UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

FÁBIO RADDI UCHÔA

Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo
Candeias (1967-83)

São Paulo
2013

FÁBIO RADDI UCHÔA

Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83).

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração Estudo dos Meios e da Produção Mediática, Linha de Pesquisa Comunicação Impressa e Audiovisual, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Ciência da Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior.

São Paulo
2013

Uchôa, Fábio Raddi

Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83) / Fábio Raddi Uchôa. -- São Paulo: F. R. Uchôa, 2013.

166 p. : il.

Tese (Doutorado) Programa de Pós Graduação em Ciência da Comunicação.
Área de Concentração: Estudo dos Meios e da Produção Mediática – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior.

Bibliografia

1. Cinema Brasileiro 2. Ozualdo Candeias 3. Cinema Marginal. 4. Cinema da Boca do Lixo. I . Rubens Luis Ribeiro Machado II. Título.

CDD 21. ed. – 791.43

Comissão Julgadora

Fábio Raddi Uchôa

Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83)

Tese apresentada à
Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo
para a obtenção do título de Doutor
em Ciência da Comunicação

Presidente e orientador: Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior (ECA-USP)

Banca examinadora:

Prof. Dr: _____
Instituição: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr: _____
Instituição: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr: _____
Instituição: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr: _____
Instituição: _____
Assinatura: _____

São Paulo, de de 2013

A Margarida Maria Adamatti.

Agradecimentos

A meus pais, Ana Maria Raddi Uchoa e Antônio Barros Uchôa. A Rubens Machado Jr. e ao grupo de estudos sobre História da Experimentação no cinema e na crítica. A Fausto Correa Jr., Reinaldo Cardenuto, Adilson Mendes, Rodrigo Archangelo, Marina Takami, Carolina Amaral, Nicolau Bruno, Fernando Rodrigues Frias; Isaías Santos, Fernando Fortes; Pedro Plaza e Lia Ono; Ismail Xavier, Celso Favaretto, Guiomar Ramos; Carlos Eduardo Machado, Fernando Aun, Marília Pisani; Alexandre Miazaki, Daniel Shinzato; ao CNPQ, pelo apoio financeiro.

Os dois concordaram com o acerto de tudo, deram louvor. – “Estou podre de rico, podre de rico...” – O coletor falou. – “Tomara agora eu saber o menos de fazer, com tanto dinheiro...” E retornava a numerar, não podia desperdiçar tempo. [...] Acho que, depois da coresma, vou chamar ajuda...” A não regular, nem mesmo ele sabia em que era do ano se estava. [...] E, de costas mesmo, sempre registrando, ele ponderou em voz, [...] “Frioleiras, babozeira! Fim do mundo... Já se viu?!” Virou a cara – avermelhado, aperuado – “Por que o senhor não pegou aquele, à força, não derrubou pla porta a força, da igreja, zero, zezero!” Ele suspendia as sobancelhas. – “Aquele, sim, o Santos-Oleos – diz-se que é o vulgo dele. Pois o senhor não investiu? Até não me esbarrou, lá dentro, ao pé do sacrário?...” Botou mais um palmo de numeração, ligeiro, ligeiro. – “Fim do mundo... fim do mundo O cão! Agora que eu estou tão rico...

Guimarães Rosa – *O recado do morro*.

Resumo

Este trabalho examina o estilo da obra de Ozualdo Candeias, marcado pela ambiguidade, a partir dos contatos estabelecidos com o Cinema Marginal e com o cinema da Boca do Lixo. Três são os pontos de partida, para a análise dos filmes realizados entre os anos 1967-83. No primeiro capítulo, pensa-se numa perambulação específica, que não se limita a uma mera atividade física. No segundo, são questionadas as disjunções entre sons e imagens, a partir da idéia de um cinema emudecido. No terceiro capítulo, está em pauta uma sexualidade tangencial, que se aproxima do modelo da comédia erótica mas, por outro lado, opõe-se à abordagem machista própria ao gênero.

Résumé

Ce travail examine le style de l'oeuvre de Ozualdo Candeias, déterminée par l'ambiguïté, dont les rapports avec le Cinéma Marginal et de la *Boca do Lixo* sont au premier plan. Trois sont les points de départ pour l'analyse des films réalisés pendant les années 1967-83. Dans le premier chapitre, nous examinons une idée élargie de deambulation, qui ne se limite pas a une pure activité physique. Dans le second, nous nous interrogeons sur les disjonctions entre les sons et les images, d'après l'idée de *cinéma mutique*. Le troisième chapitre est a propos d'une sexualité tangentielle, qui se rapproche de la comédie érotique, mais d'autre part s'oppose à l'approche macho, typique au genre cinématographique.

Sumário

Formulações iniciais.....	p.10
---------------------------	------

Capítulo 1. A questão da perambulação.....	p.16
--	------

Perambulações no cinema paulista e brasileiro dos anos 1960-70.....	p.23
---	------

Oscilações do espaço e das formas assumidas pelo relato: uma perambulação particular.....	p.32
---	------

<i>A margem</i> (1967)	p.33
------------------------------	------

<i>A herança</i> (1970).....	p.41
------------------------------	------

<i>Zezero</i> (1974)	p.54
----------------------------	------

<i>Candinho</i> (1976).....	p.56
-----------------------------	------

Capítulo 2. Um cinema “emudecido”	p.65
---	------

O silêncio como incapacidade de verbalização, em obras marcadas por disjunções sonoro-visuais.....	p.70
--	------

Meia volta ao Cinema Novo: a falência da palavra como forma de ação política, em obras marcadas por muitas falas e pouca ação, ou por gestos que representam tal falência.....	p.72
--	------

De volta ao cinema de Candeias.....	p.74
-------------------------------------	------

<i>A margem</i> (1967)	p.76
------------------------------	------

<i>A herança</i> (1970)	p.87
-------------------------------	------

<i>Zezero</i> (1974)	p.90
----------------------------	------

<i>Candinho</i> (1976)	p.92
------------------------------	------

Capítulo 3. Sexualidades tangenciais..... p.99

Os anos 1980-83; a transição entre a comédia erótica e o pornô; sexualidades em questão..... p.103

Produto típico de um momento de crise e transição: o proto-pornô, ou pornô contido..... p.111

***A freira e a tortura* (1983) e *Amor, palavra prostituta* (1981): no âmbito da Boca do Lixo, Sexualidades tangenciais..... p. 115**

***A freira e a tortura* (1983).....p.119**

Carlos Reichenbach e *Amor, palavra prostituta* (1981).....p.143

Formulações parciais..... p.149

Bibliografia..... p.152

Índice dos filmes citados.....p.163

Formulações iniciais.

1. Os 3 ensaios aqui reunidos, apesar da diversidade temática, pensam a obra de Ozualdo Candeias em contato com um contexto histórico-cinematográfico: regime militar; processo de modernização conservadora; cinema brasileiro moderno sob os reflexos de um momento de exceção.

2. Devido à difícil classificação, os filmes de Candeias costumam ser desapropriados de seu contexto. 2.1. Um dos vícios é lançar luz ao próprio cineasta, colocando-o como uma espécie de primitivo/*naïf*/autodidata. Estes adjetivos possuem uma tendência comum: a negação da arte e das formas como construções sociais. Em termos específicos, nega-se a própria trajetória, de aprendizado e de formação, do cineasta. 2.2. A idéia de um “autêntico primitivo”, atribuída ao cineasta por Rubem Biáfora no final dos anos 1960¹, caminha no mesmo sentido; associa Candeias a atributos como a simplicidade, a despretensão e a intuição; como se sua técnica não tivesse influências no país. 2.3. Pouco tempo depois, o argumento de Biáfora é radicalizado. Em seus comentários a respeito de *A margem*, Carlos M. Motta² sugere que a despretensão encontra-se no próprio ato de filmagem: ela se dá num processo de geração espontânea, como se a realidade filmasse a si mesma, transcendendo o fenômeno da criação cinematográfica. Assim como o cineasta, que surge do nada e sem conhecimentos cinematográficos prévios, a própria obra se processaria sem a intervenção do homem. 2.4. A argumentação usada para enquadrar Candeias e sua obra como primitivos, curiosamente, se aproxima daquela utilizada pela crítica de arte para tratar dos artistas *naïfs* (Cf. SCHAETTEL, 1994.) Ou seja, é evocado como um artista de origem humilde e sem conhecimentos prévios a respeito da arte. Sua obra é inclassificável e inesperada; marcada pela sensação de descoberta imprevista e pelo surgimento da mais autêntica das ingenuidades. 2.5. As críticas e comentários sobre os filmes de Candeias, especialmente inspirados em tal argumentação, tendem a arrancar

¹ BIÁFORA, Rubem. Uma total surpresa... **O Estado de S. Paulo**, 17 de fevereiro de 1967.

² MOTTA, Carlos M. Filme é como os outros deveriam ser mas não são. **O Estado de S. Paulo**, 21 dez. 1967.

os filmes de seu contexto, tratando-os como óvnis, e reafirmando o discurso do próprio cineasta: um caminhoneiro de trinta anos, trajado com roupas rasgadas, que comprou uma filmadora para registrar discos voadores³.

3. A perambulação, o silêncio e o erotismo são pontos de partida, determinados no cotejo da obra de Candeias com o seu tempo. Diante do Brasil dos anos 1967-83 e dos cinemas do período, eles assumem configurações particulares. 3.1. O Ato Institucional Número 5 leva ao fechamento do Congresso, consolidando um estado de exceção militar, marcado pela perseguição, a tortura e o silenciar das vozes dissonantes. 3.2. A opção dos militares por uma modernização conservadora, com altos índices de industrialização e total limitação das liberdades democráticas, leva a uma realidade social marcada por desigualdades e ambiguidades. Um autoritarismo plutocrático radicaliza as desigualdades sociais. Desde 1967, destacam-se as altas taxas de crescimento econômico, a concentração de renda e a ampliação dos padrões de consumo modernos. Às elites, coube uma ampliação da renda; aos pobres, restou a intensificação do êxodo rural e a compressão dos salários. Cria-se um grande contingente populacional móvel. A modernização da agricultura, realizada de maneira selvagem, impele os colonos e camponeses ao mundo sem lei das fronteiras agrícolas, ou então, à violência da cidade grande. Junto com o predomínio da cultura de massas, alavancado pela consolidação da indústria cultural, houve um colapso do espaço público e uma despolitização da vida social. (MELLO; NOVAIS, 1998) Na capital paulista, intensifica-se o processo de sub-urbanização, radicalizando as diferenças entre núcleo urbano e periferia. 3.2. Ao lado de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, Candeias faz parte de uma geração que está na origem do Cinema Marginal, num momento onde as únicas referências eram o Cinema Novo (Cf. BERNARDET, 1991). Opondo-se à tendência dos cinemanovistas, de aproximar-se dos espectadores, as obras do Cinema Marginal radicalizam nas estratégias de agressão, bem como na tematização do grotesco e de figuras transgressoras. Como indicado por Ismail Xavier, os filmes destes cineastas, florescidos a partir do AI-5, realizam uma “resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical; sua rebeldia elimina qualquer

³ Depoimento de Ozualdo Candeias na oficina “O curioso cinema paulista”, organizada por Rudá de Andrade, em 2006.

dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue, na exacerbação do *kitsch*” (XAVIER, 2001a: p. 76). Outras das características atribuídas a tal grupo de filmes, são a curtição, a abjeção, o grotesco, a fragmentação narrativa (RAMOS, 1987) e a mimetização do gesto de “colocar-se à margem”, emudecendo-se (AVELLAR, 1986). 3.3. A partir do final dos anos 1960 e ao longo dos 1970, a Boca do Lixo se afirma como pólo produtor de comédias eróticas, um gênero cinematográfico estimulado pelas leis de obrigatoriedade de exibição, influenciado pela censura e típico de uma cultura industrializada.

4.1. A perambulação, o silêncio e o erotismo são temas transversais, que permitem reagrupar e criar sub-categorias específicas. Neste primeiro movimento, a obra do cineasta é pensada em termos sociais, aproximando-se de um “estilo coletivo”: aquele que projeta a forma interior do pensamento e do sentimento coletivos, explicitando formas compartilhadas pelos artistas de uma mesma cultura, durante um lapso de tempo significativo. (SCHAPIRO, 1982: p. 36). 4.2. Por outro lado, diante de cada um destes pontos de partida, o cinema de Candeias demonstra suas particularidades contextualizadas. 4.3. Chega-se então à ideia de um estilo individual, em experimentação, que estabelece relações ambíguas com os filmes do período, num processo onde formas e temas são apropriados e re-contextualizados. Em alguns momentos, a análise sugere a ambiguidade como um elemento interno aos próprios filmes, em termos do tratamento dos espaços, dos sons e dos corpos. 4.4. Em alguns momentos, o próprio relato cinematográfico se manifesta, em sua materialidade, sugerindo uma instância narrativa à parte. Certos movimentos de câmera, articulações entre planos, ou regimes sonoros, sugerem contaminações em relação ao mundo e à situação dos personagens. Neste sentido, as ambiguidades do cinema de Candeias flertam com aquelas de um cinema de poesia (PASOLINI, 1989), como se verá em algumas passagens pontuais deste trabalho, abrindo uma via a ser ainda explorada.

5. Para a análise, foram eleitos quatro filmes do cineasta, realizados durante o período militar: *A margem* (1967), *A herança* (1970), *Zezero* (1973), *Candinho* (1976) e *A freira e a tortura* (1983).

6. No primeiro capítulo, “A questão da perambulação”, tenta-se formular uma noção específica de perambulação, explorando os contatos dos filmes de Candeias com o cinema do período. 6.1. Num primeiro momento, a perambulação pode ser pensada como um “andar a esmo”, evento puramente físico, que se opõe à dramatização existente no cinema clássico. No cinema moderno, tal prática tende à dissolução das relações entre causa e efeito, atentando ao simples movimento, levando à construção de um espaço “entregue ao presente do acontecimento, registrado por uma câmera de atualidade, sofrido pelas personagens e observado pelo espectador, testemunha do acidente.” (DOUCHET, 1999b: p. 174). Em alguns casos, como no cinema moderno brasileiro, tal prática pode enfatizar os fragmentos, a importância do instante, ou as ações que se iniciam mas não terminam, em contato com a própria noção de personagem moderno. 6.2. No Brasil dos anos 1960-70, momento de repressão militar e consolidação da indústria cultural, a perambulação assume traços específicos, incluindo a vertente do Cinema Marginal: onde os deslocamentos físicos representam o desespero, a agonia e a falta de saídas diante da conjuntura política. Por outro lado, há também os cinemas de Walter Hugo Khouri e de Rubem Biáfora, que trabalham com o marasmo da burguesia e da classe média paulistana, com trechos pontuais de perambulação noturna. 6.3. Nos referidos filmes, os traços de perambulação, por vezes restritos a passagens pontuais, colaboram para a construção de lógicas narrativas mais amplas. Em busca de uma sintonia contextual/comparativa, incluindo os filmes de Candeias, chegou-se a uma ampliação da noção de perambulação, que não se limita a uma atividade física. 6.4. Os *travellings*, as panorâmicas, os enquadramentos que oprimem a presença dos corpos reduzindo-os a objetos passivos em deslocamento, a montagem associando espaços díspares, embaralhados ou em fluxo constante, bem como a simples ênfase ao caminhar pedestre ou automotivo, são meios técnicos para a construção da perambulação física. Por outro lado, tais traços denunciam a presença do relato, enquanto instância autônoma, que, no caso de tais filmes, dialoga com a situação dos personagens. Num cinema moderno, onde o próprio relato assume traços ambíguos e autônomos, pode-se pensar numa perambulação física e mental, associada à própria experiência de personagens em crise, perdidos pelo mundo, enxotados pelo desespero, ou entretidos em buscas místicas, religiosas e de descoberta do país.

7. O segundo capítulo, “Um cinema *emudecido*”, examina as disjunções entre sons e imagens. Nos filmes de Candeias, a pós-sincronização, baseada na inserção de ruídos e de trechos de músicas/canções regionais, contribui para a criação de um mundo em descompasso. Os personagens são mudos, ou então, as suas falas são percebidas em descompasso, numa operação que mimetiza a própria condição social da população representada: trata-se de seres expulsos, em situações limítrofes, sem colocação social e cuja mudez equivale à sua incapacidade de ação. Assim, este capítulo parte da idéia de cinema *emudecido*, proposta por Michel Chion (2003), para se pensar no poder enigmático, próprio a personagens mudos ou de falas limitadas. No cinema brasileiro dos anos 1960-70, o emudecer não se limita à existência de personagens de poucas falas. Desde 1964, com o golpe militar, o Cinema Novo e depois o Cinema Marginal propõem filmes marcados pelo emudecer: seja a partir de obras onde a verborragia equivale à incapacidade de formulação verbal, com a conscientização do impasse político; seja por filmes marcados pelo desespero e pela esculhambação, onde o ato de colocar-se à parte, distanciando-se do mundo, também implica numa modalidade de silêncio. Nos filmes de Candeias, as disjunções sonoras e a mudez dos personagens, por sua vez, serão pensadas a partir das aproximações e contrastes, diante do referido contexto histórico-cinematográfico. Em termos formais, tais obras apresentam oscilações sonoras, entre o silêncio interno dos protagonistas e os ruídos caóticos, de uma sociedade moderna e industrial. Em cada filme, identificam-se ambiguidades específicas: unindo referências aparentemente conflitantes dentro do cinema paulista; usando o emudecer para tratar de impasses sociais, como o conflito pela terra, ou então, o ludíbrio da população rural pela cidade, que explora o migrante física e mentalmente.

8. O terceiro capítulo, “Sexualidades tangenciais”, questiona as relações do cinema de Candeias com a produção erótica, e pornô, da Boca do Lixo. No início dos anos 1980, paralelamente à crise econômica, presencia-se a amenização da censura, a invasão do cinema de sexo explícito importado e o esgotamento da comédia erótica. Nas imediações da Rua do Triunfo, diante da crise, três formas de produção coexistem: 1) os primeiros pornôs brasileiros, que entram em cartaz com a ajuda de mandatos

judiciais; 2) os “proto-pornôs”, ou seja, filmes que expõem o sexo, mas respeitando os limites permitidos pela censura; e 3) os filmes que, apesar da inserção junto aos esquemas da Boca do Lixo, propõem uma sexualidade anti-machista e socialmente problematizada.

8.1. *A freira e a tortura* (1983), de Ozualdo Candeias, é tomado como um caso paradigmático, representativo do terceiro grupo de obras acima referido. Trata-se de um cinema autoral, realizado em sintonia com as formas de produção e com a linguagem do cinema da Boca. O tema-fetice, a exploração da nudez, bem como a presença de David Cardoso e de Vera Gimenez, atrelam o filme ao gênero erótico. Por outro lado, a narrativa pautada pela castração, além da desconstrução da figura de David Cardoso como *pin-up*, digladiam com a sexualidade machista do cinema da época. A partir deste confronto, *A freira e a tortura* radicaliza outra forma de ambiguidade: é ao mesmo tempo obra e produto; permite vislumbrar o novo, apesar dos traços seriais, próprios a uma sociedade industrial.

8.2. Percebe-se que tal tipo de ambiguidade não se restringe ao filme de Candeias. Ampliando a gama de possibilidades, em busca de contatos com o cinema do período, o terceiro capítulo recorre à obra de Carlos Reichenbach – outro cineasta paulista, conhecido por uma obra autoral, dentro da Boca do Lixo. O filme *Amor, palavra prostituta* (1981), de Carlos Reichenbach, reafirma uma “sexualidade tangencial”, que explora as relações entre corpo, sexo e afetividade, num momento de explosão do pornô.

Capítulo 1. A questão da perambulação.

No cinema de Ozualdo Candeias, fala-se pouco e anda-se muito. Desde seu primeiro documentário, *Tambaú, cidade dos milagres* (1955), o deslocamento de grupos humanos ou indivíduos coloca-se como tema, influenciando a construção dos espaços e a organização do relato. No horizonte de seus personagens, existem objetivos incompletos: a esperança de um amor correspondido, a sobrevivência em meio à pobreza urbana, a sedução pelas promessas da metrópole e da indústria cultural, a fuga em relação ao trabalho forçado vivenciado no campo, a peregrinação religiosa seguida pelo desengano, a busca pela justiça e distribuição da propriedade rural, ou simplesmente, o desejo infantil por um mundo em harmonia. Seus deslocamentos se dão por espaços de trânsito, sem lei ou cidadania, marcados pela brutalidade rural que expulsa as pessoas e, por outro lado, pela violência urbana que regurgita os migrantes seduzidos e desiludidos. Anda-se por várzeas, favelas, acostamentos de estradas, terrenos baldios, escombros urbanos, e também, pelos descampados rurais. Para apresentar migrantes, prostitutas, pedintes, capangas rurais, bóias-frias e outros páreas sociais, o cinema de Candeias adere aos fluxos de imagens e da presença relato, enquanto instância narradora explícita. Representam-se pés, passos e tropeços em curso, o perder-se pela multidão, o fluxo da estrada visto por choferes de caminhão e suas passageiras, os corpos engolidos pela construção civil urbana, pela indústria do sexo, o fluxo convulso do corpo tomado pela alienação religiosa, ou ainda, o zanzar entre a vida e a morte, pelas várzeas do Tietê. A construção do espaço também é marcada pelos fluxos: a câmera nervosa que se debate entre a multidão; os chicotes de câmera, a mecânica do *zoom-in/zoom-out* usada no início e no final de certas sequências; as panorâmicas; o acelerar e o ralentar da montagem; as oscilações da profundidade de campo; o uso da câmera subjetiva, sugerindo um fluxo de consciências; o jogo de asperezas, formado a partir do conflito granular da película P&B vencida e com luzes estouradas, etc.

Desde o lançamento de *A margem*, alguns críticos chamaram a atenção aos traços de perambulação no cinema de Candeias. É o caso de Miguel Pereira (29 nov.

1967)⁴, que identifica uma *mise en scène* marcada pelo movimento ininterrupto dos personagens. Ou ainda, Reynaldo Ferreira, que atenta ao constante deslizar do barco branco sobre as águas turvas do rio.⁵ O primeiro a sistematizar a questão foi Jean-Claude Bernardet, a partir da idéia de “deambulação”. A respeito de *A margem*, o crítico comenta:

“O filme tinha me surpreendido por diversos motivos, um deles é que não sabia como inseri-lo na filmografia brasileira. Tematicamente, estilisticamente, parecia não ter antecedentes no Brasil. Meu gosto por *A margem* era bastante dividido. Por um lado, gostei imensamente desses personagens à deriva, que perambulavam por zonas limítrofes de deterioração, dessas relações entre eles que se esboçavam mas não se consolidavam. [...] Por outro lado, apresentei uma nítida resistência aos seus elementos obviamente simbólicos, como a barca de Caronte.”⁶

Para Bernardet, os aspectos deambulatórios sugeriam relações com filmes das vanguardas francesas dos anos 1920, e também com o cinema de Bresson:

“Essas andanças, esses descampados (e uma relação com *Limite* que só depois poderíamos estabelecer, já que naquela época o filme de Mário Peixoto não circulava), esse esgarçar da trama.” [...] “o simples caminhar pela estrada, o andar a esmo, o ritmo do andar, a espera de algo vago e indeterminado, o desejo latente e sempre insatisfeito, uma pulsação de vida mínima em ambientes degradados, esse despojamento do estilo reduzido a um quase nada às vezes bressoniano [...]”⁷

Posteriormente, outros pesquisadores retomaram a obra do cineasta a partir de seus traços limítrofes e deambulatórios. Em *Aves sem rumo* (2000), Alessandro Gamo trata do fenômeno a partir da idéia de transitoriedade dos personagens: o seu caráter de marginalidade em relação à sociedade civil, a impossibilidade de contatos duradouros e a não-ancoragem. Neste trabalho, Gamo examina a existência de afinidades eletivas, entre a *transitoriedade* dos personagens e as escolhas temáticas e estilísticas, presentes nos filmes do cineasta.

Em um breve comentário a respeito de *A margem*, Arthur Autran (2002) retoma a questão da deambulação, sugerindo-lhe uma segunda dimensão. Trata-se de um fluxo físico, mas também das consciências. Neste filme,

“[...] já está presente uma das recorrências da obra de Candeias: a deambulação física e existencial dos explorados. [...] Os personagens centrais andam em torno do rio Tietê, andam por matagais ermos, andam próximos de canteiros de obras, andam

⁴ PEREIRA, Miguel. “Filme de Arte.” *O Globo*, Rio de Janeiro. 27 nov. 1967.

⁵ FERREIRA, Reynaldo D. Cinema – *A margem*. *Correio Brasiliense*, Brasília, 01 dez. 1967.

⁶ BERNARDET, J-C. Jean-Claude Bernardet. *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: CCB, 2002, p. 33.

⁷ Idem. *Ibidem*. p.33

pelos escombros de uma igreja, andam pelo centro da grande cidade. Andam, andam e andam, e não encontram pouso nem sossego em nenhum lugar, instigante representação cinematográfica do vagar da consciência humana por culpas, ausências, recalques, medos, paixões e ressentimentos.”⁸

Desdobrando-se a proposta de Autran para os outros filmes de Candeias, é possível pensar numa perambulação física (presente nos deslocamentos de pedestres, mas também nos traços de estilo usados para a construção de fluxos físicos) e, por outro lado, uma perambulação mental, ou das consciências, (quando a forma do relato aproxima-se/dialoga com as experiências dos personagens). Trata-se de um tipo de perambulação que é, ao mesmo tempo, objetiva e subjetiva – colocando-se como uma variação, ou desdobramento, da perambulação típica do cinema moderno.

A perambulação consiste numa oposição à narrativa do cinema clássico, presente no cinema de vanguarda dos anos 1920 e retomada, a partir do final dos anos 1940, pelo neo-realismo e os cinemas novos. O andar a esmo e sem destino, pedestre ou automotivo, subverte a noção clássica de personagem, bem como a própria idéia de narrativa, caracterizada por uma “cadeia de eventos relacionados em termos de causa e efeito, acontecendo no tempo e no espaço”. (BORDWELL; THOMPSON, 1979: p. 90) A personagem clássica, em busca da identificação com o espectador, respeita critérios de verossimilhança e desenvolve ações, incluindo expectativas, conflitos e laços de causa/efeito. No cinema moderno, pelo contrário, “o ponto decisivo é a ‘poeira’ que se levanta no caminho, a força de cada episódio, o que há de revelador em cada instante de vida [...] o esgarçamento da narrativa, a perambulação, os impasses, a impotência da ação, ativando uma sensibilidade ao fragmento, ao que se esboça mas não termina.”⁹

Entre os filmes neo-realistas, com seus personagens que perambulam pela Itália da guerra e do pós-guerra, o caminhar a esmo será recorrente. Em seus escritos sobre o movimento cinematográfico italiano, especialmente em Rossellini, Bazin ressalta uma câmera atenta aos “fatos”. A Itália de *Paisà* (1946) divide a aventura de diversos personagens, cujas experiências não guardam entre si relações de causa e efeito. Ao contrário da decupagem clássica, onde cada fato é atacado, analisado,

⁸ AUTRAN, Arthur. A margem. In.: **Ozualdo R. Candeias**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.52.

⁹ XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. **Cinemais**, n.36, out.-dez. 2003.p.226.

retalhado, abstraído de antemão, em Rossellini “os fatos se seguem e a mente é forçada a perceber que eles se assemelham e, assemelhando-se, acabam significando alguma coisa que estava em cada um deles [...]” (BAZIN, 1985, p. 280), como se mantivessem algo da própria realidade, que é interpretada e abstraída pelo espectador apenas *a posteriori*.

Assim, em alguns momentos de *Paisà*, a câmera limita-se a seguir os personagens, como que numa reportagem imparcial, com o cuidado de apenas estar com eles, compreendendo-os e sofrendo com eles. É assim que a câmera acompanha, em *Alemanha, ano zero* (1948), numa sequência de mais de 10 minutos, a marcha de um garoto para a morte. Não se pressupõe que o personagem se suicidará; nem se exige do espectador que ele realize tal interpretação; apenas o gesto final, o suicídio, proverá a chave interpretativa, *a posteriori*. Para Bazin, Rossellini

“só encena os fatos. [...] Seus personagens estão como que assombrados pelo demônio da mobilidade. [...] É que o gesto, a mudança, o movimento físico, constituem para Rossellini a própria essência do real humano. O universo rosselliniano é um universo de atos puros, insignificantes neles mesmos, mas que preparam, quase que sem que Deus mesmo se dê conta, a revelação repentina e deslumbrante de seu sentido. [...]” (BAZIN, 1985: p. 355).

Nesta *mise en scène*, os atores não interpretam: a maneira de olhar e de se deslocar pelo cenário têm muito mais importância do que os sentimentos estampados em seus rostos. (BAZIN, 1985: p. 360). A partir dos comentários de Bazin acerca de Rossellini, pode-se pensar na perambulação como evento físico, que se opõe à dramatização e ao tratamento psicológico existentes no cinema clássico. Há, porém, uma espécie de revelação (de uma consciência de mundo, do sofrimento humano e do humanismo), presenciada pelo espectador *a posteriori*.

A idéia de perambulação, por meio do termo “deambulação”, será reavaliada pelos críticos-cineastas da Nouvelle Vague. Como explicitado Jean Douchet¹⁰, o grupo de jovens cineastas era influenciado por André Bazin e, também, pela retomada de cineastas como Rossellini. O próprio Douchet define a Nouvelle Vague como um cinema marcado pela linguagem do corpo – o que implica na transformação do espaço e da gestualidade. Na Nouvelle Vague, assim como no cinema de Rossellini, há um

¹⁰DOUCHET, Jean. Revistas e homens. In: OLIVEIRA, Luiz Miguel. (Org.) **Nouvelle Vague**. Lisboa: Cinemateca portuguesa/ Museu do cinema, 1999. p.111-126.

espaço “entregue ao presente do acontecimento, registrado por uma câmera de atualidade, sofrido pelas personagens e observado pelo espectador, testemunha do acidente.” As personagens, por sua vez, “já não têm, [...] o controle físico do seu comportamento, perderam-lhe o objetivo, entraram numa espécie de errância.” (DOUCHET, 1999b: p. 174) Segundo o crítico francês, é o deslocamento enquanto ato em si, rompendo com a idéia de ação do cinema hollywoodiano, que caracteriza a escrita da Nouvelle Vague. Referindo-se ao movimento cinematográfico francês, adiciona: “Tratar-se-á de um cinema físico onde a deambulação se torna o próprio centro de interesse (...)” (DOUCHET, 1999b: p. 174); um cinema onde a “busca pela exatidão de um gesto ou postura” e a “pesquisa de verdade no e pelo corpo” serão cruciais.

Outra referência possível, para se pensar na idéia de perambulação, é o trabalho de Deleuze e Guattari, *Mil Platôs*, e mais especificamente a sua noção de “hecceidade”. Trata-se de uma forma de individuação própria ao corpo: “Um corpo que se define somente por uma longitude e uma latitude”, ou seja, relações de movimento e de repouso, entre moléculas ou partículas. “Uma hecceidade não tem nem começo nem fim, nem origem nem destinação; está sempre no meio.” (DELEUZE; GUATARI, 1997: p. 50) Para tais autores, no cinema, a hecceidade corresponde ao “plano fixo” de Godard ¹¹: “esse estado onde as formas se dissolvem, para deixarem ver tão-somente minúsculas variações de velocidade.” (DELEUZE; GUATARI, 1997: p. 56). Tal tipo de plano relaciona-se com o “estado absoluto do movimento”, com o tempo indefinido do acontecimento, e também, com a ausência total de subjetivação.

A perambulação também marcou o cinema moderno brasileiro. Em *Cinema Marginal?* Jean-Claude Bernardet identifica a perambulação, como traço comum ao Cinema Novo e ao Cinema Marginal. Em alguns filmes, os deslocamentos assumem a metáfora de uma viagem pelo país, onde importa muito mais o trajeto do que a partida ou a chegada – caso de filmes como *Orgia ou o homem que deu cria*, *Cabaré mineiro*, *Vidas Secas*, *Brasil Ano 2000*, *Tudo Bem*, *O monstro Caraíba* e *O gigante da América*. Em outros filmes a perambulação é apenas uma arte do deslocamento pedestre ou automotivo.

¹¹ Na música, este tipo de plano corresponde às repetições, presentes em Steve Reich e Phil Glass; na literatura alemã do séc. XIX, Deleuze e Guattari referem-se a Holderlin, Kleist e Nietzsche.

“Anda-se muito nestes filmes, e andar nem sempre é fácil: os sapatos machucam ou a ferida na perna dói. Aliás, não só nestes filmes se anda. O cinema de deambulação é uma criação dos anos 20 (vide *Limite*), e se tornou um traço estilístico do cinema dos anos 50-70 (Rossellini, Nouvelle Vague, Antonioni). A deambulação foi retomada pelo Cinema Novo, desde *Porto das Caixas* e *Os Cafajestes*, e pelo Cinema Marginal. Quando vários personagens deslocam-se um atrás do outro, forma-se um cortejo. Essa forma foi também apreciada nos anos 50-60: *Cinzas e diamantes*, *La Dolce Vita*, com ecos no cinema Brasileiro, e *Fome de Amor*, por exemplo, e evidentemente *Orgia*, filme de deambulação por excelência, em que o grupo vai se formando e organiza-se de modo paulatino num cortejo. A deambulação, tradicional arte pedestre, pode ser automotiva: *O desafio*, *Vida de artista* e seus planos de carros celebrados por Jairo Ferreira; os inesquecíveis planos de *Bang-bang* pelas avenidas de Belo Horizonte. Essa arte do *travelling* sem corte estica o tempo num espaço em continuidade.” (BERNARDET, 2001: p. 14)

A perambulação presente nos filmes de Candeias contextualiza-se no cinema brasileiro moderno, e, mais especificamente, em suas consonâncias com o Cinema Marginal/Cinema do Lixo. A partir de 1964, a conjuntura do golpe militar suscita uma redefinição de caminhos, levando a dois tipos de resposta por parte do Cinema Novo: (Cf. XAVIER, 2001a: p. 63) alguns dos filmes, expressando perplexidade, debruçam-se sobre o golpe militar e a derrota da esquerda (caso de *O desafio*, *Terra em Transe*, *Fome de Amor* e *O bravo guerreiro*); outros, por sua vez, retomavam o exame do povo oprimido, preocupando-se com a passividade política do povo (caso de *Viramundo*) – ou retomando temas anteriores ao golpe de 64 a partir de um tom menos agressivo (caso de *A Grande Cidade*). Os deslocamentos, buscas e viagens, presentes em alguns desses filmes, sintonizam-se com certa revisão do nacionalismo pré-64, bem como, com a viabilização de um cinema engajado diante da nova realidade política. O clima de desesperança atenua após 1968, com a promulgação do AI-5, o fechamento do congresso e o aumento da perseguição política. Apesar disso, os filmes do Cinema Novo continuam em sintonia com uma ação pedagógica e a possibilidade da tomada de consciência.

No caso do Cinema do Lixo, porém, a linha do desespero é retomada de forma agressiva e anti-utópica. Nestes filmes, realizados na passagem dos anos sessenta para os setenta, como enfatizado por Paulo Emílio Salles Gomes, destaca-se a indiferença da abordagem:

“Conglomerado heterogêneo de artistas nervosos da cidade e de artesãos do subúrbio, o Lixo propõe um anarquismo sem qualquer rigor ou cultura anárquica e tende a

transformar a plebe em ralé, o ocupado em lixo. Este submundo degradado percorrido por cortejos grotescos, condenado ao absurdo, mutilado pelo crime, pelo sexo e pelo trabalho escravo, sem esperança ou contaminado pela falácia, é porém animado e remido por uma inarticulada cólera.” (GOMES, 1980: p. 97).

Assim, através de perambulações disformes em meio ao lixo, tais filmes relacionam-se às formulações sobre o subdesenvolvimento no período, configurando-se como oposição à falácia do “milagre brasileiro”. Por outro lado, diante do recrudescimento do regime militar, os deslocamentos presentes em tais filmes representam a impotência, agonia e a falta de saídas diante da conjuntura. Enquanto os filmes do Cinema Novo buscavam aproximar-se dos espectadores, aqueles do Cinema Marginal radicalizavam na violência estética e no impulso de revolta, rompendo as amarras e explicitando os destroços. De acordo com Ismail Xavier (2001b: p. 21), “A perambulação, típica do cinema moderno, atingiu em sua versão marginal uma feição mais radical, afinada ao senso de ultrapassar limites, cortar amarras, como uma metáfora ao próprio gesto dos cineastas.” Assim, entre as perambulações próximas ao cinema de Candeias, na Boca do Lixo, pode-se citar aquelas de *Gamal, o delírio do sexo* (1969), *Hitler III mundo* (1968), *Orgia ou o homem que deu cria* (1970) e *Bang-bang* (1971). As perambulações/deslocamentos no Cinema Marginal, porém, não se resumem à vertente paulista, explicitando-se também no Rio de Janeiro, com *Sagrada família* (1970), e em Salvador, com *Caveira my friend* (1970) e *Meteorango Kid* (1969).

O questionamento da perambulação no cinema moderno brasileiro, e especialmente no Cinema Marginal, não pode limitar-se ao mapeamento dos trajetos realizados pelos personagens. Em busca de uma sintonia contextual/comparativa frente aos filmes de Candeias, segue um breve mapeamento de modalidades de perambulação no cinema do período. Parte-se da idéia de que a perambulação não se resume a uma atividade física. Nos filmes do período, os traços de perambulação, por vezes restritos a passagens pontuais, colaboram para a construção de lógicas narrativas mais amplas. Os *travellings*, as panorâmicas, os enquadramentos que oprimem a presença dos corpos reduzindo-os a objetos passivos em deslocamento, a montagem associando espaços díspares, embaralhados ou em fluxo constante, bem como a simples ênfase ao caminhar pedestre ou automotivo, são meios técnicos para a

construção da perambulação física. Eles inserem-se em narrativas rarefeitas, marcadas pelo desespero, pelo anti-utópico e pela não-conclusão. Num cinema moderno, onde o próprio relato assume traços ambíguos e autônomos, a perambulação é física e mental, associando-se à própria experiência de personagens em crise, perdidos pelo mundo, enxotados pelo desespero, ou entretidos em buscas místicas, religiosas e de descoberta do país.

Perambulações no cinema paulista e brasileiro dos anos 1960-70.

Perambulações automotivas.

Entre o cinema brasileiro moderno, a releitura de gêneros cinematográficos (incluindo operações que variam entre a citação, a paródia e a deglutição aversiva) coloca-se como traço marcante. Um dos gêneros incluídos em tal jogo é o cinema de gangster americano, com seu gosto por perseguições automotivas, o *status* dos calhambeques e *Rolls Royces*, e também, os *travellings* urbanos. Ao longo dos anos 1960-70, cineastas como Rogério Sganzerla e Andrea Tonacci, flertam com tais referências. Em seus filmes, os deslocamentos físicos colaboram para narrativas marcadas pela disjunção, o embaralhamento, a repetição neurótica, a não-conclusão, a impotência e o deboche.

Olho por Olho (1966), de Andrea Tonacci, assim como *Documentário* (1966), de Sganzerla, são curta-metragens realizados em São Paulo, precedendo o gosto pela perambulação urbana e pela releitura de gêneros cinematográficos, próprio ao Cinema Marginal. Ambos foram exibidos no contexto do Festival de Cinema JB-Mesbla. O filme de Tonacci é pura perambulação automobilística. Um grupo de jovens circula pelo centro da capital, aparentemente sem motivações ou objetivos; no final, descobre-se a sua ação como um grupo criminoso, que violenta a vítima, como se a violência física e gratuita pudesse suprir a impotência dos personagens diante de um país dominado por elites militares e conservadoras. Destacam-se os deslocamentos físicos, bem como o estiramento do espaço urbano: formulados a partir da arte do *travelling*, que na última sequência abandona os personagens, num movimento reverso, embebido pela incapacidade de ação e de intervenção no curso da história. Em *Documentário*, de

Sganzerla, o abuso dos *travellings* e do prolongamento dos planos é transposto para uma perambulação pedestre, concentrada nos cinemas da av. Ipiranga. O deslocamento pedestre é apresentado como ação de resistência, que reprocessa a cultura importada presente nos cinemas e nas bancas de jornal, e como meta-ação cinematográfica, de um cinema que se realiza como fluxo da vida, apesar da falta de investimentos e da situação política do país.

O longa *Bang-Bang* (1971) de Andrea Tonacci reafirma a perambulação automotiva e a releitura de gêneros proposta em *Olho por olho* (1966). A incapacidade de ação faz parte da caracterização dos personagens e da forma assumida pelo relato. A gangue formada por um ceguinho, uma senhora que regurgita salsichas e um parasita indiferente, desloca-se por ruas de Belo Horizonte e estradas abandonadas, entre brigas e repetições infundáveis. A enervada deglutição de comida, os tiros para o nada, as pequenas ações repetitivas, bem como os esbarrões gratuitos, enfatizam a impotência. Como indicado por Ismail Xavier em *O Cinema Brasileiro Moderno*, “Tonacci monta uma estrutura de tema e variações em torno da situação clássica da perseguição no cinema; enreda figuras grotescas de bandidos numa ação sem continuidade que se torna pretexto para jogos de composição espacial onde tudo sempre recomeça, o cineasta dando prioridade ao processo, não ao produto final.” (XAVIER, 2001a: p. 77) Os longos *travellings* viários, inspirados no cinema *noir*, compõem perseguições sem origem ou destino; os movimentos de câmera em pêndulo, inspirados em Godard, são usados para construir diálogos sem motivo; algumas vezes, os personagens são abandonados, enfatizando-se o vazio dos horizontes e paisagens desabitadas. O relato articula *travellings* e planos-sequência, numa cadeia sem desdobramentos e com repetições neuróticas, como se fosse um câmbio automotivo quebrado, que falha ao engatar a segunda marcha. O relato reafirma o eterno re-começar, de uma gangue de ladrões impotentes.

Em *O bandido da Luz Vermelha*, a perambulação automotiva pontua apenas algumas das sequências: no início a perseguição policial pela Boca do Lixo; mais adiante, a viagem para a Baixada Santista, demarcando um itinerário bastante explorado pelo Cinema Marginal paulista. O deslocamento automotivo é apenas uma peça, dentro de uma estrutura caleidoscópica mais ampla, onde a profusão de espaços, logradouros, gêneros cinematográficos e identidades mimetizam a

personalidade de um bandido em crise; personagem cuja trajetória corresponde à busca por si mesmo.

Em 1969, Sganzerla realiza um cinema ainda mais debochado, em sintonia com o denominado “Cinema Cafajeste”, de João Callegaro, Antônio Lima e Carlos Reichenbach. *A mulher de todos* (1969) tem por figura principal a personagem “Ângela carne e osso”, um furacão sexual, com uma queda especial por boçais. O tema é a viagem à Baixada Santista, incluindo Bertioga e a Praia Grande, estância representada como a Ilha dos Prazeres. A perambulação automotiva reduz-se a alguns *travellings*, de carros zanzando pela praia: espaço de fuga para os paulistas – e sua elite machista, conservadora, recalcada e animalizada. Trata-se de um espaço sem limites, que mimetiza a insaciabilidade sexual de Ângela, tendendo ao acúmulo de referências, à animalização e à verborragia.

Em *Abismu* (1977), também de Sganzerla, a perambulação de Madame Zero com um enorme charuto na boca, dirigindo um Cadillac na serra do mar, assume o status de uma viagem inter-sidereal, que corresponde à nulidade do poder da personagem e, ao mesmo tempo, à explosão do planeta terra. Trata-se de uma busca mística pelo ouro universal, a partir de mapas em hieróglifos, numa aventura onde o movimento em direção ao Pão de Açúcar é comparável a um movimento temporal, em direção aos maias, aos astecas e aos povos egípcios; movimento que une cabala, zen-budismo e umbanda, num espaço que é, ao mesmo tempo, o Rio de Janeiro, o Caribe, a América, o terceiro mundo e o universo sidereal. Os *travellings* e planos do carro em movimento, a partir de um jogo fragmentado de associações de formas, aproximam o perfil da personagem e um morro, ao busto de uma esfinge e ao ornamento do capô do carro – objeto americano resplandecente, típico do cinema *noir*, que desliza por uma paisagem tropical. Os movimentos do carro, portanto, tomam parte neste jogo, proposto pelo relato, que trabalhará com a disjunção, a repetição e a associação de certas formas/fisionomias. Tais traços colaboram para a construção de um filme policial desagregado e sem ações.

Deslocamentos proféticos.

Alguns dos filmes realizados nas imediações da Boca do Lixo evocam figuras proféticas, tendo como grande representante o José Mojica Marins e sua releitura do cinema de horror. Em *O Profeta da Fome* (1969), de Maurice Capovilla, e *Finis Hominis* (1971), de Mojica, ganha destaque a figura de Zé do Caixão como profeta mambembe e subdesenvolvido. Seu trajeto volta-se à cidade, dando continuidade irônica à religiosidade rural, presente nas figuras proféticas de filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, ou *Proezas de Satanás na vila de leva e trás* (1967), de Paulo Gil Soares. Nos filmes de Mojica e Capovilla, o ludíbrio religioso e a alienação promovida pela indústria cultural são colocados lado a lado; em ambos os filmes, a ironia do desfecho final rebate-se sobre o trajeto realizado, reafirmando o pessimismo e a falta de saídas, diante do processo brasileiro de modernização.

Em *O Profeta da fome* (1969), de Capovilla, o faquir Ali Khan realiza uma trajetória por paisagens documentais, disformes e mambembes, partindo do campo à cidade. Trata-se de uma parábola sobre o subdesenvolvimento brasileiro e latino-americano, buscando flertes com *Uma Estética da Fome* (1965), de Glauber Rocha, e tomando a fome como tema central. Refletindo, indiretamente, a idéia glauberiana da fome como a grande originalidade e como a grande miséria do povo latino-americano, o filme de Capovilla apresenta a história de um artista que usa a fome, como inspiração e como meio de sub-existência física. A atuação de José Mojica Marins, na figura do protagonista, evoca diálogos com o universo dos gibis, do circo-teatro e de um humor pautado pelo terror *kitsch*. Ao longo do trajeto do faquir, a fome é apresentada como situação física e como uma forma de ilusão e ludíbrio do povo, que é frequentemente ironizada. Num circo mambembe, durante o número em que o faquir deveria comer uma criança, sua farsa é desmascarada pela platéia enfurecida. Depois da passagem por um vilarejo, onde reúne dezenas de devotos e é preso pelo coronel local, o faquir-profeta chega à metrópole. Decidido a usar a fome como meio de enriquecimento, diante das máquinas fotográficas e das TVs. O personagem bate o recorde mundial de dias sem comer; seu corpo torna-se um objeto-mercadoria, que é observado pela multidão, mas termina num lixão. Do circo mambembe ao lixo, o trajeto de Ali Khan ironiza o crescimento desigual decorrente do “milagre econômico”

promovido pelos militares; coloca a fome e o lixo como metáfora de um país subdesenvolvido, aproximando-se do Cinema Marginal em sua dimensão de “passeio pela disformidade” (XAVIER, 2001: p. 76).

Num universo onde a própria fome é incorporada como mercadoria, a perambulação parafraseia com o desconsolo; o relato mescla uma estilização mambembe *a la* Mojica e um olhar documental atento às faces e costumes locais. Este traço foi visto por José Carlos Avellar como uma “ligação íntima entre imagens reais e absurdas” [...] uma abordagem que culmina num retrato desordenado, desigual e incompleto feito por quem vive o problema.”¹² Nos momentos de perambulação pedestre propriamente dita, percebem-se tais oscilações. Entre elas figuram: um cortejo fúnebre, composto por figuras grotescas e medievais, tomadas a partir de *travellings* e planos quase documentais; uma longa peregrinação, por florestas e terrenos descampados, narrada por um cancionero em tonalidades épicas; ou o movimento de romeiros bolivianos, caminhando em multidão em direção a uma caverna, em plano documental, comentado por uma voz over eloquente.

Em *Finis Hominis* (1971), a figura do profeta impostor é retomada, a partir de um tratamento próprio ao horror subdesenvolvido de José Mojica Marins. O profeta agora é um homem nu, que aparece nas águas da praia de Santos e depois desloca-se para São Paulo, onde frequenta o Parque da Luz, angaria dezenas de seguidores e, no final, tem a verdadeira identidade revelada: trata-se de um doente mental, que havia fugido de um dos sanatórios da cidade. O trajeto realizado, com suas bem-feitorias sarcásticas, ironiza a crença num profeta lunático e no poder ludibriante dos meios de comunicação em massa.

Perambulações pedestres

Gamal, o delírio do sexo (1969), de João Batista de Andrade.

Gamal, o delírio do sexo é pura perambulação atordoada, a partir dos remorsos físicos e psíquicos de um jornalista perseguido. A tortura psicológica desdobra-se numa busca desenfreada pelo sexo, na duplicação dos gestos, movimentos e

¹² AVELLAR, José Carlos. O absurdo nosso de cada dia. Rio de Janeiro, **Jornal do Brasil**, sd.

personagens, bem como na violência das disjunções sonoras. Torturado pelo ambiente de trabalho, Jorge exercita uma fuga alucinada pelo centro e pelos subúrbios de São Paulo. Sua trajetória é violenta – a partir de nervosos *travellings* ou movimentos de câmera, as perambulações figuram a perseguição e a impotência física e mental. Em uma das sequências pela Praça da República, a narrativa adere aos picos de loucura do personagem; a experiência de impotência é explicitada pelo próprio relato: a montagem articula planos fragmentados de duas perseguições simultâneas; panorâmicas vorazes e repetidas sugerem embriaguês; as interações dos personagens entre si, com a multidão ou com os carros simulam a experiência do corpo fisicamente detido ou barrado. Pode-se pensar, assim, numa *performance-impotência*, onde o contato com a multidão é reproduzido em termos da desorientação e da retenção, organizado numa longa sequência que simula uma espécie de surto psicótico. O referido pico de loucura contribui para o “dilaceramento dramático”, proposto por Fernão Ramos como um dos principais traços do filme: “O dilaceramento e a ação gratuita coincidem para transformar o filme num estilhaço fragmentário em que determinadas personagens, “tipificadas, tentam se cristalizar, mas acabam diluídas por uma narrativa onde o centro funcional parece estar localizado na expressão de uma agonia absoluta, sem fundo nem causa.” (RAMOS, 1987, p. 85).

Orgia ou o homem que deu cria (1970), de João Silvério Trevisan.

Considerado por Jean-Claude Bernardet como um filme de deambulação por excelência (BERNARDET, 2001: p. 14.), *Orgia ou o homem que deu cria* apresenta a paulatina formação de um cortejo, que parte dos recantos do sertão em direção à cidade, numa busca que culmina com a chegada a um cemitério. As ações não se consolidam e o tempo reduz-se ao tempo do caminhar, do nada em direção ao nada, num movimento que, aos poucos, descobre-se tratar-se de uma viagem de “descobrimento”, em busca do próprio país. De maneira alegórica e carnalizada, o cortejo reúne figuras grotescas, que reprocessam a cultura brasileira e cinematográfica, a partir da ruptura e da ironia agonizante. O próprio Ozualdo Candeias, na figura de um camponês autoritário, sofre parricídio; Jean-Claude Bernardet, atuando como um intelectual-aborígene que come papel, enforca-se. O

Cinema Novo também é colocado na mira, na figura de um cangaceiro grávido, cujo bebê recém nascido é devorado por índios antropófagos, sob a lápide de uma cova; ao rezar a missa do descobrimento, o padre oferece milho aos presentes e cita Platão, dizendo que até mesmo os animais têm alma. Em termos de ação, os personagens inexistem, levando a num “eterno recomeçar da estaca zero.”¹³ A tensão da caminhada é mantida pelos saltos, brigas, gestos de desespero, arrotos e pela histórica profusão de vozes. Em termos da construção do espaço, o relato aproxima-se da experiência dos personagens de duas maneiras. Por um lado, mimetiza sua falta de poder, a partir de longos planos gerais, estáticos, que apresentam o cortejo chegando ou desaparecendo por terrenos abandonados. Por outro lado, alguns *travellings* interagem com os personagens, perdendo-se entre as agitações desesperadas, ou ainda, assumindo o nervosismo daqueles que se contorcem pelas picadas de terra.

No cortejo de *Orgia*, Paulo Emilio Salles Gomes vê uma espécie de “cosmogonia brasileira”¹⁴, que reprocessa a cultura popular urbana a partir de novas raízes. De fato, a busca pelo país evoca o próprio imaginário do descobrimento, presente na cinematografia brasileira, especialmente entre os anos 1964-74. Como sugerido por Ismail Xavier, alguns filmes do período processam uma visão anti-utópica da descoberta da América, com a radicalização da identificação entre civilização e barbárie. “Acentua-se o lado abismal da peregrinação: esta reúne desgarrados sem fim racional, sem destino; é movimento em direção à desintegração e à derrota.”¹⁵. No caso de *Orgia*, retoma-se o momento de contato entre a cultura européia e a cultura ameríndia a partir da idéia de “sifilização”, que é ironicamente apontada como a grande contribuição européia para a América.

¹³ FERREIRA, Jairo. Trevisan deixa sangrar. **São Paulo Shimbun**. 30 julho 1970. In. **Críticas de Jairo Ferreira: críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun**. Org. Alessandro Gamo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.p.163.

¹⁴ GOMES, Paulo Emilio Salles. Por que não deixam esse cortejo seguir seu caminho? **Jornal da Tarde**, São Paulo, 27 abril 1973.

¹⁵ XAVIER, Ismail. Eldorado como inferno – cinema novo, pós-cinema e as apropriações do imaginário do descobrimento. **Revista sexta-feira**, n.3, São Paulo, FFLCH/USP, 1999. p.165.

Hitler III mundo (1968), de José Agrippino de Paula.

Hitler III mundo enfatiza o desespero, a impotência política e a tortura, a partir do trajeto de um ditador e de heróis ironizados. A estrutura, em blocos narrativos, funciona como uma espécie de mosaico de sequências, agregando ações não-concluídas. As ambientações, as formas de atuação, as sonoridades e os corpos dos personagens são constantemente deslocados e reagrupados; isso se dá a partir de um mecanismo de colagem, em diálogo com as experiências de mixagem, realizadas por Agrippino junto ao grupo Sonda ¹⁶. Em *Hitler III mundo*, os elementos colados, bem como as disjunções suscitadas, contribuem para a construção de uma atmosfera lunática e de autoritarismo. A suspensão das ações e o deslocamento dos corpos se dão, principalmente, a partir do referido processo de colagem. A perambulação propriamente dita, por sua vez, assume a forma de um vôo rasante pelo terceiro mundo, marcado pela apropriação neurótica e infernal de elementos da cultura americana. A perambulação física propriamente dita aparece em dois dos blocos narrativos. A marcha de um grotesco Samurai, de quimono branco, pelas ruas enlameadas de uma favela, é apresentada por um longo *travelling* reverso. O movimento associa a profusão do desespero e a ironia às figuras de autoridade, tomadas como autômatos da conspiração de direita, ou dejetos da indústria cultural. Em outro dos blocos, um jovem recebe a visita de sua mãe num hospital psiquiátrico. O *travelling* automotivo pela janela do carro, inspirado no cinema *noir*, desdobra-se em movimentos orbitais e neuróticos, colando-se à experiência do paciente/torturado/castrado.

¹⁶ No folheto da peça, “Rito do Amor Selvagem” (1969), o Grupo Sonda explicita a idéia de “texto do desgaste”: a peça era construída a partir de frases fragmentadas, retiradas diretamente dos meios de comunicação em massa, como jornais e revistas, além de serem apresentadas em volume exaustivo e quantidade infinita. Quanto ao processo, propunha-se a idéia de “mixagem”, onde os diferentes elementos do espetáculo (cenário, iluminação, elementos de cena, coreografia, figurinos etc.) possuíam autonomia e oscilavam entre si. A peça compunha-se de uma estrutura livre, com cenas independentes que poderiam ser apresentadas simultânea ou separadamente. Entre outros efeitos, tais prerrogativas contribuíam para a despsicologização dos personagens e para a não-condução da narrativa da peça. Para maiores informações, ver: PAULA, José Agrippino. Rito do amor selvagem. **Arte em revista**, ano 3, n. 5, maio 1981.

Perambulações noturnas: *O quarto* (1969), de Rubem Biáfora.

Em 1968, Ozualdo Candeias colabora com a produção de *O Quarto*, de Rubem Biáfora, segundo longa-metragem deste crítico e cineasta, conhecido pela afinidade com a um cinema pautado pelos moldes importados. Em *O quarto*, a perambulação restringe-se ao início do filme, quando Martinho, um burocrata em crise, vaga pela São Paulo noturna, solitariamente, na tentativa de suprir a incompletude amorosa e profissional. Antes de recorrer a uma moça da noite, o protagonista percorre diferentes ambientes, incluindo esquinas com prostitutas, restaurantes, bares e uma casa de *strip-tease*. A desagregação da ação, promovida pela sucessão de ambientes desconexos e pela incompletude do programa sexual, reforça a sensação de solidão. A apresentação da cidade, as cenas de sexo, a trilha sonora, bem como o uso de zooms em sintonia com o ponto de vista de Martinho, possuem algo de fragmentar, que se cola à personalidade do personagem.

A perambulação, não se pauta pelo movimento físico a esmo; ao contrário, articula-se pela sucessão de espaços desconexos, articulando um regime fracionado, colado à consciência do funcionário decadente.

Em termos dos desejos do personagem e da obra enquanto realização, o filme redunda no fracasso. Primeiro, o malogro de Martinho em tornar-se um burguês intelectual. Depois, a incapacidade do próprio filme, de criar uma poética coesa, pautada pela desdramatização dos personagens, tendo por inspiração o tema da incomunicabilidade, proposta por Antonioni e reprocessada por Walter Hugo Khouri. Em *O Eclipse* (1962), de Michelangelo Antonioni, há uma sucessão de espaços desconexos indicando o vazio das ações e das relações humanas. Aliado a isso, existe uma ênfase ao espaço arquitetônico, com o predomínio das paisagens sobre os corpos. Todos esses fatores formam um regime visual colado à percepção de uma personagem em crise. O referido regime oscila, de acordo com as relações estabelecidas por Vittoria (Monica Vitti) com a ruptura de um relacionamento amoroso. Na sequência final, há uma longa sucessão de planos com o predomínio dos espaços vazios, culminando com o plano de uma lâmpada. O regime visual colado às diferentes memórias de Vittoria oscila, sendo dissolvido e substituído pela simples temporalidade cotidiana ou da natureza. Em termos de estilo, o diálogo de *O quarto*, de Biáfora, com

O Eclipse resume-se ao plano final e ao uso da sucessão de planos desconexos – como forma de desdramatização da ação dos personagens. Em *O quarto*, a montagem realizada por Maximo Barro não atinge o peso e a complexidade das desconexões criadas em *O Eclipse*. A desdramatização resume-se a passagens pontuais, limitadas e ofuscadas pela tendência às ações, com laços de causa e efeito, presentes por meio de tarefas secundárias, dando poder aos personagens em suas trajetórias.

Oscilações do espaço e das formas assumidas pelo relato: uma perambulação particular.

Nos filmes de Candeias, a perambulação não se restringe aos deslocamentos físicos dos personagens. Em grande parte das andanças há alguma finalidade (a luta pela terra, a busca religiosa, a sedução alienante diante da cidade devastadora, ou simplesmente a sobrevivência deslocada, entre o urbano e o rural); o que sugere expectativas e delinea horizontes de vida, ainda que esfacelados e rarefeitos. As trajetórias, que se opõem à versão oficial do governo (denunciando o desconsolo e a pobreza crescente ao longo dos anos 1960-70), são marcadas pelo puro deslocamento físico, mas também por oscilações das formas assumidas pelo relato. Em termos da construção do espaço, existem “deícticos”¹⁷ espaciais: elementos que nos remetem à percepção da enunciação, relacionada a um determinado personagem ou então a uma instância narrativa situada fora da diegese. Nos filmes de Candeias, pode-se falar em oscilações, que sugerem composições mais (ou menos) próximas às experiências dos personagens.

A perambulação, assim, é apenas uma das componentes de um relato ao mesmo tempo objetivo e subjetivo, ora meramente físico ora colado à experiência dos personagens, ora invisível ora áspero e estridente. Em cada um dos filmes, tais oscilações assumem formas diferentes (relacionadas aos movimentos de câmera, à montagem, à profundidade de campo, ao uso de legendas, etc.).

¹⁷ De acordo com André Gaudreault e François Jost, os “deícticos” são traços que permitem a percepção da enunciação – podem remeter-se a um personagem (por exemplo, uma câmera subjetiva), ou então remeter-se a uma instância narrativa situada fora da diegese. (GAUDREULT; JOST, 1995: p. 52)

A margem (1967).

A história de *A margem* resume-se a uma única linha: a perambulação de dois casais pelas várzeas de São Paulo, acompanhada por gradativas mortes e decepções. Trata-se de uma espécie de explosão, momento limítrofe, entre a vida e a morte, que é porém esticado e prolongado pela trama, explorando as ambiguidades dos espaços, dos corpos e do foco narrativo.

Em sintonia com o cinema moderno, e com a multiplicação das instâncias narrativas e das matérias de expressão, o relato de *A margem* assume faces intermediárias, oscilando entre o mundo urbano e a subjetividade dos personagens; uma espécie de matéria esponjosa, situada no limite, suspensa/flutuante, e assim suscetível a modelações e interferências. É possível pensar nestas instâncias a partir da ideia de uma mistura de focos narrativos, ou melhor, numa forma de relato que se mescla com a experiência dos personagens; momento este, onde a não classificação dos personagens, impelidos entre a cidade e a não-cidade, é interpretada e incorporada pelo ato narrativo, que assume as ambiguidades de tal experiência. Em termos de “distância narrativa”: há sempre uma mescla, envolvendo aproximações e distanciamentos da trama/retrato, diante da experiência dos personagens. Em termos da constrição do espaço, tais oscilações podem ser pensadas a partir: 1) das variações da profundidade de campo; e 2) do fluxo dos PPV – Planos Ponto de Vista.

Diagonais em profundidade x achatamento da profundidade de campo

Em parte devido ao uso de películas em estado físico debilitado, a fotografia de Candeias não se caracteriza por profundidades de campo muito extensas. Sendo a profundidade de campo a extensão da zona de nitidez de uma imagem¹⁸, no caso dos filmes do cineasta há uma variação expressiva de tal zona, definida por variações da

¹⁸ De acordo com Jacques Aumont, a noção de profundidade de campo é bastante técnica: “[...] l’image filmique est nette dans toute une partie du champ, et c’est pour caractériser l’étendue de cette zone de netteté que l’on définit ce qu’on appelle la *profondeur de champ*. Il s’agit là d’une donnée technique de l’image – qu’il est d’ailleurs possible de modifier en faisant varier la focale de l’objectif (la P.D.C. est plus grande lorsque la focale est plus courte), ou l’ouverture du diaphragme (la P.D.C. est plus grande lorsque le diaphragme est moins ouvert) – et qui se définit comme la profondeur de la zone de netteté. » (AUMONT; MARIE; BERGALA; VERNET, 1983: p. 22)

distância focal e da abertura de diafragma; pesando também nessa equação a variação do estado das películas utilizadas. Efetivamente, há um jogo entre o achatamento do espaço, devido à limitação da profundidade de campo e, por outro lado, o uso de uma profundidade mais ampla, limitada pela alta granulação e pela incapacidade das películas em manter os contornos. No caso de *A margem*, a variação de tal nitidez é usada de maneira expressiva, acompanhando as perambulações e as mudanças de percepção, entre os espaços de várzea e o centro da cidade. Entre as figuras que explicitam tais variações, encontra-se o uso de diagonais.

Margens/Varzea

Centro da cidade

Durante a perambulação dos casais pelas várzeas, nota-se um espaço que transborda para o nada, marcado pelo fluxo sem limites, sem contornos e sem pontos de fixação. Constrói-se um espaço em profundidade, com a ajuda de um vetor diagonal, que pode ser o muro de uma das ruínas, um acostamento, uma estrada, uma ponte ou um telhado; ao espectador, é impossível saber os pontos de partida e de chegada de tais vetores imaginários, que são constantemente percorridos pelos personagens e/ou por *travellings*.

Neste caso, as bordas perdem seu poder de corte/divisão. Para além delas, não se sabe o que há, nem importa sabê-lo. Os movimentos dos corpos e os *travellings* sugerem um avanço em direção ao infinito, à morte ou à redenção, sem fronteira entre o espaço presente e o espaço ausente. Não se está na cidade ou no campo; trata-se de um espaço intermediário ou destacado – a ruptura do urbano? –: fluxo daqueles que vem de fora, mas que não se enquadram no urbano e continuam vagando sem repouso.

Na medida em que os personagens deslocam-se para o centro urbano, essa configuração espacial é modificada. No núcleo urbano, dominado pelas multidões, os espaços são limitados a uma distância focal menor, entre o primeiro e o plano de fundo, sugerindo um achatamento do espaço. As bordas assumem seu poder de recorte, incorporando o caráter fragmentar da experiência urbana e, ao mesmo tempo, delimitando o que está dentro do quadro e a sua continuidade para o fora de quadro.

O uso das diagonais, porém, não é novidade no contexto do cinema moderno. Ele se aproxima da idéia de “espaço recessivo”, descrito por Bordwell como uma das formas de reação à profundidade de campo, promovida por cineastas europeus:

“Aqui, tanto as figuras como a arquitetura apresentam diagonais que cortam o espaço do primeiro plano ao plano de fundo. Os cineastas dos anos 1940 até os anos 1960 exploraram uma variante da imagem recessiva, colocando o primeiro plano bem perto da câmera. Welles fez desse dispositivo parte essencial de sua assinatura estilística, e muitos diretores pelo mundo afora adotaram a profundidade de campo welliesiana. Os neo-realistas e Antonioni, no entanto, no mais das vezes, utilizavam uma profundidade menos agressiva, situando o primeiro plano a uma distância razoável da câmera, como os diretores japoneses dos anos 1930. A profundidade welliesiana hiperdramatiza a ação, aproximando demais o primeiro plano do espectador, ao passo que o plano recessivo, mais suave, promove a desdramatização, especialmente quando combinado com a vista dorsal das figuras e dos espaços vazios do plano.” (BORDWELL, 2008: p. 219).

Em *A noite* (1961), de Michelangelo Antonioni, o uso de diagonais de forma recessiva é uma das marcas da perambulação de Lidia (Jeane Moreau), por uma Roma constituída por séries de diagonais em profundidade (prédios, ruas e estradas). Tudo isso marca a impotência dos corpos, o estiramento narrativo e o vazio da memória da personagem – num exercício onde as reminiscências são substituídas pela presença vazia e física dos espaços urbanos.

No cinema de Candeias, diversos são os usos de tal formulação, a partir de diagonais, contribuindo para a desdramatização da imagem. Em termos gerais, a própria ideia de perambulação, com a apresentação de personagens em constante deslocamento, baseia-se na desdramatização. Em *A margem*, bem como em outros filmes do cineasta, o uso das diagonais contribui para a construção de fluxos, incluindo suas oscilações. No filme de 1967, a exploração das profundidades na região de várzea, limitada pela granulação e pelo esfacelamento dos contornos das figuras do plano de

fundo, realça o vazio que rodeia os personagens, cujos corpos situam-se em regiões próximas ao centro da tela. Ou seja, a profundidade de campo não fixa o olhar no fundo ou no primeiro plano, pelo contrário, atentando ao fluxo daquilo que está à frente da câmera e que é por ela perseguido. Já nas imagens do centro da cidade, o achatamento dos espaços deve-se ao uso de lentes longas¹⁹. Nestas imagens, o fluxo de carros e corpos tende à horizontalização. O achatamento espacial conduz ao acúmulo de objetos/corpos: uma espécie de *stress* visual, devido aos estímulos múltiplos, de objetos cumprindo trajetórias diferentes. Este jogo, entre profundidade limitada e achatamento se desdobra em outros filmes do cineasta: em *A freira e a tortura* (1984), oscila-se entre a profundidade dos planos externos e o achatamento dos planos realizados dentro da prisão, que sintetizam o próprio embate interno da personagem, dividida entre a violência física e o desejo sexual; em *As bellas da Billings* (1986), a tendência à profundidade está associada à circulação física, do lixo pela cidade de São Paulo, enquanto o achatamento espacial se faz presente nas cenas internas, onde o lixo é deglutido pelos personagens em rituais introspectivos e nostálgicos.

Espaço ordenado pelo fluxo interno-subjetivado X espaço ordenado pelo fluxo externo.

Em *A margem*, nas cenas feitas nas margens do rio, as relações entre o visto e o não-visto, entre o quadro e o fora de quadro, são maleáveis. As bordas não exercem grande poder, compondo um espaço que se expande a partir de “lapsos” sem conexão exata entre si. O fluxo existente entre os corpos e os olhares cria uma tensão que, por sua vez, permite desprezar a construção de pontos espaciais de referência. O espaço não é construído a partir de pontos de referência fixos, como paredes, casas ou ruas. Há apenas uma ponte de madeira, que exerce certo poder de centralização simbólica: ela demarca a passagem entre dois pontos desconhecidos; não importa de onde se vem, ou para onde se vai.

Na primeira metade do filme, nas proximidades do rio, o espaço se constrói a partir da experiência ambígua do fluxo, dos corpos, dos pontos de vista e da própria

¹⁹ No caso de Candeias, o uso da lente zoom é recorrente; trata-se de um tipo de lente que estreita a área de cena e achata o espaço.

consciência dos personagens (AUTRAN, 2002: p. 52). Por meio deles, o espectador é levado a fluir. Novamente, uma forma inspirada no cinema clássico é retomada e resignificada. Durante a sua primeira metade, o filme de Candeias constrói uma cadeia de planos que representam os pontos de vista dos diferentes personagens. Semelhante à queda em série de uma quantidade infinita de peças de dominó, o espectador de *A margem* é levado, através da troca de olhares entre personagens, a um movimento que contém lapsos e pontos de ruptura.

É o que ocorre durante a primeira sequência do filme, quando a chegada de uma moça, trazida por uma canoa, é observada pelos habitantes de uma região de várzea. A tensão da descoberta é explicitada pelas expressões faciais, e também, pelos planos que correspondem aos pontos de vista dos personagens:

Enquanto a sucessão avança, há uma espécie de descoberta retrospectiva: a cada avanço temporal/espacial, descobre-se o dono do olhar a que correspondia o plano anterior. Em alguns momentos, antes desta descoberta retrospectiva, não é possível determinar se o plano corresponde ao ponto de vista de um dos personagens ou se trata de um plano objetivo/focalizado, externo a eles. É o caso dos planos iniciais de *A Margem*, realizados com a câmera dentro da barca, cuja natureza subjetiva só se confirma quando a própria passageira de vestido quadriculado é vista, a partir do ponto de vista dos personagens na ponte. Neste jogo, portanto, existem lapsos, momentos de ambiguidade, onde os planos não correspondem, ou parecem não corresponder, ao ponto de vista de um personagem determinado. Nestes momentos ambíguos, rompe-se com o fluxo de subjetivação, a partir de uma imagem que é ao mesmo tempo interna e externa, própria ao personagem e própria a uma instância narrativa externa.

A partir do trabalho de Edward Branigan (2005), pode-se pensar na narrativa de *A margem* como uma série de “planos-ponto-de-vista”²⁰ (PPV), contendo variações e rupturas. As passagens, entre diversos dos planos de *A Margem*, correspondem à idéia de planos-ponto-de-vista: a câmera assume o ponto de vista de um determinado personagem, apresentando um objeto visto por ele. No plano seguinte, apresenta-se o ponto de vista do objeto, ou seja, a visão do indivíduo que estava sendo observado

²⁰ O “plano-ponto-de-vista” diz respeito à passagem entre um Plano A e um Plano B, quando tais planos ligam dois espaços contíguos, numa continuidade espacial e, muitas vezes, temporal. “O PPV é um plano em que a câmera assume a posição de um sujeito de modo a nos mostrar o que ele está vendo. Mais precisamente, o PPV se compõe de seis elementos, em geral distribuídos em dois planos, quais sejam:

Plano A: Ponto/Olhar

Elemento 1: Ponto – estabelecimento de um ponto no espaço.

Elemento 2: Olhar – estabelecimento de um objeto (geralmente fora-de-campo) pelo olhar a partir do ponto.

Entre os planos A e B

Elemento 3: Transição – continuidade temporal ou simultaneidade.

Plano B: Ponto/Objeto

Elemento 4: a partir do ponto – a câmera se posiciona no ponto, ou muito perto dele, no espaço definido pelo elemento 1.

Elemento 5: Objeto – o objeto do elemento 2 é revelado.

Planos A e B

Elemento 6: Personagem – o espaço/tempo dos elementos 1 a 5 são justificados, ou indicados, pela presença e percepção normal de um sujeito.” (Branigan, Edward. “O plano-ponto-de-vista”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do cinema**. Vol.II. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. p.252)

pelo personagem do plano anterior. O filme de Candeias apresenta, sobretudo, planos-ponto-de-vista múltiplos, envolvendo a presença de mais de um personagem na troca de olhares. O interessante em *A margem*, porém, não é a delimitação dos tipos de plano-ponto-de-vista, mas a relação entre eles: fluxos subjetivos intercalados por planos neutros, que não correspondem ao ponto de vista de qualquer dos personagens.

No caso do cinema clássico, o PPV contribui para a construção/apresentação do espaço externo, onde está inserido um determinado personagem. Em *A margem*, pelo contrário, o fluxo de olhares com pontos de escape não chama atenção ao espaço e à sua caracterização. Está em jogo, sim, a importância dos olhares e dos gestos para a construção de um espaço internalizado: marcado muito mais pelas imantações entre os corpos, do que pelos limites territoriais; o espaço é uma energia quase subjetiva, que flui entre os corpos e as paisagens indefinidas das várzeas.

A partir da segunda metade do filme, quando os personagens aproximam-se do centro da cidade, esse jogo é rompido. A câmera não mais compartilha seus gestos e olhares. Estes são mostrados de longe e de fora, perdidos pela multidão, refletidos pelas vitrines, condicionados pelo trabalho empresarial, ou simplesmente explorados pelo cinismo machista dos patrões. O fluxo, antes internalizado, converte-se em movimento opressivo e objetivo.

Nestes dois casos, tratamos de variações quanto à distância em relação à coisa narrada, que implica em graus diferentes de presença/ausência da própria instância narrativa (relato), diante da percepção do espectador. Trata-se de diferenças quanto à subjetivação do relato, que oscila, entre uma focalização interna difusa (margens), e a não focalização (cidade). Tal fluxo de olhares e de consciências, para o qual contribuem a fotografia e a montagem, sugere uma experiência pictórica do espaço. Em oposição à idéia de um estilo linear, fundamentado na delimitação das linhas e espaços, o estilo pictórico trabalha a partir das massas. Elimina tudo o que se baseia na experiência direta dos órgãos do tato, retomando a experiência das linhas interrompidas, ou a representação do “vir a ser e do transitório” (WÖLFFLIN, 2000: p. 51). Assim o observador é levado a abandonar-se à mera pressão visual, sem examinar a forma plástica do objeto isolado. (WÖLFFLIN, 2000: p. 34)

Contraponto: o plano ponto de vista em O Corpo ardente (1966), de Walter Hugo Khouri.

Realizado um ano antes do longa de Candeias, o filme *O Corpo Ardente*, de Walter Hugo Khouri, apresenta um uso do plano-ponto-de-vista intuitivamente próximo àquele presente em *A margem*, apesar do abismo que separa os dois filmes, em termos de proposta cinematográfica. Dentro da cinematografia de Khouri, *O Corpo Ardente* (1966) revisita os desencontros e a falta de perspectivas da burguesia urbana, tema este presente em *Noite vazia* (1964). No filme de 1966, a vida conjugal de Marcia e Roberto é tomada pelo marasmo – nada de atração, nada de brigas. Nem mesmo as relações extra-conjugais suprem o vazio interior dos personagens. Neste contexto, o uso dos planos-ponto-de-vista contribui para enfatizar a fragmentação e o desencontro; constroem-se estruturas onde a preocupação formal com certos enquadramentos, movimentos de câmera e repetições rítmicas de planos reafirmam a não-completude. O uso enfático de uma cadeia de planos-ponto-de-vista, ocorre durante uma festa ao som de jazz, organizada por Roberto, que presenteia a esposa com a tela de um famoso artista plástico de origem japonesa. A sequência dura em torno de 4 minutos; a chegada da esposa Márcia à festa é apresentada por uma série múltipla de PPVs, trocados entre ela e os presentes; leves zooms indiciam o uso de planos subjetivos. A sequência desdobra-se na troca de olhares em torno de uma mesa, onde os convidados conversam sobre arte moderna a partir de palavras e termos herméticos; a proposta de um jogo de descobertas é colocada: um *traveling* pendular, de velocidade constante, percorre os rostos dos presentes. Nos planos seguintes, o espectador saberá que se trata do ponto de vista de Roberto, o marido Marcia, que anda em pêndulos ao lado da mesa. Ao longo da sequência, os diversos PPVs trocados pelos presentes serão embebidos pelo movimento pendular, sugerido pelo plano enigmático que marca o ponto de vista do marido. Diante de um quadro de arte moderna, debatendo-o, os convidados perdem-se por um palavreado incompreensível. Paralelamente, ganha destaque o referido jogo de fluxos, composto pela montagem e pelos movimentos cuidadosamente articulados. No final, ao invés da identificação com os personagens, a articulação de PPVs leva ao distanciamento, que equivale à incompreensibilidade entre os próprios personagens. Em *O Corpo Ardente*,

o uso dos PPVs apresenta uma característica especial. Devido à velocidade do *travelling* e ao posicionamento quase deslocado do movimento, o jogo de descobertas abre espaço para o uso de planos ambíguos que propõem uma percepção não coincidente. O próprio relato propõe um jogo, tendendo ao não-coincidente, reafirmando a falta de contato e o vazio das relações, dos personagens entre si e destes com o mundo.

Assim como em *O Corpo Ardente*, o uso dos PPVs em *A margem* articula a troca de olhares coletiva, propõe um jogo de descobertas, e contribui para a construção de um relato marcado pelo fluxo, que se aproxima da experiência dos personagens. No filme de Candeias, porém, o relato assume a forma de um deslocamento espacial sem limites, transitório e em suspensão; os planos ambíguos, quando existem, não criam rupturas bruscas, mas sim, reafirmam a ambiguidade do fluxo em si. Ao mesmo tempo, esse fluxo internalizado é individual e coletivo, vinculado à não-formulação de projetos, num mundo dominado por ações sem objetivos. O deslocar sem limites, em termos de formulação estilística, figura a não-colocação social dos páreas urbanos tratados pelo filme. Já em *O Corpo Ardente*, de Khouri, o relato chama a atenção à estranheza do fluxo e das repetições. Trata-se muito mais da criação de rupturas; seja questionando a identificação (filme-espectador), seja criando o descompasso dos personagens entre si e com o mundo. Num mundo onde os projetos são dados como perdidos de antemão, a estranheza dos fluxos repetidos dialoga com a decadência e o vazio interno de personagens burgueses.

A herança (1970).

A herança dialoga com os *westerns spaghetti* paulistas, *made in* Boca do Lixo, filmados no interior do estado de São Paulo. Em relação a tal produção, este filme de Candeias guarda suas diferenças: trata-se de uma obra cuidadosamente realizada, unindo um cinema intelectual e a tentativa de alcançar o grande público. O filme apresenta figuras conhecidas da boca do lixo ou da música regional, como David Cardoso, Barbara Fázio e Agnaldo Rayol. Porém, o rigor formal, dado aos movimentos de câmera, à composição dos planos, à montagem e aos sons, destoa em relação à produção erótica e aos *westerns* paulistas da época. *A herança* não se limita a ironizar

a adaptação de uma obra famosa como a de Shakespeare. Nota-se uma politização do discurso, a partir da história do personagem “Homeleto” que, depois do conflito em torno da herança das terras deixadas pelo pai, escreve um testamento deixando tais terras para “aqueles que lá nasceram e que lá trabalham.”

Num Brasil rural, destoante no tempo e no espaço, Homeleto retorna à cidadela natal, para o enterro do pai – um fazendeiro que foi morto de maneira abrupta. Diante da praça, da igreja e dos olhares dos habitantes, o rapaz presencia apenas o silêncio, estampado nas faces de sossego dos idosos e nas expressões de fome das crianças. Tudo parecia estar igual, respeitando o ritmo interiorano de uma cidade parada no tempo, mas algo de estranho havia no “fazendão”. Logo depois do enterro, era noticiado o novo casamento da viúva que, por conveniência premeditada, entregava-se ao irmão do falecido. Dezenas de capangas e trabalhadores rurais tomavam a cidade: com um dos olhos choravam a morte do falecido e, com o outro, sorriam o casamento de seu coronel. A alma penada não tardou a voltar, para denunciar ao filho a traição realizada pela esposa com a ajuda do cunhado: não foi morte morrida! Cada vez mais enlouquecido, Homeleto luta para vingar o pai e para reaver as terras, que por herança deveriam ser-lhe devolvidas.

A batalha que levará toda a família à morte, restando vivos apenas os trabalhadores rurais e deserdados da região, caracteriza-se por grandes lapsos de silêncio, rompidos por momentos de violência. O filme de Candeias parece transplantar algo próprio aos *westerns*: a construção de um lapso de tempo, ou momento de tensão, situado entre o início do duelo e a troca de tiros entre dois *cowboys*. A narrativa de *A herança* é um grande lapso de tempo, que gradativamente agrava a tensão, antes do sangrento combate final. O referido vazio temporal, em termos figurados, equivale à não-presença do Estado e a não-cidadania, daqueles que nascem e cultivam aquelas terras. As perambulações e deslocamentos físicos, assim, assumem um tom politizado; no limite, refletem a luta pela modificação da estrutura agrária do país, onde a falta de direitos corresponde ao predomínio do silêncio.

Em *A herança*, predominam as oscilações e rupturas do referido silêncio. Quanto à construção do espaço e do relato, o fluxo atinge: 1) a construção do primeiro

plano, incluindo o uso da escrita como elemento de mediação; 2) a articulação dos horizontes/*skylines*; e 3) o uso dos zooms.

A trans-subjetivação do primeiro plano.

Os personagens não se comunicam através da voz. A ênfase às faces e aos olhares contribui para a construção de diálogos tácitos, onde o primeiro plano cumpre uma função específica. Além da sugestão de aproximação, em relação aos silenciosos pensamentos dos personagens, o primeiro plano é, por vezes, tomado por legendas de falas não verbalizadas, que explicitam os referidos pensamentos ²¹. Ao nos depararmos com o *close* de um dos protagonistas, acompanhado pelos respectivos pensamentos em legendas: a subjetivação não se limita à referida imagem, que parece ser pensada, ou sonhada, pelo personagem; toda a sequência em que ela se insere é influenciada pela tendência subjetiva.

Ao longo do filme, porém, as relações entre personagens e legendas variam. Por um lado, não se limitam à expressão dos pensamentos de Homeleto, migrando entre os diferentes personagens. Por outro, a natureza das legendas é modificada: ora

²¹ A princípio, o uso das legendas parece propor uma mimese da situação, costumeira, do espectador brasileiro diante do cinema estrangeiro. Vale lembrar, porém, que a operação não é simples; como indicado por Bernardet, o processo determina a relação estabelecida entre filme e espectador: “Porque prevalece um código escrito para a apreensão dos diálogos. Porque a leitura das legendas – esporte que exige um treinamento bem mais complexo do que pode parecer à primeira vista – não permite ao espectador deter-se nas imagens. Porque a legenda tem um peso plástico que altera a composição dos enquadramentos. Porque o aparecimento e desaparecimento das legendas e o processo de leitura imprimem à nossa relação com o filme um ritmo que nada tem a ver com ele.” (BERNARDET, J-C. “O som no cinema brasileiro”. **Filme Cultura**. n.37, jan./fev./mar, 1981. p.6) O filme de Candeias, entretanto, subverte o referido uso da legenda, com a criação de novos efeitos, que possuem influência direta sobre a narrativa.

são escutadas apenas pelo personagem que emite o pensamento, ora são escutadas pelos demais, assumindo a forma de um diálogo através de pensamentos, mediados pelo primeiro plano.

Há ainda outros momentos, onde não é possível identificar o personagem que enuncia o pensamento sintetizado pelas legendas. É o caso do último plano do filme, que apresenta a legenda “e o resto é silêncio” sobre a imagem dos sobreviventes da batalha final – na qual os moradores da própria terra carregam os mortos num carro de bois. A legenda remete-se a um provável narrador externo, que se encontra, porém, embebido pela autoridade de um moribundo, cujo testamento foi lido, em primeira pessoa, pelo próprio personagem, na sequência antecedente. Neste caso, dialoga-se com o uso do estilo indireto livre na literatura; não se sabe exatamente se o pensamento diz respeito a um dos personagens (o protagonista Homeleto), ou a um narrador externo a ele (uma espécie de narrador onisciente). O uso das legendas contribui então, para um enfraquecimento das barreiras, entre o discurso em primeira pessoa e um discurso em terceira pessoa ²².

Em *A herança*, a ambiguidade não se restringe ao uso da legenda na última sequência. O conjunto de oscilações, ao longo do filme, envolvendo o uso da legenda e a subjetividade do primeiro plano, são matérias do próprio relato. Em termos gerais, tais oscilações chamam a atenção em sua natureza ambígua: trata-se de um traço de estilo que se aproxima da experiência de crise de Homeleto, em sua luta pessoal e coletiva, por vingança e pela terra.

Enquanto em *A Margem* o fluxo sugeria gradações da experiência, entre várzea e cidade, em *A herança* há uma tendência ainda mais forte à oscilação das consciências.

²² Em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2006) Bakhtin define o estilo indireto livre como uma forma de discurso onde as barreiras, entre o discurso direto e o indireto, são amenizadas e tornadas ambíguas. Trata-se, sobretudo, de como o narrador apropria-se da fala de uma terceira pessoa e a reproduz: transformando-a, apagando as marcas de que ela pertence a outrem (barreiras nem tão nítidas); a partir de subterfúgios que são culturais, próprios a cada cultura e movimento literário em específico. Apropriando-se das definições propostas por Wolflin, Bakhtin pensa no discurso indireto livre como a passagem de um “estilo linear” (onde os contornos da terceira pessoa são definidos), para um “estilo pictórico” (com a atenuação dos contornos nítidos da palavra de outrem).

O uso da palavra escrita: contraponto com Caveira My friend (1970), de Álvaro Guimarães.

Em *Caveira my Friend*, há uma transposição irônica e ácida, do filme de gangster para tratar dos conflitos entre gangues na cidade de Salvador. Caveira é o líder de um grupo de assaltantes, que circula por diversos espaços da capital baiana – incluindo a universidade, os bares, as favelas, os sítios isolados, os cemitérios de automóveis, as docas e as dunas. A morte de Caveira é contada a partir de um longo *flashback*, balizado pela voz do único sobrevivente da gangue, que foi aniquilada pela polícia, depois da denúncia de Beto, um dos líderes da gangue rival. Logo, porém, nota-se que a primazia do ponto de vista do sobrevivente abre espaço à profusão e ao embaralhar de perspectivas. Enquanto *O bandido da Luz vermelha* acompanha a crise de um personagem que acumula identidades, *Caveira my friend* opta pelo embaralhamento, numa espécie de dislexia, própria a uma mente embebida por alucinógenos. No filme de Álvaro Guimarães, a impotência diante do mundo desdobra-se na curtição e na esculhambação, próprias à cinematografia debatida por Fernão Ramos em *Cinema Marginal* (1968-73). Na medida em que a loucura dos personagens adensa-se, a narrativa articula formas específicas de embaralhamento das sonoridades, das situações, dos personagens e das gangues concorrentes. Em uma breve passagem do filme, o uso de legendas contribui para explorar uma ambiguidade irônica. Ao conversar com um pretendente, a personagem Bernardete (Maria da Conceição Senna) imagina-se como uma famosa atriz de cinema; um misto de *monga* com pajem de umbanda, que incorpora o dentista da Princesa Isabel e faz orgia com os fregueses, enquanto a sua mãe lhes serve um cafezinho. No início e no final da sequência o som de sua fala é substituída por legendas, cujos conteúdos apresentam descompassos em relação aos movimentos labiais da personagem. A duplicação da fala (movimentos labiais + legendas) gera conflitos, abalando a identificação entre espectador e imagem, num contexto onde a ironia resvala sobre o culto ao estrelismo hollywoodiano e sobre a fusão de referências, realizada por religiões afro-brasileiras.

Em *Caveira my Friend*, a perambulação física também adere ao embaralhamento, quase cínico, que ironiza a própria incapacidade de ação dos personagens. Uma das fugas do bando de Caveira é apresentada por meio de um longo *travelling* automotivo, de um opala tomado num enquadramento inclinado, inspirado no cinema *noir*; a trilha sonora, porém, apresenta um galopar de cavalos, ironizando a potência do grupo, com seu carro-pangaré. No final do filme, o embaralhamento atinge o fluxo das sequências, dando lugar à repetição desordenada de gestos, espaços e planos autônomos; culminando com a neurótica articulação de espaços vazios, por onde os corpos se dissolvem, tragados pelas escadarias, pátios, praças, praias e *pears* do porto. Assim como em *Meteorango Kid* (1969) de André Luiz Oliveira, o filme de Álvaro Guimarães visita grupos de estudantes, de classe média, enfatizando seu deslocamento e sua incapacidade de ação, que no caso destes filmes baianos se dá paralelamente ao consumo de drogas. O vagar sem limites corresponde aqui, novamente, à falta de rumos pessoais e políticos, que se desdobra na avacalhação.

Pensar no uso da escrita no cinema, especialmente no cinema moderno, implica no questionamento dos contatos/distanciamentos estabelecidos com a diegese²³. Os exemplos referidos, de *A herança* e *Caveira my friend*, inspiram-se na

²³ Para pensar no uso da palavra escrita no cinema de Godard, Phillippe Dubois estabelece dois períodos básicos: primeiramente, os filmes onde a escrita faz parte do enunciado e do mundo dos personagens;

experiência do espectador brasileiro que assiste a um filme estrangeiro com legendas, sugerindo novos usos à superfície da imagem. No filme de Álvaro Guimarães, a ordem é questionar a identificação e a transparência. As legendas colocam-se fora da diegese, articuladas a um sistema mais amplo de embaralhamento da percepção, proposto pelo relato do filme. Já em *A herança*, o resultado é oposto: a legenda efetivamente chama a atenção à superfície da tela, mas a partir de uma experiência banalizada entre os espectadores de cinema estrangeiro. A inexistência de movimentos labiais, porém, cria um novo campo de experiências, onde as imagens inserem-se no fluxo de pensamento dos personagens e de uma instância narrativa externa. O uso da escrita como elemento de mediação de experiências objetivas e subjetivas, externas e internas aos personagens, assume em *A herança* uma configuração específica. Em outros filmes do cineasta, a escrita se insere no mundo dos personagens (enquanto elemento enunciado) dando voz aos mudos e deserdados, propondo novas relações entre a experiência dos personagens e a formulação do relato, que compreendem interferências entre o que é subjetivo e objetivo.

A respeito de *Zezero*, Paulo Emilio Salles Gomes chama a atenção para a forte expressividade das cartas lidas pelo personagem²⁴. Neste filme, o uso da escrita

depois, a partir das realizações em vídeo, o uso da escrita enquanto ato de enunciação, que atinge a superfície das imagens e se mescla ao ato de criação e de “ser” do próprio cineasta. (Cf. DUBOIS, P. “Jean-Luc Godard e a parte maldita da escrita.” In. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.)

²⁴ Paulo Emilio atenta especialmente para a expressividade das palavras manuscritas, que poderia ser comparada ao mesmo recurso nos cinemas de Godard e, especialmente, de Bresson. De acordo com o crítico, a respeito de *Zezero*, “O filme permite que o espectador leia, com dificuldade, o texto ditado pelo caipira e escrito por um amigo semi-analfabeto. Seguindo a trilha de um bilhete afixado à porta de Buñuel, o cinema moderno (sobretudo Godard) tem perseguido a expressividade das palavras, manuscritas, mas só encontro equivalência para a potencialidade dramática das cartas de Zezero em algumas do diário do padre Bermanos e Bresson. A brecha emotiva é, porém mais funda na fita brasileira porque nela individual e coletivo são a mesma coisa.” (GOMES, 1973). Como se vê, Paulo Emílio intui, para pensar na expressividade da escrita em *Zezero*, uma certa indistinção, ou ambiguidade, entre o que é individual e o que é coletivo. As referências feitas a Bresson, e mais especificamente ao filme *Journal d'un cure* (1951), são pertinentes. Neste filme de Bresson, a história de um padre é recontada a partir das anotações feitas em um diário. O ato de escrever corresponde ao próprio fluxo de vida do personagem, cuja memória ordena a narrativa do filme, a partir de picos de experiência subjetiva (a apresentação do deslizamento da caneta sobre o papel, em primeiro plano, acompanhada pela voz do próprio personagem, verbalizando o que está sendo escrito) que reverberam sobre as demais sequências. Em *Journal d'un cure*, a escrita faz parte da diegese e marca o exercício da memória, bem como o fluxo e a presença da vida e da morte. Em *Zezero*, a escrita está presente apenas em momentos pontuais, oscilando entre uma experiência subjetiva e uma representação tátil e objetiva dos ritmos urbanos. Ao contrário de *Journal d'un cure*, onde a escrita corresponde a um exercício de memória em primeira pessoa, em *Zezero* as oscilações do uso da escrita enfatizam a dissolução total da individualidade, onde os ritmos corporais indistinguem-se dos ritmos urbanos. Em *Qu'est-ce que le*

também promove fluxos variantes de subjetividade. Os closes do *Carnê do Baú* e de recibos, que fluem ao som das vinhetas radiofônicas, correspondem à internalização de uma violência externa ao assistente de pedreiro, promovida pela construção civil e pelos meios de comunicação. Quanto às cartas enviadas à família, cuja leitura é por vezes acompanhada pelo movimento de câmera, pelo dedo indicador e pelo balbuciar internalizado do personagem, colam-se à experiência interna e à subjetividade do personagem. No cinema de Candeias, o uso da escrita (cartas, jornais ou legendas) opera no limite entre a experiência pessoal e a presença objetiva do mundo avassalador. *Aopção* (1981) apresenta um desdobramento de tal proposta. A tragédia de uma ex-bóia-fria e prostituta de estrada, que chega à cidade e é assassinada na beira do rio, torna-se manchete de jornal sensacionalista e é recolhida por um varredor de rua. A notícia é apresentada por um viés pessoal: o olhar do próprio trabalhador. A transformação do corpo da prostituta em notícia que vai para o lixo, por outro lado, sintetiza uma violência social, que expulsa as mulheres do campo e as encaminha para o inferno urbano. Encontram-se aqui unidas: a experiência pessoal e a violência coletiva/urbana.

cinema?, Bazin comenta a singularidade da escrita no filme de Bresson. Para ele, *Journal d'un cure* pode ser pensado como um filme mudo, que é acompanhado por subtítulos falados. Os momentos mais emocionantes são aqueles onde o texto, ao invés de reproduzir as informações presentes nas imagens, propõe uma versão diferente. "Jamais en fait le son n'est ici pour compléter l'événement vu: il le renforce et le multiplie comme la caisse de résonance du violon les vibrations des cordes." (BAZIN, 1987: p. 123) O tom de leitura literal da voz causa estranheza; os descompassos entre imagens e sons funcionam como uma espécie de caixa de ressonância, colaborando para o surgimento de algo novo, atribuindo à imagem uma incrível intensidade emocional, quase sublime. Em *Zezero*, as cartas são lidas por uma voz balbuciante que, ao contrário, atribui uma intensidade/gravidade emocional aos demais sons (automóveis, rosnares e percussões rítmicas) presentes na trilha sonora.

Skylines: referências européias x nacionais.

Cortejo fúnebre – sequência inicial de *A herança*.

Flagelados levam os corpos dos mortos – plano final de *A herança*

No cinema de Candeias, a presença dos *skylines* pode ser pensada como espaço de passagem/transição para corpos que perambulam, e também, como espaço que opera transformações. Em *A herança*, os *skylines* são raros; grande parte das imagens são planos próximos aos rostos ou planos que enfatizam paredes ou o chão (talvez por algum motivo de luminosidade, devido ao uso de películas vencidas). O espaço é, assim, fechado, voltado para si mesmo, de uma brutalidade enclausurante, levando os corpos a relações sempre tensas entre si. Em certos momentos, porém, enquadramentos voltados para o céu rompem com tal dinâmica. Tais *skylines* suscitam algum contato com a morte, imprimindo também sobre os horizontes, uma dinâmica dispersa, entre o que vem de dentro e o que vem de fora, entre a cultura brasileira e a cultura estrangeira. É o caso da oposição entre os dois *skylines* que delimitam a primeira e a última sequência do filme: no início ²⁵, o cortejo fúnebre sobre uma montanha tem ares bergmanianos, evocando um dos planos finais de *O Sétimo selo* (1957), com a figura da morte que persegue e conduz os condenados, de mãos dadas, sobre uma colina; no final de *A herança* ²⁶, o distanciamento do carro de bois, em direção ao horizonte, levando o corpo de um dos mortos, suscita a temática da morte entre os retirantes, com referências a *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Mello Neto, e à série *Os Retirantes*, de Cândido Portinari.

²⁵ Ver imagem do cortejo fúnebre, sequência inicial de *A herança*.

²⁶ Ver imagem dos flagelados levando os corpos dos mortos, sequência final de *A herança*.

Via Portinari, *A herança* dialoga com “concreticidade” conferida aos objetos, às figuras e à paisagem, (FABRIS, 1990: p. 47), com o gosto pela deformação expressiva, e também, com o caráter de denúncia social, suscitado pela representação do drama humano - destes seres esqueléticos, cujos rostos são esqueléticos e secos como a própria paisagem. No limite, dialoga com o próprio gesto de Portinari, que reinterpreta uma linguagem importada (expressionismo no caso de Portinari; o *western spaghetti* no caso de Candeias) para pensar criticamente a realidade brasileira. Por outro lado, em contato com *O Sétimo Selo*, *A herança* retoma o conflito existencial e a referência à morte. Assim, em diálogo com o conjunto do filme, o plano final de *A herança* opera uma transposição, das referências européias à cultura nacional, permeada por uma atmosfera de transformação histórica: apesar de flagelados e oprimidos, são os próprios trabalhadores rurais, teóricos donos daquela terra, que recolhem os mortos, levando-os para um horizonte indefinido, onde a ordem rural coronelista é suspensa e questionada. Alguns dos finais dos filmes de Candeias, bem como certos *skylines*, colocam-se como espaços de transição, ou de transformações ainda incompletas: no final de *A margem*, os *skylines* da cidade não-integradora convivem com o deslizar onírico, em direção a um mundo mais humano; em *Candinho*, a parede urbana, impermeável e ensurdecadora, dá lugar ao horizonte da consciência desiludida, da ruptura e da necessidade da luta armada; os horizontes esfacelados de *Aopção*, por sua vez, unem a projeção interior das personagens, em busca de um destino feliz, e a violência infernal do mundo urbano, onde os corpos se unem à massa disforme da metrópole. Em suas dimensões utópicas, os finais e *skylines* de Candeias dialogam com os filmes do Cinema Novo. No cinema brasileiro dos anos 1960-70, são recorrentes as finalizações de filmes com um longo plano, de uma estrada ou *skyline*, onde os personagens distanciam-se da câmera, simbolizando uma saída utópica ou então vagando para o vazio. Entre tais filmes, encontram-se *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, bem como *O desafio* (1964), de Paulo Cesar Saraceni. Vale lembrar dos comentários de Jean-Claude Bernardet: “Cinema Novo: vários filmes encerram-se com estradas, caminhos, escadarias, etc. pelos quais o(s) personagem(ns), distanciando-se da câmera e do lugar dos conflitos, apontam para a eventualidade e o desejo de amanhã melhores, sugeridos por diálogos ou canções. [...] São os caminhos da utopia.”

(BERNARDET, 1991: p. 122). Nos filmes de Candeias, as possibilidades de mudança não são certas: estão em aberto, colocadas depois das experiências da morte ou da desilusão. Por outro lado, a crueza pessimista, presente em certos destes horizontes, propõe diálogos com o desengano, próprio ao Cinema Marginal, remetendo-nos à absoluta desesperança, evidente, por exemplo, no plano final de *O anjo nasceu* (1969), de Júlio Bressane. (BERNARDET, 1991: p. 122). Unindo estes dois extremos, as oscilações dos horizontes candeiasianos colam-se à experiência dos personagens, que vagam entre a ingênua esperança e a sarcástica desilusão.

Enterro de Ofélia (*A herança*, de Candeias).

Enterro na rede (1944), de Cândido Portinari.

Zooms (oscilação da profundidade de campo).

No cinema de Candeias, os zooms são usados de maneira expressiva, normalmente no início e no final de certos planos. Isso ocorre principalmente nos filmes rurais, inspirados nos *westerns spaghetti* italianos.²⁷ Em *A herança*, os zooms funcionam de duas maneiras opostas: a) criam aproximações, em direção aos rostos e pensamentos dos personagens mudos, colaborando com a subjetivação do primeiro plano, e b) criam bruscas rupturas entre as sequências, sugerindo ritmos visuais e, sobretudo, interrompendo o fluxo de identificação entre espectador e diegese. No caso de *A herança*, a palavra de ordem é romper o silêncio, a partir de convulsões violentas que respeitam uma lógica pictórica; os referenciais de profundidade são abalados, com a criação de interferências, entre primeiro plano e plano de fundo; a câmera destaca-se violentamente, distanciando-se dos personagens e do mundo representado, fazendo sentir as rebarbas, ou a própria presença objetiva, do relato fílmico.

Ao longo da obra de Candeias, os zooms e movimentos de câmera colados à experiência dos personagens concentram-se em filmes da década de 1970: como *Zezero* (1974), *Candinho* (1976), e *Aopção* (1981). No filme de 1974, há uma inserção

²⁷ Entre a referida produção de *westerns*, concentrada na Itália entre os anos 1960-70, há um grande investimento no trabalho de fotografia, com a criação de uma gramática de enquadramentos e movimentos de câmera que colaboram com as tensões da narrativa. O uso de zooms faz parte de tal gramática. Nos filmes de Sérgio Leone e de Sérgio Corbucci, por exemplo, tais movimentos óticos são usados sempre dentro dos limites de credibilidade do universo diegético, com recorrências e velocidades calculadas, para que não destoem como elemento visual autônomo. Especialmente em *Vamos a matar, compañeros!* (1970) e em *Os violentos vão para o inferno* (1968), dirigidos por Corbucci e fotografados por Alessandro Ulhoa, os zooms são usados para: a) no início de uma cena, destacar os personagens envolvidos na ação, a partir de closes de suas faces; b) enfatizar objetos ou espaços de importância para a ação; c) a construção da tensão e do fluxo, em momentos de suspense, conflito armado e fuga; incluindo uma ênfase especial às trocas de olhares, entre os homens em combate, nos longos momentos de silêncio, que precedem ou sucedem ao soar dos disparos. Nos filmes fotografados por Ulhoa, especialmente, os zooms inserem-se em estruturas visuais mais complexas: modulando/acompanhando ações que ocorrem em distâncias diferentes em relação à câmera. O zoom tem assim uma função especialmente narrativa; trata-se de um artifício complementar, usado junto com outros recursos, dentro de um trabalho de fotografia bastante calculado, em seus enquadramentos e movimentos de câmera. No contexto cinematográfico de Candeias, não foi possível identificar um conjunto mais amplo de filmes que utilizem o zoom com recorrência. Trata-se de um tema a ser explorado. O primeiro episódio de *Em cada Coração um Punhal* (1969), dirigido por Sebastião de Souza e intitulado *Transplante de mãe* (1969), apresenta uma curiosa experiência com zooms. O recurso é usado de forma tão anárquica quanto em *Candinho* (1976), de Candeias, reincidindo no início e no final de certos planos. No filme de 1968, porém, trata-se apenas de um elemento entre outros, que contribui para ironizar a publicidade televisiva e radiofônica.

especialmente narrativa do efeito: mimetizando o movimento de adeus à família camponesa, ou então enfatizando o perder-se do caipira diante da metrópole. O outro tipo de uso do *zoom*, relacionado à criação de disjunções, porém, é mais abundante. Para José Carlos Avellar, em *Caçada Sangrenta*, o recurso consiste numa mera transposição de mecanismos, oriundos da memória cinematográfica do cineasta, que cria obstáculos à fluência da narrativa:

“Aqui resta apenas a solução mecânica, e por exemplo: a constante corrida da lente *zoom* para os rostos dos personagens não significa qualquer coisa em particular. O detalhe não é selecionado para levar o espectador a compreender melhor o sentido de um acontecimento. O realizador acredita, simplesmente, que o movimento da lente, por si só, tem uma expressividade natural, um sentido em si mesmo.”²⁸

Na maior parte das vezes, tal tipo de uso expressivo cria rupturas da narrativa, próprias ao cinema moderno, levando a uma “não-aproximação” (ANGELO, 2002, p. 72) e dialogando com as estratégias de agressão da cinematografia marginal dos anos 1960-70.

De acordo com Fernão Ramos, a estética do Cinema Marginal é marcada por uma relação agressiva com o espectador. O uso de imagens abjetas (vômitos, animalização do ser humano, deglutição aversiva, etc.), associadas ao horror, interfere na fruição e no desenvolvimento linear da ação (RAMOS, 1987: p. 124). Nos filmes de Candeias, o uso de movimentos óticos, panorâmicas e chicotes de câmera concentram-se num desconforto físico-visual. Ao lado do gosto pela sexualidade crua e pelas deformidades corporais, tais recursos suscitam o desconforto. Sua natureza, para além da curtição e do desespero visceral de alguns dos filmes marginais, nos remete a uma violência crua, da não-integração, entre espectador e filme, entre o rural/urbano, entre o cinema de Candeias e os recursos cinematográficos importados. Trata-se de um recurso inspirado nos *westerns spaghetti*, mas cujo uso é radicalmente diferente. Ao contrário de um uso calculado, próprio aos filmes italianos, muitos dos *zooms* de Candeias possuem um teor anárquico – tendem à agressão tátil, em sintonia com uma intuição aguçada aos movimentos bruscos e rupturas espaciais.

²⁸ AVELLAR, José Carlos. Cinemaníaco - Caçada Sangrenta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 24 ago. 1974.

Assim como o cinema analisado por Fernão Ramos, a obra de Candeias inicia-se num período onde “a relação de agressão com o espectador é valorada como tentativa de questionar sua posição social e despertá-lo do universo reificado.” (RAMOS, 1987: p. 123). As estratégias de choque, desenvolvidas por José Celso Martinez Correa no *Teatro oficina*, durante o pós-1964, fazem parte de tal contexto. Para massacrar a platéia burguesa, este teatro recorria à “brutalização” e ao “choque profanador”, (SCHWARZ, 1992: p. 85); o ataque à classe média voltava-se diretamente sobre ela, a partir de uma espécie de ritual abjeto, unindo excitação e mal-estar. Entre os filmes do Cinema Marginal, porém, os traços brechtianos deste “choque profanador” estão em segundo plano, servindo apenas como sustentação ideológica para um cinema centrado na exploração do abjeto (RAMOS, 1987: p. 123).

Nos filmes de Candeias, o relativo afastamento em relação ao “abjeto”, aproximando-se de uma chave da crueza (do olhar, do lixo e da sexualidade), propicia certos distanciamentos conscientizadores, presentes nos gestos dos personagens, em suas decepções e nas oscilações propostas pelo relato. Mas, no contexto da obra de Candeias, o que seria um gesto social e historicizado no sentido brechtiano? É possível que os gestos de desprezo, realizados por prostitutas de várzea depois do coito, sugiram a conscientização de tais personagens enquanto classe explorada e à deriva. É possível que a dimensão livre e subversiva dos *zooms*, inspirados e à revelia dos *westerns*, nos remetam a um fazer cinematográfico consciente, aguerrido diante do cinema estrangeiro.

Zezero (1974).

Curto e grosso, sem delongas e direto ao assunto, *Zezero* apresenta a história de um caipira que é seduzido pelo progresso oferecido pela metrópole e, lá chegando, insere-se no duro e repetitivo cotidiano do trabalho na construção civil; os gastos com o *Carnê do Baú* e com prostitutas dos arrabaldes são exorbitantes para seu salário, levando-o a perder tudo o que ganha. No final, por obra da sorte, o caipira ganha uma bolada na loteria. Ao voltar ao sertão, endinheirado, encontra a família morta, e experimenta o desgosto do ludíbrio pelo mundo da mercadoria; mundo este que o explora como mão de obra mal-paga e como consumidor viciado.

Há uma espécie de parábola, seguida de uma lição moral: não se deixe seduzir pelo progresso urbano, que propagandeia mentiras, iludindo os migrantes, levando-os ao êxtase do consumo, mas que no fundo não leva a nada, apenas à morte e à desagregação dos vínculos da vida no campo.

Em *Zezero*, a perambulação corresponde à sedução e à desilusão diante da falácia da vida na metrópole. Para apresentar essa história, que dura alguns meses (ou anos, quem sabe), o relato se apresenta por meio da fragmentação: a multiplicação dos canais narrativos mimetiza a experiência da cidade, que seduz o caipira; são construídas diversas disjunções, ou agressões a uma temporalidade fluida, que ao longo do filme misturam-se com a própria experiência do personagem diante da cidade. A jornada une o campo à cidade. Entre estes dois espaços, as oscilações do relato apontam para dois extremos que se entrelaçam: a cidade como instância externa e autônoma, que seduz o caipira; ou a cidade experimentada pelo personagem, como vivência quase autista, internalizada em suas dimensões rítmicas e espaciais. O espaço é construído por meio de fluxos internalizados, cujas acelerações e freamentos são construídos pela montagem.

Montagem acelerada + recorte X rupturas.

Ainda no sertão, o caipira depara-se com uma ilusão da cidade: uma bela mocinha, vestida com películas cinematográficas e trazendo produtos da indústria cultural: jornais, revistas, anúncios de emprego, imagens de mulheres nuas, jogadores de futebol e pessoas famosas. Junto com ela o relato assume a aceleração mecânica da montagem, dos closes e dos recortes de revista, sobrepostos em velocidade. Ao longo do filme, tal aceleração rítmica acompanhará momentos de êxtase sexual, de trabalho e de consumo, mimetizando a vivência do caipira na metrópole. Em *Zezero*, os deslocamentos, bem como a interação entre corpos e cidade, são marcados pela multiplicação dos focos narrativos. Ao lado do bombardeamento de estímulos sonoros, a sobreposição rítmica de espaços, construída por meio das oscilações do fluxo da montagem, é uma das marcas do relato. Em alguns momentos, a fragmentação da montagem cola-se visceralmente à experiência do personagem: a) depois de seduzido pela sereia da metrópole, o caipira imagina-se na cidade; do close de seu sorriso,

inicia-se uma sucessão de planos em exercício de colagem; o corpo do personagem/super-herói, como uma figurinha, perfila entre arranha-céus e fotos de mulheres nuas; b) sem dinheiro para pagar pelo sexo, o caipira masturba-se freneticamente; sucedem-se closes do seu rosto e fotos de mulheres nuas, até que o orgasmo chega, junto com a notícia de que ele ganhou na loteria. Em outros momentos, o tempo rígido e frenético do trabalho é rompido, abrindo “parênteses” de expressividade e dramaticidade deslocados: as cartas para a família e as cenas de sexo com prostitutas de várzea.

Candinho (1976).

Nos confins do mundo agrário, o ingênuo caipira presencia a queda do pai, que de velhice não consegue mais trabalhar. Já que a família não pode contribuir com a força de trabalho, capangas do fazendeiro, de pronto, colocam-na na estrada. A única escapatória vislumbrada, e alienante, é migrar para a capital, numa peregrinação religiosa, em busca da ajuda do bom deus, cuja figura, impressa num pequeno bilhete, é mostrada a todos os transeuntes. A cidade não é nada aconchegante, mas o caipira otimista insiste em sua busca, embrenhando-se entre as favelas, a multidão do Viaduto do Chá, os canteiros de obra, os terrenos baldios e a Rua do Triunfo. Uma amiga boliviana, com um bebê de plástico, soma-se ao caipira em sua peregrinação. Num parêntese narrativo, os escombros da cidade, vêm à tona: entre eles, presenciam-se operários em pausa para o almoço, um ninja dos arrabaldes, bem como uma prostituta, cujos dividendos de uma atividade sexual crua e grotesca são explorados pelo próprio pai. Desiludido com a pobreza urbana, o caipira volta à fazenda de origem, onde encontra o bom deus procurado: de conchavo com o latifundiário, tomando um cafezinho e assediando uma servente. A motivação inicial da peregrinação é negada, junto com a própria crença do pobre caipira, que vislumbra uma única saída, aparentemente utópica: a luta armada, representada por uma metralhadora, pendurada numa cruz, ao som de tiros.

Nesta pequena fábula com intuito desalienante, a imersão do caipira num estado de crença religiosa tem reflexos diretos sobre o relato. Diversos elementos contribuem para a construção de figuras circulares e de centro único. O personagem

desloca-se à cidade em busca de um deus único, anunciado pela canção caipira, que acompanha a peregrinação. Em São Paulo, o a perambulação inicial sugere uma cidade com um único centro, a catedral da Sé. Depois de uma passagem pelo *Play Center*, com seu logotipo espiralado, a chegada à referida igreja é representada por meio de um movimento ótico concêntrico: um violento *zoom-in/zoom-out*, sobre uma fotografia do edifício-matriz, destacando a região central da tela. A montagem de *Candinho* associa inúmeras panorâmicas, que acompanham os movimentos do personagem, hora para a direita, hora para a esquerda, sem um padrão estritamente definido, tendendo à embaralhação. Em algumas sequências, quando o personagem perde-se pela multidão, a tendência da câmera é acompanhá-lo, mantendo-o no centro do quadro, e também, mimetizando seu embate convulso com os transeuntes. A presença corporal do personagem, caricaturando um deficiente mental, em estado de surto, é marcada por movimentos circulares e desordenados, do caipira em torno de si. No filme, a articulação destes elementos circulares, unicêntricos, embaralhados e desordenados, colaboram para a desorientação. Constrói-se um relato em sintonia com as convulsões do personagem, ironizando seu estado mental e sua busca por um deus único, que ludibria os ingênuos adeptos.

Na forma convulsa, assumida pelo próprio relato, detectam-se as tensas coexistências entre a ordem rural em decadência e os vestígios de um mercado de consumo, que se embrenha entre as favelas e margens deterioradas da metrópole. Numa cidade convulsa, as verdadeiras possibilidades de salvação irrompem como devaneios, desagregações, choques diante da crueza (da sexualidade e da fome dos excluídos), que esconde atos de consciência e reivindicação.

Centralização, panorâmicas e zooms – construção de espaços subjetivados e convulsos.

Assim como em outros filmes do cineasta, a perambulação marca a estrutura narrativa. Aqui, ela apresenta-se como uma peregrinação religiosa. Em *Candinho*, a representação de um corpo em constante movimento constrói figuras circulares e de centro único²⁹. A estratégia de se manter o corpo no centro do quadro, levando a uma

²⁹ Para maiores detalhes, a respeito do funcionamento de tais figuras circulares e de centro único, em *Candinho* (1976), ver: _____. A deambulação e *Candinho*, de Ozualdo Candeias. In: MACHADO JR,

dissolução do poder das bordas do quadro, assume duas formas específicas: a) está presente na sucessão de panorâmicas, que acompanham os deslocamentos do caipira, por meio de movimentos circulares; e b) apresenta-se também nos confrontos do caipira com a multidão; nestes momentos, uma câmera livre e tensa persegue o personagem, reproduzindo seus atritos e tropeços. Em ambos os casos, o espaço é construído a partir de movimentos bruscos, convulsos, mimetizando a experiência do personagem diante da metrópole, adquirindo um estatuto quase subjetivo, da saturação mental do caipira, diante da crença religiosa, que se sobrepõe aos estímulos da metrópole. Em termos plásticos, a convulsão do espaço corresponde à própria incapacidade do caipira em ver/adentrar a metrópole.

Em termos de composição do espaço, as referências às figuras circulares e unicêntricas multiplicam-se. Ela está presente: nos movimentos corporais do personagem, que gira como um retardado mental em torno de si; nos movimentos óticos e de câmera (zooms e panorâmicas); e também durante as perseguições, na manutenção do corpo do personagem no centro do plano. Imaginariamente, tais referências espaciais associam-se a significados religiosos: seja à idéia de um deus único, que é só bondade, referido pela canção da trilha sonora; seja à idéia de uma São Paulo unicêntrica, tendo por referência um movimento centrípeto em direção à Igreja da Sé.

Nesta “narrativa da desilusão” (Cf. PINTO, 2006), o regime de composição dos espaços mimetiza o processo psíquico do personagem: a peregrinação alienada, efetivada durante todo o filme, é sucedida por uma ruptura conscientizadora. Em *Candinho*, a oscilação do regime de composição dos espaços aproxima-se da dualidade entre “centricidade” e “excentricidade”, proposta por Rudolf Arnheim.

***Travelling* acompanha o caipira na cidade. No final do filme. Composição tendendo à Composição com traços de “centricidade”. “excentricidade”.**

Durante a peregrinação pela cidade, predomina a “centricidade”³⁰: o centro da tela, ocupado pelo corpo do caipira, coloca-se como local de tensão – ele representa, ao mesmo tempo, o centro geométrico e o centro visual da composição. Dele suscitam os atritos com a multidão; para ele está direcionado o olhar da câmera. Em detrimento do espaço ocupado pelo corpo, focalizado e em movimento, o espaço circundante é de difícil fixação ao olhar, adquirindo uma dimensão fluida e opaca. Trata-se, portanto, de uma composição auto-centrada, que representa a própria incapacidade de relacionamento com o mundo. Por outro lado, no final do filme, as figuras tendem à “excentricidade”³¹: depois da desilusão, ao descobrir o conchavo do “bom Deus” com o latifundiário, o relato parte para figuras dualistas, como o plano/contra-plano, ou o horizonte – contendo de um lado a silhueta da personagem boliviana e, do outro lado, a cruz com a metralhadora. A dualidade sugere um embate, com significados sociais mais amplos e externos ao personagem, esbarrando em referências à identidade sul-americana e à união em torno da luta armada. Em *Candinho*, as tendências cêntricas e excêntricas relacionam-se de forma dialética, em termos de oposição e superação. Passa-se da alienação ao contato com o mundo, como se esse fosse um caminho

³⁰ Para Arnheim, “Psicologicamente, a tendência cêntrica representa a atitude autocêntrica que caracteriza a perspectiva e a motivação humanas no princípio da vida. A criança vê a si própria como centro do mundo que a rodeia. Percebe as coisas como dirigindo-se-lhe ou afastando-se dela, e as suas ações são controladas pelas necessidades e desejos, prazeres e temores.” (ARNHEIM, 1990: p. 18)

³¹ Já a idéia de excentricidade, relaciona-se ao indivíduo porque percebe que o seu centro é apenas um centro entre outros, pressupondo a interação social: “A tendência excêntrica é representada por qualquer ação do centro primário dirigida para uma ou diversas metas exteriores, ou objetivos. O centro primário atrai ou repele estes centros exteriores, e os centros exteriores, por sua vez, afetam o centro primário.” (ARNHEIM, 1990: p. 19)

amargo, porém necessário: uma interação de tendências que “representa uma tarefa fundamental da vida.” (ARNHEIM, 1990: p. 19)

A dissolução da figura unicêntrica, em direção a uma ordem dual, explicita o conflito entre classes e o conflito pela terra. Unicêntrica é também a cidade que embaralha a experiência do caipira. Vale lembrar que, em *Candinho*, o caipira depara-se com uma cidade unicêntrica, dotada de um estranho movimento de gravidade centrífuga, que atrai violentamente, mas expelle, mantendo os corpos dos migrantes como uma espécie de cinturão de asteróides, entre o urbano e o rural. Neste filme, está colocada a proeminência do conflito “rural x urbano” como chave para se pensar na experiência moderna daquele período; chave também para se pensar na exclusão decorrente da experiência moderna dos anos 1960-70.

A limitação da profundidade de campo.

Os constantes movimentos de câmera e movimentos óticos, associados à falta de definição dos contornos (pelo uso de películas vencidas, alguns dos corpos tornam-se borrões), levam à limitação da profundidade de campo, bem como ao achatamento do espaço, transformado num mundo gritante de granulações, em diálogo com a indefinição de certas paisagens com construções em ruínas ou com terrenos baldios. O problema da luminosidade pode ter colaborado, na escolha do cineasta, que privilegia planos voltados para o chão, enfatizando os pés dos personagens em curso, para não ficar sujeito aos estragos causados pela luminosidade do céu. Por este mesmo motivo, possivelmente, depreende-se a preferência por locações a céu aberto, ou a aversão a ambientes fechados, com pouca luz.

A interação com a multidão: Candinho (1976) , Gamal, o delírio do sexo (1969) e outros filmes.

Em *Candinho*, ao longo das cenas filmadas na cidade, as interações entre ator (Eduardo Llorente), câmera e espaço urbano sugerem uma experiência do imprevisto e do choque. Llorente, perseguido pela câmera de Candeias, realizando uma atuação grotesca e idiotizada, entra em atrito direto com os transeuntes, mostrando-lhes o

retrato do Cristo barbudo que traz consigo; tais interações corporais podem ser pensadas como um dispositivo que precede a *diegese*. Trata-se de um cinema em curso, de intervenção, que age sobre o mundo, unindo o documental e o encenado, incorporando em sua forma certos atritos, próprios à cidade e aos gestos irônicos do ator em direção aos transeuntes. Os *travellings* e panorâmicas embebedam-se pelas tensões do contato físico, dos tropeços e da abordagem que tira os transeuntes de seu fluxo normal. O choque físico é acompanhado por uma esculhambação ácida: a reinterpretação grotesca do personagem caipira de Mazzaroppi, protagonista de *O Candinho* (1953) de Abílio Pereira de Almeida, re-encenado *in loco* por Llorente diante da multidão de São Paulo. Eis aqui outra ambiguidade presente no filme de Candeias: um relato que se cola às experiências convulsas do personagem, construído a partir desta experiência de atuação que, por sua vez, remete-se a um ato de ruptura/questionamento/lucidez.

As intervenções diretas, sem ensaio prévio, enfatizando os embates entre personagens e câmera em meio à multidão, já haviam sido realizadas por João Batista de Andrade, em *O filho da televisão* (1969)³² e *Gamal, o delírio do Sexo* (1969). No período o cineasta elaborou filmes que dialogavam com as perambulações impotentes, próprias ao Cinema Marginal da Boca do Lixo. Logo após a promulgação do AI-5, Andrade era professor da ECA-USP e, com seus alunos de realização cinematográfica, desenvolveu uma forma de filmagem pensada como uma técnica de guerrilha (CAETANO, 2004: p. 136). Dado o perigo de se filmar nas ruas por causa da repressão militar, as cenas eram ensaiadas previamente com os atores; nos filmes referidos, para a tomada de certas cenas externas no centro de São Paulo, os atores saíam rapidamente do carro e seu improviso era acompanhado pelas lentes do fotógrafo Jorge Bodanzky. Quanto à perambulação pedestre pelas regiões centrais, as intervenções diretas da equipe de filmagem junto à multidão, bem como os reflexos entre a construção do relato e a loucura dos personagens, a proposta de *Gamal, o delírio do sexo* (1969) pode ser confrontada com aquela de *Candinho* (1976), de Candeias.

³² Terceiro episódio de *Em cada Coração um Punhal* (1969) – filme em três episódios, dirigidos por Sebastião de Souza, J. Rubens Siqueira e João Batista de Andrade.

No filme de João Batista de Andrade, as interações dos atores com a multidão aproximam-se daquelas existentes entre os vendedores/performances da região central e seu público; entre corredores ou rodas de transeuntes curiosos, os atores realizam perseguições e brigas, que figuram o desespero diante da ditadura; em alguns momentos, a câmera persegue os corpos que se misturam, em desespero, entre a multidão; em outros momentos, ela interage com os próprios personagens, rodeando-os, em meio aos espaços abertos pelos transeuntes curiosos, incomodados ou com risos de ironia.

No cinema de João Batista de Andrade, a performance dos atores diante da multidão é uma variação ficcional da “dramaturgia de intervenção”³³, desenvolvida pelo cineasta em documentários como *Liberdade de imprensa* (1967) e *Migrantes* (1972). De acordo com J.-C. Bernardet, a relação estabelecida entre equipe de filmagem e transeuntes entrevistados corresponde a uma intervenção sobre o real. Durante a abordagem, são fornecidas informações ao transeunte-entrevistado, sendo-lhes pedida a sua opinião. Assim, *Liberdade de imprensa* não capta o real tal qual, “mas gera intencionalmente uma situação específica, provoca uma alteração no real, e o que se filma não é o real como seria independentemente da filmagem, mas justamente a alteração provocada.” (BERNARDET, 2003, p. 75) O próprio filme coloca-se como um agente de transformação, com a criação e a filmagem de um momento único, de caráter pedagógico, que não existiria sem a realização do filme. Na produção ficcional de João Batista de Andrade, a referida “dramaturgia de intervenção” transmuta-se, tornando-se uma modalidade de intervenção urbana, que une ficção e intervenção sobre o real. Não se pede a opinião do transeunte; a ele não cabe falar, mas sim conceder a atenção, sujeitando-se ao choque, ao estranhamento, ao engano ou ao incômodo. Tais performances parecem incorporar, como pressuposto, o perigo e a possibilidade da intervenção policial. São intervenções de agonia, figurando a urgência, o desespero e o engodo. Os traços pedagógicos são amenizados, substituídos por um ato-denúncia.

Em *O filho da Televisão* (1969), as intervenções em meio à multidão também são usadas; elas inserem-se numa estrutura narrativa fragmentada, que une a

³³ Designação atribuída por Jean-Claude Bernardet (2003), em *Cineastas e Imagens do Povo*, no capítulo dedicado aos documentários de João Batista de Andrade.

desorientação promovida pela propaganda televisivo-radiofônica, e a violência agônica diante da perseguição política e do terrorismo de Estado. Depois de engravidar a esposa do patrão, o jovem modelo publicitário Júlio é perseguido, pelo próprio patrão e pelo esquadrão da morte. O relato assume a forma de um bombardeamento de estímulos, mimetizando uma consciência embotada e agonizante – mesclam-se sonoridades e marcas de produtos, inspirados na TV e no rádio; os espaços percorridos fragmentam-se; diferentes blocos de ação são embaralhados. Entre tais blocos, inserem-se performances, realizadas pelos atores no centro da cidade. Tais performances são mais provocativas do que em *Gamal, o delírio do sexo* (1969); por vezes, exige-se dos transeuntes algum tipo de ação, mimetizando o delírio provocado pela perseguição política ou pelos meios de comunicação em massa. É o caso da cena no viaduto do chá, onde um ator gesticula freneticamente para o alto, afirmando que vê um disco voador, e logo é acompanhado por um círculo de observadores enganados.

Em *O cinema dilacerado*, José Carlos Avellar (1986) interpreta de outra maneira as interações com os transeuntes, propostas pelos filmes de João Batista de Andrade. Num cinema onde o silêncio é adotado como atitude politizada, onde a representação da impotência é uma atitude em comum, alguns filmes ousam correr o risco, realizando uma “rápida olhadela por uma das brechas do esconderijo”. No caso de *Gamal* (1969), quando a câmera “se afasta da ficção que está registrando para filmar as pessoas que em torno da equipe observam as filmagens [...] O esconderijo e a brecha - e uma brecha enorme, escancarada – aparecem com igual destaque na imagem.” (AVELLAR, 1986: p. 106). Como em outros filmes do período, o protagonista é um intelectual sem chão, sentindo-se à margem, refletindo uma sociedade desfigurada pela censura e pelas formas de lazer impostas pelo capital multinacional. Em *Gamal*, porém, o olhar não se restringe àqueles que foram colocados à margem do poder, arriscando-se a abordar as pessoas comuns. De acordo com Avellar, o referido olhar é ambíguo, incompleto, suscitando conflitos no filme; deixa escapar um tom de queixa, como se estivesse reclamando da apatia dos espectadores, diante dos filmes, diante do país, ou diante do sofrimento dos intelectuais que lutavam por um país melhor; por outro lado, demonstra-se apto à luta, ao lado das pessoas comuns. O

referido tom de queixa, ambíguo, também é identificado por Avellar nos filmes de Luiz Rosenberg Filho – *Jardim das espumas* (1970) e *A\$Suntina das AmériKas* (1976).

Uma centelha de queixa, acompanhada por um tom provocativo, está presente em *Jardim de Guerra* (1968), de Neville de Almeida. No auge da experiência de tortura, depois de capturado por uma organização de direita, Edson delira e tem um devaneio: vê-se perambulando pelas ruas, entre os transeuntes. No início de um dos *travellings*, após sofrer um esbarrão do personagem, uma senhora observa a câmera com rancor. A ênfase à face do personagem, associada à mixagem de sonoridades televisivo-radiofônicas em detrimento dos sons ambientes, reafirma a subjetividade da sequência de perambulação. Trata-se do ponto culminante de uma narrativa rarefeita, que une duas formas de violência: a tortura física e psicológica, associada ao bombardeio sonoro-visual realizado pela indústria cultural.

Em *Hitler III mundo* (1968) de José Agrippino de Paula, as performances urbanas de um Samurai (Jô Soares) assumem um teor mais interativo, onde os transeuntes são chamados para um jogo, que envolve a auto-representação animalizada e objetificada. É o caso da passagem do Samurai por uma favela: depois de perseguirem o personagem como uma espécie de Salvador, dezenas de crianças são transformadas numa manada de porcos, que é alimentada com restos de legumes, diante da aglomeração de observadores.

Em *Finis Hominis* (1971), de Mojica, o profeta chega a São Paulo pelo Jardim da Luz; como um pregador, ele discursa para a roda de transeuntes-observadores, simulando uma situação comum no centro da cidade, o cinema tenta mesclar-se ao real, enquanto objeto de atenção popular, numa *performance-espetáculo*. Em “O filho da TV”, o cinema leva a multidão a um posicionamento, que indiretamente denuncia uma situação de engano. Em *Gamal*, o cinema se utiliza da multidão, para a criação de atritos de retenção e para a criação de choques (risos e curiosidade). Já em *Candinho*, o personagem solitário aborda os transeuntes, interpelando-lhes física e verbalmente. O espetáculo torna-se agressão, que diversas vezes suscita reações físicas, como socos e empurrões, provocando os transeuntes em sua atitude passiva e desengajada; por outro lado, há espaço para o encontro, quando a câmera se esquece do protagonista, e se desdobra num movimento compreensivo, circulando em torno de um deficiente mental.

Capítulo 2. Um cinema *emudecido*.

“Le cinema mutique, lui, est un genre situé au carrefour entre la nostalgie cinéphile d’un âge d’or du silence perdu et d’une certaine perception moderne de l’être humain comme espèce, être de comportement pris dans une lutte pour la vie impitoyable, livré à la compétition, aux appétits, chez qui donc les paroles ne peuvent être que la masque idéologique de réalités dures et cyniques.” (Michel Chion, 2003: p. 293)

No cinema de Ozualdo Candeias, a instância sonora/musical cumpre uma função primordial para a construção do deslocamento dos personagens pelo mundo. Em termos técnicos, usa-se a pós-sincronização, baseada principalmente na inserção de ruídos e de trechos de músicas/canções regionais. A precariedade dos meios de produção espelha-se diretamente na técnica utilizada e, metaforicamente, no aspecto sujo e descontínuo de certas ambientações sonoras. Os personagens dos filmes realizados entre os anos 1960-70 são praticamente mudos, quase não se fala; ao contrário do cinema silencioso, que ao invés de ser mudo, era repleto de ruídos e falas sugeridas pelas imagens (Cf. CHION, 2003: p. 11-14). A situação limítrofe, de seres expulsos e/ou sem colocação social, reverbera sobre a inaptidão à verbalização. Mudo, aqui, equivale à incapacidade de ação, materializada num enorme silêncio. Neste sentido é possível pensar numa variação do denominado cinema “emudecido”³⁴, proposto por Michel Chion, como um tipo de cinema marcado por personagens mudos, ou quase mudos, possuindo uma relação problemática com um mundo de impiedades, onde a fala aparece como máscara ideológica para realidades duras e cínicas; um cinema onde a verdade está “na presença das vestimentas e das faces, na expressão dos olhares e no engajamento dos atos.” (CHION, 2003: p. 293). Neste cinema, “l’absence de la parole, fréquemment combinée avec la présence de bruits synchrones ponctuels plus ou moins stylisés, creuse un vide, d’ailleurs recherché comme tel.” (CHION, 2003: p. 293). No caso dos filmes de Candeias, não se fala por deficiência física ou por incontinência social. Mas, ao vazio interior, são contrapostos os dejetos sonoros de uma sociedade impelida pelo progresso e pelas reminiscências do mundo rural, abrindo um universo de possibilidades de contrastes.

³⁴ A idéia de “cinema mutique”, traduzida aqui por “cinema emudecido” é usada por Chion para pensar em filmes realizados a partir dos anos 1960, sobretudo certos *westerns* e policiais com protagonistas de fala limitada, como aqueles protagonizados por Alain Delon, Charles Bronson, Toshiro Mifune, Clint Eastwood, ou ainda, por Jean-Louis Trintignant, em *O vingador silencioso* (1968), de Sergio Corbucci.

Num cinema de seres deslocados, as relações entre sons e imagens também são deslocadas – pautadas por atritos, asperezas, momentos de choque entre o vazio e o caos sonoro. Trata-se de algo da ordem do a-sincrônico, próprio ao cinema moderno, onde se rompe com verossimilhança, por meio da “exibição dos procedimentos e dos meios audiovisuais como tais, com a consequência de valorizar a descontinuidade.” (CHION, 2003: p. 98). Opera-se com “os efeitos de ruptura”, os “encavalgamentos”, os “ruídos da cadeia fílmica” (CHION, 2004: p. 166), rompendo assim com a homogeneidade entre sons e imagens, interferindo no efeito de realidade da imagem fílmica, usando o som de forma dramática, abalando a alienação identificadora, entre “espectador e a cadeia fílmica”. (CHION, 2004: p. 167.). Suspende-se também a predominância da voz, ou “vococentrismo” (CHION, 2003: p. 437), tão explorado pelo Cinema Clássico. Nos filmes abordados, a voz aparece apenas como um entre outros ruídos, num mundo dominado pelo descompasso. Abandonando-se “os procedimentos verbo-cêntricos [...] colocando a nu a fala em suas substância, como atividade desconectada do mundo que atravessa os personagens [...]” (CHION, 2003: p. 98.)

O a-sincrônico, presente nas experimentações sonoras de Candeias, está em sintonia com propostas de ruptura da identificação clássica, existente entre sons e imagens; entre elas pode-se citar o manifesto de Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov que, ao debater a origem do cinema sonoro, defendiam que “O primeiro trabalho com o som deve dirigir-se, orientar-se pelo princípio de sua não-sincronização clara, em relação à imagem visual.”³⁵; por outro lado, certas rupturas, criadas entre sons e imagens nos filmes de Candeias, ao proporem um questionamento da sociedade brasileira do período, flertam com o uso da música proposta por Brecht, com seus gestos sociais³⁶.

Entre a crítica, costuma-se pensar nos sons dos filmes de Candeias como “comentários sonoros”, que atribuem novas dimensões às imagens e, em alguns momentos, reproduzem para o espectador a própria violência do mundo experimentado pelos personagens. Alessandro Gamo, por sua vez, defende a

³⁵ Eisenstein, S.M.; Pudovkin, V.I., Alexandrov, G.V. “A statement” In: Weiss, E.; Belton, J. **Film Sound, Theory and Practice**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985. p. 84.

³⁶ “O gesto social é o gesto que é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições desta sociedade.” (BERCHT, Bertold. Acerca da música-gesto. In. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p. 194)

inexistência de uma hierarquia que norteie o uso dos ruídos, das músicas e das falas nos filmes de Candeias. Segundo ele,

“o uso dos sons segue antes uma sobreposição de sentidos do que um papel previamente estabelecido. Trata-se de uma atitude de intervenção – muitas vezes quase um comentário – do realizador em relação aos personagens e às diferentes situações. Apresentando as marcas desses personagens de vidas tão instáveis relacionadas à própria vivência e sua percepção de mundo.” (GAMO, 2000: p. 62).

Tal atitude de intervenção dialoga, certamente, com a ironia e o deboche, próprios a filmes do Cinema Marginal, que na época radicalizavam na agressão e na ruptura do diálogo com o público; por outro lado, tais intervenções evocam traços da experiência pessoal do cineasta, como caminhoneiro e conhecedor de expressões populares de beira de estrada, do imaginário das prostitutas de rodovias, das canções caipiras e regionais, das sonoridades dos pássaros do Centro-Oeste Brasileiro, e também, dos sentimentos de saudade, próprios aos choferes e viajantes sem rumo. Em algumas de tais intervenções, como sugerido por Gamo, evoca-se uma “relutância” em fazer os personagens falar, com uma “irrupção na banda sonora da subjetividade dos personagens” (2000: p. 76), presentes por meio de balbuciar, de vozes pouco audíveis em descompasso com as imagens, e também, a partir da solidão das canções regionais presentes nos filmes.

*

Em *O som no cinema brasileiro*, Fernando Moraes da Costa define a obra de Candeias como um cinema marcado pelo uso estruturante do silêncio. De acordo com Costa, em conflito com os padrões usuais do cinema clássico, os filmes do cineasta contribuem para um exercício de prestar atenção nos silêncios da trilha sonora:

“É necessário comentar que a reconstituição de vozes e de ruídos correspondentes a ações vistas nas imagens não contribuem, no caso de Candeias, para a impressão de realismo. Pelo contrário, a falta de correspondência entre sons recolocados e imagens – ruídos em primeiro plano quando a imagem os pediria ao fundo, vozes que não tentam mascarar sua falta de união original com o plano – fazem com que, paradoxalmente, mesmo o sincronismo continue a minar o realismo. Na obra de Candeias está provavelmente o maior exemplo de construção de uma trilha sonora que, imperfeita tecnicamente para os padrões do cinema narrativo convencional, descreve relações interessantes para com as imagens.” (COSTA, 2008: p. 195)

*

Ao trabalhar com silêncios, o cinema “emudecido” de Candeias coloca-se como uma variação da atitude de reserva, um afastar-se forçado, beirando o suicídio, presente em filmes brasileiros dos anos 1960-70. Especialmente em filmes do Cinema Marginal, mas não restrito a este grupo de obras, há uma conscientização da impotência frente à conjuntura política do país: diante da impossibilidade de intervenção, resta o silêncio, a esculhambação, ou ainda, a marginalização como ato heróico. No caso da obra-homenagem ao assaltante Cara de Cavalo, morto pela polícia em 1966, Hélio Oiticica inscreve “Aqui está e ficará; contemplai o seu heróico silêncio”, reafirmando o marginal como figura de revolta. Para Ismail Xavier, apesar da distância presente entre as obras do Cinema Marginal, elas compartilham “o impulso de liberação agressiva, vivida na tonalidade de um gesto romântico em que a viagem interior e o grito na esfera pública se figuraram mutuamente, às vezes à revelia”; outro ponto em comum é o ataque ao horizonte pedagógico do Cinema Novo, questionando-se assim “a utopia de comunhão futura da nação, construída pela tomada de consciência.” (XAVIER, 2001b: p. 19) Para Avellar, o silêncio faz parte de um desejo de colocar-se à margem, uma resposta violenta, sofrida e autopunitiva, que às vezes assume-se como ação consciente, um calar-se quando a violência não pode ser representada de maneira conscientizadora – “O melhor, para evitar erros novos, para evitar novas mentiras, era permanecer em silêncio”.

*

“Com a censura apertando firme (alguma coisa se passava, mas não se sabia ao certo), e com o poder atuando como uma força desagregadora (dos grupos políticos que existiam antes de abril de 1964 e de todas as vozes discordantes das determinações geradas do centro de controle e decisão do país), o simples ato de falar já podia soar como um gesto subversivo. Quando um poder se apóia na força bruta e só representa a si mesmo é obrigado a exigir um silêncio absoluto para se fazer ouvir. Silêncio por medida de segurança. E então é até possível que um simples “oi!” possa soar como uma explosão. Mas isso não se sabe ao certo.” (AVELLAR, 1986: p. 106)

Entre grande parte dos filmes do Cinema Marginal, a trilha sonora atua de maneira disjuntiva em relação às imagens. Nos filmes, a sensação de impotência assume a forma de trilhas sonoras fragmentadas, que acompanham a fragmentação da

própria da narrativa. De acordo com José Carlos Avellar, no Cinema Marginal, os filmes não são marginais devido ao seu método de produção ou às suas formas de narração, que contrariam os hábitos do mercado. (AVELLAR, 1986: p. 89) Trata-se de uma atitude política, um desejo consciente de colocar-se à margem, num momento onde a população é alijada do poder de decisão, tendo os direitos políticos confiscados à força, pela violência. Tal atitude influencia diretamente o conteúdo e, especialmente, a forma das realizações cinematográficas. A cisão entre o intelectual e sociedade brasileira, bem como a impossibilidade de ultrapassar as barreiras criadas pelo poder, são levadas ao extremo. “Desta forma, quer através do comportamento dos personagens, quer através da estrutura narrativa, este conjunto de filmes se define pela impossibilidade de ação.” (AVELLAR, 1986: p. 89) O sentimento de impotência assume a forma do silêncio, da recusa da fala, ou simplesmente, da falência da palavra como meio de ação. Em termos práticos, diversas são as formulações: há diálogos que não são escutados, porque estão encobertos por músicas, gritos ou ruídos; enfatiza-se a fala enquanto ato mecânico, um falar sem motivo que não se desdobra em formulações verbais; os personagens conversam sobre assuntos banais, reafirmando a existência de ações gratuitas, sem finalidade; a forte presença de berros, sonoridades discrepantes e de uma verborragia agressiva, explicita o desespero e a incapacidade de formulação de projetos; a profusão de vozes mimetiza a situação de tortura, os interrogatórios policiais, ou ainda, a loucura diante da violência física; algumas das trilhas sonoras pautam-se pela mixagem, dialogando com o universo da cultura de massas (rádio, TV, publicidade e cinema de grande público). Assim sendo, o silêncio não se restringe à incapacidade de verbalização, ou à inexistência de diálogos. Trata-se de figurações da incapacidade de ação, tendendo ao desbunde ou à consciência do alijar-se, incluindo o silêncio do calar-se e a impotência da loquacidade verbal.

Enquanto atitude, o silêncio não se restringe à incapacidade de formulação verbal por parte dos personagens. Pode tratar-se da inexistência de falas, ou então, de uma verborragia desorientada. Falar de menos; falar demais. Em *Trajectoria crítica* (2011: p. 315), Bernardet defende a oposição entre o derramamento verbal e o mutismo como uma boa chave para se pensar nos filmes do período. De certo modo, ambos remetem-se ao silêncio ou à inexistência de projetos, podendo coexistir dentro de um mesmo filme. Personagens em crise; intelectuais em crise; arte em crise –

incapacidade de formulação da experiência num contexto de exceção. Dizer em excesso equivale a não dizer; mostrar em excesso equivale a não mostrar.

Em tal produção marginal dos anos 1960-70, as vozes sem corpo e os corpos sem vozes violentam a percepção; chamam a atenção para uma materialidade fissurada ou descompassada – aquela dos sons cíclicos sem origem e aquela dos corpos sem ação. O referido descompasso, por sua vez, dialoga com o poder dos “acúsmatos”³⁷ sobre as imagens. Neste caso específico, pode-se pensar na onisciência, na onipotência e na onipresença, não do personagem sem voz, mas da própria impotência; uma atitude oscilante e alucinada, hora voltada para si, hora voltada para o mundo exterior.

O silêncio como incapacidade de verbalização, em obras marcadas por disjunções sonoro-visuais.

Em *Hitler III mundo* (1968), de Agrippino de Paula, a impotência de heróis que lutam contra um ditador-fantoches é reafirmada por uma trilha sonora autônoma. A sucessão de sonoridades televisivo-radiofônicas, ritmos de infantaria e vozes, alucinadas e sussurrantes, cria desgastes e disjunções sonoro-imagéticas, sugerindo uma espécie de consciência esquizofrênica³⁸. Algumas das vozes acompanham os movimentos labiais, mas as coincidências são apenas parciais e irônicas. Em outros momentos, as vozes adquirem total autonomia, tornando-se comentários enlouquecidos, em terceira pessoa, que pairam sem encontrar os corpos, construindo uma instância descolada, incapaz, voltada para si, suspensa em relação ao mundo e com reverberações sobre as imagens. Essa consciência disjuntiva, presente no filme de Agrippino de Paula, representa a própria condição do intelectual e do artista do terceiro mundo, sofrendo a violência militar e da indústria cultural. Em *Bang-Bang*

³⁷ Objeto ou ser que se apresenta, na imagem, sem emitir sons; ou então um som diegético, cuja fonte não é visível. De acordo com Michel Chion, os personagens sem voz, ou as vozes sem personagens possuem poderes especiais sobre as imagens: estão em todos os lugares; vêem tudo; sabem de tudo; podem tudo. (Cf. CHION: 2004)

³⁸ Vale lembrar que, para Laplanche e Pontalis, em seu *Vocabulário da psicanálise*, a esquizofrenia é marcada por uma dissociação entre as diferentes funções psíquicas: “a incoerência do pensamento, da ação e da afetividade, o afastamento da realidade com um dobrar-se sobre si mesmo e a predominância de uma vida interior entregue às produções fantasísticas (autismo), uma atividade delirante mais ou menos acentuada e sempre mal sistematizada.” (Laplanche e Pontalis, 1992: p. 158).

(1971), de Tonacci, o relato cola-se à idéia do eterno recomeçar, da incapacidade de formulação de ações, ironizada a partir das não-ações de uma gangue de bandidos escrotos e impotentes. O próprio título sugere uma sonoridade repetitiva. As brigas e canções, verbalizadas pelo personagem realizado por Paulo César Pereio, importam por sua materialidade cíclica e incômoda, chamando a atenção à mecânica que leva ao recomeço. Apesar de existirem falas, nada é dito, nada se formula e tudo se repete ³⁹.

Nos delírios de Jorge, protagonista de *Gamal* (1969) de João Batista de Andrade, a voz é enunciação internalizada da impotência. As perambulações alucinadas, pelo centro e periferias de São Paulo, correspondem a projeções mentais, do próprio personagem em crise, perseguido por um trio de burocratas animalizados e por duplicações de sua própria personalidade. A verbalização corresponde a uma espécie de tarefa de Sísifo, onde o momento de conscientização/liberdade é substituído pelo desabar, impotente e internalizado. Jorge articula frases apenas uma vez. Diante da amante Luiza, explicita uma procura sexual desesperada, sem sucesso, que redundará numa individualidade prestes a explodir. Trata-se de uma impotência cíclica, que também está presente nas composições sonoras. Ruídos, sirenes, vozes e murmúrios animalizados, com suas oscilações periódicas, reverberam sobre a cidade em ruínas, criando sintonias com a individualidade doentia de Jorge.

Em *Orgia ou o homem que deu cria* (1970), berra-se em demasia, num processo de dramatização da fala, metaforizando uma sociedade em crise. Neste filme de Trevisan as falas aderem à idéia de uma profecia da impotência, aquela de um Sertão que, ao invés de virar mar, torna-se um imenso cemitério. Alguns dos personagens evocam discursos proféticos, pela tonalidade de pregação, que se desdobram na esculhambação do futuro e da possibilidade de ação. Na memória do espectador, tais sonoridades compõem uma massa verborrágica, dramática e contínua, regida pelo deboche, e também, por uma paródia com toques carnavalescos ⁴⁰. Assim, um caminhoneiro, com sapatos na mão, diz que algo vai explodir, numa referência a *O*

³⁹ Em *O cinema dilacerado*, José Carlos Avellar (1986) enfatiza o tom corriqueiro e a banalidade de algumas das conversas de *Bang-bang*, associando-o a uma atitude básica dos filmes marginais: o descompromisso (com o conteúdo das falas, com a narrativa e com o próprio mundo). Como se, ao chamar a atenção para o cinema enquanto matéria, minimizando a importância dos conteúdos, os filmes mimetizassem a própria posição de certos intelectuais e artistas, diante da repressão militar – ou seja, o distanciamento, a incapacidade de ação, o silêncio.

⁴⁰ Em *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*, Guiomar Ramos (2009) contribui para pensar nas falas e nas sonoridades de *Orgia ou o homem que deu cria* em sua função paródica.

bandido da Luz Vermelha (1968). O verborrágico intelectual, interpretado por Jean-Claude Bernardet, engasga-se com as páginas de um livro, numa ação que é comparada ao ato de defecar. O cangaceiro grávido realiza um longo discurso sem nexos, onde a grande transformação é a morte pela peste. As entoações proféticas desdobram-se numa procissão carnavalesca, onde as possibilidades de inversão ou transformação são negadas pelo deboche: a verbalização equivale ao caminhar sem fim, vazio em termos de projeto.

Em *Caveira my Friend* (1970), de Álvaro Guimarães, as disjunções entre sons e imagens são novamente usadas, de maneira criativa, ironizando os personagens e sua capacidade de ação. A história apresenta as trajetórias de duas gangues concorrentes, em Salvador, concentradas nas figuras do bandido Caveirinha e do artista Edson. A ironia ao cinema de gângster apresenta-se por meio de deslocamentos, assaltos, perambulações, encontros e certos personagens que tendem ao embaralhamento. Na trilha sonora, diversas são as estratégias que colaboram para o mesmo efeito. As sequências iniciais sugerem uma narrativa em *flashback*, contada em primeira pessoa, por um dos colegas de Caveira. A voz *off* faz referência a si mesma, “olha lá eu, junto com a namorada de Caveira”, mas o corpo está muito longe, impossibilitando ancorar o emissário da fala, dando origem a uma voz *off* fracassada, que falha na tentativa de adequar-se a um corpo. Ao longo do filme, tal voz *off* fracassada reaparecerá, simulando a voz de outros personagens e colaborando para um embaralhamento dos focos narrativos. O fracasso da narrativa em apresentar um foco uníssono, no fundo, dialoga com o fracasso da gangue de Caveira, e com o a derrota do próprio cinema enquanto gesto.

Meia volta ao Cinema Novo: a falência da palavra como forma de ação política, em obras marcadas por muitas falas e pouca ação, ou por gestos que representam tal falência.

Em *O Cinema dilacerado* (1986: p. 98-100), Avellar destaca que a atitude de colocar-se à margem, explicitando a impotência diante da violência autoritária, não se resume aos filmes do Cinema Marginal. Filmes do Cinema Novo, como *O desafio* (1964), *O bravo guerreiro* (1969) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*

(1969), entre outros, incluem um calar-se como consciência da incapacidade de intervenção política. Apesar da verborragia, tais filmes trabalham com a falência da palavra como meio de ação. O silêncio não está na falta de sons, mas sim, na impossibilidade de ação física. O calar-se equivale à impossibilidade de agir diante da conjuntura; trata-se, porém, de um afastar-se politizado, consciente do que foi perdido, um balanço do fracasso dos ideais revolucionários pré-1964, diferente da mera esculhambação, presente em filmes do Cinema Marginal. Nas fitas de Dahl e Saraceni, fala-se muito e age-se pouco. Em *O desafio* (1964), realizado em resposta ao golpe de 1964, Marcelo é um jornalista de esquerda, sem perspectivas e sem vontade de agir. O golpe gera um grande impasse, na vida pessoal do protagonista, e também, nas possibilidades de contato entre intelectuais, proletariado e burguesia industrial. Os longos planos, o falar constante e não-incisivo ⁴¹, bem como os enquadramentos, que imobilizam os corpos como objetos sem interação, reafirmam o silêncio e a impossibilidade de ação. Diante da encenação do show *Opinião*, com a presença de Maria Bethânia cantando Carcará, Marcelo demonstra-se inativo e introspectivo; um posicionamento cético diante do poder da música popular como forma de protesto e de conscientização. Vale lembrar, porém, que o plano final, com o desaparecimento de Marcelo escadaria abaixo, acompanhado pela música de *Arena Conta Zumbi*, atenta para alguma saída ambígua – apesar da ênfase a uma música de protesto, incitando à “guerra”, o desaparecimento físico do personagem pela escada sugere uma atitude de reserva. Em *O bravo guerreiro* (1969), ecoando os acontecimentos de 1968, a verborragia encobre o silêncio e a falta de ação. O senador Miguel muda de partido, na tentativa de combater a direita com as suas próprias armas. Neste filme, a imobilidade dos corpos dialoga com a impotência das palavras praticadas em profusão. Às vezes, a fala equivale aos movimentos puramente físicos, à retórica pendular, ao balançar de um homem ao mar, ou ao peso morto de um político incapaz de representar a palavra do operariado. Nos planos finais, Miguel cala a própria boca com um revólver: impossibilidade da política como um diálogo entre partes. Em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), ao presenciar uma execução em massa, o

⁴¹ Em coro com a monotonia dos diálogos de *O desafio*, Gilda de Mello e Souza questiona: “O erro de Saraceni, no entanto, foi confiar excessivamente no poder esclarecedor da palavra, optando por um diálogo não só explicativo e estático, mas dentro da pior convenção teatral.” (SOUZA, Gilda de Mello e. “Diálogo e imagem n’O Desafio.” *Suplemento literário, O Estado de S. Paulo*, 18 junho 1966).

personagem do professor embriaga-se. Diante da demonstração avassaladora do poder coronelista, com a falência da palavra como forma de intervenção política, resta-lhe ir às armas. Neste filme, a consciência da impotência é sucedida pela ação física. O professor une-se a Antônio das Mortes, ao lado dos desfavorecidos, na luta contra o latifúndio.

De volta ao cinema de Candeias.

O cinema “emudecido” de Candeias é uma variação do colocar-se à margem, ou do silêncio, presente no cinema brasileiro dos anos 1960-70. Em busca de uma lógica interna para as sonoridades de tal cinema, pode-se pensar na construção de atmosferas sonoras que oscilam: assumindo diferentes graus de assincronia, hora tendendo ao quase-objetivo, hora tendendo à estranheza, ao visceral e ao onírico. Tais oscilações comportam-se de diferentes maneiras, mimetizando as crises e situações de tensão/distensão dos personagens diante do mundo. A partir da proposta de Chion, em *Le son au cinema* (1992: p. 32-33), pode-se pensar em três tipos fundamentais de sons, de acordo com as relações estabelecidas com as imagens: **os sons in**, sincrônicos, cuja fonte sonora é visível na imagem; **os sons fora de campo**, cuja fonte sonora não é visível na imagem, porém situa-se imaginariamente num tempo/espaço contíguo àquele mostrado pela imagem; e ainda **os sons off**, que emanam de uma fonte invisível, situada em outro tempo/espaço em relação àquele mostrado pela imagem – por exemplo, a música do filme, ou ainda, a voz de um narrador externo ou que conta a ação no passado. Devido à natureza descompassada do cinema “emudecido” de Ozualdo Candeias, raras são as sonoridades *in*: alguns ruídos urbanos, expressões verbais, balbuciar, tiros, galopes de cavalos e rangidos de portas caracterizam-se como ruídos de ambientação. Outros dos sons, por sua vez, trata-se de elementos *off*, provenientes de um tempo/espaço diferente, que comenta, ironiza, agride, e às vezes, estabelece relações ambíguas com o mundo interno dos personagens. Pelos traços violentos, manipulados e descompassados, opostos ao caráter translúcido dos sons *in*, tais elementos *off* adquirem qualidades quase que viscerais, ou internalizadas. Fazem parte de tais sonoridades *off*: as músicas de acompanhamento, bem como os piados

de pássaros, rosnados de cães, as sinetas, as percussões rítmicas e as propagandas radiofônicas, entre outros sons.

Em termos gerais, nos filmes de Candeias, o campo sonoro oscila entre sons *in* descompassados, e sonoridades *off*, de fonte invisível, mas cujas tessituras e intenções, em certos momentos, remetem-nos à experiência dos personagens e a seus deslocamentos.

Analisar o comportamento do campo sonoro, nos diferentes filmes do cineasta, é portanto criar parâmetros para tais oscilações, entre sonoridades *in* deslocadas e sonoridades *off*, entre os aspectos quase-objetivos e assíncronicos da trilha sonora/musical. O silêncio deste cinema “emudecido” não equivale simplesmente ao silêncio dos personagens, em meio a um mundo caótico e usurpador; o silêncio diz respeito à ruptura do contato de tais deserdados com o mundo, às suas impossibilidades de humanização, às suas incapacidades de colocação em relação ao mercado de trabalho ou à posse da terra; a este silêncio, rompido aqui e ali por sonoridades *in* deslocadas, se contrapõe a criatividade humanizadora do fazer cinematográfico, com o uso de técnicas adaptadas à falta de recursos, rompendo com as convenções de um cinema de grande orçamento.

Algumas das questões que norteiam a abordagem dos sons nos filmes de Candeias: a) a função dos sons em relação à idéia geral de cada filme; b) as oscilações ao longo de cada filme; c) a natureza de tais oscilações, levando-se em conta os níveis de auricularização (relações entre sons e o que é escutado pelos personagens), as respectivas influências sobre a construção de tempos e espaços deslocados; d) as correlações, de significados, entre as situações vividas pelos personagens e as formas assumidas pela instância sonora; e e) as brechas para a coexistência de estilos, a partir dos contrastes sugeridos pelas relações entre sons e imagens.

A margem (1967).

“Le fantastique n’est pas mieux partagé. Le simple décalage des paroles et des bruits peut produire des effets surprenants. [...] Les bruits sont en avance ou en retard, les sons sont inversés ou se produisent sur des timbres qui ne sont pas les leurs. Un univers de dissonances et de désynchronismes est à portée du micro.” (MITRY, 1965, vol. 2: p. 115)

Na história da dupla de casais, que perambulam entre as margens do rio e o centro urbano, tudo parece funcionar a partir do descompasso, entre o rural e o urbano, entre a várzea e a cidade. Numa espécie de limbo das almas, entre a vida e a morte, abre-se um grande lapso espacial e temporal, marcado pela dissolução dos espaços e movimentos. A primeira sequência do filme sugere o tom geral da trilha sonora: enquanto as imagens apresentam o movimento de uma canoa, que se aproxima de uma região de várzea, observada por dois casais com suas faces de espanto, o deslizante *leitmotif* tocado pelo Zimbo Trio sugere fluxo e tensão. Associação feita: o fluxo da troca de olhares, entre os casais e a mitológica passageira da embarcação, confidenciando um estranho mistério eminente, adquire uma atmosfera introspectiva, quase onírica, pela ação das notas deslizantes do contra-baixo *flat-less*. O mesmo tema será repetido, ao longo do filme, associado aos espaços de várzea, com seus terrenos alagadiços e construções em ruínas, atribuindo-lhes um caráter introspectivo, como que sonhado por aqueles casais mudos, ou quase sem falas, que se aproximam pela troca de olhares.

Essa atmosfera, criada pela primeira sequência, terá continuidade a partir de outros *leit-motifs*, com funcionamento parecido, mas associados a diferentes espaços da várzea. Ao longo do filme, essa atmosfera de suspensão será rompida, por interferências de outras sonoridades, que sugerem aproximações em relação ao mundo objetivo, ao quase-sincrônico. Entre essas outras sonoridades encontramos: a) as falas de alguns personagens, que nunca estão perfeitamente sincronizadas e evocam um palavreado “popular” de pedreiros e caminhoneiros; b) os ruídos ambientes/diegéticos, que fazem parte do mundo das margens e principalmente do centro da cidade; c) o silêncio. O uso de tais sonoridades sugere a construção de um mundo variável, que se des-subjetiva, na medida em que os personagens afastam-se

da várzea. Assim, nas perambulações dos personagens pelas margens, há a presença de certos sons, ou falas, cujas fontes sonoras são identificáveis, embora sempre de maneira descompassada: como os ruídos da água e os gemidos da morena, quando ela se joga no rio; ou o comentário machista de um pedreiro que, ao vislumbrar o sensual caminhar da mesma morena, exclama: “Êta pedaço de mau caminho!”. Algumas falas despontam, aqui e ali, sempre desencaixadas, como se os sons viessem de outros espaços, como se os personagens estivessem falando para si mesmos, por meio de uma espécie de autismo. A medida que o filme se afasta da situação inicial, avançando para os espaços urbanos, finalmente surgem os ruídos ambientes, de carros, transeuntes e buzinas, num som mais próximo ao mimético, tendo a encobrir as disjunções e a presença da instância sonora enquanto ato narrativo.

O núcleo urbano aparece, portanto, como espaço objetivo, onde sons e corpos tendem à sincronia. Em oposição ao não-espaço da várzea, onde predomina a esperança mitológica por um mundo melhor, o centro de São Paulo é dominado pela desorientação das massas urbanas. O núcleo metropolitano apresenta-se como um espaço da mendicância, da exploração da mão de obra mal-remunerada, do abuso sexual, ou ainda, da perda da ingenuidade e da dignidade.

Em termos formais, essa aparente flutuação, entre a música e as outras sonoridades, mimetiza a difícil relação dos personagens com o mundo: sua situação limítrofe diante da realidade, entre a vida e a morte, entre as margens e a cidade. Diante destes dois extremos, há momentos de ruptura, ou brechas, sonoridades cintilantes entre o urbano e o rural, entre o cotidiano e o possível, promovendo contatos mais lúcidos com o mundo. Trata-se de fugas, escapes, brechas, pontos de contato com um mundo distante, diante do qual estes homens foram colocados de lado, sem encontrar inclusão ou classificação, uma vez que suas relações tornaram-se difíceis/opacas.

A geografia sonora de *A margem* opera a partir de rupturas e de aproximações entre espaços distintos. Por um lado, há o Rio Tietê, com sua várzea redentora; por outro, o centro de São Paulo, representado pelo Viaduto do Chá, com a multidão, a opressão exercida pelos carros e os sons urbanos em sincronia. Entre tais espaços, há também um contraste de formas de consciência: é como se o estado de assincronia, quase onírico, experimentado nas regiões alagadiças, fosse substituído por uma

consciência sincrônica, nas cenas filmadas na região central. As rupturas/aproximações entre tais espaços se dão de duas maneiras: seja a partir de irrupções de sonoridades quase sincrônicas nos espaços da várzea, caso de certas vozes, ou ainda os ruídos dos caminhões e dos corpos caindo na água; seja como exercício de memória, que une os diferentes espaços percorridos pelos personagens, pensados em suas intermitências fulgurantes ⁴². Em termos teóricos, a geografia sonora de *A margem* reprocessa uma oposição importante para sociólogos e economistas dos anos 1960, ou seja, as relações entre centro e periferia. Em termos da diegese, o fluxo entre tais espaços representa o trajeto de corpos impelidos, irremediavelmente, para a morte.

A coexistência de estilos: sonoridade jazzística x imagens abjetas.

Os sons de um filme não podem ser separados das imagens. De acordo com Michel Chion, é a partir das relações com as imagens que a música assume traços como a tristeza, a alegria e o dinamismo (CHION, 2004: p. 119). No caso de *A margem*, há uma relação específica, entre o universo jazzístico *Cult*, evocado pela trilha musical (atmosfera quase sublime) e o ambiente sujo e deteriorado das margens, presente nas imagens. Em sua pesquisa sobre o cinema de Candeias (*Aves sem rumo: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias*), Alessandro Gamo pensa numa “tentativa de dignidade em meio ao lixo” (2000: p.25); ou seja, a representação da vida de seus personagens, em arrabaldes e terrenos baldios, onde a presença do lixo é constante, é permeada por certa naturalidade, com um tom quase paternalista. O comentário de Gamo está na senda das referências feitas ao filme por Fernão Ramos, em *Cinema Marginal (1968/73)*, classificando-o por uma “busca do sublime dentro do abjeto”. (RAMOS, 1987: p.87) Para ele, *A Margem* é marcado pela tentativa de

⁴² Em *A margem*, as interações entre várzea e centro urbano sugerem rupturas espaciais e temporais; trata-se de rupturas, também, entre o agora de 1967 e o passado mítico paulista, de uma cidade povoada a partir das várzeas do rio Tietê. A união entre estes dois momentos e espaços contribui para uma tomada de consciência, por parte dos espectadores, das origens varzeanas da metrópole paulista. Isso ocorre de duas formas: seja por meio da perambulação física dos corpos que, com a ajuda da montagem, saltam de um espaço ao outro num simples piscar de olhos; seja por meio das sonoridades quase sincrônicas, explicadas nos parágrafos anteriores. As possíveis relações entre a geografia espaço-temporal de *A margem* e o conceito de imagem dialética, de Walter Benjamin, foram estudadas pelo autor em artigo publicado em 2008. (Cf. UCHÔA, Fábio. “El concepto benjaminiano de imagen dialéctica y el San Pablo cinematográfico de *El margen*.” In. VEDDA, M. BUCHENHORST, R. **Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades**. Buenos Aires: Gorla, 2008. p.161-171)

demonstrar a existência da pureza, mesmo em meio ao lixo. Daí a referência às oposições “flor/lixo” e “vestido branco de noiva/lixo” ao longo do filme, rimando com o ingênuo gesto de um dos personagens que, em suas andanças em meio ao lixão, carrega uma flor (símbolo da pureza e da inocência) e hesita em entregá-la a qualquer um.

A ambiguidade, entre a degradação da paisagem/seres e o tom *Cult* da trilha musical, encaixa-se na ótica sugerida por Fernão Ramos. A coexistência entre lixo e sublime, aliás, nos remete a um dos traços sugeridos por Deleuze, em *L’Image-mouvement*, para o cinema de poesia de Pasolini: ou seja, um cinema caracterizado por uma consciência poética “mística ou sagrada”, permitido ao cineasta “levar [...] a neurose de seus personagens a um nível de baixeza e de bestialidade, em seus conteúdos mais abjetos, refletindo-os a partir de uma pura consciência poética, animada por elementos míticos ou de sacralização.” (DELEUZE, 1983: p. 109). A ambiguidade do estilo, unindo linguagem baixa e linguagem elevada, própria ao discurso indireto livre pensado por Pasolini em *L’expérience hérétique* (1989), possui pontos de contato com os dois primeiros longas do cineasta italiano. Para pensar na crise de um lumpen-proletariado romano, que era expulso do centro da cidade para viver nos arrabaldes, ou em *borgotas/favelas* que mais pareciam campos de concentração, Pasolini explora a referida co-existência de linguagens, pautada principalmente pelos contrastes entre imagens e trilha musical. Como sugerido por Maurizio Viano no livro *A certain realism*, a construção de *Accattone* (1961) é marcada pela mistura sagrada entre alto e baixo (VIANO, 1993: p. 74). Assim, existem diversas ambivalências, presentes na construção dos personagens, na apreensão das faces, nos espaços urbanos e na própria interação entre sons e imagens. É impactante, por exemplo, a cena em que a prostituta Madalena é violentada por um grupo de jovens, num terreno baldio, ao som de uma sonata de Bach, que atribui traços épicos, aos movimentos dos corpos sub-humanos, rolando pelo solo sub-urbano. Em *Accattone* (1961), a coexistência de estilos sugere um mundo dividido entre o céu e o inferno, com tensas relações de poder entre eles, envolvendo uma atitude de piedade diante da pobreza própria ao neo-realismo. Em *A Margem*, por sua vez, a interação entre sons e imagens nos aproxima do contexto de realização do filme. Voltando à primeira sequência da fita, onde os habitantes das várzeas presenciam a chegada de uma

embarcação com uma estranha passageira, pode-se pensar numa co-existência entre a baixeza da paisagem e a destreza deslizante, da linguagem dos planos/contra-planos e do tom *cool* do tema tocado pelo Zimbo Trio, que contribui para a ampliação dos tempos e espaços do filme, atribuindo um caráter cíclico aos movimentos dos personagens e ampliando os espaços dispersos à margem. Em termos narrativos, tal co-existência dialoga com o plano do destino dos personagens, em sua jornada sublime, em meio às ruínas urbanas; em sua busca por uma inocência singela, em meio aos dejetos do progresso. Em *A margem*, à oposição centro-várzea, é sobreposta a uma outra tensão: entre a crueza do conteúdo e a depuração do forma, eximamente pensada e articulada.

O gosto pelo lixo, pelo disforme, pelas paisagens abandonadas, pelas favelas e pelo grotesco de certas práticas sexuais ao ar livre, promove um diálogo com o Cinema Marginal, e especialmente com a vertente “cinema do lixo”, contextualizada na Boca do Lixo. Os referidos filmes, realizados a partir de 1968 e mapeados por Fernão Ramos em *Cinema Marginal (1968/73)*, porém, tratarão o abjeto, o lixo, o sujo, o disforme, o cafajeste e a deterioração, a partir de uma chave específica: o “avacalho-curtição” (Cf. RAMOS, 1987), direcionado à obra, ao mundo, ao próprio espectador.

Em *A margem*, porém, a chave principal é a possibilidade de salvação, reafirmada pelo lirismo da trilha musical, executada pelo Zimbo Trio. É importante lembrar que, dentro do cinema paulista, o referido trio de músicos já havia colaborado com Walter Hugo Khouri, para a trilha musical de *Noite Vazia* (1964), e ainda iria trabalhar com Rubem Biáfora, no filme *O quarto* (1968). Em ambos estes filmes, a trilha sonora colabora para a construção do vazio existencial, experimentado por habitantes da metrópole paulista, incluindo suas aventuras sexuais com prostitutas em busca de completude. Nestes dois casos, trata-se de um cinema afinado com o projeto de industrialização do cinema paulista, herdeiro das experiências da Vera Cruz, pautado pelas filmagens em grandes estúdios, em oposição ferrenha ao projeto de um cinema que assume o caráter sub-desenvolvido, seja marcado esteticamente e tematicamente pela fome, como proposto por Glauber Rocha (ROCHA, jul. 1965), seja sob o viés do mau gosto, tal como colocado na Boca do Lixo, pelo Manifesto do Cinema Cafajeste (CALLEGARO, 1968).

No contexto de 1967, intuitivamente, a trilha sonora do Zimbo Trio poderia trazer ao filme de Candeias um ranço industrializante, de um cinema de tendência “universalista”⁴³, própria aos posicionamentos de Khouri, Biáfara e de Máximo Barro – quanto a este último, foi um dos responsáveis pela montagem de *A margem* mas, curiosamente, não teve o nome disposto entre os créditos. O contato do cineasta com representantes de uma vertente industrial do cinema paulista remonta aos anos 1950. Apesar do aparente auto-didatismo, a partir de 1957 Candeias frequentou o Seminário de Cinema do MASP, curso organizado por Plínio Garcia Sanchez⁴⁴, onde teve contato com técnicos da Vera Cruz e da Maristela, incluindo o próprio Máximo Barro, e convivendo com trabalhadores do cinema e cineastas que, depois da crise das grandes produtoras, se incluíam nos esquemas de produção da Boca do Lixo⁴⁵. O uso do Zimbo Trio para a trilha sonora de *A margem*, portanto, não soa estranho dentro da rede de relacionamentos de Candeias entre os anos 1950-60.

Em termos do uso da sonoridade do Zimbo Trio, em contraponto com *Noite Vazia*, *A margem* pauta-se por certa inversão de significados. A trilha sonora do filme de Khouri, assinada por Rogério Duprat, é marcada pelo exercício atonal; uma música

⁴³ Como descrito por Ortiz Ramos (1983), na virada para os anos 1960, assumem contornos mais nítidos o embate entre dois grupos de cineastas e críticos. Estes se articulavam diante da discussão em torno da atuação do Estado no campo cinematográfico. A corrente “industrialista-universalista” opunha-se a ala nacionalista e defendia a absorção das formas de produção estrangeira, sem prejudicar os fornecedores externos. Eles defendiam o respeito à política liberal de importação de filmes para que o público pudesse ter acesso a toda a produção cinematográfica mundial. Os universalistas viam o Estado como mediador de uma atividade privada, que adotasse uma política liberal para atrair o capital estrangeiro. Tal grupo era formado por ideólogos das extintas Vera Cruz, Maristela e Multifilmes. Já o grupo nacionalista era composto por membros do Cinema Novo e ex-integrantes da *Revista Fundamentos*, tais como Nelson Pereira dos Santos. Para maiores detalhes ver: RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

⁴⁴ Alguns dos materiais do Arquivo Plínio Garcia Sanchez, do Centro de Documentação da Cinemateca Brasileira, ajudam a pensar: a) na sistematização do Seminário de Cinema, com um tipo de ensino técnico, possivelmente voltado à formação de quadros para as grandes Companhias Cinematográficas, já em declínio na época; b) além da atuação de Plínio Sanchez na Comissão Estadual de Cinema, que financiou a produção dos documentários *Polícia feminina* (1960) e *Ensino Industrial* (1962), realizados por Candeias. Sanchez foi o criador e incentivador de diversos cursos de cinema, incluindo o Seminário do MAM-SP e cursos para atores, junto ao Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica no Estado de São Paulo. Trabalhou também na produção de documentários institucionais, parte deles relacionados ao Governo do Estado de São Paulo.

⁴⁵ Em depoimento para Maria do Rosário Caetano, João Batista de Andrade relembra-se da consolidação da Boca do Lixo, no início dos anos 1960, sob um ar carregado de culpas e frustrações pelo fracasso da Vera Cruz, cujos técnicos alimentaram principalmente o mercado da publicidade: “Muitas outras pequenas produtoras foram se fixando por ali, como se a dispersão causada pelo fim da Vera Cruz encontrasse ali seu momento de reencontro, o reencontro do possível, onde se produziam filmes baratos, bem ao gosto dos exibidores, que aliás financiavam a maior parte dessa produção.” (CAETANO, Maria do Rosario (org.). **João Batista de Andrade: alguma solidão e muitas histórias**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. p.108.)

sem pontos de repouso, colaborando para a construção de uma ânsia, da burguesia paulistana, em sua constante busca para suprir o tédio, o fracasso, a angústia e o não-encontro. Em tal trilha: “a falta de terra firme da música corresponde à falta de apoio das figuras humanas.” (GUERRINI JR, 2009: p. 73). Os temas jazzísticos estão concentrados no início do filme, quando um industrial endinheirado e seu amigo perambulam por casas noturnas de São Paulo, numa busca insatisfeita por mulheres e por completude. No filme de Khouri, a variedade de temas, alguns deles marcados pelo *cool* deslizar das notas (também presente em *A Margem*), representa o traço cosmopolita de São Paulo – cidade da variedade e da pulverização dos estilos de vida. Nestes ambientes frequentados por uma burguesia endinheirada, o deslizamento sonoro reafirma a não satisfação e “o vazio da procura”. (GUERRINI JR, 2009: p. 73). Para Bernardet, em *Brasil em tempo de cinema*, o acúmulo de tentativas, da dupla de casais em busca de diversão, faz parte de um exercício quantitativo, num filme onde o exibicionismo sexual e monetário é uma das chaves para se pensar na vida urbana paulista. Em relação ao dinheiro, porém, os casais organizam-se de maneira bipolar; cabendo ao personagem de Mario Benvenuti o pólo da solidão angustiada, na figura de um industrial neurótico, perverso e condenado a não amar. (BERNARDET, 1967: p. 97-100)

Em *O Quarto*, de Biáfora, a música executada pelo Zimbo Trio contribui para a construção da atmosfera de solidão, experimentada por um funcionário em fim de carreira, dominado pelo marasmo da velhice e da não-realização pessoal e amorosa. Os trechos em que a trilha sonora tende ao jazz, com improvisos próximos àqueles de *A margem*, restringem-se ao início do filme. Eles aparecem durante a perambulação de Martinho pela São Paulo noturna, incluindo a visita a uma casa de *strip-tease*, onde a atração da noite, a cubana “Milta”, é acompanhada por um trio de piano, contra-baixo e bateria. Na música do Zimbo Trio, a distensão *cool* reafirma uma busca solitária, entre espaços reclusos do centro da capital, envolvendo certa sedução pelo requinte e pelo gosto artístico da alta-sociedade. Não apenas a presença de um trio de jazz, numa casa de *strip-tease*, como também as referências às telas de arte moderna, mosaicos em fachadas de edifícios e galerias de arte moderna, evocam uma cultura das classes abastadas, presente na trajetória do personagem e na própria composição geral do filme.

Em *A margem*, o rigor formal da trilha do Zimbo Trio é usado para a representação dos socialmente excluídos. Ela contribui para a construção de uma atmosfera, relacionada ao vazio e à busca interior, mas que se afasta do mero fracasso pessimista. Em *A margem*, o fim apoteótico já está dado, desde o início. A trilha sonora, por sua vez afirma uma possibilidade lúdica, e imaginária, de algum tipo de beleza e de liberdade em meio às várzeas.

A marginalização está no gesto, que incorpora um traço formal de um cinema que se diz em sintonia com a produção européia: não para dimensionar o vazio interior de uma classe média urbana ou da burguesia, mas sim para reavivar um lirismo onírico da escória. No radicalismo deste gesto, o cinema de Candeias reverbera um dos traços atribuídos por Pasolini ao estilo livre indireto: ao reproduzir linguagens próprias a diferentes tipos de condição social, deve ser pensado como forma de “consciência de classe” (PASOLINI, 1989: p. 146). Há uma espécie de oposição ao projeto industrial representado por Biáfora e Khouri, voltando os olhos à crueza da metrópole paulistana, tomada por tonalidades líricas. Nestes termos, *A margem* oscila, entre o gosto pelo lixo e pelo disforme, e a aptidão à apuração formal de Khouri e Biáfora, tomada de maneira radicalmente invertida. A origem das apropriações formais do filme de Candeias, porém, revela uma trajetória individual e do próprio cinema paulista. Em termos pessoais, *A margem* parece apresentar o gesto de um cineasta que briga com suas próprias origens – seria Candeias, em 1967, um partidário desiludido do cinema industrial? No mínimo, o gesto presente em *A margem* esclarece um conflito do cineasta com suas origens e sua formação cinematográfica anterior.

*

E de dentro de um disco voador, habitado por seres alienígenas e autodidatas, com sete ou dez cabeças, surgia um cineasta com passado intimamente ligado à trajetória do cinema de São Paulo. E dos recônditos sertões rústicos, este cinema criava mais uma criatura de barro, rebelde, com lentes de caminhoneiro e traje de sem-teto. “Parla!” E o dito-cujo já nascia conhecendo os planos-ponto-de-vista e o cool deslizar das notas do Zimbo Trio.

Breve e rápida meia-volta: a Avellar e à questão do silêncio.

No início deste capítulo, o debate de José Carlos Avellar, a respeito do silêncio como uma atitude de reserva, presente principalmente no Cinema Marginal, foi uma das referências (Cf. AVELLAR, 1986). O colocar-se à margem, seja como consciência da falência da ação verbal, seja como ato de desespero e impotência, certamente contribui para a contextualização de *A margem*. A partir do funcionamento e da contextualização cinematográfica, acima realizada, é necessário colocar ressalvas à apreensão de *A margem* pelo crítico (AVELLAR, 2002): a idéia de um filme que trabalha com “imagens/silêncio”, abordando o poder excludente militar, exatamente a partir daquilo que é por ele negado, merece aprofundamento; por outro lado, a tentativa de tratar o filme como um “objeto não-identificado”, “primitivo”, limita a contextualização formal e cinematográfica, recaindo em chavões formulados pela crítica do período.

Em *Três notas sobre o que está no centro da margem*, Avellar pensa no silêncio de *A margem* a partir da idéia de “exclusão” – na medida em que o centro, o poder, produz o seu oposto, ou seja, a margem e a exclusão. Neste sentido, o filme de Candeias pode ser pensado como desdobramento excludente da tentativa industrial do cinema paulista:

“É como se a busca de constituir uma indústria, um cinema brasileiro culto, bem comportado e de padrão internacional, tal como empreendida pela Vera Cruz, tivesse gerado também uma forma bruta deselegante, entre o ingênuo e o desarticulado, e com um quê de grotesco, assim como todo centro gera sua margem e estabelece com ela uma relação de interdependência.” [...]

“Seu jeito mais de cinema silencioso que sonoro, mais fragmentado que contador de histórias, parecia mostrar como todo o país então se sentia, cinema emudecido. Podia ser sentido assim como diz o poema que Torquato Neto compôs: “Agora não se fala mais/ Toda palavra guarda uma cilada/ E qualquer gesto é o fim/ Do seu início”. (AVELLAR, 2002: p. 36)

Para Avellar, em 1967, *A margem* apresenta-se como um cinema emudecido, sintetizando o estado de exclusão experimentado por parte da população; um cinema que trata da impossibilidade de construção da história, exatamente, ao lançar olhos àqueles que são excluídos da história oficial. De acordo com o crítico, a exclusão não se restringe à situação dos personagens. O narrador, bem como o espectador, sente-se também excluído, do lado de fora, em oposição aos ideais de industrialização,

progresso e integração nacional, veiculados pelo governo militar. Assim, *A margem* trata do centro a partir daquilo que não se vê, trata da força marginalizadora do poder a partir do que foi ausentado. Ainda de acordo com Avellar, o filme de Candeias propõe uma nova visão daquilo que o centro empurrou para a margem: diferente da “projeção da consciência política em estado bruto” presente no Cinema Novo; diferente também da “violência suicida em estado bruto” presente no Cinema Marginal; em *A margem*, por sua vez, há: “só o estado bruto” [...] “Objeto não-identificado. Primitivo. Descentrado. Fora de ordem. Fora do tempo. Sem órbita. Força bruta. Vazio.” (AVELLAR, 2002: p. 37).

Tal idéia de silêncio, que em *A margem* assume uma face particular da exclusão, e também do trabalho com aquilo que não se vê, permite contatos com outros filmes dos anos 1960-70, tanto do Cinema Marginal quanto do Cinema Novo. No filme de Candeias, porém, o silêncio não decorre do desespero, tão pouco da consciência da incapacidade de intervenção verbal. Em *Terra em transe* (1967), o povo é simbolicamente calado, a partir da figura do personagem Jerônimo (José Marinho), que tem a boca tapada pela mão do poeta Paulo (Jardel Filho). *A margem*, por sua vez, propunha uma espécie de silêncio-denúncia; um trabalho de resistência, a partir da contraposição de significados: em contraposição ao discurso oficial, trabalha-se com o que foi excluído. Uma explicitação da existência da repressão e da censura, a partir da denúncia do silêncio; numa época em que, nos jornais, a contundência vazia seria substituída por receitas de bolo; quando a denúncia do vazio se tornaria ação engajada; momento em que o vazio, alegoricamente, representava o vazio do Congresso nacional, prestes a ser fechado pelo AI-5. Talvez, então, *A margem* proponha essa outra modalidade de silêncio: a denúncia do vazio.

A exclusão e o vazio, portanto, dizem respeito à relação estabelecida com o discurso oficial. Extrapolar tais noções para o domínio estético, como proposto por Avellar, promovem seu afastamento em relação ao contexto, impedindo a clareza da análise. Como aqui exposto, em termos formais, *A margem* possui pontos de contato com o cinema da época. A articulação de planos-ponto-de-vista inspirados em Khouri, o uso da música do Zimbo Trio, bem como o gosto por paisagens deterioradas, atribuem a *A margem* um aqui e agora. Trata-se de um cinema que reutiliza formas existentes na época, chegando a efeitos e significados diferentes. Resta, porém, definir

a natureza do gesto deste cineasta que transforma: mímica de uma memória cinéfila? Subversão? Reprocessamento politizado? Ou a denúncia do vazio, a partir formas já existentes no contexto cinematográfico?

Certamente, reduzir *A margem* a um “objeto não identificado”, “vazio”, “primitivo”, ou então, a uma mera oposição ao cinema importado e hegemônico, reduz a complexidade da obra. Se, “O primitivismo se caracteriza mais pela ingenuidade de visão e do modo de reprodução da realidade” (BERNARDET, 1967: p. 21), então *A margem* não é exatamente primitivo ⁴⁶. Pelo contrário, em *A margem* encontra-se um grande rigor formal, com o uso da música, a montagem e os movimentos de câmera: incluindo consonâncias com a vertente universalista de Khouri

⁴⁶ Em 1967, antes mesmo da exibição de *A margem*, parte da crítica passa a usar o adjetivo “primitivista” para referir-se a Candeias e a sua obra. Trata-se de uma construção que perdurou por muito tempo, proposta inicialmente por Rubem Biáfora, e também, alavancada pela dificuldade de classificação do primeiro longa do cineasta. Em “Um Pasolini brasileiro”, publicado dez meses antes da estréia oficial de *A margem*, Biáfora ressaltava no filme a intuição, a simplicidade e a despreensão; traços próprios aos “verdadeiros pintores ou artistas primitivos.” Outros críticos reproduziram e radicalizaram a idéia de Candeias como um “autêntico primitivo”. O cineasta será visto como um ex-caminhoneiro, cineasta tardio e autodidata, cuja técnica cinematográfica consiste em filmar a realidade tal qual, sem intervenções e por intuição. Assim, para Francisco Camargo: Candeias, “sem possuir cultura cinematográfica profunda, é um artista por intuição”; Para o crítico F.A., o cineasta apresenta um primitivismo estético, aparentemente não intencional, dando ao filme um sabor de coisa espontânea. Carlos Maximiliano Motta, por sua vez, vê *A margem* como a “obra de um instintivo, de um artista que quer criar em um nível de pureza e honestidade totais, sem qualquer malícia ou *parti pris*.” [...] “A fita transcende o próprio fenômeno da criação cinematográfica – como se a realidade se filmasse a si mesma a se desenvolvesse por um processo de geração espontânea.” Curiosamente, a forma de argumentação, para enquadrar Candeias como um primitivo, se aproxima daquela utilizada pela crítica francesa para tratar dos artistas *naïfs* (Cf. SCHAETTEL, 1994.) Ou seja, será evocado como um artista de origem humilde e sem conhecimentos prévios a respeito da arte. Quanto à sua obra, será inclassificável e inesperada; marcada pela sensação de descoberta imprevista e pelo surgimento da mais autêntica das ingenuidades. Vale lembrar que tal argumentação foi utilizada pelo Juri do Prêmio do INC de 1967, para considerar *A margem* como o melhor filme do ano, em detrimento de *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. Faziam parte do INC, naquele contexto, críticos de tendência oposta ao Cinema Novo, em sintonia com a vertente “universalista” – entre eles, estavam Moniz Vianna e Rubem Biáfora, que teceram elogios ao “primitivismo” de Candeias. Paralelamente ao uso político feito da obra de Candeias, não podemos esquecer que o cineasta já possuía contatos com Biáfora. Além de trabalhar, durante o mesmo período, na produção de *O quarto* (1968), de Biáfora, Candeias possivelmente conhecia o crítico a partir de outras relações, estabelecidas em torno dos professores e profissionais do Seminário de Cinema do MAM-SP. Para um estudo detalhado da estratégia dos críticos “universalistas” para destacar a obra de Candeias, em detrimento do filme de Glauber Rocha, ver: SENADOR, Daniela Pinto. A fabricação do mito *A margem*, de Ozualdo Candeias. In: MACHADO JR, Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (Org.). **Estudos de Cinema**. São Paulo: Annablume; Socine, 2006. pp.173-180. Entre as críticas, que contribuem para a construção de Candeias como um “primitivo”, ver: BIÁFORA, Rubem. Uma total surpresa.... IN. FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Limiar, 2000, p.42; BIÁFORA, Rubem. Um Pasolini Brasileiro. **O Estado de S. Paulo**, 5 fev. 1967; CAMARGO, Francisco. Candeias o homem e sua margem. **Estado do Paraná**, Curitiba, 27 ago. 1967; A., F. À margem do ridículo um filme genial. **UH-São Paulo**. 19 dez. 1967; MOTTA, Carlos M. O filme é como os outros deveriam ser mas não são. **O Estado de S. Paulo**. 21 dez. 1967; VIANNA, Antônio Moniz. A margem. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 18 abr. 1968.

e Biáfora. Os conteúdos, escolhidos por Candeias, indicam uma ação nada ingênua: no caso de *A margem*, a sonoridade do Zimbo Trio contrasta com a representação de um lumpen-proletariado, até então raro no cinema brasileiro.

***A herança* (1970).**

Na tragédia do jovem Homeleto, que retorna ao campo por causa da morte do pai, tudo é segredo e espera; é como se o relato assumisse a forma de uma grande pausa, que equivale ao momento de tensão, de troca de olhares entre dois *cowboys* em duelo. O final será consumido rapidamente, por meio de uma grande luta, da qual ninguém sairá com vida. A gradativa loucura do protagonista, em seus embates físicos e psíquicos com a traição do tio e a luta pela terra, é ressaltada pela trilha sonora, cujas oscilações sugerem um silêncio entrecortado por atritos.

Predomina o silêncio, reiterado pelas bocas dos personagens que não se movem ⁴⁷. Seus pensamentos são explicitados por meio de legendas, inseridas diretamente sobre os closes dos respectivos rostos. A partir dessa estranha operação de subjetivação do primeiro plano, as verbalizações dos personagens são compartilhadas, de forma ambígua: hora parecem rumores internalizados; hora parecem diálogos mentais, escutados/verbalizados por diversos dos personagens presentes, apesar da inexistência de movimentos labiais.

A falta de sonoridade ambiente atribui ao campo sonoro, bem como aos próprios espaços, uma faculdade interior, subjetiva. Até mesmo as modas de viola, de presença marcante na trilha sonora, em alguns momentos acompanhadas pelo balbuciar de vozes, evocam um universo interior. Ao longo do filme, essa tonalidade subjetiva é rompida por sonoridades de tensão, que sugerem aproximações bruscas

⁴⁷ A experimentação sonora de *A herança*, pensada como adaptação do cineasta à falta de recursos, foi comentada por Jairo Ferreira em 1971: “O sertão não vira mar. Vegeta. Nada acontece. Embora se fale muito no interior (comunicação tribal, auditiva-tribal), em Candeias os personagens quase não falam: 1º porque como linguagem ou inovação não têm mesmo nada, 2º porque dublagem encarece e enche o saco, 3º porque o som da Odil é uma (§), 4º porque os cinemas continuam sabotando o som.” (FERREIRA, Jairo. Omeleto, arroz e feijão. *São Paulo Shimbun*, São Paulo, 4 mar. 1971). No mesmo contexto, o crítico Leon Cakoff comenta que a substituição dos diálogos por legendas e sons de animais conferiu “objetividade” a uma obra de pretensão universalista: “No filme, nada é deplorável quando temos personagens encarando precisamente a realidade do meio-ambiente. Sem rodeios, a objetividade de Candeias retrata o mutismo de uma população cujos anseios só confirmam as pretensões universalistas do autor.” CAKOFF, Leon. Tema de tragédia em bom filme nacional. *Diário da Noite*, São Paulo, 31 ago. 1971.

em relação ao mundo. Para as rupturas, contribuem as seguintes sonoridades: a) sons *off* de pássaros e cães enraivecidos, que simulam os diálogos entre os personagens, como se eles fossem animais, compondo comentários sonoros agressivos; b) sons *in* deslocados; momentos em que imagens e sons unem-se de forma violenta/áspera, presentes em alguns dos gritos, tiros, passos, cavalgares, no som de uma vitrola com música caipira, ou ainda, no ranger do carro de bois ⁴⁸.

Verbalmente, os únicos capazes de romper com o silêncio são os violeiros – a voz dos verdadeiros donos da terra.

Neste mundo, onde os atritos sonoros equivalem aos conflitos sociais pela posse da terra, a única sonoridade em sincronia é a moda de viola de um trio de violeiros, que verbaliza o mistério ocorrido no “Fazendão” ⁴⁹.

⁴⁸ No mesmo período, a sonoridade amadeirada, do carro de bois, havia sido usada nos créditos iniciais de *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Em seu *Praxis do cinema*, ao tratar das relações dialéticas estabelecidas entre o espaço sonoro e o espaço visual, Noel Burch refere-se à sequência dos créditos iniciais de *Vidas Secas* como uma demonstração de “talento e sensibilidade na organização plástica dos ruídos que nascem das imagens.” (BURCH, 1992: p. 125). De fato, as fronteiras entre som e imagem são relativizadas quando a nota, contínua e amadeirada, tocada durante o plano inicial do filme, apresenta-se como a sonoridade do carro de bois que se aproxima. O soar amadeirado transmuta-se: inicialmente como trilha sonora não-diegética; depois, como som do ranger das rodas do carro apresentado. Trata-se de um som metafórico, relativo à dureza da vida na seca, e também, de um som objetivamente inserido na ação. No início de *A herança*, o ranger amadeirado associa-se ao carro de bois que leva um defunto. Com o avançar da sequência, o som torna-se uma música fúnebre, que associa a morte e as asperezas da luta pela terra no campo. Os demais ruídos do filme, por sua vez, guardam reflexos desta relação inicial, objetiva e metafórica, entre violência sonora e violência social. As experiências sonoras de Candeias, portanto, não se resumem a uma invenção própria e autodidata; elas dialogam, em termos mais amplos, com as aproximações entre música e ruídos, realizadas por exemplo em *Vidas Secas*, pelo sonoplasta Geraldo José (Para o debate sobre as inter-relações entre ruídos e música no trabalho de Geraldo José, ver: COSTA, Fernando Moraes da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.)

⁴⁹ Verificando o roteiro do filme, percebe-se que se trata de uma obra muito bem planejada, ao contrário de outros trabalhos do cineasta, conhecido por trabalhar com a incorporação do acaso durante as filmagens, possuindo apenas algumas idéias e linhas do argumento na cabeça; o que inclui o trabalho com os atores e atrizes. Ana Paula Corrêa, em *Vôo cego do ator no cinema brasileiro* (CORRÊA, 2001: p. 73), sugere que Candeias não trabalhava com roteiros fechados, preferindo improvisar, adaptando-se às situações diárias. Em muitos momentos, o diretor apenas contava aos atores o que pretendia, sem ensaios, deixando-os livres para criar a sua atuação no calor do momento. No caso de *A herança*, porém, percebe-se um roteiro muito bem traçado, imaginando as principais ações e momentos do filme, incluindo atores, locações e até alguns planos de maior importância, a serem filmados. Curiosamente, um esboço da sequência dos violeiros, aqui referida, foi pensada, descrita plano-a-plano e incluída na última página do roteiro. Aliás, foi a única sequência do filme a receber tal tratamento no roteiro, escrito pelo próprio Candeias. (Cf. CANDEIAS, Ozualdo. Roteiro do filme *A Herança*. São Paulo, 1971. Biblioteca Paulo Emilio Salles Gomes, Cinemateca Brasileira.)

A sequência é de grande importância para o desdobramento geral do filme: com a presença da mãe e do tio, Homeleto pede para uma trupe circense cantar, a partir de um texto por ele escrito, uma moda de viola que re-conta o assassinato ocorrido. A vingança é decretada, por meio de uma ruptura didática. O silêncio é dilacerado pela ação dos únicos capazes de verbalizar o conflito pela terra: os próprios artistas mambembes, cujas palavras expõem o não dito, com uma música inspirada diretamente na cultura e na linguagem da região. Na voz do violeiro, o poder da ruptura didática shakesperiana é re-contextualizada. Assim como em outros filmes de Candeias, as canções regionais têm o poder profético e premonitório dos seresteiros ou contadores de histórias ⁵⁰. O poder catártico da meta-representação shakespearinana é deslocado para a oralidade do violeiro.

Novamente, a operação sonoro-visual corresponde a uma mistura de referências/linguagens, unindo o letrado e o popular, o universal e o local. Este gesto duplo é refletido em outros trechos do filme: seja na fala deslocada de Homeleto que, diante da caveira de um boi, num terreno descampado, recita a conhecida frase – “Tobe or not tobe” (*sic*); seja na construção visual da primeira sequência, onde o cortejo fúnebre é representado por meio de referências a *O Sétimo selo* (1957), de Ingmar Bergman, e logo depois, aos versos de *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto; versos estes que, ao longo do filme associam-se visualmente à série *Os retirantes*, de Portinari.

As diversas oposições, incluindo a adaptação de uma tragédia “universal” ao imaginário rural brasileiro (repleto de sonoridades de pássaros da região e modas de viola), bem como o reprocessamento do gênero *western* ao “Omeleto, arroz e feijão”⁵¹ da Boca do Lixo, são aqui retomadas em chave politizada; são justapostas às referências européias e à crueza da luta pela terra no país, espelhada sobre a história dos retirantes, cuja única posse possível é a terra ajustada ao corpo, na cova de um cemitério clandestino.

⁵⁰ Em alguns casos, nos filmes de Candeias, a tradição oral caipira assume um caráter profético, ou um poder sobre o mundo e a sua transformação, que mereceria comparações com as funções narrativas da canção de cordel, em filmes como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), *Proezas de Satanás na vila de Leva-e-Trás* (1967), ou ainda, *O profeta da Fome* (1969).

⁵¹ FERREIRA, Jairo. Omeleto, arroz e feijão. **São Paulo Shimbun**, São Paulo, 4 mar. 1971.

Zezero (1974).

A experiência de pós-soncronização criativa, iniciada em *A herança* (1970), é reprocessada entre os curta-metragens “subterrâneos” do cineasta ⁵². Nestes filmes, a banda sonora comporta-se de maneira mais agressiva. Forma-se um descompasso, questionando a sincronia clássica e explicitando o próprio relato sonoro, que se cola à fragmentação e à temporalidade cíclica da cidade. Os sons ganham a dimensão de um pesadelo visceral, em consonância com os corpos, que experimentam situações de crise diante da cidade, da religião e da sexualidade.

Na fábula do caipira que é engolido pela construção civil urbana, ganha na loteria, mas na volta ao campo encontra a família já morta, as oscilações sonoras acompanham os movimentos de sedução, agressão e de desilusão. O vazio torna-se espaço internalizado, marcado pelas dilacerações, sonoridades urbanas e a oralidade-premonitória do campo. Assim como na articulação das imagens, tais sons se dispõem por meio da “multiplicidade de canais [que] equilibra e desestabiliza a narração ao longo da meia hora de filme.” (PINTO, 2006: p. 192). Desde o início, escuta-se o pulsar, rítmico, de um coração/marreta, unindo ambigualmente as dimensões corpóreas e urbanas do pulsar ⁵³; a origem do som é desconhecida, mas seu aspecto corpóreo o aproxima da subjetividade do pobre caipira.

A sedução pela sereia-cidade é acompanhada por diversas sonoridades fragmentares, apresentando, já, a invasão imaginária da cidade sobre o campo como local de desejo e de exploração ⁵⁴: o acelerar de automóveis, associados à nudez da

⁵² Filmes realizados por Candeias durante o governo Médici, com orçamento limitadíssimo, sem compromisso com o público ou com a censura, e que circularam por espaços restritos, principalmente os cineclubes universitários. (Cf. CANDEIAS, O. Ozualdo Candeias Depoimento do cineasta. **Cadernos da Cinemateca**, São Paulo, n. 4, 1980. p. 82.)

⁵³ Vale lembrar que Jean Mitry, ao tratar da incrível capacidade de persistência dos sons na memória, refere-se ao trabalho de Matils Ghyka, para quem o pulsar do coração é um dos parâmetros para a percepção das noções de “rápido” e de “devagar” em termos rítmicos: “Les deux cadences psychophysiologiques (battements du coeur et respiration) nous livrent, en effet, d’un côté la notion de la ‘mesure’ fondamentale (régime normal du coeur humain = 80 battements à la minute), de l’ordre, et les notions relatives du ‘vite’ et du ‘lent’; et de l’autre, de par le rythme respiratoire (fonction rythmique par excellence, avec tension, détente, repos), le réftet et l’accompagnement des ondes affectives dont les rythmes prosodiques ou musicaux sont l’expression sonore” (Apud MITRY, 1963, vol. 1, p. 289).

⁵⁴ Ao unir paisagem rural e imaginário sonoro urbano, *Zezero* aproxima-se do uso dos sons em não-sincronia com as imagens, tal como proposto por Eiseinstein, Pudovkin e Alexandrov. Para representar a alucinação de um homem que acorda no deserto, pensando estar na cidade, os referidos cineastas propunham: “Num filme mudo, poderíamos mostrar um plano da cidade; agora, no filme sonoro,

moça-propaganda; os agudos sons metálicos, que futuramente marcarão os momentos de trabalho/descanso; e ainda, os uivados de um coioite e uma sineta metálica, indicando dimensão violenta da exploração. Um rádio toca uma moda caipira em sincronia descompassada; a voz, aparentemente internalizada pelo caipira, sabe algo mais do que ele: apresenta-lhe as possibilidades de emprego, mulheres, revistas, Chacrinha, Pelé, Silvio Santos e timão, mas anuncia também a danação, com a inflação e as promessas de patrão. Trata-se de uma espécie de voz da consciência, colada aos desejos do rapaz, mas ciente dos perigos da decisão.

Durante o trabalho, no canteiro de obras, os sons aderem ao ritmo do trabalho e da presença radiofônica da indústria cultural, incluindo os momentos de pagamento e as pausas rítmicas para o descanso. A oca reverberação, entre rádio, corpos e espaços enlameados, atingirá seu auge com a conscientização, por meio da voz do próprio caipira, internalizada, verificando que o “dinheiro chega cada vez mais pouco” (*sic*). No momento do prêmio/desilusão, a atmosfera urbano-introspectiva sofrerá brusca reviravolta, unindo estado de excitação e conscientização do desfecho trágico. Presencia-se aqui, como em *A herança*, um rápido *flash*, ou parêntese na conturbada relação entre personagem e mundo.

Em termos de destino, a brusca oscilação corresponde ao choque de consciência, do caipira que perde a ingenuidade diante das falácias da cidade e da cultura de consumo.

Quanto às relações entre campo e cidade, a impregnação das sonoridades urbanas representa o fluxo avassalador da alienação e do progresso. A cidade se espalha, por meio de uma operação que junta espaços dissonantes, alcançando as várzeas e a área rural. Em decorrência, imaginariamente compõe-se uma não-cidade, que liquida as diferenças, encobrindo a própria existência do urbano como espaço da auto-realização humana.

Enquanto impressões táteis, as sonoridades atingem uma dimensão ao mesmo tempo objetivas e subjetivas. Mistura convulsa: não se pode diferenciar o que é da cidade ou do personagem. Neste sentido, *Zezero* abre uma gama de sonoridades inusitadas e complexas. As pulsações rítmicas, sinetas, rosnados, bem como as

podemos trazer ao deserto sons associados à cidade, e os mostrar no lugar dos sons naturais do deserto.” (EISENSTEIN; PUDOVKIN; ALEXANDROV, 1981: p. 84-85)

sonoridades radiofônicas, apesar de serem sonoridades *off*, reúnem uma grande capacidade de evocar a característica concreta de sua fonte sonora⁵⁵, dentre as quais encontra-se o próprio corpo do personagem. Assim, fazem-se presentes: o rumor concentrado e internalizado do radinho de pilha, o ataque físico da sineta metálica, a vibração corporal dos cães enraivecidos etc. Sobrepostos aos espaços do canteiro de obras e da várzea abandonada, tais sons reproduzem “não exatamente a realidade sonora do mundo evocado pelo filme, mas a vida interna de tudo o que o compõe” (CHION, 2003: p. 19), incluindo a ressonância física e mental do caipira, diante do ritmo da cidade.

A mudez do personagem, do início até o auge da loucura, não implica na existência de um grande segredo, escondido, a ser descoberto. Suas entranhas encontram-se expostas, por meio da dimensão tátil da trilha sonora e pela crueza das sensações auditivas. Que tal tipo de personagem não tenha voz: trata-se de um pressuposto inicial do filme, onde a verbalização corresponde a algum ato de ruptura/consciência, num mundo onde não mais existem segredos, para além da exploração escancarada, realizada pela própria cidade. As dissonâncias entre campo e cidade só podem ser superadas pela explosão.

Candinho (1976).

O jogo criativo de pós sincronização, também adotado em *Zezero* e *A visita do Velho senhor* (1976), cria uma dimensão narrativa marcante em *Candinho*. A violenta distensão entre imagens e sons, presenciada em *Zezero*, é aqui amenizada. Irrompem sonoridades ambientes, ou até vozes *in*, mas sempre explicitando discontinuidades. Como em outros filmes do cineasta, a trilha sonora sugere atmosferas, algumas mais, outras menos subjetivadas. Na história do ingênuo caipira, a trilha sonora contribui de maneira importante para a criação de um estado de crença religiosa que, no final, é vorazmente rompido.

Logo na primeira sequência, o personagem anda feliz e manquitola, através de uma clareira, com uma das mãos no ouvido. Entre os sons, despontam nervosos cantos

⁵⁵ Aqui, a referência é a idéia de “Índice Sonoro Materializante”, explicitada por Michel Chion. Ou seja: aquilo de um som que evoca a característica concreta de sua fonte. (CHION, 2003: p. 219)

de pássaros, bem como uma canção religiosa, de pregação, com promessas de salvação, narrando a história de um Deus, cuja ajuda nunca falha ⁵⁶. Em *Candinho*, a capacidade profética, da tradição oral sobre o destino dos personagens, é retomada: aqui, porém, em diálogo com o otimismo ingênuo de *Candide* de Voltaire, a cantoria corresponde apenas à ilusão e à alienação. Não é possível identificar a origem da música ou dos sons, mas o personagem parece escutá-los. Logo o caipira passará diante de uma igreja, onde presenciará a origem da música: um pároco com um violão, que, num gesto de desleixo, cessa a cantoria para entregar a figura de um santinho. Primeira oscilação do filme: a origem do som é revelada; nas mãos do pároco, a música *off* (música até então de acompanhamento, proveniente de um tempo-espço diferente daquele apresentado pela imagem) torna-se música *in*. Oscilações seguintes: durante toda a peregrinação, a canção despontará, aqui e ali, como um som ambíguo. Aparentemente, parece um mero acompanhamento musical, externo ao universo diegético. Trata-se, porém, de uma música *fora-de-quadro*: a fonte sonora é conhecida, mas não está presente nas imagens. Como sugerido pela primeira sequência, o personagem pode escutar a referida música, atribuindo-lhe um caráter subjetivo, como se ela fizesse parte de um mundo interno e autista, como um zumbido, ou som repetitivo que o acompanha cotidianamente, oscilando junto com seus ápices de loucura. Nas caminhadas pela cidade, sobre as imagens da capital, a canção assume outra função: ancorada à sua origem física, ela sugere sobreposições e tensões, entre campo e cidade, entre o poder do progresso urbano e as reminiscências da ordem coronelista rural – num mundo onde coexistem, enquanto ordens do repelir e da não-integração, a crueza do progresso às avessas e a ludibriante oralidade rural.

A jornada pela capital é acompanhada por uma atmosfera convulsiva, marcada por dois tipos de sonoridades. As primeiras são características do mundo interno do personagem (berros grotescos, do próprio personagem; algumas sonoridades metálicas, aparentemente oníricas; chiados e zumbidos repetitivos). As segundas são sonoridades objetivas, rompendo com tal universo, tendendo à focalização e à aderência ao mundo urbano (vozes *in*, de transeuntes tocando o caipira; sonoridades ambientes, com ruídos e buzinas de automóveis, etc.) Esse regime sonoro convulsivo

⁵⁶ “Se oceis estão sofrendo, por alguma precisão, ajoeie numa igreja, com respeito e devoção, o Senhor é só bondade, arresolve sua questão, o Senhor é pai dos pobre, como reza essa oração.” (*sic*)

cola-se à consciência do personagem: será rompido no final do filme, junto com a grande decepção, quando o caipira encontra o Cristo procurado, tomando café com o patrão-latifundiário.

Em *Candinho*, temos novamente a idéia de um “corpo sem voz”, de novo um personagem completamente mudo, não por vontade, mas por incapacidade mental ou por alienação. Ele não guarda qualquer segredo a ser dito; pelo contrário, o mundo é que lhe guarda algo, sórdido e voraz, a ser descoberto. Dele escutam-se apenas os berros esbaforidos, parecidos com regurgitações internas. Sua distância em relação ao mundo é mimetizada pelo relato sonoro, que opera aproximações e distanciamentos, entre campo e cidade, entre a diegetização e a explicitação da matéria sonora. Novamente, a sonoridade adere aos lapsos de crise de um migrante rejeitado pelo campo e pela metrópole.

Dualidade mais amena: Cândido de Voltaire x pregação religiosa popular.

Unindo as referências do enredo à obra de Voltaire e, por outro lado, a ancoragem na oralidade caipira, sintetizada pela canção *fora-de-quadro*, tem-se uma nova duplicidade de referências culturais nas interações entre sons e imagens. Por um lado, o diálogo com *Cândido ou o Otimismo* de Voltaire é intrigante. *Candinho* (1976) de Candeias re-processa a idéia do camponês iludido que, apesar de presenciar grandes desastres e doenças, lembra-se dos ensinamentos do mestre Pangloss, crendo viver num mundo onde tudo acontece para o bem. A crítica voltairiana ao otimismo metafísico de Leibniz, segundo o qual o homem vive no melhor dos mundos possíveis e dentro do qual exclui-se a existência do mal, é recontextualizada. Em ambos os casos, de forma figurativa, a viagem se desdobra numa busca de si, intuindo a substituição da fé pela capacidade do próprio homem em resolver seus problemas, o que constitui uma tendência à ruptura.

*

Cândido, de Voltaire, dialoga com o contexto dos filósofos ilustrados, onde a constituição de um Estado laico, fundado na tolerância, desdobrava-se no

questionamento do fanatismo religioso, e também, na constituição da esfera pública como espaço de exercício da Razão pelos homens esclarecidos. Na história do ingênuo camponês, a visão do mundo é permeada pelos ensinamentos metafísicos do mestre Pangloss. Durante a longa viagem, por diversos países e continentes, em busca da amada Cunegundes, Cândido presencia a violência, a doença, a guerra, as especulações filosóficas inúteis, a exploração econômica e a ação reacionária da Santa Inquisição. Diante da maioria de tais eventos, ironicamente, Cândido lembra-se da perfeição da criação e de que tudo é necessariamente feito para o melhor dos fins. No final, depois de passar pelas terras de *Eldorado*, presencia-se uma ruptura. Repentinamente, o camponês encontra-se numa granja, com a amada e os demais sobreviventes da jornada pelo mundo. Trata-se de uma nova ordem social, cujos participantes constroem a harmonia, cultivando o jardim, a propriedade da terra e o trabalho honesto de cada dia. Então, Cândido assume a palavra, junto com os outros, para re-formular a forma de ver o mundo, pressupondo a ação do homem: “Também sei, [...] que temos que cultivar nossa terra.” A crença na perfeição da criação do mundo dá espaço a uma ideologia burguesa, onde o homem constrói o mundo a partir do trabalho honesto de cada dia.

A partir dos comentários de Marilena Chauí, em *Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo*, pode-se pensar na linguagem usada por Voltaire como uma denúncia do vazio, e por que não do silêncio, imposto pela interpretação teológico-metafísica do mundo. O tom do filósofo francês é galhofeiro e superficial, puxando a obra para o universo da comédia. Para Auerbach, o aspecto cômico deve-se à uma técnica propagandística, quase *clownesca*, baseada numa temporalidade rápida, precisa e que ilumina apenas parte do todo, recaindo-se numa simplificação da realidade quotidiana e numa omissão das condições históricas. (AUERBACH, 2007: p. 367).

Chauí, por sua vez, ressalta a combatividade de tal trabalho. Quando Voltaire usa tal linguagem, sua frase torna-se necessariamente absurda. Seu estilo, porém, não é leviano. “É a denúncia de uma linguagem semanticamente vazia, enquanto linguagem filosófica, mas semanticamente plena enquanto linguagem política.” (CHAUI, 1999: p. 127). Internamente ao conto *Cândido*, a idéia de uma linguagem vazia também influencia o ponto de vista de alguns dos personagens. O aparato linguístico

fornecido por Pangloss não dá conta daquilo que Cândido vê e sente. Ele possui apenas um glossário vazio. Assim como outros dos personagens, Cândido possui uma visão e uma compreensão bloqueada. Neste contexto, a longa viagem realizada pelo personagem, uma espécie de viagem antropológica, contribuirá para a reformulação do olhar, deste personagem que foi educado para não julgar as coisas por si mesmo; em outras palavras, educado para o silêncio.

“A viagem possui um sentido tríplice. [...] é percorrer um mundo cuja lógica nos escapa inteiramente, porque não está onde julgamos encontrá-la. Mas viajar também é presenciar a recomposição do sentido, quando as coisas se despojam da crosta metafísica. E, por fim, viajar é desfazer-se do ‘já visto’, do ‘já dito’, e do ‘já feito’ – é assistir a recomposição do sentido através do exercício dos sentidos. A viagem desperta o viandante, obrigando-o a assumir o controle do percurso.” (CHAUÍ, 1999: p. 130)

Durante o referido processo de recomposição, a viagem de Cândido o leva a *Eldorado*, onde o personagem depara-se com uma realidade diferente; o que lhe exige o questionamento dos preceitos de Pangloss. Apesar da possibilidade de ficar ali para sempre, o personagem assume seu destino: decide voltar à Europa, com ouro e diamantes, para ser mais rico que os reis. Reafirma-se aqui o “processo necessário de aburguesamento das personagens, isto é, de sua reeducação pelo trabalho.” (CHAUÍ, 1999: p. 141). O espaço do Jardim, cultivado pelos personagens no final de Cândido, representa uma materialização de *Eldorado*, na terra dos homens, uma utopia burguesa. A discussão acerca da origem do mal e da harmonia estabelecida não tem lugar, as pessoas assumem seu lugar na sociedade por meio da profissão e da aquisição de terras, o governo é laico e não existem padres, o povo não vive armado e reina a igualdade política entre os cidadãos.

No percurso de Cândido, o otimismo quanto à perfeição da criação do mundo é substituído por um novo otimismo: a crença na propriedade privada e no homem que se faz por meio do trabalho. Ou seja, o silêncio que correspondia à impossibilidade de questionamento e de auto-determinação é superado; o ato de tomada da voz, por sua vez, corresponde ao exercício das liberdades numa nova ordem, a burguesa.

No filme de Candeias, o otimismo diante da realidade não vem dos ensinamentos de Pangloss, mas da canção religiosa ludibriante, sobreposta ao estado de deficiência mental do caipira. Essa canção, por sua vez, construída como uma faculdade interna e externa ao personagem, remete-se à tradição oral caipira. Assim como em outros filmes de Candeias, onde os violeiros, as canções sertanejas e as modas de viola têm presença marcante, a narrativa de *Candinho* se re-apropria das manifestações musicais rurais, incluindo seu imaginário e suas sonoridades. Tal aptidão foi explorada por Ângela Aparecida Telles, em sua pesquisa sobre o cineasta (TELES, 2006), como o traço de um cinema que trabalha em espaços de fronteira, entre a desterritorialização e a reterritorialização, numa reflexão contínua sobre a mobilidade do caipira em direção à cidade de São Paulo. A narrativa cinematográfica, enquanto prática realizada numa área de fronteira, reprocessa traços da cultura rural. Os filmes de Candeias apropriam-se de um ritmo musical, próximo àquele dos contadores de “causos”, que narram as histórias com a simplicidade de quem as vivenciou, deixando-as para a tradição como repertório de ensinamentos morais ou de conselhos. Como indica Célia Tolentino, a canção de *Candinho* assemelha-se, de maneira nem um pouco gratuita, a um cururu (TOLENTINO, 2001: p. 277): trata-se de uma tradição musical que, até os anos 1940, foi usada como mecanismo de evangelização popular, no meio rural e sobretudo no estado de São Paulo. “Em *Candinho*, a idéia da pregação feita pelo pároco em forma de cururu sugere que o catolicismo popular difundido no meio rural formou uma cultura religiosa de caráter altamente conformista e que isso teve serventia à Igreja Católica.” (TOLENTINO, 2001: p. 278).

No filme de Candeias, a apropriação da sonoridade caipira possui um sarcasmo que salta aos ouvidos. A canção ludibriante é tocada a esmo, recomeçando no início ou no final de cada sequência. As repetições cíclicas assumem um tom grotesco, rimando com a super-ênfase aos gestos do caipira desesperado, que tropeça pela multidão. Afinal, trata-se de uma sonoridade em sintonia com a percepção sonora de um deficiente mental. Depois da viagem de peregrinação e da desilusão, diante do Cristo em comunhão com o latifundiário, o mundo do personagem se reordena. Enquanto a exaustão sonora, internalizada, correspondia à falta de contato com o mundo, o novo posicionamento do caipira é anunciado pelo silêncio: um sinuoso silêncio eivado por

tiros de metralhadora, diante de uma cruz com uma metralhadora. A ação de apropriar-se do mundo é marcada, agora, pela sincronia sonora e por uma noção menos difusa do espaço. A incapacidade de verbalização mental, do caipira deficiente e alienado, é substituída por um silêncio consciente: o calar-se daquele que opta pela ação física e armada.

Capítulo 3. Sexualidades tangenciais.

Ozualdo Candeias participou de diversas produções da Boca do Lixo, como ator, produtor, roteirista, fotógrafo, diretor de fotografia e fotógrafo de cena, estabelecendo muitos contatos e se tornando uma presença frequente na região. Paralelamente a tais trabalhos, de forma constante e rotineira, o cineasta realizou um amplo trabalho fotográfico sobre a Boca do Lixo ⁵⁷, enfatizando a vida cotidiana, os habitantes, as prostitutas, a arquitetura dos casarões e as construções das imediações do bairro da Luz, bem como os trabalhadores da indústria cinematográfica. A proximidade era tão grande que, durante os últimos anos de sua vida, o cineasta morou em um apartamento na Av. Rio Branco. Sua peregrinação diária por alguns bares das redondezas tornaram-no uma figura quase onipresente. Como profissional do cinema, na Boca do Lixo dos anos 1970-80, Candeias participou da realização de comédias eróticas e filmes de sexo explícito. Ao longo deste período, a presença do cineasta acompanhou as transformações sofridas pelo cinema erótico paulista, em termos de gênero e de produção: do início dos anos 1970, em filmes bem comportados na exposição do sexo e lucrativos em termos de produção/distribuição; ao período de decadência, iniciado em 1982 ⁵⁸, com a invasão do mercado brasileiro pelo cinema pornô.

A partir de dados da *Filmografia Brasileira* ⁵⁹, pode-se indicar a participação de Candeias nos seguintes filmes, relacionados à produção erótica da Boca do Lixo: *As Mulheres do Sexo Violento* (1972-76) ⁶⁰, de Francisco Cavalcanti; *Agnaldo, perigo a vista* (1969), de Reynaldo Paes de Barros ⁶¹; *Sinal Vermelho – As fêmeas* (1972) ⁶², de

⁵⁷ Leva-se em conta aqui o livro *Uma Rua Chamada Triumpho*, bem como a coleção de fotografias depositada pelo cineasta na Cinemateca Brasileira. Para uma apresentação e uma abordagem interpretativa da produção fotográfica de Ozualdo Candeias, ver os artigos: UCHOA, Fábio Raddi. Ozualdo Candeias, fotógrafo da Boca do Lixo. **Revista da Cinemateca Brasileira**, no. 1, Set. 2012, p. 90-95; UCHOA, Fábio Raddi. A Boca do Lixo nas fotografias de Ozualdo Candeias. **DEVIRES – Cinema e Humanidades**. Belo Horizonte. Vol.8. N.1 Nov./Dez. 2012.

⁵⁸ Ano de exibição dos filmes *Garganta Profunda* (1972) e *O Diabo na Carne de Miss Jones* (1973), de Gerard Damiano, bem como de *Coisas eróticas* (1981), de Raffaele Rossi (Cf. *Filmografia Brasileira*, <http://www.cinemateca.com.br/>), o primeiro pornô brasileiro.

⁵⁹ CINEMATECA BRASILEIRA. *Filmografia Brasileira*. Disponível em <http://www.cinemateca.com.br/>. Acesso: 13 Dezembro 2010.

⁶⁰ Participação de Candeias como diretor não creditado, a partir do Dicionário de Filmes Brasileiros de Antônio Leão da Silva Neto. (SILVA NETO, 2009).

⁶¹ Participação de Candeias como gerente de produção.

Fauzi Mansur; *A Noite do desejo* (1973)⁶³, de Fauzi Mansur; *Com a cama na cabeça* (1973)⁶⁴, de Mozael Silveira; *Maria sempre Maria* (1973)⁶⁵, de Eduardo Llorente; *Um intruso no Paraíso* (1973)⁶⁶, de Heron Rhodes-Grivas; *19 mulheres e 1 homem* (1977)⁶⁷, de David Cardoso; *Ninfas Diabólicas* (1978)⁶⁸; de John Doo; *Desejo violento* (1978)⁶⁹, de Roberto Mauro; *O cangaceiro do Diabo* (1980)⁷⁰, de Tião Valadares; *Desejos sexuais de Elza* (1982)⁷¹, de Tony Vieira; *Volúpia de Mulher* (1984)⁷², de John Doo; além de *Senta no meu que eu entro na tua* (1985)⁷³, de Ody Fraga, composto pelos episódios *Alô Buça* e *O Unicórnio*. Esta pequena lista de 14 filmes indica a participação de Candeias em uma gama variada de comédias eróticas, incluindo aventuras e dramas, bem como filmes que beiram o sexo explícito⁷⁴.

No caso dos filmes acima referidos, Candeias insere-se numa forma específica de produção, com menos liberdade, adequando-se aos padrões narrativos em pauta no cinema erótico paulista. A referida produção responde a uma demanda particular, a

⁶² Participação de Candeias como ator.

⁶³ Participação de Candeias como câmera e diretor de fotografia.

⁶⁴ Participação de Candeias como diretor de fotografia.

⁶⁵ Participação de Candeias como diretor de fotografia.

⁶⁶ Participação como diretor de fotografia, junto com Antonio Meliande.

⁶⁷ Participação de Candeias como ator.

⁶⁸ Participação de Candeias como câmera e diretor de fotografia.

⁶⁹ Participação de Candeias como roteirista.

⁷⁰ Participação de Candeias como câmera e diretor de fotografia.

⁷¹ Participação de Candeias como ator e diretor de fotografia.

⁷² Participação de Candeias como fotógrafo de cena.

⁷³ Participação de Candeias como fotógrafo de cena. (Na Filmografia Brasileira, classificado como filme de "sexo explícito").

⁷⁴ Pela dificuldade de acesso, apenas 70% desta lista de filmes foi visionada. A partir de tal universo, nota-se uma total adequação à linguagem do cinema erótico, incluindo uma linguagem grosseira, as piadas de duplo sentido, os enredos recheados com aventuras sexuais, bem como as punições a certos personagens que extrapolavam o moralismo reacionário próprio à censura. Em alguns dos filmes, onde Candeias realiza a direção de fotografia /câmera, nota-se traços do trabalho do cineasta. Trata-se de passagens pontuais, especialmente relacionados aos enquadramentos e movimentos de câmera. Em *Maria, sempre Maria* (1973), uma jovem interiorana chega a São Paulo pela região da Boca do Lixo, por onde perambula, antes de tornar-se prostituta. Ao longo do trecho inicial, o perder-se diante da multidão e das construções urbanas, os movimentos de câmera circulares, os planos próximos dos transeuntes, os *contreplongées* de prédios e monumentos, a passagem pela viaduto do chá (marca registrada do filme *Candinho*), bem como alguns zooms e o uso dos jornais, mostrados em recortes, aproximam-se do universo da fotografia de Ozualdo Candeias. Apesar de certa complexidade do trabalho de fotografia, que contribui para a construção da loucura da personagem, o final adéqua-se ao moralismo reinante: o ultimo dos fregueses de Maria se suicida, culpando-se por ser um "pecador"; a prostituta também é encontrada morta, em decorrência de uma sociedade dominada pela violência e por uma sexualidade imoral. Um transeunte dá a palavra final, dialogando com o próprio espectador, afirmando, sem deixar sombra de dúvidas: "E o culpado é você!". Outro filme a ser destacado é *Ninfas diabólicas* (1978), especialmente no momento em que os personagens chegam ao litoral paulista: a câmera se esquece dos protagonistas e realiza um inexplicável devaneio, ricocheteando por um costão rochoso.

partir de uma linguagem e de regras particulares. Neste contexto, o cineasta deve ser pensado não por sua marginalidade, mas por sua proximidade com uma produção rápida, em grande escala e com retorno financeiro garantido. Estamos aqui diante de filmes não autorais nos quais Candeias participa de forma secundária, relacionados a um gênero cinematográfico (a comédia erótica) e sujeitos ao caráter serial de uma produção industrial⁷⁵. Nestas realizações está em pauta a conformidade com a censura cinematográfica, bem como com certas condutas, próprias a uma sociedade moralmente conservadora e repressora. Inseridas num esquema mais amplo de produção e circulação, estas fitas eróticas refletem os jogos sócio-econômicos próprios à produção cinematográfica da Boca do Lixo. Ademais, trata-se de um gênero de filmes que vigora sob a forte atuação da Censura, cujos reflexos colaboram para a criação de uma linguagem grosseira e cifrada.⁷⁶

Ao longo do mesmo período, o cineasta realizou diversos filmes como diretor – *A margem* (1967), *O acordo* (1968), *Meu Nome é Tonho* (1969), *A herança* (1970), *Caçada Sangrenta* (1974), *Zezero* (1974), *Candinho* (1976), *Aopção* (1981), *Manelão, o caçador de orelhas* (1981) e *A Freira e a Tortura* (1983). Em termos de equipe e de forma de produção, algumas de tais obras guardam contatos com a Boca do Lixo. Isso se dá, principalmente, pelo trabalho com atores e atrizes de trajetória conhecida em comédias eróticas, como Mário Benvenuti, David Cardoso, Bárbara Fázio, Vera Gimenez e Sergio Hingst. Por outro lado, na realização de tais filmes autorais, Candeias estabelece contatos com produtores, técnicos e cineastas da região, como Bernardo Vorobow, Eduardo Llorente, Virgílio Roveda, Luiz Elias, Jair Garcia Duarte e Antonio Polo Galante. Entre as realizações autorais, desponta uma sexualidade crua, social e grotesca, que parte do imaginário articulado pelas comédias eróticas mas o transcende. No trabalho com os atores, bem como na construção dos personagens, nota-se um pulso firme, que equaliza a atuação de profissionais e não-profissionais. Entre a variedade de resultados obtidos, parece haver uma constante: no contato com os tipos de personagem e formas de atuação próprios às comédias eróticas, os filmes de Candeias propõem uma transposição violenta e questionadora.

⁷⁵ De acordo com Nuno César Abreu (2006), a produção de comédias eróticas na Boca do Lixo aproxima-se de uma “cadeia de tipo industrial”, principalmente ao longo dos anos 1970. (Cf. ABREU, 2006: p. 11)

⁷⁶ Cf. AVELLAR, José Carlos. A pornochanchada uma solução típica e natural. **Revista de Cultura Vozes**, v. 70, n. 4, p. 25-32, maio 1976.

No presente capítulo, o horizonte é examinar as relações estabelecidas entre os dois conjuntos de obras: a produção erótica da Boca do Lixo e os filmes autorais de Ozualdo Candeias. Para tanto, a ênfase recairá sobre um caso paradigmático. Realizado em 1983, com os atores David Cardoso, Vera Gimenez e a produtora *Dacar Filmes*, *A freira e a tortura* é um dos filmes de Candeias que mais se aproxima do modelo das comédias eróticas. Na Boca do Lixo, o início da década de 1980 é um momento de transição – incluindo a decadência das comédias eróticas e o início da produção pornô brasileira. Em tal contexto, alguns debates são recolocados e, outros, ganham consonância. Entre eles: as definições de erotismo, a forma de produção das comédias eróticas em crise, a trajetória de atores e atrizes da Boca do Lixo, a amenização da censura, bem como a “resistência” do cinema da Boca do Lixo diante da invasão do pornô importado.

Em *A freira e a tortura*, diante do universo da comédia erótica e do cinema pornô em ascensão, o campo de manobras estabelecido por Candeias é especialmente rico. Num âmbito específico, permite definir traços da sexualidade e da construção dos personagens nos filmes do cineasta. Em termos mais amplos, o confronto ante a sexualidade machista das comédias eróticas e do pornô não se restringe a *A freira e a tortura*; este traço é compartilhado pela obra de Carlos Reichenbach que, desde os anos 1960, empenhava-se numa produção autoral, com maior teor de liberdade, e tangencial no contexto da Boca do Lixo. Com este intuito, haverá uma atenção especial a *Amor, palavra prostituta* (1981) de Reichenbach. Trata-se de um filme realizado no mesmo contexto, dialogando com o universo da comédia erótica, mas propondo uma sexualidade socialmente problematizada.

As relações, estabelecidas entre tais filmes e o cinema comercial da Boca do Lixo do período, certamente envolvem aproximações e rupturas: quanto à produção, aos atores e à presença da nudez, as relações são próximas e ambíguas; quanto à construção de uma sexualidade questionadora e anti-machista, pode-se falar em subversão.

Os anos 1980-83; a transição entre as comédias eróticas e o pornô; sexualidades em questão.

No início dos anos 1980, a produção cinematográfica da Boca do Lixo passa por uma grande crise, que tem por pano de fundo o processo de abertura política do país, bem como o esgotamento da política econômica empreendida pelos militares ao longo dos anos 1970, conhecida como o “milagre brasileiro”. Durante o período do Governo João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979-85), o país é abalado pela crise econômica mundial, que atinge o cinema brasileiro (incluindo seu sistema de produção-distribuição-exibição) e especialmente os produtores da Rua do Triunfo. Trata-se de um momento de crise do modelo da comédia erótica que, como lembra Ody Fraga⁷⁷, não conseguiu acompanhar o processo de abertura política do país. Há uma invasão do mercado cinematográfico brasileiro por filmes de sexo explícito importados. A antiga proximidade entre produtores e exibidores, base da produção da Boca do Lixo dos anos 1970, é rompida.

A amenização da censura (o Ato Institucional No. 5 deixa de ter vigência em 1979) permite aos exibidores comprar filmes de sexo explícito importados, colocando-os em cartaz por meio de subterfúgios jurídicos. A crise da comédia erótica culmina em 1983. Os mandados de segurança que liberavam os filmes pornôs para exibição eram demasiado caros para os produtores brasileiros (cerca de 15% do valor de um filme nacional), privilegiando os exibidores em detrimento daqueles que insistiam na produção de cinema na Boca do Lixo.

Como indicado por Nuno César Abreu (2006), o colapso da produção da Boca do Lixo durante o período deve-se a diversos motivos, entre os quais: o enfraquecimento do modelo político e financeiro da Embrafilme, levando ao esgotamento da estrutura que permitia a substituição dos importados na área do cinema; o fim de benefícios como o prêmio adicional de bilheteria; a inflação; a invasão do sexo explícito, disputando o mercado exibidor com as pornochanchadas; a pressão de empresas americanas contra as medidas protecionistas do governo brasileiro; bem como a crise econômica mundial que se abateu sobre o país a partir de

⁷⁷ FRAGA, Ody. **A boca fala um quase manifesto**. São Paulo, Fev. 1984.

1982 (ABREU, 2006: p. 122). Entre 1979 e 1985, o cinema brasileiro sofre uma violenta retração, refletida na vertiginosa diminuição do público e do número de salas.

A comédia erótica em crise.

Desde o final dos anos 1960, devido a uma confluência de fatores econômicos e culturais, a Boca do Lixo concentrou uma gama variada de filmes, baseados na fórmula “erotismo + baixo custo + título apelativo” (ABREU, 2006, p. 13).

As comédias eróticas, comumente chamadas de pornochanchadas, ocupam o espaço aberto pelas leis de obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro. Gozando da aproximação entre produtores, distribuidores, exibidores e a exploração da mão de obra concentrada na rua do Triunfo; contando com a entrada do exibidor/distribuidor no investimento dos filmes; tais filmes firmam-se como um produto cinematográfico rápido, rentável e variado (dividindo-se entre diversos sub-gêneros como o policial, o terror, as artes marciais e o *western*)⁷⁸.

Em termos temáticos, tal produção pode ser definida como um grupo de filmes eróticos, baseados na insinuação de sexo, na exibição de formas femininas e nas piadas de duplo sentido. (Cf. FERREIRA, 197-) Os títulos são picantes, evocando muitas taras e diversões sexuais, mas os atos sexuais em si são ocultados ou simulados. Aos poucos, há uma apresentação cada vez maior da nudez. Mas, como indicado pelo próprio Jairo Ferreira e por José Carlos Avellar⁷⁹, a linguagem das comédias eróticas é um reflexo da censura, imposta de forma mais rígida a partir de 1968. Apesar da nudez, de acordo com Jairo Ferreira, a estratégia de tais filmes para evitar a censura era manter um forte moralismo: certos os personagens, maldosos ou adúlteros, eram punidos; os homossexuais, também de forma preconceituosa, nunca apareciam como seres dignos (FERREIRA, 197-). Como sugerido por Inimá Simões, em *Roteiro da intolerância* (1999), a guerra da censura contra as comédias eróticas, realizada em defesa da moral e dos costumes brasileiros, era incompatível com o próprio teor

⁷⁸ Para maiores informações sobre a comédia erótica enquanto forma de produção, concentrada na Boca do Lixo paulista, Ver: ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2006; SIMÕES, Inimá. **Aspectos do cinema erótico paulista**. Dissertação (Mestrado em Artes) ECA-USP, São Paulo, 1984.

⁷⁹ AVELLAR, José Carlos. A pornochanchada uma solução típica e natural. **Revista de Cultura Vozes**, v. 70, n. 4, p. 25-32, maio 1976.

erótico dos filmes: “[...] O que se sabe é que a censura não tolera a visão de pêlos pubianos ou de órgãos sexuais. Referências ou insinuações ao homossexualismo são raramente toleradas. Mulheres sexualmente ativas ou agressivas também não gozam de simpatia em Brasília [...]” (SIMÕES, 1999: p. 168).

Como resultado da própria censura, as comédias eróticas desenvolvem uma forma cinematográfica tosca e “grosseira”. Entre seus principais traços: a linguagem suja; as conversas indiretas; a grosseria na construção da cena; a distorção das formas femininas; os eufemismos usados para se referir ao ato sexual, num universo onde o sexo é uma demonstração de força e implica necessariamente na vitória de um sobre o outro – do machão sobre a virgem.⁸⁰

A grosseria da linguagem, a ironia, bem como o deboche, presentes em comédias eróticas, não são estranhos ao cinema paulista do final dos anos 1960. Entre os antecedentes de tal produção erótica, encontra-se o autodenominado “Cinema Cafajeste”. Trata-se de uma vertente do Cinema Marginal, reunida na Boca do Lixo a partir de 1968, em torno das figuras de João Callegaro, Antônio Lima, Carlos Reichenbach, Jairo Ferreira e Carlos Ebert. Assumindo a precariedade dos esquemas de produção, e também, visando ao diálogo com o espectador médio, acostumado ao cinema comercial americano, tais cineastas realizam filmes como: *As libertinas* (1968)⁸¹, *Audácia!* (1970)⁸² e *O Pornógrafo* (1970)⁸³. Buscando diálogos com o cinema pornográfico, as séries televisivas, as histórias em quadrinhos, o cinema de gênero, as produções B americanas, além do universo *kitsch* da metrópole paulista, tais filmes são marcados pela avacalhação. Em *As libertinas*, o deboche está na incompatibilidade, entre o uso de enquadramentos rebuscados, da trilha sonora com tom melodramático e da estilização desproporcional dos corpos em briga, para a representação de

⁸⁰ Cf. AVELLAR, José Carlos. *Op.Cit.* p. 25-32. Junto com Jairo Ferreira e Inimá Simões, Avellar compartilha a ideia da influência marcante da censura, para a afirmação, nas comédias eróticas, de uma linguagem grosseira e de um moralismo reacionário. A partir de comentários realizados por Bernardet, em **Movimento**, é possível pensar na linguagem e no moralismo de tais filmes como o resultado de algo mais amplo e social, não limitado apenas à ação da censura no campo do cinema: “Não agüento mais repetir essas coisas, inclusive porque o que tinha a dizer a esse respeito já foi dito no jornal Movimento inúmeras vezes [...] Quanto ao sexismo e machismo, a pornochanchada não cria nada. Ela vai na onda do que está por aí, no teatro, nas revistas, nas colunas das certinhas, na publicidade, na mente e no corpo de muitos, mesmo sem querer e sem saber. Ela pode dar um reforço, quando muito.” BERNARDET, J-C. Pornografia, o sexo dos outros. In. MANTEGA, Guido. Org. **Sexo e poder**. São Paulo: Brasiliense, 1979. p.105.

⁸¹ Filme com capítulos dirigidos por Carlos Reichenbach, João Callegaro e Antônio Lima.

⁸² Filme com capítulos dirigidos por Carlos Reichenbach e Antônio Lima.

⁸³ Dirigido por João Callegaro.

aventuras sexuais na desértica Itanhaém. Em *O Pornógrafo*, debochada é a incorporação do *noir* americano, marcada pelo desleixo; complementada pela figura do protagonista, um gângster de escritório, que come macarronada como um animal, coloca os dedos no nariz e costuma envolver-se com as mulheres apenas por sexo.

O deboche serve como estratégia de ironia ao cinema americano e, também, como forma de agressão. Somada ao linguajar popular, tal ironia terá ecos sobre o universo de algumas comédias eróticas. Mas nelas, ao invés da curtição⁸⁴ e do desespero, típicos da produção marginal, sua função será muito mais a identificação dos espectadores com o filme.

O tipo de erotismo presente entre as comédias eróticas foi motivo de debate entre críticos da época. Uma das tendências, presente nos textos de Jean-Claude Bernardet e Paulo Emilio Salles Gomes, é pensar que no fundo tais filmes reafirmavam uma moralidade machista e repressora. Apesar de vendidos como obras eróticas, eles não tinham nada de erótico e, indiretamente, contribuíam para afastar os espectadores em relação à realidade política do país. De acordo com Bernardet, “A pornochanchada faz parte intrínseca dos mecanismos sociais de repressão sexual. Neste sentido, a pornochanchada não é nenhum corpo estranho no ambiente.”⁸⁵ Nas pornochanchadas não há relações sexuais entre pessoas, mas sim uma performance, onde os homens dominam as fêmeas. Trata-se de relações de poder, entre os mais fortes (homens) e os mais fracos (mulheres). Entre os principais temas das comédias eróticas, de acordo com Bernardet, está o temor da impotência e da castração. Trata-se de “uma luta imaginária e infinitamente repetida contra a insegurança sexual, o fantasma da impotência.”⁸⁶ Num contexto de repressão militar, essa luta refere-se a algo mais amplo do que a mera sexualidade. Esta última expressa, metaforicamente, uma sociedade dominada pela guerra, pelo desprezo pelo outro e pela valorização do capaz contra o incapaz.

Para Paulo Emilio Salles Gomes, a pornografia se restringe à publicidade, que engana o espectador quanto ao teor pornográfico. A relação estabelecida com o público masculino é um tanto patética: os espectadores fiéis da pornochanchada falam

⁸⁴ Termo usado por Fernão Ramos no livro **Cinema Marginal (1968-1973)**, para referir-se ao Cinema Cafajeste e ao Cinema Marginal.

⁸⁵ BERNARDET, J-C. Ela dá o que eles gostam? **Movimento**, n. 29, 19 jan. 1976.

⁸⁶ BERNARDET, J-C. Ela dá o que eles gostam? **Movimento**, n. 29, 19 jan. 1976.

muito mais de sexo do que vivenciam, “eles saem sempre frustrados com o que vêem, mas sempre com a esperança renovada de que o próximo seja realmente...”⁸⁷

Tal como sugerido por Guido Mantega, no artigo *Sexo e poder nas sociedades autoritárias: a face erótica da dominação*, a manipulação da sexualidade e de uma estrutura mental autoritária resultam num “poder invisível, subterrâneo, que age na penumbra, e pode ser tão eficiente quanto a política ou as instituições judiciárias.” (MANTEGA, 1979, p. 11) A natureza de tal poder pode ser pensada, por exemplo, a partir da teoria de Marcuse, que denuncia o uso da sexualidade, numa sociedade industrial, como instrumento de coesão social e de encobrimento das contradições. (Cf. MARCUSE, 1979) Em tal sociedade, o caráter de recusa da vida cotidiana, ou sublimação, de uma obra de arte é negado: as diferenças são incorporadas e reproduzidas em escala maciça. A aparente liberação sexual, ao contrário, é acompanhada pelo aumento da dominação. Com a libido limitada à satisfação sexual (concentrada nas áreas genitais e reproduzida a esmo pelo universo da mercadoria), cria-se uma consciência feliz e conformista, de um indivíduo que não necessita modificar a realidade para realizar-se.

Pode-se também pensar a comédia erótica a partir da teoria de Adorno e Horkheimer (1985) a respeito da indústria Cultural. Um exemplo. O diretor Jean Garrett, nos *press-releases* de seus filmes, bem como em entrevistas, atribui às comédias eróticas o poder de liberação sexual, como um elemento de contestação da sociedade de consumo. Um de seus argumentos, baseados em W. Reich, é o de que “o homem só se libertará totalmente quando ele se libertar sexualmente.” (GARRETT APUD SIMÕES, 1981: p. 47) Esta propaganda de Garrett, ao sugerir aos espectadores das comédias eróticas a possibilidade de mudança, reproduz um dos traços da indústria cultural. Aos espectadores/consumidores, é dada a ilusão de que todos os seus desejos podem ser satisfeitos. Trata-se apenas de uma ideologia, própria a um tipo de sociedade que nega a possibilidade de sublimação. Os indivíduos não podem deixar de desejar as promessas de prazer, realizadas pelos produtos da indústria cultural. Diante da impossibilidade de tais realizações, lhes é negada a possibilidade de sublimar. De acordo com Adorno e Horkheimer, “A indústria cultural não sublima, mas

⁸⁷ GOMES, Paulo Emilio Salles. Ela (a pornochanchada) dá o que eles gostam? **Movimento**, n. 29, 19 jan. 1976.

reprime. Expondo repetidamente o objeto de desejo, o busto no suéter e o torso nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado que o hábito da renúncia há muito mutilou e reduziu ao masoquismo.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985: p. 131) Indo um pouco mais longe, estes autores indicam também que “A produção em série do objeto sexual produz automaticamente seu recalçamento.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985: p. 131) As comédias eróticas e, também, os filmes pornô, parecem aproximar-se de uma exposição em série e padronizada da sexualidade. Da mesma maneira, é possível nelas identificar uma ação repressora, pautada pela renúncia ou castração; processo no qual o ato de oferecer em série, corresponde a privar as pessoas do que lhes é oferecido. A essência desta sociedade, de acordo com Adorno e Horkheimer, é a própria ameaça da castração. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985: p. 132)

Novo modelo: o pornô e a passagem do soft-core ao hard-core.

O paradigma para se pensar na construção dos corpos e da sexualidade do cinema pornô, de acordo com Ortiz Ramos⁸⁸, é o cineasta Gérard Damiano. Filmes como *Garganta profunda* (1972), *O Diabo na Carne de Miss Jones* (1973), e *Joana* (1975) já eram conhecidos pelo público brasileiro dos anos 80. Em termos gerais, eles eram dominados por uma fragmentação dos corpos e da narrativa, sempre rompida para a apresentação de cenas de sexo. Entre os traços marcantes destes filmes, encontramos: a fetichização dos corpos, reduzidos aos órgãos genitais e orifícios; a glorificação da ejaculação e dos órgãos genitais em primeiro plano, incluindo a apresentação direta do esperma, como prova do prazer alcançado; a obsessão pelo sexo oral; a sodomia; uma reprodução mais bruta o possível da realidade, que deve aparecer detalhada, fragmentada e microscópica.

Em *O Olhar Pornô* (1996), Nuno César Abreu descreve a trajetória do cinema pornô durante o século XX. Ao longo do processo de desenvolvimento da narrativa pornô, há uma oscilação entre o documentário e a ficção. Um dos grandes personagens de tal história é o *close-up*, ou *gros plan*. Enquanto nos filmes

⁸⁸ RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema pornô Sexualidades em construção. **Folhetim**, São Paulo, n. 346, 04 set. 1983. p. 8-9.

denominados *soft-cores* predominam os planos médios, que dissimulam a ação sexual, nos *hard-cores* há uma ditadura do *close-up*. O filme deflagrador do *hard-core*, baseado na história de uma moça que possui um clitóris na garganta, é exatamente *Garganta profunda* (1972). Trata-se de um filme de intriga bastante simplificada, abrindo espaço para as performances sexuais da atriz, que incluem o sexo explícito e a ejaculação masculina para a câmera⁸⁹.

No caso brasileiro, ao longo dos anos 1970, a exposição da nudez nas comédias eróticas bate-se sempre com os limites da censura, imposta pelo regime militar como forma de controle. Com o processo de abertura política do país e a amenização gradual da censura, a nudez é trazida do subentendido ao plano médio, do plano médio ao *close-up*. No início dos anos 1980, a invasão do filme de sexo explícito foi rápida e devastadora para os produtores da Boca do Lixo. A abertura do mercado brasileiro ao pornô importado foi precedida pela exibição de *O império dos sentidos* (1976), de Nagisa Oshima, e *Calígula* (1979), de Tinto Brass. Ambos apresentavam atos sexuais explícitos e foram liberados a partir de mandatos judiciais, sob o argumento de serem filmes de arte. A partir de então, criou-se uma demanda por filmes do gênero, por salas especializadas, e também, pela criação do similar nacional. Diversos profissionais paulistas aderiram à onda do explícito; o primeiro filme brasileiro, concebido conforme as regras do gênero, foi *Coisas eróticas* (1981), de Raffaele Rossi.

A passagem do *soft-core* para o *hard-core*, no início dos anos 1980, não corresponde a uma superação da sexualidade machista e da figuração de relações de poder, próprias às comédias eróticas. Para examinar a continuidade, presente em tal passagem, é interessante retomar alguns dos debates e definições, acerca do cinema erótico e do cinema pornô. No artigo *Le sexe froid – du pornô et au delà*⁹⁰ o crítico Lardeau refere-se ao uso do *close-up* (“gros plan”) como um dos principais traços do

⁸⁹ No mesmo livro citado anteriormente, Nuno César Abreu esboça uma definição do *hard-core* enquanto gênero cinematográfico. (Cf. ABREU, 1996, p. 93-122). A pesquisadora Flávia Seligman também aborda a passagem dos anos 1970 para os 1980, no caso da produção da Boca do Lixo, a partir dos termos *soft-core* e *hard-core*. (Cf. SELIGMAN, Flavia. Risos, sarros e maiô de duas peças - a historia do ciclo da pornochanchada. **Sinopse**, v. 2, n. 4, p. 74-76, mar. 2000.) João Carlos Rodrigues, por sua vez, define estes dois tipos de cinema da seguinte forma: *hord-core* (contendo sexo explícito com penetração em close) e *soft-core* (simulação de coito e sexo ‘em repouso’). (Cf. RODRIGUES, João Carlos. A pornografia e o erotismo dos outros. **Filme Cultura**, n.40 ago/out. 1982. p. 66-71).

⁹⁰ LARDEAU, Yann. Le sexe froid – du pornô et au delà. **Cahiers du Cinéma**, n.289, jun. 1978, p.49-63.

cinema pornô. Segundo ele, trata-se de uma aproximação microscópica, baseada num registro total e totalitário, visando à saturação e à divisão do espaço de forma sistemática⁹¹. Trata-se de uma aproximação que, ao mesmo tempo, leva a uma exclusão *de facto*.

“Le rapprochement microscopique qui caracterise le gros plan, loin d’éveiller du plaisir chez le spectateur, se traduit par une mise à distance de celui-ci, son exclusion de facto, en eliminant chez lui tout phantasme. [...] Plus exactement, c’est le projet fou qui est à l’origine du pornô, le phantasme despotique de *réaliser* le phantasmatique qui, précisément, barre l’imaginaire: on sait que la programmation de la jouissance est la meilleure prévention de la jouissance [...]”⁹²

A observação microscópica leva à negação do toque e do contato. A obsessão em “mostrar tudo” do pornô reduz o sexo à sua dimensão objetiva. Por meio da dessublimação repressiva, cria-se um corpo dessexualizado, desencarnado, ou ainda, ausente.

No *close-up* pornô, Lardeau identifica também um ato de poder, que submete os corpos, os espaços e os saberes a respeito da sexualidade. Aproximando-se de Foucault de *A Vontade de Saber* (1988) Lardeau comenta: “[...] c’est le dispositif de sexualité comme champ de savoir et de pouvoir [...] que nous donne à voir, inlassablement et repetitivement, le pornô [...]”⁹³ Obsessão de tudo ver e saber. É possível pensar numa espécie de “panoptismo” da câmera que, por meio da capacidade de destrinchar/desvendar os corpos ao limite, reproduz uma vigilância e um controle absolutos. Ao apresentar o sexo do homem e da mulher como jamais vistos, o cinema pornô apenas reafirma um corpo vazio e, ao mesmo tempo, recoberto de regras e detalhes que apagam as ameaças por eles representadas. E uma das grandes ameaças a serem negadas é a da castração⁹⁴.

Além de caracterizar o olhar pornô, Lardeau questiona as possíveis diferenças entre o pornô e o cinema erótico, aproximando estes dois tipos de cinema. Dependendo das obras tomadas como referência, é possível encontrar o mesmo princípio, norteando o uso do *close-up* (cinema pornô) e do plano médio (cinema

⁹¹ LARDEAU, Yann. *Op. Cit.* p.50.

⁹² LARDEAU, Yann. *Op. Cit.* p.50.

⁹³ LARDEAU, Yann. *Op. Cit.* p.49.

⁹⁴ Como indicado por Lardeau, existem regras de apresentação dos órgãos sexuais masculinos e femininos, na tentativa de afastar a ideia de castração.

erótico). Estes dois tipos de enquadramento respeitam o mesmo princípio, mas de forma inversa. Está em pauta a hiper-focalização do sexo e das regiões genitais, levando-se em conta a mesma operação de banimento da castração. No pornô, de forma direta; no erótico, de forma indireta. Embora o cinema erótico apresente um corpo integral/não-fragmentado, ele faz referência ao sexo, especialmente aquele da mulher. Apesar das peças de roupa encobrirem a genitália, o pressuposto da *mise en scène* é: “suggérer, en le voilant, le sexe de la femme comme l’objet positif du désir et comme lieu définitif de la jouissance, sa fin étant à l’inverse de conjurer la castration, le renvoi du sujet à son propre manque.”⁹⁵

No Brasil, a passagem do cinema erótico (*soft-core*) ao pornô (*hard-core*) está em sintonia com a proposta de Lardeau. As piadas de duplo sentido das primeiras comédias eróticas, o sexo simulado de filmes dos anos 1970, bem como a explicitação da genitália nos primeiros pornôs brasileiros, reafirmam o olhar masculino, a mulher-objeto e a hiper-focalização do sexo. Em tais casos, para reprimir ou liberar, a censura coloca-se como interlocutora. Em abos, é possível pensar nas relações entre homens e mulheres como relações de poder, num contexto de regime militar e de afirmação da indústria cultural.

Para estas diferentes fases, é possível evocar as ideias de Marcuse, acerca da pornografia transformada em mercadoria:

“Tem-se feito tentativas para afirmar que a pornografia e a obscenidade são campos de comunicação não-conformista. Mas essas áreas privilegiadas não existem. A obscenidade e a pornografia há muito que foram integradas. Como mercadorias comunicam também o todo repressivo.” (MARCUSE, 1981: p. 49)

Produto típico de um momento de crise e transição: o proto-pornô, ou pornô contido.

No início dos anos 1980, diante da invasão do cinema pornô, as produções da Boca do Lixo passaram a explorar os limites da censura, expondo cada vez mais o sexo, numa tentativa de sobrevivência. Surge uma categoria de filmes híbridos, de transição,

⁹⁵ LARDEAU, Yann. *Op. Cit.* p.52.

denominados por Ortiz Ramos como “proto-pornôs”⁹⁶, ou “pornôs contidos” (RAMOS, 1987, p. 439), situados entre as comédias eróticas e o filme brasileiro de sexo explícito. Neles, a louvação da ejaculação e a exposição dos órgãos genitais em primeiro plano estão amenizados. Ao lado de uma aproximação cada vez maior em relação aos órgãos genitais, há espaço para o deboche, a ironia e o linguajar chulo, típico de algumas vertentes do Cinema Marginal; algo posteriormente incorporado, em uma chave menos corrosiva, por estes filmes híbridos do início dos anos 1980. Entre os exemplos de “proto-pornôs”, filmes com excelente resposta de público e que caminham no fio da navalha, encontram-se: *Noite das Taras* (1980), filme com episódios de John Doo, Ody Fraga e David Cardoso; *As seis mulheres de Adão* (1981), de David Cardoso; bem como *Fome de Sexo* (1981), de Ody Fraga.

A passagem para o sexo explícito, de acordo com Ortiz Ramos (RAMOS, 1987: p. 438), não será muito demorada, respeitando uma nova velocidade imposta pela produção do cinema pornô. Em *Noite das Taras* (1980)⁹⁷, são combinados com habilidade “a linguagem pesada, os enquadramentos da nudez das atrizes e mesmo o tom da fotografia, entrando por uma via que só poderia chegar, logo após, ao domínio do sexo explícito, das cenas não simuladas.” (RAMOS, 1987: p. 438) Trata-se de um filme que explora os limites da censura, aproximando-se ao máximo do denominado *hard-core* e obtendo excelente resposta de público. Ainda margeando o explícito, Ody Fraga realiza *Fome de Sexo* (1981), obra com um fio narrativo relativamente bem estruturado, entrecortado por cenas de sexo explícito, que ocultavam apenas o momento da ejaculação masculina.

Em tais proto-pornôs, de uma maneira geral, reafirmando uma postura conservadora, os homens são qualificados pela sua potência sexual e louvados pelo tamanho de seus membros. As relações visam ao sexo e, principalmente, à satisfação masculina. Embora indireto, o gozo é o objetivo extremo⁹⁸, apresentado por meio de uma fotografia que concentra, cada vez mais, o prazer no primeiro plano. Os corpos tendem à fragmentação. As personagens femininas, reduzidas à presença material de

⁹⁶ RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema pornô Sexualidades em construção. **Folhetim**, São Paulo, n.346. , 04 set. 1983. p. 8-9.

⁹⁷ Filme em episódios, dirigidos por John Doo, David Cardoso e Ody Fraga.

⁹⁸ RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema pornô Sexualidades em construção. **Folhetim**, São Paulo, n.346. , 04 set. 1983. p. 8-9.

seus corpos, possuem uma densidade psicológica nula. Atores como David Cardoso, por sua vez, possuem certa complexidade. Não se trata de uma densidade psicológica. Estamos diante do acúmulo de informações, provenientes de outras atuações do ator, em diálogo com um *sex appeal* que o transforma num objeto a ser visto/vendido.

As seis mulheres de Adão (1981) e a ameaça da castração.

As seis mulheres de Adão (1981), de David Cardoso, é um bom exemplo para pensar na construção da sexualidade em tais “proto-pornôs”. Trata-se da história de Adão, um homem rico, bem sucedido, bem dotado e adorado pelas mulheres. Um grupo de ex-amantes apaixonadas e por ele desprezadas, decide realizar uma vingança: marcam um jantar para revê-lo e castrá-lo. Antes do encontro, cada uma rememora, de forma extasiante e hilária, os casos com Adão. O centro de gravidade da história é o enorme membro sexual do rapaz, que entretêm não só as mulheres como também os homens. A construção visual do filme respeita o referido centro de gravidade: o pênis como um grande protagonista que, no final, será ameaçado de castração. Algumas vezes, é apresentado de forma explícita, em cenas de sexo oral. Outras vezes, toma a forma de uma grande protuberância: uma prótese de borracha, por baixo da cueca do ator, querendo saltar diante das mocinhas nuas. Nestes dois casos, verifica-se uma tendência ao *close-up*, tendo por referência o órgão sexual masculino, manipulado por mulheres em êxtase.

O filme é composto por diversos quadros, correspondendo aos diferentes casos do galã, tendo em vista principalmente o prazer/olhar masculino. Em uma das passagens, um marido descontente pede para Adão envolver-se com a sua esposa, para que possa observar a transa e se excitar. Vemos aqui a ação do machão como antídoto à impotência do marido acomodado. Em outro dos casos, Adão faz sexo com uma moça em cima de uma moto. O poder masculino sobre as mulheres é reafirmado: as acelerações da máquina correspondem ao orgasmo masculino; uma estranha cuspida de Adão, para lubrificar o próprio órgão genital, mimetiza de forma irônica traços do cinema pornô importado. Percebe-se uma fixação pelo sexo oral, seja com a apresentação direta do pênis de Adão, ou indireta, com o protuberante membro por baixo da cueca, sempre levando o personagem ao delírio. Seus gemidos, durante o

sexo, lembram aqueles de um ser rude e analfabeto. Há aqui um diálogo com a figura, já construída em filmes ao longo dos anos 1970, de David Cardoso como uma espécie de Tarzan do Pantanal brasileiro. No caso específico de *As seis mulheres de Adão* (1981), percebe-se também uma tendência homoerótica. É intrigante o desfecho, quando o galã é salvo da castração pelo mordomo gay e, como recompensa, promete dar-lhe o que quiser.

A construção de David Cardoso como *pin-up* desponta aqui de forma marcante. No início do filme, a apresentação do elenco se dá por meio de um desfile de moda, que oferece os corpos ao espectador, por meio de poses sugestivas. Outra cena intrigante é a primeira aparição do galã: seu corpo está alongado sobre uma cama, com uma moça fazendo-lhe sexo oral; na parede, a gravura de um homem nu, como se o próprio personagem tivesse servido de modelo para a pintura.

Em *As seis mulheres de Adão* (1981), é possível identificar heranças das comédias eróticas, na linguagem suja usada pelos atores, na impressão de produto mal acabado, bem como na ironia, diante do cinema importado ou do próprio cinema brasileiro. Como indicado por Ortiz Ramos⁹⁹, nos filmes produzidos por David Cardoso na época, existem paródias e auto-paródias, que podem ser pensadas como tentativas agônicas de “resistência”. A ironia com o personagem de David Cardoso e com o tamanho do seu pênis será retomada em filmes posteriores. A mesma pode ser vista como uma tentativa, irônica, de demonstrar a pretensa superioridade do cinema nacional. Uma produção, porém, que não pode chegar ao pornô total.

As grosserias, destacadas por José Carlos Avellar¹⁰⁰ como um dos traços marcantes das comédias eróticas, convivem em *As seis mulheres de Adão* (1981) com a explicitação cada vez maior do sexo. O linguajar com pinta de analfabeto, as esdrúxulas posições sexuais, ou ainda as inverossímeis dimensões do membro de Adão, retomam um diálogo com um público popular das comédias eróticas. A presença do machão bem dotado e as ligações estabelecidas entre ele e as mulheres reafirmam o moralismo das comédias eróticas, onde as relações sexuais são relações de poder. Em *As seis mulheres de Adão* (1981), o gosto pelo sexo oral e as simulações de atos

⁹⁹ RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema pornô Sexualidades em construção. **Folhetim**, São Paulo, n. 346, 04 set. 1983. p. 8-9.

¹⁰⁰ AVELLAR, José Carlos. A pornochanchada uma solução típica e natural. **Revista de Cultura Vozes**, v. 70, n. 4, p. 25-32, maio 1976.

sexuais levam a uma fragmentação cada vez maior dos planos, em ações que visam, principalmente, à satisfação masculina. Apesar dos orgasmos serem simulados, o desejo de êxtase concentrado no primeiro plano já se encontra latente.

A freira e a tortura (1983) e Amor, palavra prostituta (1981): no âmbito da Boca do Lixo, sexualidades tangenciais.

Na mesma época, coexistindo com o filme de sexo explícito importado, os proto-pornôs e o pornô brasileiro em ascensão, o crítico José Mário Ortiz Ramos refere-se a uma terceira categoria de filmes que “caminham em sentido contrário em termos de construção da sexualidade.”¹⁰¹ Trata-se de filmes que se utilizam da estrutura de produção da Boca do Lixo, com seus produtores, técnicos e atores, mas apresentam um outro tipo de narrativa e de sexualidade. Eles contrariam a tendência de usar o sexo como meio de conseguir público. Ao invés do machismo, do tratamento da mulher como mero objeto de prazer, da fetichização do orgasmo e da fragmentação do corpo com destaque à área genital, os filmes referidos propõem uma sexualidade re-humanizada e problemática. Há neles uma ruptura com o olhar machista, presente nos cinemas erótico e pornô.

A própria idéia, de filmes que subvertem a sexualidade do cinema pornô, deve ser contextualizada, e também, tomada como uma construção, em sintonia com a crítica que abordava os filmes eróticos.

Ao longo dos anos 1970, a variedade de sub-gêneros, produzidos na Boca do Lixo, permitiu a sub-existência de filmes que ironizavam e se distanciavam da sexualidade típica das comédias eróticas. Alguns deles, inclusive, foram produzidos fora daquele pólo produtor, embora dialogando com o gênero. Em 1975, Jean-Claude Bernardet já sugeria a necessidade de mapear, interpretar e destacar tais obras. Com este intuito, os filmes de Joaquim Pedro de Andrade ganham destaque. Em *Guerra Conjugal* (1974), Bernardet identifica uma “inversão do material fornecido pela comédia erótica”, onde o diretor “usa as armas do adversário para esvaziá-las.”¹⁰²

¹⁰¹ RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema pornô Sexualidades em construção. **Folhetim**, São Paulo, n. 346, 04 set. 1983. p. 9.

¹⁰² BERNARDET, J-C. Com as armas do inimigo. **Opinião**, n. 126, 11 Abr. 1975, p. 21.

contribuindo para explicitar os podres de uma moral reacionária e castradora¹⁰³. Ao mapear a produção cinematográfica de 1972, em “Zezero x o fantasma da castração.”, o crítico realiza uma operação parecida, a partir de uma obra com total dissonância em relação à linguagem das comédias eróticas: *Zezero* (1974), de Ozualdo Candeias. Diante de obras comerciais, caracterizadas pela falta de crítica e pelo receio da castração, a firmeza do filme de Candeias aparece como um fenômeno novo e “nada populista”. Reafirmando a voraz oposição de *Zezero* às comédias eróticas, Paulo Emilio Salles Gomes o considerará como um antídoto demasiado vigoroso, uma fita que “fulmina a chamada pornografia que anda preocupando tanta gente.”¹⁰⁴

Em 1983, ao pensar em obras que rompem com a sexualidade do cinema pornô, José Mário Ortiz Ramos, retoma essa operação, que consiste em iluminar oposições, diante da sexualidade machista, originalmente hegemonizada pelas comédias eróticas e radicalizada pelo pornô. No contexto específico de setembro de 1983, o crítico atenta para a exibição comercial de três pornôs de Gérard Damiano – *Garganta profunda* (1972), *O diabo na carne de Miss Jones* (1973) e *Joana* (1975) –, caracterizados: pelo uso abusivo do primeiro plano, com sua profusão de órgãos detalhados e sem vida, que ao invés de excitarem, levam à assepsia do desvendamento total. Sob a designação “proto-pornôs”, são enfatizados os filmes de

¹⁰³ *Guerra Conjugal* (1974) é um filme baseado nos contos de Dalton Trevisan, produzido pela *Lynx Filmes S.A.*, empresa paulista, e distribuído pela Embrafilme. Nele, a decadência da vida conjugal é trabalhada a partir do material visual e das situações dramáticas da comédia erótica. Suas imagens podem ser consumidas como um espetáculo de sexo. O riso diante de situações grotescas, porém, tem um efeito perturbador sobre os espectadores. De acordo com Bernardet: “Joaquim Pedro provoca uma inversão do material fornecido pela comédia erótica. Esta comédia acena com uma pretensa liberalização dos costumes; em realidade, este aparente liberalismo serve em geral para reforçar velhos tabus: o machismo, a mulher-objeto, o preconceito contra os homossexuais, etc. Este tipo de filme favorece também, nos espectadores, um comportamento característico de uma sexualidade oprimida e atrofiada. Isto é, um comportamento de manutenção do *status quo* sexual. A comédia erótica, por mais que grite os puritanos, consolida de fato a moral reacionária e castradora. Joaquim Pedro pega e usa este material com uma finalidade oposta: mostrar os podres desta moral, o que há por trás deste casamento institucional. Enquanto o apelo sexual da pornochanchada é conservador, o filme de Joaquim Pedro é libertador.” (BERNARDET, 11 abr. 1975: 20)

Outro dos filmes comentados pelo mesmo crítico, referido por distanciar-se da sexualidade machista da comédia erótica, é o curta-metragem *Vereda Tropical* (1977), também de Joaquim Pedro de Andrade. Trata-se de um episódio do filme *Contos eróticos* (1977). Na história de um homem obcecado em fazer sexo com frutas, a conclusão moralista é a seguinte: quem gostar de frutas e verduras, esteja à vontade. Nos cuidados do rapaz, ao transar com uma melancia, Bernardet vê algo de libertador. O filme apresenta uma noção de sexo sem culpa e sem justificativa. De acordo com o crítico, no artigo “O escândalo da Melancia” (In. MANTEGA, 1979), *Vereda Tropical* é escandaloso e chocante, pois não encaixa o sexo num padrão vigente, seja ele comercial ou político.

¹⁰⁴ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Zezero*. CEFISMA – Centro Acadêmico de Física da USP, São Paulo, 1973.

David Cardoso, Ody Fraga e John Doo, que realizam uma “resistência”, agônica e com bom retorno de público, ao pornô importado. Filmes como *A noite das taras* e *Fome de Sexo*, misturam alusões ao *hard-core* e o deboche, no limite permitido pela censura. Enquanto esta última modalidade de filmes domina a produção erótica da Boca do Lixo, Ortiz Ramos busca deslocar o foco “para outros produtores culturais imersos na mesma estrutura de produção”. Sobretudo nos filmes de Reichenbach, o crítico encontrará uma forma de oposição à pornografia vigente no período (RAMOS, 04 set. 1983).

O mesmo contexto é marcado pela presença de Candeias que, assim como Carlos Reichenbach, realiza uma carreira autoral, dentro da Boca do Lixo. Interessamos, especialmente, uma dupla de filmes – *A Freira e a tortura* (1983) e *Amor, Palavra prostituta* (1981). Tais filmes aproximam-se da forma de produção da Boca do Lixo, compartilhando inclusive certos temas e padrões narrativos do gênero erótico. Por outro lado, apresentam um tipo de erotismo oposto àquele de outros filmes da Boca do Lixo. Neles, é possível verificar a sofisticada fotografia; o maior cuidado com a trilha sonora; a narrativa que quando rompida não leva à exposição forçada de cenas de sexo; as angulações que não procuram isolar os órgãos para fetichizá-los e sim compor a vida afetiva dos personagens. Situados num momento limiar, de modificações no campo da política e do cinema, tais filmes apresentam certa oposição diante de outras produções do mesmo período.

Resta definir a natureza da relação, estabelecida por estes filmes com a produção da época: possivelmente, a construção de sexualidades tangenciais, com pontos de aproximação e de ruptura. Ao aproximarem-se dos meios de produção da Boca do Lixo, os referidos filmes ganham seu contexto, sua fundamentação social – o seu aqui e agora, a malha de relações onde adquirem sentido. Por outro lado, ao negarem o tipo de tratamento dado à sexualidade no cinema erótico do período, tais obras declaram sua autonomia, opondo-se aos produtos realizados em série. Neste sentido, algo as aproxima da idéia de ambiguidade, definida por Adorno, para quem: “O caráter ambíguo da arte enquanto *autonome* e como *fait social* faz-se sentir sem cessar na esfera da sua autonomia.” (ADORNO, 2006: p. 16). De alguma maneira, tais filmes lidam com a crise da experiência, a partir da apropriação de modelos criados pelas próprias relações de produção dominantes.

A Freira e a Tortura (1983) e *Amor, palavra prostituta* (1981) compartilham temáticas e espaços marginalizados, bem como uma sexualidade que figura conflitos sociais. Estamos aqui na contramão da sexualidade alienante das comédias eróticas que, segundo Fernandes Jr.¹⁰⁵, mascaram a realidade social, criando o vazio. Ao contrário, os problemas dos personagens fundamentam-se em questões em pauta, no contexto cultural e político brasileiro do início dos anos 1980, tratados de maneira problematizada. Entre tais questões, vemos: os reflexos da crise econômica que dominava o país, a tortura, bem como o aborto tratado como problema social.

¹⁰⁵ FERNANDES JÚNIOR, Florestan. Os riscos da Chanchada. **Opinião**, n.228, 18 mar. 1977.

A Freira e a Tortura (1983).

Exibido no início de 1984, paralelamente às manifestações públicas em defesa de eleições diretas no país, *A Freira e a tortura* (1983) é o último filme de Candeias realizado durante o período militar. Trata-se de uma produção da *Dacar Filmes*, coordenada por David Cardoso. Vale lembrar que Candeias já havia dirigido a primeira produção de *Dacar filmes*, *Caçada Sangrenta* (1974). Ao contrário deste último filme, onde as exigências comerciais de Cardoso e a tendência autoral de Candeias geraram conflitos, em *A freira e a tortura* há um exercício mais livre e autônomo por parte do diretor. No limiar do processo de redemocratização do país, este filme inaugura uma nova fase na obra do cineasta, marcada pelo uso de películas coloridas. Esboça-se aqui, possivelmente, uma tentativa de atingir um público mais amplo, bem como de conseguir maiores financiamentos, por parte da Embrafilme e de outros investidores. No caso deste longa-metragem, a intenção de conquistar o público está presente na escolha de atores famosos da época, por sua atuação em comédias eróticas da Boca do Lixo, bem como na eleição do texto *O Milagre na cela*, de Jorge Andrade¹⁰⁶. Apesar da liberdade para a experimentação, a obra dialoga com o modelo das comédias eróticas. O referido diálogo, porém, envolve uma relação tensa que merece ser examinada.

Logo de início, estabelece-se um diálogo entre o suposto caráter subversivo do filme e seu contexto histórico. A pré-estréia de *A Freira e a Tortura*, prevista ao longo do XVI Festival de Brasília (1983), foi desmobilizada pelo Departamento de Censura Federal, que interditou a fita integralmente¹⁰⁷. O veto deveu-se, provavelmente, ao tema tratado pela fita: a tortura¹⁰⁸. A liberação para a exibição só seria conseguida por David Cardoso, cerca de quatro meses depois, mediante acusações de perseguição, realizados pelo produtor/ator junto à Divisão de Censura da Polícia Federal. Em texto

¹⁰⁶ Dramaturgo que inicia trajetória nos anos 1950, com peças que retratavam, especialmente, a decadência das elites paulistas. Ao longo dos anos 1970 e início dos 1980, tem textos adaptados e escreve telenovelas, que abordam especialmente a decadência da aristocracia paulistana. Entre seus trabalhos possivelmente conhecidos pelo público do período: *Os ossos do barão* (Rede Globo, 1973), *Gaivotas* (1979, TV Tupi) e *Ninho da serpente* (1982, TV Bandeirantes). A trajetória de Jorge Andrade será comentada com maiores detalhes ao longo do capítulo.

¹⁰⁷ ARAÚJO, Inácio. "Timidez a marca do festival de Brasília." **Folha de S. Paulo**, 25 out. 1983. p.30.

¹⁰⁸ O banco de dados relativo à Censura de cinema no Brasil foi consultado, mas não foram encontrados documentos relativos ao processo de *A Freira e a Tortura*. Cf. www.memoriacinebr.com.br.

recente, Hernani Heffner (2002: p. 66) relembra a estréia do filme no dia 3 de Fevereiro de 1984, em paralelo à existência de comícios e atos públicos a favor das eleições diretas no Brasil. Num âmbito mais restrito¹⁰⁹, o lançamento da fita coincide com o início da mobilização da classe cinematográfica, por meio do Sindicato de Artistas e Técnicos de Diversões Públicas – SP, a favor da abertura política do país. Depois de superada a censura, David Cardoso prorroga a estréia comercial da fita em mais uma semana. Motivo: dificuldade em concorrer com os cinco filmes de sexo explícito em cartaz naquele momento¹¹⁰.

Em *A Freira e a Tortura* (1983), a ação é protagonizada por um delegado que tortura presos políticos numa prisão clandestina. A Freira torturada está no limiar de sua crença religiosa, questionando-se a respeito de seus votos de castidade, desenvolvendo uma relação de sedução com o torturador. A história se passa em espaços abandonados, de subúrbio, ou dentro de uma prisão. Neste filme, a sexualidade está associada à impotência do delegado torturador, e também, à castração imposta à Freira pela Igreja. Trata-se de uma adaptação da peça *O milagre na Cella*, de Jorge de Andrade, que denuncia as torturas realizadas pela polícia brasileira durante os anos 1960-70. Nela, acompanhamos a história de uma Freira, que é capturada durante o regime militar e acusada de subversão. Levada para uma prisão isolada nos arrabaldes de São Paulo, ela sofre diversas tentativas de tortura, por meio de ameaças sexuais feitas pelo delegado. O principal conflito se dá entre a pureza da moça e a maldade do torturador, que tenta em vão estuprá-la. Aliás, nenhum dos policiais, carcereiros ou presidiários consegue violentá-la sexualmente: tornam-se impotentes ou curvam-se frente a sua bondade. O conflito acima descrito aparece na trama do filme, construído a partir dos embates corporais. Seja nas sequências envolvendo o delegado e a Freira, seja naquelas onde os presidiários fazem sexo com uma prostituta, a figura da impotência é reafirmada. O tipo de iluminação contribui para a rarefação do delineamento dos corpos. Os movimentos grotescos e as risadas sarcásticas levam à animalização dos personagens masculinos, que não aparecem como machos viris, mas como dejetos de corpos animalizados. O cassete de borracha transforma-se num objeto de consolo, recorrido por machos impotentes

¹⁰⁹ A FREIRA e a Tortura, a pré-estréia em campanha. **O Estado de S. Paulo**, 03 fev. 1984.

¹¹⁰ *Idem*.

frente à mulher, que neste filme é representada como o sexo poderoso e dominador. Em *A freira e a tortura*, de Candeias, a impotência possui um endereço certo: ironizar a polícia, colocando-se contra o regime militar num momento de reabertura. Tal impotência possui também uma configuração certa: as interações corporais envolvendo corpos nus, contribuindo para o questionamento do erotismo presente nas comédias eróticas ou nos “proto-pornôs”.

Em *A Freira e a tortura*, há uma economia figurativa própria que, unindo formas e temas, sugere assimilações entre violência sexual e poder.

Desde o início do filme, é criada uma oposição entre o recato da Freira e a pretensa potência da polícia, encarnada pelo Delegado machão com pinta de malandro. A personagem protagonizada por Vera Gimenez, em termos de sensualidade e sedução corporal, é construída a partir de gestos corporais contidos: posturas totalmente eretas, indicando sabedoria e coragem; alguns momentos com as costas totalmente curvadas, indicando exaustão; as mãos, que aparecem como elemento expressivo, mais até do que a própria face, sempre cândida e imóvel. A representação corporal da personagem tende a aproximá-la de uma santa. Já o Delegado de polícia, protagonizado por David Cardoso, pode ser considerado como uma das mais complexas atuações, deste garanhão das comédias eróticas paulistas. Acompanhado pelo chapéu, os óculos pretos e a jaqueta de couro, seu corpo se apresenta de forma enérgica. Sempre altivo, afirmando símbolos de autoridade masculina/policial, como o revólver e as referências à sua farda, movimenta-se com firmeza e certa brutalidade física. Ao longo do filme, há um envolvimento entre o torturador e sua vítima, que assume a forma de um embate corporal: uma figura fálica e imponente, o Delegado, movimentando-se ao redor da indefesa e contida Freira.

Apesar de *A freira e a tortura* dialogar com o “modelo” das comédias eróticas (produção rápida + exploração da nudez) parece haver uma inversão temática. Em termos formais, o filme rendeu diversas comparações com os filmes eróticos. Embora sem esmiuçar a comédia erótica como gênero, Hernani Heffner diz que “A historinha da Freira presa sob suspeita de *subversão*, mantém o interesse com reviravoltas surpreendentes e *sempre respeitando a moldura do gênero que a conduz*.” (2002: p. 66) De fato, o filme baseia-se na atuação de duas estrelas do gênero erótico. Isso é reafirmado pela estratégia de divulgação do filme: um cartaz com os rostos de David

Cardoso e de Vera Gimenez, acompanhados por imagem de grades com mulheres nuas.

Tanto a figura da Freira, quanto a associação “erotismo–ambiente carcerário”, são temas recorrentes em comédias eróticas dos anos 1970. Como indicado por Inimá Simões (1981: p. 30), a tendência a filmar mulheres nuas em prisões motivou uma série de filmes, produzidos por Antônio Polo Galante. A ideia segundo a qual “o que dá dinheiro é grade e mulher nua atrás da grade” (SIMÕES, 1981: p. 30) gerou a série *presídios*, composta por filmes como: *Presídio de mulheres Violentadas* (1976), *Escola Penal de Meninas Violentadas* (1977), *Internato de Meninas Virgens* (1977), *Pensionato de Vigaristas* (1977), *As Fugitivas Insaciáveis* (1978) e *Reformatório das Depravadas* (1978). Em termos temáticos, aproximando-se de uma produção serial e homogênea, o filme de Candeias dá continuidade a um filão/sub-gênero das comédias eróticas. A própria figura de David Cardoso sugere, aos espectadores da época, aproximações com os filmes de aventura realizados pelo ator/produtor. Um dos críticos no período, numa

formulação demasiado pretensiosa, chegou a identificar no filme um novo sub-gênero: “o pornô-político”?!¹¹¹

Por outro lado, *A freira e a Tortura* desvia-se do enfoque moralizante, presente em algumas comédias eróticas, onde os subversivos e os fora-da-lei são punidos no final da história. A inversão das relações entre sexo e poder é uma das principais modificações. No artigo *A teoria da relatividade*, José Carlos Avellar (2005) afirma que a grosseria e a linguagem cifrada das comédias eróticas devem-se à atuação da censura. A nudez, tratada de forma debochada e indireta, associa-se a uma sensação agradável de estar burlando a Censura. Para Avellar, o grande pai deste gênero de filmes é o “poder absoluto”, cujas prerrogativas são reproduzidas nos referidos filmes.

Assim sendo, nestes filmes só há lugar para os fortes. O sexo, por sua vez, relaciona-se a uma luta individual e descomprometida. Trata-se de uma demonstração de força, implicando na vitória de um sobre o outro. (AVELLAR, 2005: p. 76). Em outras palavras, de acordo com Avellar, tais filmes reafirmam aquilo que era dito pelo próprio poder: o que vale é ter a força bruta na mão. “Quem for fraco que se cuide e trate de obedecer aos poderosos. A diferença única é que o poder, na pornochanchada, é populista. O espectador, de fato, não tira grande vantagem daí. Continua a ter de obedecer a um superpai. Ou um supermacho.” (AVELLAR, 2005: p. 86).

Em *A freira e a tortura*, há uma sexualidade nua e crua. Carregada no deboche e apresentada sem rodeios, tal sexualidade não se refere exatamente à luta entre fortes e fracos indicada por Avellar. Não está em pauta a construção de uma linguagem, cifrada ou direta, que reafirma a coerção política da censura. Ao contrário, abordam-se de maneira escancarada as relações de poder. A nudez não é uma recompensa confortante, aos espectadores e cineastas, diante de sua incapacidade de lidar com o referido poder. Ao “não rotular e estigmatizar vencedores e vencidos em meio a tempos sombrios” (HEFFNER, 2002: p. 66) o filme de Candeias cria oscilações entre bem e mal, trazendo o foco para um tipo de poder marginalizado. A história da Freira acusada de subversão tem por espaço uma prisão clandestina, povoada por seres excluídos, destituídos de qualquer direito ou cidadania. Sabemos que a Freira está “à disposição do Delegado”, sem direito a qualquer contato com a sua família. Na mesma situação encontram-se as prostitutas, os loucos e os demais presidiários pés-

¹¹¹ CARRASCO, Walcyr. Estilo e prazer. **Folha de S. Paulo**, 7 fev. 1984, p.24.

rapados, habitantes da prisão. A situação destes seres infra-humanos é comparável ao conceito de *Homo Sacer*, formulado por Agamben (2002). Para este sociólogo, trata-se de indivíduos excluídos em relação às leis e à religião. O tipo de ordem, imposta no presídio do filme, desvia-se tanto em relação à Igreja, origem da Freira, quanto em relação ao Estado. Em *A Freira e a tortura*, é abordado um poder tão marginalizado quanto os próprios personagens. Por trás da história de um torturador que se apaixona por sua vítima, há diversos jogos de ambiguidades. A Freira oscila entre a candidez religiosa e a tarefa de humanizar o Delegado, por meio de seu próprio desejo sexual. O Delegado, por sua vez, ostenta uma autoridade absoluta sobre o presídio e as leis ali vigentes. O torturador e seu poder, porém, são questionados pelas prostitutas e pela Freira, que o seduz. A própria ideia do Estado como agente da coerção física aparece no filme de forma ambígua. No mundo destes seres infra-humanos, não há espaço para os graves acontecimentos políticos em curso no período histórico, no qual teoricamente situa-se o filme. Esta ausência constitui-se, para o espectador, como uma forma de denúncia. A alienação política dos detentos, carcereiros e prostitutas pode ser medida pela estranha aparição de um retrato do General Médici. Objeto este que, trocado entre os presos como um *souvenir*, chega a ser beijado¹¹² por um deles.

Um dos principais temas de *A freira e a tortura* é, assim, o referido poder marginalizado e as suas oscilações. Afastada do Estado e da Igreja, a ordem instaurada no presídio foge até mesmo dos comandos do Delegado. Este último é afrontado pelas prostitutas e pelo estranho poder da Freira, que varia entre o erotismo e a castidade. Há um poder que oscila, assumindo a forma de conflitos internos aos personagens, bem como fazendo-se presente nos movimentos corporais, nas interações entre corpos e movimentos de câmera ou na construção/iluminação dos cenários. Tais oscilações, em termos de atmosfera, podem ser encontradas também na convivência entre a opressão e o sublime.

¹¹² No contexto da obra de Candeias, o gesto corporal encurvado, do carcereiro ao beijar o retrato do General, remete-se a outro filme: *Candinho* (1976). Filme este que trata da alienação religiosa de um caipira, que realiza uma peregrinação religiosa a São Paulo, em busca de Deus. O mesmo gesto encurvado, realizado pelo personagem diante da figura de um santo, pode ser interpretado a partir de Célia Aparecida Tolentino. No trabalho desta autora, o filme de Candeias é usado para tratar da alienação religiosa, no contexto da modernização brasileira ao longo dos anos 1970. (Cf. TOLENTINHO, 2001).

As figuras orbitárias e estelares, identificadas em *A margem* por Rubens Machado Jr. (2007), assumem em *A freira e a tortura* aspectos centrípetos e internalizados. Os possíveis movimentos gravitacionais enclausuram-se, passando a operar entre os corpos, fechados entre os muros da prisão. Os corpos da Freira e do Delegado interagem de forma tensa. Em alguns momentos, encontram-se no limiar, entre a violência física e o desejo.

Em diversos interrogatórios, os dois encontram-se a sós e fechados dentro de celas escuras. A iluminação destaca suas faces e trechos de seus corpos. Em contraposição à penumbra do fundo, as peles lutam para existir. Conflito. Claustrofobia. A Freira sempre no centro, recatada; o Delegado contornando-a, de forma enérgica. Estes movimentos trazem o jogo de poder à superfície da tela, chamando a atenção para sua existência plástica e pictórica. Ao espectador, abre-se a possibilidade de se esquecer de David Cardoso e Vera Gimenez, prestando atenção a um jogo de poder de ordem poética.

Paralelamente ao jogo poético, as figuras dos atores David Cardoso e Vera Gimenez constituem outro campo de forças. Principalmente no caso de Cardoso, a sua participação em filmes anteriores impede o espectador de aceitar, simplesmente, o jogo poético. Cria-se tensão. Em 1983, ele já havia participado em 60 filmes e duas novelas como ator; além de ter produzido 20 filmes. (Cf. RAMOS, 2004: p. 183)

Pequena digressão. A construção de David Cardoso como pin-up – a estranheza da presença e o corpo a ser fotografado.

A redução de David Cardoso a um jogo plástico de tensões, bem como a ênfase aos dilemas psicológicos do Delegado Daniel, destoa em relação à figura do ator/personagem ao longo de sua carreira. Ao contrário do efeito conseguido em *A freira e a tortura*, as atuações de Cardoso nas comédias eróticas e no pornô são

marcadas: a) pela construção de seu corpo como objeto a ser contemplado; e b) pela sensação de descompasso, devido a uma presença física estereotipada em demasia – seja pelas poses para contemplação, seja pelos trejeitos de garanhão interiorano.

19 Mulheres e 1 Homem (1977), por exemplo, é uma realização do ator, produtor e diretor David Cardoso. Trata-se da história do diretor de uma empresa de transportes, que aceita levar um grupo de universitárias, numa viagem de ônibus entre São Paulo e Assunção (Paraguai). No pantanal mato-grossense, o ônibus é rendido por um grupo de presidiários fugitivos. Estes prendem as moças numa fazenda isolada, onde ocorrem diversos momentos de sexo e banhos à beira do rio. No final, o garanhão protagonizado por David Cardoso consegue matar todos os bandidos, salvando as indefesas mulheres do perigo. Apesar dos filmes de David Cardoso, em comparação com outras produções da Boca do Lixo, serem considerados bem acabados, em *19 Mulheres e 1 Homem* predomina o desleixo e mau-gosto. Os ambientes de beira de estrada por onde passa o ônibus, a trilha sonora com músicas regionais paraguaias, bem como as falas dos bandidos, são cafonas e grosseiras. A própria ideia de se fazer uma viagem ao Paraguai, no contexto do filme, também evoca algo de mau-gosto. Paralelamente, este trajeto serve de pretexto à apresentação dos corpos das universitárias. Percebe-se uma multidão de mulheres, entrando e saindo do ônibus, com shorts e blusas decotadas. Nos banhos à beira de rios enlameados, elas aparecem semi-nuas, como se fossem um bando de gazelas indefesas. Ao seu redor, há um garanhão, uma espécie de Tarzan pantaneiro, pronto para salvá-las dos ataques dos bandidos e das cobras sucuris. As relações sexuais são apenas sugeridas ou simuladas. Algumas delas chegam a ser grotescas. Um exemplo é a cena em que o galã se roça com uma das moças, atrás de duas árvores, sendo observado pelos bois da planície pantaneira.

Apesar do tema de *19 Mulheres e 1 Homem* ser o sexo, ou a aproximação entre os corpos, há um grande lapso entre as performances corporais e a sua representação pela câmera. Há uma predominância dos planos de conjunto, apresentando de longe os corpos das colegiais e dos bandidos. As figuras formadas pelos corpos tendem ao amontoamento: as mulheres histéricas e indefesas, correndo ou debatendo-se; ou os bandidos marginais, em momentos de briga, rolando pelo chão. Trata-se de corpos-objetos, ordenados por sua exterioridade, sem qualquer experiência individual.

Quando a câmera aproxima-se, é para despir as mulheres. A partir de *zooms* e *closes*, são apresentadas as pernas, os seios e os pêlos pubianos do grande grupo de mulheres. Este “desnudamento” reproduz a situação de um *espectador-voyeur*, típica do cinema erótico. Não se constrói uma experiência efetiva, ou um jogo, entre as atrizes e os movimentos de câmera. Por meio de um olhar não-envolvido, como se olhássemos pela fechadura de uma porta, os corpos apresentam-se como objetos. Em termos de atuação, nada é exigido destas atrizes, que apenas se mostram diante da câmera. A relação estabelecida não é sentimental, de amor ou de desprezo. Os possíveis movimentos de câmera, ou construções articulando o plano/ contra-plano, apenas reafirmam o ponto de vista masculino, identificado com o protagonista machão.

A figura do personagem interpretado por David Cardoso, bem como as atividades sexuais por ele desenvolvidas, também suscitam certo estranhamento. O seu vigor físico, sempre de torso nu e brilhante, destoa em relação ao espaço alagadiço e abandonado do pantanal, onde se passa a história. Durante o sexo com uma das colegas, observado pelos bois pantaneiros, ele coloca os dedos na boca da moça, como se fosse um macaco fazendo arrelias. Em coro com o bandido interpretado por Ozualdo Candeias, no mesmo filme, David Cardoso desenvolve um gestual pastichizado e estereotipado. Apesar de conhecido como originário de Mato-Grosso, a presença de seu corpo entre as terras pantaneiras é estranha. De forma proposital, a briga com uma sucuri, dentro de um rio, chega a ser hilária. Para salvar duas crianças, o Tarzan pantaneiro mergulha e se debate com o réptil. A explosão de socos, visivelmente simulados, é incompatível com o perigo representado pela pacata Sucuri.

As falas, por sua vez, também soam como algo externo aos personagens. No caso do personagem de David Cardoso, elas soam como dublagens, feitas a partir de um filme em idioma estrangeiro. Baseadas num sotaque interiorano, elas apenas indicam informações primordiais para os desdobramentos da narrativa. Além de fazer alusão a uma linguagem popular canhestra, tais falas mimetizam a sensação do espectador brasileiro diante dos filmes americanos dublados.

Outro fato a ser destacado é o moralismo presente na história. A princípio, o motorista galã aceita fazer a viagem por um preço muito baixo. Seus interesses, ou segundas intenções, são evidentemente sexuais. Mas tais intenções não tardam a ser

punidas. Antes da realização, dos supostos desejos sexuais com as 19 mulheres, o ônibus é sequestrado por bandidos. No final, o garanhão mato-grossense transforma-se no protótipo do bom marido; num herói fiel, apaixonado por uma única mulher, com a pretensão de casar-se e ter filhos. O moralismo conservador e o machismo também estão presentes nas ações de algumas das moças. Algumas das universitárias decidem envolver-se com os bandidos, com o objetivo de cansá-los e escapar depois de entregarem-se sexualmente. Em todos os casos, elas são punidas com a morte.

A construção da figura do galã David Cardoso, na época já conhecido pelos espectadores brasileiros, é um dos pontos de referência para *19 Mulheres e 1 Homem*. As atrizes, em sua grande parte modelos sem experiência, são contratadas apenas para mostrar-se. Já a nudez do torso de David Cardoso faz parte de uma operação mais complexa, aproximando ator, personagem e o imaginário a respeito de tal galã, inserido no rudimentar *star-system* da Boca do Lixo. Ao extrapolar a dimensão interna do filme, a figura de David Cardoso torna-se um astro a ser pensado a partir de teorias sobre o *star-system*, como aquelas de Richard Dyer (1991) ou Edgard Morin (1990). Vale a pena lembrar que, apesar de *19 Mulheres e 1 Homem* ser o primeiro filme de David Cardoso como diretor, o produto/ator/diretor já tinha uma trajetória conhecida (Cf. STERNHEIM, 2004; SIMÕES, 2004: p. 89-90.; ABREU, 2006: p. 64-69). Depois do trabalho como assistente de produção na *Pan Filmes*, de Amâncio Mazzaropi, e de um curso para modelo nos Estados Unidos, David Cardoso atua no papel de um bandido em *Agnaldo Perigo a Vista* (1969)¹¹³, de Reynaldo Paes de Barros. A carreira do ator deslanchará após o papel de galã em *A moreninha* (1970), de Mirko Laurelli. Depois do destaque em *A herança* (1970), de Ozualdo Candeias, Cardoso se especializará em filmes de aventura com nudez feminina, produzidos pela *Dacar Filmes*. A primeira produção desta companhia será *Caçada Sangrenta* (1974), dirigido por Candeias. A partir deste filme, David Cardoso começará a construção de um herói másculo e corajoso, interpretado por ele mesmo em seus filmes de aventura, espelhado em sua trajetória pessoal de vida: um interiorano de Mato Grosso que se dá bem no cinema. A fórmula de filmes eróticos de aventura, com toques do gênero policial, produzidos e interpretado por David Cardoso, se consolidará na *Dacar Filmes*. Com a direção de Jean Garrett, serão produzidos por essa empresa sucessos de bilheteria, como *A Ilha do*

¹¹³ Filme do qual Ozualdo Candeias participa como Gerente de Produção.

Desejo (1974) e *Amadas e violentadas* (1976). O cuidado com o roteiro, a fotografia e a montagem, faz com que tais filmes se destaquem em relação ao padrão da Boca do Lixo. Eles fizeram com que Garrett se destacasse como diretor cuidadoso, com inquietações estéticas, e competente para realizar filmes com boa resposta de público. Por meio do último filme referido, David Cardoso insere-se no estrelato masculino com uma imagem pública bem definida. Como lembrado por Nuno Cesar Abreu (ABREU, 2006: p. 68), o lançamento de *Amadas e violentadas* foi acompanhado por uma matéria na *Cinema em Close-Up*, revista de fãs que promovia o cinema brasileiro e as estrelas da Boca do Lixo ¹¹⁴. O artigo “Um astro em foco”, aproximando ator e personagem, afirma que “David gosta de aventuras, sempre quis ser galã de policiais, nunca permitiu ser dublado em cenas perigosas. Faz ginástica e regime alimentar regularmente, além de se preocupar muito com a saúde.”¹¹⁵ É possível identificar aqui a criação de uma autenticidade para a estrela, aproximando-se de um processo descrito por Richard Dyer (1991). Como indicado por este autor, existem textos, veiculados por revistas e jornais, que contribuem para aproximar a imagem da estrela no filme e, a mesma, na sua vida “real” e pessoal. No caso do estrelismo de David Cardoso, o texto publicado em *Cinema em Close Up* contribui para a construção de uma autenticidade ¹¹⁶. O interessante, porém, é o descompasso existente entre a imagem idealizada e sadia, construída a respeito de Cardoso neste texto, e o tipo canastrão, um pouco rude e analfabeto, predominante em filmes como *19 mulheres e 1 homem*. Nos filmes realizados em parceria com Ody Fraga, pela *Dacar Filmes*, tenta-se atribuir um ar mais culto ao personagem de Cardoso. Em *Amadas e violentadas* (1976), o ator e produtor interpreta um escritor de contos policiais: boa pinta, de óculos e barba sempre aparada. Trata-se de um drama psicológico, típico de Garrett,

¹¹⁴ A respeito da inserção da *Cinema em Close-Up* na Boca do Lixo, levando em conta o tipo de defesa do cinema nacional, ver o trabalho de Alessandro Gamo (GAMO, 2006).

¹¹⁵ UM ASTRO em foco. **Cinema em Close-Up**, ano II, no.5, São Paulo MEK, 1976, p.36.

¹¹⁶ Seria interessante um aprofundamento da imagem de David Cardoso construída em *Cinema em Close-Up*. Uma excelente porta de entrada é o artigo “Pornô, dois Pesos, duas medidas.”, de Jean-Claude Bernardet (Jan. 1976). Nesta crítica, Bernardet cria uma tipologia, para abordar as atrizes fotografadas na referida revista (as “talentosas” e as “cultas”). Vale à pena lembrar que as fotografias de atrizes nuas constavam na capa e em uma das seções de *Cinema em Close-Up*. Ao compará-las com as fotos presentes em revistas masculinas da mesma época, o crítico sugere que as únicas mudanças seriam as soluções formais, as ambientações e o preço. No mais, “é o mesmo consumo do corpo reificado da mulher.” O mesmo tratamento, do corpo como objeto a ser vendido, está presente em *Amadas e Violentadas* e na abordagem do corpo feminino em *Cinema em Close-Up*.

baseado numa trama policial. O escritor Leandro mata mulheres, em decorrência de um trauma de infância, e se inspira nas próprias ações para escrever seus *best-sellers*. As cenas de nudez, como em outras produções eróticas da Boca, respeitam o olhar masculino. No destino final do personagem, o suicídio, percebe-se a mesma tendência moralizante do desfecho de *19 mulheres e 1 Homem*. Quanto à construção do personagem, apesar da preocupação com os diálogos, enquadramentos e iluminação, há um estranhamento entre o filme e a figura de David Cardoso. Os quadros de *Pop-art* ou de expressionistas abstratos, presentes em alguns dos ambientes, destoam frente aos traços rudes e interioranos, já imanescentes ao ator David Cardoso. Por outro lado, a ideia de um corpo a ser exposto, em sua beleza física, é reafirmada em *Amadas e violentadas* (1976). Em uma das passagens, o psicopata posa para uma sessão de fotos, com uma de suas vítimas, antes de matá-la. A cena chamou a atenção de Ortiz Ramos:

“Assim, presenciamos em *Amadas e violentadas* um David Cardoso transmutado, sem qualquer timidez, em glamoroso *pin-up*. Há uma longa sequência em que o ator posa nu de óculos, iluminado de vermelho, para uma fotógrafa e modelo que faz um discurso sobre a beleza da nudez durante a sessão de fotos. A ‘esteta’ vai posar junto com o escritor, respondendo aos desejos do espectador masculino. Mas também não escapa de ser estrangulada por Leandro/David. Em outros filmes do ator se repete a contemplação de seu corpo nu ao lado de atrizes, em poses estudadas. São recorrentes os planos e as fotos de divulgação que mostram David e uma atriz ajoelhados na cama, em posição perfeita para ressaltar as formas e os músculos.” (RAMOS, 2004: p. 185)

Esta cena permite examinar outra face do rudimentar *star-system* de David Cardoso. Enquanto em *Cinema em Close-up* apresenta-se a sua suposta vida pessoal, no filme o ator é colocado como uma estrela a ser recortada e guardada pelos fãs. O tratamento dado às poses e à iluminação, com ênfase a um nu artístico, reafirma o corpo de David como uma imagem, ou mercadoria, a ser vendida. Na mesma cena, porém, há um traço importante não referido por Ortiz Ramos. Este corpo-superfície, que se molda para ser abordado pela câmera, reafirma uma das características de *19 Mulheres e 1 Homem*: o estranhamento ou lapso, existente entre performance corporal e abordagem dos personagens pela câmera. Para um espectador da época, ciente da trajetória anterior de David Cardoso, a cena suscita certo estranhamento. Percebe-se o ambiente *Cult* do estúdio fotográfico, as feições intelectuais do

personagem de óculos e barba aparada, bem como as poses e a iluminação, que destacam um corpo artístico, até certo ponto deserotizado. Tudo isso está em descompasso com o tacanho apelo sexual, já na época associado a este ator/produtor nascido em Mato Grosso.

Esta sensação de descompasso, típico da presença corporal de Cardoso em seus filmes, decorre certamente de um contraste: entre a ambição de estrelismo, com um corpo malhado a ser mostrado, e os traços rudes/grotescos, dos ambientes, da narrativa ou da própria personalidade do personagem. Sua exuberância muscular torna-se pose, a ser mostrada. Alguns traços da personalidade deste ator/personagem, porém, o aproximam do inculto, do popular e dos espectadores dos filmes da Boca do Lixo.

*

A construção de David Cardoso como um ator/astro masculino insere-se num contexto mais amplo, de realização de filmes para um público popular, inspirados no cinema americano. Em *Cinema, Televisão e Publicidade*, Ortiz Ramos (2004) examina a construção de séries de filmes, inspirada no cinema policial e fundamentada num *star-system* masculino. Entre os exemplos citados, encontramos os filmes protagonizados por Jece Valadão, Toni Vieira e o próprio David Cardoso. Ortiz Ramos relaciona estes atores a uma produção com a ficção policial que busca o espectador masculino e popular. Para o caso dos filmes de Valadão, o autor remete-se à teoria de Laura Mulvey (1983) sobre a caracterização de um ponto de vista masculino, adotado pela câmera e pela narrativa. A partir de um enfoque psicanalítico, Mulvey pensa no cinema como uma fonte de prazeres do olhar. Neste processo desenvolve-se o instinto da escopofilia, que é a contemplação de alguém como objeto de prazer. No cinema dominante, a mulher é colocada como um objeto sexual. Tal objeto é contemplado pelo protagonista masculino, com o qual se identifica o próprio espectador. O ponto de vista masculino controla tudo, da ação na tela ao olhar erótico do espectador. Tal lógica inclui a recusa de se construir a figura masculina como objeto sexual: “De acordo com os princípios da ideologia dominante e das estruturas psíquicas que as sustentam, a figura masculina não pode suportar o peso da objetificação sexual. O homem hesita

em olhar para o seu semelhante exibicionista.” (MULVEY, 1983: p. 445). De acordo com Ortiz Ramos, alguns dos filmes de Valadão respeitam a referida tendência. É o caso de *Eu matei Lucio Flávio* (1979), de Antônio Calmon, onde o ator, sempre de comportamento machista e cafajeste, jamais se apresenta nu às câmeras.

No caso de David Cardoso, Ramos identifica certa continuidade em relação a Jece Valadão. Em ambos os casos, tipificando personagens de mau-caráter e bonitos, aproxima-se de um herói denominado por Edgar Morin, como *good-bad-boy*, “uma síntese do antigo bruto bestial e do justiceiro bom”. (MORIN, 1990: p. 27). No contexto da Boca do Lixo dos anos 1970, o referido herói fundamenta-se num tipo específico de erotismo, identificado por Ortiz Ramos como uma “exacerbação da sexualidade.” (RAMOS, 2004: p. 185). Aqui está a diferença frente aos personagens de Valadão: David Cardoso posa nu, em poses estudadas, com enquadramentos que destacam o ator sozinho. Destaca-se um narcisismo mais radical.

É possível identificar outra peculiaridade dos personagens de David Cardoso. A partir deles, emerge uma masculinidade como espetáculo, com certa margem à homossexualidade masculina.

“É sempre ressaltado nestes filmes a nudez feminina, como objeto necessário para a contemplação do espectador masculino. Mas vemos que é oferecida também ao espectador a nudez masculina como pólo para a identificação e para o voyeurismo e fetichismo. E aí podemos pensar em três tipos de espectadores: o masculino, identificado com o físico perfeito do ator que à sua masculinidade enquanto personagem; o público feminino e o homossexual, ambos exercitando seus olhares eróticos no corpo masculino.” (RAMOS, 2004: p. 186)

Voltando ao caso de A freira e a tortura.

Em *A freira e a tortura*, a construção corporal de David Cardoso como um corpo a ser fotografado, imobilizado como *pin-up* (RAMOS, 2004: p. 185), é constantemente negada pelos enquadramentos usados. Nos momentos de interrogatório, não há poses “congeladas” para contemplação. A câmera se distancia do objeto, ou então, apresenta closes não-contemplativos, de modo que o possível efeito de *pin up* se desfaz.

As poses são raras. Nos dois únicos planos em que David Cardoso é apresentado nu, há contraposições ao modelo das comédias eróticas. Na primeira vez, ele despe-se diante da Freira, com o intuito de estuprá-la, mas seu pênis não corresponde. A figura de David Cardoso, impotente diante de uma mulher, nos remete a algumas comédias eróticas de 1972. Filmes como *A viúva virgem* (1972), de Pedro Carlos Rovai, e *Os machões* (1972), de Reginaldo Faria, são apresentados por Bernardet como exemplos do “conquistador às voltas com a impotência sexual”¹¹⁷. Para a afirmação de sua masculinidade, os personagens de tais filmes provam a si mesmos que são capazes de conquistar mulheres. Lembremos que a castração, como perigo sofrido pelo galã pantaneiro, também aparece em *As seis mulheres de Adão* (1981), de David Cardoso. Em *A freira e a tortura*, porém, o referido medo é apresentado de fato, a partir do membro desfalecido do Delegado, bem como a partir de outras figuras presentes no filme. A segunda aparição de Cardoso nu, de corpo inteiro, ocorre no final do filme. Depois de morto pelos detentos, ele ressuscita, para andar de mãos dadas com a freira como se eles fossem Adão e Eva. Numa comédia erótica, dificilmente um policial adúltero teria um fim digno como este: um caminhar edênico e redentor, ao lado da amante, amada e violentada. Por outro lado, o happy end imaginado pela Freira, que deixa o hábito para unir-se ao Delegado ressuscitado, causa certo acomodamento. Depois de superar a imposição religiosa, que à impedia de entregar-se sexualmente ao Delegado, o caminhar da Freira reafirma uma sexualidade monogâmica e voltada para a reprodução: cultivemos nosso jardim!

*

As estranhezas e descompassos, típicos da presença da imagem de David Cardoso em outros filmes, encontram-se aqui amenizadas. Pelo contrário, diante do

¹¹⁷ BERNARDET, J-C. Zezé x o fantasma da castração. **Opinião**, Rio de Janeiro, n.9, 1-8 jan. 1973. p. 6. No mesmo artigo, Bernardet comenta a respeito da comédia erótica enquanto gênero: “Sua dramaturgia parece obedecer aos chavões do velho *vaudeville*, fazendo reviver uma surrada matemática de situações simétricas e quiprocós que giram em torno do adultério. No entanto, parece que uma temática específica está se desenhando: a grosso modo poderia se falar numa relação entre a mulher a ser conquistada, de preferência virgem, e o conquistador às voltas com a impotência sexual. O fantasma da castração paira sobre a comédia erótica. [...] O pederasta é um personagem tradicional da comédia cinematográfica brasileira, do teatro rebolado, mas o receio da castração parece ser um tema novo, pelo menos com esta insistência.”

desfile grotesco das prostitutas e presidiários de *A Freira e a tortura*, a figura do personagem de Cardoso é uma das mais compassadas. Comparativamente, os modos rudes do garanhão pantaneiro são amenizados. Abre-se espaço para a psicologia e para os dilemas profissionais e familiares do Delegado representado.

Figuras da castração.

A colocação de Bernardet, a respeito do tema da castração nas comédias eróticas, merece um aprofundamento maior. Este crítico baseou-se na teoria psicanalítica para realizar um estudo sobre o Cinema Marginal de Bressane e Sganzerla. Em *O Vôo dos anjos* (BERNARDET, 1991), são examinados os atritos, dos dois cineastas, para superar a influência/presença do pai Glauber Rocha. Está em jogo a busca por autonomia, baseada numa negação da figura paterna.

O tenso jogo entre o filho e a figura da Lei está presente na proposta de pensar na comédia erótica a partir da ideia de castração. Trazendo a questão para o campo da sexualidade, Freud foi o pioneiro na descrição da castração, a partir do Complexo de Édipo. A castração é uma ameaça concentrada na figura do pai, representante da Lei, quando este interdita o investimento libidinal do filho em relação à mãe (ZIMERMEAN, 2001: p. 74). A partir de Freud, Laplanche (1988) estuda o processo de constituição do complexo de castração e suas dimensões simbólicas. Em sua pesquisa sobre o tema, Laplanche explora as tensões existentes entre os medos/angústias individuais e as interdições impostas pela figura do Pai/Lei. Para tanto, indaga-se a respeito da natureza da castração (entre o real e o fantástico), tratando também de definir o que é castrado, quem castra e qual a lógica simbólica de tal processo. Estas questões ampliam os questionamentos a respeito da sexualidade de certas comédias eróticas e da contraposição esboçada por *A freira e a tortura*. A abordagem de personagens masculinos em filmes como *A viúva virgem* (1972), de Pedro Carlos Rovai, e *Os machões* (1972), de Reginaldo Faria, deve ser aprofundada. Alguns caminhos iniciais, porém, podem ser esboçados. Jean-Claude Bernardet¹¹⁸ faz referências, mais especificamente, a uma temática geral das comédias eróticas: o machão galanteador, vivenciando o perigo da impotência, sempre em busca de conquistar mocinhas, de

¹¹⁸ BERNARDET, J-C. Zezé e o fantasma da castração. *Opinião*, Rio de Janeiro, n.9, 1-8 jan. 1973. p. 6.

preferência virgens. No plano diegético, a ameaça da não-conquista, coloca-se aparentemente como motivação e como deboche aos personagens. Guardadas as punições moralistas aos adúlteros e aos fora-da-lei, tais personagens parecem superar o referido perigo. Este perigo, tratado também como “fantasma da castração”, aparentemente simboliza uma punição mais ampla. Se o deboche é uma das faces assumidas por uma linguagem cifrada, ele decorre diretamente da censura ¹¹⁹. De forma intrigante, a lógica de afirmação da sexualidade masculina nas comédias eróticas aproxima-se daquela descrita por Laplanche (1988: p. 158), para o caso específico do Complexo de Castração. No simbolismo da fase fálica, há uma lógica baseada em apenas dois valores. Existem apenas dois sexos, um constituindo a contradição do outro: o que não é fálico é castrado; o que não é castrado é fálico. Neste universo onde o falo corresponde à dimensão simbólica e imaginária do órgão genital, o sexo é tratado como uma insígnia. Ora, nada melhor para se pensar na afirmação do machão das pornochanchadas. Num mundo onde o sexo representa o domínio de um sobre o outro, o tamanho do pênis e a capacidade de conquistar mulheres são fundamentais. Ou se tem a referida capacidade ou se não tem. Domina-se ou se é dominado. Ao homem cabe dominar; à mulher, ser dominada.

Nas comédias eróticas, portanto, a castração surge como motivação e deboche. Trata-se de uma questão de fundo, que não deve ter lugar na ordem social e psicológica ali proposta. Assim, protagonistas como os de *O Bem dotado: O Homem de Itú* (1978), ou de *As seis mulheres de Adão* (1981), despontam como antídotos à incapacidade dos maridos em satisfazer sexualmente as suas mulheres.

Em *A freira e a tortura*, a castração também faz parte de uma relação de poder, mas recebe um tratamento diferente. Ela é trazida para o primeiro plano e apresentada em sua dimensão imagética: o membro masculino mole, exposto ao espectador como a incapacidade do personagem em lidar com uma virgem. Em sua dimensão simbólica, nega a potência do sexo como instrumento de poder; nega também a configuração do corpo nu e malhado de David Cardoso como ponto de referência para a emanção do poder.

¹¹⁹ Em filmes anteriores às comédias eróticas, especialmente no Cinema Cafajeste e Cinema Marginal, o deboche mimetiza o *Kitsch*, próprio à cultura urbana, bem como a impotência dos artistas/cineastas diante da repressão militar.

Na relação ambígua entre Delegado e Freira está implícita a castração. A primeira tentativa de abuso sexual, por parte do Delegado, acontece ainda no início do filme. Depois de levar a Freira a um galpão clandestino/abandonado, o Delegado despe-se diante dela. Seu membro sexual, denominado por ele de “anjo”, não fica ereto, causando-lhe uma enorme vergonha diante da Freira, aparentemente indefesa. Em tal sequência estão presentes alguns dos principais traços, relacionados à tensão existente entre torturador e sua vítima, bem como à figura da impotência. Temos aqui as ameaças sexuais, por parte do Delegado, e o recato da Freira, que deixa escapar alguma centelha de interesse em ver o Delegado nu. Antes de aproximar-se de Joana, o Delegado reafirma diversos símbolos masculinos, como a espingarda, o revólver, o chapéu, a infidelidade e a própria nudez, tomada por ele como ato contraventor diante da pureza da Freira. Os corpos estão na penumbra, iluminados por uma fonte luz que vem de cima. Trata-se de uma luz que enfatiza a potência do rosto e do corpo do militar e, por outro lado, atribui delicadeza à face da moça. Diante da pureza e da sacralidade do corpo da Freira, o policial demonstra-se impotente. De fato, a moça não apresenta nenhum atrativo sexual, com seu agir recatado. Por outro lado, ela também demonstra algum poder, um misto de sedução amorosa e de coação sexual. Frente à incapacidade de efetivar o abuso, o Delegado galã atribui a tarefa aos outros habitantes da prisão (a prostituta, o prisioneiro “taradão”, além de outros policiais), que também se apresentam incapazes de violentá-la.

Numa prisão dominada por figuras grotescas e seus constantes risos de sarcasmo, a castração está presente nas estranhas práticas sexuais, realizadas entre

carcereiros, presidiários e prostitutas. Uma possível definição para este tipo de sexualidade foi esboçada por Ênio Squeff, num texto sobre o filme *Zezero* (1974), de Candeias, onde o cineasta “se arma de soluções sub-reptícias de um sexualismo cru, anti-erótico e o recurso intencional de ridicularizar a própria condição, como se o riso de si mesmo e do cinema fosse a última solução para a desesperança.”¹²⁰ Eis uma sexualidade clandestina e subversiva, realizada às margens de qualquer tipo de poder. No caso de *A freira e a tortura*, o sexo não é pago. Trata-se de uma forma de liberdade subversiva. Tais mulheres encontram-se num patamar nulo de humanidade, mas ao se apresentarem aos homens, afirmam um poder diametralmente oposto. Seu sexo não é comprado com dinheiro e sua abordagem distancia-se do olhar machista. Sua presença é composta por uma gestualidade libertina, ao mesmo tempo devassa e onírica, bem como pelas poses, que ressaltam as massas corpóreas e seu poder escultural. Não há lugar para o despir-se. O poder não está no olhar, que aborda o corpo feminino, na tentativa de penetrá-lo ou segmentá-lo. Pelo contrário, o poder emana da própria presença corpórea subversiva. Frente às representações do corpo feminino presentes nas comédias eróticas e no pornô, a referida presença corpórea torna-se estranha. Não se trata apenas de uma negação, mas de uma construção que contrasta. Como indicado por Odile Bächler, é próprio ao cinema a reconstrução dos corpos a partir de um processo de “desrealização”. Há uma desarticulação e re-articulação cinematográfica do corpo, que leva em conta um enriquecimento imaginário, sem porém impedir a ancoragem na realidade, que lhe serve de referência (BACHLER, 1994: p. 72). Um dos traços da referida “desrealização” é a capacidade de transformar o corpo em algo estranho: “Lors d’une lutte ou d’une embrassade, deux corps mêles n’en forment plus qu’un, bizarre, grotesque, immense, méconnaissable pour le spectateur qui laissera um instant de côté la distinction dès contours et l’identification des masses.” (BACHLER, 1994: p. 76)¹²¹ Pela presença de atores e atrizes conhecidos na Boca do Lixo, a representação dos corpos em *A freira e a tortura* mantém, ainda, algum ponto de contato com as comédias eróticas. O referido contato é, porém,

¹²⁰ SQUEFF, Ênio. Desafio ao senso comum na obra de Ozualdo Candeias. **O Estado de S. Paulo**, 18. ago.1974, p. 6-7.

¹²¹ Bachler pensa em tal transformação do corpo em algo estranho a partir do filme *L’Age D’Or* (1930), de Buñuel, aprofundando a partir da ideia de “cadavre exquis”. Esta comparação, levando em conta os filmes de Candeias, merece ser aprofundada.

subvertido. O perigo da castração adquire nova abrangência: encontra-se na estranha presença destes potentes corpos femininos. Não estamos diante daquela estranheza, entre o corpo tornado *pin-up* e o deboche dos meios/ambientes, próprio a alguns filmes de David Cardoso. Estamos diante de corpos que mimetizam a sensação do homem castrado/impotente diante das mulheres.

As possíveis palavras, usadas para descrever as prostitutas de *A freira e a tortura* e seu serviço, abrem outro grande campo de exploração. Elas têm o domínio sobre os homens, fazem-lhes exigências sexuais, agem como rainhas, ridicularizam a impotência masculina. Estão na prisão por escolha própria, satisfazendo-se com os presos e afrontando policiais e carcereiros. Parece proveitoso um contraponto, levando em conta a ideia de prostituição elaborada por Walter Benjamin. No caso da Paris do Segundo Império Francês, o filósofo relaciona o sexo das meretrizes e o jogo de azar: em ambos os casos, o burguês “coloca o destino no prazer” (BENJAMIN, 1989: p. 237). As pernas de uma prostituta abrem e fecham assim como as cortinas de um teatro, ou com a roleta de uma casa de jogos. O dinheiro, por sua vez, assume uma função dialética: paga pelo prazer e, ao mesmo tempo, serve para encobrir a vergonha sentida pelo homem diante da prostituta. No caso de Benjamin, a prostituta insere-se no jogo da mercadoria e, ao mesmo tempo o extravasa. Insere-se na ordem do repetitivo e, ao mesmo tempo naquela dos umbrais fantásticos e oníricos, dos ritos de passagem (BENJAMIN, 1989: p. 243). Nas prostitutas dos filmes de Candeias, explicita-se a exploração dos corpos, tomados muito mais como dejetos humanos do que como mercadorias. As relações variam de filme para filme. O pagamento em dinheiro, quando existe, serve apenas para reafirmar a marginalidade e a situação de servidão de tais meretrizes suburbanas. Em *A freira e a tortura*, a prostituta encarna um estranho poder. Em termos de afronta, podemos aproximá-la da prática do *trouitoir*, prostituição realizada à luz do dia na Boca do Lixo paulista, nos anos 1970, e descrita por Joanides em *Boca do Lixo* da seguinte maneira: “um tipo de prostituição onde era possível às prostitutas a escolha dos fregueses a quem iriam se oferecer, ao invés de serem por eles selecionadas.” (JOANIDES, 2003: p. 23) No caso de *A freira e a tortura*, porém, a prostituta é dotada de um poder lúdico e castrador. Como um duplo da castração, ela relembra aos personagens seus piores recalques sexuais. Talvez haja uma punição sádica, dos presos e carcereiros, por sua alienação diante do governo

militar. Diante da prostitua, alguns dos presos hesitam, demonstram-se incapazes, tornam-se impotentes. A única forma de dar conta do recado é agir em bando, como uma manilha de cachorros machos, bolinando-se entre si, diante de uma fêmea que exala o odor do cio. Tais machos, entretanto, jamais realizam seu desejo. Pelo contrário, correm o risco de serem “enrabados” pelos outros machos. Por outro lado, nota-se uma dimensão lúdica, do corpo feminino dançando pelos corredores e da criação de laços afetivos entre os presos ¹²².

Digressões a partir de Jorge Andrade e da peça O Milagre na Cela.

A questão da impotência, na relação entre o Delegado e a Freira, pode ser pensada como uma crítica ao regime militar brasileiro. Na peça *O Milagre na cela* (ANDRADE, 1977), que serviu de fonte de inspiração ao filme de Candeias, a referida crítica já estava presente, embora de maneira apenas secundária.

Em termos temáticos, a inspiração de Ozualdo Candeias em peças de teatro é anterior a *A Freira e a Tortura*. Em 1970 o cineasta já havia feito uma adaptação, bastante livre e pitoresca, de *Hamlet* de Shakespeare, no filme *A herança* (1970). Assim como no caso de *A Freira e a Tortura*, o texto original sofre uma grande modificação, adaptando-se aos gêneros em pauta na Boca do Lixo paulista (em especial o *western* e a comédia erótica).

A aproximação entre Candeias e Jorge Andrade é intrigante. Ambos nutrem um grande interesse pelo povo brasileiro e suas raízes. Ambos possuem obras que acompanham um processo de grande importância, gestado durante a modernização da sociedade brasileira. Tratam da passagem de uma sociedade calcada na ordem rural para uma sociedade urbana. Como indicado por Ângela Aparecida Teles (2006), os filmes de Candeias representam a migração do interior para a capital paulista, contribuindo em especial para a construção de espaços descontínuos e de fronteira. Seus personagens, caracterizados sobretudo pela mobilidade, parecem transitar em uma região intermediária, entre o rural e o urbano. Nas peças de Jorge Andrade, por sua vez, a transição do rural ao urbano acompanha o movimento temático da obra do

¹²² A dimensão humanizante é um dos traços da personagem Joana (Freira), na peça *O milagre na Cella*, que serviu de inspiração ao filme de Candeias. Na peça, a Freira usa o próprio corpo como forma de sobrevivência e como arma, para humanizar o torturador.

dramaturgo. Nas primeiras peças, como *A Moratória* (1955), é abordada uma elite rural em decadência. Em peças posteriores, como *Ossos do Barão* (1963) é tematizada uma elite urbana em ascensão, formada pela união de famílias tradicionais em decadência e migrantes com sede de progresso. A passagem do rural ao urbano foi destacada por alguns dos pesquisadores e críticos, que abordaram a obra de Jorge Andrade. Um dos exemplos é o trabalho de Luiz Humberto Arantes, segundo o qual Jorge Andrade transforma a questão da “alteração de um modo de vida rural” em uma opção estética e política. (ARANTES, 2001: p. 64)

Jorge Andrade possui uma trajetória marcante no âmbito do teatro moderno brasileiro. Como indicado por Gilda de Mello e Souza¹²³, trata-se de um dos primeiros autores do teatro brasileiro a tematizar a crise de 1929. Décio de Almeida Prado, em *A literatura no Brasil* (1971), contextualiza Andrade em relação à dramaturgia brasileira dos anos 1950-60. Ao lado de Abílio Pereira de Almeida, Andrade tematiza uma sociedade em marcha ao capitalismo industrial. Assim como outras peças teatrais do período, ainda de acordo com Décio de Almeida Prado, o trabalho de Jorge Andrade realiza uma trajetória muito semelhante àquela do romance nordestino dos anos 1930-40: “o mesmo interesse pelos temas e personagens populares, a mesma inclinação para a esquerda, a mesma descoberta de um Brasil pobre, feio, infeliz, mas fecundo de pitoresco social e de virtualidades revolucionárias, o mesmo esquematismo quanto às proposições e posições políticas.” (PRADO, 1971: p. 29).

Como indicado por Sabato Magaldi¹²⁴, a obra de Jorge Andrade pode ser dividida em ciclos, acompanhando determinados períodos históricos do Brasil: o ciclo do apressamento do índio (*O sumidouro*); o ciclo do ouro (*As confrarias*); o ciclo do café (*A Moratória*); o ciclo industrial (*Os Ossos do Barão*). A peça *Milagre na Cela*, editada em 1977, representa a consolidação de um novo ciclo, relacionado ao ato de assumir uma meditação sobre o presente histórico, passando a um engajamento mais ostensivo. Enquanto Ozualdo Candeias inspirava-se em sua experiência de vida como caminhoneiro, Jorge Andrade tomava como referência sua vida familiar, primeiro baseando-se na infância entre a elite rural em degeneração, depois inspirando-se na família de sua esposa, uma elite urbana decadente. No caso específico de *Milagre na*

¹²³ SOUZA, Gilda de Mello e. Teatro ao sul. **Teatro Brasileiro**, São Paulo, v. 3, Jan. 1956, p.8-9.

¹²⁴ MAGALDI, Sabato. São Paulo perde o seu dramaturgo. In **INACEN – Boletim Informativo do Instituto Nacional de Artes Cênicas**. Ano 1, no. 2, 01-15/04/1984. P.24-25.

Cela, Magaldi identifica uma mudança de perspectiva. Em peças anteriores (por exemplo aquelas publicadas em *Marta, as árvores e o relógio*) o autor partir de sua vivência diária, uma memória relacionada ao universo íntimo. Em *Milagre na cela* há uma aplicação exterior das convicções políticas do dramaturgo. (MAGALDI, 1998: p. 54). A prostituta Jupira, presente em diversas peças de Jorge Andrade, nasceu de uma experiência supostamente real. Trata-se, em especial, de uma figura relacionada à iniciação sexual de Jorge Andrade, que foi levado a um prostíbulo para tornar-se homem e provar sua virilidade. De acordo com depoimento do próprio Jorge Andrade¹²⁵, a prostituta chamava-se Jupira. Ao ficar a sós com o garoto, diante de seu nervosismo, ela compreendeu a sua situação. Deitou a cabeça dele em seu colo e prometeu contar a todos que havia sido tudo maravilhoso. Fala de Jupira para o menino Jorge: “é assim mesmo, meu rapaz, essas coisas vêm a pouco e pouco, não fica pensando nisso. Isso acontece muito, tem sujeito aí que banca o macho e é um frouxo na cama. Não leva isso em conta viu? Eu falo que foi um negócio, que você é valente prá burro.”¹²⁶ Esta anedota pode ser pensada como uma das origens da ideia de impotência, que receberá uma posição de destaque em *A Freira e a Tortura*, de Ozualdo Candeias. A mesma está presente na peça de Jorge Andrade, de forma secundária, principalmente na figura do carcereiro que coloca a prostituta Jupira na cela de outros detentos. Tais ações não se restringem ao objetivo de acalmar os presos mais perigosos. Elas permitem ao carcereiro presenciar, como *voyeur*, as interações sexuais que ele não mais consegue fazer por conta própria.

A importância do texto de Jorge Andrade, para pensar na adaptação feita em *A Freira e a Tortura*, passa pela construção dos personagens, de sua corporeidade, bem como de uma certa animalização das relações humanas. De acordo com Vicky Unruh (1981: p. 45), no teatro de Jorge Andrade os elementos visuais e espaciais, assim como o movimento físico dos atores, são sempre significantes. Em *Milagre na Cela*, personagens como Joana, Daniel e Jupira, desenvolvem uma linguagem corporal. De acordo com Magaldi (1998: p. 54), Joana se distancia das atribuições comumente conferidas a um mártir. No final da peça, ao contrário do que se poderia pensar, a

¹²⁵ AS CONDIÇÕES de Jorge de Andrade. In. **INACEN – Boletim Informativo do Instituto Nacional de Artes Cênicas**. Ano 1, no. 3, 16-30/04/1984. p.15-27.

¹²⁶ AS CONDIÇÕES de Jorge de Andrade. In. **INACEN – Boletim Informativo do Instituto Nacional de Artes Cênicas**. Ano 1, no. 3, 16-30/04/1984. p.23.

vítima sobrevive e seu possível executor é morto violentamente. Apesar de certa proximidade com a figura de Joana D'Arc, ela leva às últimas consequências o uso de seu corpo, não desprezando a própria sensação de prazer, ao ser violentada pelo torturador. Ao longo da peça, há um processo de transformação da Freira numa mulher sedutora, cada vez mais próxima da prostituta Jupira. Ela consegue a amizade de Jupira, com quem aprende que ali se deve usar o corpo como instrumento de resistência. Enquanto o delegado utiliza-se da força física para amedrontá-la, ela usa seu próprio corpo para seduzi-lo. De acordo com a Freira, de tal maneira, seu corpo estaria sendo usado para dar humanidade ao delegado. As mudanças corporais de Joana e Daniel acompanham, paulatinamente, os desdobramentos do conflito entre vítima e torturador. Joana passa da contenção a uma atuação expansiva e gestual, inspirada em Jupira. Os movimentos do delegado Daniel também sofrem mudanças. No início: mais maquinais, estilizados e duros. Com seu processo de humanização, aumenta a tensão e a atividade física. Sua mulher o descreve como alguém cujo corpo ficava tomado por demônios. A própria tensão entre torturador e sua vítima, como sugerido por Vicky Unruh (1981: p. 49-50), também é construída por meio da linguagem corporal. Nos interrogatórios, Joana é ameaçada por lutadores de artes marciais, que realizam gestos mecânicos e agressivos, mas sem contato corporal direto. O delegado Daniel também intimida Joana a partir de balés mecânicos em torno dela.

A personagem Jupira, por sua vez, mulher forte e sem pudor, é mais uma das componentes do clima animalesco, predominante na prisão. Na peça, às vezes o presídio é tomado por sons de cachorros, bem como pelo grupo de policiais, que lutam karatê para intimidar os detidos. Em sua casa, o delegado Daniel faz sexo violentamente com sua esposa, sendo descrito pelo texto da peça como um animal cheio de desejo. Os presos e a prostituta também chegam a apresentar reações animalescas, como gritos e batidas de cabeça dentro das celas. Em resumo, a ênfase à linguagem corporal, bem como a construção de um clima animalesco, são traços de *Milagre na Cella* que ganham peso na narrativa de *A Freira e a Tortura*.

Carlos Reichenbach e *Amor, palavra prostituta* (1981).

A relação tensa com o universo das comédias eróticas é um traço presente em filmes de Carlos Reichenbach. Ortiz Ramos refere-se ao cineasta como um ex-marginal, cuja obra realiza uma contrapartida crítica à hegemonia estatal, representada pela Embrafilme a partir da gestão Roberto Farias (1974-79). Em *Lilian M* (1974), filme independente, Reichenbach expõe as contradições de um país que se moderniza, a partir de um enfoque próprio ao Cinema Marginal. A partir de 1979, “O mesmo Reichenbach, entrando sem pudores no centro da produção da Boca, vai originar uma série de filmes de dupla leitura (‘pornôs cultos’, dirão logo os apressados catalogadores), contra pontos constantes a qualquer visão oficial de cultura.” (RAMOS, 1983: p. 140). Este comentário, realizado por Ortiz Ramos em *Cinema Estado e Lutas Culturais*, refere-se aos filmes: *A ilha dos prazeres proibidos* (1979), *O império do desejo* (1980), *Paraíso proibido* (1981) e *Amor, Palavra prostituta* (1981); todos de Reichenbach. De acordo com depoimentos do cineasta, havia nestes filmes uma tentativa de oposição ao cinema patrocinado pela Embrafilme. Tratava-se de um cinema de autor, independente, mas com o rótulo de *pornochanchada*, realizado nos moldes da Boca do Lixo.¹²⁷ Em termos gerais, este conjunto de filmes questiona a sexualidade machista do cinema erótico, dando luz ao universo feminino, e colocando o sexo como decorrência de relações humanas e problemáticas. Dentre eles, *Amor, Palavra prostituta* (1981) é o mais bem acabado, e também, aquele onde as relações entre corpos-sexo-afetividade encontram-se melhor equacionadas. Por isso, a ênfase aqui recairá sobre o referido filme, tomando *Império do Desejo* (1980) como um rápido ponto de passagem.

Império do Desejo (1980), de Reichenbach, é um exemplo desta tensão, entre comédia erótica e cinema de autor. Por um lado, verifica-se nele uma narrativa que abre espaço para cenas de sexo e nudez; por outro, alguns estranhos acontecimentos deixam o espectador desconcertado. Os corpos figuram uma violência que, ao mesmo tempo seduz e questiona o público machista. O filme apresenta a história de uma viúva, que deixa a sua casa de praia aos cuidados de um casal de hippies. Durante a

¹²⁷ Cf. FERREIRA, Jairo. Anarquia poética contra o cinemão. **Folha de S. Paulo**. 12 jan. 1979 p.39.

estadia destes dois jovens, dotados de um estranho apetite sexual, ocorrem inusitados acontecimentos.

Assim como outros dos filmes de Reichenbach, *Império do Desejo* (1980) realiza uma transposição irônica de formas e citações, baseadas no cinema europeu e no cinema moderno brasileiro. Os movimentos pendulares de câmera, usados para a representação de diálogos, inspirados em *Viver a vida* (1962), de Godard; ou ainda, a briga entre o cliente e um taxista, que precede o início de *Bang bang* (1971) de Tonacci; essas, entre outras referências cinematográficas, são transpostas para a representação de um tema clássico entre as comédias eróticas: o *Kitsch* e o cafona, das aventuras sexuais ambientadas no litoral paulista. Em *Império do Desejo* (1980), a própria comédia erótica é tomada como elemento a ser transposto e ironizado. Referência direta: na praia, um casal enlambuza-se com óleo bronzeador; o rapaz é um gordo boçal, que chama a esposa “carinhosamente” de “pornochanchada”, sussurrando-lhe também piadas de duplo sentido; os dois são punidos pela insolação e acordam vermelhos. Inversão da sexualidade moralizante: um *play-boy* altruísta chega à casa de praia; depois de um flerte inicial, ele se interessa pela mocinha hippie e a força à sodomia. A sequência do ato sexual é construída a partir do olhar masculino, que domina a mulher indefesa por meio de uma possessão violenta. O ponto de vista privilegiado, bem como a relação estabelecida, dialogam com o imaginário criado pela comédia erótica e os proto-pornôs da época. Mas o diálogo envolve ruptura; o olhar masculino é incorporado para ser negado. Diante do vigor do macho, o desconforto da mocinha anuncia certa estranheza, que será intensificada no final da sequência. De maneira grotesca, ao caminhar pela praia com sua pose de macho endinheirado e satisfeito, o *play-boy* será morto a pauladas, por um poeta lunático que cruza o seu caminho. O incômodo da mocinha hippie, ao lado de outras expressões dos personagens, que incluem ciúmes e titubeares em termos de ação, colaboram para a construção de uma sexualidade com traços afetivos - onde o ato sexual, em si, resulta de decisões e de dilemas individuais, extrapolando a mera performance física.¹²⁸

¹²⁸ Em seus comentários a respeito do filme, José Mario Ortiz Ramos identifica uma aversão ao cinema pornô, a partir de angulações que não procuram isolar os órgãos para fetichizá-los. Por outro lado, refere-se a certos gestos que colaboram para uma associação envolvendo corpos-sexo-afetividade, que ganhará maior relevância em filmes posteriores: “Um detalhe do seio de Mary Vieira serve então para criar um momento de aproximação entre duas mulheres, timidez e desejo fundindo-se, tirando o

Configura-se aqui uma incorporação da censura às avessas. Ao invés de haver uma punição aos personagens adúlteros, como na comédia erótica, o filme de Reichenbach satiriza os personagens burgueses, vinculados a uma moral conservadora. Em *Império do Desejo*, o personagem interpretado por Benjamin Cattán terá um fim hilário. O advogado enrustido se descobrirá bi-sexual. Deixará a família para viver com os hippies e morrerá nu, vestido apenas com as suas meias sociais, num afogamento esdrúxulo, que culmina com o orgasmo do casal de hippies.

A partir de *Amor, palavra prostituta* (1981), a sexualidade assume traços menos violentos, porém mais densos e introspectivos. Vale à pena lembrar que se trata de um filme produzido na Boca do Lixo, a partir de um esquema de Cooperativa¹²⁹, onde cada um recebe o investido depois do lançamento do filme. O crítico e montador Inácio Araújo, conhecido por trabalhos com Fauzi Mansur e Jean Garrett, participa do argumento e do roteiro do Filme. Cláudio Cunha trabalha na produção. Alguns dos atores e atrizes já haviam atuado em filmes da Boca. Entre eles, Orlando Parolini, Roberto Miranda, Alvamar Taddei e Patrícia Scalvi. Destaque a esta última atriz, figura carimbada em comédias eróticas, com participações em filmes como: *19 mulheres e 1 homem* (1977), de David Cardoso; *Ninfas diabólicas* (1978), de John Doo; ou *Sexo selvagem* (1979), de Ary Fernandes; entre outros.

Em *Amor, palavra prostituta*, o tema principal é a falta de perspectivas de pessoas desempregadas ou com empregos precários. Grande parte dos personagens é de classe baixa, com algumas exceções, onde se inclui a classe média. A história acompanha o cotidiano de um casal de periferia, da Zona Leste de São Paulo, formado por Fernando e Rita. Ele é um professor desempregado, sustentado pela esposa, que trabalha numa indústria têxtil. Rita é uma funcionária mal-remunerada, que vive saindo com o patrão, com o intuito de conseguir uma situação mais estável no emprego. As situações apresentadas em *Amor, palavra prostituta* são, em sua grande parte, broxantes. O casal possui uma vida sexual nada feliz; durante os fins de semana, costuma frequentar as margens da represa Guarapiranga. Sexualmente insatisfeita, Rita procura outros homens. Nas pausas para o almoço, entrega-se ao chefe. Mas o

espectador masculino do centro das preocupações, algo pouco usual nos filmes do gênero.” (RAMOS, 4 set. 1983).

¹²⁹ RODRIGUES, João Carlos. Subindo por onde se desce. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, Ano 6, Maio 1983, no. 41/42. p 78-79.

capitalista é um gordo repugnante, com problemas de ereção. Luiz Carlos, um amigo de Fernando, é uma espécie de garanhão que vive galanteando as companheiras de trabalho. Trata-se de um das figuras ironizadas pelo filme de Reichenbach: por trás da figura de comedor, há um homem submisso à empresa e à moralidade conservadora da mãe. Ele obriga uma de suas namoradinhas a realizar um aborto, numa clínica clandestina. O resultado é um aborto mal-feito, que traz graves consequências físicas para a moça.

A sexualidade assume diversas tonalidades: o prazer de algumas das cenas de sexo; a exposição artística do corpo, presente em alguns movimentos de câmera que deslizam sobre os corpos femininos; ou ainda a decepção, traço constante nas brigas entre os casais e na baixa estima dos protagonistas. Neste filme de personagens individualistas e interesseiras, há uma espécie de desilusão, que assume a forma de uma corporeidade constrangedora e, às vezes, repulsiva.

O constrangimento e a repulsão não se restringem aos corpos. Estão presentes na ambientação geral do filme, bem como em alguns dos momentos de nudez. Algumas cenas demandam um interesse especial: a troca de carícias entre o casal, realizado nas margens da fétida Guarapiranga; o momento em que o chefe de Rita passa a língua entre os dedos do pé da moça, causando-lhe certo nojo; as referências feitas por Rita, ao deparar-se com o lençol sujo pelo sexo, em decorrência do envolvimento sexual de seu marido com outra mulher; após o aborto, os momentos em que Fernando troca o curativo de Lilita, explicitando as bandagens ensanguentadas; o banho tomado por Lilita, com a apresentação de seu corpo ensaboado e o sangue, decorrente do aborto, escorrendo diretamente de sua vagina.

Em tais imagens, a repulsa não funciona apenas de maneira a impactar os espectadores. Ela não está simplesmente em primeiro plano, nas imagens dos corpos propriamente ditos. Este tipo de estranheza, presente em algumas rápidas imagens e movimentos, contribui para a construção dos dilemas íntimos e da vida pessoal dos personagens. Intimidade e repulsa: duas faces presentes na construção da narrativa de *Amor, palavra prostituta*, que contribuem com a densidade das personagens e com uma relação filme-espectador, extrapolando o erotismo voltado para o gozo. O tratamento da repulsa é rodeado por temas complementares, como o pessimismo, a ternura e a compaixão.

A sequência do banho de Lilita, no final do filme, tem grande poder de concisão, atentando para a influência do trabalho de fotografia sobre a construção de um universo íntimo, e também, da sensação de repulsa. Depois da difícil experiência em uma clínica clandestina, ela é levada para a casa de Fernando, pelo namorado Luiz Carlos. Este último, insensível, demonstra-se muito mais preocupado em abafar o fato: recusa-se a chamar um médico e deixa a moça “na mão”, voltando à rotina de trabalho, como se nada tivesse acontecido. Quase inconsciente, passando mal por causa do aborto, a personagem é ajudada por Fernando, em duas ocasiões, na troca dos curativos – em tais momentos, chega-se ao *close* da área genital feminina; enquadramento usado, entretanto, para apresentar a retirada da bandagem embebedada pelo sangue. A aproximação entre os dois envolve a compaixão de Fernando pelo estado de Lilita. Alguns dos gemidos da personagem extrapolam o universo da dor, sugerindo uma centelha de prazer: sentimento de completude e agradecimento. O envolvimento afetivo entre os dois se consolida durante uma bela cena de banho. Ela é ajudada por Fernando, que observa a água e a espuma escorrendo. A câmera acompanha o movimento dos fluidos que escorrem pelo corpo; por alguns momentos, fixa-se na região vaginal, por onde o sangue escorre e marca a bucha, na mão de Fernando, antes de deslizar perna abaixo, em direção ao ralo. Prazer dolorido. O uso do *close-up*, ao invés de seccionar, cria uma intimidade densa. O corpo é tomado em sua unidade, como produto da relação entre o casal, revestida pela difícil situação vivenciada por Lilita.

Os planos em que o sangue é diretamente apresentado, durante a troca de curativos ou durante o banho, não estão presentes na cópia comercial do filme. Foram censurados. Como indicado pelo material de imprensa da época¹³⁰, os cortes mais comentados foram aqueles relacionados ao aborto da personagem Lilita. Reichenbach brigou por alguns meses com a censura, para que o filme fosse liberado; o que aconteceu mediante muitos cortes. Um exame dos pareceres emitido pelos censores¹³¹ indica, em especial, uma aversão às cenas em que Fernando limpa os curativos de

¹³⁰ Cf. P., O. L. “O aborto censurado em filme paulista.” **Folha de São Paulo**, 24 nov. 1981. p. 31; PEREIRA, Edmar. “A censura não viu este filme. E pelo visto não gostou.” **Jornal da Tarde**, 12 set. 1981; F., O. L. “Censura ameaça filmes de Reichenbach.” **Folha de São Paulo**, 10 set. 1981. p. 31.

¹³¹ Cf. DCDP [Parecer 1.577]. 23 maio 1981; DCDP [Parecer 1.573]. 22 de maio 1981; DCDP [Parecer 1.574]. 25 de maio 1981; DCDP [Parecer 2.009]. 11 junho 1981; DCDP [Parecer 2.010]. 10 junho 1981;

Lilita, bem como ao momento do banho da personagem. Entre os pareceres, é recorrente a tentativa de relacionar o filme de Reichenbach às pornochanchadas, para denegri-lo, bem como o questionamento das cenas de sexo, dos momentos de higiene íntima de Lilita e do predomínio de uma linguagem vulgar. Depois de ficar mais de oito meses retido pelo Comitê Superior de Censura, o filme foi liberado com cortes. Uma unanimidade entre os pareceres foi a supressão do trecho do banho de Lilita. Momento no qual são explorados “detalhes da hemorragia da moça” ou o “sangue pingando”.

Aparentemente inofensivo, o filete de sangue que escorre pela perna de Lilita remete-se ao drama vivenciado pela personagem, bem como à relação de seu universo íntimo com problemas sociais mais amplos, como o aborto. Apesar de ausente na versão comercial do filme, a cena foi reconstituída por Jose Mário Ortiz Ramos, como um exemplo de construção que subverte a sexualidade do cinema pornô. Segundo ele, trata-se de “Um momento único, irradiando a energia que vem do amalgama de afeto, solidariedade e dilaceração física e psíquica dos personagens. Escândalo. A censura não aceitava de forma nenhuma a cena. [...]”¹³² Isso, exatamente quando a censura aceitava a sodomia e o domínio explícito, do macho sobre a fêmea, presentes em filmes como aqueles de David Cardoso ou de Ody Fraga.

Em *Amor, palavra prostituta*, temos portanto a construção de uma sexualidade pautada pela repulsa, seja ela relacionada à violência ou ao nojo. Trata-se de uma experiência difícil, que figura problemas sociais como o desemprego e o aborto. Em sua relação com a esfera íntima dos personagens, tal sexualidade contribui para a abordagem de seus dilemas pessoais. É construída uma distância tensa, em relação ao espectador machista, ávido por primeiros planos dos órgãos genitais. Na fita liberada pela censura, há planos de corpos nus, envolvidos por um universo lúdico, que tem a ver com o universo interior dos personagens. Nota-se uma experimentação da plasticidade e da repulsa, presentes em tais corpos. As próprias cenas de sexo não recaem no dilaceramento dos corpos. Os *close-ups* da área genital, no caso de Lilita,

DCDP [Parecer 2.872]. 07 agosto 1981; DCDP [Decisão 180/81]. 21 set. 1981; DCDP [Ofício 29/81]. 5 out. 1981; DCDP [Despacho]. 07 out. 1981. Disponíveis em: < <http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso: 10 de Janeiro de 2011.

¹³² RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema pornô Sexualidades em construção. **Folhetim**, São Paulo, n.346., 04 set. 1983. p. 9.

contribuem inversamente para a construção de uma completude problemática. Há, porém, certos vestígios da comédia erótica: o palavreado chulo, além de uma narrativa que é rompida, em alguns momentos, para a apresentação de cenas de sexo.

O crítico Carlos Rodrigues tenta diferenciar *Amor palavra prostituta* das comédias eróticas. A gravidade e a densidade, presente na construção da sexualidade, levam-no a dizer que o filme “não é uma farsa sobre costumes sexuais, mas um drama de ambientação sombria no ABC paulista, sobre ascensão social, e abordando o problema do aborto, este tabu.”¹³³

Formulações parciais.

1. Os dois filmes analisados, de Ozualdo Candeias e de Carlos Reichenbach, compõem-se a partir de sexualidades tangenciais, no contexto do cinema erótico paulista dos anos 1980. 1.1. Apesar da proximidade com as formas de produção da Boca (incluindo aqui certos temas, personagens, atores, técnicos e o uso da nudez como forma de conseguir público), nestes filmes, as associações entre corpos, sexo e afetividade ganham relevo. 1.2. Potencialmente, as relações sexuais envolvem dilemas pessoais e problemas sociais mais amplos. A necessidade de “mostrar mais”, com suas singularidades no cinema do período, deixa de estar no horizonte de *A freira e a tortura* (1983) e *Amor, palavra prostituta* (1981).

2.1. Em *A freira e a tortura* (1983), um tema latente das comédias eróticas é retomado: o medo da castração. Ao invés de um perigo a ser negado, encoberto pelas conquistas sexuais machistas das comédias eróticas, no filme de Candeias a castração é uma das questões centrais: presente na impotência dos presidiários diante das mulheres; presente na construção do personagem do Delegado, que nega a figura de David Cardoso como mero *pin up* a ser contemplado. Ao invés do sexo explícito: castração explícita. 2.2. A noção de grotesco, presente nas orgias praticadas entre os detentos, merece aprofundamento. Trata-se de mais uma das figurações, da castração e da impotência, formuladas em *A freira e a tortura* (1983). Para pensá-la, talvez seja

¹³³ RODRIGUES, João Carlos. Subindo por onde se desce. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, Ano 6, Maio 1983, no. 41/42. p. 78.

necessário retomar outras formulações do grotesco, próprias ao cinema da Boca do Lixo: a tônica do desespero e a falta de perspectivas, presente entre alguns dos filmes do Cinema Marginal; o apelo à curtição, a cafonice e a ironia diante do cinema B importado, próprio à variante do Cinema Cafajeste, de Reichenbach, Antônio Lima e Cia.; no pornô brasileiro, o grotesco envereda pelo universo do fetiche e da zoofilia. No filme de Candeias, o grotesco das orgias e dos personagens, por sua vez, envolve um diálogo, tenso, com o cinema da época.

2.3. Ao trabalhar com atores de trajetória conhecida na Boca do Lixo, Candeias cria contraposições, de tipos de personagem e de formas de atuação. No caso do Delegado, interpretado por David Cardoso, verifica-se uma negação do “galã pantaneiro” e dos principais traços de sua presença corporal anterior. Este jogo, de criação de contrapontos, pode ser extrapolado a outros atores, como Mário Benvenuti, Vera Gimenez, Sergio Hingst, Bárbara Fázio e Bibi Vogel.

2.4. Para o trabalho com atores/atrizes desconhecidos, sem destaque dentro da Boca do Lixo, deve-se considerar outra hipótese. Nos filmes de Candeias, realizados no período em questão, despontam seres desclassificados: trabalhadores informais, prostitutas, pedintes, bóias-frias, caminhoneiros, migrantes em trânsito, matadores de aluguel, lixeiros, trabalhadores braçais, entre outros. Trata-se de figurações de um movimento sócio-populacional intensificado pela modernização conservadora, realizada nos anos 1960-70. A modernização selvagem da agricultura intensifica o êxodo rural, contribuindo também para a concentração de renda. No campo, os colonos são substituídos pelos bóias-frias; na cidade, a concentração de mão de obra contribui para o rebaixamento dos salários. Ou seja, paralelamente ao aumento do abismo social, cria-se uma população que vaga pelo país, em busca de emprego. De alguma maneira, a população despossuída, representada pelos filmes de Candeias, está em sintonia com este movimento próprio à sociedade da época. Uma definição mais rigorosa de tais personagens, porém, não pode limitar-se a tal consonância. No confronto com a galeria de tipos e com a idéia de acúmulo em série, próprios à comédia erótica, os despossuídos de Candeias propõem um abismo, um campo a ser explorado.

2.4. Ao adaptar uma peça de Jorge Andrade, transportando-a para o universo do cinema erótico, Candeias realiza uma operação típica ao cinema da Boca do Lixo e à sociedade industrial descrita por Marcuse: incorporação dos valores da cultura superior, que são reproduzidos em escala maciça, levando a uma liquidação da

diferença e da contradição. Junto com as referências a W. Reich nos filmes de Jean Garrett; junto com as alusões a Kirkegaard existentes em filmes de Carlos Reichenbach; a incorporação da peça *O milagre na cela*, em *A freira e a tortura* de Candeias, aproxima o filme em relação à produção seriada da Boca do Lixo. Trata-se porém, de um gesto carregado de ambiguidades. Como vimos, a construção de uma sexualidade animalizada, inspirada na peça de Jorge Andrade, torna-se um traço narrativo importante, que não se limita a uma mera citação.

3.1. Em *Amor, palavra prostituta* (1981), os tipos de personagem deslocam-se em relação ao universo da comédia erótica e dos proto-pornôs. Ganham destaque os dilemas de trabalhadores de subúrbio; incluindo a manutenção de uma certa ironia, própria à obra de Reichenbach, voltada aos personagens que idolatram o mundo do trabalho e da burocracia, junto com seus recalques sexuais. 3.2. Em oposição ao *close-up* fálico e serial do pornô, ambicionado também pelos proto-pornôs paulistas, *Amor, palavra prostituta* propõe um *close-up* humanizado, que problematiza o universo feminino. 3.3. As cenas de sexo, por sua vez, não se colocam como “parênteses” privilegiados para o público masculino; ao contrário, tratam-se de momentos problemáticos que explicitam: os jogos de interesse, os recalques amorosos, o altruísmo masculino, a afirmação/contestação irônica da sociedade patriarcal, a insatisfação feminina, bem como um sexo rodeado por sentimentos mais complexos, que extrapolam a ejaculação serial masculina. 3.4. Assim como em *A freira e a tortura*, o cinema de Reichenbach do início dos anos 1980 é marcado por mulheres fortes: que tomam decisões e ironizam o poder masculino. Em termos narrativos, resta pensar até que ponto isso corresponde ao predomínio de uma ótica e de um universo feminino. Um bom ponto de partida é a análise dos gestos, olhares, significados e ironias, presentes nas cenas de sexo dos filmes de Reichenbach. Certamente, há um anti-machismo, que ganha corpo no confronto com a sexualidade do cinema erótico e dos proto-pornôs, do início da década de 1980.

Referências Bibliográficas.

Bibliografia Geral.

- ABREU, Nuno César. **Olhar Pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1996.
- _____. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2006.
- ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: COHN, Gabriel. **Adorno – Coleção Grandes Cientistas Sociais**. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2006.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Tradução Henrique Buirigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- ALBERA, François. **L'avant-garde au cinema**. Paris: Armand Colin, 2005.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. São Paulo: Editora 34, 2008.
- AMOROSO, Maria Betânea. **Pier Paolo Pasolini**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- ANDRADE, Jorge. **Milagre na cela**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- ARNHEIM, Rudolf. **El cine como arte**. Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Paidós, 1996.
- ARNHEIM, Rudolf. **O poder do Centro**. Lisboa: Edições 70, 1990.
- AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- AUMONT, J. **L'analyse des films**. Paris: Nathan, 1988.
- _____. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- _____. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- _____. **La mise en scène**. Bruxelles: De Boeck Université, 2000.
- AUMONT, Jaques ; MARIE, Michel ; BERGALA, Alain ; VERNET, Marc. **L'esthétique du film**. Paris: Editions Férrand nathan, 1983.
- AUTRAN; HEFFNER; GARDBIER. Biografia a margem da Boca. In. PUPPO; ALBUQUERQUE (org.) **Ozualdo R. Candeias**. São Paulo: CCBB, 2002.
- AUTRAN, Arthur. A margem. In.: **Ozualdo R. Candeias**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.52.
- AVELLAR, José Carlos. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro : Alhambra, 1986.
- _____. Três notas sobre o que está no centro da margem. In. PUPPO; ALBUQUERQUE (org.) **Ozualdo R. Candeias**. São Paulo: CCBB, 2002. p.36-38.
- _____. A teoria da relatividade. In. NOVAES, Adauto. Org. **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Ed. Senac Rio, 2005. p.337-373.
- BALÁZS, Bela. **Nature et evolution d'un art nouveau**. Paris: Payot, 1972.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Ed. du Cerf, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. Paris do Segundo Império. In. BENJAMIN, W. **Um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras Escolhidas v. 3..
- _____. O que é o teatro épico? In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p.78-90

- BERNARDET, J-C. **Brasil em Tempo de Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Paz e Terra, 1979.
- _____. O escândalo da melancia . In: MANTEGA, Guido. Org. **Sexo e poder**. São Paulo: Brasiliense, 1979. p. 97-101.
- _____. **O vôo dos Anjos**: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- _____. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- _____. Cinema Marginal?. In: PUPPO, E.; HADDAD, V. (Org.). **Cinema Marginal e suas fronteiras**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. pp.12-15.
- _____. Ponto de vista avançado/“Jean-Claude Bernardet.”. In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). **Ozualdo R. Candeias**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.33.
- _____. **Cineastas e Imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996.
- _____. **On the history of film style**. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1997.
- _____. **Figuras traçadas na luz**. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art: an introduction**. Reading, Massachusetts; Menlo Park, California; Londres; Amsterdam; Don Mills, Ontario; Sydney: Addison-Wesley Publishing Company, 1979.
- BORGES, Augusto. **As bordas de um vazio**: imagem e memória na obra de Ozualdo Candeias (1967-71). Dissertação (Mestrado em História) Belo Horizonte, 2009.
- BRANIGAN, Edward. O plano-ponto-de-vista In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) **Teoria Contemporânea do Cinema, volume II**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. pp. 251-275.
- BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p.99-134.
- BRENEZ, Nicole. **De la figure en général et du corps en particulier: l’invention figurative au cinema**. Paris: De Boeck Université, 1998.
- _____. **Cinemas d’Avant-Garde**. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- BURCH, Noel. Sobre a utilização estrutural do som. In: **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.115-128.
- CAETANO, Maria do Rosario (org.). **João Batista de Andrade**: alguma solidão e muitas histórias. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- CALIL, Carlos Augusto. O marginal . In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). **Ozualdo R. Candeias**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. pp. 39-41.
- CALLEGARO, João. Nasce o Cinema Cafajeste: Ana. In. **As Libertinas – Três histórias de Amor e sexo** , folheto promocional do filme *As Libertinas*, 1968.
- CATALA, Joseph M. Film-ensayo y Vanguardia In: TORNEIRO, C. y Cerdán, J. (Ed.) **Documental y vanguardia**. Madrid: Catidra 2005. pp. 109-156.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. **Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo**. São Paulo, Brasiliense, 1999.
- CHION, Michel. *Un art sonore, le cinema*. Paris: Cahiers Du cinema, 2003.
- _____. *Le son au cinema*. Paris: Editions de L’Etoile. 1992.
- _____. La voz en el cine. Madrid: Ediciones Catedra, 2004.

- CORRÊA, Ana Paula Barbosa. **Vôo cego do ator no cinema brasileiro**: experiências e in experiências especializadas. São Paulo: Anablume/ Belo Horizonte: Fumec, 2001.
- COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- DEBORD, Guy. **Théorie de la dérive**, 1958. Disponível em:
<http://www.agbsaopaulo.org.br>. Acessado em 11/08/2009.
- DELEUZE, Gilles. **L'Image-mouvement**. Paris: Les Editions de Minuit, 1983.
- _____. **L'île deserte et autres textes**. Paris: Minuit, 2002.
- DELEUZE; GUATTARI. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. vol.4. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Ed. francesa, 1980)
- DOUCHET, Jean. Revistas e homens. In: OLIVEIRA, Luiz Miguel. (Org.) **Nouvelle Vague**. Lisboa: Cinemateca portuguesa/ Museu do cinema, 1999.
- _____. O corpo In: OLIVERIA, Luis Miguel (Org.). **Nouvelle Vague**. Lisboa: Cinemateca portuguesa/ Museu do cinema, 1999b. p. 174.
- DUBOIS, Phillippe. "Jean-Luc Godard e a parte maldita da escrita." In. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- DYER, Riochard. A star is born and the construction of authenticity. In. GLEDHILL, Christine Org. **Stardom-industry of desire**. London, New York: Routledge, 1991.
- DYER, Riochard. "A star is born and the construction of authenticity." In. GLEDHILL, Christine Org. **Stardom-industry of desire**. Routledge London and new York: 1991.
- EISENSTEIN, S.M.; PUDOVKIN, V.I., ALEXANDROV, G.V. "A statement" In: Weiss, E.; Belton, J. **Film Sound, Theory and Practice**. Nova Iorque: Comlumbia University Press, 1985.
- FABRIS, Annateresa. **Portinari, um pintor social**. São Paulo: Ed. perspectiva 1990.
- FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2002.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegria, alegria**. São Paulo: Kairós, 1979.
- FERREIRA, Jairo. **Dez anos de pornochanchada**. São Paulo, 197-.
- _____. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Max Limonade, 1986.
- _____. **Críticas de Jairo Ferreira: críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun**. Org. Alessandro Gamo. / São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **História Da Sexualidade I: a vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FON, Antônio Carlos. **Tortura**: a história da repressão política no Brasil. São Paulo: Global, 1978.
- FRAGA, Ody. **A boca fala um quase manifesto**. São Paulo. Fev. 1984.
- GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema**: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1981.
- GAMO, A. C. **Aves sem rumo: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias**. 2000. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Unicamp. Campinas, 2000.
- _____. **Vozes da Boca**. Tese (Doutorado em Multimeios). IA – Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, 2006.

- GAUDREAU, André; JOST, François. **El relato cinematográfico**. Barcelona-Buenos Aires-México: Ed. Paidós, 1995.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. A personagem cinematográfica. In. CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. de A.; GOMES, P.E.S. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora perspectiva, 1972.
- _____. **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- _____. Zezero. **Folheto de programa de cinema do Cefisma** – Centro Acadêmico de Física da USP. São Paulo, 1973. In: CALIL, C. A.; MACHADO, M. T. (Org.). *Paulo Emilio, um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense/ Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 300-2.
- GUERRINI JR., Irineu. **A música no cinema brasileiro: os inovadores dos anos 60**. São Paulo, Terceira Margem, 2009.
- HEFFNER, Hernani. A Freira e a tortura. In. PUPPO, E. **Ozualdo R. Candeias**. CCB: São Paulo, 2002. p. 66.
- HOLLANDA, Heloisa B. **Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e desbunde**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- JOANIDES, Hiroito de Moraes. **Boca do Lixo**. São Paulo: Labortexto Ed., 2003.
- JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. **Pasolini: portrait du poète en cinéaste**. Paris: Cahiers du Cinéma, Seuil, 1995.
- KRACAUER, Siegfried. **Teoría del cine**. Paidós, Barcelona, Buenos Aires, Mexico, 1989.
- _____. **Rues de Berlim et d'ailleurs**. Paris: Ed. Gallimard, 1995.
- LAPLANCHE, J. **Castração – Simbolizações**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. Pontalis, J.B. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LEFEBVRE, Henri. **La presencia y la ausencia**. Contribucion a La Teoria De Las Representaciones. México: Fondo De Cultura Economica, 2006.
- LENK, Sabine. L'art de l'acteur sur La scène et devant la camera (1895-1914). In: HAMON-SIREJOLS, Christine; GESTENKORN, Jacques; GARDIES, André. **Cinema et theatralité**. Lyon: Cahiers du gritec, 1994.
- MACHADO JÚNIOR, Rubens. **São Paulo vista pelo cinema**. São Paulo: Idart, 1992.
- _____. Passos e descompassos à margem. In: PUPPO, E.; HADDAD, V. Org. **Cinema Marginal e Suas fronteiras**. São Paulo: CCB, 2001. pp.16-19.
- _____. Uma São Paulo de revestres: Sobre a cosmologia varziana de Candeias. **Significação — Revista brasileira de semiótica**, São Paulo, nº28, pp.111-131, 2007.
- MAGALDI, Sabato. **Moderna Dramaturgia Brasileira**. São Paulo: Ed. Perspectiva., 1998.
- MARCUSE, Herbert. A conquista da consciência infeliz: dessublimação repressiva. In. **A ideologia da sociedade industrial ou o homem unidimensional**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. **A dimensão estética**. Lisboa: Ed. 70, 1981.
- MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, L. M. **História da vida privada no Brasil. vol. 4** São Paulo: Companhia das letras, 1998. pp. 560-657.
- MITRY, Jean. **Historia Del cine experimental**. Valencia: Fernando Torres, 1974. Vol.2.
- _____. **Esthétique et psychologie du cinéma**. Paris : Editions universitaires, 1963. vol.1.

- _____. **Esthétique et psychologie du cinéma**. Paris : Editions universitaires, 1965. vol.2.
- MORIN, Edgar. **As estrelas de cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- _____. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1990.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema Narrativo. In. XAVIER, Ismail. Org. **A experiência do Cinema**. São Paulo: Graal, 1983.
- NACACHE, Jacqueline. **El actor de cine**. Barcelona: Paidós, 2006.
- NETO, Torquato. Os últimos dias de paupéria. In. **Marcha à revisão**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.
- NOGUEZ, Dominique. **Éloge du cinema experimental: deninitions, jalons, perspectives**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1979.
- PASOLINI, Pier Paolo. A poesia no novo cinema. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 7, maio 1966, p. 267-287.
- _____. **L' expérience hérétique: langue et cinéma**. trad. Anna Rocci Pullberg. Paris: Ramsay, 1989.
- PAULA, José Agrippino de. Rito do amor selvagem. **Arte em Revista**. Ano 3, n.5 , maio 1981. p. 95-96.
- PEREIRA, Miguel. Cinema e Estado: um drama em três atos. In: XAVIER, I. ; BERNARDET, J.-C.; PEREIRA, M. **O desafio do Cinema: a política do Estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p.47-64.
- PINTO, Pedro Plaza. Ritmo e ruptura na narração de *Zezero*. In: MACHADO JR, Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (Org.). **Estudos de Cinema**. São Paulo: Annablume; Socine, 2006 (Estudos de cinema – Socine, VII) pp.191-206.
- PRADO, Décio de Almeida. **A literatura no Brasil**. Direção Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, S. A, 1971.
- RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973) – a representação em seu limite**. São Paulo: Basiliense, 1987.
- _____. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.
- RAMOS, Guiomar. **Um cinema brasileiro antropofágico?** São Paulo: Annablume, 2009.
- RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro Contemporâneo (1970-87). In. RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.p. 401-454.
- _____. **Cinema, Estado e Lutas Culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- _____. **Cinema, Televisão e Publicidade: cultura de massa no Brasil dos anos 1970-80**. São Paulo: Anablume: 2004.
- ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. In. **Revista Civilização Brasileira**, no.3, julho 1965.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SALVI, Ana Helena. **A imagem da cidade no cinema** - São Paulo, anos 80. Dissertação (Mestrado) – FAU/USP, São Paulo, 2000.
- SCHAETTEL, Charles. **L'art naïf**. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.
- SCHAPIRO, Meyer. **Style, artiste et société**. Paris: Gallimard, 1982.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política 1964-69. In. _____. **O Pai de família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1992. P.61-92.

- SENADOR, Daniela Pinto. A fabricação do mito *A margem*, de Ozualdo Candeias. In: MACHADO JR, Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (Org.). **Estudos de Cinema**. São Paulo: Annablume; Socine, 2006. pp.173-180.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Santiago: Ercilla, 1939.
- SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de filmes brasileiros – Longa metragem**. São Bernardo do Campo: Ed. do Autor, 2009.
- SIMÕES, Inimá Ferreira. Sou, mas quem não é?, In: MANTEGA, Guido (org.) **Sexo e poder**. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- _____. **O imaginário da Boca**. Cadernos Idart 6. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura do Estado de S. Paulo, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.
- _____. **Aspectos do cinema erótico paulista**. Dissertação (Mestrado em Artes) ECA-USP, São Paulo, 1984.
- _____. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Terceiro Nome, 1999.
- SITNEY, P. Adams. **Visionary film: the American avant-garde**. New York: Oxford University Press, 1974.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Teatro ao sul. **Teatro Brasileiro**, São Paulo, v. 3, Jan. 1956, p.8-9.
- STERNHEIM, Alfredo. **David Cardoso: convicção e paixão**. São Paulo: Prensa Oficial, 2004.
- TELES, Angela Aparecida. **Cinema e Cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92)**. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006.
- TOLENTINHO, Celia Aparecida Ferreira. Tradições rurais como manutenção da idiotia e alienação. In. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Ed. Unesp, 2001. p.271-291.
- UCHÔA, Fábio Raddi. El concepto benjaminiano de imagen dialéctica y el San Pablo de EL Margen. In: BUCHENHORST, R.; VEDDA, M. **Observaciones Urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades**. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2008.
- _____. A deambulação em *Candinho*, de Ozualdo Candeias. In: MACHADO JR, Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (Org.). **Estudos de Cinema**. São Paulo: Annablume; Socine, 2006 (Estudos de cinema – Socine, VII) pp.183-189.
- _____. **Cidade e deambulação nos filmes de Ozualdo Candeias**. Dissertação (mestrado em ciências da comunicação) – ECA-USP, São Paulo, 2008.
- _____. Benjamins Konzept des dialektischen Bildes und die Filmstadt in *A margem*. In. BUCHENHORST, Ralph; VEDDA, Meguel. **Urbane Beobachtungen: Walter Benjamin und die neuen Städte**. Bielefeld: Verlag, 2010. p.175-185.
- _____. Ozualdo Candeias, fotógrafo da Boca do Lixo. **Revista da Cinemateca Brasileira**, no. 1, Set. 2012, p.90-95.
- _____. A Boca do Lixo nas fotografias de Ozualdo Candeias. **DEVIRES – Cinema e Humanidades**. Belo Horizonte. Vol.8. N.1 Nov./Dez. 2012.
- _____. *A herança* (1970), de Ozualdo Candeias, y el ensayo cinematográfico. In. **VI CONGRESO INTERNACIONAL DE ANÁLISIS TEXTUAL – El Relato. Acatas del Congreso**. Segovia: Trama y fondo; Universidad de Valladolid, 2010.

- UNRUH, Vicky Wolff. Andrade's Milagre na cela: Theatrical Space and Body Moviment. **Latin American Theatre Review**, University of Kansas, vol.1, n.15, Fall 1981. P. 45-51.
- VIANO, Maurizio. **A certain realism**. Univ. of California Press. 1993.
- VIEIRA, João Luiz. Lixo, marginais e chanchada. In: P., E.; H., V. (Org.). **Cinema Marginal e suas fronteiras**. São Paulo: CCBB, 2001.
- VOLTAIRE, François-Marie. **Cândido ou o otimismo**. São Paulo: Scipione, 1985.
- WOLFFLIN, Henrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- _____. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: XAVIER, I. ; BERNARDET, J.-C.; PEREIRA, M. **O desafio do Cinema: a política do Estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. pp.08-46.
- _____. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. **O Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001a.
- _____. Eldorado como inferno – cinema novo, pós-cinema e as apropriações do imaginário do descobrimento. **Revista sexta-feira**, n.3, São Paulo, FFLCH/USP, 1999.
- _____. O Cinema Marginal revisitado ou o avesso dos anos 90. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (Org.). **Cinema Marginal e suas fronteiras**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001b. pp. 21-23.
- _____. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: **Cinemais**, n.36, out.-dez. 2003.
- _____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005. 3a. Edição.
- ZIMMERMAN, David E. **Vocabulário Contemporâneo da psicanálise**. Porto Alegre: Artmed Editora, 2001.

Materiais de imprensa.

- A., F. À margem do ridículo um filme genial. **UH-São Paulo**. 19 dez. 1967
- A FREIRA e a Tortura, a pré-estréia em campanha. **O Estado de S. Paulo**, 03 fev. 1984.
- ALMEIDA, Miguel de. Um cineasta com os olhos nas ruas. **Folha de S. Paulo**, 20 dez. 1981.
- _____. Flagrantes de uma estética bizarra. **Folha de S. Paulo**, 1 jun. 1984.
- ALMEIDA, Sérgio Pinto de. O cinema de Rua de Ozualdo Candeias. **O Estado de S. Paulo**, 6 dez. 1988.
- ANGELO, Victor. Zezero. In. **Ozualdo Candeias: 80 anos**. São Paulo, 2002. p.72-73.
- ARAÚJO, Inácio. Timidez a marca do festival de Brasília. **Folha de S. Paulo**, 25 out. 1983. p.30.
- _____. Em A margem, Candeias escapa das fórmulas do Cinema Novo. In: LABAKI, Almir, (Org.) **O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil**. 2ª Edição. São Paulo: Publifolha, 1998.
- AS CONDIÇÕES de Jorge de Andrade. In. **INACEN – Boletim Informativo do Instituto Nacional de Artes Cênicas**. Ano 1, no. 3, 16-30/04/1984. p.15-27.

- AVELLAR, José Carlos. Cinemaníaco - Caçada Sangrenta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 24 ago. 1974.
- _____. A pornochanchada uma solução típica e natural. **Revista de Cultura Vozes**, v. 70, n. 4, p. 25-32, maio 1976.
- _____. O absurdo nosso de cada dia. Rio de Janeiro, **Jornal do Brasil**, sd.
- BERNARDET, Jean-Claude. A cidade no cinema Brasileiro. **A gazeta**, São Paulo, 4.jun. 1968.
- _____. Zezé x o fantasma da castração. **Opinião**, Rio de Janeiro, n.9, 1-8 jan. 1973. p. 6.
- _____. Com as armas do inimigo. **Opinião**, n. 126, 11 Abr. 1975, p. 20-21.
- _____. Ela dá o que eles gostam? **Movimento**, n. 29, 19 jan. 1976.
- _____. O som no cinema brasileiro. **Filme Cultura**. n.37, jan./fev./mar, 1981. p.2-6.
- _____. Pornô, dois pesos duas medidas. – A devoração do corpo também é questão de status e pode vir em prato fino, em churrasqueira, com enfeites culturais... **Movimento**, 26 jan. 1976.
- BIÁFORA, Rubem. Uma total surpresa.... O Estado de S. Paulo, 17 de fevereiro de 1967. IN: FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Limiar, 2000, p.42.
- _____. Um Pasolini Brasileiro. **O Estado de S. Paulo**, 5 fev. 1967.
- _____. Caçada Sangrenta. **O Estado de S. Paulo**, Coluna de Domingo, 4 mago. 1974.
- CANDEIAS, Ozualdo. O mito da Boca do Lixo. Entrevista concedida a Lisbeth Oliveira. **Cisco**, v.2. n.7, 1987. P.11-15.
- _____. Aos iniciados no dispendiosa arte de fotografar... **Cinema em Close-up**, São Paulo, v.3. n.14, 1977. p.9.
- _____. Ozualdo Candeias. Entrevista concedida a Jairo Ferreira. **Cine Imaginário**, v.4., n.43., jun. 1989, p. 8-10.
- _____. Depoimento concedido a Tania Savietto e Carlos Roberto de Souza. In: CINEMATECA BRASILEIRA. **30 anos de cinema paulista: 1950-80**. São Paulo, 1980. (Cadernos da Cinemateca, 4).
- _____.; REICHENBACH, Carlos. Ciclo de cinema Bandido: entrevistas. Entrevista concedida ao Cinema Clube Oficina. São Paulo: Cineclubes Oficina, s.d., p.25-41.
- _____. Ozualdo Candeias. Depoimento do cineasta. **Cadernos da Cinemateca**, São Paulo, n.4., 1980. p. 75-87.
- CAKOFF, Leon. Tema de tragédia em bom filme nacional. **Diário da Noite**, São Paulo, 31 ago. 1971.
- _____. Uma amarga terapia de oprimidos. **Folha de S. Paulo**, 16 mar. 1984.
- CAMARGO, Francisco. Candeias o homem e sua margem. **Estado do Paraná**, Curitiba, 27 ago. 1967.
- CARRASCO, Walcyr. Estilo e prazer. **Folha de S. Paulo**, 7 fev. 1984, p.24.
- CURY, Antônio Alves. As rosas da estrada. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro, Ano XV, no. 40, ago./out. 1982. pp.82-83.
- DURST, Walter G. Sobre Ozualdo Candeias e o Filme *Meu Nome é tonho* . Depoimento concedido à TV2/Cultura. 197-?
- F, O.L. Censura ameaça filmes de Reichenbach. **Folha de São Paulo**, 10 set. 1981. P.31.
- FERNANDES JÚNIOR, Florestan. Os riscos da Chanchada. **Opinião**, n.228, 18 mar. 1977.
- FERREIRA, Jairo. Omeleto, arroz e feijão. **São Paulo Shimbun**, São Paulo, 4 mar. 1971.

- _____. Candeias, Malfadada ou esquecida, a Boca do Lixo está sumindo. **Folha de S. Paulo**, 22 jul. 1977.
- _____. Um bom faroeste brasileiro. **Folha de S. Paulo**, 22.jul. 1977.
- _____. Candeias, opção do cinema independente. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 13. Jun. 78, p. 27.
- _____. Anarquia poética contra o cinemão. **Folha de S. Paulo**. 12 jan. 1979 p.39.
- FERREIRA, Reynaldo de. Cinema – A Margem. **Correio Brasiliense**. 1 dez. 1967.
- FRAGA, Ody. Candeias, O pioneiro. **D.O. Leitura**, São Paulo, v. II, n.24, maio 1984, p.14.
- GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Ed. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1981.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Zézero. **CEFISMA – Centro Acadêmico de Física da USP**, São Paulo, 1973.
- _____. Ela (a pornochanchada) dá o que eles gostam? **Movimento**, n. 29, 19 jan. 1976.
- _____. As regressões de Bergman. O Estado de São Paulo, 20 jun. 1959. In. **Crítica de cinema no Suplemento literário Vol. II**. São Paulo: Paz e terra, 1981, p.78.
- _____. Por que não deixam esse cortejo seguir seu caminho? **Jornal da Tarde**, São Paulo, 27 abril 1973. In. CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria T. (org.) **Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente**. Embrafilme/Brasiliense, 1986.
- IWERSEN, Sônia Regina. A margem, arte e morte na vida. **Estado do Paraná**, Curitiba, 13 jun. 1968.
- JOUBERT-LAUCRECIN, Hervé. Acteurs fetiches: le revê d'une chose? **Revue d'esthetique**, N. Especial, julho 1992.
- KACOFF, Leon. Tema de tragédia em bom filme nacional. **Diário da Noite**, São Paulo, 31 ago. 1971.
- LARDEAU, Yann. Le sexe froid – du pornô et au delà. **Cahiers du Cinéma**, n.289, jun. 1978, p.49-63.
- LAURA, Ida. Impacto que não se repete. **O Estado de S. Paulo**, 30. nov. 1969.
- LETERRIER, François. Robert Bresson L'insaisissable. **Cahiers du Cinéma**, no. 66, dez.1956.
- MAGALDI, Sabato. São Paulo perde o seu dramaturgo. In **INACEN – Boletim Informativo do Instituto Nacional de Artes Cênicas**. Ano 1, no. 2, 01-15/04/1984. P.24-25.
- MIRANDA, Luis Felipe. Ozualdo Candeias. In: **Dicionário de Cineastas Brasileiros**. São Paulo: Art Editora, 1990. P.77-79.
- MOTTA, Carlos M. Filme é como os outros deveriam ser mas não são. **O Estado de S. Paulo**, 21 dez. 1967. p.9.
- P., O. L. O aborto censurado em filme paulista. **Folha de São Paulo**, 24 nov. 1981. p.31.
- PAULA, José Agrippino. Rito do amor selvagem. **Arte em revista**, ano 3, n.5, maio 1981.
- PEREIRA, Miguel. Filme de Arte: A margem. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 nov. 1967.
- PEREIRA, Edmar. Cine Nu & Repressão. **Singular e Plural**, n.2, jan. 1979.
- _____. A censura não viu este filme. E pelo visto não gostou. **Jornal da Tarde**, 12 set. 1981.
- PETRI, Renato. Candeias ou a tentativa de descolonização. [s.l.], 197-.
- PIANTINO, Jair Leal. A produção da Boca. **Filme Cultura**, v. 14, n. 37, p. 40-1, jan./mar. 1981.

- RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema pornô Sexualidades em construção. **Folhetim**, São Paulo, n.346. , 04 set. 1983. p. 8-9.
- REICHENBACH, Carlos. Reichenbach Oscar Filho. **Filme Cultura**, n 28, fev. 1978, p.73-83.
- RODRIGUES, João Carlos. A pornografia e o erotismo dos outros. **Filme Cultura**, n.40 ago/out. 1982. p. 66-71.
- _____. Subindo por onde se desce. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, Ano 6, Maio 1983, no. 41/42. P. 78-79.
- S., N. H. A Margem. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 24 de abril de 1968.
- SELIGMAN, Flavia. Risos, sarros e maiô de duas peças - a historia do ciclo da pornochanchada. **Sinopse**, v. 2, n. 4, p. 74-76, mar. 2000.
- SENADOR, Daniela Pinto. A fabricação do mito *A margem*, de Ozualdo Candeias. In: MACHADO JR, Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (Org.). **Estudos de Cinema**. São Paulo: Annablume; Socine, 2006 (Estudos de cinema – Socine, VII) pp.173-180.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Diálogo e imagem n' O Desafio. Suplemento literário, **O Estado de S. Paulo**, 18 jun. 1966.
- SQUEFF, Ênio. Desafio ao senso comum na obra de Ozualdo Candeias. **O Estado de S. Paulo**, 18. ago.1974, p. 6-7.
- UM ASTRO em foco. **Cinema em Close-Up**, ano II, no.5, São Paulo MEK, 1976, p.36.
- VATUCK, Pola. Uma fita equivocada de Ozualdo Candeias. **O Estado de S. Paulo**, 9 ago. 1974.
- VERGNIAUD, Luis. Um western em Mato Grosso. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 fev. 1969.
- VIANNA, Antônio Moniz. A margem. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 18 abr. 1968.
- VIEIRA, João Luiz. Horizonte perdido. **Caderno de Crítica**, Rio de Janeiro, n.1, maio 1986. p.37-38.

Materiais de censura:

- DCDP – DIVISÃO DE CENSURA E DIVERSÕES PÚBLICAS. [Parecer 1.577]. 23 maio 1981. Disponíveis em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso: 10 de Janeiro de 2011.
- DCDP – DIVISÃO DE CENSURA E DIVERSÕES PÚBLICAS. [Parecer 1.573]. 22 de maio 1981. Disponíveis em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso: 10 de Janeiro de 2011.
- DCDP – DIVISÃO DE CENSURA E DIVERSÕES PÚBLICAS. [Parecer 1.574]. 25 de maio 1981. Disponíveis em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso: 10 de Janeiro de 2011.
- DCDP – DIVISÃO DE CENSURA E DIVERSÕES PÚBLICAS. [Parecer 2.009]. 11 junho 81. Disponíveis em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso: 10 de Janeiro de 2011.
- DCDP – DIVISÃO DE CENSURA E DIVERSÕES PÚBLICAS. [Parecer 2.010]. 10 junho 1981. Disponíveis em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso: 10 de Janeiro de 2011.

- DCDP – DIVISÃO DE CENSURA E DIVERSÕES PÚBLICAS. [Parecer 2.872]. 7 agosto 1981. Disponíveis em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso: 10 de Janeiro de 2011.
- DCDP – DIVISÃO DE CENSURA E DIVERSÕES PÚBLICAS. [Decisão 180/81]. 21 set. 1981. Disponíveis em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso: 10 de Janeiro de 2011.
- DCDP – DIVISÃO DE CENSURA E DIVERSÕES PÚBLICAS. [Ofício 29/81]. 5 out. 1981. Disponíveis em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso: 10 de Janeiro de 2011.
- DCDP – DIVISÃO DE CENSURA E DIVERSÕES PÚBLICAS. [Despacho]. 7 out. 1981. Disponíveis em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso: 10 de Janeiro de 2011.

Sites:

- CINEMATECA BRASILEIRA. **Filmografia Brasileira**. Disponível em <<http://www.cinemateca.gov.br/>>. Acesso em: 20 out. 2010.
- MEMÓRIA DA CENSURA NO CINEMA BRASILEIRO. Disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso: 10 de Janeiro de 2011.

Índice dos filmes citados

Capítulos 1 e 2

Abismu (1977), de Rogério Sganzerla
Accattone (1961), de Píer Paolo Pasolini
A Doce Vida (La dolce vita) (1960), de Federico Fellini
A freira e a tortura (1983), de Ozualdo Candeias
A grande cidade (1966), de Carlos Diegues
A herança (1970), de Ozualdo Candeias
A idade do ouro (L'age d'or) (1930), de Luis Buñuel
Alemanha ano zero (1948), de Roberto Rossellini
A margem (1967), de Ozualdo Candeias
A mulher de todos (1969), de Rogério Sganzerla
A noite (1961), de Michelangelo Antonioni
Aopção (1981), de Ozualdo Candeias
Aruanda (1960), de Linduarte Noronha
As bellas da Billings (1986), de Ozualdo Candeias
A visita do Velho senhor (1976), de Ozualdo Candeias
A\$Suntina das AmériKas (1976), de Luiz Rosemberg Filho
Bang-Bang (1971), de Andrea Tonacci
Brasil Ano 2000 (1968), de Walter Lima Jr.
Cabaré mineiro (1980), de Carlos Alberto Prates Correia
Caçada Sangrenta (1974), de Ozualdo Candeias
Candinho (1976), de Ozualdo Candeias
Caveira My friend (1970), de Álvaro Guimarães
Deus e o diabo na terra do sol (1964), de Glauber Rocha
Documentário (1966), de Rogério Sganzerla
Em cada Coração um punhal (1969), filme com episódios de Sebastião de Souza, J. Rubens Siqueira e João batista de Andrade.
Ensino Industrial (1962), de Ozualdo Candeias
Finis Hominis (1971), de José Mojica Marins
Fome de Amor (1967), de Nelson Pereira dos Santos
Gamal, o delírio do sexo (1969), de João Batista de Andrade
Hitler III mundo (1968), de José Agrippino de Paula
Jardim das espumas (1970), de Luiz Rosemberg Filho
Jardim de guerra (1968), de Neville de Almeida
Journal d'un cure (1951), de Robert Bresson
Liberdade de imprensa (1967), de João Batista de Andrade
Limite (1931), de Mário Peixoto
Meteorango Kid (1969), de André Luiz Oliveira
Meu Nome é Tonho (1969), de Ozualdo Candeias
Migrantes (1972), de João Batista de Andrade
Noite vazia (1964), de Walter Hugo Khouri
O amuleto de Ogum (1974), de Nelson Pereira dos Santos
O anjo nasceu (1969), de Júlio Bressane
O bandido da Luz Vermelha (1968), de Rogério Sganzerla

O bravo guerreiro (1969), de Gustavo Dahl
O Candinho (1953), de Abílio Pereira de Almeida
O cangaceiro do Diabo (1980), de Tião Valadares
O Corpo ardente (1966), de Walter Hugo Khouri
O desafio (1964), de Paulo Cesar Saraceni
O dragão da maldade contra o santo guerreiro (1969), de Glauber Rocha
O eclipse (1962), de Michelangelo de Antonioni
O filho da Televisão (1969), de João batista de Andrade.
O gigante da América (1980), de Júlio Bressane
Olho por Olho (1966), de Andrea Tonacci
O monstro Caraíba (1975), de Júlio Bressane
O Pornógrafo (1970), de João Callegaro
O Profeta da Fome (1969), de Maurice Capovilla
O quarto (1969), de Rubem Biáfora
Orgia ou o homem que deu cria (1970), de João Silvério Trevisan
Os cafajestes (1962), de Ruy Guerra
O sétimo selo (1957), de Ingmar Bergman
Os fuzis (1963), de Ruy Guerra
O vingador silencioso (1968), de Sergio Corbucci
Os violentos vão para o inferno (1968), de Sérgio Corbucci
Paisà (1946), de Roberto Rossellini
Polícia feminina (1960), de Ozualdo Candeias
Porto das Caixas (1962), de Paulo César Saraceni
Proezas de Satanás na vida de leva e traz (1967), de Paulo Gil Soares
Sagrada família (1970), de Sylvio Lanna
Tambaú, cidade dos milagres (1955), de Ozualdo Candeias
Terra em transe (1967), de Glauber Rocha
Tudo Bem (1978), de Arnaldo Jabor
Vamos a matar, compañeros! (1970), de Sérgio Corbucci
Vida de artista (1972), de Haroldo Marinho Barbosa
Vidas Secas (1963), de Nelson Pereira dos Santos
Viramundo (1964-1965) de Geraldo Sarno
Zezero (1974), de Ozualdo Candeias

Capítulo 3

Aginaldo Perigo a Vista (1969), de Reynaldo Paes de Barros
A Ilha do Desejo (1974), de Jean Garret
A ilha dos prazeres proibidos (1979), de Carlos Reichenbach
Amadas e violentadas (1976), de Jean Garret
A moreninha (1970), de Mirko Laurelli
Amor, palavra prostituta (1981), de Carlos Reichenbach
A Noite do desejo (1973), de Fauzi Mansur
As Fugitivas Insaciáveis (1978), de Osvaldo Oliveira
As libertinas (1968), com episódios de Carlos Reichenbach, João Callegaro e Antônio Lima.
As Mulheres do Sexo Violento (1972-76), de Francisco Cavalcanti

As seis mulheres de Adão (1981), de David Cardoso
A viúva virgem (1972), de Pedro Carlos Rovai
Audácia! (1970), filme com episódios de Carlos Reichenbach e Antônio Lima
Calígula (1979), de Tinto Brass
Cassy Jones, o magnífico sedutor (1972), de Luiz Sérgio Person
Coisas Eróticas (1982), de Rafaele Rossi
Com a cama na cabeça (1973), de Mozael Silveira
Desejos sexuais de Elza (1982), de Tony Vieira
Desejo violento (1978), de Roberto Mauro
19 mulheres e 1 homem (1977), de David Cardoso
Escola Penal de Meninas Violentadas (1977), de Antonio Meliande
Eu matei Lucio Flávio (1979), de Antônio Calmon
Fome de Sexo (1981), de Ody Fraga
Garganta profunda (1972), de Gérard Damiano
Guerra Conjugal (1974), de Joaquim Pedro de Andrade
Internato de Meninas Virgens (1977), de Osvaldo de Oliveira
Joana (1975), de Gérard Damiano
Lilian M (1974), de Carlos Reichenbach
Lua de mel e amendoim (1970), de Fernando de Barros
Manelão, o caçador de orelhas (1981) de Ozualdo Candeias
Maria sempre Maria (1973), de Eduardo Llorente
Memórias de um Gigolô (1970), de Alberto Pieralise
Ninfas Diabólicas (1978), de John Doo
Noite das Taras (1980), filme com episódios de John Doo, Ody Fraga e David Cardoso
O acordo (1968), de Ozualdo Candeias
O Bem dotado: O Homem de Itú (1978), de José Miziara
O Diabo na Carne de Miss Jones (1973), de Gérard Damiano
O império do desejo (1980), de Carlos Reichenbach
O império dos sentidos (1976), de Naguisa Oshima
Os machões (1972), de Reginaldo Faria
Os Paqueras (1969), de Reginaldo Faria
Paraíso proibido (1981), de Carlos Reichenbach
Pensionato de Vigaristas (1977), de Osvaldo de Oliveira
Presídio de mulheres Violentadas (1976), de Polo Galante
Reformatório das Depravadas (1978), de Ody Fraga
Senta no meu que eu entro na tua (1985), de Ody Fraga
Sexo selvagem (1979), de Ary Fernandes
Sinal Vermelho – As fêmeas (1972), de Fauzi Mansur
Um intruso no Paraíso (1973), de Heron Rhodes-Grivas
Vereda Tropical (1977), de Joaquim Pedro de Andrade; episódio de *Contos Eróticos* (1977)
Viver a vida (1962), de Jean-Luc Godard
Volúpia de Mulher (1984), de John Doo