre som (narrado) e imagens percebemos uma oposição. Enquanto o texto "joga" para o público uma série de perguntas que evidenciam a modernização como inevitável para o Brasil, no visual os movimentos em dolly⁶ explicitam com certa carga poética as contradições da metrópole.

Isso ocorre especialmente num *take* feito de dentro de um cemitério, entre 9'44" e 10'53", em que, no mesmo plano geral, temos ao fundo a vastidão de prédios da metrópole e, em primeiro plano, as lápides. É possível analisar essa tomada sob a ótica das contradições retratadas em *Megalópolis*, em que vida e morte convivem no mesmo espaço urbano, nesse período de restrição de direitos

civis e perseguição política, tortura e mortes.

Amparados em Roger Chartier (1990), para o qual o historiador deve se debruçar sobre as representações dos atores de cada período estudado, podemos inferir que Leon Hirszman deixou para a posteridade um documento historiográfico aberto a interpretações, plural em suas dimensões e rico de significados na medida em que as representações do cineasta a respeito do que viria a ser a modernização no Brasil apontam para um complexo cenário urbano de contradições.

Assim, *Megalópolis* entra na categoria evento no contexto da memória e também como evento histórico em si em face de que a História deve ser:

entendida como estudo dos processos com os quais se constrói um sentido. Rompendo a antiga ideia que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco, absoluto, único – o qual a crítica tinha a obrigação de identificar –,

⁶ Movimentos de *zoom* para aproximação e afastamento.

dirige-se a práticas que, pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo (CHARTIER, 1990: 27).

Sob esse olhar mais abrangente, *Megalópolis* registra evidências que fazem dele um documento e fonte historiográfica crucial para a compreensão do que foi a acelerada modernização brasileira no início da década de 1970, haja vista o grande impacto desse processo nas grandes metrópoles do país até os dias de hoje.

Conclusão

Pensar o documentário *Megalópolis* como documento de memória e fonte historiográfica para revisitar a História do Brasil sob óticas diversas, pode ampliar a compreensão sobre a modernização acelerada que se iniciou no país no início da década de 1970.

O atual cenário de debates polarizados tende a ser atenuado diante do preenchimento de uma lacuna pelo filme como fonte e parte da História. Para tanto, é preciso ampliar seu potencial revelador preenchendo as três dimensões cruciais da memória: 1) traço – materialidade, o filmado está lá independente das subjetividades; 2) evento – o próprio registro em filme é um evento em si; e 3) trajetória – o alcance do filme se alarga ao longo do tempo e se funde à preservação da memória.

Levando em conta o potencial das produções cinematográficas, buscamos apontar ângulos de visão acerca de uma época que marcou a organização humana e geográfica das metrópoles brasileiras, especialmente São Paulo e Rio de Janeiro. A análise em diálogo com a discussão sobre memória e história avançou para interfaces com outros três aspectos: americanização, nacionalismo e consumo.

O fio condutor foi o rico itinerário da produção de documentários pelo Estado brasileiro desde a década de 1930, o que inscreveu *Megalópolis* numa linha didática e também expositiva, sendo possível vinculá-lo também à Escola Inglesa, vigente no Brasil na década de 1970. Todavia, esse aspecto foi ampliado ao discutirmos nuances da associação entre Leon Hirszman e o Governo do Regime Militar, sendo o cineasta um marxista e o Estado, à época, mandatário do liberalismo e do capital internacional, especialmente estadunidense.

Em esforço por ampliar a discussão, lançamos mão de aspectos da materialidade na avaliação de determinados trechos do filme, trazendo à baila possíveis contradições, mas sem dicotomias. Colocar em xeque tais contradições e questionar sob quais circunstâncias se associaram os realizadores do documentário, com seus vieses ideológicos distintos, multiplica os pontos de vista sobre *Megalópolis* como registro histórico.

Interpretar elementos expressivos de *Megalópolis* a partir de trechos decupados, e à luz da história como forma de compreender as representações dos atores que a produziram (CHARTIER, 1990), alça esse documentário a um documento de memória e uma fonte historiográfica de grande potencial.

Referências

AUMONT, M.; MARIE, M. A análise do filme. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.

CARVALHAL, F. C. A. *Luz, Câmara, Educação! O Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar.* 2008. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2008.

CHARTIER, R. *A história cultural*: Entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

GARCÍA CANCLINI, N. Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

MARTINS, W. S.; SANGLARD, G. *História Cultural: ensaios sobre linguagens, identidades e práticas de poder*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

NICHOLS, B. Introdução ao documentário. Campinas: Papirus, 2005.

SÁ, S. P. Cultura Material: Gostos e afetos para além da noção de presença. *In*: MENDONÇA, C. M. *et. al.* (org.) *Comunicação e sensibilidade: pistas metodológicas*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016.

SALEM, H. Leon Hirszman: o navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. *Brasil*: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SEVCENKO, N. *História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

WAJNMAN, S. e MARINHO, M. G. Cultura visual e consumo na telenovela Dancin'Days (1978): registros locais de uma transição global. *Caligrama (São Paulo. Online)*, vol. 2, n. 2, [S.i.], ago/2006. DOI: https://doi.org/10.11606/issn. 1808-0820.cali.2006.56759

WATERSON, R. Trajectories of memory: documentary film and the transmission of testimony. *History and Anthropology* (Londres), vol. 18, n. 1, pp. 51-73, 2007. DOI: https://doi.org/10.1080/0275720070121823