

## A VOZ E O MICROFONE: UMA ANÁLISE DE *PARTIDO ALTO*, DOCUMENTÁRIO DE LEON HIRSZMAN

### *THE VOICE AND THE MICROPHONE: AN ANALYSIS OF PARTIDO ALTO, A DOCUMENTARY BY LEON HIRSZMAN*

Sérgio Puccini\*

#### RESUMO:

Este artigo apresenta uma análise do curta-metragem *Partido alto*, de Leon Hirszman, abordando aspectos ligados a sua construção discursiva e, em especial, o uso da voz. O documentário possui sua estrutura marcada por apenas duas situações de filmagem: as rodas de samba de Candeia e Manacéa. Como opção de montagem prevalecem longos planos-sequência com respeito quase total à sincronia entre som e imagem. Ao mesmo tempo, o documentário faz uso de uma locução fora de campo que, embora ocupe um pequeno trecho, possui importância decisiva para a construção estilística do filme. No que concerne à voz, pretendemos abordá-la de forma ampla, tanto no que diz respeito a qualidades físicas, sua relação com a estrutura discursiva, relação entre voz e imagem, bem como a forma como esta foi captada.

**PALAVRAS-CHAVE:** Som, voz, Leon Hirszman.

#### ABSTRACT:

This article presents an analysis of Leon Hirszman's short film *Partido alto*, dealing with aspects related to its discursive construction and, in particular, the use of the voice. The documentary has its structure marked by only two situations of filming, the samba encounter in Candeia and Manacéa's houses. As an editing option, long shot plans prevail with almost total respect to the synchrony between sound and image. At the same time, the documentary makes use of an voice over narration that, although occupying a small part, plays a decisive role in the stylistic construction of the film. As far as the voice is concerned, we intend to approach it broadly, both in terms of its physical

---

\* Professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF-MG). Doutor em Cinema pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). sergio.puccini@ufjf.edu.br

qualities, its relation to the discursive structure, the relation between voice and image, as well as the way it was captured.

KEYWORDS: Sound, voice, Leon Hirszman.

## INTRODUÇÃO

No livro *Cinema moderno, cinema novo*, organizado por Flávio Moreira da Costa e publicado em 1966, David Neves escreve um artigo em que faz um panorama do cinema direto no Brasil até aquele momento. Ao comentar aspectos ligados à “tão procurada espontaneidade”, enfim descoberta pelo cinema direto, Neves diz (em nota):

Eis um problema crucial, do cinema brasileiro. Por estarem sempre habituados a assistirem filmes estrangeiros, subtitulados em português, os artistas e o público brasileiros tratam, com certa dificuldade e cerimônia, o falar em nosso cinema. Daí a importância do direto que, numa escala razoável, conseguiu apontar a solução para esse tipo de problema (NEVES, 1966, p. 278).

Na lista de filmes do então ainda nascente cinema direto brasileiro, comentados por Neves, encontramos *Maioria absoluta*, de Leon Hirszman (1964), *Integração racial*, de Paulo Cezar Saraceni (1964), *O circo*, de Arnaldo Jabor (1965), além dos primeiros documentários produzidos por Thomaz Farkas: *Nossa escola de samba* (Manuel Horácio Gimenez, 1965), *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla, 1965), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e *Memórias do cangaço* (Paulo Gil Soares, 1965). O artigo de Neves (1966) é intitulado justamente “A descoberta da espontaneidade: breve histórico do cinema direto no Brasil”.

Pouco mais de uma década após a realização de *Maioria absoluta*, Leon Hirszman, em 1978, inicia as filmagens do documentário *Partido alto* (1982). O documentário versa sobre uma tradição da cultura do samba carioca que tem como característica central o improviso e a espontaneidade. Para tanto, Hirszman volta a se valer da estilística do documentário direto, já em um momento mais maduro. Neste artigo, pretendemos analisar o curta de Hirszman partindo de seu percurso de produção, marcado por contratempos que obrigaram o diretor a reelaborar seu projeto inicial, dando nova forma ao documentário, para depois nos centrarmos em questões relacionadas à voz - desde as relações desta com o conteúdo discursivo do documentário, as sonoridades, até a peculiar forma de captação adotada pelo filme. Uma das constantes em toda a análise vem a ser a noção de espontaneidade, cara ao documentário direto.

## **PARTIDO ALTO: UM PERCURSO DE PRODUÇÃO**

*Partido alto* é um filme feito sobre um material de base que, de acordo com seu projeto inicial, resultou incompleto. Tomando como referência a documentação encontrada no Fundo Leon Hirszman, depositado no Arquivo Edgard Leuenroth, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)<sup>1</sup>, é possível mapear um caminho de produção marcado mais por contratempos do que por acertos. Essa documentação está classificada em grupos, sendo este o grupo 2, dedicado a “Direções”, subgrupo 13, dedicado a “Partido alto”, que por sua vez está dividido em seis séries, sendo elas: (1) Proposta de filmagem; (2) Solicitação de revisão orçamentária para finalização.; (3) Informe sobre não finalização.; (4) Registros para edição; (5) Relatório ao produtor; (6) Recibos de pagamentos por direito de criação. Citaremos ao longo deste artigo os conteúdos textuais encontrados nos documentos pertencentes aos itens 1, 2 e 3 (ARQUIVO EDGARD LEUENROTH, 1958-1987).

Com o aporte financeiro adquirido com premiação do Ministério da Educação e Cultura, e financiamento da Embrafilme, o projeto previa, de acordo com o texto do argumento, o mapeamento de uma “manifestação de cultura popular urbana, carioca”, dando voz a diversos partideiros “ainda vivos”, “através da utilização das técnicas de som direto” (Ibid.). A proposta de filmagem, apresentada sob a forma sintética de uma lauda de texto escrito, listava vários nomes de sambistas que prestariam depoimentos para o documentário, entre eles: Xangô da Mangueira, Candeia, Joãozinho da Pecadora, Geraldo Babão, Donga e João da Baiana. Diz o texto:

O filme pretende, através da utilização das técnicas de som direto, dar vez a que os grandes partideiros cantem, toquem e dançam revelando aos espectadores desde a gênese até a situação atual do Partido Alto. [...] A pesquisa, antes da filmagem, se encaminhará para o levantamento das transformações sofridas pelo Partido Alto até nossos dias mostrando a atualização dos partideiros com a vida social dos subúrbios (Ibid.).

Dos nomes listados como possíveis depoentes, apenas os sambistas da Velha Guarda da Portela, como Candeia, Joãozinho da Pecadora, Manacéia, Casquinha, entre outros, tiveram seus depoimentos registrados, em duas filmagens realizadas em setembro de 1976. De acordo com o próprio Leon, em carta enviada posteriormente a Fernando Ferreira, diretor da Embrafilme, esse material corresponderia a metade do que estava previsto para o filme. Faltaria registrar os depoimentos de Dona Ivone Lara, Aniceto do Império Serrano e Clementina de Jesus, que Leon considerava uma participação

indispensável para o filme. Não tendo mais suporte financeiro para isso, em função do “aumento de custos de produção” que inviabilizou a conclusão do projeto nas bases financiadas originalmente pela Embrafilme, Leon solicita, na carta citada, uma revisão orçamentária para o filme, que agora pretende transformar em média-metragem. De acordo com carta de Leon Hirszman enviada à Embrafilme em 7 de dezembro de 1979, o aval da empresa para a complementação orçamentária ocorreria quase três anos após o início das filmagens, sendo informado ao diretor por via de um telegrama. Nesse momento, Leon se encontra envolvido na realização de *Eles não usam black-tie* (1981). Ao informar à empresa da impossibilidade de finalização de *Partido alto* naquele período, devido a seu envolvimento no longa *Black-tie*, Leon informa também sua ideia de transformar o material já filmado em um curta-metragem sobre Candeia, que havia falecido em 1978, portanto dois anos após Leon tê-lo filmado em sua casa. Leon justifica que tal ideia “em nada desvirtuaria o projeto inicial do ‘Partido Alto’, já que Candeia expõe, musicalmente, no material filmado, temas ligados aos partideiros e ilustra magnificamente o próprio Partido Alto” (Ibid.). Finalizado seis anos após o início das filmagens, em 1982, o filme traz uma homenagem a Candeia em dedicatória que aparece em cartela no começo do filme. No entanto, não se trata exatamente de um filme sobre Candeia, já que esse domina apenas a primeira parte do curta-metragem, não tendo participação na segunda e última parte, que cobre a roda da casa de Manacéia.

Essa introdução serve para ilustrar bem os percalços de produção de um documentário marcado essencialmente pelo improviso - um filme cujo argumento irá passar por várias revisões, tanto de conteúdo como de forma, até sua versão final. Essa ideia de improviso, aliás, casa perfeitamente com o tema do filme, o partido-alto. Conforme explicam os próprios sambistas no documentário, o partido-alto é, na sua origem, uma manifestação musical em que o cantador improvisa versos em cima de uma base fixa, um refrão, seguindo a linha do repente nordestino. Teríamos assim uma perfeita adequação conceitual entre o modo de produção do filme e seu tema. Por outro lado, Leon já vinha experimentando essa ideia de filme improvisado desde *Nelson Cavaquinho* (1969), conforme o próprio diretor relata em entrevista a Alex Viany (1999, p. 298). Portanto não era uma experiência nova para ele, apesar de ter, em sua filmografia, destacada preocupação formal.

*Partido alto* se alinha a um conjunto de filmes em que Leon Hirszman expressa seu grande interesse pelo registro de manifestações da cultura popular, especialmente a

música e o samba, como *Nelson Cavaquinho* (1969), a série *Cantos de trabalho no campo* (1975-1976), *Rio, carnaval da vida* (1978) e *Bahia de todos os sambas* (1984-1996), este codirigido por Paulo Cezar Saraceni. Esse interesse pela cultura popular, especialmente o samba, condiz com a própria formação de Leon, conforme comenta Helena Salem:

Nascido e criado, portanto, no subúrbio do Rio de Janeiro, entre a baixa e a média classe média, de uma família judia de passado religioso, Leon viveu a infância e uma parte da adolescência perto do samba de morro, numa área - a Vila Isabel - em que a música popular brasileira teve um de seus redutos mais vivos nos anos 30/40 (SALEM, 1997, p. 34).

## **PARTIDO ALTO E ESTRUTURA DISCURSIVA**

Na falta de um material bruto mais amplo, o curta *Partido alto* irá montar sua estrutura utilizando apenas duas situações de filmagem, que apresentam duas rodas de samba: a primeira ocorrida na casa de Candeia, e a segunda na casa de Manacéia. A roda de samba da casa de Candeia envolve um grupo consideravelmente menor de participantes e possui um teor mais didático, em que Candeia se mostra preocupado em explicar, para o filme, o que vem a ser o partido-alto. Portanto temos uma situação que poderíamos chamar de um pouco mais controlada, se comparada à segunda situação de filmagem, na casa de Manacéia, que envolve um grupo consideravelmente maior de participantes, membros da Velha Guarda da Portela. Na roda de Manacéia o destaque fica para a presença de Paulinho da Viola, que atua como uma espécie de mestre de cerimônias, fazendo uma ponte entre os sambistas, os partideiros e o documentário (papel que na primeira parte coube a Candeia). O pouco material bruto de filmagem será determinante para a forma que o filme irá adquirir, conforme veremos a seguir.

A ausência de opções de planos de filmagem, ocorrida em função de o filme não ter conseguido fechar o projeto original, faz com que Leon adote uma opção de montagem que tem consequências na concepção estilística de *Partido alto*<sup>2</sup>. Aquilo que poderíamos chamar de uma estrutura mínima adotada para o filme, montada em cima de material extraído de apenas duas situações de filmagem, vem a ser composta por longos planos-sequência em que temos quase total respeito à sincronia entre som e imagem, quase sem recorrer aos chamados planos de cobertura. A ausência desse recurso evidencia uma escolha no trabalho de câmera, que nitidamente priorizou enquadramentos sincrônicos, principalmente no que diz respeito à sincronia labial.

O filme começa com fotos de arquivo que servem de base para os créditos iniciais. Nessas fotos amareladas, como se estivessem envelhecidas pelo tempo, vemos sambistas da Velha Guarda perfilados em conjunto. Ao final, uma foto de Candeia tocando pandeiro, em sua cadeira de rodas, ilustra a dedicatória do filme: “Ao mestre Candeia”. O mais interessante dessa abertura é o fato de não termos nenhum acompanhamento sonoro dessas imagens.

Na primeira parte do filme, a da casa de Candeia, o respeito à relação sincrônica entre som e imagem é total. A sequência é montada com apenas cinco longos planos de filmagem, em que Candeia vem a ocupar posição de destaque, e é marcada por seu caráter didático e explicativo. Trata-se do registro de um evento, montado para o filme, que pretende demonstrar o que vem a ser o samba de partido-alto nas suas mais diversas formas de expressão, no canto e na dança. Todos os participantes estão dispostos em cena de maneira a melhor se apresentar para o filme, e isso pode ser observado na maneira como o espaço do quintal é ocupado e na divisão entre sambistas e equipe técnica, de modo que os sambistas formam o círculo da roda, enquanto a equipe técnica - composta pelos operadores da câmera e do microfone - se coloca no centro da roda.

O encadeamento dos planos não respeita a cronologia do evento: temos de saída um plano registrando a roda já em seu período noturno, ao passo que o resto da sequência é feita com planos obtidos no período diurno da roda. A escolha da inserção desse plano logo no início do filme pode ser explicada pelo conteúdo da letra do partido-alto cantado por Candeia (“Na paz do Senhor”, de sua própria autoria), em que ele faz uma espécie de testamento de bens simbólicos, listando coisas que pretende deixar para a posteridade:

Ao meu amor deixo o meu sentimento/ E para os meus filhos deixo o bom exemplo/ Deixo como herança a força de vontade/ Quem semeia amor deixa sempre saudade/ Aos meus amigos deixo o meu pandeiro/ Honrei os meus pais e amei meus irmãos/ Mas aos fariseus não deixarei dinheiro/ Pros falsos amigos deixo o meu perdão/ [...] E como levei minha vida cantando/ Eu deixo meu canto para a população (PARTIDO alto, 1982, capítulo 1).

Teríamos assim uma ligação entre esse primeiro plano e a dedicatória expressa em cartela anterior ao sambista Candeia, falecido alguns anos antes. No decorrer da sequência teremos dois longos planos, o segundo e terceiro do filme, de conteúdo explicativo, em que os depoimentos são dados obedecendo ao comando de Leon. Chegamos mesmo a ouvir uma voz em *off*, de Leon, dando o comando de ação para Candeia: “Câmera, tá

rodando... Manda vê...” (Ibid.). No segundo plano do filme, Candeia explica o que vem a ser partido-alto - uma forma improvisada de samba, muito parecida com o repente nordestino -, antes de chamar um partido-alto da Mangueira, “Quem mandou duvidar” (de Padeirinho e Zagaia). No terceiro plano do filme, Candeia fala das diversas formas de partido-alto, variando no número de versos, e dos diversos passos, pedindo a alguns dos integrantes da roda (Wilson Moreira, Sheila e Tantinho) que façam a demonstração dos passos da dança descritos por ele. Os planos são feitos com a câmera no ombro, e o cinegrafista procura sempre uma variação de enquadramentos dentro de uma mesma tomada - dos mais fechados, os *closes*, aos mais abertos, em que podemos ver um conjunto maior de participantes da roda.

De saída, já podemos notar uma constante no quadro das imagens do filme: a presença de um microfone, e até mesmo do técnico de som que o opera. Essa presença, que de certa forma é muito comum no documentário direto, é marca de uma preocupação central do filme quanto à captação de som direto. E não poderia ser diferente, já que o interesse do filme reside aí, no registro dos cantos e depoimentos, ou seja, na expressão oral dos participantes que ocorre na situação de filmagem. É o microfone que atrai mais o interesse dos sambistas, e não a câmera. De fato, todo o trabalho de captação sonora fica à mostra no filme. Pelo que vemos nas imagens, podemos concluir que a captação foi feita com a utilização de dois microfones: um omnidirecional, colocado em um pedestal mais ou menos no centro da roda, um pouco mais próximo do cavaquinho; e outro direcional, operado manualmente por um dos técnicos da equipe, Manuel Guilherme (que é creditado como assistente de som, sendo o técnico de som direto, Ubirajara Castro, creditado como “técnico de som”).

Pode-se perceber toda uma interação do técnico que opera o microfone com o câmera, no sentido de tentar acompanhar seus enquadramentos ou mesmo abrir espaço para sua movimentação; e até mesmo com o técnico que opera o gravador, sentado em um canto ao fundo do quintal - sabemos que o filme foi feito em condições precárias, principalmente no que diz respeito à captação de som, portanto com um suporte técnico reduzido, conforme atesta depoimento de Paulinho da Viola dado a Helena Salem (1997, p. 236). É interessante notar que Manuel Guilherme opera um microfone direcional com ângulo de captação bastante fechado. Sua movimentação implica uma alteração bastante perceptível no volume e na qualidade dos sons captados, dos cantos, dos instrumentos ou da movimentação dos sambistas, o que caracteriza uma forma inicial de

mixagem, feita ainda “em direto”, resultado da forma como o técnico manuseia seu microfone.

Na segunda parte do documentário, que registra a roda no quintal da casa de Manacéia, os procedimentos de filmagem permanecem os mesmos - câmera no ombro, com forte interação entre a equipe técnica e os participantes da roda. A sequência da casa de Manacéia se divide em duas partes distintas: a primeira registra o momento em que os sambistas estão almoçando ao redor de uma grande mesa, e a segunda registra a roda de samba, ocorrida após esse almoço. A sequência é formada por 12 planos de filmagem, sendo que aqui temos pela primeira vez a adoção de alguns dos chamados planos de cobertura, de curta duração, utilizados para cobrir trechos dos depoimentos dos sambistas dados durante o almoço, quebrando a relação sincrônica entre som e imagem. Os depoimentos, por sua vez, seguem a linha didática que vimos na sequência de Candeia, em que os sambistas procuram explicar o que vem a ser o partido-alto e as características principais dessa manifestação. O primeiro a depor é o sambista Joãozinho da Pecadora, seguido por Lincoln e Francisco Santana<sup>3</sup>. Em alguns momentos Paulinho da Viola atua como entrevistador, fazendo clara intermediação entre sambistas e documentarista. A participação do músico continuará após o almoço, quando este sugere temas de partido-alto, dando início à roda de samba. “Eu era uma espécie de elemento que narrava mas também dava as dicas”, diz Paulinho (Ibid., p. 236).

Novamente notamos, em quase todos os planos da sequência de Manacéia (com exceção dos planos de cobertura), a presença em quadro do microfone e do técnico que opera o microfone direcional. Pelo que vemos das imagens do filme, a captação dessa vez conta com pelo menos três microfones, um direcional operado manualmente, um omnidirecional colocado em um tripé para captar o som do violão e dos cavaquinhos, e outro, também omnidirecional, curiosamente pendurado em um varal bem no meio do quintal. Somente no último plano do filme (o 12º da sequência) é que vamos ter a entrada de uma locução fora de campo, também a cargo de Paulinho da Viola. É o primeiro momento, em todo o filme, em que o som se descola ostensivamente da imagem. Há três entradas sobre esse mesmo plano. O texto busca uma síntese do conteúdo informativo do filme, além de servir como depoimento pessoal de Paulinho, que relata um pouco de sua experiência com o partido-alto. No final, o músico encerra clamando pela manutenção da tradição do partido-alto, sempre ameaçada pelas obrigações dos sambistas com o mercado:

O samba tem hoje muitos compromissos que reduzem a criatividade dos sambistas aos limites ditados pelo grande espetáculo. No partido, porém, tudo acontece de um jeito mais espontâneo. Por isso sempre haverá partideiros, e os versos, de improviso ou não, refletirá as verdades sentidas na alma de cada um. Vamo vadiá, ô nega? (PARTIDO Alto, 1982, capítulo 1).

Assim, vemos por essa descrição que o documentário adota um mesmo procedimento de montagem para todo o filme, marcada por longos planos-sequência sincrônicos. Essa opção sinaliza um respeito à duração do evento que ocorre diante da câmera, possibilitando a experiência de um mergulho na tomada. Jean Rouch, de *Os tambores do passado* (1971), poderia ser citado como referência próxima. O respeito à sincronia reflete, na verdade, a valorização da expressão oral dos participantes do filme. Esse mergulho possibilita uma aderência, no transcorrer da tomada, ao presente da situação de filmagem, que apresenta as rodas de samba em longos planos-sequência sincrônicos. Câmera e microfone são participantes ativos e captam a evolução dos cantos que, no curta, são apresentados de forma a estabelecer uma curva ascendente de intensidade marcada pelo tom de euforia dos sambistas. Se na primeira parte, na casa de Candeia, prevalece o caráter didático do canto, na segunda, na casa de Manacéia, ocorre o momento máximo de espontaneidade e improviso, dos versos imperfeitos dos sambistas, dos cantos cruzados ou interrompidos entre um gole e outro de cerveja; enfim, situações típicas da mais “pura vadiagem”, comentadas pelo texto da locução de Paulinho da Viola.

## AS VOZES E A VOZ DO FILME

No campo de estudos do cinema documentário, o conceito de voz pode ser entendido de forma ampla, como faz, por exemplo, Bill Nichols em seu conhecido artigo “A voz do documentário”, em que o autor trabalha o conceito de voz muito mais ancorado na ideia de ponto de vista discursivo. Diz ele:

Nesse sentido, “voz” não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário (NICHOLS, 2005, p. 50).

Outro estudo clássico que também se utiliza do termo “voz” vem a ser o de Jean-Claude Bernardet (2003) em *Cineastas e imagens do povo*. Aqui Bernardet trabalha mais aspectos relacionados ao conteúdo semântico da voz, analisados dentro da lógica do discurso fílmico. Tomando especificamente o conceito de voz *over*, podemos citar, dentro de um conjunto grande de exemplos, análises relevantes como a de Pascal Bonitzer (1976),

“Les silences de la voix”, publicado no livro *Le regard et la voix*, ou o artigo de Consuelo Lins (2007), “O ensaio no documentário e a questão da narração em *off*”, pouco mais recente, só para citar alguns. Para além do campo do documentário, o estudo da voz no cinema vem sendo tema de interesse de pesquisadores que atuam no campo dos estudos do som, como Fernando Morais da Costa, de quem podemos citar como referência os artigos “Silêncios e vozes no cinema: *Tabu e Stereo*” (2014) e “Teorias sobre voz nas décadas de 1960 e 1970 e cinema contemporâneo” (2017). Aqui entramos em análises que buscam tratar a voz para além de sua dimensão semântica, ou discursiva, abarcando também aspectos relacionados à sonoridade, ou próximos daquilo que Mladen Dolar (2006) define como propriedades físicas da voz. Pelo fato de se tratar de algo polissêmico por natureza, o estudo da voz possui como característica ser eminentemente interdisciplinar, abarcando abordagens intercambiáveis, que não tomam a voz como algo estanque, orientação que iremos seguir em nossa análise. Como afirma Dolar:

É um míssil corporal que se desprende de sua fonte, emancipou-se e permanece corpóreo. [...] Assim, a voz está num ponto topológico paradoxal e ambíguo, na intersecção da linguagem e do corpo, mas essa intersecção não pertence a nenhum dos dois. Aquilo que linguagem e corpo têm em comum é a voz, mas a voz não faz parte nem da linguagem, nem do corpo (Ibid., p. 73 tradução nossa).

Voltando ao filme de Leon Hirschman, todo o conjunto de personagens de *Partido alto* é formado por sambistas, ou seja, por aqueles que se valem da voz como principal instrumento de expressão e que muitas vezes se tornam conhecidos por isso. Seguindo os preceitos básicos da estilística do documentário direto, em *Partido alto* quase todas as vozes que se manifestam são vozes *com* corpo, ou seja, podemos identificar a origem de todas as falas e de todos os cantos. Todo o trabalho de câmera é feito no sentido de integrar, no quadro das imagens, todos aqueles que se manifestam no espaço sonoro. Com raras exceções, todas as bocas que falam e cantam estão em quadro no momento da elocução, sem considerar, é claro, as vozes que acompanham os cantos como coro. Tomando emprestada uma expressão de Michel Chion (1993, p. 121), o grupo de personagens de *Partido alto* é formado por “homens sincrônicos”. O efeito de adesão à tomada se potencializa graças a esse respeito das relações sincrônicas entre imagem e som verificadas ao longo de quase todo o documentário.

De fato, podemos aqui afirmar que toda voz sincrônica é também boca sincrônica, no sentido de potencializar a relação da voz com o corpo que a emite, do corpo como elemento de projeção e ressonância, do corpo que se move, do corpo de pé, do corpo

sentado, do corpo que se dobra até o microfone - movimentos que condicionam e alteram características da voz projetada. O microfone atua dentro do espaço como elemento catalisador da expressão vocal, como se os sambistas buscassem a todo momento, ao direcionar a voz ao microfone, um outro espaço de projeção da voz, carregada das especificidades de cada corpo e de cada boca. Como afirma Brandon LaBelle:

A boca, em outras palavras, é uma cavidade extremamente ativa na qual os movimentos nos levam das profundezas do corpo para a superfície da pele, da materialidade das coisas para a pressão da gramática linguística - do respiro à matéria, e ao falado e ressoado (LABELLE, 2014, p. 1 tradução nossa).

Chama atenção, na relação entre voz e corpo, o fato de que toda a elocução vocal, particularmente o canto, é acompanhada de grande movimentação corpórea, seja pela dança ou pelo acompanhamento musical (palmas, instrumentos de corda e percussão, como o atabaque tocado por Candeia). A espontaneidade do canto capta a voz nas condições do momento, nem sempre ideais, com todas as suas falhas de respiro, rouquidão, salivação etc. “Olha o gogó!” é uma das primeiras falas de Candeia no filme, e do filme, marcando o início de um exercício de projeção da voz frente ao microfone. Toda a primeira parte do filme é dominada pela voz grave de Candeia, sempre em um primeiro plano de volume, sendo acompanhada pelo coro das pastoras, demais sambistas e instrumentistas. Seu físico corpulento, imobilizado em uma cadeira de rodas<sup>4</sup>, serve como ponto central na organização da roda. Tudo gira em torno de Candeia, e sua voz reflete essa centralidade.

No início da segunda parte, as falas são acompanhadas do exercício de mastigação e alimentação, produzindo grande salivação na boca dos sambistas que prestam depoimentos para o filme, bocas que se alimentam, bebem e falam. O depoimento de Francisco Santana exemplifica bem a voz misturada com movimentos da boca enquanto se mastiga o alimento. Essas condições da voz na sua forma mais coloquial são uma das características marcantes do início do documentário direto, em que observamos uma quebra dos parâmetros da voz formal e das falas inteligíveis normalmente associadas a um estilo clássico de documentário, como bem analisadas por Fernando Moraes da Costa (2008, p. 132) em seu livro *O som no cinema brasileiro*. Os depoimentos são marcados por textos picados, ditos no calor da hora, muito embora mantenham o caráter didático, já que buscam explicar o que é a manifestação do partido-alto para aqueles que virão a ser os espectadores do filme. Ao contrário da primeira parte, toda dominada

pela voz de Candeia, na segunda temos uma manifestação bem mais plural de vozes, sendo todas masculinas. Joãozinho da Pecadora, Lincoln, Francisco Santana, Paulinho da Viola, Argemiro, Casquinha, entre outros, disputam o microfone entre o canto e a dança. Sai de cena o contraponto das vozes femininas das Pastoras da Gran Quilombo, presentes na roda de Candeia.

Como já dito, todas as vozes são projetadas em direção ao microfone, como que buscando um outro espaço, o espaço do registro que immortalize aquilo que é fugaz: a voz, o canto improvisado, e acima de tudo a roda de partido-alto, algo que só ocorre uma única vez, que não se repete, uma manifestação que marca uma determinada cultura e que Leon achou por bem registrar a fim de salvá-la do esquecimento. O desafio maior do filme foi justamente o de manter o caráter espontâneo da roda de samba com a interação harmônica entre sambistas e uma equipe de filmagem munida com todo seu aparato técnico de câmera, microfones, cabos, gravadores e luz, algo que, em condições normais, viria a ser um elemento estranho dentro da roda de partido-alto.

A aderência no transcorrer da tomada, motivada pelo uso de longos planos-sequência sincrônicos, só será quebrada no final, com a entrada da locução fora de campo de Paulinho da Viola. Isso irá estabelecer uma nova perspectiva de tempo em relação às imagens que vemos, jogando-as para o passado. A voz *over* passa a ocupar o “*agora*” do narrador, e as imagens passam a ocupar o “*antes*”, aquilo que *já aconteceu*, sobre as quais a narração tece seu comentário. O efeito dessa entrada colocada nos minutos finais do filme é mais ou menos o de *puxar* o espectador para fora do filme, após quase vinte minutos de convívio próximo com aqueles partideiros. Saímos de uma relação de imersão, propiciada pelo respeito à duração da tomada, para uma relação distanciada, causada pela entrada da voz *over*. São três entradas curtas, de aproximadamente 16 segundos cada, mas que possuem importância significativa na constituição estilística e discursiva do filme pela forma como são usadas. Podemos dizer que o documentário segue uma lógica inversa àquela mais habitual, que seria a de colocar a voz *over* no começo, fornecendo uma moldura discursiva inicial que orientaria o espectador quanto àquilo que ele veria.

A voz *over* de Paulinho da Viola rompe com uma lógica do filme, apoiada não apenas no respeito à duração das tomadas mas, sobretudo, na relação sincrônica entre imagem e som. A voz de Paulinho, personagem que também atua presencialmente na segunda parte do filme, vem a ocupar um espaço privilegiado na faixa sonora do filme. Trata-se

de uma voz distanciada, mais formal e bem articulada, que não carrega os lapsos das falas coloquiais e improvisadas, ditas no calor da hora, conforme comentamos anteriormente. Acima de tudo, temos uma voz que fala *sem* corpo e se coloca acima de todas as outras vozes do documentário, “abafando” os cantos da roda de samba captados “em direto”. Observa-se assim uma operação de deslocamento, em que uma voz que antes ocupava o espaço diegético passa, ao final, a ocupar o espaço extradiegético. Seguindo o modelo de documentário que Jean-Claude Bernardet (2003) chamou de sociológico, o espaço ocupado pela voz de Paulinho da Viola seria destinado a uma *voz do saber*. Em *Partido alto*, no entanto, a voz de Paulinho também traz, em seu texto, traços de uma experiência pessoal próxima dos demais participantes do filme, sinalizando o que poderíamos chamar de uma posição conciliatória entre a *voz do saber* e a *voz da experiência*, para usar mais uma vez a expressão de Bernardet (Ibid.). O comentário de Arthur Autran sobre as particularidades de locução de Paulinho da Viola é esclarecedor:

O exposto acima leva-nos a problematizar a interpretação de muitos teóricos sobre o papel da locução no documentário, grosso modo entendida tão-somente como a “voz do saber”. Ao nosso ver, em *Partido alto*, por exemplo, ela tem um papel bem mais sutil. 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 (AUTRAN, 2004, p. 23).

Em tese de doutorado dedicada a Leon Hirszman, Reinaldo Cardenuto reforça essa ideia já lançada por Autran:

Na busca por uma forma cinematográfica acessível ao maior número de espectadores, o documentário em Hirszman se estruturou nesse encontro entre o narrador informacional, o testemunho e o registro “em direto” do popular. [...] uma das inquietações do cineasta foi justamente a de tentar encontrar um equilíbrio entre essas três técnicas, propondo que no interior do filme houvesse uma parceria entre a voz *over* intelectualizada e as falas advindas do popular (CARDENUTO, 2014, p. 47-48).

Aqui é pertinente lembrar que um dos documentários que Bernardet analisa para exemplificar o seu modelo sociológico é justamente *Maioria absoluta*, do mesmo Leon Hirszman. Um dos pontos da análise que chama atenção é o que comenta um corte ocorrido no plano 43 do filme, depois de a locução em voz *over* anunciar: “Passemos a palavra aos analfabeto. Eles são a maioria absoluta”. Diz Bernardet:

O plano 43 mostra um homem doente, sentado à porta de um barracão, atingido de forte tremedeira, incapaz de falar; ele emite apenas uma espécie de zumbido. Entra em *off* a

voz de uma mulher que a câmera descobrirá logo a seguir e ela comenta a doença desse seu parente. O que motiva a entrada desse plano exatamente nesse momento e o torna duplamente significativo? A força expressiva do doente, cuja imagem enche a tela, e a relação com a locução do plano anterior: passamos a palavra e só vem gagueira (BERNARDET, 2003, p. 44-45).

Nesse exemplo, a voz que habita o espaço diegético aparece com todas as suas falhas, oriundas de uma qualidade física que impede o depoente de articular sua voz dentro de uma dimensão semântica. Ele apenas emite ruídos, ou zumbido, como diz Bernardet (Ibid.), sem articular um discurso por meio de palavras compreensíveis. No entanto, sua voz não deixa de carregar simbologia própria relacionada a dor e sofrimento. Em *Partido alto* não temos exatamente o mesmo tipo de situação limite nas vozes captadas em som direto, mas temos também momentos em que a articulação não se dá dentro de uma forma perfeita e formal, como já dissemos anteriormente, fato que o filme incorpora perfeitamente como expressão espontânea, livre e improvisada, típica do partido-alto. Essa ideia de uma expressão espontânea e livre das amarras do “grande espetáculo” é expressa pelo texto da locução *over* de Paulinho na última entrada, conforme já descrito.

O texto de Paulinho da Viola, em sua segunda parte, assume o ponto de vista de primeira pessoa: “Quando menino, eu via na roda de partido uma forma de comunhão entre a gente do samba” (PARTIDO Alto, 1982, capítulo 1). Ao longo do plano que serve de base para a entrada da voz de Paulinho da Viola, este permanece boa parte do tempo em quadro, cantando e tocando cavaquinho. A entrada de seu depoimento em primeira pessoa tem como consequência estabelecer um ponto de vista narrativo, abrindo espaço para uma nova leitura dos acontecimentos que presenciamos até aquele momento, agora como parte integrada às lembranças de um dos participantes, Paulinho da Viola. Dentro dessa perspectiva, o discurso do filme, por intermédio da voz de Paulinho, adquire um caráter de memória, tendo as imagens e sons como ilustração daquilo que passou. O protagonismo de Paulinho da Viola dentro do quadro de personagens do filme é reforçado por homenagem expressa por Argemiro em meio a um de seus improvisos. Dentre todos os sambistas, Paulinho é, de fato, aquele que possui a voz mais conhecida, muito em função dos inúmeros registros fonográficos lançados ao longo de sua carreira (voltaremos a falar disso mais adiante) - fato que nos leva a tecer um breve comentário sobre uma das características marcantes da voz, sua singularidade. Entre as vozes ouvidas no curta existem, é claro, vários elementos de aproximação, muitos ligados a

uma cultura que condiciona um jeito de falar, como o uso de expressões, o sotaque, o ritmo ou o andamento da fala. No entanto, se reconhecemos a voz de Paulinho da Viola (mesmo quando está fora de campo) ou de Candeia, por exemplo, é porque nelas existe uma singularidade ligada ao corpo de quem fala, o que condiciona seu timbre, entonação, volume e até mesmo gestos. Adriana Cavarero (2011), em seu livro *Vozes plurais*, ao comentar o conto “Um rei à escuta”, de Italo Calvino, diz:

A voz de quem fala é, pelo contrário, sempre diversa de todas as outras vozes, ainda que as palavras pronunciadas fossem sempre as mesmas, como acontece justamente no caso de uma canção.

Tal diversidade, como enfatiza Calvino, tem a ver com o corpo. “Uma voz significa isso: existe uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras vozes. Uma voz põe em jogo a úvula, a saliva”: quando a voz humana vibra, existe alguém em carne e osso que a emite (Ibid., p. 18).

Entramos mais uma vez naquilo que estamos chamando de dimensão física da voz - a voz atrelada a um corpo único que condiciona seu som. Essa percepção do corpo permanece, no caso da voz fora de campo, como um traço indicial.

Ao deixar para o final o uso da voz *over* de Paulinho da Viola, o filme possibilita uma aderência à tomada, por parte do espectador, deixando que o instante da filmagem fale por si por quase todos os seus 22 minutos de duração. O curioso é que, ao final do texto, na terceira e última entrada, Paulinho se lança para o futuro (“*vamo vadiá, ô nega?*”), conclamando as pessoas a manter a tradição do partido-alto que, de acordo com os pressupostos do filme, está ameaçada pelas exigências do “grande espetáculo”.

## **PARTIDO ALTO E PARTIDEIROS: UMA BREVE ANÁLISE COMPARATIVA**

A maneira como o filme se desenvolve e se estrutura estabelece uma clara evolução cronológica que vai da lembrança de um passado, estampado nas fotos envelhecidas de arquivo usadas como base para os créditos iniciais, passando pelo presente da situação de filmagem, pelas rodas de samba e pela maneira como são mostradas - com esse respeito à duração do evento, essa aderência ao transcorrer da tomada -, e se lança para o futuro através do texto da locução fora de campo de Paulinho da Viola, que fecha o documentário.

Aqui vale fazer uma rápida análise comparativa de um outro curta-metragem, feito no mesmo período e sobre o mesmo tema, intitulado *Partideiros* (1978) e dirigido por

Carlos Tourinho e Clóvis Scarpino. Nesse curta vemos um repertório de imagens e depoimentos consideravelmente mais rico do que no filme de Hirszman. A lista de participantes inclui vários dos partideiros que aparecem em *Partido alto*, como Casquinha, Osmar do Cavaco, Argemiro e Wilson Moreira. Além desses, o filme registra depoimentos de Clementina de Jesus, Geraldo Babão, Xangô da Mangueira, Aniceto, Padeirinho, Bucy Moreira, entre outros. Vários desses nomes figuram na lista de depoimentos que Leon pretendia registrar, se seguisse seu argumento inicial. *Partideiros* conta também com a colaboração de dois sambistas e pesquisadores, Nei Lopes e Rubem Confete, que assinam o roteiro do filme, juntamente com Scarpino, fazendo o papel que em *Partido alto* coube a Paulinho da Viola. De resto, trata-se de dois filmes radicalmente diferentes em termos estilísticos. Em *Partideiros* vemos uma montagem baseada em um repertório bastante diversificado de imagens e sons ao longo de 13 minutos de filme, o que faz com que os planos sejam consideravelmente mais curtos do que os que vemos em *Partido alto*. O caráter didático que vemos em *Partido alto* também está presente em *Partideiros*, assim como a ênfase no som direto. Vemos também, em *Partideiros*, o registro de rodas de samba, mas no todo o curta apresenta menos música e mais depoimentos, em comparação com *Partido alto*. Curiosamente, *Partideiros* inverte a evolução cronológica que vemos em *Partido alto* ao encerrar com uma sequência de imagens em preto e branco, que parecem ser de arquivo, que registram uma feijoada no quintal da casa da mãe de Nei Lopes. Essas imagens são acompanhadas por um depoimento cuja voz também se manifesta no espaço fora de campo, remetendo a um tempo passado recordado com nostalgia: “Era essa gente toda, minha família era muito grande, e depois é que foram morrendo, foram morrendo e acabou o samba”, lamenta o sambista (PARTIDEIROS, 1978).

*Partido alto* trabalha com uma lógica inversa. A ideia do filme é justamente a de resgatar uma tradição, torná-la presente, novamente viva, para as câmeras e para o registro fílmico. Esse esforço de resgate, ou documentação, operado por Leon é feito com economia de recursos em função dos percalços de produção, conforme relatamos anteriormente. Essa economia, antes de ser prejudicial, acaba por trazer singularidade ao filme. De fato, o documentário é bem-sucedido ao propor registrar uma manifestação da cultura popular com tudo aquilo que ela teria de espontâneo, com o canto que vai nascendo na hora, improvisado, num momento de liberdade maior, como diz o texto de Paulinho da Viola.

## CONCLUSÃO

Seguindo a preocupação com o bom registro das vozes dos sambistas no ambiente das rodas de samba, uma constante no documentário de Leon Hirszman é o singular trabalho de captação de som, sempre com um microfone direcional situado bem próximo da boca dos sambistas, chegando a ficar ao alcance das mãos de cada um. Essa escolha faz com que os técnicos atuem dentro do quadro das imagens do filme, contrariando um preceito básico da gramática do cinema narrativo clássico (mas nem tanto do documentário): o de não deixar à mostra um aspecto técnico da filmagem. Um dos pontos de interesse, pelo menos no que concerne ao escopo dessa análise, reside justamente no fato de o documentário colocar em cena todo o processo de captação do áudio. A presença dos técnicos de som em quadro confere visibilidade a um grupo de profissionais de cinema que, por tradição, sempre ocuparam posições menos privilegiadas nas análises de caráter crítico, histórico ou teórico, sempre muito pautadas pelos preceitos da autoria<sup>5</sup>. Seus nomes quase não aparecem nas mostras de cinema, em verbetes de dicionário, ou até mesmo na ficha técnica dos filmes, como se fossem apenas um pedestal móvel (no caso do técnico que opera o microfone) ou um apertador de botão (no caso do técnico que opera o gravador magnético). O depoimento de Walter Goulart, colhido por Márcio Câmara, sobre sua primeira participação como técnico de som direto em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, é bastante revelador:

O Luiz Carlos estava ocupado e tinha um Nagra. Ele falou assim “você leva meu Nagra e faz o som”. Daí eu disse: “mas eu não conheço o Nagra”... Ele levou o Nagra e me mostrou é assim ó: pra cima grava, pra baixo faz play, essa cabeça grava o piloton, essa cabeça grava o som, essa cabeça reproduz, entendeu? E foi (CÂMARA, 2016, p. 56).

Em entrevista concedida a Jean-Claude Bernardet para um número da revista *Filme Cultura* dedicado ao som no cinema, de 1981, Juarez Dagoberto, outro grande técnico de som direto brasileiro, afirma:

Na maioria das vezes, os diretores não usam o som como recurso dramático. “Se não der certo, então dubla”. Estão se lixando pelo som, tanto em termos de qualidade como em termos de recurso dramático. Muitas vezes, eles acham que o cara que faz som está aí apenas para registrar, é o cara que aperta o negócio. É preconceito. Para ficar atrás de um equipamento como este, além da cultura técnica, há toda uma questão de sensibilidade, principalmente (DAGOBERTO, 1981, p. 27).

A fala de Dagoberto dá mostras de certo conflito nas relações entre técnicos de som e diretores no cinema brasileiro. Curiosamente, sua entrevista para a *Filme Cultura* ocorreu justamente na época em que ele estava envolvido com o filme *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, que, ainda em sua fase de filmagem, era intitulado *Segunda-feira: greve geral*. Na ficha técnica de *Black-tie* consta ainda o nome do já citado Manuel Guilherme.

Voltando a *Partido alto*, vemos que, pelo exposto acima, o documentário assume dupla função, não apenas de dar voz aos “partideiros ainda vivos”, mas também de abrir espaço, no seu quadro de imagens, para a presença dos técnicos que operam os equipamentos de captação de áudio. *Partido alto* não só registra a performance dos sambistas na evolução das rodas de samba, mas também a relação dos sambistas integrantes da roda com os técnicos de som que operam os microfones. Toda essa operação é feita com o microfone direcionado de baixo para cima, tendo os técnicos que se manter todo o tempo agachados, como forma de encontrar uma maior mobilidade na movimentação entre os sambistas. A operação do microfone direcional em cena - um microfone com ângulo de captação fechado, como já dissemos anteriormente - ocorre de maneira pouco usual, já que percebemos sempre uma preocupação do técnico em mantê-lo o mais próximo possível da fonte sonora, principalmente das vozes. Essa proximidade, nem sempre aconselhável pelos manuais técnicos<sup>6</sup>, expressa a preocupação de aumentar uma relação sinal-ruído, deixando sempre a voz em primeiro plano e minimizando os “ruídos” de fundo, principalmente dos instrumentos de percussão que, em condições normais de escuta, teriam sempre volume consideravelmente mais alto do que o da voz do cantor. Em relação ao plano sonoro, teríamos como uma constante a manutenção daquilo que Michel Chion (2009, p. 142) chamou de *close-up* vocal, dado pelo posicionamento do microfone, que nem sempre vem acompanhado de seu equivalente no plano da imagem. Esse gesto de aproximar o microfone ao máximo acaba propiciando gestos de apropriação por parte dos sambistas, que chegam até mesmo a “tomar” o microfone para si em uma disputa pelo registro do canto e da palavra - algo que possui uma dimensão simbólica maior, visto que esses sambistas nem sempre receberam a devida atenção do mercado fonográfico. Na maioria das vezes, suas músicas serviram para enriquecer o repertório de intérpretes já consagrados. São raros os registros dos próprios sambistas como intérpretes de suas músicas, pois essas gravações muito dependeram de iniciativas individuais, como a de Paulinho da Viola, que rendeu o hoje clássico LP *Portela: passado de glória* (VELHA GUARDA DA PORTELA, 1970), ou a do japonês

Katsunori Tanaka, que, nas palavras de Sérgio Cabral, “resolveu aplicar a sua poupança num tipo de música brasileira que as nossas gravadoras não querem gravar” (Id., 1986), produzindo o álbum *Grandes sambistas: Velha Guarda da Portela* (Ibid.). Em *Partido alto*, temos o registro do canto e das vozes dos sambistas em estado puro, longe dos ambientes frios e controlados dos estúdios de gravação e das amarras impostas pelas exigências do mercado fonográfico.

## REFERÊNCIAS

- ARQUIVO EDGARD LEUENROTH. *Fundo Leon Hirszman*. Campinas: Unicamp, 1958-1987. Grupo 2: Direções. Subgrupo 13: Partido alto. Séries: 1, 2 e 3.
- AUTRAN, Arthur. Leon Hirszman: em busca do diálogo. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil, tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004. p. 199-226.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BONITZER, Pascal. *Le regard et la voix*. Paris: Union Générale d’Editions, 1976.
- CÂMARA, Márcio. *Som direto no cinema brasileiro: fragmentos de uma história*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2016.
- CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. 2014. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CHION, Michel. *La voix au cinéma*. Paris: Editions de Etoile: Cahiers du Cinéma, 1993.
- CHION, Michel. *Film, a sound art*. New York: Columbia University Press, 2009.
- COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- COSTA, Fernando Morais da. Silêncios e vozes no cinema: Tabu e Stereo. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 41, p. 140-155, 2014.
- COSTA, Fernando Morais da. Teorias sobre voz nas décadas de 1960 e 1970 e cinema contemporâneo. **Novos Olhares**, São Paulo, v. 6, p. 22-29, 2017.
- COSTA, Flávio Moreira da. *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1966.
- DAGOBERTO, Juarez. O som: entrevista com Juarez Dagoberto. Entrevistadores: Jean-Claude Bernardet, Tizuka Yamasaki e Kioko Tsukamoto. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, ano 14, n. 37, p. 24-30, jan./mar. 1981.
- DOLAR, Mladen. *A voice and nothing more*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

HOLMAN, Tomlison. **Sound for film and television**. Boston: Focal Press, 2002.

LABELLE, Brandon. **Lexicon of the mouth, poetics and politics of voice and the oral imaginary**. London: Bloomsbury, 2014.

LINS, Consuelo. **O ensaio no documentário e a questão da narração em off**. In J.Freire Filho & M. Herschmann (Org.), *Novos Rumos da Cultura da Mídia* (pp. 143-157). Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

NEVES, David. A descoberta da espontaneidade: breve histórico do cinema-direto no Brasil. In: COSTA, Flávio Moreira da. **Cinema moderno, cinema novo**. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1966. p. 253-278.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005. Tomo 2, p. 47-67.

PARTIDEIROS. Direção: Carlos Tourinho e Clóvis Scarpino. Rio de Janeiro: TVC Produções Cinematográficas, 1978. 13 min., color., 35 mm.

PARTIDO alto. Direção: Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982. DVD Leon Hirszman 04 (22 min.), Videofilmes, color., 16mm.

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

VELHA GUARDA DA PORTELA. **Portela passado de glória**. Rio de Janeiro: RGE, 1970. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm.

VELHA GUARDA DA PORTELA. **Grandes sambistas: Velha Guarda da Portela**. Produtores fonográficos: Kuarup Discos e Katsunori Tanaka. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1986. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm.

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.

## NOTAS

1. Ver: <https://www.ael.ifch.unicamp.br/acervo>.
2. No artigo “Leon Hirszman: em busca do diálogo”, Arthur Autran (2004) irá classificar *Partido alto* dentro do que ele chama modelo “antropológico”.
3. Nomes que são creditados de maneira genérica nos créditos finais do filme.
4. Em meados dos anos 1960, quando ainda trabalhava na Polícia Civil do Rio de Janeiro, Candeia foi vítima de uma troca de tiros que o deixou sem os movimentos das pernas.
5. Sobre a invisibilidade do técnico de som direto ver, por exemplo, Câmara (2016).
6. Sobre esse assunto ver, por exemplo, Holman (2002, p. 86).

Artigo recebido em: 03 de março de 2018.

Artigo aceito em: 28 de maio de 2019.