FÁBIO RADDI UCHÔA

Cidade e Deambulação nos filmes de Ozualdo Candeias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência 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 Mestre em Ciência da Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior.

São Paulo
2008

FÁBIO RADDI UCHÔA

Cidade e Deambulação nos filmes de Ozualdo Candeias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência 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 Mestre em Ciência da Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior.

São Paulo
2008

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO

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

2º Examinador: Prof. Dr.

3º Examinador: Prof. Dr.

São Paulo, de 2008

Resumo

Este trabalho tem por objeto os filmes de Ozualdo Candeias nos quais São Paulo é representada. Em tais obras foi averiguada a presença de uma cidade, cuja reconstrução em termos de imagens em movimento, é pautada pelo constante deslocamento dos personagens.

Tendo por objetivo a descrição do grupo de fitas, constituinte do *corpus* de pesquisa, o foco de abordagem encontra-se ligado aos diferentes elementos que gravitam em torno da idéia de deambulação. Para tanto, contribui um capítulo inicial, a respeito da apreensão dos corpos e espaços, nas fotografias feitas pelo cineasta na Boca do Lixo. Nos capítulos seguintes são examinados os filmes *Ensino Industrial* (1962), *Rodovias* (1962), *A margem* (1967), *Zezero* (1973), *O Candinho* (1976), *Aopção ou As rosas da estrada* (1981) e *As belas da Billings* (1987).

Abstract

This dissertation has by finality the study of the films of Ozualdo Candeias in which Sao Paulo is represented. In such films, the presence of une city is being verified, whose reconstruction in terms of cinematographic images is typified by the constant movement of the characters.

The aim of this work is the description of the group of films, through the *corpus* of this research, the focus of the approaching is connected with different elements that turn around of the idea of deambulation. For that, one chapter contributed with the representation of the bodies and spaces, in the photography's made by the director in the Boca do Lixo. In the next chapters the following films are examined: *Ensino Industrial* (1962), *Rodovias* (1962), *A margem* (1967), *Zezero* (1973), *O Candinho* (1976), *Aopção ou As rosas da estrada* (1981) e *As belas da Billings* (1987).

A Margarida Maria Adamatti.

Agradecimentos

Merecem agradecimentos todos os amigos e companheiros pesquisadores, que contribuíram com informações, bibliografia, indicações de filmes e sábias palavras em momentos de desespero. Em especial Adilson Mendes, Fausto Correa Jr. e Pedro Plaza A Carlos Eduardo Machado, pelas referências no campo da crítica e da estética.

Agradeço a Rubens Machado, pela orientação e pela transmissão do apreço à análise fílmica. Também não poderiam deixar de serem agradecidos os demais orientandos e professores da ECA que contribuíram no início da pesquisa, com a discussão do projeto inicial, e durante o processo com opiniões, materiais e referências. Entre eles Henri Gervaiseau, Renaldo Cardenuto e Daniela Senador.

À Cinemateca Brasileira, por propiciar o acesso a documentação relativa ao cineasta, incluindo aqui cópias dos filmes, a coleção de recortes de Candeias, bem como ao intrigante universo da produção fotográfica deste incompreendido realizador. Olga Futemma, para quem qualquer palavra de agradecimento seria pouco. A Ana Viegas pela atenção e prontidão para responder questões técnicas relativas à fotografia. A Fernando Fortes, pelo estímulo inicial ao estudo das fotografias do cineasta. Ao grupo de leituras e pesquisa reunido na Cinemateca Brasileira, que permitiu a apresentação de resultados parciais desta pesquisa, com contribuições extremamente válidas.

Meus agradecimentos a Virgílio Roveda, Máximo Barro, Bernardo Vorobow, Glênio Povoas e outros, que contribuíram com depoimentos, relatos e referências bibliográficas.

A Ismail Xavier e Rosi Satiko pelas preciosas contribuições durante a qualificação.

Especiais agradecimentos a meus pais, Ana e Antônio, pelo apoio irrestrito e imprescindível para a realização deste trabalho.

A Margarida, pela presença em todos os momentos, estimulando e transmitindo calma.

À FAPESP e à CAPES, sem cujo apoio este trabalho não teria sido possível.

Sumário

Introdução.....	9
Capítulo 1 A Boca do Lixo nas fotografias de Ozualdo Candeias.....	23
A Boca como espaço de distribuição e produção cinematográfica.....	31
Capítulo 2 Considerações sobre os traços da cidade cinematográfica nos documentários de Candeias: <i>Rodovias</i> (1962) e <i>Ensino industrial</i> (1962).....	53
.	
Capítulo 3 A <i>margem</i> (1967): modalidades de transição, entre a várzea a região central de São Paulo.....	59
As relações dos corpos entre si e com a câmera: intimidade, introspecção e não fixação do ponto de vista.....	65
Junto com os deslocamentos em direção ao centro da cidade: a rarefação da lógica da troca de olhares; a afirmação de uma relação corpos/espaço que envolve maior perigo.....	77
A geografia difusa da região da margem e os espaços de passagem.....	86
O trânsito e a criação de espaços diagonais, rentes aos Limites contíguos aos cantos do quadro.....	92
Aspectos ligados ao cinema de deambulação.....	97
Capítulo 4 <i>Zezero</i> (1974).....	106
A cidade como projeção e o corpo como recorte.....	109
De projeção mental a palco enclausurante e espaço engolido.....	114
A imersão do personagem na rotina repetitiva do trabalho braçal e no espaço enclausurado da várzea.....	117
No terreno baldio, o encontro com as prostitutas.....	122
A volta ao campo.....	130
Capítulo 5 <i>O Candinho</i> (1976): a busca circular em meio à metrópole convulsa.....	134

A motivação religiosa e a forma circular de desenvolvimento da narrativa.....	136
A motivação religiosa toma a forma de referências a movimentos circulares e figuras unicêntricas.....	141
O impacto com a cidade.....	149
No viaduto do chá, em direção à Sé: a tendência ao povoamento da região central da tela e o uso do <i>zoom</i>	153
Ainda na cidade, a desistência da busca: a câmera gira em torno dos corpos.....	160
De volta ao campo: a desilusão e o rompimento com a lógica dos movimentos circulares e figuras unicêntricas.....	162
Em vias de conclusão.....	168
Capítulo 6 <i>A opção ou as rosas da estrada (1981)</i>	171
No canavial.....	174
Em direção aos horizontes indefinidos: nas estradas.....	179
A cidade como horizonte esfumado.....	183
Paralelos com <i>Iracema: uma transa amazônica</i> (1974).....	189
O contraste exacerbado entre brancos e pretos, a desilusão religiosa e a sensação de despimento.....	193
Capítulo 7 <i>As Bellas da Billings (1987)</i>	200
A tendência à fragmentação da narrativa e dos personagens.....	203
Centro de São Paulo, deterioração, multidão: união entre corpos e cidade.....	205
Margens da Guarapiranga, sexo, lixo: união entre os corpos.....	212
Conclusão.....	219
Considerações Finais	222
Bibliografia	234

Introdução

A principal motivação desta pesquisa é desvendar a cidade cinematográfica, representada nos filmes de Ozualdo Candeias, e a forma por meio da qual a mesma se reconstrói aos olhos do espectador. Com extensa obra, situada entre o início dos anos 1960 e a década de 1990, abrangendo cinejornais, documentários e filmes de ficção, estes últimos nos formatos de curta e longa metragem, o cineasta é considerado membro de uma geração que, junto com Bressane e Sganzerla¹, está na origem do denominado Cinema Marginal. Tendo por referência o contexto sócio cultural do período de endurecimento da ditadura militar, representada pela imposição do Ato Institucional no. 5, de dezembro de 1968, os filmes do cineasta possuem como fonte de ressonância histórico-cultural as obras do referido movimento, situado entre 1968 e 1973², mas cujos ecos se fazem presentes ainda em momentos posteriores, no âmbito da obra de cineastas que participaram do contexto inicial³.

A obra do cineasta aqui abordado se contextualiza, de forma mais ampla, no âmbito do cinema Moderno Brasileiro, período situado entre os anos 1950-70, caracterizado por um movimento plural de estilos e idéias. Das principais características dos filmes do período, já abordadas por Ismail Xavier, pode-se apontar mais amplamente convergência entre a “política dos autores”, os filmes debaixo orçamento e a renovação da linguagem, numa oposição ao cinema clássico, à decupagem clássica e à transparência de suas imagens. Tendo por traço importante a ênfase à presença da câmera, a escassez de recursos como fator constituinte da obra será materializada como projeto do Cinema Novo por meio da estética da fome⁴ e, sarcasticamente radicalizada a partir de 1968, pelo Cinema Marginal.

---

¹BERNARDET, Jean-Claude. *O vôo dos Anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990. p.21. Segundo Bernardet, junto com Bressane, Sanzerla e outros, Candeias faria parte da geração dos deslanchadores do denominado Cinema Marginal, ainda no final da década de 1960.

² Período delimitado por estudo de Fernão Ramos, no qual demarca traços do estilo de filme pertencentes ao referido movimento. Cf. RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

³Cf. XAVIER, Ismail. “O Cinema Marginal revisitado ou o avesso dos anos 80” In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (Org.). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. pp. 21-23. No artigo, é evidenciado que, embora o cinema marginal tenha seu momento mais vigoroso em torno dos anos 70, houve desdobramentos de forma mais esgarçada, ao longo da década, até o ponto de convergência de 1980. Ano no qual ocorre, entre outros fatos, a finalização do filme *Aopção ou as rosas da estrada*, de Ozualdo Candeias.

⁴Cf. ROCHA, G. “Uma Estética da Fome.” *Revista civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n.3, p.13-15, 1965.

Com o seu primeiro longa metragem *A margem*, filmado ainda em 1966⁵, Ozualdo Candeias é considerado um dos precursores do Cinema Marginal. Mesmo apresentando diferenças estéticas em relação às obras do referido movimento, este filme foi considerado por cineastas e críticos como uma das inspirações para a formulação das propostas dos marginais, provavelmente por tematizar figuras transgressoras e excluídas tais como mendigos, prostitutas e outros tipos de marginais. Em obras posteriores, porém, uma violência progressivamente mais acentuada para com os espectadores, associada à aspereza das imagens em branco e preto, permitirão uma aproximação em relação a esta última vertente de diretores que, insistindo nas estruturas de agressão do moderno, voltavam-se contra o movimento de aproximação em relação ao público, levado a cabo por membros do Cinema Novo no decorrer da década de 1960. Radicalizando o que já era estranho nos filmes feitos a partir da estética da fome, os filmes denominados marginais desvencilham-se de premissas quanto à intervenção política, relacionadas ao horizonte da libertação nacional⁶. Tal grupo de fitas, composto por uma gama variada de estilos, constitui-se como uma radicalização do impulso de revolta frente aos acontecimentos do país entre 1964-68 e frente à “consciência catastrófica do atraso, correlata à idéia de um país subdesenvolvido”⁷. Entre outras características apontadas por este último autor, adota a agressão como um princípio formal da arte em tempos sombrios e, de primordial importância para o presente trabalho, retoma a perambulação dos personagens típica do cinema moderno.

Ligados à referida conjuntura, os filmes serão marcados por uma representação particular da cidade. Tal como indicado por Machado Jr., o Cinema Marginal eclode como uma oposição também ao recalque, operado durante anos, pela mentalidade das esquerdas – ou, de outro modo, da camada culta de oposição –, na tentativa de forjar uma arte e uma sociedade nos moldes de um projeto nacional que a ditadura vinha a reprimir.⁸ Ainda segundo Machado Jr., entre as características do projeto esquerdizante desta *intelligenza* oposicionista hegemônica, que foi ao lado do sindicalismo alvo principal da repressão militar entre 1964-68, há uma idéia de Brasil emancipado da influência imperialista, bem como de uma cultura nacional e popular, que deveria ser reafirmada. Entre os baluartes mais criativos em sintonia com tal projeto esquerdizante

---

⁵ Tabela de filmagens anexada ao roteiro do filme indica como período de filmagens outubro e novembro de 1966. O filme entrou em exibição somente em dezembro de 1967. Cf. CANDEIAS, Ozualdo. *A margem*. São Paulo, 1966. Mimeo. Roteiro cinematográfico.

⁶ XAVIER, Ismail. “O cinema Marginal Revisitado, ou o avesso dos anos 90.” In: *Op. Cit.* p.21.

⁷ XAVIER, Ismail. *O cinema Brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 26.

⁸ Cf. MACHADO JR., Rubens. “Uma São Paulo de revestrés: Sobre a cosmologia varziana de Candeias”, *Significação — Revista brasileira de semiótica*, nº28. São Paulo: Centro de Pesquisa em Poética da Imagem, CEPPI, Annablume, CTR/ECA-USP, 2007.

estão o Cinema Novo, o CPC e o Teatro de Arena. Em contraposição a tal tendência, na esteira do Tropicalismo, os filmes marginais estarão abertos à mistura de elementos de origens diversas, incluindo aqui técnicas e materiais da mídia nacional e internacional, como um grande liquidificador que recicla e combina a heterogeneidade cultural do país. A partir de uma operação de resgate de culturas reprimidas e estanques, ultrapassando uma certa repressão de elementos estéticos considerados americanizados, os filmes marginais permitirão “o afloramento da realidade múltipla que constitui o urbano de uma metrópole.” ou, ainda nas palavras de Machado Jr., a recuperação de “uma visão livre e espontânea da vida metropolitana.”⁹ Em sua vertente paulista denominada Cinema do Lixo, com filmes de cineastas organizados em torno da Boca do Lixo, região na qual se concentravam empresas que faziam o comércio cinematográfico na cidade, há um cinema agressivo relacionado ao inventário do grotesco e da violência¹⁰, além do enfoque da deterioração urbana¹¹.

Enquanto objeto de estudos, a cidade filmada será tomada a partir de suas especificidades em relação à cidade vivida pelos habitantes. Como afirmado por Comolli, há o estabelecimento de uma relação específica entre cinema e cidade. A cidade filmada não é aquela do urbanista ou do arquiteto: é formulada a partir de uma espécie de desvio em relação ao visível. Trata-se de um processo de estetização, elaborado por meio do olho monocular da câmera, com base nas leis da perspectiva. Reformulada a partir de um ponto de vista específico, a cidade filmada não é constituída apenas pelo *visível* da cidade vivida. “É possível mesmo que este desvio em relação ao visível constitua a justa dimensão do cinema.”¹² A cidade surge assim como cena, exposição, superfície sensível. Trata-se, entretanto, de uma operação dual, envolvendo o que na cidade se dá a ser filmado e, por parte do espectador, o desejo, uma “demanda de cinema”, fazendo com que a determinados aspectos ou lugares da cidade, estejam associados um desejo de representação.

Tomada a partir de sua distância em relação à cidade vivida, acredita-se assim que a cidade dos filmes de Candeias revela uma “demanda de cinema” específica de uma época, estampada nas infundáveis andanças de seus personagens e na predileção por espaços de passagem ermos ou favelizados, sarjetas e acostamentos de avenidas, espaços alagadiços de várzea além de construções abandonadas. As fitas de Candeias

---

⁹ MACHADO JR., Rubens. *São Paulo vista pelo cinema*. São Paulo: Idart, 1992. p.122.

¹⁰ XAVIER, Ismail. *O cinema Brasileiro moderno*. Op. Cit. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 73.

¹¹ MACHADO JR., Rubens. *São Paulo vista pelo cinema*. Op. Cit. p.119.

¹² COMOLLI, Jean-Louis. “La ville filmée.” In: _____ ; ALTHABE, Gérard. *Regards sur la ville*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994. p.17.

foram produzidas a partir de formas de produção variadas, incluindo documentários financiados pelo Governo Estadual de S. Paulo; passando pelo estabelecimento de cooperativas, nas quais se recebia cotas da renda posterior do filme em troca do trabalho. Em outros momentos desligou-se totalmente em relação ao mercado cinematográfico por meio das chamadas produções subterrâneas, relegadas a um circuito alternativo; alguns de seus filmes foram produzidos junto a pequenas produtoras da Boca do Lixo; em alguns casos, houve financiamentos parciais por parte da Embrafilme. Mesmo possuindo produções parcialmente financiadas e até distribuídas pela Embrafilme, as fitas do cineasta tiveram exibição restrita. Em alguns casos o período em cartaz foi limitadíssimo, outros ficaram restritos à exibição em cineclubes e Festivais, restando apenas a possibilidade de assisti-los por meio de posteriores retrospectivas da obra do cineasta. Assim sendo, embora a restrição da exibição tenha impedido uma fusão, ou troca, mais ampla entre o imaginário dos espectadores e a cidade filmada, os filmes possuem como ponto de ressonância para a referida “demanda de cinema” (em alguns de forma próxima, em outros mais distante) a cidade presente em um conjunto de fitas ligados ao cinema brasileiro moderno e, mais especificamente, ao cinema marginal.

Dentro do universo da obra de Candeias, chamaram a atenção filmes nos quais a cidade de São Paulo é representada. Apesar de conhecido por filmes ambientados no interior do Mato Grosso, com estruturas inspiradas nos *westerns-spaghetti*¹³, como é o caso de *Meu nome é Tonho* (1969), muitos dos filmes do cineasta ambientam-se na capital paulista e, com efeito, apresentando-a por meio da representação de membros de classes socialmente excluídas, ou seres marginalizados, e dos sórdidos espaços por eles freqüentados. Neles, a cidade se desdobra em um grande palco, ora distante, ora próximo às experiências e embates físicos dos personagens. Enquanto espaço sensível, tal cidade assumirá os traços de um fascinante, porém massacrante, ponto de convergência para a trajetória de migrantes sertanejos¹⁴; ou ainda os traços de um espaço de maleabilidade variável, sobre o qual se desdobram as intermináveis (e

---

¹³ Para informações a respeito das características do *western-spaghetti* em filmes brasileiros, com uma breve referência a *Meu nome é Tonho*, Cf. PEREIRA, Rodrigo da Silva. *Western feijoado: o faroeste no cinema brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista. Bauru, 2002. Para comentários a respeito de traços do *western-spaghetti* em filmes como *Meu nome é Tonho*, *Manelão*, *O caçador de orelhas* e *O vigilante* Cf. GAMO, A. C. *Aves sem rumo: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2000.

¹⁴ BERNARDET, Jean-Claude. “A cidade, o campo: notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro.” In: ANDRADE, Rudá de (Org.). *Cinema Brasileiro: 8 estudos*. Rio de Janeiro: MEC, Embrafilme, Funarte, 1980. pp. 148-149. Parte dos filmes de Candeias estariam aqui associados, no âmbito das relações campo-cidade, à visão de uma cidade que massacra moral e fisicamente o personagem, tal qual apresentada pelo autor.

aparentemente sem destino) andanças dos personagens.

Trata-se, predominantemente, de um local de arrasamento físico e moral, uma região suja e degradante, um inferno de pobreza e, em alguns casos, de desilusão. Apresenta-se como a representação cinematográfica do reverso do processo de modernização, vivenciado pelo país entre os anos 1950-80, pautado pela urbanização acelerada e pela industrialização rápida. Como descrito por Mello e Novais¹⁵, a partir do golpe militar tal processo tomou a face de um capitalismo selvagem e plutocrático, tendo entre seus reflexos: a radicalização da desigualdade social, a disseminação da indústria cultural de forma monopolizada, o atenuamento da miséria rural por meio da modernização da agricultura e a exportação desta mesma miséria para a cidade. As dificuldades e desilusões vivenciadas pelos personagens, bem como a miséria predominante em alguns dos espaços urbanos representados, encaminham-se como uma espécie de representação pessimista do impacto gerado por tal processo.

A cidade tematizada em tais filmes apresenta momentos de rarefeita consonância com a dualidade entre moderno e antigo, descrita por Roberto Schwarz a respeito do contexto do regime militar no Brasil¹⁶. Como será evidenciado durante a descrição dos filmes, esta dualidade explorada pelo Tropicalismo por meio do uso de um veículo moderno, em oposição a um conteúdo arcaico, ficará restrita nos filmes de Candeias à questão temática. Quase inexistente em filmes como *A margem* e *As bellas da Billings*, a coexistência de um núcleo urbano em processo de modernização, dominado pelos meios de comunicação de massa, e o campo como espaço de exploração do trabalho nos moldes do grande latifúndio, assume tons mais chocantes em outras fitas. Em *Zezero* e *Aopção*, com traços leves em *O Candinho*, tais espaços são explicitados de forma mais contundente, mas reduzidos a um mesmo denominador comum: o pessimismo quanto à vida no campo, mesmo que em alguns momentos com traços idílicos, e também quanto às possibilidades proporcionadas pela metrópole. É como se o moderno e o antigo fossem unidos em um mesmo inferno, estampado nos sujos espaços e nas faltas de perspectivas por parte dos personagens, cujas possibilidades de saída variam de um filme a outro.

Dentre os diversos filmes da obras de Ozualdo Candeias ambientados na cidade de S. Paulo, tomando-a como fim da trajetória de personagens migrantes ou ainda como espaço predominante de desdobramento da narrativa, alguns foram escolhidos como

---

¹⁵ MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. "Capitalismo tardio e sociabilidade moderna." In: NOVAIS, Fernando A.; SCHWARZ, L. M. *História da vida privada no Brasil. vol. 4* São Paulo: Companhia das letras, 1998. pp. 560-657.

¹⁶ Cf. SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969." In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. pp. 61-93.

corpus da presente pesquisa. Foram selecionados dois documentários para analisar de maneira mais detida. O primeiro é São eles o documentário *Ensino Industrial*, no qual S. Paulo assume a impermeabilidade e substancialidade de um grande palco para o deslocamento das massas urbanas, ainda em consonância com certos traços da cidade como local de progresso, característicos de filmes da década de 50. O segundo, *Rodovias*, também ligado a uma representação da cidade típica dos anos 1950, onde o desbravamento do interior do Estado se dá por meio da expansão das estradas de asfalto, cujo ponto de origem é o imponente centro de S. Paulo. Quanto aos longas, foram escolhidos *A margem*, *Zezero*, *O Candinho*, *Aopção ou as rosas da estrada*, *As Bellas da Billings*. Neles é atenuada a idéia da cidade como um local de desilusão, ou abuso dos personagens, espaço dominado por marginais, excluídos. Em *A margem* (1967), dois casais perambulam entre as margens do rio Tietê e o centro histórico da cidade de São Paulo; em *Zezero* (1974) e *O Candinho* (1976), caipiras transitam entre o campo e a cidade na busca da realização de seus sonhos; em *Aopção ou as rosas da estrada* (1981), mulheres de zonas rurais prostituem-se nas estradas, pegando caronas com caminhoneiros em direção a São Paulo; em *As Bellas da Billings* (1987), a trajetória dos personagens corresponde à do lixo, produzido pelos ricos do Morumbi e consumido pelos pobres, às margens da represa Billings. A seleção destes sete filmes, abrangendo três décadas da produção cinematográfica do cineasta, consolidou-se ao longo do processo de descrição dos filmes, levando-se em conta a recorrência de características da cidade representada, além de afinidades não restritas apenas aos filmes urbanos do cineasta, mas que contribuem de maneira singular para a caracterização da capital paulista. Uma das principais características levadas em conta para a delimitação dos filmes do *corpus* de pesquisa foi, assim, a primordial itinerância dos personagens por espaços de passagem, ou limítrofes. Eles se deslocam constantemente, reconstituindo o espaço da cidade por meio do movimento de seus corpos e, através de tal operação, dão origem a modalidades de interação, ou enfrentamento, do espaço urbano pelos corpos.

Estes deslocamentos, em diálogo com a situação dos personagens, suas ações e suas motivações, têm importante papel em relação à própria constituição de uma narrativa com traços de esgarçamento. Contribuem, em especial, para a construção de uma metrópole com fisionomia particular, cujos aspectos dramáticos serão pensados a partir da interação, entre as representações do espaço urbano físico e humano¹⁷.

---

¹⁷ Ao levar em conta para a descrição dos filmes aspectos físicos e humanos da metrópole, esta pesquisa fomenta contribuições para o mapeamento das representações da cidade de S. Paulo no cinema, feito por Rubens Machado Jr., levando em conta os referidos aspectos. (Cf. MACHADO JR, Rubens. "São Paulo e seu cinema: para uma história das manifestações cinematográficas paulistanas (1899-1954)."

Os deslocamentos dos personagens foram tratados, de diferentes maneiras, em algumas das tentativas de apreensão da obra do cineasta por parte de pesquisadores acadêmicos. Em *Aves sem rumo* de Gamo¹⁸, são analisados os artifícios articulados para a representação de tais personagens em movimento, tomando por idéia principal a “transitoriedade”, relacionada à marginalidade dos mesmos em relação à sociedade civil, a impossibilidade de contatos duradouros e a não ancoragem dos mesmos. Já Ângela Aparecida Teles¹⁹, abordando a obra do cineasta a partir do ponto de vista da História, pensa em tais filmes como documentos que representam a migração de migrantes do interior para a capital paulista, com a criação de espaços descontínuos e de fronteira, para a qual contribui a idéia de “mobilidade” dos personagens. Levando em conta as referidas abordagens, além de contribuições pontuais de outros críticos e pesquisadores, apontando rumo a uma das características do cinema moderno, a descrição dos filmes teve entre suas motivações a identificação de traços ligados à deambulação.

A idéia de perambulação foi trabalhada por Jean-Claude Bernardet, sob a chave do cinema de deambulação, e pensada como uma característica do cinema culto brasileiros das décadas de 1960-70, envolvendo assim filmes do Cinema Marginal e do Cinema Novo. Nas palavras do crítico e pesquisador, a respeito dos filmes *O anjo nasceu* (1979), de Bressane, e *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos:

“Anda-se muito, nestes dois 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 da 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.”²⁰

A deambulação é assim um andar ou perambulação constante, sem objetivos, apresentada por meio do deslocamento pedestre ou automotivo. Trata-se de uma característica aparentemente física, mas que possui, em alguns casos, reflexos sobre a

---

In: PORTA, Paula (Org.) *História da cidade de S. Paulo*. v. 2. São Paulo: Paz e Terra, 2004. pp.457-505.

¹⁸ GAMO, A. C. *Op. Cit.*

¹⁹ 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.

²⁰ BERNARDET, Jean-Claude. “Cinema Marginal?”. In: PUPPO, E.; HADDAD, V. (Org.). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. p.14.

estrutura narrativa do filme Algumas vezes, pode apresentar-se somente em um breve trecho do filme; em outros, assume presença mais marcante. A mesma aparecerá em diversos momentos da história do cinema, ligada a contextos e, conseqüentemente, a significados diferentes em cada um destes períodos. Como referido por Bernardet, suas origens remontam aos anos 1920, se fazendo presente em filmes da vanguarda francesa e em *Limite* (1931), de Mário Peixoto.

No contexto das vanguardas, há o questionamento da estrutura narrativa do cinema hollywoodiano, ou da decupagem clássica, tanto no que diz respeito a uma proposição da arte como “imitação”²¹, quanto no que tange à própria idéia de narrativa, caracterizada, segundo Bordwell, por uma “cadeia de eventos relacionados em termos de causa e efeito, acontecendo no tempo e no espaço.”²² Esquivado-se da discussão das diversas vertentes das vanguardas, o deslocamento de personagens sem rumo pode ser identificado, por exemplo, em um curta de Germaine Dulac. Em breves trechos de *La Coquille et le Clergyman* (1926), um dos personagens é visto engatinhando como um animal pelas ruas de Paris, ou ainda, perseguindo uma moça por estradas de terra, ou às margens de um rio. No caso de *Limite*, Bernardet chegou a referir-se à primeira seqüência de imagens feita em terra, depois da apresentação do barco à deriva. Uma das personagens despede-se de alguém e, depois, anda sem rumo definido, passando por paisagens cada vez mais dominadas pela terra e o mato. Inicialmente a câmera enfoca seus pés, mas no decorrer dos planos caracteriza-se uma falta de poder por parte da personagem. Seu corpo se perde em meio ao abandono das estradas de terra. Neste trecho de deambulação, a caminhada assume os traços de marasmo, abandono, deriva.

O caminhar é um dos traços dos cinemas novos franceses e italianos, entre o final dos anos 1950 e início da década de 1960. A eles antecederão os filmes de Rossellini. No limiar do neo-realismo, algumas das fitas deste cineasta apresentam movimentos, viagens, deslocamentos intermináveis, que não ficaram incólumes ao olhar da crítica cinematográfica. *Alemanha ano zero* (1948) trata da história de uma família de sobreviventes num extremo esforço de sobrevivência em meio às adversas condições impostas pelo pós-guerra à arrasada Berlim. A decadência moral e espiritual de uma sociedade arruinada pela guerra é estampada nas imagens de uma cidade em ruínas, transfigurada, em cujos prédios parece ecoar a voz morta de um nazismo. A cidade

---

²¹XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. 3a. Edição. p. 99. Um dos traços comuns aos ismos da década de 1920 seria sua oposição a uma tradição clássica, resumida na proposição da arte como “imitação”.

²²BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film Art: an introduction*. Reading, Massachusetts; Menlo Park, California; Londres; Amsterdam; Don Mills, Ontario; Sydney: Addison-Wesley Publishing Company, 1979. p. 90.

alemã é mostrada por meio das perambulações de um pequeno garoto em busca de alimentos para a família e dos conselhos de um professor, compreendido às avessas, que o levam a envenenar o pai. Os seus deslocamentos são motivados aparentemente pela simples sobrevivência, e suas ações mais efetivas, tais como o envenenamento do pai, além do próprio suicídio no final do filme, não resultam de conflitos evidenciados de forma explícita aos espectadores, de forma a evocar a simpatia sentimental destes últimos. É emblemática a última seqüência do filme, com quase dez minutos de duração, na qual o menino caminha, caminha buscando entre as ruínas algo que não se sabe exatamente. Encontra-se cada vez mais sozinho. Passando por ruas desertas e, depois, subindo em um prédio abandonado, é como se o desolamento e fragmentação da paisagem espelhassem a própria condição do personagem, cuja perambulação terminará com a morte. Em sua tentativa de definição do realismo presente nos filmes de Rossellini, Bazin interpreta os deslocamentos de seus personagens como constituintes de “universo de atos puros, insignificantes em si mesmos, mas que preparam, quase que sem que Deus mesmo se dê conta, a revelação repentina e deslumbrante de seu sentido.”²³ Segundo o crítico francês, no caso de *Alemanha ano zero*, somente o ato final dará a chave de leitura para os traços de preocupação estampados no rosto do garoto, e para a sua andança em meio aos escombros. Não se pressupõe que o personagem se suicidará e, também, nenhum sentimento se sente frente a tal ato, há apenas a motivação para o espectador buscar o sentido de tal ato.

Outro filme de Rossellini baseado em deslocamentos é *Viagem à Itália* (1953). Nele o deslocamento é automotivo. Trata-se da história de um casal inglês em viagem pela Itália, tendo por destino a cidade de Nápoles. Não se sabe qual a motivação, ou objetivo, dos dois em tal viagem. Apenas presencia-se uma situação inicial de conflito entre o casal e o seu gradual atenuamento no decorrer do filme. Junto com o deslocamento físico e o rompimento matrimônio, uma presença cada vez mais próxima de elementos minerais se faz presente, associados às visitas a um museu e a um sítio arqueológico de Nápoles: a pedra, a terra, os ossos petrificados. No final da fita, ao presenciar uma procissão religiosa, como por milagre, ou acaso, o casal se une novamente, revelando o sentido da viagem realizada. Neste filme há, de novo, possíveis relações entre a situação dos personagens e as paisagens pelas quais se deslocam. Por outro lado, os ecos dos comentários de Bazin ainda se fazem presentes: um universo de

---

²³ BAZIN, André. *Qué es el cine?*. Tradução de José Luis López Muñoz. 7.ed. Madrid : Rialp, 2006. (Libros de Cine).p .390.

gestos puros e insignificantes, revelando de maneira repentina um sentido. Em depoimento a respeito do filme, Almeida Salles evidencia, além do esgarçamento da forma, um deslocamento físico que toma as tonalidades de um drama eterno, o do entendimento e da comunhão humanas²⁴.

O mesmo filme será comentado por Rivette²⁵, a partir de uma carta na qual são apontadas características associadas ao cinema moderno, mas que por sua vez também ecoam sobre os filmes de Candeias e outras obras com traços de deambulação. Entre outros aspectos, o crítico e cineasta francês aponta traços de inacabamento, ou o “sentido comum do esboço.” Trata-se de uma fita inacabada, inventiva, inábil, imatura. Improvisado com elementos do acaso, filmado na desordem. Do ponto de vista dos personagens, não se sabe o que vai acontecer, quando e como: pressente-se o acontecimento, mas sem o ver progredir. Tudo é acidente, imediatamente inevitável²⁶. A partir destas idéias o crítico afirma que *Viagem à Itália* (1953), de Rossellini, proporciona por fim, ao cinema até então resignado à narração, a possibilidade do ensaio.

Como explicitado por Jean Douchet²⁷, o grupo de jovens cineastas que daria origem à Nouvelle Vague tinha por figura teórica, sobretudo, André Bazin. Além do estudo estético de filmes americanos, o crítico levou a cabo uma tentativa de descoberta de diretores europeus, dentre os quais estava Rossellini, cuja inspiração teria ecos posteriores sobre as teses de Truffaut e críticas feitas por alguns dos membros da Nouvelle Vague. De fato, a idéia de deambulação formulada por Douchet possui, como uma de suas fontes, a forma de apresentação do espaço nos filmes do cineasta italiano. Em busca de uma oposição ao cinema clássico, no qual existe um “espaço a conquistar”, Douchet comenta que o cinema de Rossellini propõe um espaço sofrido pelas personagens e observado pelo espectador. Tal espaço é povoado por protagonistas que, sem o controle físico de seu comportamento, caracterizam-se por um tipo de errância. Segundo o crítico francês, é o deslocamento enquanto ato em si, rompendo com a idéia de ação do cinema hollywoodiano, o elemento caracterizador da escrita da Nouvelle Vague. Referindo-se a uma das vertentes do movimento cinematográfico francês,

---

²⁴SALLES, Francisco Luiz de Almeida. “Almeida Sales Comena Rossellini.” *Curumin - órgão informativo do Club de Cinema de Marília*, Marília, Jan. 1959, n. 25. Idéia próxima a esta é enfatizada por Bernardet, tomando a trajetória do filme como o “trajeto sinuoso que vai da incompreensão ao amor infável através de milênios de humanidade.” Cf. BERNARDET, Jean-Claude. “Viaggio in Italia” *O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário*, 7. jan. 1961. p.5

²⁵RIVETTE, Jacques. “Carta a Rossellini” In: OLIVEIRA, Luiz Miguel. (Org.) *Nouvelle Vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/ Museu do Cinema, 1999. pp. 355-372.

²⁶Ibidem, p.364.

²⁷Cf. DOUCHET, Jean. “Revistas e homens”. In: OLIVEIRA, Luiz Miguel. (Org.) *Op. Cit.* pp.111-126.

adiciona: “Tratar-se-á de um cinema físico onde a deambulação se torna o próprio centro de interesse (...)”²⁸. O deslocamento, ou deambulação desembaraçada da idéia de finalidade, não apenas influenciará os filmes em sua forma mas, em alguns deles, será o próprio tema.

Entre os filmes citados por Douchet está *O signo do Leão* (1959), de Eric Rohmer. Trata-se da história de um rapaz, de família aparentemente abastada, que experimenta um processo de exclusão, ou mendicalização, em relação à sociedade e ao espaço da cidade. O protagonista anda a esmo e, cada vez mais incomodado com as pedras da cidade, avança por espaços progressivamente mais próximos às margens do rio Sena. A exclusão está presente no próprio enfrentamento do espaço da cidade pelo corpo do rapaz. Frente a tal processo, o personagem não esboça reações ou projetos para salvar-se. Novamente, a narrativa esgarça-se, deixando a ênfase aos deslocamentos. Há neles uma incrível beleza, unindo o deslizar da câmera sobre as águas do rio e as granuladas imagens de sucessivas pontes perdendo-se no horizonte. A situação de deslocamento, físico e social, do protagonista impregna o filme. Até mesmo a notícia de uma efetiva herança, no final da história, não tem o poder de romper com tal situação.

Como referido por Bernardet, a deambulação será também uma das características do cinema culto brasileiro dos anos 1960-70. O crítico e pesquisador aponta algumas das formas tomadas pelos ecos da deambulação passando, por exemplo, por uma forma mais abstrata de deslocamento. É o caso de *Porto das Caixas* (1962), de Saraceni. Esta fita mal entendida em seu momento de exibição tem por tema o subdesenvolvimento e o definhamento²⁹. Nela a possível idéia de deambulação assume, assim, a forma de um processo de decomposição, de morte progressiva, governado por uma atmosfera, relacionada à lentidão; o que permite ao crítico e pesquisador aproximá-la de *Limite* (1931), de Mário Peixoto. Uma única situação é colocada desde o início do filme, e desenvolvida até o fim sem que nenhum elemento novo venha a modificá-la ou dar um novo impulso à ação: uma mulher resolve matar o marido para se libertar. Neste filme novamente se encontram paralelos entre a situação do espaço e aquela dos personagens. Há, entretanto, uma outra forma de enfrentamento entre espaço e corpos ou, pelo contrário, a própria negação desta idéia. Sob uma atmosfera de atração pela coisa inanimada, seres e objetos se equivalem. Dada a incapacidade dos personagens em

---

²⁸DOUCHET, Jean. “O corpo” In: OLIVERIA, Luis Miguel *Op. Cit.* p. 174.

²⁹BERNARDET, Jean-Claude. *Um cinema do definhamento: Porto das caixas*. Arquivo Jean-Claude Bernardet, Centro de Documentação da Cinemateca Brasileira. O mesmo autor publicou ainda dois artigos a respeito do filme em questão, elaborando mais detidamente as mesmas características. Cf. _____. “Porto das Caixas I” *Última Hora*, 21 fev. 1964 e _____. “Porto das Caixas II” *Última Hora*, 22 fev. 1964.

programar as suas vidas, acabam por equivaler aos objetos, à natureza, aos espaços vazios.

No contexto de fitas ligados ao cinema marginal, como no caso de *Orgia ou o homem que deu cria* (1970), de Silvério Trevisan e *Gamal, o delírio do sexo* (1968), de João Batista de Andrade, os aspectos deambulatórios acompanham a radicalização da violência estética. É possível associar a eles os comentários feito por Ismail Xavier, a respeito dos filmes do Cinema Marginal em geral: neles, a perambulação típica do cinema moderno assume “uma feição mais radical, afinada ao senso de ultrapassar limites, cortar amarras, como uma metáfora do próprio gesto dos cineastas.”³⁰ Acompanhando a solidão, o desespero e a sensação de impotência, nestes dois filmes o constante vagar espelha uma crítica à situação de impasse vivenciado a partir da promulgação do AI-5, durante o governo Costa e Silva.

Em *Orgia ou o homem que deu cria*, obra considerada por Bernardet como o filme de deambulação por excelência, a deambulação assume a forma de um cortejo, composto pelos mais estranhos e regorgitantes personagens ou, nas palavras de Carlos Reichenbach, deserdados. A um personagem inicial vão se juntando outros. Tomados pelo desespero, vivenciam uma convulsão coletiva, com traços patológicos de uma violência próxima àquela exercida dentro das paredes de um manicômio. O objetivo é amplo demais para ser construído em termos de etapas. Metáfora da viagem de descoberta, o cortejo está em busca do país, mas em alguns momentos entendemos que, ao espaço desta pátria desalmada, se sobrepõe aquele da grande cidade de São Paulo, apresentada por meio da presença de um cemitério. Local onde os personagens praticam uma última orgia canibalística-coletiva.

Ainda na chave de uma busca governada pela incompletude, *Gamal, o delírio do sexo*, está estruturado em cima das andanças dos personagens. O percorrer do protagonista pelas ruas centrais de São Paulo e, depois, por regiões periféricas, é motivada pelo desenfreado desejo de satisfação sexual, cujas formas beiram ao animalesco. As constantes andanças e transformações do protagonista respondem às tendências de um delírio, imbuído por uma atmosfera agonizante, cujo principal dispositivo parece ser a interrupção: do coito e da formulação de qualquer projeto, ou itinerário, conscientemente planejado. No plano das relações entre corpos e espaço, o enfrentamento desdobra-se na sensação de limitação corporal, vivenciada pelo personagem, seja no contato direto com a multidão, seja no enclausuramento de lugares

---

³⁰XAVIER, Ismail. “O Cinema Marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90.” In: PUPPO, E.; HADDAD, V. (Org.). *Op. Cit.* p.22.

fechados.

Embora apresentando-se por meio de uma chave, ora próxima, ora distante, em relação aos aspectos deambulatórios presentes em filmes do cinema marginal referidos, as fitas abordadas nesta pesquisa possuem como referência inicial de ressonância o contexto histórico e cinematográfico relacionado a tal grupo de filmes. Talvez o único a distanciar-se consideravelmente seja *As Belas da Billings*, produzido já na década de 1980, mas incluído no corpus de pesquisa por sua afinidade em relação aos demais filmes descritos.

Nas fitas urbanas de Candeias, os diferentes níveis de esgarçamento da narrativa e o enfrentamento do espaço pelos corpos em constante movimento são traços, ou mecanismos, através dos quais a própria cidade se reconstrói aos olhos do espectador. Os aspectos deambulatórios e a forma assumida pela cidade filmada caminham lado a lado, permitindo uma abordagem conjunta. Na São Paulo filmada dos filmes de Candeias, os fluxos e gestos dos personagens, em suas diversas modalidades de enfrentamento do espaço urbano representado, parecem ter a mesma importância que os gestos por meio dos quais, para Comolli, a cidade de Marselha se dá a ser vista em *Marseille de père en fils* (1989). Invertendo-se a relação clássica dos corpos apresentados dentro dos cenários, onde este último serve de sustentação para os personagens, os cenários é que seriam tomados a partir dos corpos, dentro deles desaparecendo, tornando-se seu motor, sua estrutura. Para o crítico e cineasta francês, filmar Marselha é alcançar “a cidade encarnada, digerida pelos corpos dos seus, transformada em pensamento no interior, na espessura, nas dobras da carne, transformada em forma dentro dos corpos.”³¹

Estudar a São Paulo filmada dos filmes de Candeias, por meio das relações estabelecidas entre corpos em deslocamento e espaço urbano representado, é assim descrever as configurações assumidas por tais relações, em busca de categorias para explicitá-las. Trata-se de vislumbrar a totalidade dos espaços fragmentários reconstruídos através dos deslocamentos que, por sua vez, nas relações estabelecidas com os espaços, a eles atribuem substancialidades diferentes: de um espaço cuja presença depende da força de ação sobre ele exercida pelos corpos, assumindo assim uma função que varia entre a presença arquitetural e a maleabilidade em função dos corpos.

A tarefa de descrição dos filmes escolhidos está inspirada em duas etapas sucessivas e complementares. Primeiramente a definição das motivações dos

---

³¹ COMOLLI, Jean-Louis. “La ville filmée.” In: _____; ALTHABE, Gérard. *Op. Cit.* p.34.

personagens e de sua forma de ação, pensados a partir da existência, ou não, de eventos articulados em termos de causa e efeito. Numa segunda etapa, procura-se definir, no âmbito da trama dos filmes, a forma de enfrentamento do espaço pelos corpos, a partir de categorias tais como o poder de ação dos personagens, a forma de abordagem de seus corpos e, também, as modalidades de presença do espaço; em busca de averiguar os ecos e complementariedades entre estas duas instâncias³². A descrição teve também por viés uma aproximação em relação aos filmes, levando-se em conta características a eles imanescentes, o que encaminhou a discussão, em cada um deles, a conceitos de fundo específicos, embora ambos evidentemente contribuam para o tema central da dissertação: a cidade filmada revelada por meio dos traços deambulatórios nos filmes de Candeias.

Como um dos objetivos é o delineamento dos traços do estilo dos filmes do cineasta em questão, os dois primeiros capítulos apenas tangenciam questões relacionadas à deambulação, mas contribuem de maneira primordial para a definição do estilo dos filmes, da cidade cinematográfica neles presente, bem como de um processo de maturação dos traços deambulatórios. Assim, o primeiro capítulo pauta-se por uma descrição do trabalho do cineasta enquanto fotógrafo da Boca do Lixo paulista, produção esta na qual os traços da cidade representada nos filmes de longa metragem já estavam presentes. Já o segundo capítulo versará sobre a produção de Candeias no formato do documentário institucional, destacando a representação da cidade, sucintamente, em dois filmes: *Ensino industrial* (1962) e *Rodovias* (1962). Os capítulos subsequentes serão dedicados à descrição de alguns dos longa-metragens urbanos, ou com trechos ambientados na cidade, tratando respectivamente dos filmes: *A margem* (1967), *Zezero* (1974), *O Candinho* (1976), *Aopção ou as rosas da estrada* (1981) e *As bellas da Billings* (1987).

---

³² Buscou-se uma inspiração em relação às categorias de “history” e “plot”, ou história e trama, tais como descritas por Bordwell e Thompson. Cf. BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Op. Cit.*

A Boca do Lixo nas fotografias de Ozualdo Candeias¹

Este breve conjunto de comentários a respeito das fotografias feitas por Ozualdo Candeias poderia desdobrar-se num estudo mais amplo a respeito do cineasta enquanto fotógrafo, da maneira singular por meio da qual usa reiteradamente o retrato como forma fotográfica escolhida e privilegiada, além dos tipos humanos captados pelas lentes do fotógrafo. A natureza do documento fotográfico exige uma abordagem específica, baseada em uma bibliografia também especializada, cuja abordagem, cuja abordagem não foi dada ênfase mais detida pela natureza e objetivo deste trabalho. Os comentários seguintes buscam responder a indagações quando à forma de abordagem dos corpos, do espaço da cidade e, também, de procedimentos fotográficos cuja recorrência sugere o estabelecimento de relações entre a produção de imagens fixas e em movimento do cineasta em questão. Ademais, a necessária contextualização das fotografias contribuirá com dados a respeito de um grupo de cineastas e de uma forma de produção cinematográfica em torno dos quais gravitava Ozualdo Candeias.

Além de diretor, Candeias ficou conhecido como um fotógrafo aficionado pela fauna física e humana das imediações da Boca do Lixo paulista. Tratam-se, em sua maioria, de retratos feitos na região, situados entre o final da década de 1960 e o início dos anos 1980. O aspecto fragmentar da coleção de fotografias feitas pelo cineasta impossibilita uma abordagem mais ampla e sistemática. Dentro do universo ao qual foi possível o acesso estão apenas trechos esparsos da referido universo documental. Ele é composto por um conjunto de ampliações e negativos depositados na Cinemateca Brasileira, além do livro de fotografias intitulado *Uma rua chamada Triumpho*, publicado pelo próprio Candeias em 2001². Entre os documentos depositados na Cinemateca, há duas pastas de fotografias feitas na Boca do lixo, contendo cerca de 50 fotografias cada, um álbum de fotografias de cineastas brasileiros composto por 110 páginas, uma coleção de retratos de diretores de cinema emolduradas em pequenos quadrinhos, com 9 retratos, um conjunto de retratos também de cineastas, baseado em foto-montagens, além, das fotos de *still* feitas para os filmes *O meu nome é Tonho* (1969) e *Aopção* (1981).

---

¹ As imagens exibidas neste capítulo fazem parte do acervo da Cinemateca Brasileira.

² CANDEIAS, Ozualdo R. *Uma rua chamada Triumpho*. São Paulo: ed. do autor, 2001.

O começo das atividades de Candeias como fotógrafo é nebuloso. Não há dados exatos e seguros a respeito de seu envolvimento inicial ou de seu aprendizado quanto à revelação e ampliação das fotografias, trabalho este feito certamente por ele mesmo. As informações aqui expostas estão baseadas em entrevistas concedidas pelo cineasta e uma crítica escrita por Ricardo Mendes³, possivelmente pautada em depoimentos do diretor durante a organização da mostra *Ozualdo R. Candeias 80 anos*. Segundo tais declarações, Candeias teria iniciado o seu trabalho como fotógrafo no filme *Mulheres modernas* (1958), de Alberto Cunha. Quanto à primeira máquina, teria sido comprada durante as filmagens de *A margem* (1967). Segundo comentários de Ricardo Mendes, tratava-se de uma *Exakta*, adquirida por recomendação de Ody Fraga. Neste primeiro momento na fotografia, além das dicas de Jacques Dehenzelein, com quem trabalhava, tirava também vantagem de seu aprendizado autodidata em cinema, acompanhado por um intenso processo de experimentação.⁴

A informação de que Candeias teria iniciado o trabalho com fotografias a partir de 1967, presente em depoimento do cineasta, contrasta com dados presentes em um currículo, escrito possivelmente pelo diretor, em torno de 1979⁵. No referido documento, entre os anos de 1964-67, consta uma viagem por países da América do Sul. Candeias fez parte de uma equipe que fazia levantamentos para a realização de um longa metragem sobre culturas incaicas e pré-incaicas. No contexto de tal viagem ele realizou documentários de curta metragem, posteriormente organizados sob o título *América do Sul* (1965), e, segundo o currículo, teria feito 3.000 fotografias. Quanto à existência de tais imagens e ao seu destino que lhes foi dado, não conseguimos informações.

Mendes sugere outra utilização anterior, ainda nos anos 1970, da técnica fotográfica por Candeias: “Fotografia era então uma etapa de investigação para a produção de seus filmes, mero veículo à serviço de outro, o que revela uma relação muito objetiva, direta, com a técnica.”⁶ Isto pode ser tomado como um uso próximo à idéia de fotografia de *still*, com a produção para a divulgação do filme e, também, com o objetivo da previsão de espaços usados para as filmagens, bem como uma organização dos futuros

---

³ CF. MENDES, Ricardo. “Candeias fotógrafo” In: PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloíza C. *Ozualdo R. Candeias 80 anos*. São Paulo: Heco Produções, 2002. p.94.

⁴ Ibidem. p.94.

⁵ CANDEIAS, Ozualdo. [currículo do cineasta] 1979? Arquivo Plínio Garcia Sanchez.

⁶ MENDES, Ricardo. “Candeias fotógrafo” In: *Op. Cit.* p.94.

enquadramentos do filme. Há uma grande quantidade de fotografias de *still* na Cinemateca Brasileira referentes aos filmes *O meu nome é Tonho* (1969) e *Aopção* (1981) que indicam a possibilidade de tal uso instrumental. Embora não seja possível atribuir a autoria de tais fotos a Candeias, a sua existência indica este tipo de uso e a intenção de produzir tal tipo de imagem. Por outro lado, é interessante confrontar esta referência de Mendes com o processo de filmagem, ligado à incorporação do imprevisto, sugerido por Virgílio Roveda em depoimento ao pesquisador⁷. Em termos de produção e de filmagens, os filmes do cineasta são obras abertas ao acaso. Incluem desde um roteiro maleável de acordo com a disponibilidade de atores no dia das filmagens, até o uso da câmera, atenta a transeuntes ou acontecimentos não previstos. Daí a impossibilidade de uso das fotografias de *still* enquanto uma forma rígida de previsão de enquadramentos.

O diretor de *A margem* declarou ter trabalhado como fotógrafo de *still* para outros cineastas ligados à Boca do Lixo. Uma consulta à base de dados da Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira permite constatar o trabalho de Candeias na referida função em filmes como *Volúpia de mulher* (1984), de John Doo, e o episódio *O unicórnio*, do filme *Senta no meu que eu entro na tua* (1985), de Ody Fraga. Porém, a partir do exame mais detido de suas participações em produções de outros cineastas ligados à Boca do lixo, constata-se uma constante atuação como diretor de fotografia e/ ou fotógrafo em fitas produzidas entre as décadas de 1960-80. Estes citados trabalhos, seja com imagens em movimento seja com imagens fixas, aproximam Candeias dos cineastas e produtores frequentadores da Boca do Lixo no decorrer das referidas décadas.

Para além do trabalho como fotógrafo de *still*, grande parte das reproduções do cineasta parecem estar relacionadas à Boca. As datas das fotos ligadas a região, algumas delas feitas em 1968, indicam o interesse de Candeias como fotógrafo desde o início por retratos feitos naquela região. Tais retratos predominam na obra fotográfica consultada e documentam o cotidiano da Boca do Lixo, com seus cineastas, atores, atrizes, técnicos, críticos, intelectuais, carregadores de fitas, além dos mais diversos transeuntes e moradores de rua. Embora Candeias tentasse em depoimentos atribuir à sua produção a um caráter esporádico, ingênuo, sem propósito aparente, as fotografias consultadas remetem-nos a um empenho, um projeto: documentar a Boca do Lixo. Contrária à da idéia de um despropósito

---

⁷ Depoimento concedido por Virgílio Roveda ao pesquisador em 19. 03. 2007.

aparente aceita por Mendes em sua crítica. O conjunto fragmentar consultado encontra-se ligado a um esforço, que beira a compulsão, de fixar os corpos dos frequentadores da Boca naquele mesmo espaço.

Como resultado do interesse do cineasta/fotógrafo por tais retratos, houve uma tentativa de constituição de um álbum de fotografias de diretores, segundo depoimento de Candeias⁸. O motivo da não conclusão do projeto, sem a devida publicação em forma de livro, não é explicitada. Mesmo não tendo sido publicado, as 110 páginas parecem pertencer ao referido álbum. Estão depositadas no acervo da Cinemateca Brasileira e serão, de forma mais detida, discutidos adiante.

A produção de retratos feitos na boca tomou posteriormente a forma de uma exposição chamada *A boca*, organizada por José Maria do Prado, da Imprensa Oficial, em 1984. As movimentações em torno da organização desta exposição podem ser acompanhadas pelas cópias de cartas, folhetos e recortes de jornal pertencentes à sucinta coleção de documentos depositada pelo cineasta na Cinemateca Brasileira⁹. Do ponto de vista da cobertura feita pela imprensa, o impacto da exposição foi a divulgação da fauna de personagens da Boca e do tipo de cinema ali produzido. Como é possível depreender do noticiário de imprensa, a mesma mostra não apenas foi aberta ao público em maio de 1984, como também ficou exposta na Casa de Cultura de Sorocaba, no decorrer do mesmo ano.

Depois, o material fotográfico feito nas imediações da Rua do Triunfo seria organizado em torno de uma outra exposição fotografias. Como indica a entrevista com o cineasta feita por Jairo Ferreira¹⁰, a exposição intitulada *Uma rua chamada Triunfo* foi inaugurada no MIS em junho de 1989. Era composta por 17 painéis de mais de dois metros de altura, de material impermeável, acompanhado por mostra de filmes produzidos no âmbito da Boca. Ligada à Secretaria de Estado da Cultura, a mostra foi itinerante, percorrendo diversos Estados do país. Durante a década de 1990, a mesma exposição acompanhou mostras de filmes dedicadas a Candeias, como aquelas realizadas em 1993 no

---

⁸ CANDEIAS, Ozualdo. "Biografia." In: PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloíza *Op. Cit.* p.20.

⁹ Fazem parte da documentação telegramas enviados por Aldario Dantas, então Diretor Superintendente da Imprensa Oficial do Estado convidando políticos para a exposição. Há também artigos indicando a circulação da mesma exposição por outras cidades, como Sorocaba, Itú e Marília, por vezes de forma concomitante à realização de mostras de filmes de Candeias.

¹⁰ CANDEIAS, Ozualdo. "Ozualdo Candeias" Entrevista concedida a Jairo Ferreira. *Cine imaginário*, v.4, no. 43, jun. 1989, p.8-9.

Clube recreativo Tro-ló-ló¹¹, em Tatuí, contexto no qual houve a pré-estréia de *O vigilante*, e em 1994, no Clube de Cinema de Marília. Em ambos os contextos, a partir dos ecos dos noticiários de imprensa, a exposição contribuiu para a divulgação da Boca do lixo como espaço ligado à produção cinematográfica e, em especial, de filmes designados como pornochanchadas.

Posteriormente, como desdobramento sistematização de tais fotos, as mesmas foram organizadas no livro “Uma rua chamada Triunfo”, bancado pelo próprio cineasta e publicado em 2001.

Embora lacunar, o conjunto consultado, em diálogo com informações fornecidas por críticas e material de imprensa a respeito das exposições fotográficas *A boca* e *Uma rua chamada Triunfo*, permite aferir-lhe algumas questões e traçar características. Entre elas estão a reincidência do espaço da Boca do Lixo, de forma a colocá-la não apenas como palco, mas também como personagem e, por outro lado, uma busca de mapeamento dos profissionais do cinema, freqüentadores e figuras socialmente excluídas ligadas à região. No caso das pessoas fotografadas, há a reincidência de uma dignificação e uma troca simbiótica de significados. Transformados em personagens de uma crônica urbana que se passa nas imediações da Boca, sobre a sua situação de exclusão e marginalidade ecoam os significados socialmente atribuídos à região, para cuja construção contribuem os noticiários policiais e crônicas da época¹².

A referida tendência de aproximação, entre o espaço da Boca e os corpos de pessoas a ela ligados, será também uma das características do álbum de fotografias de cineastas, técnicos atores e atrizes do cinema brasileiro, cuja composição será abordada no decorrer deste capítulo. Antes da descrição do conjunto de fotos propriamente dito, faz-se necessário uma breve contextualização dos profissionais de cinema ligados à Boca do Lixo, de seu espaço urbano e da forma específica de sua produção cinematográfica.

A Boca situa-se nas imediações das estações da Luz e Júlio Prestes, região esta que anteriormente, no século XIX, fazia parte da Chácara Mauá. A partir da década de 70 do

---

¹¹ No caso destas mostras, a exposição pode ter sofrido mudanças, ou mesmo trata-se de um outra, baseada nas mesmas fotos. Em Tatuí, foi intitulada “Cinema da Boca do Lixo”, já na Unesp de Marília, o título foi o mesmo do MIS, “Uma rua chamada Triunfo”.

século XIX, São Paulo passa por uma grande “epidemia de metropolização”¹³, em cujo bojo estão a construção de loteamentos nos lugares das antigas chácaras, além da edificação de vias ligando estes novos bairros. São Paulo transformava-se numa cidade moderna, passando por modificações urbanas alavancadas pela implantação da estrada de ferro, finalizada em 1868. Passava também por uma crise inflacionária que estimulou empreendedores econômicos a investirem em bens de raiz¹⁴. No contexto de uma reconstrução da cidade de S. Paulo, por meio da qual a antiga vila de taipa era substituída por construções de tijolos, a Chácara Mauá foi adquirida por Frederico Glette e Victor Nothmann, loteada, e nomeada de Campos Elíseos. Era o ano de 1878. Surgiram ruas bastante abertas para a época e construções inspiradas no neoclássico, a partir do trabalho de jovens trazidos da Europa, como Ramos de Azevedo. A mando de Frederico Glette foram abertas na região as “ruas dos Protestantes, Triunfo, Andradas, Piracicaba, Helveita, Nothmann e outras.”¹⁵ Entre estes logradouros está a rua do Triunfo, epicentro da futura Boca do Lixo, situada em uma região vizinha aos Campos Elíseos. Como aponta Toledo, a proximidade em relação à Estação da Luz foi um dos fatores que contribuíram para a decadência do referido elegante bairro. Tal proximidade fez do espaço um local de constante passagem de veículos com mercadorias¹⁶.

A região que se consolidaria futuramente como a Boca do Lixo localizava-se no quadrilátero entre a Rua do Triunfo, a Av. Ipiranga, a Av. Rio Branco e a Av. Duque de Caxias. Foi inicialmente ocupada por residências de classe média, hotéis e pensões familiares, mas, aos meados da década de 1950, passou a ser ocupada pela prostituição. A partir deste período, possível origem da designação “Boca do Lixo”, a região passa a ser associada ao trabalho de mulheres da vida, a criminalidade, a marginalidade e a delinquência. Associação esta para a qual contribuíram as páginas de jornais sensacionalistas, as crônicas policiais e, posteriormente as crônicas, ou livros de memória,

---

¹³ TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo três cidades em um século*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p.78. A expressão usada por Toledo, segundo o autor, foi apropriada de Pierre Monbeig.

¹⁴ Cf. CAMPOS, Eudes. “São Paulo: desenvolvimento urbano e arquitetura sob o Império.” In: PORTA, Paula (org.) *História da Cidade de S. Paulo – a cidade no Império 1823-1889*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. pp. 187-249.

¹⁵ TOLEDO, Benedito Lima de. *Op. Cit.* p.78. (fazendo referência Antônio Egídio Martins. *São Paulo Antigo: 1554 a 1910*. São Paulo Francisco Alves, 1911.)

¹⁶ Ibidem. p.108.

relacionados ao espaço. Entre tais livros estão aqueles de Romão Gomes Portão¹⁷ e de Hiroito Joanides¹⁸.

Embora trate de uma memória produzida a respeito de tal espaço, o segundo livro citado contribui com dados para a compreensão de alguns dos significados atribuídos à região. Significados cujos ecos não deixam de ter reflexos sobre a leitura feita das fotografias de Candeias e, não menos, sobre o próprio nome usado pelos cineastas para designar as imediações da Rua do Triunfo e o tipo de cinema ali produzido. O referido livro de Hiroito Joanides é uma autobiografia deste personagem que foi considerado, entre os anos 1960-70, o rei da Boca do Lixo. O mesmo autor traça curiosamente, com tons de uma rústica sociologia positivista, o trajeto de constituição, ascensão e decadência da Boca como um antro ligado essencialmente à delinquência. As mais variadas formas de crime associadas ao mesmo espaço são vistas por Joanides como reflexos da sociedade: insanidades combatidas pela polícia, instituição que representa para ele os glóbulos brancos do organismo social. Em sua trajetória de constituição, a Boca acaba tornando-se, para ele, uma sociedade à parte, com suas formas de sociabilidade, sua ética, seu comércio, suas formas de lazer, além de uma estrutura social com cargos e funções identificáveis. Neste sentido, o livro pode ser visto como um sucinto almanaque dos tipos de delinquência (que vão da prostituição ao lenocídio, passando pelo roubo de canetas Parker) e das atribuições relativas a cada uma delas.

De acordo com os dados do livro, Joanides foi um criminoso proveniente de camadas abastadas da sociedade, em torno do qual foi criada a imagem de um assassino de sangue frio, maníaco por tóxicos, e de exímia esperteza, tornando-o figura de comando nos negócios da região da Boca. Poderia até ser o gângster de um romance *noir*, sempre armado e atento; uma figura, sobretudo, intimamente ligada a tal região da cidade. Joanides, como narrador, reconta a constituição do quadrilátero dos pecados. Pautando-se especialmente por um interesse direcionado à contextualização espacial, contém sempre referências aos nomes das ruas, avenidas, esquinas e praças. A região da Boca aparece assim como um grande emaranhado de prostíbulos, bares e velhos casarões, palco para emboscadas policiais, assassinatos, perseguições envolvendo delinquentes, brigas entre

---

¹⁷ PORTÃO, Romão Gomes. *Estórias da Boca do Lixo*. São Paulo: Livraria Exposição, s.d.

¹⁸ JOANIDES, Hiroito de Moraes. *Boca do lixo*. São Paulo: Labortexto editorial, 2003

prostitutas, roubos, tráfico de drogas e, principalmente, as mais diversas formas de prostituição.

O livro organiza-se em torno destas atividades, narrando o processo de ascensão e declínio da Boca, além da vida pessoal e amorosa dos delinquentes e frequentadores do pedaço. Assim, Joanides reserva um espaço especial ao nascimento da Boca do Lixo e à sua transformação em um ponto de prostituição. Em decorrência da proibição, pelo então Governador Lucas Nogueira Garcês, as atividades do meretrício anteriormente situado em ruas do Bom Retiro¹⁹ migraram para outras regiões. Em 1953, o espaço físico de localização da Zona foi fechado mas, como coloca Joanides, o mesmo não aconteceu com a atividade das prostitutas. Na ilegalidade, e não mais protegidas pelos bordéis deste último bairro, algumas delas deslocaram-se para cidades do interior. Outras, concentraram o seu trabalho nas ruas da Luz, “indo morar naqueles hotelecos e casas-de-cômodo que sempre proliferaram no Bairro dos Campos Elíseos, nas cercanias das estações ferroviárias da Luz e Sorocabana.”²⁰ Situada entre as estações da Luz e Júlio Prestes, a região era um espaço de trânsito, ocupado por uma grande quantidade de pessoas, recém chegadas à cidade de São Paulo, hospedadas em suas imediações. Segundo Joanides, nela as moças podiam oferecer-se à clientela local e, também, a viajantes, estabelecendo com eles uma outra forma de relação e de prostituição, o *trouitoir*²¹. Entabulada a céu aberto, era possível às prostitutas a escolha dos fregueses a quem iriam se oferecer, ao invés de serem por eles selecionadas. Contribuindo para a concentração ainda maior de pessoas em trânsito pela região, às duas estações de trem somou-se uma Rodoviária, construída na Praça Júlio Prestes, rente à Av. Duque de Caxias.

Junto com as prostitutas, a região passou a ser freqüentada por outros tipos de marginais, tais como o próprio Joanides e outros delinquentes cujos meios de vida estavam ligados à prostituição, entre eles a mais variada gama de criminosos. De fato, o mesmo espaço, além de estar unido a determinadas idéias de marginalidade e prostituição, acompanhou um processo mais amplo de deterioração do espaço central da cidade de S.

---

¹⁹ Cf. STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca – dicionário de diretores*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de S. Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. p.15

²⁰ JOANIDES, Hiroito de Moraes. *Op. Cit.* p.35.

²¹ JOANIDES, Hiroito de Moraes. *Op. Cit.* p.36.

Paulo tal como descrito por Frugoli Jr.²². Se Até os anos 60 a cidade é descrita como possuidora de um único centro metropolitano, inicialmente o centro histórico e depois pelo eixo “centro histórico-centro novo”, sendo o centro novo composto pelas imediações do Teatro Municipal. A partir de então consolida-se um processo de criação de outros centros. Durante o regime militar são realizadas intervenções chamadas por Frugoli Jr. de descabidas e predatórias. Entre elas está a construção do “Minhocão”, que transformou um trecho da Av. São João em uma região deteriorada. O espaço do centro tende a perder a hegemonia econômica e simbólica enquanto ponto de referência, sendo substituído por outros locais, como a Av. Paulista e, posteriormente, a Av. Berrini. As imediações da Estação da Luz, situadas do outro lado do Vale do Anhangabaú, embora passando por um processo de deterioração urbano mais antigo, não podem deixar de ser contextualizadas em relação a este processo mais amplo de degradação. Como reflexo dele, o centro histórico, deteriorou-se, passando a ser freqüentado por um contingente cada vez maior de membros de classes populares.

A Boca como espaço de distribuição e produção cinematográfica

A proximidade em relação às estações ferroviárias, representava um ganho em termos de agilidade para a distribuição, permitindo que uma fita pudesse rapidamente alcançar os mais longínquos recantos do país, com a simples ajuda de uma pessoa com um carrinho de mão²³. Em decorrência de tal situação geográfica estratégica, como coloca Inimá Simões²⁴, desde meados do século algumas distribuidoras de filmes já estavam instaladas no local. Uma das primeiras, segundo o crítico e pesquisador, foi a Distribuidora Matarazzo, situada a rua General Osório já nos anos 1920. Com o crescimento do mercado cinematográfico brasileiro, durante a década de 1930, foi a vez dos estúdios norte

---

²² FRUGOLI JR., H. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Cortez, 2000. p. 58.

²³ A figura dos carregadores de latas de filmes foi reincidentemente flagrada e valorizada pelas lentes de Ozualdo Candeias.

²⁴ SIMÕES, Inimá. *O imaginário da Boca*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981. p. 13.

americanos Universal, Columbia Pictures, Fox, RKO-Radio, United Arts e Paramount montarem seus escritórios de distribuição na mesma região.

Inicialmente relacionada à distribuição de filmes, a Boca do Lixo passa a sediar produtoras. Considerado como a figura mais antiga da região Oswaldo Massaini, com a Cinedistri, empresa fundada por ele em 1949, é um dos primeiros a produzir filmes na área. Com seus trabalhos antes restritos à distribuição, a Cinedistri parte para a produção em 1953, associando-se ao filme *Rua sem sol* (1953), de Alex Viany, instalando-se na Boca do Lixo a partir de 1956. Gradativamente a produtora de Massaini torna-se uma das mais sólidas do país, com filmes como *Absolutamente certo* (1957) e *O pagador de promessas* (1962), ambos de Anselmo Duarte.

Egressos dos grandes dos grandes estúdios dos anos 1950 como a Vera Cruz, a Maristela e a Multifilmes, outros produtores despontaram na região a partir dos anos 60. Entre eles estão Alfredo Palácios e Antônio Polo Galante, que se associaram em 1968, dando origem a mais uma produtora: a Servicine.

Junto com a experiência destas duas grandes produtoras, acompanhadas por outras da região, uma nova forma de produção passa a se consolidar. Vale a pena ressaltar a influência da intervenção do Estado no mercado cinematográfico, no contexto da consolidação deste tipo de produção. Em decorrência da tentativa do Governo de intervir junto à cultura, num momento de repressão política, em 1966 é criado o Instituto Nacional do Cinema (INC). Esta autarquia federal teve, entre suas medidas protecionistas, a ampliação e garantia da reserva de mercado para o cinema nacional, a partir da lei de obrigatoriedade de exibição, bem como o incentivo à produção por meio de premiações, neste caso o prêmio adicional de bilheteria. Estimulados principalmente pela referida lei de obrigatoriedade, promulgada e reformulada pelo INC e pelos órgãos estatais que o sucederam, os produtores relacionados à Boca do Lixo faziam filmes para o mercado exibidor, estabelecendo relações diretas com os exibidores²⁵.

---

²⁵ Para maiores referências a respeito das relações entre Estado e cinema, bem como da atuação do INC e, posteriormente, da Embrafilme e do Concine, Cf. RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/ 60/ 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. Para uma abordagem mais sucinta, do mesmo tema, com ênfase à produção ligada à Boca do Lixo, Cf. ABREU, Nuno César. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006. pp. 15-22. Ainda com referências a respeito das relações entre Estado e cinema, incluindo aí a atuação do INC, Cf. SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Anablume, 1996. Em especial pp. 251-259.

Tal produção de filmes, relacionada à Boca do Lixo de então, é composta por uma gama variada de gêneros, cujo mínimo múltiplo comum talvez seja a exploração do erotismo, a partir de capital privado. O período de fervilhamento de produções cinematográficas ligadas ao espaço vai do final dos anos 60 aos anos 80 e foi abordada de formas diferentes, por diversos autores. Entre eles está Inimá Simões. Em *O imaginário da Boca*²⁶, o crítico e pesquisador traça um perfil da produção de filmes relacionados à Boca do Lixo, concentrando-se, sobretudo, no período abrangido pela década de 1970. Dentre uma produção distribuída por vários gêneros, é enfatizada uma em especial: a comédia erótica, pautada, entre outras características, pelos baixos orçamentos, o erotismo e, posteriormente, a aproximação entre produtores e exibidores.

A partir do final da década de 1960, houve uma mudança espacial na distribuição das atividades cinematográficas pela cidade. O compartilhamento destas atividades entre a rua Sete de Abril, na qual localizavam-se A Sociedade Amigos da Cinemateca e O Museu de Arte de S. Paulo, e o espaço da Boca do lixo, é modificado. Com a mudança da SAC- Sociedade Amigos da Cinemateca e do Museu de Arte Moderna para outros pontos da cidade, os críticos e diretores, que anteriormente encontravam-se no bar *Costa do Sol*, passam a freqüentar a Rua do Triunfo, local no qual se concentravam as produtoras e a distribuição. Assim a consolidação desta nova forma de produção de filmes é também acompanhada pela transformação do espaço da Boca em um local de encontro e negócios, freqüentado pelos mais diversos profissionais ligados ao cinema.

No mesmo espaço da Boca, reunidos também no Bar Soberano e acompanhando o ecletismo dos grupos ali reunidos, a partir de 1968 entra em atividade um grupo de cineastas denominado por Simões de “Cinema da Boca do Lixo”, ou “Cinema Cafajeste”.

As movimentações deste grupo de cineastas tiveram início logo após a chegada de Reichenbach à Boca do Lixo para a realização de seu primeiro curta metragem *Essa rua tão augusta* (1966-68), de Reichenbach, filmes este produzido por Sérgio Person. Tendo entre seus expoentes João Callegaro, Antônio Lima, Carlos Reichenbach e Jairo Ferreira, o referido grupo contribuiu para a atenuação da onda de filmes eróticos com *As libertinas* (1968), que segue o modelo “produção barata + erotismo”²⁷

---

²⁶ SIMÕES, Inimá. *Op. Cit.*

²⁷ SIMÕES, Inimá. *Op. Cit.* p.17.

Candeias gravitava em torno deste grupo de cineastas em alguns momentos confundidos com o denominado Cinema Marginal. É em torno deste núcleo, também composto por jornalistas, que Candeias realizará o coquetel de pinga para o lançamento de seu longa *Meu nome é Tonho*, em 1969. Entre os eventos fixados pelas lentes de Candeias está a festa de premiação do “Prêmio Ferradura”, uma espécie de Oscar subdesenvolvido às avessas, destinado aos piores filmes do ano. Como salienta Simões, a atribuição criada por Antonio Lima, Ozualdo Candeias, Bernardo Vorobow, Mojica Marins e Carlos Reichenbach, foi recebida de maneira reticente por membros da crítica paulista convidados para participar do júri. Cerimônia da entrega, feita em 1972, na qual foram premiados os filmes de 1970/71, num clima de polêmica aumentado pela imprensa, além de fotografada, foi filmada por Candeias, resultando nos documentários *Bocadolixocinema 1970/1* e *Bocadolixocinema 1971/2*.

Como divulgado pela imprensa da época, o mentor do Troféu Ferradura foi o próprio Candeias, tendo por objetivo, nas palavras do próprio cineasta, “balançar coreto para que o balanço pudesse acordar os párocos dos arraiais do nosso cinema.”²⁸ A idéia era, portanto, chamar a atenção para as dificuldades enfrentadas pela produção cinematográfica brasileira frente à invasão do mercado exibidor por filmes estrangeiros e, também, frente ao não cumprimento dos dias de obrigatoriedade pelos exibidores. Dos 24 críticos chamados para participarem do júri, apenas 15 manifestaram seus votos²⁹. Quanto aos premiados, também poucos compareceram para a cerimônia de entrega.

Outro evento captado pelas lentes e câmeras de Ozualdo Candeias foi a festa de passagem do ano de 1976 para 1977, mobilizando cineastas, críticos e técnicos. Com o intuito de fazer uma homenagem ao pessoal do cinema, como afirma Candeias³⁰, organizou-se uma distribuição de prêmios. O evento, que resultou no documentário *Festa na Boca* (1976), co-produzido por Sady Scalante no calor da hora, foi descrito por Jairo Ferreira³¹ como ato de comemoração dos 10 anos de Boca do Lixo. Cronologia esta com data inicial fixada no ano de lançamento de *A margem*, 1967.

---

²⁸ Palavras de Candeias publicadas em CAKOFF, Leon. “Apesar dos apesares, aqui estão os ferraduras”. São Paulo. Diário de S. Paulo. 23 mai. 1972.

²⁹ MENDES, Oswaldo. “Troféu ferradura o que é, o que é?”. 11 jun. 1972. Artigo sem fonte, com cópia pertencente à Coleção Ozualdo Candeias, da Cinemateca Brasileira.

³⁰ CANDEIAS, Ozualdo. “Biografia.” In: PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloíza. *Op. Cit.* p.24.

³¹ FERREIRA, Jairo. “A boca faz dez anos.” São Paulo. *Folha de S.Paulo*. 14 jan. 1977.

De fato, o trabalho de Candeias como fotógrafo está estritamente ligado à sua convivência com esta região da cidade e o grupo freqüentadores. A boca não é um mero espaço da cidade, mas um reduto ligado a um imaginário de crimes e prostituição que compartilha a sua intrínseca marginalidade com as pessoas nas fotos representadas. Tais pessoas, provenientes em grande parte de estratos sociais considerados por Nuno Cesar Abreu como classes populares³², são retratadas pelo cineasta de maneira próxima e nostálgica. Como se suas figuras representassem bastiões de uma forma de produção cinematográfica e de interação social resistentes a uma situação adversa. Este trecho fragmentar da obra fotográfica do cineasta aponta para a constante aproximação entre corpos e espaço da Boca, de forma a compartilhar certa exclusão, ou marginalidade, apresentada de forma honrosa, por meio de imagens fragmentares que poderiam compor um grande álbum de família.

***

Começamos pelo álbum de fotos de cineastas e celebridades do cinema brasileiro. Trata-se de uma coletânea de 110 páginas, ou cartelas, cada uma delas compostas por até três imagens. Seguindo a ordem indicada pelo álbum, parte-se de cineastas não exatamente ligados ao cinema produzido nas imediações da Boca, como José Medina, os irmãos Del Pichia, Vitorio Capellaro, Trigueirinho Neto e Abílio Pereira de Almeida. Já a partir da segunda dezena de fotografias, passa-se ao espaço da Boca do Lixo e seus freqüentadores. Não são apenas diretores, mas também atores, atrizes, técnicos de cinema, críticos e visitantes, como que trazidos à rua do Triunfo pela vontade de Candeias em fixá-los naquele espaço. O movimento de aproximação em relação à Boca está, inicialmente, presente na forma de ordenação das fotos. As mesmas se organizam como se o referido espaço tivesse um poder de imantação. Trata-se da única região urbana identificável entre as fotos do álbum, local este ao qual, conseqüentemente, todas as imagens estarão de alguma maneira ligadas. Como se a história do cinema brasileiro, reorganizada por meio do gesto do fotógrafo, tivesse por cenário necessário a Boca do Lixo.

---

³² Cf. ABREU, Nuno César. *Op.Cit.*

Posteriormente, posteriormente, o cineasta organizador tenta aproximar fotos de locais indeterminados ao espaço da rua do Triunfo através do recorte e da sobreposição. Assim serão aproximadas ao referido espaço fotos de cineastas retiradas de revistas, de coleções particulares e do acervo da Cinemateca Brasileira.

Explicita-se nesta coletânea uma forma dúbia de ligação, criada em relação aos objetos fotografados. Se por um lado a vertente documental de apresentação pura e simples explicita uma tentativa até de documentação antropológica, por outro, há a ação do fotógrafo sobre corpos e espaço, presente em diversas instâncias: da formulação de um padrão de retrato à ação física sobre as ampliações.

Nas fotos, a cidade de São Paulo se faz presente por meio do espaço da rua do Triunfo e as fachadas de seus prédios, cercadas imaginariamente por duas construções de verticalidade marcante: a torre da estação Júlio Prestes e, do outro lado da rua, um prédio situado nas proximidades do atual “Poupa Tempo” à Av. Ipiranga. Para a mesma tendência vertical, contribuem ainda vigas de sustentação das fachadas dos prédios e orelhões da rua. As fotos de Candeias apontam aproximações entre tal verticalidade e aquela dos próprios corpos das pessoas fotografadas.

A contribuir para a construção da referida rima estão as fotos situadas nas páginas de número 33, 74, 75, 78, 79, 87, 90, 99 e 104. Diversas são as modalidades de aproximação envolvendo corpos e espaço. A de maior impacto visual talvez seja aquela abrangendo a presença vertical da torre da estação Júlio Prestes. Embora a citada torre esteja presente em apenas quatro das 110 páginas, a sua aparição é de tal maneira marcante que ecoa sobre os corpos e outras verticalidades das demais fotos. Na imagem da página 78, por exemplo, os corpos de seis pessoas encontram-se de pé, em uma das calçadas da Rua do Triunfo.

Página 78

Ao fundo, os diferentes elementos do espaço urbano representado rimam de forma a reiterar tal verticalidade, apresentando por vértice mor a torre da estação Júlio Prestes. Entre os materiais está uma parede imaginária, vertical, unindo as fachadas das diferentes casas da rua. Ressaltada por uma espécie de brilho branco, conseguido por meio de uma possível intervenção durante a revelação da fotografia, uma parede esbranquiçada parte do lado esquerdo, no primeiro plano, para o lado direito, ao fundo. O movimento, acompanhado pelos postes situados à esquerda da rua e, também, por aquele único e imponente postado do lado oposto, desemboca na torre da estação de trem. Desta forma, corpos, fachada dos prédios e postes rimam com a verticalidade imposta, ao fundo, pela torre.

Um terceiro elemento a contribuir para a rima vertical, predominante na composição desta foto, é a provável ação do fotógrafo sobre a ampliação, recortando-a de

forma a aumentar a idéia de verticalidade. Mais uma vez reafirmando a ação de Candeias sobre o material fotográfico, o ato de interferir no suporte, recortando-o, está presente em diversas imagens, tais como algumas das ampliações³³ consultadas junto à Cinemateca Brasileira. Entre elas é factível, por exemplo, a ação em uma das reproduções de forma a destacar a verticalidade do corpo de uma prostituta nua falando num orelhão. Ou ainda, a verticalidade dos corpos de um grupo de pessoas, a conversar em uma das calçadas da Rua do Triunfo, em relação à verticalidade da fachada das casas ao lado.

Voltando à foto da página 78 do álbum, é bastante plausível a ação de Candeias em termos de recorte. Tal ação, fundamentada também em outras ocorrências citadas de intervenção deste tipo, explicaria o fato do corpo do rapaz, situado em primeiro plano ao lado esquerdo, estar cortado, restando para dentro do quadro apenas trecho de suas pernas e de sua maleta. No outro canto da fotografia, um homem de terno também tem a ponta do cotovelo cortada pela borda do quadro. O enquadramento apresentado por esta imagem sugere uma ação baseada em uma escolha. Em outras palavras, ao deparar-se com esta reprodução no ato de montagem do álbum, Candeias queria usá-la para mostrar determinadas pessoas, a partir da presença de seus corpos. São elas: Paulo, Elizeu, Tarzã, Aurora Duarte e Zé Júlio. Outros que pudessem estar na foto original, foram cortadas. Este simples mostrar, motivando a ação de recorte, indiretamente dá ênfase à idéia de verticalidade.

Via verticalidade, os profissionais do cinema e a Boca do Lixo rimam, unindo-se. No caso da região, está ligada à presença de contingentes de diversas classes sociais e, sobretudo de seres socialmente excluídos, cuja sobrevivência representa uma forma de resistência frente à violência social da qual são o resultado. Quanto aos dos corpos de cineastas, atores, atrizes e técnicos, entre outros, representam a resistência de uma forma de fazer e comercializar cinema³⁴, mantendo viva a chama do cinema nacional, frente ao cinema estrangeiro, ou ainda, frente à ação de intervenção na cultura por parte do governo. É interessante pensar neste ar de resistência, enfatizado por meio de declarações de Candeias e dos eventos ali celebrados, como o prêmio Ferradura de Ouro. Principalmente

---

³³ Estas ampliações, pertencentes ao acervo da Cinemateca brasileira, não correspondem ao álbum aqui tematizado.

³⁴ Isso embora existam diferentes tipos de produção diferentes gravitando em torno da Boca do Lixo. Entre eles os filmes produzidos para o mercado exibidor e aqueles considerados marginais.

levando-se em conta que alguns dos filmes ali produzidos, em termos mais específicos as comédias eróticas, recebiam subsídios da Embrafilme.

Indo um pouco além, a mencionada forma de rima sugere um diálogo no qual os corpos adquirem características urbanas (verticalidade) e o espaço urbano representado aproxima-se dos corpos humanos, apresentando-se também, como um personagem. Eis o efeito da névoa que percorre a Rua do Triunfo captada pelo fotógrafo. Ela se aproxima aqui de algo brilhante, onírico, cuja nebulosidade contribui para a sua apreensão enquanto algo uno e aparentemente importante. Estes reflexos brancos poderiam ser até aproximados da idéia de aura explorada por Walter Benjamin³⁵, já que tal rua parece longínqua por mais próxima que esteja, além da reiteração da idéia de unicidade. Com seus contornos parcialmente embaçados, auráticos, unindo-se ao fundo com a torre, a Rua do Triunfo deixa de apresentar-se apenas como palco, passando a ser também personagem. Cabe aqui lembrar a definição de cidade como palco/personagem, colocada por Leutrat³⁶ a respeito da representação da cidade nos filmes de Resnais. Tal forma de aparição da cidade caracteriza-se pelo predomínio do espaço urbano de uma determinada cidade como local de desenvolvimento da narrativa do filme. Assim como no caso de alguns filmes de Resnais, a cidade de S. Paulo, e mais especificamente a Rua do Triunfo, é o espaço privilegiado nas fotografias.

A aparição da torre da Estação Júlio Prestes de forma a rimar com a verticalidade das fachadas da rua e dos corpos estará em outras fotos como, por exemplo, a correspondente à página de número 87, na qual os corpos de Durval e Waltinho, vestidos de mexicanos, rimam com a torre, situada logo a cima de suas cabeças. A possível ação em termos de recorte e a existência de uma névoa encobrendo o final da rua também estão aqui presentes tais como na imagem da página 78.

---

³⁵ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” In: _____. *Magia e técnica, Arte e política*. Ensaaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp.165-196.

³⁶ No texto a respeito dos filmes de Resnais, Leutrat propõe a abordagem dos filmes do cineasta francês a partir das idéias de cidade como palco/personagem, e de cidade como projeção mental. Cf. LEUTRAT, J-L. “Ouvert pour cause d’inventaire: La ville dans Le cinema d’Alain Resnais.” In: BARILLET, Julie et.al. (org.) *La ville au cinema*. Artois: Artois Presses Université, 2004. pp.239-246.

Página 87

A ênfase à idéia de unicidade provida pela referida névoa, dando à rua um caráter de personagem, não deixa de nos remeter também à idéia de “perspectiva analítica” trabalhada por Rosalind Krauss³⁷, em termos de um tipo de fotografia ligada ao discurso estético e tendo entre suas características a tendência ao aplainamento, a fragmentação e a produção de recobrimentos ambíguos. Krauss caracteriza tal tipo de perspectiva a partir da

---

³⁷ De acordo com esta autora, as idéias de “perspectiva analítica e “perspectiva sintética” são duas formas diferentes de organização do espaço e do discurso de uma fotografia. As origens do segundo tipo referido remontam ao Renascimento; o mesmo está relacionado a uma visão empírica do mundo, ligada a um discurso científico e, conseqüentemente, ao uso instrumental da fotografia. Já a perspectiva analítica surgiria a partir do século XIX, ligada ao campo da arte, operando a partir daquilo que se pode chamar de espaço de exposição. Entre outras características, passa-se de uma organização ortogonal do espaço em profundidade, no primeiro caso, para uma organização diagonal da superfície, governada pela idéia de bi-dimensionalidade, no segundo. Cf. KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. pp. 40-44.

discussão de uma foto de Timoty O'sullivan, na qual um grupo de rochedos perdidos no mar, em direção ao horizonte, são apresentados por meio de uma misteriosa beleza. Eles parecem flutuar sobre o mar, suspensos através de um “éter luminoso, ilimitado e sem referências”³⁸, constituído, entre outros elementos, pelo branco do mar que, no horizonte, une-se ao branco do céu, limitando a profundidade e achatando o espaço da imagem. Na foto de Candeias, o branco une as fachadas da rua entre si de maneira parecida e imprime um certo caráter onírico. Talvez o leitor possa questionar esta abordagem inicial do conjunto de fotos de Candeias com ênfase a um aspecto tão particular, explicitado visualmente em uma amostra tão restrita de fotos. Esta fixação inicial deve-se, entretanto, às sintonia deste mesmo traço com algumas das imagens de filmes tais como *A margem* e *Aopção*, nos quais o trabalho com fortes contrastes será retomado, embora possua outros significados. Ademais, tal traço explicita um tratamento privilegiado ao espaço da Boca do Lixo que coaduna com a idéia de importância dos corpos e do espaço para a composição dos retratos de Candeias, tendo com um de seus desdobramentos a verticalidade, cujos ecos estão presentes em grande parte das fotos.

A referência a Krauss, no entanto, é apenas estratégica. O conjunto de fotos de Candeias possui traços dos dois tipos de perspectiva. Embora a foto 78 apresente semelhanças com a vertente analítica, por meio dos traços acima apresentados, ligados à transformação da profundidade em um nevoeiro, outras das imagens aproximam-se da vertente oposta. É o que acontece quando atentamos aos traços documentais de mapeamento dos tipos físicos, bem como da exploração da Rua do Triunfo como um espaço organizado em termos de grande profundidade. A autora examina as duas formas de perspectiva (sintética e analítica), usando como ponto de partida a referência a dois tipos de espaço discursivos. Se a primeira está ligada ao discurso da ciência empírica, a segunda aproxima-se da idéia de espaço de exposição, ou seja, uma imagem que tem por objetivo ser exposta na parede de um salão, feira internacional ou museu. As fotografias de Candeias, por sua vez, operam num espaço discursivo diferente das duas vertentes apresentadas. Isto, principalmente por causa do tipo de fotografia, retratos, e de sua forma de organização: um álbum.

---

³⁸ KRAUSS, Rosalind. *Op. Cit.* p. 40.

Assim como um álbum de família, este conjunto de imagens de Candeias aproxima membros de um mesmo grupo, que possuem algo em comum. A função de tais imagens não tem a ver com a ciência empírica ou o espaço de exposição dos museus. Um álbum deve ser manipulado, passado de mão em mão. Tem aparentemente a simples função de comprovar que aquelas pessoas realmente existiram e estiveram reunidas naquele local. Não um lugar qualquer: a Boca.

O ato de confecção de um álbum sugere novamente uma ação do fotógrafo sobre o material fotográfico. Ele elege, seleciona, recorta, aproxima, une diversos corpos cuja identificação seria impossível, para uma pessoa estrangeira ao cinema paulista da época, sem a ajuda das legendas. Eis mais uma forma de reafirmação do poder dos personagens fotografados, que terá reflexos também sobre os personagens filmados. Um álbum é uma coleção de fragmentos, unidos com uma finalidade de legitimação de um determinado grupo. No caso de Candeias, o gesto originador do álbum, para além de validar um determinado grupo de cineastas, atores, atrizes, críticos e técnicos de cinema, possui uma vertente espacial: busca unir tais corpos ao espaço da Boca, espaço imantado e, do ponto de vista do álbum, fundador do próprio cinema brasileiro.

Com o intuito de exemplificar tal gesto fundador, podemos retornar ao grupo de fotografias, para a descrição de mais alguns exemplos. É possível identificar duas formas básicas desta ação de recorte, tendendo a uma aproximação entre os corpos e o espaço da Boca. A primeira delas é a aproximação, em uma mesma cartela, das fotos de duas pessoas diferentes, uma delas situadas nas imediações da Boca e a outra não. É a situação da página 65, na qual os retratos de dois cineastas, ambos resultantes já de processo de recorte inicial, são colocados lado a lado.

Página 65

A aproximação espacial é reiterada pela rima existente entre o posicionamento da cabeça dos dois. O retrato de Adhemar Gonzaga, acima referido, foi feito na Boca, provavelmente por Candeias. Nele estão novamente as rimas verticais explicitadas, em primeiro plano, pela relação do corpo com os postes e, ao fundo, pela enevoadada presença da torre da Estação Júlio Prestes. Completando o conjunto de referências à Boca, presentes nas fotos de Candeias, na mesma foto é possível identificar ainda o braço do carrinho de um provável carregador de latas de filmes.

A intervenção do fotógrafo sobre as ampliações está sempre presente e, em alguns momentos, tende a uma segunda forma de recorte que visa aos próprios corpos, aproximando-os por meio de colagens fotográficas, nas quais os contextos de origem de cada material é descartado. Quando se trata da colagem envolvendo apenas dois retratos, o contexto de um deles se perde. A aproximação em relação ao espaço da Boca se dá, assim, por meio da negação do contexto inicial de uma das imagens. Assim se apresenta a página

46, na qual duas “menecas”³⁹, acompanhadas por Teixeira e Linita Perroy atravessam uma das ruas da Boca do Lixo, possivelmente a do Triunfo. Unindo-se a elas, a partir do canto inferior esquerdo, as figuras de, como referido pelas legendas, Raul Calhado, Luiz Gonzaga e Wilson, têm as suas cabeças sobrepostas à rua da foto de cima. Por meio deste simples trabalho de colagem, os três últimos rapazes encontram-se assim associados ao espaço da Boca. O contexto ao qual pertenciam anteriormente, não se sabe e também parece não interessar. Unidos, fazem parte de um mesmo grupo, sob a tutela do espaço da Rua do Triunfo.

Página 46

³⁹ A legenda da referida cartela de fotos 46 usa a palavra “meneca” para referir-se às senhoritas.

Em outras páginas do álbum, o uso do recorte para a aproximação dos corpos acaba extrapolando a simples função de aproximação entre corpos e o espaço da Boca. Tal uso permite, também, a criação de uma contigüidade espacial entre duas fotos diferentes, ambas tiradas nas imediações da boca, como no caso da página 97.

Página 97

Outro efeito do uso do mesmo procedimento é o amontoamento de corpos, ainda tendo por pano de fundo as calçadas e interiores de bares da mesma região. Na página 100, por exemplo, Candeias faz uma homenagem aos diferentes tipos humanos que transitavam pelas imediações da Boca. Prostitutas, transeuntes, um mendigo e até um estranho anão, cuja fisionomia lembra aqueles de *Também os anões começaram pequenos* (1970), de

Werner Herzog, estão contemplados nesta fotomontagem. Provenientes de fotos e contextos fotográficos diferentes, estão de tal forma recortados e aglomerados que dão a impressão de uma grande amontoamento de corpos, ao qual foi ironicamente atribuído pelo fotógrafo o nome “Pygocentrus Piraya”.

Página 100

O nome composto a partir de uma tentativa tosca de aproximação em relação à sonoridade do latim, de novo reafirma a importância das legendas na composição geral do álbum. Nesta foto, a idéia próxima ao latim (“Pygocentrus Piraya”) parece remeter à tendência de mapeamento documental da fauna humana freqüentadora da Boca do Lixo, apontada por Ricardo Mendes na obra fotográfica de Candeias, com base nas idéias do

próprio cineasta⁴⁰. O título da composição da página 100 refere-se a tais figuras a partir de um ponto de vista objetivo, uma tentativa irônica de roupagem científica, embora aplicado a uma imagem resultante de uma abordagem bastante próxima e descontraída.

Embora a exposição fotográfica *A boca*, referida anteriormente neste capítulo, por motivos óbvios de impossibilidade de reconstituição do grupo de fotografias expostas, não faça parte do *corpus* de documentos aqui analisados, alguns dos comentários tecidos a seu respeito parecem remeter-se à produção fotográfica de Candeias como um todo. É possível uma referência às críticas escritas por Miguel de Almeida (rapaz também captado pelas lentes de Candeias em uma de suas idas à Boca.) no contexto da abertura da mesma exposição em 1984. Sob o intrigante título “Flagrantes de uma estética bizarra”, o crítico expõe suas impressões a respeito da referida exposição. ,Enfatiza a abordagem feita por Candeias do universo urbano e, em especial, dos personagens marginais que rondam a Boca. Subsidiando a argumentação deste crítico, encontra-se uma certa tônica de geógrafo urbano, principalmente quando ele aponta nos trabalhos do fotógrafo a representação de uma Boca do Lixo, pensada em termos físicos e humanos, na qual coexistem diferentes temporalidades, comportamentos e linguagens. Esta parece ser a base da estética bizarra referida por Almeida referida: parte da constatação de tal multiplicidade de elementos para buscar o desconhecido, o inaudito. A partir dos comentários do crítico é possível depreender que, neste espaço cuja arquitetura incorpora temporalidades múltiplas, os personagens também apresentam múltiplas fisionomias e comportamentos. A sua idéia de estética bizarra passa, portanto, pelas fisionomias e comportamentos, cuja multiplicidade pode ser identificada nas fotos do álbum. Indo além daquelas figuras já referidas na descrição da página 100, é possível fazer referências a personagens como: a pose de cowboy de Tony e Steff, na página 85; os mexicanos da página 87; o figurino do cangaceiro da página 88; a espontaneidade do travesti Cristina na página 99, a espontaneidade em alguns momentos promíscua das prostitutas das páginas 98 e 103, além da resignação e desprezo dos olhares dos índios da página 107. Para Almeida, algumas destas fisionomias e poses estariam relacionadas ainda a clichês, tais como o *western*, e a sua incorporação pelo cinema brasileiro, presente na página 85, além do cangaceiro

---

⁴⁰ MENDES, Ricardo. “Candeias fotógrafo.” In. *Op cit.* p.94.

Geraldão Virgulino da página 88 e as possíveis referências a um tipo de personagem presente nos filmes do Cinema Novo, em especial *Deus e o diabo na terra do sol* (1964).

É importante também destacar, para encerrar as referências às considerações de Almeida Salles, a questão colocada por ele sobre a manipulação, ou transformação, presentes na forma de Candeias abordar tais personagens. Trata-se de um olhar crítico, pautado também na “alquimia da transformação”. Uma transformação presente na idéia de um clique quase irônico – flagrando os personagens, descobrindo algo inaudito –, ou ainda, nas referências à caricatura⁴¹. Neste extremo, chegamos a uma nova maneira de manipulação dos corpos, de forma a reafirmar o poder exercido pelo fotógrafo sobre os personagens. A deformação dos corpos pelo uso da lente grande angular é explicitada em apenas uma das fotos do álbum aqui discutido, mas não é difícil demonstrar sua recorrente utilização no trecho da produção fotográfica de Candeias a que foi possível o acesso.

O retrato em questão mostra o cineasta Sérgio Person fazendo um sinal de “ok” com uma das mãos. O tamanho de sua mão é aumentado por meio de uma distorção que atinge também, ao fundo, o próprio espaço urbano representado. Esta mesma utilização aparecerá em outros trabalhos de Candeias tais como o livro de fotografias *Uma rua chamada Triunfo* e o documentário *Bocadolixocinema*. Como forma de exploração do grotesco, o uso da lente grande angular nos remete a um ensaio fotográfico, publicado por ele em *Cinema em Close-Up*⁴². Neste ensaio acompanhado por um pequeno texto, Candeias apresenta fotos de uma moça nua, feitas com uma “objetiva de foco curto”⁴³. Embora a primeira parte do texto forneça dados técnicos a respeito do tipo de lente, como a câmera e película usada, a tônica do ensaio e do texto é mesmo o tema do nu feminino. Propondo uma forma de abordagem com quedas para o grotesco, Candeias questiona o uso do corpo feminino presente no cinema, teatro e publicidade da época, o qual encontrava-se vinculado à idéia do desnudamento para a venda, utilizando-se o nu para vender “desde segredos de estado a papel higiênico”⁴⁴. Nas referidas imagens, o corpo da garota tem as nádegas aumentadas, dando origem a uma massa de celulite, passando assim a um outro

---

⁴¹ Junto com a exposição *A boca*, Candeias expôs um conjunto de caricaturas, feitas por um amigo, inspiradas nas fisionomias de personagens presentes nas fotos. Este dado está presente no próprio artigo de Miguel Almeida.

⁴² CANDEIAS, Ozualdo. “Ozualdo R. Candeias.” *Cinema em Close-Up*, v. 3, n.14, 1977. pp. 8-9.

⁴³ Ibidem. p.9.

⁴⁴ Ibidem. p.9.

registro. O corpo chama a atenção por causa da expressividade de sua massa. Nas palavras do próprio fotógrafo, “a celulite, a luz e a deformação foram utilizados como elementos estético/dramáticos”.⁴⁵ Resta ressaltar a reincidência deste gosto pelo grotesco na obra fotográfica, como foi destacado, e também nos filmes do cineasta, com a distorção dos corpos seja pelo uso de lentes diferentes da 35mm, pela luminosidade, ou ainda pela predileção por corpos fisicamente deformados.

Entre os exemplos de tal predileção está o filme *A visita do velho senhor*, em cujo início é usado um tipo de lente para embaçar a imagem, aproximando-nos da visão distorcida de um portador de catarata. Ou ainda um deficiente físico de *Aopção*, que come segurando o garfo entre o ombro e o pescoço, sobe escadas de cabeça para baixo e usa os braços como pernas.

Mais uma referência possível ao uso da grande angular é um conjunto de retratos de cineastas, também constantes no acervo do laboratório fotográfico da Cinemateca Brasileira. Neles estão representados cineastas como Sérgio Person, Ary Fernandes, Anibal Massaini, Edward Freund, Lima Barreto e Maurício Rittner, a partir de uma técnica baseada na colagem de fotos. O retrato inicial de cada uma destas pessoas, feito com uma grande angular, é recortado e colado sobre outro fundo, composto por outros rostos, objetos e legendas⁴⁶ com o nome do cineasta e de filmes produzidos. Esta fotomontagem é depois novamente fotografada e emoldurada. A imagem final é um tipo de colagem que representa os grotescos rostos, circundados por diversas figuras fragmentadas e legendas. A moldura, por sua vez, contextualiza a foto em relação a um uso específico. Se por um lado parece o enquadramento remeter à exposição da foto em uma parede, por outro as dimensões reduzidas indicam uma possível troca de mão em mão. No fundo, a moldura serve como elemento atenuante da importância das figuras dentro dela representadas. Os cineastas são afirmados enquanto estrelas, dignas de serem memoradas, afixadas em uma parede como um quadro. Embora também sejam trocados e passados em imagens altamente fragmentadas, funcionam como uma prova de sua existência e do ofício por ela realizado. Recaimos aqui novamente na legitimação social de um grupo por meio de um conjunto de fotografias. Assim como o álbum, tais quadrinhos podiam ser passados de mão em mão, de forma a legitimar e unificar uma família, um acontecimento ou um ritual. A

---

⁴⁵ Ibidem. p.9.

⁴⁶ Em algumas das fotomontagens as legendas são escritas à mão.

passagem, de mão em mão, das mesmas fotografias, cuja forma remete àquela de certos retratos familiares, pode ser vista como mais uma forma de manipulação dos corpos de tais cineastas, agora já transformados em personagens, ou membros de um grande clã. A partir da documentação fotográfica realizada por Candeias vislumbra-se o tipo de envolvimento estabelecido por ele com os freqüentadores e a produção cinematográfica da Boca. Embora esteticamente seus filmes aproximem-se mais das obras do grupo denominado Cinema do Lixo, ou cinema cafajeste, as fotografias apontam uma intrínseca relação com os diversos grupos na região fixados, incluindo aqui os produtores de comédias eróticas. A convivência estabelecida parece ultrapassar o contato profissional, configurando-se como o reconhecimento, ou legitimação social, do cineasta/fotógrafo como o detentor do poder de fixar e criar a memória daquele grupo de pessoas.

Retomando as colocações de Almeida cujas inferências motivaram a digressão acima, o modo pelo qual ele aborda o trabalho fotográfico de Candeias permite reafirmar uma das idéias colocadas no início deste capítulo. O trabalho do fotógrafo possui em suas bases uma forma de abordagem dos corpos (e, porque não, também do espaço) na qual coexistem duas tendências: uma brusca aproximação, em termos de corpos e espaço que apenas se mostram, se dão ao olhar, e uma nervosa ação de Candeias sobre os mesmos, sobre as fotografias e, também, sobre a sua forma de organização e ordenação. Assim, se a identificação de uma tendência de documentação dos tipos humanos da Boca aproxima-se da primeira forma descrita, as decorrências da idéia de transformação apontam para o segundo tipo citado.

O trabalho com a fotografia e, com ele, a idéia de ação de Candeias sobre os corpos, o espaço e o suporte em si da imagem atinge outro patamar quando pensamos nos documentários *Uma rua chamada Triumpho 1970/71* e *Uma rua chamada Triumpho 1971/72*. São duas versões de um mesmo curta metragem. Neles, a história da Rua do Triunfo e do movimento de cineastas e outros profissionais da área, é contada, com base numa reapropriação das fotografias feitas por Candeias. Por meio da técnica de *table top*, as fotografias ganham dinâmica, abordadas pelos nervosos movimentos óticos e oscilações de câmera feitos pelo cineasta. Assim, a câmera explora tais imagens recortando-as, percorrendo-as minuciosamente, aproximando-se, distanciando-se, entre outros deslocamentos bruscos. Os trechos de fotografias, recortados pelos enquadramentos

escolhidos, sucedem-se ao som *off* de uma voz que cumpre a mesma função das legendas no caso do álbum: explica quem são as pessoas apresentadas pelas imagens, citando nomes, filmes e empresas às quais estão ligados. Novamente neste documentário percebe-se a importância dada aos corpos, apresentados por meio de retratos filmados. Assim como nas fotos, a Boca aparece como um importante espaço/cenário. No filme, ela adquire uma história e uma temporalidade na qual os corpos e a atividade cinematográfica se inserem.

No primeiro dos filmes, a narrativa possui o tempo de um dia, do amanhecer ao anoitecer. Uma temporalidade organizada em termos do tipo de frequentador que ocupa o espaço: de manhã, pessoas de profissões marginais, à tarde, o pessoal do cinema e, à noite, as prostitutas. A referida temporalidade, entretanto, é muito mais uma moldura para a apresentação de cineastas, técnicos, atores e atrizes, frequentadores da região.

Neste sentido, o poder organizador da narrativa não é exatamente o das ações dos personagens ou o decorrer da duração do dia, mas, principalmente, a sucessão de fotos, coordenadas por uma montagem cujo gesto fundador aproxima-se da forma de ordenação das fotos do álbum já descrito. Neste último, a ação de recorte aproxima os corpos do espaço da rua do Triunfo e, em alguns momentos, torna próximos os próprios corpos entre si, aglomerando-os. No documentário, o gesto de recorte é assumido pela montagem, encarregada de avizinhar os diferentes planos correspondentes a diversos trechos de fotos, sem esquecer também a participação dos *zooms* e movimentos de câmera, cujo efeito principal é induzir uma leitura determinada das imagens, estas últimas também mostradas a partir de movimentos também próximos à ideia de recorte.

Quanto ao espaço, no caso do filme, a Boca é o próprio tema, explicitado no nome da fita. O gesto assim não busca necessariamente a aproximação dos corpos em relação a tal espaço. Entretanto, está presente na narrativa do filme, cujos desdobramentos respeitam o fluxo da vida diária da rua do Triunfo. No documentário, a referida rua é devidamente apresentada, de acordo com a sua localização espacial em relação ao resto da cidade, a sua arquitetura, além das referências à prostituição, à intervenção da polícia e à apropriação de tais histórias pelos jornais.

Resta apontar uma continuidade entre a ideia de verticalidade apontada nas fotos e a forma de apropriação delas pelos movimentos de câmera. As torres da Estação Júlio Prestes continuam sendo uma das grandes referências espaciais. Dela parte a primeira

imagem diurna do filme, apresentando a rua por meio de um *zoom-out*. Em outro dos planos, a câmera realiza um movimento vertical, saindo do relógio da torre para a rua, onde estão localizadas as pessoas cujos nomes são citados pela voz em *off*.

Os comentários aqui reunidos servem como subsídio a um estudo mais amplo a respeito da produção fotográfica do cineasta. Poderiam envolver também uma contextualização sobre a história da fotografia brasileira, a averiguação mais detalhada quanto à utilização pelos frequentadores da Boca do Lixo, bem como das poses e das diversas formas de relação estabelecidas entre fotógrafo e fotografados. Um trabalho de reorganização e mapeamento da obra fotográfica de Candeias, levando em conta um universo documental amplo, porém até agora inacessível, poderá ajudar a responder estas questões. O objetivo aqui ambicionado, dadas as diretrizes da presente pesquisa, foi apenas apresentar um trecho da referida produção, apontar a idéia de projeto a ela relacionado, e indicar a constituição do corpo e do espaço como categorias plausíveis de abordagem. Categorias estas que permitem traçar paralelos entre as fotografias e os filmes de Candeias.

Considerações sobre os traços iniciais da cidade cinematográfica dos filmes de Candeias: Rodovias e Ensino industrial.

Na cidade cinematográfica dos filmes de Candeias a metrópole freqüentemente exerce um tipo de força, ou imantação, sobre os trajetos dos personagens. Nos filmes onde a trajetória une campo e cidade, a malha urbana, ou mais especificamente o eixo Santa Ifigênia– Centro histórico, desponta como a referência espacial para o movimento dos migrantes recém-chegados e outros tipos de trabalhadores. Em *Zezero*, o vetor do movimento inicial do personagem tem como ponto de chegada a estação Júlio Prestes e as imediações da estação da Luz, antes de ganharem ênfase espaços relacionados à construção civil. Em *O Candinho*, o caipira chega à cidade pelas margens do rio Tietê, passando por favelas e ruas da região central, incluindo aqui a Rua do Triunfo, num primeiro movimento que se conclui na Catedral da Sé. Em *Aopção ou as rosas da estrada*, grande parte das ações ocorrem dentro de carros, caminhões e cantos de estradas; como ponto de chegada, entretanto, o centro histórico de São Paulo, representado pelo viaduto Santa Ifigênia e pela Boca do Lixo. Em *Rodovias* (1962), o centro é o início da trajetória realizada durante o filme. No começo, imagens do centro da cidade, com destaque ao imponente prédio do Banespa, constituem um preâmbulo para um movimento que se desdobra por meio das estradas de rodagem, desbravadoras do interior do Estado de São Paulo.

Nos filmes cuja ação se desdobra predominantemente dentro da cidade, iniciando-se já dentro dela, o eixo centro histórico–Santa Ifigênia aparece como um dos pólos de referência para o trajeto dos personagens. Em *A margem* e *As bellas da Billings*, o papel espacial exercido pelo campo nos outros filmes citados é substituído por regiões intermediárias (abandonadas, não-urbanizadas ou deterioradas), situadas às franjas da cidade. No primeiro, a tendência aglutinadora da região central é dividida com espaços, de primordial importância para o entendimento do filme, situados às margens do rio Tietê. No segundo, o vai e vem dos personagens se desdobra entre o centro da cidade e uma casa, partindo de referências diegéticas, situada nas proximidades da represa Billings. Embora os espaços aqui referidos pareçam interagir em termos da conhecida oposição centro-periferia, ou cidade campo, existe uma tendência gradual, ao longo da obra do cineasta, a uma abordagem que, cada vez mais, aproxima as mesmas regiões. Gradativamente unidas por meio do abandono e da

exclusão associados a tais espaços, podem ser pensados como espaços fragmentares de uma cidade que rui, junto com a potencialidade do centro histórico como região de concentração, ligada ao progresso. De fato, passa-se da cidade promissora, relativamente acolhedora e vista a partir de um olhar cosmopolita, característica das representações cinematográficas dos anos 1950¹, para uma cidade gradualmente mais pessimista, mostrando-se como o infernal reverso do processo de modernização levado a cabo a partir dos anos 1960. Em contraponto a este último tipo de cidade, delineado a partir do primeiro longa *A margem*, é importante averiguar a cidade representada nas fitas produzidas pelo cineasta no início dos anos 1960, sobre os quais ainda ecoam traços de pujança e cosmopolitismo da cidade de filmes dos anos 1950.

Durante o longo período de atividade cinematográfica, que se estende da década de 50 aos dias atuais, o cineasta realizou cinejornais, documentários e filmes de ficção. O início de sua carreira permanece ainda pouco estudado devido à inexistência de um levantamento sistemático dos títulos de reportagens e cinejornais dos quais participou e de dados a respeito da própria existência do material. Em biografia² do cineasta, há referências sobre a sua relação cinejornais tais como os da World Press, do Primo Carbonari, do Bandeirante na Tela, do Notícias Catarinenses, da Campos filmes e da produtora de Michel Saaddi, entre outras referências. Entre outras referências possíveis, há o trabalho junto à Jota Filmes, tal como sugerido por Maximo Barro³. Ângela Aparecida Telles⁴, embora sem entrar na discussão das imagens propriamente ditas, salienta a importância destes primeiros trabalhos de reportagem do cineasta para o amadurecimento de sua técnica. Aponta neles a existência de uma autonomia, na produção, para a experimentação, o improviso e a criação com poucos recursos, marca registrada de filmes posteriores do cineasta. Do ponto de vista da abordagem proposta na presente pesquisa, dois documentários institucionais feitos com o apoio do Governo Estadual de São Paulo, *Rodovias* (1962) e *Ensino Industrial* (1962), caracterizados pela presença do narrador em *off* característico dos cinejornais e pela pujança da cidade

---

¹ Para a caracterização da cidade representada por meio do cinema industrial dos anos 1950, ver descrições feitas por Rubens Machado de filmes como *O amanhã será melhor* (1952), de Armando Couto, e *Candinho* (1952), de Abílio Pereira de Almeida. Cf. MACHADO JÚNIOR, Rubens. "São Paulo e seu cinema: para uma história das manifestações cinematográficas paulistanas (1899-1954)." In: PORTA, Paula (Org.) *História da cidade de S. Paulo*. v. 2. São Paulo: Paz e Terra, 2004. pp. 479-492.

² PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloisa C. *Ozualdo Ribeiro Candeias 80 anos*. São Paulo: Heco Produções, 2002. pp. 15-31.

³ Entrevista concedida ao pesquisador.

⁴ TELLES, 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. P.161.

representada, permitem esboçar um ponto de partida , ou contraponto, a partir do qual há a maturação da cidade cinematográfica em sua obra.

Durante esta trajetória profissional do cineasta, ocorre um processo de amadurecimento dos traços estilísticos e uma sugestiva modificação dos traços da cidade representada. O metamorfoseamento da cidade promissora e imponente do início dos anos 60 em uma cidade não-urbanizada e deteriorada, a partir de *A margem*, corresponde de alguma maneira à trajetória profissional do cineasta, que começa a produzir filmes em um momento de transição, das tentativas do cinema industrial para o cinema brasileiro moderno.

Embora o aprendizado da técnica do cinema por Candeias esteja permeado por certo autodidatismo, tal como indicado por ele em entrevistas, o cineasta frequentou o Seminário de Cinema do MASP, concluindo-o em 1959⁵. Fundado em 1949, ligado inicialmente à Associação do Museu de Arte, o Seminário tinha visivelmente entre seus objetivos a preparação de técnicos assistentes, para suprir a demanda de trabalho gerada pela fundação da Vera Cruz e outras grandes empresas cinematográficas. A partir de 1959, o curso passou a ser ministrado nas dependências da FAAP, em decorrência de convênio firmado entre as duas instituições. Algum tempo após o término do curso, valendo-se também do apoio de professores e membros do quadro administrativo do Seminário, tais como Máximo Barro e Flávio Tambellini, Candeias inscreveu projetos de documentários junto a concursos ligados ao Governo do Estado. Os filmes *Polícia Feminina*, *Ensino Industrial* e *Estradas* foram produzidos a partir da ajuda financeira do Estado.

Ensino industrial é um documentário institucional feito para propagandear os esforços do governo Carvalho Pinto (01/1959 a 01/1963) na implementação do ensino profissional por meio das escolas técnicas. A estrutura do filme está baseada na fala de uma moça, sempre em *off*, que relata as experiências do filho e do neto na escolha de uma profissão. Do ponto de vista espacial, o filme tem início em uma vila ou bairro afastado, com crianças brincando na rua, local de moradia da personagem que narra, e se desdobra para o centro de São Paulo, acompanhando a busca de um dos personagens por uma melhor colocação no mercado de trabalho. No bairro, as possibilidades de

---

⁵ As datas de início e conclusão do curso pelo cineasta são incertas. Um de seus currículos indica o período 1956-59. (Cf. CANDIEAS, Ozualdo. [Currículo do cineasta] 1980? Arquivo Plínio Garcia Sanchez.) Já o material de divulgação do curso, examinado junto ao Arquivo referido, indica a duração de dois semestres, para o curso básico, e três, para o de especialização. Cursos estes que poderiam ser cursados concomitantemente a partir do segundo semestre. (Cf. Material de divulgação relativo ao Seminário de Cinema do MASP. Arquivo Plínio Garcia Sanchez. Acervo da Cinemateca Brasileira).

aprendizagem em oficinas são precárias, ao passo que a ida à cidade possibilita a ascensão profissional, por meio do aprendizado em escolas técnicas. A oposição espacial entre bairro e cidade estará presente durante todo o filme, marcada pelo descompasso entre as imagens e a fala em *off*. As primeiras, mostrando a punjança e a grandiosidade do espaço urbano, unindo progresso da cidade e o destino dos jovens trabalhadores. A última, maravilhada com as possibilidades promovidas pela cidade, mas sempre situada espacialmente no bairro e, como aponta Alessandro Gamo⁶, com dificuldades em compreender as mudanças vindas com o progresso.

A sequência de imagens em que o personagem chega ao centro da cidade é também significativa. Depois do pedido de demissão da oficina onde trabalhava, numa região afastada da cidade, o personagem inicia uma rápida trajetória que o leva do bairro ao centro histórico. Esta ruptura espacial, comparável a um rito de passagem, é realizada por meio do movimento do bonde, cujos trilhos desembocam imaginariamente no viaduto do Chá. A cidade se faz presente pelo letreiro do bondes, os trilhos, o deslocamento espacial, o simpático entregador de jornais com boina na cabeça e o olhar que desliza sobre a coluna de empregos do jornal. No final deste breve itinerário, duas fotografias do viaduto do Chá, tomadas provavelmente do viaduto da santa Ifigênia: uma do início do século XX, com o antigo viaduto, e outra mais recente, com o viaduto novo. Depois de mais alguns planos mostrando o trânsito no centro da cidade, uma panorâmica vertical, do céu para o chão, mostra o prédio do Banespa. A partir das imagens do viaduto do Chá, a voz em *off*, espacialmente ligada ao bairro, desabafa: “E o tempo foi passando, passando, e quando agente se assusta, tudo mudou. A cidade cresceu, os filhos casaram e a gente está fora de moda.”

No filme *Rodovias*, outro documentário institucional realizado pelo cineasta no mesmo ano, é tematizado o plano de ação do governo Carvalho Pinto na construção de estradas de rodagem. Nele São Paulo aparece como o ponto de partida das estradas que desbravam o interior do estado, permitindo a troca de produtos e o progresso. Explicadas pelo discurso propagandista do narrador do filme, as imagens de São Paulo buscam demonstrar a verticalidade desta cidade construída por milhares de trabalhadores anônimos.

O primeiro movimento espacial do filme não é realizado por um personagem determinado. São três planos que fazem uma aproximação sucessiva em relação à

---

⁶ GAMO, Alessandro. “Ensino Industrial.” In: PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloisa C. *Ozualdo Ribeiro Candeias 80 anos*. São Paulo: Heco Produções, 2002. p. 76.

cidade, tendo por alvo o prédio do Banespa: uma panorâmica horizontal apresenta a cidade, ao longe, como uma parede de vidro e cimento; um plano fixo recorta a região do Banespa; uma panorâmica vertical, do céu para o chão, mostra o prédio do banco, rasgando os ares com imponência, reproduzindo um verdadeiro clichê dos cinematografiastas paulistanos cinema paulistano, tal como descrita por Rubens Machado Jr.⁷ a partir do filme *Vistas de São Paulo*, de B.J. Duarte. Assim o espectador é jogado diretamente no centro de uma cidade dominada pela multidão, cuja eloquência é aumentada pelas palavras do narrador: “Aproxima-se de 4 milhões a população válida que apressada e diurnamente movimenta-se nas ruas da cidade grande, da cidade de São Paulo. São os anônimos construtores do nosso progresso.”

Logo após, o narrador anuncia o outro mundo ao qual os trabalhadores da cidade estão ligados por meio das rodovias: não menos anônimos do que os últimos, os trabalhadores rurais. Separados por apenas algumas frações de segundo, um corte, os espaços correspondentes a destes dois tipos de trabalhadores anônimos são unidos, explicitando a idéia central do filme: as estradas como elos entre a cidade e o campo. Os movimentos dos corpos, formigando como uma multidão anônima pelo espaço chocante do cimento da cidade, logo dão lugar aos movimentos dos carros e caminhões sobre as autoestradas, predominantes durante o filme.

Nestes dois documentários, percebe-se uma cidade com ares de progresso, em plena ascensão, cujo centro histórico poderia ser comparado a uma locomotiva a todo o vapor. Faz parte desta monumentalidade uma disjunção entre espaço urbano representado e corpos dos personagens. Em *Ensino Industrial*, o corpo do personagem desaparece durante a seqüência que apresenta a cidade. No filme *Rodovias*, não existe um personagem mas um olhar que sobrevoa a imponente cidade, distante, abordando os transeuntes como uma massa destituída de humanidade, cujas relação com a cidade é a mesma que a dos automóveis com as estradas. A impressão é aquela de um olhar distante em relação aos personagens, pautada pela impessoal voz *off* que, a todo momento, indica a leitura a ser feita pelo espectador. Neles ainda resiste a idéia de um centro ligado ao progresso, definidor dos destinos dos personagens ou habitantes anônimos, em contraposição ao que dele está fora. Neste sentido, no caso de *Ensino Industrial* a periferia é o lugar do atraso e, em *Rodovias*, o interior do Estado deve ser desbravado, asfaltado, aderindo aos ecos provenientes da capital.

---

⁷ MACHADO JÚNIOR, Rubens. *São Paulo vista pelo cinema*. Idart: 1992, p. 86.

A partir do primeiro longa metragem *A margem*, entretanto, os diferentes espaços da cidade são representados a partir de sua degradação. De uma cidade cujos louvores são exaltados por um locutor ou pela voz de uma das personagens em *off*, passa-se a uma cidade não mais narrada por alguém a ela externo e, sim, desvendada por meio da trajetória de seus personagens e da plasticidade configurada a partir de elementos como movimentos de câmera, atuação dos personagens e o cenário urbano.

A margem: modalidades de transição, entre a várzea a região central de São Paulo

Primeiro longa metragem de Candeias, *A margem* foi um dos mais comentados e polêmicos filmes do cineasta. Filmado em 1967, usando entre suas locações a céu aberto trechos das margens do rio Tietê, o filme foi feito em um esquema de cooperativa, tendo por sócios iniciais Ozualdo Candeias e Michel Saadi. Os atores e atrizes, dos quais apenas Mário Benvenuti¹ era conhecido na época, possivelmente aceitaram participar desta produção nos termos colocados pelo cineasta: tratando-se de uma cooperativa, o dinheiro só seria recebido depois², a partir da renda da fita com a fita, caso a mesma se pagasse realmente. Ainda durante as filmagens, Candeias e Saadi romperam relações, sobrando nas mãos do cineasta paulista a tarefa de finalizar e lançar o filme. O fato é que existe uma certa aura de precariedade em torno de *A margem*, partindo de dados relativos às suas condições de produção e atingindo também as próprias qualidades técnicas e estéticas, tal como vistas por alguns trechos da crítica³. Outro fator a contribuir neste sentido foi a identificação, pela crítica e espectadores, do espaço do filme com aquele das margens do rio Tietê, trazendo no bojo de tal associação a carga simbólica socialmente atribuída às várzeas do referido rio que, na época, já eram vistas como local de enchentes e ligado à insalubridade.⁴

O poder de fascinação exercido por um rio sobre as cidades que tem origem nas suas margens, incluindo aqui a presença de tal curso de água na constituição do imaginário dos habitantes de tais cidades, encontra-se certamente consubstancializado nas produções artísticas. No caso da arte cinematográfica, seria possível elencar uma miríade de obras relacionadas à presença dos rios, das origens do cinema aos dias atuais. Em algumas destas obras, porém, estes canais de água acabam assumindo um papel

---

1Em 1967, Benvenuti já havia participado de diversos filmes, tais como *Mulheres e milhões* (1961), de Jorge Ilelli, *O crime do Sacopã* (1963), de Roberto Pires, e *Noite Vazia* (1964), de Walter Hugo Khoury. Com sua atuação neste último filme, no papel de um burguês entediado, ganhou diversos prêmios, entre os quais prêmio Saci, como melhor ator.

2 Depoimento de Bentinho a respeito das filmagens de *A margem* indica que os atores trabalharam, ao mesmo inicialmente, sem receber e alimentados graças ao restaurante de Benvenuti. Cf. BENTINHO. "Bentinho" In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.) *Ozualdo R. Candeias 80 anos*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.111.

³³ José Mário Ortiz Ramos, ao contextualizar o filme em relação ao denominado Cinema Marginal, aponta tratar-se de um "poético manifesto que traz à tona não somente a marginalidade que ronda a grande cidade modernizada, mas também a incipiência das formas de produção do cinema brasileiro (...) A criatividade, a constante invenção do cineasta reelaboram e transmutam a dupla pobreza – do universo enfocado e da própria forma de realização." Cf. RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 67.

4 Na época, a crítica salientava a insalubridade da área na qual a equipe trabalhava. Cf. BLANCO, Armindo. "Um mercado hostil aos nacionais". *O globo*, Rio de Janeiro, 7 mai. 1978.

maior do que o de simples elemento de cenário. É o caso, por exemplo, das chamadas ficções fluviais, características da escola realista francesa dos anos 20, tais como descritos por Païni⁵. Em tais filmes, caracterizados por barcos deslocando-se pela rede fluvial francesa, o rio, incluindo aqui o movimento de passagem das margens ao fundo, além das relações com elas estabelecidas pelos corpos dos personagens, adquire uma importante função narrativa. Entre as obras referidas pelo crítico francês estão *La fille de l'eau* (1925), Jean Renoir, *La belle nivernaise* (1923), Jean Epstein, *Maldone* (1928), Jean Gremillon e *L'Atalante* (1934), de Jean Vigo. Dando continuidade à importância dada aos limites geográficos situados entre a água e a terra, existem ainda aqueles filmes nos quais o mar propriamente dito assume papel relevante. Entre eles poderia ser citados, por exemplo, *Limite* (1931).

No caso da filmografia ligada à cidade de São Paulo, excetuando-se a presença do rio em cinejornais, são difíceis e raras as referências a filmes de ficção nas quais o Tietê tome parte como um personagem, ou espaço com função narrativa privilegiada. O referido rio, local de passagem de bandeirantes para a exploração do interior paulista, faz parte da história desta cidade, situada em uma bacia hidrográfica, caracterizada pela presença de diversos e sinuosos rios.

A forma por meio da qual o filme de Candeias se reapropria do rio, permite relembrar traços da atualmente esquecida natureza do espaço, sobre o qual se desdobra grande parte do tecido urbano de S. Paulo. Chamada anteriormente de Campos de Piratininga, a região da cidade é composta por colinas, terraços fluviais e extensas várzeas. Como aponta Seabra⁶, o espaço destes rios era um longo e sinuoso leito de meandros, constituindo uma planície de inundação bastante vasta, sendo os leitos dos mesmos rios refeitos entre uma e outra cheia. Constituída por um amplo terreno alagadiço, entrelaçado por colinas e terraços fluviais, a paisagem paulistana, como salientado por Jorge⁷, foi marcada até o início do século vinte pela marcante presença de rios, pontes, várzeas e aterrados. Elementos estes reincidentemente incorporados às obras daqueles que, até então, registraram a cidade por meio de palavras ou imagens. As diversas modalidades de apreensão da cidade de S. Paulo como espaço de várzea

---

5 PAÏNI, Dominique. "Au film de l'eau". In: BOURGEOIS, Nathalie; BENOLIEL, Bernard; LOPPINOT, Stéfani de. *L'Atalante – un film de Jean Vigo* Paris : Cinemathèque Française: Pôle Méditerranéen d'Education Cinématographique, 2000. pp. 82-89.

6 SEABRA, Odette Carvalho de Lima. *Meandros dos rios nos meandros do poder: Tietê e Pinheiros – valorização dos rios e das várzeas na cidade de S. Paulo*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Geografia, USP. São Paulo, 1987. p.12.

7 JORGE, Janes. *O rio que a cidade perdeu. O Tietê e os morados de S. Paulo 1890 -1940*. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História, USP. São Paulo, dez. 2004. p.29

merecem um estudo mais detalhado. Entre as apropriações cinematográficas aparecerão necessariamente os cinejornais, nos quais se varia entre a apresentação do Tietê como espaço de lazer, com as regatas e competições de natação, e a representação do mesmo como foco de intervenção por parte do poder público. No cinejornal *Bandeirante na Tela* no. 74, por exemplo, são enfatizadas as intervenções feitas, visando a retificação do curso e a construção de pontes sobre o rio, durante a administração de Adhemar de Barros⁸. O cinema, entretanto, composto por imagens em movimento, permite outras formas de apropriação do rio; por exemplo, a sua incorporação como elemento de expressividade narrativa, como no já referido caso dos filmes franceses dos anos 20. De fato, delas se aproxima a apropriação formulada por *A margem*, especialmente permeada pela idéia de fluxo, ou itinerância, por meio de uma região alagadiça, além da associação da mesma região à presença de setores socialmente excluídos da população.

O filme trata da história de dois casais que vagam pelas margens de um rio, numa situação liminar, entre a vida e a morte, à espera da efetivação do destino. Caminho este anunciado pela catastrófica chegada de uma estranha mulher em cima de uma barca, que retornará de forma triunfante no final da fita para levar os personagens já mortos e ressurreitos. Estes aparecem do nada, sem indicações de suas origens ou passado, e também não serão capazes de formular projetos mais ou menos coesos, em torno dos quais estejam organizadas as seqüências de causa e efeito de suas ações. Sem projetos e perseguidos pela catastrófica irremissibilidade da morte, suas andanças pelas enlameadas várzeas do curso d'água em questão terão por pano de fundo uma tendência de cunho instintivo: a união de dois casais. Mas a morte parece urgir, pontuada pela presença da misteriosa moça da embarcação.

O primeiro dos dois casais é formado por um falido engravatado e uma mulher negra, de dimensões corporais fartas e monumentais. O envolvimento dos dois se dará por meio de diversos enlaces amorosos e sexuais incrivelmente íntimos, ocorridos durante a primeira metade da fita. A motivação para a união entre os dois é explicitada, principalmente, por meio do olhar e da forma de apresentação corporal da moça negra: ousada e, ao mesmo tempo, de simplicidade sedutora.

Quanto ao outro casal, cuja possibilidade de união se concentra durante a segunda metade da fita, é formado por um louco, interpretado por Bentinho, e uma loira, interpretada por Lucy Rangel. A possibilidade e tentativa de aproximação entre os dois

---

⁸ Para maiores informações a respeito do *Bandeirantes na Tela*. Cf. ARCHANGELO, Rodrigo. *Um Bandeirante nas telas de São Paulo: o discurso adhemarista em cinejornais (1947 – 1956)*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História, USP. São Paulo, dez. 2007.

é permeada por uma flor, encontrada pelo ingênuo rapaz entre os escombros de lixo. Trata-se de uma margarida que ele deseja entregar para a mulher amada, mas somente o consegue depois da morte da mesma, jogando-a em seu caixão.

Assim à ação pontuada pela morte anunciada, uma situação sem saída e frente à qual os personagens não chegam a esboçar projetos de escape, se sobrepõe uma sutil atração entre os corpos dos casais. Sobretudo entre o primeiro, formado pelo engravatado decadente e a incrível moça negra. A morte é imperativa para todos estes seres deserdados; derradeira, impede a efetivação de laços que nem mesmo foram colocados como projetos efetivos. Projetos inexistem, os personagens não se deparam com problemas palpáveis. Mas a ação física dos corpos, incluindo o poder por eles exercido, é relevante e será explicitada no decorrer de suas infindáveis andanças.

O constante deslocamento dos personagens já havia sido destacado pela crítica no contexto da exibição no circuito comercial do filme. Miguel Pereira, por exemplo, ao enfatizar o amor como tema do filme, evidencia também o tipo de busca realizada pelos personagens. Segundo ele:

“O que interessa realmente é a sua temática e algumas características propositais da *mise en scène*. Uma delas é a movimentação constante e ininterrupta dos personagens. (...) Não se trata de uma busca quase metafísica bergmaniana, mas de uma procura existencial: o amor e suas circunstâncias dentro de um contexto de marginalização.”⁹

Ao enfatizar o amor como tema, e como possível referência interpretativa para tais deslocamentos, Pereira reafirma uma tendência da crítica do contexto de exibição do filme, cujos esforços de compreensão deste hermético filme, levaram em conta as idéias do próprio cineasta. Em alguns das críticas da época trechos de depoimentos de Candeias são citados, nos quais este se refere ao filme como a tentativa de mostrar a história de dois casais mortos por causa de seu amor. A mesma idéia será citada em outras críticas, como aquelas de Miguel Pereira¹⁰, Armindo Blanco¹¹ ou Jaime Rodrigues¹². Embora o amor como tema apareça em depoimentos do cineasta e em críticas da época, não parece constituir-se como tema central do filme.

O amor entre os personagens não se efetivará enquanto projeto, implicando numa verdadeira modificação da situação dos mesmos. A aproximação entre os personagens será mostrada por meio dos jogos de aproximação, troca de olhares, contato físico e a forma de posicionamento dos corpos. Mas seus desdobramentos, ao

---

9 PEREIRA, Miguel. “Filme de Arte: A margem.” *O globo*, Rio de Janeiro, 29. nov. 1967.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ BLANCO, Armindo. “Amor com flor e Algum Salame.” *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 dez. 1967.

¹² RODRIGUES, Jaime. “A margem, um filme admirável.” *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 2 mar. 1968.

contrário do comentário moralista feito pelo cineasta, serão solapados pelo peso da imperativa morte, cuja gravidade está constantemente refletida nas faces e expressões dos personagens e em seus deslocamentos por uma ponte de madeira, cujos extremos poderiam levar da vida à morte.

Em crítica mais recente, Jean-Claude Bernardet¹³ trata do conflito existente entre os comentários por ele feitos a respeito dos filmes de Candeias e as interpretações de cunho moral explicitadas pelo cineasta a respeito dos mesmos. No mesmo texto, o pesquisador e crítico esclarece seus pontos de interesse em filmes como *A margem*, *Aopção* e *As bellas da Billings*, enfatizando seus aspectos deambulatórios, depurados no decorrer da obra do cineasta, na medida em que foram, aos poucos, destituídos da carga simbólica presente sobretudo em *A margem*. Em relação a este filme, Bernardet afirma ter gostado dos personagens à deriva, perambulando por zonas limítrofes em deterioração e, também das relações entre eles, esboçadas, mas não consolidadas. Alguns dos aspectos, tais como as andanças, os descampados e o esgarçar da trama sugeriram até relações com filmes da vanguarda francesa dos anos 20 e com *Limite* (1931), de Mário Peixoto, fitas estas que apresentam, entre outras características, um tipo de concatenamento das ações diferente daquela presente no cinema clássico hollywoodiano. Neles, as relações entre causa e efeito estão em segundo plano, deixando-se a ênfase aos movimentos, volumes e efeitos plásticos.

O mesmo tipo de sugestão, mas agora enfatizando as relações de *A margem* com a idéia em si de deambulação, foi feito por Arthur Autran¹⁴. Segundo o crítico, o filme desafia o espectador pela presença de uma das características marcantes de toda a obra do cineasta: “a deambulação física e existencial dos explorados”. São salientadas as andanças dos personagens no entorno do Tietê, por matagais ermos, em proximidades de canteiros de obras, escombros de uma igreja e, até, no centro da cidade de S. Paulo. Aproximando-se curiosamente da sugestão já colocada anteriormente por Miguel Pereira, e aqui já citada, Autran sugere assim que tais andanças sem sossego, para os personagens, adquirem um caráter existencial. Mas substitui a importância do amor, atribuída por aquele crítico, pela preponderância do “vagar da consciência humana, por culpas, ausências, recalques, medos, paixões e ressentimentos.”¹⁵ A deambulação física está rebatida sobre uma outra forma de deambulação, muito mais grave e impalpável: aquela mesma do limiar entre a vida e a morte. É difícil se pensar num vagar da

---

13 BERNARDET, Jean-Claude. “Reflexão” In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.) *Ozualdo R. Candeias 80 anos*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.33.

14AUTRAN, Arthur. “A margem.” In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. *Op. Cit.* p.52.

15 Ibidem. p.52.

consciência; mas o crítico deixa no ar uma chave de entrada. Ao constante vagar por diferentes espaços corresponde um vagar da consciência, pautado na incapacidade dos personagens em formular projetos, tecer discursos sobre a sua própria situação, ou ainda, evidenciar problemas verbalmente. Não se trata apenas de um vagar físico, mas também de uma incapacidade verbal de explicitação dos problemas, frente a qual o poder de fascínio das imagens e seus movimentos adquirem maior relevância. Em outras palavras, os mecanismos por meio dos quais tal deambulação das consciências é construída devem ser buscados entre elementos estilísticos, dentre os quais poderíamos citar, avançando um pouco, a forma de apresentação dos personagens, sua abordagem pela câmera, suas relações com o espaço de várzea.

Num sentido parecido avançam os comentários feitos por Rubens Machado a respeito do mesmo filme em seu trabalho a respeito da representação da cidade de S. Paulo no cinema. Em sua interpretação, tendo por base a presença corporal dos personagens, o pesquisador enfatiza o zanzar para nada e, também, como âmago da trama do filme: as “sugestões ambíguas dos movimentos corporais e faciais dos protagonistas.”¹⁶ Neste ponto, a ambigüidade parece ser uma palavra importante para a economia geral do filme, cujos reflexos estarão presentes também na crueza do estilo do cineasta, que reside em parte numa ambigüidade cênica, de personagens cujas posturas tencionam, ao mesmo tempo, o banal e o onírico. A forma de colocação dos atores, em sua grande parte não profissionais, exige

“mais do que uma presença corporal que emana uma postura natural compromissada somente com a expressão de um sentimento singular, singelo por vezes, que leva a uma *mise en scène* estranhamente composta de banalidade e sonho.”¹⁷

Rubens Machado faz alusão a um elemento estilístico específico por meio do qual se configura a deambulação física e da consciência: ou seja, a disposição dos corpos e faces. A curiosa forma de expressão dos corpos, bem como sua ambígua postura corporal, também contribuem para a construção de uma situação de indefinição, dualidade e transição.

À luz destes últimos comentários é possível um encaminhamento final quanto aos detalhes que serão levados em conta durante a descrição mais detida do filme. Eles têm ecos sobre a idéia central deste empreendimento descritivo: o deslocamento incessante, ou incapacidade de ater-se, evidenciado não apenas por ações meio frouxas

---

16 MACHADO JR, Rubens. *São Paulo vista pelo cinema*. São Paulo: Idart, 1992. p. 126.

17 Ibidem. p.127.

dos personagens mas, sobretudo, pelas configurações assumidas: a) pela articulação do espaço por meio de planos-pontos-de-vista sucessivos e difusos, b) pelas relações dos corpos com o espaço das beiras do rio e do centro da cidade, c) e também pela configuração da distribuição dos volumes e corpos, organizados por meio de determinados enquadramentos, sugerindo, como veremos, formas diagonais.

As relações dos corpos entre si e com a câmera: intimidade, introspecção e não fixação do ponto de vista

No decorrer da seqüência inicial do filme, a lenta aproximação de uma barca em relação às margens de um rio é observada por dois casais. Neste momento, alguns dos principais elementos da narrativa de *A margem* se farão presentes. O movimento de aproximação e o sucessivo jogo de olhares trocados entre os personagens merecem destaque na descrição da referida seqüência, levada a cabo nos parágrafos seguintes.

Logo após a apresentação do filme, composta por fotografias de cena sobre as quais são apresentados os créditos, o espectador é brutalmente jogado dentro de uma barca que vagarosamente se aproxima das margens de um rio. A câmera aproxima-se do ponto de vista de um possível passageiro da embarcação. Um passageiro ainda não identificado. O não ater-se, ou deslocamento espacial constante, já é indicado pelo contínuo movimento da embarcação em direção a uma ponte, deslizando magneticamente sobre as turvas águas do canal fluvial¹⁸. Ao fundo, junto ao fugidio horizonte, uma miríade de carros zanza, no limiar entre o delineamento físico e o desaparecimento, indicando mais um elemento de transição física, ao qual posteriormente estará associada a própria massa de prédios característica da cidade. De forma concomitante ao avançar deslizante da barca, em direção a tal horizonte, a câmera esboça uma panorâmica composta, acompanhando verticalmente o vértice do prumo da embarcação – apontando para uma precária ponte de madeira – e, depois, para o horizontal movimento de aproximação em relação às margens (ver imagens 1a. e 1b.). Junto à enlameada várzea, composta pelo mato e trechos alagadiços característicos deste tipo de espaço, será identificado um homem, bem trajado com vestimenta social. Ele levanta-se de repente, postando-se de forma ereta, e seu corpo será o ponto de referência para a panorâmica horizontal acima referida, que compensa a aproximação em relação

---

18 Em crítica publicada na época da exibição da fita, Reynaldo Ferreira aponta no filme a vivência, pelos personagens, de situações que vão do sórdido ao sublime, num clima ao mesmo tempo realista e poético. Clima este para o qual parece contribuir de forma singular o deslizamento do “barco muito branco (...) pelas águas turvas do Tietê.” O referido deslizamento é referido duas vezes pelo crítico em seus comentários. Cf. FERREIRA, Reynaldo. “Cinema A margem”. *Correio brasiliense*, Brasília, 1 dez. 1967.

às margens. Mudo, tal homem observa a aproximação, dirigindo um atônito olhar para a câmera e, assim, denunciando a presença de alguém dentro da embarcação.

Por meio deste único e constante movimento, é assim enfatizado o deslizamento e a aproximação. Mostrando o rapaz postado à margem de forma mais próxima, o segundo plano da sequência (ver imagem 2), uma panorâmica horizontal feita ainda de dentro da barca, partirá do corpo do mesmo, com seu olhar fixo em direção à câmera, e vagará na horizontal em direção à paisagem de fundo, cujo enlameamento aproxima-se àquele de um grande brejo.

A seguir, nova panorâmica composta, simétrica àquela do plano inicial, reafirmando por meio de uma repetição quase que onírica o deslizamento da embarcação em direção à ponte, às margens e aos corpos nela situados. A câmera realizará novos movimentos: um deles vertical, de avanço em direção à ponte (ver imagem 3a) e, o outro, horizontal, acompanhando a beira do rio. O final do movimento horizontal apresentará agora não mais o rapaz bem trajado e, sim, três moças (ver imagem 3b), saindo do mato e dirigindo olhares atônitos em direção à câmera, que ainda desliza em direção à ponte de madeira. Entre tais personagens ressalta-se a presença da sedutora mulher negra de curvas corporais avantajadas, cujo olhar fixo em direção à barca será apresentado no plano seguinte (ver imagem 4).

A aproximação efetiva da embarcação em relação à ponte e às margens será mostrada, num movimento que culmina com: a) a elevação da tensão, por meio de novos olhares em direção à barca e b) com a revelação do corpo da estranha passageira, até então oculto ao espectador, em direção ao qual os olhares dos personagens da várzea se dirigiam desde o início da sequência.

Dando continuidade, o avanço final em direção à ponte será mostrado por meio de nova imagem feita de dentro da embarcação (ver imagem 5). O tamanho da ponte cresce cada vez mais em decorrência da aproximação deslizante. O bico da canoa é espécie de vetor do movimento, apontando em direção à precária construção de madeira, por cima da qual se aproxima um casal, formado pela loira interpretada por Lucy Rangel, e o louco. Este último observa atônito, dirigindo fixos e preocupados olhares em direção à câmera situada dentro da embarcação. No final deste movimento, a câmera esboça uma leve *contre-plongée* em direção ao casal em cima da ponte.

No plano 6, a câmera finalmente sai da barca, saltando para o alto da ponte, de forma a simular o ponto de vista de um dos personagens do casal apresentado na imagem anterior, olhando para a câmera. Da ponte, cuja presença é enfatizada por uma bóia de lata no início do plano, será presenciado o deslizamento da barca, à princípio

1a.

1b.

2

3a.

3b.

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

vazia,tendo ao final a revelação de uma estranha moça de fisionomia um tanto gótica (ver imagem 6). Esta, por sua vez olha de forma sinistra em direção à câmera, reafirmando a suspeita de tratar-se de um plano simulando o ponto de vista de um dos personagens do casal, já apresentados no plano anterior.

A imagem seguinte mostrará a ponte, vista através do ponto de vista de alguém situado levemente abaixo do nível desta (ver imagem 7). O casal, formado pelo louco, que posteriormente apanhará uma margarida, e a loira, olha ainda atônito em direção à câmera. A distância em relação à ponte é demais próxima para que tal plano possa corresponder exatamente ao ponto de vista da moça do barco. Mesmo assim, ele dá continuidade ao jogo de troca de olhares espantados entre os personagens, de forma a simular uma visão próxima àquela da estranha passageira em operação de desembarque.

Dando continuidade ao fluxo de olhares característico da seqüência, o próximo plano jogará o espectador novamente na posição de um dos personagens que avançavam por cima da ponte: o louco ou a loira. Por meio de tal imagem, a estranha moça é vista subindo uma pequena ladeira em direção à ponte e, por sua vez, direcionando o olhar à câmera (ver imagem 8). Olhar este denunciador da presença de alguém situado no local correspondente àquele da câmera, ao qual o ponto de vista da mesma se refere.

Os planos seguintes (9 e 10) serão uma curiosa reprodução, quase onírica e não perfeita, dos planos 7 e 8. Eles enfatizam, novamente, o movimento de desembarque da estranha moça por meio da troca de olhares, composto por: a) um plano apresentando o ponto de vista da desconhecida olhando para a ponte, onde estão situados os personagens, que olham para a câmera (ver imagem 9), e b) o movimento de subida da bizarra mulher, observado de cima da ponte pelo casal (ver imagem10).

Segue a estes dois planos uma imagem que não corresponde necessariamente ao ponto de vista de um dos personagens. Aproxima-se da posição da estranha morena, já em cima da ponte, mas não equivale a ela em termos espaciais. Em tal imagem a loira e o louco olham para fora do campo, provavelmente em direção à barca, já sem a presença da estranha de aspecto fúnebre (ver imagem 11).

Nova transição do ponto de vista representado transportará o espectador junto ao casal, por meio de um plano (ver imagem 12) no qual a estranha, finalmente em cima da ponte, olha em direção à câmera. Esta última, por sua vez, ocupa a região onde se situam o louco e a loira, simulando o seu ponto de vista. Depois deste olhar lançado ao casal, a morena virará as costas e andarà na direção oposta, levando consigo a atenção do casal, cujos corpos se deslocarão na tentativa de acompanhá-la.

O movimento do casal em direção à morena será precedido por um plano

simétrico ao plano 11, possivelmente uma repetição do mesmo, no qual avançam em direção à câmera (ver imagem 13). Ainda perseguindo a estranha morena, o casal trocará olhares. Movimento este representado por meio dos planos 14 e 15 que, respectivamente, se aproximarão dos pontos de vista da loira, sendo olhada pelo louco (ver imagem 14), e deste último, observado pela loira (ver imagem 15).

Finalmente, por meio de um posicionamento de câmera reafirmado em diversos momentos do filme, os corpos dos dois casais avançam em direção à câmera, em continuidade à linha formada pelo assoalho da ponte. Eles ainda olham em direção à câmera, cuja posição representa uma nova troca de ponto de vista, aproximando-se daquela da estranha morena (ver imagem 16).

A descrição plano a plano acima feita, por demais extensa, teve o objetivo de salientar elementos importantes para o desenvolvimento do filme e já referidos por críticos que abordaram *A margem*. Nesta primeira sequência, está presente um dos movimentos fundamentais, o da barca em direção à ponte e aos personagens situados nas beiras enlameadas. Ecos e efeitos do mesmo estarão presentes em outros trechos, caminhando junto com o processo por meio do qual a estranha personagem ronda o espaço de várzea, em busca destes personagens, ou mais especificamente, de suas vidas. Tal movimento só será terminado quando do encerramento do filme, com a triunfal volta da estranha moça em sua barca, para recolher os personagens, já mortos, por meio de um movimento agora oposto, não mais em direção à margem e, sim, em direção ao céu.

Um dos desdobramentos de tal movimento será evidenciado também nesta primeira sequência. Trata-se de uma aproximação entre os corpos, tendo por referência inicial, a acercamento, dos habitantes daquelas margens, pela estranha moça da barca. Levando-se em conta a simbologia atribuída ao filme por um dos críticos da época¹⁹, o mesmo movimento assume as graves e existenciais dimensões sublinhadas pela quase fúnebre trilha sonora, dominada por constantes repetições, executada pelo Zimbo Trio²⁰.

---

19 Blanco refere-se à moça como “uma sombria mulher-testemunha, conduzindo uma espécie de Barca de Caronte, que navegava no Tietê em busca de passageiros.” (BLANCO, Armino. “Amor com flor e Algum Salame.” *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 dez. 1967.)

20 A jazística sonoridade do conjunto musical, composto por bateria, piano e contra-baixo acústico, é de grande importância para a criação de clima de distensão, “cult”, repleto de frases longas e repetitivas características do *cool jazz*. Este estilo de jazz era característico da década de 1950, marcado pela influência da música erudita. Entre seus integrantes estava Miles Davis, que conseguia um tipo de emoção estranha, sonâmbula, onírica. (Cf. HOBBSAWN, Eric. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 128 e BERENDT, Joachim E. *O jazz: do rag ao rock*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. p.32.). A presença da música do Zimbo Trio não apenas permite realizar esta associação como também aponta para uma série de comentários, relativos à relação desta trilha

A tensão de tal movimento estaria, assim, relacionada à evidência da chegada da morte, ligada à figura de Caronte, ou ainda da barca do inferno de um dos autos de Gil Vicente.

No decorrer desta seqüência inicial, o movimento de aproximação assumirá uma segunda faceta, cuja repetição a esmo impregnará toda a primeira metade do filme, tornando-se mais rarefeita na medida em que o deslocamento dos personagens extrapola o espaço de várzea. Desta faceta fará parte também o próprio espectador, imbuído em um interminável jogo de planos próximos aos pontos de vista dos diferentes personagens. É como se o espectador estivesse constantemente flanando, passando por dentro dos personagens, aproximando-se de suas consciências, mas sem ater-se a nenhum deles, num jogo itinerante sem pontos de ancoragem definidos.

A composição da narrativa da primeira metade do filme baseada em planos que representam os pontos de vistas dos personagens foi sublinhada por críticos da época do filme e, também, por pesquisadores. Biáfora²¹ já havia anunciado a relação de *A margem* com *A dama do lago* (1946) de Robert Montgomery, filme este inteiramente construído a partir do ponto de vista de um único personagem. A mesma referência foi apontada por Máximo Barro²². Ele afirma ter feito comentários a respeito da fita americana para o cineasta quando este era seu aluno no Seminário de Cinema do MASP. Ainda segundo o montador e professor, as probabilidades de Candeias ter visto o referido filme são mínimas, dada a dificuldade de acesso na época²³. Tais comentários não contribuem porém, com uma interpretação mais ampla do filme, restringindo-se à associação de tal uso de planos ligados aos pontos de vista e a um mergulho na subjetividade dos personagens. Mergulho este que poderia ser uma tentativa de resposta ao clima de suspensão proeminente, associado por críticos da época às idéias de poesia e subjetividade.

O único a tentar descrever de forma mais sistemática a lógica inerente a tal troca de olhares foi Alessandro Gamo²⁴, em um capítulo de dissertação a respeito do filme. Este autor, em busca de compreender a relação dos personagens com o lixo, enfatiza o uso de tais planos, representando os pontos de vista, na constituição de um espaço de

---

sonora com a de outros filmes da época, feitos pelo mesmo trio, tal como aquela de *Noite vazia* (1964) de Khoury. Uma das decorrências deste comentário seria a aproximação de Candeias em relação a este último cineasta e a críticos considerados por Ramos como membros da vertente universalista. (A respeito de tal vertente, Cf. RAMOS, Mário Ortiz. *Cinema Estado e Lutas Culturais: anos 50, 60 e 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.)

21 Cf. BIÁFORA, Rúbem. "Um Pasolini Brasileiro." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 fev. 1967.

22 Depoimento prestado por Máximo Barro ao pesquisador em 20.07. 2007.

23 Segundo Barro, nem ele teria exibido o filme em sala de aula, restringindo-se a comentários a respeito do mesmo.

24 GAMO, Alessandro Constantino. *Aves sem rumo: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Unicamp, 2000.

ambigüidade. Esta mantém relações com a perambulação e a inconstância dos personagens, relegados ao destino pontuado pela aparição da moça da barca. Embora Gamo não se aprofunde na descrição, de forma a mostrar uma lógica palpável de constituição de tais planos, indica a importância de tal construção e a respectiva relação com a situação itinerante dos personagens.

Uma discussão mais ampla a respeito da função de tal estrutura no contexto do filme de Candeias deve passar necessariamente por uma descrição detida dos planos, assim como aquela aqui levada a cabo, com o intuito de definir padrões e características. Por meio da descrição, buscou-se uma sintonia com as discussões a respeito do funcionamento do “plano-ponto-de-vista”, tal como descrito por Branigan²⁵, e também as idéias de Browne²⁶ a respeito da existência de uma retórica, inerente à troca de olhares entre os personagens de *No tempo das diligências* (1939), de John Ford.

Voltando à descrição propriamente dita, foi possível delimitar uma lógica de funcionamento de tal troca de olhares aproximando-se da idéia de plano-ponto-de-vista, como colocada por Branigan²⁷. As primeiras imagens da seqüência descrita anteriormente já bastam para apontar a forma por meio da qual a transição entre estes planos A e planos B se efetiva, bem como os indícios que apontam para o espectador a natureza dos planos nos quais a câmera assume o ponto de vista de um dos personagens. A lógica de sucessão dos planos em *A margem* é composta por um jogo de revelações sucessivas, no qual o plano aproximando-se do ponto de vista dos personagens precede o desvendamento do próprio personagem ao qual tal olhar se refere. É o modo de funcionamento do conjunto de imagens composto pelos planos de 1 a 6, onde o personagem, a cujo ponto de vista os diversos planos feitos de dentro da canoa se referem, é revelado no último dos planos deste conjunto. Assim, de dentro da embarcação e imbuído por seu deslizar, o espectador presenciara a aproximação em relação às margens, por meio de imagens nas quais o espaço e seus habitantes são

---

25 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.

26 BROWNE, Nick. “Rhétorique du texte spectaculaire.” *Communications – École des Hautes Études en Sciences Sociales / Centre d’études transdisciplinaires (Sociologie, Anthropologie, Sociologie)*. Seuil, 1975, no. 23, pp.202-211.

27 Segundo o autor, o plano-ponto-de-vista é uma subdivisão do “contracampo de olhar”. Este último é uma das técnicas criadas para ligar dois espaços contíguos, a partir da idéia, tomada de Noël Burch, de articulações espaciais imediatas: “o espaço revelado pelo plano A é adjacente ou próximo do espaço do plano B – talvez dentro da mesma sala –, mas em nenhum ponto se sobrepõe ou coincide com o plano B”. Quanto ao plano-ponto-de-vista, “é um plano em que a câmera assume a posição de um sujeito de modo a nos mostrar o que ele está vendo.” No plano A, há a indicação de um ponto no espaço e um objeto (geralmente fora-de-campo). Este último é indicado por meio de um olhar a partir do referido ponto. No plano B, a câmera se posiciona neste ponto, ou muito perto dele, de forma a revelar o objeto anteriormente oculto, fora-de-campo. Consultar o texto para mais detalhes. (BRANIGAN, Edward. *Op. Cit.* p.251-2)

apresentados. O simples movimento simulado pelas panorâmicas, próximos àqueles de um ser humano que, situado dentro da embarcação, movimenta a cabeça para perceber o espaço circundante, não basta para indicar a natureza de tais planos. Tal função será realizada pelos atônitos olhares dos personagens situados às beiras do rio, em direção à câmera e à canoa. A sua tensa gravidade denuncia a existência de algo importante dentro da embarcação. Tais olhares serão desferidos pelo burguês decadente engravatado, pela mulher negra e pelo casal (loira – louco), situado em cima da ponte, respectivamente nos planos 2, 4 e 5. Até a sua revelação no plano 6, o referido objeto poderia ser um animal, um baú com jóias, um espírito ou mesmo um fantasma. No plano 6, a impactante revelação da estranha moça se dará por meio de mais um plano-ponto-de-vista, situado em cima da ponte e correspondendo ao olhar do casal formado pelo louco e pela loira. Novamente, a denúncia de que se trata de um plano-ponto-de-vista será motivada pelo tenso olhar em direção à câmera. Olhar agora da misteriosa figura feminina em direção a algo situado em cima da ponte, pressupondo nova revelação, efetivada no plano seguinte, com a imagem do casal.

Por meio da repetição contínua de um processo de revelações, sucedidas por novos planos-ponto-de-vista que, por sua vez, exigem novas revelações, o espaço de várzea será apresentado ao espectador. É possível assim determinar as três principais características do processo aqui descrito: a) é “retrospectivo”²⁸, pois o olhar em si é apresentado antes do personagem ao qual o mesmo se refere, resolvendo-se por meio de seqüencialidade; b) o olhar em direção à câmera como elemento de ligação/transição entre os planos, constituídos assim como campos/contra-campos de olhares trocados entre os personagens; c) a seqüência de planos-ponto-de-vista constante faz com que o ponto de vista se disperse entre os diversos personagens, sem proporcionar uma aproximação mais detida em relação a um deles. Trata-se, sim, da explanação de um tipo de consciência difusa, tão indeterminada quanto a capacidade de ação dos personagens, presente por meio da fluida troca de olhares.

Durante a descrição da primeira seqüência deste filme repleto de planos-ponto-de-vista, notou-se a existência de planos aos quais não correspondem à colocação física de um personagem determinado. Entre tais planos estão, por exemplo, os de número 7 e 9, estes pouco acentuados, e aqueles de número 11 e 13, mais explicitamente anônimos.

---

²⁸ O plano-ponto-de-vista retrospectivo, ou descoberto, é uma das variações descritas por Branigan: “A forma usual de PPV é o plano A (ponto/olhar), seguida do plano B (ponto/objeto). (...) Uma importante forma alternativa é o PPV retrospectivo ou descoberto, no qual a ordem dos planos é invertida: o plano A segue-se ao plano B.” Ou seja, primeiro tem-se a câmera posicionada no espaço ocupado por um dos personagens, de forma a reproduzir o seu olhar e, depois, há um plano mostrando o personagem ao qual o olhar se refere. (BRANIGAN, Edward. *Op. Cit.* p.264).

Embora, a princípio pareçam romper com a lógica identificada de troca de olhares próximos à visão dos personagens, tais imagens contribuem para a caracterização de uma idéia geral de itinerância e não-ancoragem dos pontos de vista. De fato, eles contribuem para a continuidade do referido jogo de troca de olhares, mas, apontam para uma interpretação mais próxima à já referida idéia de consciência. É interessante lembrar de um dos argumentos de Browne, segundo o qual “a leitura de um plano como olhar de um personagem não requer que a câmera ocupe, na topografia fílmica, o mesmo lugar que o corpo do personagem.”²⁹ Neste sentido, os planos anônimos apontados no filme de Candeias não devem ser lidos como desvios e, sim, contribuições para a descrição de um certo tipo de consciência dispersa, ligada aos personagens. De fato, há uma equalização dos estados de consciência dos personagens, estados estes não adensados, contribuindo para a idéia maior de uma consciência difusa e compartilhada, pairando sobre os corpos dos mesmos.

Para singularizar ainda mais o tipo de troca de olhares a que corresponde tal tipo de consciência, contribui novamente Browne. Na descrição de *No tempo das diligências*, ele identifica uma “geografia da autoridade”³⁰, pautada em uma aproximação da forma de articulação dos olhares em relação a um determinado código social e moral. Já em *A margem*, a troca de olhares não deixa entrever qualquer ênfase ou reincidência do ponto de vista relativo a um personagem em especial e, portanto, inexistente também a aproximação em relação a uma moral ou código social específicos. Se existe uma estreita relação entre a troca de olhares e a construção do espaço nos filmes aqui discutidos, em contraposição a uma geografia da autoridade, identificada no filme de Ford, o primeiro longa de Candeias se caracteriza, ao menos na metade inicial da fita, por uma geografia da dispersão. Ao não se ater da câmera ao ponto de vista de um personagem específico, corresponde um espaço também disperso, fluido, apresentado por meio dos olhares destes personagens que, por sua vez, também não possuem posicionamento demarcado na paisagem. Os corpos, ou a própria consciência difusa, por meio da qual o espaço é apresentado, está em constante deslocamento, levando a caracterização de um tipo de espaço que não parece impor-se de forma sólida, cujas fronteiras são também dispersas.

Em termos de sua materialidade, o espaço de várzea predominante neste primeiro trecho da fita não consegue impor-se como um grande palco, um *décor*, por meio de suas características arquiteturais. A única coisa a aproximar-se de tal tipo de

---

29 BROWNE, Nick. *Op. Cit.* p.204. Tradução do pesquisador.

30 BROWNE, Nick. *Op. Cit.* p.205.

substancialidade é a própria ponte, um elemento chave para a compreensão do filme. Os outros componentes do espaço, incluindo o próprio rio, sustentam-se de forma apenas fragmentar, por meio de uma substancialidade volátil assim como os olhares por meio dos quais são mostrados. Assim, a apresentação do espaço depende dos corpos que, por sua vez deslocam-se sem destino geográfico certo – quanto ao destino existencial, este está delimitado desde o início da fita. Distanciando-se da imponência da cidade como *décor*, apresentada nos documentários *Ensino Industrial* (1962) e *Rodovias* (1962), anteriormente descritos, a várzea de *A margem* apresenta-se como uma forma moldável, volatilizável de acordo com o difuso fluxo da consciência dos personagens.

O embate dos corpos com tal espaço terá também tonalidades voláteis. Sobre o desimpedido e fluido movimento dos corpos pela várzea, ecoa o deslizamento inicial da barca em direção à ponte. Os lentos movimentos, sem atritos aparentes, são mostrados ao espectador de duas formas que contribuem mutuamente para a construção de uma relação corpos/espaço volátil. Uma delas é a apresentação do deslocamento físico dos corpos sobre o terreno, de tal forma que os mesmos parecem flutuar sobre o acidentado espaço. A segunda forma, sobrepondo-se à primeira, é o deslocamento motivado pela própria troca de olhares anteriormente descrita, levando o espectador a deslocamentos, também sem limitações aparentes, sobre um espaço construído em torno de uma atmosfera internalizada.

Em seus deslocamentos pelo espaço das margens, os personagens encontrarão alguns trechos de terreno dominados: pelo mato, como é o caso das imagens iniciais ou ainda durante as seqüências nas quais as moças se prostituem, entre uma grande avenida e o leito do rio; por trechos alagados ou pequenos braços de rio, em um dos quais o burguês bem vestido e a negra banham-se acidentalmente; por montes de lixo repletos de urubus; por canteiros de obra, com pedaços de madeira e restos de materiais de construção. A forma por meio da qual os personagens são apresentados parece lhes dar uma leveza incomparável, um marchar macio e sem obstáculos, livre, desenvolto. Embora o atrito dos pés com as estradas de terra ou asfalto, figura recorrente nos filmes do cineasta, seja diversas vezes apresentado, reina uma sensação de que tais personagens encontram-se descolados do chão. Impressão esta para a qual contribuem os olhares em direção à câmera, de forma a chamar a atenção para os rostos; algumas raras mas fortes imagens, nas quais os corpos são mostrados da cintura para cima, em contato direto com o céu ou a paisagem de várzea; ou ainda, a imposição de uma velocidade lenta e constante por meio do concatenamento das trocas de olhares.

Ainda para este livre andar contribui a atuação dos personagens, aspecto este

merecedor de uma análise mais detida, cuja especificidade extrapola a abrangência da presente pesquisa. De fato, o trabalho com atores e atrizes não profissionais trata-se de uma das tônicas dos filmes de Candeias. Característica compartilhada também pelas produções neo-realistas, o uso de tal tipo de atores também foi feito por Bresson³¹, buscando a inexpressividade das ações físicas e, tendo por resultado, performances contidas, que chamavam a atenção para os minúsculos gestos. A possibilidade, ou necessidade, de trabalho com atores pouco experientes foi utilizada por Candeias em alguns de seus filmes de longa metragem. Em diversos deles, tais atores contracenam com atores ou atrizes mais experientes e conhecidos pelo público. É o caso de *A margem*, onde atores como Lucy Rangel e Bentinho, desconhecidos na época, atuam ao lado de Valéria Vidal, futura ganhadora do prêmio INC do ano de 1967, na categoria de melhor atriz coadjuvante, e o já conhecido Mário Benvenuti. Os depoimentos, prestados ao pesquisador por Virgílio Roveda e Bernardo Vorobow, contribuem para se pensar Candeias como um forte e temperamental diretor de atores. Um cineasta conhecido entre os amigos e realizadores da época como alguém que sabia eximamente lidar com atores, embora de forma bastante ríspida e autoritária. Temperamento este que, segundo os depoimentos, muitas vezes o impedia de trabalhar com atores de conhecimentos mais consolidados.

Em *A margem*, alguns dos atores e atrizes possuem atuação baseada em uma gestualidade bastante simples e contida, com movimentos leves de fora a ressaltar as expressões faciais e olhares. Algo que se aproxima do “quase nada bressoniano”³² apontado por Bernardet em relação aos filmes de Candeias. Assim será, sobretudo, a atuação da atriz negra, interpretada por Valéria Vidal, que se faz presente por meio de um simples e lento andar, por vezes rebolado, acompanhado por característicos e maliciosos flertes de olhar em direção à câmera. Flertes estes esboçados com menor sucesso pela loira, feita por Lucy Rangel. Embora a gestualidade mais pesada dos personagens feitos por Benvenuti, com seu tique agitando o nó da gravata, e o de Bentinho, com suas desengonçadas corridas, a sensação geral propiciada por meio do filme como um todo, podendo até ser aproximada de alguma espécie de sentimento caloroso de presença física, é a simplicidade gestual. À constante troca de pontos-de-

---

31 Referindo-se ao trabalho de Bresson com atores Bordwell e Thompson explicitam: “Using nonprofessional actors and drilling them in the details of the character’s physical actions Bresson makes his actors quite inexpressive by conventional standards.” (BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film Art: an introduction*. Estados Unidos: The MacGraw-Hill Companies, Inc. 5a. Ed, 1997. Edição Internacional. p.187)

32 BERNARDET, Jean-Claude. “Reflexão” In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.) *Op. Cit.* p.33.

vista corresponde, no nível da atuação dos atores/atrizes, a simples presença corporal, sem maiores estilizações. Tal tipo de presença, indica uma certa impossibilidade de afirmação enquanto personagem dotado de densidade. Possivelmente, foi esta mesma sensação que levou Rubens Machado a descrever a atuação de tais personagens, com base especialmente naquela de Vidal e Benvenuti, como uma *mise en scène* composta por banalidade e sonho³³.

A segunda contribuição para a construção de uma relação corpo/espço volátil é o deslocamento espacial motivado pela troca de localização geográfica, efetuada durante os planos/contra-planos que se aproximam dos pontos de vista dos diferentes personagens. A operação, já descrita por meio da primeira seqüência do filme, leva o próprio espectador a realizar deslocamentos, sem maiores rupturas e tropeços, pelo espaço de várzea. Junto com o fluxo da consciência e das modificações das localizações espaciais, cujas distâncias físicas são transpostas por meio da simples passagem de um plano a outro, o espectador desloca-se de forma constante e fluida. Resta salientar a forte tendência horizontal destes deslocamentos, que será posteriormente rompida durante as imagens feitas no centro da cidade.

Junto com os deslocamentos em direção ao centro da cidade: a rarefação da lógica da troca de olhares; a afirmação de uma relação corpos/espço que envolve maior perigo

Parte dos críticos e pesquisadores que até agora abordaram este filme de Candeias deram demais ênfase à estrutura por meio da qual o mesmo está organizado até a sua primeira metade. De fato, os elementos possivelmente mais impactantes, com poder de impregnação para a memória de um espectador da época ou de período recente, estão compreendidos nos primeiros cinquenta minutos de filme, até agora descritos. A partir de então, entretanto, ocorrem modificações em termos dos espaços freqüentados pelos personagens, correspondendo no plano estilístico em mudanças na estrutura de articulação do jogo de olhares, até o momento descrito, e também na substancialidade do espaço, sendo estabelecidas novas formas de relação entre corpos e espaço urbano representado.

A mudança começa a partir do momento no qual o personagem feito por Benvenuti é levado pela morte, impossibilitando a efetivação da relação amorosa entre o referido personagem e a negra sedutora. Pouco depois da metade da fita, o burguês

---

33MACHADO JR., Rubens. *São Paulo vista pelo cinema*. São Paulo: Idart, 1992. p. 126.

decadente será visto, na beira do rio, arrancando a sua própria camisa, junto com a gravata que o incomodava constantemente. Com o torso despido e a face exprimindo a intenção de fuga, ele será visto correndo por cima da ponte, deslocando-se em direção à beira de uma estrada. Junto com o seu atropelamento, a figura da estranha moça voltará, de forma a anunciar a inevitabilidade da morte.

A partir deste trecho do filme, os personagens interpretados por Bentinho (o louco), e por Lucy Rangel (uma loira), ganharão maior destaque, tornando-se os motores de uma história ainda baseada em intermináveis deslocamentos de personagens à espera da efetivação da morte anunciada. O primeiro é um magrelo, ingênuo e abobalhado rapaz, cujas principais ocupações, além dos deslocamentos pela várzea, são ajudar um amigo deficiente a pedir esmolas no centro da cidade e, de forma deslumbrada, perseguir uma bela loira. Esta última aparece vendendo café para executivos da região central, mas logo é violentada, passando a trabalhar como prostituta na periferia da cidade.

Esta mudança de rumos quanto ao espaço freqüentado e aos protagonistas enfocados foi descrita por críticos como Rubem Biáfora e Inácio Araújo. O primeiro, em crítica feita antes mesmo da finalização do filme, refere-se a ele como a narração de “duas histórias, paralelas que não se entrosam, mas afinal, dão sentido e unidade à ação fílmica”. Ainda segundo ele, a primeira “inteiramente em câmera subjetiva” e, a segunda, “narrando uma história entre verista e simbólica, indiscutivelmente ligada ao mais genuíno primitivismo paulista”³⁴. Já Araújo, em crítica posterior³⁵, aponta a nítida presença de duas metades: uma a partir do ponto de vista dos próprios personagens e, a outra, realista, mostrando-os de fora. Os apontamentos destes dois críticos indicam questões de fundo importantes abordadas mais adiante, tais como, em Biáfora a abordagem de tais histórias a partir da idéia de primitivismo e, em Araújo, a descrição das mesmas com ênfase a uma forma de abordagem que destoava em relação às propostas do Cinema Novo. As mesmas foram aqui apresentadas na medida em que encontram-se relacionadas, ou colocadas em conjunto, à constatação da divisão do filme em uma estruturas próxima ao dual, e serão retomadas no decorrer deste texto.

De importância neste momento, é a constatação de uma organização dos aspectos estilísticos ligada à idéia de transição (a estruturação dos pontos de vista e a relação corpos/espaço) que dialoga, no plano narrativo, com os desdobramentos da efetivação da morte anunciada e com o espaço físico a ela associado.

---

34 BIÁFORA, Rubem. “Um Pasolini Brasileiro.” *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 5 fev. 1967.

35 ARAÚJO, Inácio “Em *A margem*, Candeias escapa das fórmulas do Cinema Novo.” *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1990.

Certamente, ao avanço da grave e muda atuação da morte corresponde uma mudança quanto ao casal de personagens enfocado e aos espaços por ele percorridos. Das perambulações do primeiro casal (burguês decadente – moça negra), passa-se ao desencontro vivenciado pelo segundo casal (louco – loira). Aos deslocamentos pela várzea, região simbolicamente associada à atuação da morte, sucederão andanças em direção à região central da cidade de São Paulo, espaço este ligado a algum tipo de busca de sobrevivência, mesmo frente ao trágico destino anunciado. Se na várzea predomina um deslizamento aparentemente inconseqüente, próximo a uma flutuação quase que onírica das consciências, na região central os corpos enfrentarão as dificuldades impostas pela cidade à vida de um estrato socialmente excluído da população. Indiretamente, esta caracterização diferenciada de espaços diz respeito à forma de apresentação da cidade cinematográfica de *A margem*, uma formação urbana híbrida, apresentada por meio dos deslocamentos de seus personagens entre regiões fluviais alagadiças e uma região central urbanizada.

Assim, uma certa sintonia com a estrutura de filmes fluviais como *L'Atalante*, de Jean Vigo, não pode deixar de ser destacada. Ao examinar a abordagem crítica feita por Paulo Emílio Salles Gomes a respeito de *L'Atalante*, Adilson Mendes³⁶ explicita, entre outros aspectos, a contraposição entre o exíguo espaço da barcaça, ocupada pelos personagens, e o espaço da cidade de Paris, aberto e repleto de conflitos. A dualidade indicada pelo pesquisador, pauta-se na idéia do rio como local de travessia e da margem como espaço relacionado à crise, anunciando a opressão e pobreza da cidade. As duas regiões são ligadas por meio do deslocamento físico da personagem Juliette, com sua vontade de amar e experimentar o mundo.

A aproximação entre os dois filmes, embora pertencentes a contextos históricos irremediavelmente diferentes, permite entrever a estrutura espacial dual de *A margem* como uma forma já repetida em outros momentos, levando a cabo contrastes entre o espaço fluvial e a cidade, relevantes para a compreensão geral do filme. O mesmo tipo de tratamento de espaços, embora construído de forma mais rarefeita, é esboçado em *Limite* (1931), de Mário Peixoto. Filme este reincidentemente relacionado por críticos ao primeiro longa de Candeias, no qual alternam-se o espaço marítimos, da embarcação à deriva, e espaços terrestres, ligados por personagens que também realizam deslocamentos.

Em *A margem*, o deslocamento dos personagens para a região central, além de

---

36Cf. MENDES, Adilson Inácio. *Segundo relatório de pesquisa de Mestrado*. São Paulo: FAPESP, 2006. Mimeo.

propiciar a apresentação de um novo tipo de espaço, embora também caracterizado pela experimentação da exclusão por parte dos personagens, permite o delineamento de um mapa da cidade imaginária do filme. Neste mapa, o centro é ocupado pela região de várzea, ponto inicial da história e dos deslocamentos, tendo às bordas, a partir de uma organização embaralhada, a metrópole ameaçadora, imposta por meio de um horizontal mar de prédios.

A cidade não aparecerá como um ponto de imantação ou de desejo, sobre o qual os deserdados e condenados projetam seus desejos. O espaço de várzea, limiar da cidade, assumirá a forma do nefasto avesso do progresso da cidade da época; um escancaramento da pobreza criada no âmago de uma cidade em processo de modernização. A região central da cidade, presente durante a primeira parte do filme apenas como linha indivisa no horizonte, assumirá dimensões mais palpáveis durante a segunda metade. Seus espaços também serão caracterizados pela falta de limites. Porém, a substancialidade do espaço e a anterior aproximação em relação aos pontos de vista dos personagens assumirão novas facetas. Os ecos do movimento fundador do filme (da barca em direção à ponte), além da aproximação em relação aos pontos de vista dos personagens, tornam-se mais rarefeitos na medida em que se distancia da região da várzea.

O centro da cidade será apresentado como decorrência das andanças do segundo casal de personagens, formado pelo louco e pela loira. O objetivo do deslocamento destes personagens para tal região relaciona-se à respectiva tentativa de aproximação em relação a algum tipo de fonte de renda, seja o trabalho, seja a mendicância. Nele, os personagens parecem possuir um resquício de motivação a mais. Uma centelha de sonho motivada talvez pelo deslumbramento e *frenesi* impostos pela cidade por meio dos altos prédios, as reluzentes vitrines ou o acúmulo formigante das multidões. Em uma das primeiras imagens de tal região, a loira será vista com o jogar de chafarizes ao fundo, brincando de forma encantada e ingênua, com os dedos de uma estátua do jardim do Teatro Municipal. O deslumbre, configurado por meio do caloroso e singelo contato do corpo da personagem com a arredondada massa metálica da estátua, será logo rompido por meio da presença marcante do ferro, do cimento e da multidão. Esta maior ênfase à cidade é acompanhada, na trilha sonora, por rápidos acordes de piano, de forma a destacar um clima de velocidade e ansiedade. A cidade parece incomodar os personagens. Ela os atordoa, os violenta. Curiosamente a mesma loira aparecerá, bem vestida em um uniforme, como vendedora de café em escritórios situados nos prédios da região. A agressiva verticalidade de tais construções será enfatizada por meio de

panorâmicas verticais, ou ainda, intrigantes panorâmicas horizontais, nas quais os corpos em movimento pela calçada, vistos em primeiro plano, são contrapostos à verticalidade das grades do edifício Terraço Itália. A agressão imposta por meio das relações entre corpos e espaço será reafirmada pela experiência da loira em uma de suas entregas, quando é violentada por um dos executivos engravatados. Quanto ao louco, apaixonado pela loira, aparecerá inicialmente ajudando um companheiro deficiente físico a pedir esmolas em um dos viadutos sobre o Anhangabaú. Em grande parte do tempo, entretanto, será visto perseguindo a desonrada loira ao longo das ruas envoltas pela multidão.

Como espaço-símbolo de tal região, despontará o viaduto Sta. Ifigênia, construção bastante referida nos filmes urbanos de Candeias, cuja forma de abordagem, evidencia o impacto da cidade sobre os personagens, impondo-se por meio de sua verticalidade, de forma a engolir tais corpos. No caso específico de *A margem*, esta construção urbana é correspondente e, até, paralela àquela da ponte de madeira situada no espaço de várzea. Há algum tipo de ligação entre tais espaços, já que ambos parecem atrair, centralizar, os movimentos dos personagens, exercendo uma função narrativa, ao simbolicamente evocar a passagem da vida para a morte em momentos de perigo. Assim o reincidente uso da imagem de pontes, por meio das quais ecoam a ponte de madeira inicial do filme, permitem aproximá-las a um elemento da *mise-en-scène* discutido por Bordwell e Thompson como *prop*. Nas palavras dos autores, trata-se do caso no qual “um objeto do cenário é motivado a operar ativamente dentro da ação em andamento”

37.

A descrição do início da primeira seqüência filmada no viaduto permitirá avaliar melhor a forma, por meio da qual a cadeia de jogos de olhares é rompida, e como a relação dos corpos com o espaço passa a ser permeada pelo perigo. O viaduto Sta. Ifigênia será apresentado ao espectador por meio de uma *plongée*, feita de cima de um dos prédios da região, causando logo de início uma evidente ruptura em relação ao ponto de vista dos personagens. Em oposição à horizontalidade característica das regiões das margens, o espaço da cidade é fechado, povoado por uma grande quantidade de pessoas, automóveis e prédios, estes últimos impondo-se por meio da verticalidade, evidenciada pelos jogos sucessivos de aproximação e distanciamento em relação aos protagonistas, tendo por eixo a verticalidade. Ou seja, imagens próximas aos rostos dos personagens são intercaladas a outras, feitas de longe, com a câmera posicionada acima

---

37 BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film Art: an introduction*. Estados Unidos: The MacGraw-Hill Companies, Inc. 5a. Ed, 1997. Edição Internacional. p.175.

do plano de ação geográfica dos personagens. Assim acontecerá durante esta sequência de imagens, dedicada ao centro da cidade, na qual a loira passará pelo viaduto em direção ao prédio onde trabalha e, neste trajeto por meio do viaduto, cruzará com o louco, que começará a persegui-la.

Vista de cima, a construção sobre o Anhangabaú aparecerá como uma via cruzando a tela de cima a baixo (ver imagem 17), e por meio da qual pululam transeuntes e automóveis. O corpo do louco assemelha-se àquele de uma pequena formiga, atravessando a via e empurrando o amigo deficiente físico em direção à guia oposta. O intuito, de subir o deficiente para cima da guia, exige do personagem grandes esforços, enquanto carros passam rente às suas costas. Sucedendo-se a esta ação, mas do ponto de vista da alguém situado no viaduto, o espectador observará a aproximação da loira, carregando o seu suporte de garrafas térmicas, atenta aos automóveis que passam pela rua (ver imagem 18). O corpo da moça será assim visto mais de perto, assumindo maiores dimensões. Entre ela e a câmera, diversos automóveis cruzam, aparecendo pelo fundo, ao lado direito, e desaparecendo em primeiro plano, rente ao lado oposto do quadro. Outra mudança de ponto de vista, realizando novo movimento horizontal, levará o espectador novamente ao topo do prédio, de onde se observa, de cima, os movimentos do louco com o deficiente físico (ver imagem 19). Nova ruptura do ponto de vista leva, uma vez mais, o espectador ao chão, por meio de um plano no qual a loira finalmente atravessa a rua, andando na direção da calçada oposta, na qual está situada a câmera (ver imagem 20). Neste plano, o perigo representado pelos automóveis em relação ao corpo da moça será enfatizado mais detidamente: até a loira conseguir seu objetivo, três carros quase a atropelarão. Antes da travessia da loira ser completada, o espectador será novamente lançado para cima do prédio, de onde observara a finalização do referido movimento (ver imagem 21), a partir do mesmo posicionamento de câmera esboçado nos planos 1 (imagem 17) e 3 (imagem 19). Completando este ciclo de quatro deslocamentos horizontais da calçada do viaduto para o alto de um prédio, efetivados a cada mudança de plano, a sequência continuará por meio de mais um salto em direção ao chão. Assim, uma longa panorâmica novamente apresentará a loira. O movimento horizontal, acompanhando o caminhar da vendedora de café pela multidão, rima com o beiral do viaduto e a faixa de corpos, também horizontal esboçada pelo deslocamento da multidão de transeuntes.

17

18

19

20

21

22a

22b

22c

22d

Aqui, esboça-se outro tipo de agressão aos corpos na medida em que estes se unem em uma única massa, tendo o ferro e o cimento como trilhos de seu deslocamento. É como se tais corpos, unidos por meio do movimento de passagem diante da câmera, tivessem o seu contraste em relação aos elementos do espaço urbano ressaltados, usando o concreto e o ferro como suporte de seus deslocamentos. Após a saída da loira de campo, imbuída pelo fluxo de corpos, aparecerá o louco com a flor na mão, iniciando a perseguição que se desdobrará por outros espaços do centro e, por meio da qual serão apresentadas novas formas de relação entre corpos e espaço urbano representado.

Por meio desta sequência será possível identificar uma nova forma de itinerância dos pontos de vista. Se na região das margens os deslocamentos se efetuam, de forma preponderante, por meio da horizontalidade, na região central a tendência será outra: uma variação entre o baixo e o alto, entre o próximo e o distante, em relação aos personagens. A sucessão de pontos de vista incorporará, em sua forma, a verticalidade da cidade, reproduzindo também a tônica vertical do impacto vivenciado pelos personagens frente à cidade. Trata-se de um ponto de vista que não mais passa pelos personagens, como se tal impacto representasse também a impossibilidade da cumplicidade, subjetividade e internalização. Este olhar mais distante não implicará exatamente num descolamento total em relação aos personagens. Nos contrastes entre o perto e o longe em termos verticais, haverá momentos nos quais os rostos dos personagens serão destacados, mas por meio de um tal *frenesi* que possibilita compará-los a coisas, objetos em embate com o espaço urbano e a multidão.

Aproximando-nos de um conceito usado por Simmel para tratar de um dos traços da percepção do indivíduo na metrópole, este distanciamento em relação aos personagens no contexto do espaço do centro da cidade reproduz em termos estilísticos algumas das características próprias à atitude “blasée”³⁸. De maneira mais ampla, o embate frente à lógica do dinheiro, materializada no *frenesi* da multidão e nos impactantes traços horizontais dos prédios, será incorporado pela trama. O jogo entre o próximo e o distante, o movimento incessante de transeuntes e automóveis, o deslocamento de uma câmera pelas ruas, cujas nervosas trepidações evocam atritos a massa de passantes, os contrastes entre os corpos em movimento e a verticalidade das fachadas e grades dos prédios, tudo isso imbuído de velocidade gritante, aproxima o espectador da suposta vivência dos personagens diante de uma saturação de estímulos. Vale à pena ressaltar que ressaltar que a intensidade do *frenesi* descrito, bem como da

---

38 Cf. SIMMEL Georg. “A metrópole e a vida mental.” In: VELHO, Gilberto Org. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

quantidade de estímulos visuais aqui descritos, está muito aquém daquela presente em filmes como *Berlin, sinfonia de uma metrópole* ou, em outra chave, *São Paulo S.A.*. Em *A margem*, os traços de velocidade e saturação, associados ao centro da cidade, ganham destaque a partir do respectivo contraste com a lentidão predominante na região de várzea.

A seqüência descrita contribui também para definir traços por meio dos quais este espaço, apresentado de forma impermeável e imponente, se impõe aos corpos em deslocamento: envolvendo maiores embates e atritos para a consecução dos itinerários dos personagens. O ferro e o concreto se colocarão no caminho dos corpos de forma a frear-lhes. Assim ocorrerá durante as insistentes tentativas do louco de subir a calçada do viaduto com o carrinho do deficiente, só efetivadas com a ajuda de um transeunte. Nas imagens feitas de cima do prédio, os corpos aparecerão como pontos no chão, deslocando-se de um lado para o outro do viaduto, cujo asfalto movimentado, com um constante fluxo de automóveis, cruza o quadro na vertical.

A dificuldade será também imposta nos momentos de atravessar de uma calçada para a outra do viaduto. Isso será evidenciado, por exemplo, nos planos feitos no próprio viaduto, apresentando os transeuntes e personagens de perfil, com as grades do beiral e seus detalhes circulares de ferro em destaque, cruzando o plano horizontalmente de lado a lado. Em duas oportunidades, a loira com o suporte de garrafas térmicas na mão tentará atravessar a via. O posicionamento da câmera, situada do outro lado do viaduto em relação à moça, contribuirá para a presença de uma enorme quantidade de transeuntes e automóveis, cruzando o quadro por meio de uma trajetória situada entre a jovem e a câmera. O resultado é o encobrimento do corpo da protagonista, por meio dos vultos criados pelos movimentos de tais pessoas e veículos, com a impressão de limitação dos movimentos corporais. Este mesmo tipo de configuração entre corpos dos personagens e elementos da cidade, sobrepondo-se a partir de planos de profundidades diferentes em relação à câmera, será retomada em outros filmes do cineasta, sobretudo em *As bellas da Billings*.

O mesmo tipo de situação de embate entre corpos e espaço se configura, por exemplo, no momento em que o ingênuo abobado, com a flor na mão, inicia a sua perseguição à loira pela cidade. Ainda andando pelo mesmo viaduto, num embate constante com os transeuntes, carros passam entre ele e a câmera, encobrindo momentaneamente o seu corpo, que parece assim desintegrar-se diante da tátil e volumosa presença do ferro dos carros e dos corpos dos transeuntes (ver a seqüência formada pelas imagens 22b, 22c e 22d).

No contato dos corpos com a multidão, consolida-se mais uma das facetas do conflito entre personagens e elementos urbanos. Repleta de conturbações, esbarrões e impedimentos aos movimentos dos corpos, a perambulação da loira e do louco entre a massa de pessoas será mostrada, também, por meio de movimentos de aproximação e distanciamento. Tais movimentos, porém, não serão concatenados de forma ritmicamente intercalada, como no caso da sequência do viaduto Sta. Ifigênia. Em um momento os dois personagens aparecerão, por exemplo, numa frenética caminhada por ruas repletas de gente, mostrados por *travellings* que acompanham de forma bastante próxima seus movimentos e esbarrões. Em outras ocasiões, serão mostrados de longe e de cima, perdendo-se no meio de uma grande multidão.

A geografia difusa da região da margem e os espaços de passagem

Os deslocamentos dos personagens, sobre os quais ecoam reflexos do deslizar inicial da canoa pelo rio, terão por suporte um espaço predominantemente sem limites ou fronteiras, pontuado por estruturas físicas de passagem tais como a ponte de madeira, para a qual aponta o movimento inicial da embarcação. Através de uma precária ponte de madeira, os personagens avançam para um primeiro contato efetivo com a mórbida morena da barca. Se dará também por meio dela a derradeira caminhada final, dos personagens ressuscitados em direção à barca redentora, cujo destino é desconhecido. Essa precária construção de madeira, colocada desajeitada e pateticamente entre o nada e o nada. Através dela, os estranhos protagonistas insistem em passar, em desespero, de um lado para o outro, é um dos elementos-chave da idéia de passagem característica do filme.

No contexto urbano, a ponte se constitui como importante elemento de passagem, permitindo o deslocamento, ou fluxo de pessoas e mercadorias, entre os dois lados da mesma cidade, construída às beiras de um rio. Os dois lados de um rio, por sua vez, acabam recebendo denominações específicas e modificadas de acordo com os momentos históricos e grupos sociais que de tais denominações se apropriam.

No caso de S. Paulo, as pontes são elementos urbanos que representam a expansão da cidade para além da colina central, na qual se encontrava o denominado triângulo, anteriormente chamado de cidade “para dentro das pontes”³⁹. Desde o início da cidade de S. Paulo, as pontes e viadutos desempenharam um papel de relevante importância. Construída sobre uma colina, a cidade era margeada pelas várzeas do

---

39 TOLEDO, Benedito de Lima. *São Paulo: Três cidade em um Século*. Op. Cit. p.40.

Tamanduateí e do Anhangabaú. Entre o final do século dezoito e início do século dezenove, edificaram-se as chamadas “pontes de dentro” (as pontes do Carmo e do Fonseca, sobre o Tamanduateí; e as Pontes do Lorena e do Açu, sobre o Anhangabaú), estratégicas para o acesso à cidade. Elas foram tema de telas, fotos e comentários de viajantes, tal como apresentado por Toledo⁴⁰. Em conjunto com as “pontes de fora” (entre as quais estão as do Pinheiros, de Santana e de Emboaçava), durante o século dezenove, elas formavam um sistema de controle da chegada de feirantes à cidade, por meio da cobrança de pedágios e impostos. Por sua natureza, permitiam assim a passagem de pessoas e mercadorias pelos rios e terrenos de várzea que circundavam a colina central da cidade.

Se estas construções, representadas por meio de diferentes formas artísticas e relatos, em contextos históricos anteriores, aparecem como vias de chegada a algum lugar – o centro da cidade –, nas imagens de *A margem* assumirão contornos diferentes. Seus pontos de origem e destino serão apagados, de forma a enfatizar o caráter de suspensão, ou ainda liminar⁴¹. Seu potencial como espaço transitório, de passagem é ressaltado. Em grande parte das imagens, não se mostra de onde vêm ou para onde vão, situadas em um espaço sem limites, que avança em grande parte das vezes para o nada. Este infinito é composto por esboços de pequenos automóveis, inumeráveis pontes, pelo mato, ou ainda pelos vestígios da cidade, apresentada por meio de uma ínfima parede de prédios, esboçada junto à linha do horizonte. A ponte do início do filme refere-se a algo transcendental, à própria passagem da vida para a morte. A mesma ponte será citada no final de *O bandido da Luz vermelha* (1968), filme de Rogério Sganzerla feito pouco tempo depois de *A margem*, e com o qual mantém pontos de contato como a situação de marginalidade do personagem e o espaço de várzea, presentes no início e no final da história. No final do filme de Sganzerla, pouco antes do tosco suicídio, o bandido fugitivo passará por um espaço de várzea parecido com aquele de *A margem*, no qual se

---

40 Baseado em telas de Thomas Ender, Charles Landseer, Jean Baptiste Debret, em fotos de Mac Ferrez e Militão de Azevedo, além do relato de Saint Hilaire, o autor Benedito de Lima Toledo salienta a importante presença de tais pontes no imaginário a respeito da capital paulistana, dos séculos XVIII e XIX, construído por meio de relatos, desenhos, pinturas e fotografias. Cf. TOLEDO, Benedito de Lima. *Op. Cit.*)

41 O conceito de liminaridade foi elaborado, a partir das pesquisas de Turner, para pensar a cultura em termos da dialética entre estrutura/ antiestrutura. Em outras palavras, entre momentos nos quais há o respeito às normas sócio-estruturais e momentos nos quais delas se afasta. A liminaridade está relacionada a este segundo momento. Segundo Turner: “Passagens liminares e ‘liminares’ (pessoas em passagem), não estão nem aqui nem lá, são um grau intermediário.” “A liminaridade é frequentemente comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens (...)”. (TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 2004. pp. 5 e 117. O afastamento em relação às normas sócio-culturais, representado pelo tipo de vida levada em um terreno insalubre, bem como a proximidade com a morte, permitem aproximar a situação dos personagens de uma espécie de liminaridade.

avista, ao fundo, uma ponte de madeira muito parecida com a do filme de Candeias, como uma citação. De cima da referida ponte o bandido se desfará de sua identidade, anunciando o suicídio⁴².

Os ecos da idéia de passagem transcendental estarão presentes em outros espaços do primeiro longa metragem de Candeias. Em grande parte dos casos, como já referido, não se vê a origem ou a chegada do espaço destacado, cuja abrangência amplia-se indeterminadamente para fora das bordas do quadro. Se tentássemos imaginar um mapa do espaço das margens composto pelo filme, o mesmo teria por epicentro a ponte de madeira da seqüência inicial, em torno da qual se organizariam os demais espaços, de forma desconexa. Constituem-se como um grande mosaico constituído por espaços de passagem, quase que desvinculados uns dos outros, sem organização sistemática.

Assim será a ponte destacada durante a primeira seqüência do filme. De onde vêm os personagens nela presentes, espacialmente dizendo, não se sabe. A tal ponte de madeira, de acordo com a construção espacial articulada ao longo do filme, parece situar-se num fundo de várzea, um espaço côncavo por meio do qual os personagens se debatem na tentativa vã de escapar ao destino anunciado. Quanto às bordas de tal buraco, tratam-se também de espaços de passagem. De um lado, intui-se chegar aos acostamentos de uma grande via, cujo espaço corresponde à avenida marginal Tietê da São Paulo vivida. Por meio de tal via, passam diversos caminhoneiros e motoqueiros, em busca de sexo com as prostitutas que ali trabalham a céu aberto, entre a via de asfalto e o rio, sonhando alcançar uma vida melhor a partir do relacionamento com os choferes. Nela, entretanto, não existem placas de sinalização ou indicações de destinos. Tal estrada é mostrada por meio de planos destacando o solo, o contato dos pés dos personagens com o chão, o acostamento ou o simples fluxo de automóveis. Este, por sua vez, na metade do filme atinge o corpo de um dos personagens, levando-o à morte.⁴³ Em outros momentos, tal espaço constitui-se como uma grande via, sem começo ou fim, por meio da qual deslocam-se os corpos dos mesmos personagens. Em algumas destas imagens, outras pontes aparecerão, próximas aos horizontes, duplicando o caráter de passagem da ponte de madeira, deixando entrever o trânsito de minúsculos automóveis ou pessoas.

O espaço situado às bordas deste buraco côncavo será formado ainda por outras

---

⁴²BERNARDET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos*. Op. Cit. p.175.

⁴³ A inusitada morte do personagem interpretado por Benvenuto – efetivada às margens de um rio, nas proximidades de uma ponte – e a as imagens de seu corpo jogado rente à guia, sem o mínimo traço de tristeza, não deixam de lembrar a morte do protagonista de *Accattone* (1961), de Pasolini.

paisagens. Estas também se caracterizam pela falta de indicação de entrada ou saída, origem ou destino, situadas de forma quase flutuante, articulando-se de acordo com o fluxo dos corpos e da troca de olhares entre os personagens. Entre tais espaços está uma fábrica abandonada, cuja repetição ao longo do filme dá ao espectador a impressão de serem duas ou três fábricas diferentes. Durante a sua primeira aparição, as longas chaminés em ruínas pairam acima de um conjunto de paredes tomadas pelo mato, mostradas por meio de um raro plano no filme, no qual a câmera se destaca dos personagens dando ênfase à imponente e vazio do espaço arquitetural. Se, por um lado, há o aparente destacamento em relação à predominante lógica de aproximação em relação aos personagens, que levava à formação de um espaço rarefeito; por outro, a natureza de tal espaço, sem ligações efetivas com outros, é reafirmada, já que os personagens nele transitam sem ativar as bordas do quadro. Eles estão sempre dentro do quadro, sem entrar ou sair. A grandiosidade de tal espaço frente aos corpos dos personagens, evocando uma espécie de sentimento de solidão, poderia ser comparada àquela do espaço de um dos quadros de De Chirico, chamado *O enigma de um dia*, ou ainda àquela das cidades dos planos finais de *Eclipse* (1962), de Antonioni, ou de *Noite Vazia* (1964), de Khoury. A substancialidade do espaço por meio dela representado, porém, não é aquela das duras, ásperas e impermeáveis superfícies de concreto; trata-se sim de um espaço estranhamente imponente e movediço, em meio ao qual os corpos dos personagens, e com eles os espectadores, se intrometerão como ratos. A imponente é destacada pelas ruínas, pelos escombros, pelo aspecto de abandono que ecoa sobre estes espaços de várzea sem fim. Outros espaços suspensos, sem referências de entrada ou saída, serão também aqueles da igreja e do cemitério. Quanto à primeira, trata-se de uma igreja abandonada, também em ruínas. A construção aparecerá em meio ao mato, tendo por fundo apenas o céu, ladeada por um estreito caminho de terra, com arbustos e galhos, percorrido a esmo por um estranho padre com uma lista telefônica na mão. Seu simbolismo extremo, permeado pelos escombros e o vazio interno da construção, reflete a inefetivação do casamento do primeiro casal, rompido pela morte. Quanto ao cemitério, situado nas proximidades de uma área alagadiça e dominada pelo mato, demarcará o retorno de um dos personagens, o louco, à região de várzea. O mesmo personagem chegará a este campo mortuário sem percorrer qualquer caminho determinado. Já o elo entre este espaço e aquele da ponte inicial, para a qual o ingênuo maluco voltará, é feito por meio de uma estreita ponte com um trilho de trem, cujo fim não é visível ao espectador. Por meio dela passará o personagem, sendo atropelado por uma sequência de vagões em alta velocidade. Aqui, a transcendentalidade contida na

passagem da vida para a morte, por meio de uma ponte de trem, reafirma os ecos da chegada da estranha moça sobre o barco no início do filme e, também, a própria morbidez transcendental constituída pelo espaço do cemitério.

Em todos estes casos, tais espaços de passagem assumem uma natureza específica quando pensados a partir, ou em contraposição, às idéias de De Certeau⁴⁴. De acordo com as idéias do filósofo, os relatos podem ser considerados práticas organizadoras do espaço, que atravessam e organizam os lugares por meio delas descritos. São formas de reordenar uma cidade cuja totalidade é inalcançável. Entre outras operações, os relatos exercem a demarcação, fundamentada no estabelecimento de limites e na respectiva transposição, possuindo por figuras narrativas essenciais a fronteira e a ponte. A primeira tem um papel mediador, correspondendo a um espaço “entre dois”; a segunda trata-se de uma articulação, um espaço de passagem que parece pressupor a ação física de transposição. Tomando o filme de Candeias como um relato, é possível nele identificar a articulação de espaços por meio dos deslocamentos dos corpos. Mas trata-se de uma articulação dispersa, caracterizada predominantemente pela geografia difusa da região de várzea. Os espaços sem limites por meio dos quais os corpos se deslocam não se caracterizam como um local “entre dois”, dada a falta de referências das origens ou destinos dos mesmos. A única aproximação possível quanto às origens e destinos, não é física, relacionando-se à situação dos personagens: o limiar entre a vida e a morte. Embora haja rudimentares esboços de tentativas de escape, como é o caso dos deslocamentos para o centro da cidade, a tônica geral é a de uma morte anunciada, e o deslocamento de tais corpos pelo tablado da ponte não soa como uma ação motivada pelos personagens. Tais deslocamentos não sugerem transposição, mas sim, execução do trágico destino. A partir desta contraposição às idéias de Certeau, é possível sugerir que as características dos espaços de *A margem* afastam-se do funcionamento em termos de delineamento/transposição. O exame de tais espaços os aproxima muito mais da idéia de um *não-lugar*⁴⁵, produzido no ato de caminhar.

Do outro lado do buraco, no fundo do qual situa-se a ponte de madeira, alguns

---

44 CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano: Artes do fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p.199-217.

45 Para Certeau o não-lugar é produzido por meio do ato, em si, de caminhar. Segundo ele, “Caminhar é ter a falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar (...).” (CERTEAU, Michel de. *Op. Cit.* p. 183.) A idéia de “não-lugar”, com base nas colocações de Certeau, mas de forma recontextualizada, será retomada pelo antropólogo Marc Augé para tratar da supermodernidade. Neste caso específico, recontextualizado, o *não-lugar* está ligado aos espaços de aeroportos, auto estradas e supermercados, com os quais os indivíduos estabelecem relações pautas pela impessoalidade e o anonimato. (Cf. AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma Antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994.)

dos planos apontam para a presença de um longo espaço horizontal, de várzea, difusamente arrematado, hora por pontes, hora pela rarefeita presença da cidade, incorporada por um horizontal e esparso conjunto de prédios. Em direção a este espaço se desdobrarão os deslocamentos dos personagens a partir da metade do filme.

A caracterização do espaço e a situação dos personagens do filme em relação à cidade, ou de maneira mais ampla, em relação à sociedade, refletem-se um no outro, de forma a contribuir com novos traços para a compreensão da história. As críticas feitas por Biáfora ao filme apontam para a relação do estrato social por ele representado – debruçando-se sobre mendigos, marginais, prostitutas e vagabundos – e aquele dos filmes de Pasolini, possivelmente *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962). Na senda dos filmes europeus do pós guerra, estes filmes de Pasolini debruçam-se especialmente sobre as periferias de Roma e as dificuldades, enfrentadas por seus habitantes para a sobrevivência. Como evidenciado por Sorlin, o cineasta concebe as favelas⁴⁶ como um universo separado, no qual as pessoas são obrigadas a encarar, dolorosamente, suas responsabilidades. Entre capitalismo e proletariado, entre exploração e o roubo, habitam um terceiro mundo.⁴⁷ No caso do primeiro dos filmes, o desajuste social dos personagens, avessos ao trabalho, vivendo de caridades, pequenos furtos e o assédio de mulheres à prostituição está rebatido no espaço por eles freqüentado, tais como as imediações de um rio, os pontos de prostituição e as ruas da periferia, dominados por ares de abandono. Os filmes de Candeias, neste caso específico *A margem*, dialogam com as periferias de Roma representadas por filmes neo-realistas e, depois, por aqueles de Pasolini. Compartilham uma preferência por espaços e personagens de classes excluídas que, embora assumindo tonalidades diferentes quanto às relações com o trabalho e a sociedade⁴⁸, refletem de forma mais ampla uma experiência socialmente traumática. Enquanto os referidos filmes italianos lidam explicitamente com as dificuldades do pós-guerra, a fita de Candeias aponta caladamente para a ditadura militar brasileira iniciada em 1964 e as dificuldades impostas à vida de membros de classes urbanas à beira da exclusão.

---

⁴⁶ Este termo estava na tradução inglesa como “shanty towns”.

⁴⁷ SORLIN, Pierre. *European Cinemas, European Societies 1939-1990*. Londres : Routledge, 2004. p. 130.

⁴⁸ Embora as atitudes em relação ao trabalho sejam diferentes, os personagens dos dois filmes de Pasolini e de *A margem* podem ser aproximados a partir das idéias de desajuste e exclusão. No filme de Candeias, os personagens podem se aproximar de uma espécie de *lumpen-proletariado*. Este termo, aludindo a uma categoria de pessoas que circundam o mercado de trabalho, sem nele conseguir colocação, foi associada aos personagens do filme por Rubens Machado Jr. (MACHADO JR, Rubens. *São Paulo vista pelo cinema*. São Paulo: Idart, 1992. p.127) Em outras palavras, trata-se de um exército de reserva, produzido em decorrência das atividades da própria sociedade industrial e, por ela mesma, excluído.

A margem não pode ser considerado um filme engajado contra a situação política do país.⁴⁹ As possíveis referências ao jogo político sob o domínio militar restringem-se a duas curiosas, breves e abruptas aparições de policiais. Por outro lado, a incomunicabilidade característica dos personagens em meio ao seu deslocamento sem direção e, sobretudo, a predominante paisagem em ruínas, não deixam de refletir a sensação de falta de saídas e solidão. Elementos estes que seriam trabalhados, a partir de outra chave, muito mais violenta e visceral, por filmes do Cinema Marginal, obras nas quais a ambição de diálogo com o público, em termos de propostas de mudanças políticas, apresenta-se dilacerada. Pensando mais especificamente a respeito dos espaços, os escombros e ruínas das várzeas de *A margem*, tomados por aspectos mais vorazes de transgressão, possuirão ecos, por exemplo, nas construções abandonadas e favelas *Hitler do Terceiro mundo* (1968), de Agripino; nos desertos acostamentos de *Bang-Bang* (1971), de Tonacci; nos matagais e favelas do final de *Gamal, o delírio do sexo* (1969), de João Batista de Andrade; no lixão das imagens iniciais e finais de *O bandido da Luz vermelha* (1968), de Sganzerla, entre outros exemplos possíveis.

O trânsito e a criação de espaços diagonais, rentes aos limites contíguos aos cantos do quadro

Outra forma de presença da idéia de transição em *A margem* estará presente na composição plástica das imagens, com a formação de um tipo de espaço caracterizado pela profundidade de campo, no qual são formadas linhas diagonais. As mesmas avançam do plano de fundo em direção à câmera, saindo em primeiro plano, rente aos cantos direito ou esquerdo do quadro. Tais diagonais são evidenciadas por meio dos deslocamentos dos personagens e, sobretudo, da extensão de espaços de passagem, tais como pontes ou estradas, do plano de fundo em direção a este fora de campo, situado nas proximidades dos cantos do quadro.

Existem duas referências iniciais interessantes para a descrição destas diagonais. Entre elas estão a idéia de profundidade de campo, cujas características mecânicas foram rapidamente tratadas por Aumont⁵⁰, e um de seus desdobramentos, qual seja, a acentuação do efeito de profundidade. Em grande parte dos filmes de Candeias

---

⁴⁹ Entre os comentários feitos por Bernardet a respeito do filme, estão as idéias de que se trata de uma fita extremamente audaciosa, porém totalmente alienada. Cf. BERNARDET, Jean-Claude. [Carta para Sérgio.] 3 jan. 1968. Arquivo Jean-Claude Bernardet/ Cinemateca Brasileira.
⁵⁰ AUMONT, Jacques. *Estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995. pp.33-38.

analisados nesta pesquisa, existe o uso exaustivo da lente *zoom* com caráter expressivo, correspondendo a constantes aproximações e distanciamentos em relação aos personagens. No caso dos movimentos de aproximação é evidente a limitação da profundidade de campo em decorrência do aumento da distância focal da lente objetiva⁵¹. Em alguns momentos, entre os quais encontram-se planos de *A margem* e de *As bellas da Billings*, o uso da *zoom* é limitado, permitindo a exploração da profundidade de campo e contribuindo para a formação das aqui referidas figuras diagonais. Em tais planos, as diagonais são estendidas em direção ao horizonte, de forma a percorrer uma considerável quantidade de planos, situados em distâncias diferentes em relação à lente da câmera, até atingir o respectivo espaço de fuga, rente aos cantos direito ou esquerdo do quadro.

Outra referência possível, que será retomada, em termos comparativos, após a descrição das imagens é uma das formas, explicitadas por Noel Burch⁵², de relação entre os espaços por ele chamados de “fora-da-tela” e “dentro-da-tela”, a partir do filme *Nana* (1926), de Renoir. Segundo Burch, o filme do cineasta francês é caracterizado por um jogo constante entre os dois tipos de espaço referidos, por meio do qual é explicitada a importância do espaço “fora-da-tela”. Entre as formas de relação envolvendo tais espaços estaria o uso de uma saída de quadro “rente à câmera”, que contribui para a existência de um espaço situado “às costas da câmera”. Espaço este que, como veremos no caso de *A margem*, adquire uma função diferente e até oposta, daquela salientada por Burch no filmes de Renoir.

Para a descrição das referidas diagonais, será necessário voltar à ponte de madeira sobre o rio, apresentada logo na primeira seqüência, e que marcara o início e o final do filme. O plano inicial do filme, após o fechamento dos créditos, evidencia uma incrível profundidade de campo, permitindo a nítida visão, pelos espectadores, da grande extensão de espaço situada entre o casco da embarcação aos ínfimos automóveis transitando por trechos do horizonte, direção para onde aponta o bico do barco. O movimento, avançando em direção à ponte de madeira e ao longínquo horizonte, tende a transpor a distância situada entre o casco e o plano de fundo, no qual passa a crescer a figura de uma ponte. Neste plano, os movimentos transpondo a profundidade de campo

---

51Burch destaca a PDC (profundidade de Campo) como um processo mecânico por meio do qual são definidas as extensões das zonas de nitidez das imagens. “Trata-se de um dado técnico da imagem – que, aliás, é possível modificar fazendo a distância focal da objetiva (a PDC é maior quando a distância focal é mais curta), ou abertura do diafragma, variar (a PDC é maior quando o diafragma está menos aberto) – que se define como a profundidade da zona de nitidez.” (BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.34.)

52 BURCH, Noel. *Op. Cit.* p.40.

já estão presentes, bem como o esboço das linhas diagonais, tornadas mais evidentes em imagens posteriores (Ver imagem 1a., pág.9). É possível nele vislumbrar o esboço de uma diagonal partindo do canto inferior esquerdo, acompanhando o casco da embarcação, passando pela ponte situada ao fundo e, rente a tal construção, perdendo-se na infinidade de um horizonte, num ponto situado à direita da região central da tela. Este ponto de escape em direção ao plano de fundo de forma descentralizada nos remete a mais um dos traços característicos das referidas composições em diagonal. A tendência dos olhos do espectador é aqui o fluxo, da borda do casco para o horizonte, em direção a um ponto de fuga que não coincide com o centro da tela, levando a uma composição levemente descentralizada. A idéia de fotografia descentralizada, presente em diversas das imagens de *A margem*, foi apontada também pelo montador do filme Máximo Barro⁵³. De fato a tendência ao despovoamento da região central da tela assume em algumas destas imagens uma forma específica, associada ao uso das linhas diagonais, de maneira a guiar a atenção do espectador através da tela, reproduzindo a idéia de trânsito em direção a um espaço indefinido⁵⁴.

A primeira abordagem da mórbida figura da barca pelos dois casais, com suas expressões de catastrófica gravidade, se dará por meio de um plano que reproduz o ponto de vista da macabra morena da pequena embarcação, presenciando a aproximação dos corpos dos casais. Estes se aproximam, vindos do plano de fundo, passando por cima da ponte, cujo assoalho de madeira delineia uma linha diagonal. Eles avançam em direção à câmera e tendem, em sua continuidade por meio de uma picada de terra, a passar rente ao lado esquerdo do quadro. Do ponto de vista da moça, compartilhado com o espectador, presencia-se assim uma linha unindo o plano de fundo mais longínquo, a ponte e os corpos dos casais, por meio de uma diagonal cujo ponto de escape se dará no primeiro plano, ao lado direito (ver imagem 16, pág. 10). No fundo, ao lado do centro da tela, a cidade esboça-se por meio de uma fina linha de prédios no horizonte.

Através da mesma ponte, enfatizando-se a mesma configuração espacial, instantes antes de ser atropelado e levado pela morte, o personagem do burguês engravatado correrá desesperadamente (ver imagem 23). Embora haja nesta imagem uma tendência mais acentuada ao avanço do rapaz em direção à câmera, a idéia de diagonal também estará presente. Esta última será evidenciada por meio da linha,

---

⁵³ Depoimento concedido por Máximo Barro ao pesquisador em 20. 07. 2007.

⁵⁴ O mesmo efeito foi explorado, por Bordwell e Thompson, a partir da idéia de espaço tridimensional, elemento da *mise-en-scène* que contribui para guiar a atenção do espectador através da tela. Cf. BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Op. Cit.* p.194.

formada pelo beiral esquerdo em direção ao fundo, além do próprio final do movimento corporal do personagem, passando no final do plano rente à câmera, acompanhado por um conturbado e breve movimento panorâmico à esquerda. Entre outras reincidências, o mesmo movimento por cima da ponte será reproduzido pelo louco, logo após presenciar a morte do burguês decadente, numa frenética corrida em direção ao centro da cidade.

A configuração deste espaço em diagonal, levando-se em conta variações com intenções mais ou menos acentuadas, não ficará restrita a imagens da ponte, cujo simbolismo evidente motivou tomá-la como ponto de partida para a descrição. O mesmo acontecerá, por exemplo, durante uma lenta caminhada do engravatado e da moça negra, pelo acostamento de uma estrada beirada por reluzentes vestígios da presença da água. Este deslocamento, ainda no início do filme, precedendo a sequência do contado sexual entre os dois, será mostrado por meio de um plano/ contra-plano, correspondendo à troca de olhares entre a moça e o rapaz. Em ambos estes planos, novamente, as linhas traçadas pelas bordas e canteiro central da estrada realizarão a ligação entre o ponto de escape, situado em primeiro plano, ao lado da borda do quadro, e o plano de fundo, no qual a tendência é o esfacelamento junto ao horizonte. O casal parece andar em direção ao nada (ver imagens 24a e 24b).

O mesmo tipo de composição, mas assumindo proporções menos acentuadas, estará presente em planos feitos no viaduto Sta. Ifigênia. A linha diagonal será evidenciada por meio dos beirais de ferro (ver imagem 18, pág.24). Em alguns momentos, tais beirais cruzam o quadro de lado a lado traçando uma linha, do fundo em direção ao escape em primeiro plano, de tendência mais horizontalizada se comparada com os planos feitos na região de várzea. De qualquer forma, com o avançar do deslocamento dos personagens em direção ao centro da cidade, a amenização da tendência às diagonais se consolida. Ou em outras palavras, demarca-se um esfacelamento da tendência descrita na medida em que os personagens distanciam-se do espaço das margens do rio, de forma a reafirmar a mudança do regime dos pontos de vista existente entre os mesmos espaços.

23

24a

24b

25

Em outros trabalhos do cineasta é também possível identificar o fenômeno aqui discutido. Como evidenciado em capítulo posterior, a respeito da produção fotográfica de Candeias, há imagens nas quais a Rua do Triunfo é mostrada em profundidade. Com a torre da estação Júlio Prestes ao fundo, o referido espaço apresentará novamente os traços diagonais. Entre os exemplos já citados estão duas fotos nas quais a linha formada pela rua com seus postes assume um delineamento esfumado, avançando em direção ao fundo de verticalidade granulada⁵⁵. Seria possível citar ainda uma terceira foto, na qual é mostrado um carregador de latas de filmes, com seu carrinho avançando do fundo em direção à câmera, de forma a atingir o ponto de escape situado rente ao canto esquerdo do quadro (ver imagem 25). Pensadas ao lado da diagonal formada pela ponte de *A margem*, tais fotos remetem a uma idéia mais ampla de espaço de passagem, com ressonâncias de suspensão, tensão e unicidade. Nelas, o olhar do espectador desliza docemente, reproduzindo na forma de exploração da imagem a mesma itinerância, aparentemente sem começo ou fim, característica dos personagens em sua relação com os espaços de várzea. O olhar aborda espaços de passagem por meio de um movimento de passagem, seja do fundo em direção ao fora de campo próximo à borda do quadro, indicando aí a existência de um espaço indefinido, seja no sentido inverso, em direção

⁵⁵ Ver fotografias 78, da página 37, e 87, da página 40 do capítulo *A Boca do Lixo nas fotografias de Ozualdo Candeias*.

ao fundo e ao horizonte.

Ao esboçar a referida fuga rente à borda do quadro, o olhar que desliza obre o espaço em diagonal indica a existência da modalidade de espaço fora-da-tela, denominado por Burch de espaço “às costas da câmera”. A natureza e a forma de articulação com o espaço situado dentro da tela, no caso descrito por Burch e no filme de Candeias, são, entretanto, explicitamente diferentes. Ao contrário do filme de Renoir, em *A margem* o espaço denominado fora-da-tela possui menor importância. Neste filme, praticamente inexistem, por exemplo, imagens nas quais o espaço vazio predomine antes ou depois da entrada dos personagens na tela. Jamais a existência do espaço fora-da-tela é referida por meio de entradas ou saídas de quadro, chamando assim a atenção para o que acontece fora da tela. Os personagens estão sempre dentro do quadro, e o espaço de onde vêm, ou para o qual irão, é indicado pela continuidade de elementos físicos (pontes, guias, avenidas, beirais) por meio das linhas diagonais, ou ainda, por meio dos deslocamentos dos corpos ao longo de tais elementos, destacando o seu movimento de entrada e saída de quadro. Ainda assim, mesmo sem ser ativado por um movimento corporal, este espaço se impõe por meio de uma presença estranhamente difusa, que ecoa, da granulação dos pontos de fuga situados nos planos de fundo em direção ao fora-da-tela rente à câmera. Este espaço denominado pelo referido autor de “às costas da câmera”, possui características difusas e dialoga, seja com a posição do personagem/espectador, em momentos de planos/contra-planos, seja com a transcendentalidade da morte. Este último caso se configura durante a corrida do personagem de Benvenuti, por cima da ponte, em direção à morte. Trata-se de uma rara imagem do filme na qual um dos corpos, efetivamente, atravessa o ponto de fuga situado rente ao quadro (ver imagem 23). Ao transpassá-lo, encontra a morte, atribuindo a este espaço difuso a mesma característica conferida simbolicamente à ponte: passagem entre a vida e a morte.

Aspectos ligados ao cinema de deambulação

O objetivo geral da descrição até aqui levada a cabo foi a de determinar a forma por meio da qual os elementos de transição, idéia geral guiadora da narrativa, encontram-se no plano estilístico do filme: a formulação de uma troca itinerante de pontos de vista, o espaço difuso e o uso de uma composição plástica com elementos diagonais. De fato, tais elementos constituem-se como reflexo da relativa incapacidade

de ação, por parte dos personagens de *A margem*. O deslizamento inicial, durante a sequência de abertura, da canoa sobre o rio pode ser pensado como um elemento chave e reverberado em diversos dos elementos da trama. Elementos estes que reiteram, cada um à sua maneira, a idéia de transição. Por sua vez, a carga de simbolismo atribuída à figura da estranha moça também embebida com impactantes tons míticos o clima/ambiente predominante na região das margens do rio, direcionando por sua vez as possíveis interpretações a respeito dos referidos aspectos de transição.

O primeiro longa metragem de Candeias destoa em relação a outras produções da época por articular de maneira coerente o esgarçamento da narrativa e os diversos elementos estilísticos relativos ao enfrentamento do espaço pelos corpos dos personagens, num explícito diálogo com filmes do denominado cinema de deambulação. As andanças intermináveis e a condição de exclusão em relação à sociedade permitem referências mais específicas, resguardadas as plausíveis diferenças, a *Signo do leão* (1959), de Rohmer. O início dos dois filmes ressoa de forma uníssona indicando o poder plástico do deslizamento de uma câmera sobre as águas de um rio. Embora no caso do filme francês a velocidade do deslizamento seja muito maior e inexista a referência a qualquer tipo de embarcação, em ambos os casos este movimento fundador de deslizamento reverbera sobre a situação dos personagens durante o filme. O personagem do filme de Rohmer, um desaterefado e incapaz fanfarrão decadente, experimentará durante a fita um processo de exclusão, com a respectiva transformação em indigente. Uma das grandes características a serem salientadas é a desmotivação ou incapacidade total de ação por parte do rapaz. Os espaços da cidade por ele freqüentados espelham também tal processo de exclusão, caracterizando-se cada vez mais pelas insólitas e sujas bordas do Sena. Em suas andanças intermináveis, progressivamente mais próximas ao chão e às pedras, o rapaz se sente cada vez mais incomodado por tais elementos, sentindo fisicamente o próprio desgaste proporcionado pelas andanças: brotam buracos pelas solas dos sapatos. Quanto ao filme de Candeias, nele as andanças dos dois casais já se iniciam em um espaço relacionado à exclusão, cujos atributos também reverberam sobre a situação dos personagens. Fadada à gradual ação do destino, tal situação mantêm-se inalterada, com algumas breves interferências de motivações minguentes e desiludidas. Assim, mesmo frente à morte anunciada, alguma centelha de vida parece pulsar nestes personagens, especificamente nos momentos de deslocamento em direção à cidade. Espaço no bojo do qual aproximam-se, desiludida e traumatizadamente, de uma forma de sobrevida. Ou ainda, numa espécie de instintiva aproximação física existente entre os dois casais. Ainda que desiludido, o amor aparece

como forma de motivação difusa e animalesca. Por estas razões, em contraste com a desmotivação total do personagem de *Signo do Leão* (1959), de Rohmer, os dois casais de *A margem*, compartilham uma incapacidade relativa de ação. Incapacidade essa seriamente eclipsada pelo impacto simbólico da presença da mórbida figura feminina do barco, no início e no final da fita, mas cuja ínfima pulsação merece destaque. Assim como no filme francês, uma das chaves de entrada para a análise de *A margem* é a relação dos corpos com o espaço. Mas deste ponto de vista, sugestivas diferenças são desvendadas. Se na fita francesa a conflituosa e áspera relação com o espaço urbano é patente, culminando com a loucura, em *A margem* a situação muda. Nele há uma espécie de sistema, agindo de acordo com a proximidade dos personagens em relação ao espaço simbólico da morte. Seja nos alagadiços espaços de várzea, seja nos espaços de passagem em seu entorno, os corpos deslizam oniricamente, como se já fizessem parte de um outro mundo, sem sofrimentos ou dores. Na medida em que se deslocam para a cidade, as obstruções nas interações com o espaço urbano tornam-se mais significativas.

Embora por mediações e configurações diferentes tais filmes dão continuidade à idéia de paisagens (cenários a céu aberto) que contribuem dramaticamente para a ação narrativa. Em termos mais específicos, num contexto de esgarçamento da narrativa, trata-se de paisagens cujos traços de ruínas ou elementos de passagem, reverberam sobre a situação dos personagens e a sua capacidade de ação. No filme de Candeias, por exemplo, o já descrito plano inicial, contendo o movimento da barca em direção à ponte, já basta para apontar tal contribuição dramática da paisagem. Em *Signo do leão* (1959), de Rohmer, quando o protagonista encontra-se transformado em mendigo, freqüentando as bordas do Sena, há imagens feitas na ponta da ilha de Saint Michel. Uma delas, com o acúmulo infundável de pontes se sobrepondo em direção ao plano de fundo enevado, chama a atenção quando rememorada. Talvez por trata-se de um espaço que espelha a distensão dotal do rapaz em relação à cidade e aos amigos, numa situação quase extrema, de passagem, cujo desdobramento será um quadro de loucura eminente. Os momentos que precedem o fundo do poço do personagem em seu processo de exclusão caracterizam-se pela reiterada referência a pontes. O mesmo tipo de ação da paisagem urbana em termos dramáticos estará presente em *Alemanha ano zero* (1949), de Rossellini. No final do filme, o pequeno garoto perambula, em meio aos escombros da cidade e pela estrutura de um prédio em ruínas, antes de suicidar-se, unindo seu corpo ao espaço em destroços.

***

Este filme de Candeias é, entretanto, dominado por uma forte carga de elementos simbólicos, em uma ambiência próxima ao onírico, que ecoa sobre os aspectos de transição aqui descritos. Certamente, tal ambiência não estará presente em filmes posteriores do cineasta, permitindo, como comentado por Bernardet, a afirmação e desenvolvimento de traços deambulatórios. Estes se demonstrarão melhor consolidados, livres da carga simbólica de personagens como aquela da embarcação, bem como da força da imagem final da mesma personagem levando os deserdados à redenção. Retomando as palavras de Bernardet a respeito da depuração dos aspectos deambulatórios na obra do cineasta, o crítico aponta ter ficado:

“Particularmente seduzido por traços deambulatórios e limítrofes que (...) tinham interessado em *A margem*, mas que agora, depois de *As rosas da estrada*, apresentavam-se depurados, seguros, livres de uma carga simbólica explícita (...)”⁵⁶

Com efeito, os traços deambulatórios encontrados por Bernardet nos filmes de Candeias estarão ligados, sobretudo, a um despojamento do estilo presente em filmes posteriores.

Faz-se interessante uma breve apresentação da apropriação feita, pela crítica, do filme *A margem*. Mesmo tendo ficado apenas uma semana em cartaz quando de seu lançamento comercial, foi a mais comentada das realizações do cineasta, aparecendo em críticas de jornais de S. Paulo e Rio de Janeiro. Embora os comentários feitos por tais críticos extrapolem questões relacionadas ao tema da deambulação e da relação entre corpos e espaço no filme, os mesmos constituem um campo de ressonância a partir do qual foram construídos uma série de idéias e atribuições referentes ao cineasta e seus filmes, reincidentes em momentos posteriores. Sobretudo, há a formulação da imagem de um cineasta inculto, autodidata, instintivo, trabalhando de forma marginal no meio cinematográfico, com orçamento limitado. Suas obras que espelham a inclassificabilidade da mentalidade do cineasta, além da precariedade da forma de produção. Paira também uma certa aura de acaso e surpresa em torno de um cineasta que, para um trecho da crítica parece ter surgido do nada. Entre tais idéias, algumas ajudam a pensar numa falta de rumo, inconclusão, abertura para o acaso. Estas proposições contribuem para atribuir à etapa de produção certa aura de desleixo, ou de adequação constante às conjunturas dos problemas enfrentados diariamente por causa da falta de dinheiro. Com a discussão de algumas destas críticas, não se pretende um

---

56 BERNARDET, Jean-Claude. “Reflexão.” In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (org.) *Op. Cit.* p. 33.

estudo exaustivo da apreensão do filme por críticos⁵⁷, ou um mapeamento das abordagens feitas. Trata-se simplesmente de apontar alguns traços restritos e pontuais, que reverberam sobre os detalhes levados em conta na descrição e, também, sobre a própria figura do cineasta.

Um exame do material de imprensa produzido em torno do filme de Candeias aponta reincidentemente para uma dificuldade de enquadramento do filme entre as categorias, em termos de escolas e movimentos, existentes na época. De fato, ao filme foram atribuídos diversos traços e estilos, da vanguarda francesa e de Pasolini, passando por Buñuel. Entre as idéias mais recorrentes, está o primitivismo, calcado na falta de origens e na inclassificabilidade da obra.

Quase dez meses antes da estréia oficial do filme, o crítico Rubem Biáfara publicou crítica a respeito do mesmo, a partir do copião exibido pelo cineasta. Nesta crítica já citada antes, são ressaltadas as dificuldades de produção, com orçamento baixo e parcimônia de recursos técnicos, “numa intuição e numa simplicidade quase parecida à dos verdadeiros pintores ou artistas primitivos.” Mais adiante, aponta também que o segundo trecho da história estaria relacionado ao “mais genuíno primitivismo paulista”. Inicialmente, o termo aparece então ligado à simplicidade, intuição, ou mesmo despreensão.

Em crítica posterior, o mesmo Biáfara reafirmará a idéia de primitivismo com referências não mais somente à obra, mas também ao próprio cineasta. Enfatiza a fita como uma “total surpresa”⁵⁸, descarregando uma miríade de possíveis influências, de King Vidor a Pasolini, mas reafirmando a obra como “pessoal e isenta de citações à maneira de Godard ou Glauber Rocha”, com a qual poderia reivindicar para si o título de “autêntico primitivo”.

As duas críticas de Biáfara, anteriores ao lançamento da fita, acabaram constituindo-se como uma espécie de referência para comentários críticos posteriores, principalmente no que diz respeito à idéia de primitivismo, associada à dificuldade de enquadrá-lo em qualquer vertente cinematográfica e, também, a sua autenticidade como

---

⁵⁷ Para um estudo mais detalhado a respeito da apreensão de *A margem* pela crítica Cf. 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. Para mais detalhes a respeito da apropriação de *A margem* pela crítica cinematográfica Cf. _____. *A margem: a ascensão de Candeias no universo cinematográfico*. (Trabalho de Conclusão de Curso). ECA-USP. São Paulo, 2004. _____. “*A margem* versus *Terra em transe*: estudo sobre a ascensão de Ozualdo Candeias no universo cinematográfico.” *Caligrama – Revista de estudos e Pesquisas em Linguagens e Mídia*, vol. 1, no. 3, set./dez. 2005. Disponível em <<http://www.eca.usp.br/caligrama/>>. Acesso em 11 out. 2006.

⁵⁸ BIÁFORA, Rubem. “Uma total surpresa...” IN. FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Limiar, 2000, p.42. Citado por Jairo Ferreira como crítica de 17 de fevereiro de 1967.

fita genuinamente brasileira.

Outros críticos vieram a contribuir para a descrição de Candeias como um primitivo, associando a ele e ao filme outras características tais como: a falta de conhecimentos cinematográficos por parte de um ex-caminhoneiro e a idéia de um cineasta que filma, então, por intuição. Entre outras críticas, seria possível fazer referência àquela de Francisco Camargo, segundo a qual Candeias, “sem possuir cultura cinematográfica profunda, é um artista por intuição”⁵⁹. Em crítica feita logo após a estréia do filme em São Paulo, FA finaliza o texto colocando a idéia de um primitivismo estético, aparentemente não intencional, dando ao filme um sabor de coisa espontânea.⁶⁰ Já Carlos Maximiniano Motta, mesmo sem citar a idéia de primitivismo, associa *A margem* a um tipo de vivência por parte do cineasta. Segundo ele, trata-se da “obra de um instintivo, de um artista que quer criar em um nível de pureza e honestidade totais, sem qualquer malícia ou *parti pris*.”⁶¹ A não intervenção por parte do cineasta parece ser, para este crítico, tamanha que, segundo ele “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.”⁶² Antônio Moniz Vianna, por sua vez, afirma ver no filme uma descoberta: “a de um artista instintivo e impetuoso (...).”⁶³

Curiosamente, a forma de argumentação, para enquadrar o cineasta enquanto primitivo, se aproxima daquela utilizada pela crítica francesa para tratar dos artistas *naïfs*, dos quais Henri Rousseau (1844-1910) é o maior expoente, pintor este também considerado como primitivo. Entre as características atribuídas à arte denominada *naïf*, tal como descritas por Schaettel⁶⁴, várias delas coincidem com a abordagem de Candeias pela crítica cinematográfica. O referido tipo de arte é apresentado pelo autor como uma constelação de artistas dispersos, isolados entre si e sem uma teoria compartilhada a respeito de suas obras. Compartilhando uma certa inclassificabilidade, tais obras seriam o resultado de experiências pessoais, expressando um olhar íntimo, feitas por pessoas de origem modesta, sem conhecimentos particulares a respeito da arte, transformadas em artistas simplesmente por acaso.

Normalmente, aos nomes dos artistas *naïfs* é associada a profissão por ele

---

59 CAMARGO, Francisco. “Candeias o homem e sua margem.” *Estado do Paraná*, Curitiba, 27 ago. 1967.

60 A., F. “À margem do ridículo um filme genial.” *UH-São Paulo*. 19 dez. 1967.

61 MOTTA, Carlos M. “O filme é como os outros deveriam ser mas não são.” *O estado de S. Paulo*. 21 dez. 1967.

62 Ibidem.

63 VIANNA, Antônio Moniz. “A margem” *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1968.

64 SCHAETTEL, Charles. *L’art naïf*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

exercida antes de tornar-se pintor, como é o caso de Rousseau, o duaneiro. Tais artistas livres, provenientes dos mesmos meios dos artesãos populares, produzirão obras autênticas e inclassificáveis, marginalizadas em relação ao mercado e às regras da arte. Suas origens serão buscadas pela crítica junto à pré-história, à idade média e aos temas populares. Numa tentativa de resumir o principal dos traços de tal tipo de arte, Schaettel aponta o descompasso entre a generosidade da intenção inicial do artista e a limitação imposta pelos meios técnicos disponíveis, levando ao surgimento do inesperado e da poesia. É neste descompasso, permeado pela sensação de descoberta imprevista, onde reside a mais autêntica das ingenuidades.

A figura de Candeias construída, por meio das referências a respeito do primitivismo, coincidirá com algumas das idéias referidas pelo francês. Entre as idéias estão: a autenticidade, ligada a uma obra inesperada; a inclassificabilidade, apontada por meio de uma profusão de referências possíveis; o autodidatismo, referente ao casual início dos estudos de cinema por parte do cineasta; a exploração das origens de Candeias como um caminhoneiro; as reiteradas referências à simplicidade e instinto do trabalho do cineasta, aproximadas também ao universo singular da experiência pessoal dele. Estes são diversos dos argumentos, por parte da crítica, que ecoarão também em outros momentos da carreira do cineasta, associados a outros filmes. De alguma forma, o próprio cineasta, com sua maneira desleixada de vestir-se, além do próprio caráter de inacabilidade e casualidade atribuído por ele aos seus filmes em entrevistas, contribuíram para a perpetuação de algumas destas idéias relacionadas ao termo primitivismo. Isso, muito embora Candeias explicitasse a sua aversão ao termo a ele atribuído.

No contexto específico da produção e exibição de *A margem*, a idéia de primitivismo possuía atributos e referências específicas, colocando o filme face a um embate ideológico e estético específico. Como descrito por Ramos⁶⁵, 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. Tais grupos, designados por meio de rótulos que sintetizam as suas opções estéticas e temáticas, eram denominados de universalistas e nacionalistas. O primeiro, composto por ideólogos das extintas Vera cruz, Maristela e Multifilmes, tendo em vista a defesa do desenvolvimento de uma indústria cinematográfica brasileira atrelada aos capitais estrangeiros; o segundo, composto por membros do Cinema Novo

---

⁶⁵ Cf. RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

e ex-integrantes da *Revista Fundamentos*, tais como Nelson Pereira dos Santos.

Desde a instituição dos primeiros órgãos governamentais direcionados à produção cinematográfica, ou seja o Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC), de 1958, e o Grupo Executivo da Indústria cinematográfica (GEICINE), de 1961, alguns dos principais cargos dos mesmos foram ocupados por membros do grupo universalista, tais como Flávio Tambellini. A partir de 1966, por meio de um decreto-lei durante a vigência do AI-2, é criado o um novo órgão, o INC, uma autarquia federal subordinada ao MEC, possuindo autonomia técnica, administrativa e financeira. Como indica Ramos, tal autarquia, seria capitaneada por críticos avessos às propostas do Cinema Novo, tais como Moniz Vianna, Ely Azeredo e Rubem Biáfara, marginalizando o pólo nacionalista e motivando uma onda de protestos da qual participaram membros do grupo cinemanovista.

De acordo com os estudos de Senador⁶⁶, a dificuldade de enquadramento do filme de Candeias em qualquer vertente do cinema brasileiro na época de seu lançamento foi utilizada pelos referidos membros do grupo universalista para deslegitimar o filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. A referida operação estaria, assim, explicitada por meio das elogiosas críticas, por vezes enfatizando aspectos inexistentes do filme, além da atribuição, da categoria mais elevada do Prêmio Governador do Estado de S. Paulo e do Prêmio Instituto Nacional de Cinema. Entre os termos utilizados pelos universalistas em seus elogios ao filme de Candeias está a idéia de primitivismo⁶⁷ e, junto com ela, a capacidade do filme, enquanto obra genuinamente brasileira, de se aproximar em relação à experiência da população excluída no filme representada.

Pela dificuldade de enquadramento da obra e, também, pela própria abrangência do termo primitivo, foi possível apropriar-se do filme de Candeias por meio dele. Por outro lado, existem alguns traços do dito primitivismo que permitem pensar no que os traços deambulatórios e a representação da cidade de S. Paulo representaram de novo para a época. Neste sentido, Bernardet contribui para pensar no tipo específico de primitivismo associado ao filme de Candeias. Segundo o crítico e pesquisador, Candeias não compartilha do primitivismo daqueles artistas que pretendem trabalhar como se não

---

66 SENADOR, Daniela Pinto. “A fabricação do mito *A margem*, de Ozualdo Candeias.” In: *Op. Cit.* pp.173-180.

67 Como indica Senador, primitivismo foi um dos termos utilizados por Biáfara e os universalistas, para referir-se aos cinemanovistas e, depois, deslegitimá-los, procurando demonstrar que Candeias era mais autenticamente primitivo que os referidos cineastas. Tal uso do termo faz parte de um mecanismo chamado pela pesquisadora de *aproximação-diferenciação*. (Para maiores detalhes a respeito deste mecanismo Cf. _____. *A margem: a ascensão de Candeias no universo cinematográfico*. *Op. Cit.* p.157.)

recebessem informações da sociedade atual. Pelo contrário, o cineasta seria um autêntico primitivo, que observa os elementos fornecidos pelos meios modernos de informação⁶⁸. Mesmo enquanto um primitivo, Candeias não apresenta uma falta de conhecimentos técnicos. Assim, ainda segundo as observações do crítico e pesquisador, o cineasta efetivamente sabe criar ambientação e dirigir seus atores, construindo seus personagens com quase nada. Eis que a partir das idéias de Bernardet é possível pensar em *A margem* como um filme ao mesmo tempo com traços primitivos e, outros, ligados a um cinema culto. O primitivismo vai contra a elaboração excessiva, podendo ser pensado como a simplicidade na abordagem dos personagens, na forma de apresentação dos mesmos em seus movimentos, também expostos em sua mera presença, enquanto movimentos. Em *A margem* há, porém, a aspiração a um cinema culto, presente possivelmente na rebuscada formulação do encadeamento de planos-ponto-de-vista, na sonoridade da trilha musical, na criação da ambiência, na composição dos planos.

---

⁶⁸ BERNARDET, Jean-Claude. [Carta para Sérgio.] 3 jan. 1968. p. 4. Arquivo Jean-Claude Bernardet/ Cinemateca Brasileira.

Zezero

Este filme de 1974, em conjunto com *O Candinho* (1976) e *A visita do velho senhor* (1976), faz parte do grupo de fitas chamadas pelo cineasta de “subterrâneas”¹. São obras filmadas durante o início da década de 1970, feitas com orçamento extremamente limitado. A princípio, o objetivo era filmar sem preocupações com a censura, o que permitia uma maior liberdade quanto aos temas e, também, quanto à própria forma tomada pela fita durante a sua produção. Com efeito, as filmagem em locações reais, uma certa priorização do corpo a corpo dos atores com acidade e a abertura ao imprevisto durante as filmagens permitem aproximar estes filmes de Candeias em relação a algumas produções européias do pós-guerra, ligadas ao Neo-realismo e à Nouvelle Vague. O termo “subterrâneo” chegou a ser utilizado como sinônimo para a idéia de Cinema Marginal, ou Udigrudi. É o caso de Jairo Ferreira², em crítica a respeito do filme, na qual retoma o termo enfatizando a não-comercialidade da fita, além da precariedade de seu esquema de produção.

Relegado a um circuito restrito de exibição, incluindo apresentações no curso de cinema da ECA/USP, o clube de cinema da Faculdade de Física da USP e mostras alternativas de filmes, *Zezero* (1974) foi recebido por um seletor setor da crítica. Paulo Emilio Salles Gomes, cuja curiosidade pela fita o incentivava a exibi-la em seus cursos de cinema³, e Jean-Claude Bernardet são exemplos de críticos que escreveram sobre o filme ainda no ano de produção. Algumas das idéias colocadas por estes críticos são relevantes para o impacto do filme, quando comparado com a filmografia produzida na época, além de contribuir para a discussão de detalhes estruturantes, subsidiando o questionamento da S. Paulo representada em *Zezero*.

Se relacionado com a estrutura narrativa de *A margem*, marcada pelo relativo esgarçamento e dificuldade de determinação das motivações dos personagens, *Zezero* apresenta desde o início a motivação fundadora do deslocamento do jovem caipira em direção à cidade. Se, no primeiro longa do cineasta, os protagonistas aproximam-se da idéia moderna de personagem de ficção, onde a ação concatenada até o desfecho é

---

¹ CANDEIAS, Ozualdo. Entrevista concedida a Tânia Savieto e Carlos Roberto de Souza. In: *Cadernos da Cinemateca Brasileira*, edição comemorativa dos 30 anos de cinema paulista, no. 4, 1980, p. 18.

² FERREIRA, Jairo. “Candeias: uma aula de como fazer cinema.” Artigo sem referência e sem data. Coleção Ozualdo Candeias, da Cinemateca Brasileira.

³ Carta Paulo Emilio Sales Gomes para Ted Perry, indica que o filme foi possivelmente levado para exibição no curso de verão, ministrado pelo crítico na New York University, em 1975. (Cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. [Carta para Ted Perry] São Paulo, 1975.06 20. Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes.

deixada em segundo plano, dando espaço para o esgarçamento da narrativa, com a perambulação e a impotência da ação, em *Zezero* o panorama é diferente⁴. Durante o começo deste filme, o caipira é seduzido pelas facilidades e prazeres da cidade, apresentados por uma moça que lhe cruza o caminho. A descrição inicial feita por Paulo Emilio⁵ dá destaque a este momento fundador da ação do personagem principal. Segundo o crítico, a moça é uma garota propaganda, uma sereia irrisória, louquinha, enfeitada com fitas de celulóide, cujo canto consiste num arsenal de periódicos, do Rio e de São Paulo, entre os quais estão publicações de esquerda como *O pasquim* e periódicos diários como *O Estado de S. Paulo*. Nas páginas de tais publicações, aparecem com destaque a publicidade, os empregos, os crediários e as mulheres nuas.

No horizonte de vida do jovem do interior rural, a cidade se apresenta como uma aparição sedutora incorporada por uma moça e pelas representações do espaço urbano construídas por meio do arsenal de periódicos por ela carregados. Como veremos mais detidamente adiante, a sedução levará o personagem a se ver voando pelo espaço da cidade; visão construída a partir de uma colagem de fotos e recortes de jornal. A cidade age, assim, como uma espécie de núcleo imantado, exercendo atração física e imaginária sobre as populações rurais.

Após a despedida dos amigos e da família, a história se desenvolve de forma metódica, abrupta e sem delongas. A forma de exposição dos acontecimentos é incorporada à segura rítmica da pontual repetição própria ao cotidiano da cidade, governada pelo bombardeamento de informações, a partir dos meios de comunicação de massa, e pelos repetitivos gestos do trabalho na construção civil. Assim, o caboclo chega à cidade, é aliciado pela construção civil. Nos dias de pagamento, gasta o dinheiro recebido com bilhetes de loteria e sexo com prostitutas. Quando não mais possui

---

⁴ O tipo de personagem dos filmes de Candeias oscila entre as idéias de personagem clássica de ficção e personagem moderna, tais como colocados por Ismail Xavier em artigo a respeito de Eduardo Coutinho. Na ficção clássica a chave para a definição da personagem é a sua ação, baseada em decisões, cujas motivações a guiam entre o início e o desenlace da história, que representa o destino. Já para a personagem moderna o decisivo é a poeira. “Em consonância, o que se fez foi explorar o esgarçamento da narrativa, a perambulação, os impasses, a impotência da ação, ativando uma sensibilidade ao fragmento, ao que se esboça mas não termina.” (XAVIER, Ismail. “Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna.” In: *Cinemais*, n.36, out.-dez. 2003. p.226.) Os personagens de *A margem* se aproximavam do que Xavier caracterizou como poeira; mas o caboclo de *Zezero*, por sua vez, delineia-se muito mais a partir da motivação e da ação.

⁵ GOMES, Paulo Emilio Salles. “Zezero”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa. (Org.) *Um intelectual na linha de frente*. [São Paulo]: Brasiliense; [Rio de Janeiro]: Embrafilme, 1986. Originalmente publicado em Folheto de programa de cinema do Cefisma (Centro Acadêmico de Física da USP), 1973. Para um exame mais detido da apreensão crítica do filme por Paulo Emilio, Cf. 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.

recursos para mandar à família ou para o sexo, o prêmio da loteria lhe aparece abruptamente. O desafortunado migrante torna-se um milionário e volta ao seu ranchinho no interior do Estado, onde encontra a família morta. A garota sedutora acompanha o desgosto do personagem ao constatar a morte dos familiares. Ele enfim indaga à garota propaganda, fonte de inspiração para a sua jornada, o que fazer com todo aquele dinheiro. Pergunta para a qual recebe uma resposta chula, sugerindo-lhe que a quantia seja enfiada no orifício anal.

A volta ao espaço inicial dá um tom de circularidade à história, cujo desfecho poderia ser o retorno à paz da vida no campo. Uma forma circular já apresentada de maneira rudimentar em *A margem*, com a imagem do barco na primeira e última cena filme que se inicia e termina com a imagem do barco. No começo, aparece vazio, anunciando a morte. No final, surge novamente, com os personagens embarcados, tornando efetivo o prenúncio e apontando para algum tipo de redenção. Em *Zezero*, a circularidade, composta a partir de um deslocamento espacial muito mais abrangente, é fechada por dois acontecimentos secos e abruptos. De forma inusitada, o prêmio da loteria, anunciada pelos programas radiofônicos, salva o personagem da difícil vida na cidade. Trata-se de uma recompensa inerente ao próprio funcionamento dos mecanismos de comunicação em massa da cidade. O caboclo apenas aceitou o jogo, imposto de modo sórdido, e ganhou. A forma pela qual a sorte bate às portas do migrante pode ser comparada àquela de *O Signo do Leão* (1949), de Rohmer, onde uma herança salva um personagem excluído, já sem poderes de reação. No curta metragem de Candeias, porém, um segundo acontecimento tem poder de implosão sobre a sorte arrebatada. A morte da família é uma ruptura cujos reflexos tornam absurda a realização do trajeto e a própria ação pelo protagonista durante o filme. O tom da resposta chula reverbera sobre a tonalidade de todo o filme: tal como disse Paulo Emílio “mais crua desesperança”⁶.

A forma circular de estruturação, com a volta à situação inicial e o questionamento da ação desenvolvida durante o filme, pode ser ainda pensada em termos de uma espécie de moral da história. Em continuidade aos comentários de Salles Gomes no artigo referido, há possivelmente uma idéia mais geral a respeito da busca empreendida pelo personagem, segundo a qual o caipira do início do filme era, em última instância, feliz. Idéia a reboque da qual estão dois conceitos. O primeiro, de que a

---

⁶ GOMES, Paulo Emilio Salles. “Zezero.” In: *Op. Cit.* p. 300.

miséria rústica é preferível à ilusão urbana e, o segundo, a respeito do dinheiro não trazer felicidade.

Se o personagem possui algum tipo de poder ao se dirigir à cidade, onde trabalha na construção civil, o comando de tais ações parece estar além de sua autonomia. A cidade exerce um avassalador poder sobre ele, seduzindo-o, captando-o por meio de seu mecanismo de exploração do trabalho de migrantes internos. Em troca, o insere em um ambiente governado pela tensa profusão de estímulos. O filme se amolda à memória do espectador de forma predominantemente tátil, pautada nas variações de uma brutalidade de tonalidades tensas e viscerais, que atinge as relações estabelecidas entre corpo do personagem e espaço da cidade. Desde o início colocada sob a forma da personagem de uma mulher sedutora, a cidade assume aos poucos a face de um palco, ora impermeável, ora movediço, que engole o corpo do personagem.

O encanto do caboclo pela cidade é narrada de maneira direta e com toques de desesperança. A tensão fragmentar dos meios de comunicação em massa e da exploração dos migrantes pelo patrão se explicitará, de maneira exemplar, na relação do caboclo com a cidade. Assim, a vivência do personagem na metrópole, bem como os traços de desilusão surtidos como faíscas no decorrer de tal processo, não se apresenta apenas a partir de sua efetiva ação. O exame da trajetória do protagonista pela cidade deve passar, necessariamente, pela descrição das formas, tensas e tácteis, depreendidas do enfrentamento do espaço urbano pelo corpo do caboclo.

A cidade como projeção e o corpo como recorte

O primeiro contato físico do corpo do migrante com o espaço da cidade se dá ainda na roça, logo após a sua sedução pela moça. Esta o induz a largar o feixe de lenha carregado nas costas utilizando notícias relacionadas aos mais diversos meios de comunicação: rádio, televisão, jornal, revista e cinema. O pobre rapaz fica de tal forma deslumbrado com a parafernália midiática, que logo se imagina na cidade, rodeado por uma série de imponentes prédios.

A referida aproximação em relação ao imaginário suscitado pela cidade no personagem representada por meio de um *clip*, constituído, em sua maioria, por *closes* de fotomontagens e recortes. Nele, a violência dos prédios e construções da cidade sobre o corpo do personagem já desponta de forma gritante. A cidade é mostrada de maneira grandiosa, imponente, por meio de imagens das regiões centrais, cujas paisagens

desaparecerão depois da primeira passagem do personagem pela Boca do Lixo. Nestas imagens, uma primeira modalidade de relação violenta, entre o corpo do protagonista e o espaço, é construída. A grafia, ou rima, existente entre corpos e espaço urbano representado, identificada nas fotografias do cineasta, feitas na Boca do Lixo, é neste trecho reafirmada: os corpos dialogam com o espaço, a partir de tensões maiores ou menores, tendendo a rimas. No caso deste excerto do filme, os prédios impõem-se por meio de grandes e vertiginosos volumes. Quanto ao corpo do caboclo, este se faz presente por meio de recortes enleados, espremidos entre os edifícios e, posteriormente, entre outros corpos recortados. O extensão urbana se impõe; os corpos são espremidos e fragmentados. Para tal tendência contribuem os enquadramentos (*contre-plongées* de prédios imensos) e as leves panorâmicas dialogando com a verticalidade. A idéia de recortar o personagem induz a uma fusão de seu corpo no emaranhado urbano de edifícios e pessoas. Seu corpo é minimizado frente aos prédios, erguidos sobre as suas costas. O corpo integra-se, aqui, aos outros corpos e ao próprio espaço urbano; idéia esta retomada, a partir de outros parâmetros estilísticos, em *As bellas da Billings* (1981).

Passando à descrição das imagens propriamente ditas, a referida seqüência inicia-se com uma foto, em *contre-plongée*, feita em frente ao espaço correspondente ao Pátio do Colégio. Somos levados a olhar para cima, região na qual identificamos o corpo do caboclo caindo, como se estivesse vindo do céu. O movimento da queda, induzido pela posição desajeitada do corpo, com os braços esticados para cima, rima com a reta vertical formada pelo poste de luz. Para o mesmo efeito, contribui o movimento de câmera, de baixo para cima, levando o corpo a um deslocamento vertical.

No plano seguinte, outra fotografia em *contre-plongée* com prédios erguendo-se ao céu e, entre eles, o corpo do caboclo, novamente rimando com a verticalidade dos edifícios ressaltada pelo movimento de câmera, de cima para baixo. Os pés do personagem não são mostrados. Vestido com gravata, ele flutua junto às construções, com o céu ao fundo. O seu corpo assume a imponência das edificações, dando a entender uma perspectiva prospera da cidade. Trata-se do ponto de vista do caboclo que se imagina na metrópole.

E a imaginação do ingênuo seduzido continua a mil. A próxima imagem nos mostra o corpo do personagem voando como o super homem, entre dois arranha-céus (um deles corresponde ao Martinelli). Apresentados por meio de imagem em *contre-plongée*, os dois prédios quase se juntam no céu. O seu peso, caindo sobre as costas do personagem, é atenuado pelo formato arredondado de suas fachadas, proporcionado pelo uso de uma lente grande angular.

Essas imagens se desenrolam sob o som de uma moda de viola, cuja letra informa sobre as diferenças da cidade em relação ao sertão. Dissonâncias estas que, segundo a canção, fariam o homem perder o juízo e a razão. O ritmo do toque das cordas da viola é acompanhado pelo andamento da sobreposição das imagens, que desfilam de forma cada vez mais segmentada, acompanhadas pela fragmentação dos corpos.

Essa brincadeira quase infantil com o corpo do caboclo continua, com a sua sobreposição a uma enorme quantidade de círculos negros, que poderiam ser as fichas de um cassino, ou as moedas de um prêmio milionário. No meio das quais o corpo do personagem se perde, ao longe, desaparecendo e reaparecendo, como uma figurinha, decalque ou recorte.

A vertiginosidade dos prédios do centro da cidade, unindo-se no céu, mostrados por meio de uma *contre-plongée* estonteante, é enfatizada novamente. A câmera desliza sobre a fotografia reproduzindo o movimento de uma panorâmica, que sobe pelas paredes de um dos prédios, até alcançar o zênite celeste, e desce pelas paredes do outro. Desta vez o corpo recortado do personagem não está mais presente, deixando a sensação de esmagamento para o próprio espectador, então jogado num universo urbano estonteante e cada vez mais fragmentar. O desfile de imagens feitas em *table top* continua no ritmo da moda de viola. Com o avançar do corpo em meio às construções e espaços urbanos, a imponentia dos prédios, aos quais o corpo encontra-se unido por meio das rimas anteriormente descritas, dá lugar à fragmentação.

Nos planos finais da sequência, a câmera aproxima-se bruscamente destes fragmentos, espaciais e corporais, representados pelas fotomontagens. Em um dos trechos, a câmera desliza sobre uma foto cujas imagens são indefiníveis, até encontrar a cabeça do caboclo. Alguns movimentos de câmera procuram a cabeça deste personagem, perdida por entre diversos recortes. Outras destas oscilações partem de sua cabeça, em direção ao emaranhado de recortes. Logo, as mulheres nuas prometidas pela musa-cidade durante a sedução, tomarão os espaços das fotomontagens apresentadas. Visto por meio de uma aproximação cada vez maior e fragmentar, o caboclo começará a aparecer rodeado por mulheres, cujos corpos serão também fragmentados: do movimento curvilíneo das ancas de duas garotas nuas abraçadas, os planos avançam, apresentando trechos de seus corpos como nádegas e seios.

Outro plano curioso, reafirmando a questão da união entre corpos e espaço, está

no final da seqüência, oferecido também em um relance. Nele, uma enorme quantidade de corpos de moças, de biquíni, cobre a paisagem da cidade, formando um tipo de malha sobre os prédios, moldando-se de acordo com as suas paredes. No canto inferior da montagem, aparece a figura do caboclo, que enfia o dedo no nariz de maneira boçal. Recortados, corpos seminus e edifícios prazer sexual e a possibilidade de progresso materializado por vertiginosas torres de concreto, aproximam-se, assemelham-se, rimam.

Eis a perspectiva que motiva a jornada do caboclo à cidade. A metrópole apresenta-se como projeção mental⁷, imagem do desejo do personagem, na qual este se vê recortado, colado sobre outros recortes de prédios e corpos. Estes se unem, perdidos no meio de um emaranhado de imagens sucedidas de forma rápida e taticamente. E o resultado é uma fisionomia na qual os corpos parecem perder a força de contraste, a autonomia. Igualam-se aos edifícios num tipo de vertiginosidade própria às representações da cidade de São Paulo da década de 50, nas quais a imponência dos traços físicos da metrópole encarna as idéias de progresso e de que nela o migrante será bem acolhido.

Este pequeno entre-trecho, precedendo a chegada do personagem à cidade, não deixa de lembrar a seqüência de chegada do Candinho mazzaropiano à metrópole paulista. No filme de Abílio Pereira de Almeida, *Candinho* (1953), produzido pela Vera cruz, uma série vertiginosa de prédios, alguns em *contre-plongée*, representa o impacto do caipira frente à cidade de concreto. Por meio de tais prédios de traços majestosos, a cidade se reafirma enquanto local do progresso, acolhedora do caipira em sua jornada,

---

⁷Cf. LEUTRAT, Jean-Louis. "La ville dans les films d'Alain Resnais" In: BARRILET, Julie (org.) *La ville au cinema*. Artois: Artois Presses Université, 2005. p. 239.

proporcionando-lhe um ganha-pão, mesmo sendo bastante próximo de uma mendicância bem humorada. Curiosamente, no primeiro contato com S. Paulo, o corpo do personagem estará ausente. Como indica Machado Jr.⁸, no caso do filme de Abílio, o contato do protagonista com o terreno público da cidade, em seu aspecto físico e humano, só aparecerá mediante situações particulares, a partir de mecanismos de amenização do choque. As possíveis dificuldades na adaptação serão solucionadas por meio de situações cômicas e o caipira será relativamente bem acolhido. Já em *Zezero*, embora a cidade apresente a mesma força de atração, ocorrerá algo diametralmente oposto. Mediante o contato direto do corpo do caboclo com as ruas, os transeuntes e o canteiro de obras, a capital paulista mostrará o seu reverso nada acolhedor. O hiato entre corpos e espaço urbano central da cidade será vencido: as dificuldades de adaptação se apresentarão pelo próprio embate, visceral, com os elementos urbanos. Os corpos se fundirão à paisagem urbana representada.

De projeção mental a palco enclausurante e espaço engolidor

Na chegada à cidade, a expectativa quanto a um espaço acolhedor rui. As motivações, suscitadas durante a sedução, continuam: a satisfação sexual e o fascínio frente aos meios de comunicação de massa. As possibilidades, porém, mostram-se cada vez mais sorrateiramente sórdidas. A cidade se apresentará, de forma contrária às expectativas do caboclo, através de um cotidiano violento, sujo e desumano; espaço no qual, seguindo a colocação de Paulo Emilio Salles Gomes referindo-se ao filme como um todo, “qualquer esperança respira mal”⁹.

Nos primeiros momentos do migrante na cidade, a relação de seu corpo com o espaço urbano representado estará pautada pelo violento poder da câmera, a se aproximar e distanciar, ou ainda, simplesmente acompanha o rapaz em suas perambulações. De maneira paralela a tal poder, há uma forma de ação baseada na pura presença corporal, dialogando com a simplicidade e continência gestual de alguns dos personagens de *A margem*. O contido postar corporal do caboclo é, porém, manipulado pelos movimentos de câmera e enquadramentos, contribuindo para a criação de um espaço de presença engolidora. Nas configurações estabelecidas, entre tal liberdade de

---

⁸ MACHADO JÚNIOR, Rubens. “São Paulo e seu cinema: para uma história das manifestações cinematográficas paulistanas (1899-1954).” In: *Op. Cit.* p. 485.

⁹ GOMES, Paulo Emilio Salles. “Zezero”. In: *Op. Cit.* p. 300.

postar-se corporalmente e a respectiva abordagem por meio de movimentos tensos, encontra-se uma das chaves de leitura de *Zezero*.

O caboclo, com um saco de roupas e mantimentos nas costas, chega à cidade pela estação Júlio Prestes; desce de forma vagarosa suas escadarias, deparando-se com um grande fluxo de pessoas e automóveis. Alguns passos adiante, é abordado por agentes que tentam, provavelmente, oferecer-lhe trabalho. Um brusco movimento ótico amplia o campo, situando o personagem na Boca do Lixo, Rua do Triunfo. Como consequência do *zoom-out*, o corpo do protagonista diminui consideravelmente de tamanho, perdendo-se na paisagem de corpos e cimento.

Antes do *zoom*

Depois do *zoom*

No princípio, o caboclo não esboça qualquer iniciativa além do deslocamento de um pedestre. Ele não é agente e, sim, depositário das ações: quando é abordado de maneira súbita por um homem de capa preta; em resposta a tal esbarrão, esboça um movimento defensivo, na tentativa de sacar a peixeira. Mas o brusco encontro não tem outras consequências.

Por fim a câmera se aproxima de sua nuca, apresentando o seu avanço por uma das calçadas da Rua do Triunfo. Ele passa pelas portas dos bares, quase tropeçando por um mendigo esticado na calçada. O seu andar indeciso, é acompanhado de perto pela câmera, cujo posicionamento tem equivalentes em filmes de Jean Rouche. No curta *Gare du Nord* (1965), por exemplo, a briga de um casal é sucedida por uma longa caminhada, da moça pela cidade. A câmera acompanha seu movimento pedestre, posicionando-se atrás de seus ombros. O puro deslocamento físico remete aqui a um significado mais amplo: a perda de rumos da vida conjugal do casal. Em *Zezero*, este breve momento de perseguição do personagem pela câmera também possui sentido mais

amplo. A deambulação aqui relaciona-se não apenas ao impacto causado pela cidade sobre o protagonista, mas também ao rendimento do migrante à engrenagem física e humana da cidade. À falta de rumos do corpo físico, corresponde a ausência de poder do migrante sobre si, seu trabalho e até mesmo sua sorte, logo mais entregues à exploração pela construção civil e aos sorteios da loteria esportiva. Para o mesmo efeito, contribuem outras configurações assumidas pelas relações corpo – espaço urbano, durante a mesma sequência de imagens.

Em seu trânsito sem destino, pelas imediações da Estação Júlio Prestes, o personagem é literalmente massacrado por *out-doors* de propaganda e monumentos da cidade, como o cavalo de Tiradentes, correspondente à Praça Princesa Isabel da S. Paulo vivida. Tal trajeto, ou espalhamento do protagonista por um espaço engolidor, é representado por diversas tomadas em *contre-plongée*. Tais imagens perseguem a tendência iniciada durante o *clip* no qual o caboclo, ainda no campo, imagina-se na cidade. Em ambos, as imagens tendem a mostrar o corpo do personagem da região da cintura para cima, ou apenas a sua cabeça, com os prédios ou monumentos às suas costas. Nesta sequência a contingência gestual continua: o migrante apenas se faz presente corporalmente. Ele anda, olha para cima, sorri. A cidade é uma bocarra pronta a engolir o viajante perdido. O perigo da vida na sarjeta, rodeado de sujeira, já acena por meio de alguns meandros, nos quais o migrante senta-se para comer o resto de comida trazido na bagagem.

Depois da tentativa de mendicância, com certeza o único esboço de ação por parte do personagem neste início, o veremos de novo perdido diante da Estação Julio Prestes. Neste momento, a deglutição do corpo do caboclo pelo espaço da cidade assume uma configuração imagética de brutalidade mais explícita. Ainda apático, sentado em cima de um banco, ele cochila. É abordado por um rapaz de preto, falando-lhe ao pé do ouvido. O tema da conversa parece ser uma proposta de emprego na construção civil. Os dois andam em direção à câmera e, no plano seguinte, são mostrados no meio de um enorme grupo de homens também atraídos pela proposta do moço de preto. Nesta imagem, é apresentado o poder de afogamento da multidão sobre o corpo do caboclo. O grupo de homens é visto atravessando uma rua.

A imagem foi feita possivelmente com a ajuda de uma lente *zoom*, possibilitando a existência de um grande espaço entre o personagem e o aparelho, ocupado por uma grande quantidade de transeuntes, deslocando-se em diferentes sentidos e distâncias em relação à câmera. Um dos resultados do uso deste tipo de lente é um achatamento das distâncias relativas entre o primeiro plano e o plano de fundo. Em outras palavras, referindo-se ao plano propriamente dito, a distância, existente entre os corpos que passam em primeiro plano os personagens situados no plano de fundo, é achatada. Os diferentes planos unem-se de forma cumulativa, com leve tendência à indistinção. A profundidade de campo está limitada. A sensação é de afogamento do corpo do personagem na massa. Dezenas de cabeças passam pela frente e por trás do referido grupo de homens. Estes parecem agora integrar-se à cidade não mais como seres humanos, mas como máquinas, motores de carros, cujo som é enfatizado no final do referido plano, quando eles começam a correr. Vale à pena lembrar que a sensação de afogamento, sugerida pelo achatamento da distância entre os planos, é reafirmada por um visceral tambor, tocado de forma ritmicamente cardíaca, durante o trecho final da sequência.

A imersão do personagem na rotina repetitiva do trabalho braçal e no espaço enclausurado da várzea

Num piscar de olhos, sem tempo para um suspiro sequer diante da rude metrópole, o caboclo agrega-se ao operariado urbano. Esta maneira direta de sucessão dos acontecimentos será rebatida, agora, sobre a forma pontualmente seca, por meio da qual o personagem é representado em sua rotina de trabalho. Trata-se de uma aspereza violenta e tátil. Depois da rápida passagem do personagem pelas regiões centrais da

cidade, o filme revela o cotidiano na construção civil. O trabalho com pás na terra, os momentos de almoço, a imersão no mundo da cultura de massas (radinho/carne do baú), a opressão do chefe no dia do pagamento. Todos estes elementos contribuem para a constituição de uma atmosfera repetitiva e visceral, de uma violência que parece atingir, em alguns momentos, o âmago ou essência humana do personagem. Entre as idéias repetitivas estão: a organização revezando momentos de trabalho, descanso e, futuramente, de sexo com prostitutas; o ritmo do trabalho braçal dos operários com as pás; os sons ritmados de tambores cardíacos, a sineta de ferro tocada nos dias de pagamento, a vinheta do baú da felicidade.

No enlameado terreno da várzea, entre o espremido barraco dos trabalhadores e o terreno baldio, local dos encontros sexuais, as ações dos personagens assumem contornos mais fortes. A sua gestualidade, ainda baseada na simples presença corporal, passa a contemplar, paralelamente aos momentos de passividade, situações nas quais a tensão dos gestos é acompanhada por uma abordagem dos corpos também tensa. É interessante pensar em tais gestos não como ações motivadas, projetadas por um personagem em termos de causa e consequência. Se os gestos do caboclo são mais retesados, trata-se de uma tensão em resposta aos estímulos da cidade sobre um corpo sem mais poder de iniciativa. Um corpo encarregado apenas de responder, como um autômato, aos estímulos de uma cidade imposta por meio de uma espacialidade enclausurante.

As primeiras imagens do caboclo no trabalho são precedidas por imagens da mão do trabalhador sendo violentamente espremida sobre um recibo para o decalque de sua impressão digital. Desde o início está anunciada a exploração do trabalhador, atingindo violentamente o seu corpo e a sua identidade. O personagem é um Zé ninguém, cujas mãos são, no limite, a única maneira de reconhecê-lo. Tal afogamento da identidade pode ser pensado como mais um dos efeitos do enclausuramento.

Depois deste preâmbulo anunciando a exploração, somos jogados sem delongas num buraco úmido e enlameado. Os materiais predominantes na paisagem são o barro e a madeira úmida. Os movimentos corporais dos personagens, alguns deles possivelmente trabalhadores da obra utilizada nas locações, são limitados pela viscosidade do solo. A forma pela qual a câmera os aborda, na maior parte das vezes por meio de *plongées*, contribui para atribuir a tal espaço traços de atolamento. O olhar é orientado para baixo, em direção ao referido buraco. Não se enxerga o céu ou o horizonte. As paredes enlameadas e as poças de água são o fundo junto ao qual os

corpos se integram. A forma de construção do espaço contribui para a sensação de afogamento atingir o espectador.

A constante rotina de trabalho abre espaço para poucos momentos de descanso, também dominados pela repetição, afirmada pelo contínuo ritmo cardíaco de um tambor da trilha sonora, associado a diversos outros elementos rítmicos acumulados de maneira também sufocante: a vinheta do Baú da Felicidade, as locuções de jogo de futebol e os sons de líquidos escorrendo. Dentro do barraco, aconchegados em seus beliches depois do dia de trabalho, os trabalhadores tomam o tempo para escrever a suas famílias, deixadas no campo. Um dos homens é alfabetizado e ajuda os outros a escreverem suas cartas. O espaço de dentro do casebre é minúsculo e a sua composição contribui para a continuidade da sensação de enclausuramento, já sugerida pelas *plongées* do caboclo trabalhando. Neste quarto, tudo é minúsculo; os próprios corpos dos homens, sobre os camas, numa imagem com pouca profundidade de campo, parecem pendurados em um varal.

Num dos planos da sequência feita na cratera, o caboclo encontra-se fincado em uma das paredes. Com uma pá na mão, ele tira o barro do solo e o joga em direção à câmera, que acompanha tais movimentos de forma nervosa, com bruscas e curtas trepidações verticais.

O personagem se faz presente apenas por gestos repetitivos, em direção ao solo e, depois, visando a câmera. A sua forma de abordagem, através do diálogo da câmera com tais gestos de maneira tátil, contribui para a ação destes alcançar o próprio espectador. A terra é jogada na direção deste último. Em resposta, a câmera trepida, atenuando a tensão dos repetitivos gestos do protagonista. A sensação de enclausuramento, propiciada pela construção do espaço, associa-se assim à tensa presença corporal do rapaz.

Cabe aqui fazer referência às palavras de Bernardet a respeito do filme e da forma de abordagem do personagem:

“*Zezero* traz uma informação nova para o cinema brasileiro, não só pelo assunto e pela firmeza excepcional com que Candeias o tratou, mas por que a relação que se estabelece entre o diretor e o personagem, entre o personagem e o espectador, parece não ter nada de populista. E isto é uma novidade da maior importância. Talvez aí esteja o início de um fenômeno novo.”¹⁰

A colocação de Bernardet refere-se à fita de maneira geral, possivelmente contextualizando-a em relação a outras formas de representação do personagem ou, da situação brasileira da época. *Zezero* aborda o operário, uma temática denominada por Bernardet de “exótica”, num ano onde pipocaram comédias eróticas. Como bem lembra o crítico, no ano de 1972 poucos foram os filmes a propor alguma reflexão crítica sobre o país. Entre as fitas por ele apontadas estão *Os inconfidentes* (1972) e *São Bernardo* (1972). Considerando-se a procedência de tais diretores, de uma geração anterior, na verdade ligada ao Cinema Novo, a quantidade de filmes mostra-se ínfima. Em outras palavras, Bernardet sente falta de algum filme que levasse à frente o conjunto de problemas iniciado pelo Cinema Marginal. Eis a novidade e a gravidade de *Zezero*,

¹⁰ BERNARDET, Jean-Claude. “Zezero x o fantasma da castração.” *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 9, 1-8 jan. 1973. p. 6.

quando pensado em termos de seu contexto de produção: retomar as reflexões a respeito dos nefastos desdobramentos do desenvolvimento econômico, denominado “milagre brasileiro”, do ponto de vista dos habitantes das cidades, em especial de São Paulo. *Zezero* não para por aí, avançando em termos de uma brusca aproximação em relação ao trabalhador migrante, recém chegado à cidade. O peso da situação está, retomando Bernardet, na temática, na forma firme e seca de desenvolvimento do filme, e, sobretudo, numa forma de abordagem nada populista do personagem, incluindo aqui as relações deste com os espectadores.

Talvez a gravidade do momento brasileiro esteja materializada na agressividade que permeia a abordagem do personagem. Se o espaço é construído de forma a agredir o protagonista, a forma pela qual este é abordado também envolve o compartilhamento de uma violência tátil. A aproximação é brusca. A violência da cidade atinge o espectador por meio das tensas configurações, decorrentes da proximidade, dos bruscos reenquadramentos, além da explícita agressão dos personagens à câmera, como é o caso da terra jogada na direção da câmera.

A novidade apontada por Bernardet em *Zezero* pode ser pensada, de maneira mais específica, quanto à tematização do operário e a respectiva forma de representação. Em um artigo posterior, escrito no contexto de uma mostra de filmes, denominado “O operário no cinema”, Bernardet desenvolve um rápido panorama da representação do referido tipo de trabalhador no cinema brasileiro. A partir dos poucos parágrafos apresentados pelo crítico é possível depreender a idéia de ocultamento do operário, um personagem apenas presente pela ausência, pela força com que foi ocultado. Tendência esta por ele indicada em filmes como *A Sociedade Anonyma Fabrica Votorantim* (1922), de Armando Pamplona, onde “o que interessa à câmera é mostrar a riqueza do parque industrial, mas se deter sobre as pessoas que fazem funcionar as máquinas, não”. Além deste filmes, Bernardet aponta ainda *São Paulo sinfonia de uma metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rodolpho Rex Lustig, onde os operários são apenas um dado a mais para a representação da pujança e ritmo frenético da metrópole; *São Paulo S.A.* (1965), de Person, filme cuja história gira em torno dos patrões e empregados de classe média. Há apenas uma seqüência envolvendo o tratamento dos operários, na qual os capatazes escondem os operários não registrados nos banheiros. Sem esquecer ainda os filmes de Jean Manzon, onde o ocultamento do trabalhador proletário se dá por meio da apresentação de um estereótipo: o trabalhador de macacão novinho e capacete

pintado. Segundo o crítico, tal ocultamento sofrerá nítida mudança a partir de *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno. O operário se tornará o assunto, embora a partir de uma visão exterior, permeada pelo discurso universitário e sociológico.

Zezero retoma a temática do trabalhador urbano, de forma drasticamente cruel, afastando-se bastante da idéia do operário como um “tipo sociológico”, visto de fora, como uma categoria abstrata, tal como identificado por Bernardet no filme de Sarno. O caboclo transformado em operário é apreendido a partir de um olhar que dele se aproxima, através de um movimento não destituído de atritos. *Zezero* não demonstra muito gosto pela generalização, principalmente frente à idéia do operariado enquanto classe, categoria social. O operário não é representado como uma força idealizada, mas, sim, apática não tem poder algum, não se organiza, não faz parte de uma classe explicitada, quase não tem voz: é massacrado. Neste contexto, inexiste a oposição dos trabalhadores frente ao chefe, não há forças para desvencilhar-se da exploração. Ganha lugar a oposição operário-cidade, no âmbito da qual o patrão aparecerá como uma das engrenagens da segunda, de forma a contribuir à exploração e violentação física do primeiro. O trabalhador não possui força de organização ou confrontação em relação ao chefe e à cidade. Face à desintegração do operário, seja em termos físicos ou em função da classe social, qualquer traço de populismo, tal como uma atitude paternalista frente ao povo, cai por terra. Os trabalhadores não são vistos como uma classe organizada e capaz. Predomina o pessimismo. Em resposta ao ocultamento referido por Bernardet, em *Zezero* a abordagem do caboclo/operário é escancarada. As cenas de sexo, adiante discutidas, são um exemplo do poder de tal escancaramento.

No terreno baldio, o encontro com as prostitutas

Junto com os momentos de descanso, nos quais os trabalhadores mandam notícias para as famílias, o encontro do caboclo com prostitutas é mais um dos parênteses abertos em relação à rotina repetitiva de trabalho¹¹. Assim como na rotina de trabalho, os encontros sexuais possuem um espaço de ambientação específico: um terreno baldio, predominando o mato. Enquanto no canteiro de obras, a composição do espaço do buraco possuía uma expressividade correspondente à sensação de afogamento, no caso descrito a partir de agora, o espaço dominado pelo mato permitirá

---

¹¹ Os dois momentos referidos foram considerados por Paulo Emilio Sales Gomes como os dois pilares de sustentação do filme no artigo “Zezero”, já citado.

uma maior liberdade, relacionada à efetivação do desejo. É interessante enfatizar que este desejo resulta de estímulos colocados pela própria cidade, durante a sedução ocorrida ainda no campo, a partir de jornais e outros meios de comunicação.

A função exercida por tal espaço no filme de Candeias remete-se, sem dúvidas, a uma simbologia sexual, presente em outras fitas do cinema moderno. Múltiplas são as referências possíveis. Um exemplo é *Mamma Roma* (1962), de Pasolini. Nele, o terreno baldio é usado para a reunião de um grupo de amigos adolescentes e, sobretudo, para o encontro do menino protagonista com uma moça mais velha. O referido espaço relaciona-se à paixão do garoto pela garota incluindo aqui o desabrochar das pulsões sexuais adolescentes. Em meio a este grande matagal despontam destroços de ruínas romanas, dando toques patéticos à região e às perambulações dos rapazes. Em *Rocco e seus irmãos* (1960), de Visconti, o referido espaço novamente assume uma conotação ligada ao sexo, mas agora também associada à morte. É no matagal à beira de um rio que Simone assassina uma desinibida moça, com tendências de prostituta.

Pensando em filmes brasileiros próximos ao contexto de *Zezero*, seria possível apontar *A mulher de todos* (1969), de Sganzerla, no qual a mata está ligada ao espaço da “Ilha dos prazeres”, um espaço-alegoria da baixada santista. Outra referência possível, dentre as diversas existentes, é o matagal do final de *Gamal, o delírio do sexo* (1968), de João Batista de Andrade, espaço no qual o protagonista Jorge presencia Luiza, mulher por ele desejada, sendo violentada por três outros personagens.

A função do terreno baldio em *Zezero* não pode ser pensada sem a referência à função de escape, exercida pela baixada santista em filmes da mesma época. Não só *A mulher de todos*, como também *O bandido da luz vermelha* (1968), dois filmes de Sganzerla, contribuem para a caracterização da praia como espaço de fuga, ou realização sexual. Na fita de Candeias, em contraposição ao litoral dos referidos filmes, o espaço do terreno baldio assume traços de violência, em sintonia com o matagal de *Gamal*. Trata-se de uma violência da cidade, a partir de sua configuração associada aos meios de comunicação em massa e à exploração do trabalho não qualificado, sobre o personagem. Em *Zezero*, portanto, para além de escape, o sexo está relacionado à própria fascinação da cidade sobre o caboclo, um personagem eminentemente rendido, desumanizado. O ato sexual pode ser pensado neste contexto também como uma ação maquinal, como uma mercadoria, consumida a céu aberto.

Há dois momentos onde o caboclo encontra-se com mulheres no espaço descrito. Na primeira vez, uma brincadeira paga. Na segunda, uma tentativa de estupro por parte

de um operário sedento por sexo, porém sem mais dinheiro para obter o serviço. Satisfação sexual e rompimento para com o cotidiano repetitivo do trabalho braçal estão relacionados a este espaço, no qual os ritmos são mais lentos, as seqüências mais longas, a contemplação dos corpos mais detida. As relações, entre a simples presença corporal e a respectiva abordagem por uma câmera ativa e nervosa, são elevadas a um novo patamar.

O referido terreno se apresenta pela idéia de um possível isolamento em relação à cidade, assumindo esporadicamente a forma de um *skyline* de prédios situados ao fundo, quase nos horizontes do trecho de várzea.

O primeiro dos encontros inicia-se com uma perseguição da prostituta pelo caboclo, desenvolvida de forma lenta, quase onírica, com a apresentação dos dois corpos correndo por cima de um morro. Logo, são apresentados, ao fundo, os resquícios da cidade: um mar de prédios empoeirados. Os corpos se perseguem, num primeiro momento, como que tomados por uma “joie de vivre”, libertos de qualquer opressão, envolvidos por um infantil jogo de pega-pega.

Logo o tom da brincadeira muda, assumindo expressividades mais violentas. A moça enfia as mãos nos bolsos do caboclo, para pegar o pagamento pela continuidade da brincadeira. Um plano com uma tela em branco aponta para uma ruptura ainda maior. A partir de então, os corpos dos dois partem para uma série de abraços e movimentos copulares, imbuídos pela tensão dos gestos de uma prática sexual que chega a beirar o animalesco, o brutal. O espaço do terreno passa a ser apenas o palco para um tenso balé, baseado no simples avançar corporal do migrante em relação à garota. Tomados predominantemente por meio de *plongées*, os corpos rolam, indo e voltando, unidos por livres abraços. O rapaz luta para tirar a calcinha da prostituta. A tensão se faz presente

por meio da proximidade da câmera em relação a estes corpos, governada por um constante jogo convulso de aproximações e distanciamentos, acompanhados por re-enquadramentos. À gestualidade de uma violência consentida, encontram-se associados os tensos movimentos de câmera, cujo re-chicotear reproduz, de alguma forma, a perda de sentidos do caboclo tomado pela cidade. Tal perda de sentidos é também enfatizada a partir da ácida relação da trilha sonora com as imagens. Ao entrelaçar dos corpos, são associados sons de automóveis acelerando, dando aos movimentos tonalidades automotivas, atribuindo a um ato normalmente resguardado, uma face de sexualidade escancarada, destituída de intimidade.

O trecho final desta cena inicial de coito dá continuidade à idéia de uma agressão, dirigida ao próprio espectador. Depois do caboclo ter deixado a moça, esta se levanta, desajeitadamente, e passa pela frente da câmera. Movimento este acompanhado por uma estranha panorâmica, dando ênfase aos pés da personagem, cujo andar descalço e desengonçado pelo mato quase esbarra na câmera. Com o distanciamento, a câmera volta a enquadrar novamente todo o seu corpo. A garota realiza um gesto desprovido de pudor, limpando os resquícios de sujeira da vagina, provavelmente viscosos, com a sua calcinha. Posteriormente em *O Candinho* (1976), o mesmo ato será retomado por outra prostituta que, depois do sexo pago, feito em cima de um banquinho, dentro de uma casa em escombros, limpa-se com jornais. No caso de *O Candinho*, porém, a revolta parece direcionar-se contra os meios de comunicação e os jornais internacionais, porque o objeto utilizado pela moça, para a despudorada limpeza, é um jornal contendo notícias em francês. Já em *Zezero*, o objeto utilizado para a higiene parece ser um pano, ou as próprias roupas íntimas da moça. A agressão presente nestas imagens provem não só do gesto em si, quase animalesco, mas também do movimento da personagem, aparentemente desprovido de sentido, em direção à câmera. A ação ocorre logo após o coito, em um momento de distensão, ou relaxamento, em relação à tensão eminente durante o ato sexual. O caboclo, de alguma maneira realizado, deu as costas e foi embora, desaparecendo por uma das trilhas demarcadas no terreno baldio. A personagem está sozinha, corporalmente moída, de cabelos em pé. Num pequeno momento de suspiro, seguindo-se ao sórdido ato de asseio, ela olha para a câmera, corre em seu sentido e joga o pano utilizado. O corpo da moça e o tecido espirram para fora de campo, rente à câmera.

Neste plano, o pano sendo jogado reafirma a agressão ao espectador, efetivada pelo caboclo ao atirar terra em direção à câmera. É uma imagem realmente intrigante. Embora possa resultar de uma combinação proposital, entre diretor e atriz, trata-se de uma forma de ação destoante, com ares de improviso. O movimento busca mostrar o tecido, e também a sujeira gerada pelo coito. Sugere jogar o dejetos no espectador, para este também cheirar a imundice.

Por outro lado, pensado em termos da relação da câmera com a personagem, o mesmo ato faz transparecer um desconforto extremo por parte da personagem em relação à presença da câmera e, indiretamente, do fotógrafo. É como se, numa pequena ponta, depois de realizar o ato solicitado pelo diretor, as ações da moça adquirissem uma espontaneidade ainda maior. A garota extravasa a sua própria sensação de incômodo, ou até mesmo violentação, com a câmera que acompanhou de forma tão próxima e tensa todo o desenrolar da cena ato sexual. Ela quebra o protocolo, ou o código de verossimilhança, típicos dos personagens do cinema clássico. Não se trata apenas de um olhar em direção à câmera, rompendo a quarta parede.

O gesto animalesco, destituído de protocolos, volta-se como uma repulsa em relação à dominante presença da lente. Idéia essa que vai de encontro a uma possível atuação autoritária do cineasta na direção de atores, tal como explicitada por Virgílio Roveda, em depoimento ao pesquisador¹². A ação inusitada e improvisada da atriz foi incorporada pelo cineasta de maneira ensaística, aproveitando-se do imprevisto em sua forma de trabalho. A agressão ao espectador afirma-se mais uma vez, por este gesto, de maneira eminentemente tátil.

As cenas de sexo também interessaram a Paulo Emílio em sua crítica ao filme,

---

¹²Depoimento concedido ao pesquisador em 19. 03. 2007. Para explicitar a relação de Candeias com os atores e atrizes, o produtor refere-se ao cineasta como “cão-deias”.

suscitando-lhe questionamentos a respeito da natureza do sexo feito pelas moças e as possíveis formas de denominação de tais meretrizes. Segundo o crítico, a quase insuportável gravidade de *Zezero* está nas seqüências de sexo, a primeira paga e a segunda, não. Destacando o arremesso do pano em direção à câmera, o crítico explicita: “a hostilidade final da prostituta que obteve algum dinheiro ilustra o conceito de que a natureza do sexo pago ou forçado é necessariamente a mesma”¹³. Paulo Emílio não explicita por meio de palavras a referida natureza. Apenas a deixa subentendida, na descrição feita das seqüências de sexo. Tais momentos possuem uma expressividade dramática gritante, adensada pelos sons de automóveis ou o rosnar de cães enfurecidos, como apontado pelo crítico. A referida expressividade, caminhando lado a lado com a tensa forma de abordagem dos corpos anteriormente referida, faz uma óbvia referência à exploração dos corpos das moças pelo caboclo. Esta exploração a transformar as mulheres em animais, desumanizadas, pode ser aproximada das cenas de exploração dos operários na construção civil pelo patrão. Um desdobramento da colocação de Paulo Emílio parece possível: pago ou forçado, a natureza do sexo, feito pelas moças, ou do trabalho, pelos operários, é necessariamente a mesma. Apenas são feitos em espaços diferentes e vivenciados por atores diferentes. Um no terreno baldio, pela prostituta, o outro no canteiro de obras, pelos trabalhadores.

Vale à pena lembrar que os trechos de sexo oram pensados por Paulo Emílio como espécies de parênteses em relação à rotina do trabalhador. A referida idéia é reafirmada por planos apresentando a tela em branco. São dois, presentes apenas durante o encontro no qual o sexo é pago: o primeiro logo no início, após a personagem colocar as mãos nos bolsos do caboclo para pegar o dinheiro; o segundo, após o ato sexual, pouco antes do personagem se levantar e ir embora. Estes parênteses, formados por dois planos brancos, parecem remeter-se a algum tipo de destacamento temporal e espacial. Formam uma ruptura próxima ao onírico, ressaltando a liberdade existente neste momento em relação ao resto do cotidiano do trabalhador. O mesmo procedimento, mas sem a repetição, enfatizando um parêntese, já havia sido usado em *A margem*.

Sem dinheiro, devido aos investimentos na loteria esportiva e os carnês do baú, o segundo encontro do caipira assume reflexos diferentes. Não se trata mais de um brinquete e, sim, de uma tentativa de estupro. No decorrer das prerrogativas do novo encontro no terreno baldio, a prostituta não encontra o dinheiro nos bolsos do caboclo. Este último,

---

¹³ GOMES, Paulo Emilio Salles. “Zezero.” In: *Op. Cit.* p.300.

na tentativa de mais uma realização sexual, tenta arrancar-lhe sexo à revelia. A tensão entre os corpos, reafirmada pelos re-enquadramentos, é retomada aqui. Desta vez, entretanto, parece haver uma velocidade maior. A rispidez existente entre os corpos remete-se ao estupro, à sensação de despimento.

Novamente, o início do ato é precedido por uma perseguição quase infantil, da meretriz pelo caboclo. O objetivo dela fica claro na cena seguinte onde ela procura por dinheiro nos bolsos da calça do operário. A tentativa de estupro é anunciada por um simples gesto de averiguação com resultado negativo. A tensão dos gestos e olhares no momento da averiguação descrito acima ressoa durante toda a sequência. Trata-se de um plano bastante longo e detido sobre os rostos. A câmera aqui contempla a apreensão entre os dois personagens. Inicia com um *close* do rosto da moça pedindo dinheiro, persegue suas mãos em direção aos bolsos do rapaz. Em seguida sobe em direção ao rosto do mesmo, indicando a sua intenção; depois acompanha o avanço deste rosto em direção ao rosto da moça, na tentativa de arrancar-lhe um beijo. A tensão-síntese da sequência configura-se com o gesto da cabeça da prostituta, na difícil tentativa de esquivar-se dos braços e do rosto do caboclo. Os corpos assumem entre si uma repulsão próxima àquela de dois ímãs com as faces de mesma polaridade colocadas lado a lado. O nervosismo é acentuado por uma abordagem mais próxima dos corpos em relação à primeira sequência de sexo e, também, pelos sons de latidos e grunhidos de cães irrompendo na banda sonora, conferindo tons bestiais para o atrito entre os dois personagens.

O caboclo tenta se aproximar, abraçando a prostituta; esta última usa seus membros para impedir tal aproximação. Envolvido por este tenso e indesejado abraço, os dois rolam pelo mato, em movimentos de idas e vindas; depois de diversas tentativas, o caboclo consegue tirar-lhe a calcinha, permitindo que os pêlos pubianos e a própria vagina da moça sejam vistos por uma câmera posicionada em *plongée*. Tal câmera aproxima-se e distancia-se dos corpos acompanhando o seu rolar. Nestas idas e vindas, a lente desliza tensamente por tais corpos, num jogo de aproximação e distanciamento, cuja tensão assemelha-se àquela dos corpos entre si. Agora, os dois corpos opõem-se à câmera como ímãs de mesma polaridade. Aos avanços da câmera em direção aos corpos, opõem-se os movimentos de rolamento destes últimos. O que exige da câmera um distanciamento para re-enquadrar o casal, e posteriores tentativas de aproximação.

A sequência constituída por nove planos assume uma dramaticidade plástica, fazendo explodir a briga aos olhos do espectador. Embora a mesma tendência já

estivesse presente na forma de abordagem dos corpos durante a primeira seqüência de sexo, ela assume aqui um caráter de gravidade mais gritante. A idéia de confronto assume uma dimensão plástica trabalhada antes pelo cineasta em outros de seus filmes. Rubens Machado já atentou para a importância das seqüências de briga entre os personagens dos filmes de Ozualdo Candeias. Segundo o autor, as cenas de briga nas fitas do cineasta “Parecem sempre muito bem feitas em suas coreografias e denotam um realismo incomum.”¹⁴. Tais cenas são inicialmente gestadas nos filmes rurais do cineasta, realizados após *A margem* (1967): *O acordo* (1968), *Meu nome é Tonho* (1969) e *A herança* (1971). No último destes filmes, uma adaptação de Hamlet ambientada no centro-oeste brasileiro, o confronto entre os protagonistas assume, especialmente, uma forma sintética e coesa que contribui para pensar nas suas aparições em outros filmes, como é o caso de *Zezero*.

Neste filme de 1971, a tensa interação entre os corpos é um recurso usado durante o clímax da história, proporcionando uma síntese em termos plásticos do conflito existente entre os personagens. O filme possui uma estrutura bastante próxima àquela do cinema clássico: apresentação do problema, desenvolvimento, desfecho. O problema vivenciado pelos personagens é inspirado na peça de Shakespeare. De volta à terra natal para o enterro do pai, Homeleto descobre ser o tio o mandante do assassinato de seu pai, crime cometido para poder casar com a viúva. O conflito entre sobrinho e tio é a espinha dorsal da história, cujo acirramento deflagra uma série de brigas corporais entre Homeleto, seu tio e os respectivos capangas. Em um dos referidos momentos, os capangas fazem uma emboscada para o personagem protagonizado por David Cardoso. Depois de uma breve perseguição, o encontro se dá no mato. Homeleto tenta desvencilhar-se, sem sucesso, dos braços dos capangas. Seus pulos, debatendo-se pelo chão, são acompanhados por uma câmera nervosa que se aproxima bruscamente do conflito. Não existe uma preocupação em mostrar os corpos a partir de planos de conjunto. Contrariamente, a câmera encurta a distância, estabelecendo uma relação convulsa e áspera com trechos dos corpos recortados: braços, cabeças e pernas. A rispidez, tanto do conflito principal do filme, como das imagens e dos corpos entre si e de sua relação com os traços da câmera, também ásperos, contribuem para se pensar em significados que ecoam sobre o filme como um todo.

No caso de *Zezero*, a segunda seqüência de sexo dialoga, em termos de

---

¹⁴ MACHADO JR., Rubens. *São Paulo Vista pelo cinema. Op. Cit.* p.134.

abordagem dos corpos, com a cena acima descrita de *A herança*. No decorrer do filme, porém, a possibilidade de remuneração digna por meio do emprego rui progressivamente. A tentativa de sexo forçado pelo caboclo constitui-se como uma última forma de consolidação de prazer, frente à desintegração de seus sonhos de trabalho, dinheiro e sexo. Tal tentativa não será efetiva, transformando-se num coito interrompido, sonho não realizado, gozo contido. Eis o tipo de tensão em relação à qual a dramaticidade plástica assumida pelos corpos nesta sequência deve ser pensada. No fundo, está aqui estampada, de forma plástica, não apenas a violência do caboclo em relação à prostituta. Trata-se da violência mais ampla da cidade sobre os migrantes, transformados em operários mal remunerados, e sobre as prostitutas. Uma agressão, inerente ao enfrentamento do espaço da cidade pelos personagens e seus corpos, que assume feições tácteis diversas. Entre tais aspectos estão a integração dos corpos na multidão, o atolamento dos corpos no espaço enlameado da obra e, como é o caso das sequências de sexo, a tensa interação dos corpos entre si e com a câmera.

A volta ao campo

O destino do caboclo/operário é curiosamente selado depois da tentativa falha de estupro, à qual segue uma rítmica masturbação ao som de tambores e cuícas de marchas carnavalescas. Assim como no *clipp*, que apresenta o corpo do caboclo entre os prédios no início do filme, as imagens apresentadas durante a masturbação aderem-se ao desejo do pobre migrante iludido e alienado. Entre as projeções dos desejos estão, novamente, mulheres apresentadas por meio de fragmentos de revistas e jornais, cuja velocidade de exposição é governado pelo “chique-chique” da trilha sonora. O espaço urbano não está mais presente neste novo *clipp*, dominado pelos corpos nus. Paralelamente à atenuação do ritmo dos tambores e a velocidade de sucessão dos recortes, a excitação do rapaz atinge o ápice. A notícia do rapaz como um dos ganhadores do prêmio da loteria sobrepõe-se ao momento de orgasmo. Os recortes de corpos nus dão espaço à notícias do próprio personagem como o felizardo sorteado. O corpo do caboclo assume a forma de uma notícia, completando o processo de deglutição dele pela cidade, apresentado por meio das relações com o espaço e, neste momento, consolidada a partir de sua integração aos meios de comunicação em massa.

O desfecho do destino surge como obra do acaso, projetado sobre os desejos do personagem semelhantes aos da própria cidade, impostos também pelos jornais e rádios.

Levam o caboclo à alienação em relação a si mesmo. Alienação esta consolidada de maneira a somar-se àquela do trabalhador em relação aos meios de realização de sua força de trabalho.

O regresso ao campo com a fortuna conseguida, acompanhada por narrações radiofônicas que dão continuidade à idéia de um sonho realizado por meio da cidade, assumirá uma ácida ironia quando o caboclo depara-se com a morte de sua família. A inutilidade da motivação do trajeto será esfregada, no rosto do personagem e dos espectadores, por meio do tátil movimento labial da musa-cidade, indicando o orifício no qual todo o dinheiro recebido deveria ser enfiado.

O retorno à zona rural reafirma o pessimismo quanto à cidade, configurando também o próprio campo enquanto um lugar encarregado de rejeitar o trabalhador. Esta circularidade, imbuída pela rejeição, aproxima-se de uma determinada forma de representação da relação campo-cidade, apresentada por Bernardet¹⁵: ambos os espaços expõem o trabalhador, por meio de uma tensão que pode ser tomada como uma das expressões, no cinema brasileiro, de uma etapa de evolução do capitalismo. No caso de *Zezero* existem possíveis ecos de um momento no qual a miséria rural é exportada para a cidade, tal como colocado por Mello e Novais¹⁶. A partir da década de 1960, com a modernização da agricultura, intensifica-se o êxodo rural, levando à cidade uma massa de migrantes. Estes integram um mercado de trabalho caracterizado pela dispensa, a rotatividade da mão de obra e os baixos salários. Em decorrência disso, intensifica-se a existência de um tipo de trabalhador desenraizado, o bóia-fria ou volante, que vaga de um lado para o outro do país a procura de trabalho.

O filme de Candeias está ligado aos desdobramentos de uma consciência pesada da urbanização, já presente em *Fragmentos da vida* (1929), de José Medina, no qual a queda do operário de um corrimão o leva à morte. Segundo Bernardet, trata-se de uma visão desenvolvida somente a partir dos anos 1950-60, mostrando o massacre do operário pela cidade. Se anteriormente muitos enredos associavam a oposição cidade/campo às idéias de dissolução/preservação da moral, em filmes como *Zezero* novos traços são delineados. Trata-se de uma nova visão pessimista da cidade, porém não mais negativa do ponto de vista moral e sim, como aponta o crítico,

---

¹⁵ Cf. BERNARDET, Jean-Claude. “A cidade e o campo: notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro.” In: ANDRADE, Rudá de (Org.) *Cinema brasileiro: 8 estudos*. Rio de Janeiro: MEC – Embrafilme – FUNARTE, 1980. pp. 139-150.

¹⁶ MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna.” In: *Op. Cit.* pp. 619-620.

sociologicamente negativa. Pautada pela migração interna de sertanejos em direção à cidade, uma experiência social do século XX, nesta visão a cidade continua fascinante, mas apenas para o migrante. Entre os filmes citados pelo crítico relacionados à referida vertente de abordagem da cidade estão: *Migrante* (1973), de João Batista de Andrade, *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, *A grande cidade* (1966), de Carlos Diegues e, finalmente, *Zezero*.

Dando continuidade ao pessimismo quanto à urbanização, já presente em outros filmes, segundo Bernardet, a fita de Candeias apresenta:

(uma) “cidade que enriquece, mas arrasa emocional, sexual e humanamente. E quando volta, rico, ao sertão, *Zezero* encontra a família no cemitério. Sertão e cidade, ambos, rejeitam o trabalhador, o exploram, não lhe dão meios de vida: imagens do capitalismo.”¹⁷

O trajeto realizado pelo caboclo/operário em *Zezero*, motivado pela sedução colocada pela cidade através de elementos ligados aos meios de comunicação, distancia-se do andar a esmo de *A margem* e os respectivos traços de esgarçamento da narrativa. A narração deste curta é muito mais coesa e articulada. A trajetória desiludida permite pensar no deslocamento entre campo e cidade como uma crítica à modernização, levada a cabo pelos militares, e seus reflexos sobre o desenvolvimento da cultura urbana e sobre a vida dos migrantes na cidade.

Em tal contexto, reverberava a tentativa do Estado de maior intervenção no campo cultural, por meio da criação da Embrafilme, em setembro de 1969. Como indica Ramos¹⁸, um dos desdobramentos de tal ação estatal, cujos objetivos eram permeados por um certo desenvolvimentismo industrialista e pela retomada do nacionalismo no campo ideológico, foi a configuração de uma produção cinematográfica, sob o cunho da censura, caracterizada por filmes de caráter nacional, dentre eles as comédias eróticas, e por filme culturais, denominados de filmes “históricos” ou “literários”. Frente a tal conjuntura *Zezero* coloca-se, nas palavras do referido autor, como uma

“crítica radical tanto à forma de produção comercial que começava a deslancar, bem como a qualquer tipo de ideologia decorrente da visão de um país que atravessava um ‘milagre’ no campo econômico.”¹⁹

Tal crítica encontra-se de forma escancarada na exploração e no pessimismo

---

¹⁷ BERNARDET, Jean-Claude. “A cidade e o campo: notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro.” In: *Op. Cit.* p. 149.

¹⁸ RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/ 60/ 70*. *Op. Cit.* pp. 89-116.

¹⁹ RAMOS, José Mário Ortiz. *Op. Cit.* p.107.

vivenciados pelo personagem. Em oposição ao otimismo motivado pelo crescimento econômico, além do decorrente desenvolvimento dos meios de comunicação em massa, a cidade é mostrada como um antro de violência, encarregada de atingir de maneira especial o corpo do protagonista durante o contato com o espaço urbano.

O pessimismo quanto às perspectivas promovidas pelo núcleo urbano a migrantes ou habitantes excluídos, já presente em *A margem*, assume em *Zezero* uma forma mais nefasta e agressiva. Pessimismo este cujos desdobramentos serão ainda identificáveis em *O Candinho* e *Aopção ou as rosas da estrada* (1981).

O Candinho: a busca circular em meio à metrópole convulsa

Este filme de 1976 é mais uma das fitas consideradas pelo cineasta como subterrânea. Assim como *Zezero* e *A visita do velho Senhor*, trata-se de um filme feito precariamente, com pouco dinheiro e sem o objetivo de enviá-lo à censura, para a obtenção do respectivo certificado de liberação da fita. Como os outros dois filmes referidos, também teve exibição restrita a cineclubes e eventos não oficiais, em apresentações para um público mais intelectual e politizado. Fazendo coro com *Zezero*, *O Candinho* apresenta críticas mais diretas e contundentes à situação do país no início da década de 1970, com especial ressonância em relação à pregação religiosa da Igreja Católica, à repressão militar, à censura e aos reflexos do chamado “milagre brasileiro”. Críticas estas construídas metaforicamente por meio da desiludida peregrinação religiosa de um ingênuo caipira despolitizado.

Depois de expulso da fazenda na qual morava com a sua família por conta da incapacidade de seu pai, já idoso, em trabalhar, dirige-se à cidade. Em suas mãos, o retrato caricatural de um Jesus Cristo barbudo, que é mostrado aos transeuntes que lhe cruzam o caminho. Na cidade, o cortejo do caipira é adensado por uma moça boliviana, que passa a segui-lo na mesma busca, mas acaba desistindo, desiludida. No final do filme, cansado de procurar pela referida figura santa na cidade de S. Paulo, o caipira retorna ao campo, onde encontra o Cristo, vestido com espécie de camisa de força, tomando um cafezinho com o seu antigo patrão; o mesmo que havia expulso a família do caipira no início do filme.

Parte das abordagens até hoje feitas deste filme tendem a colocar em primeiro plano a sua relação com uma canção regional. Música esta cantada por mineiros bolivianos, conhecida por Candeias durante a sua viagem por países andinos da América do Sul, entre 1964 e 1967¹. A relação de tal canção com o filme foi sugerida pelo próprio cineasta, em entrevistas e depoimentos. Trata-se da história da descrença de um homem bastante religioso que, depois de longa busca, encontra Deus na casa do patrão. A relação referida pelo diretor abrangeria, também, a figura da boliviana, encontrada pelo caipira na cidade.

Além desta referência baseada em depoimentos do próprio Candeias e, portanto, em cima da qual devem ser colocadas séries de interrogações, o título do filme permite o

---

¹ Cf. CANDEIAS, Ozualdo. [Currículo do cineasta]. 1979? Arquivo Plínio Garcia Sanchez. O período de duração da viagem e o trabalho com fotos estão referidos neste currículo.

estabelecimento de outras associações. Entre elas, embora negado pelo cineasta em depoimentos, o clássico de Voltaire, *Cândido ou o otimismo*. O protagonista desta história é o ingênuo Cândido que, depois de expulso do castelo de seu protetor, na Europa, vive num constante deslocar-se. Entre o continente europeu e a América do Sul, vivencia situações de injustiça e pobreza extremas. É expulso a pontapés do lindo castelo em que morava por causa de uma relação ilícita com a filha de seu senhor, é perseguido pela Inquisição, além de percorrer a América a pé. O ingênuo moço carrega consigo o otimismo de seu mestre Pangloss, cujas lições indicam que vivemos no melhor dos mundos e todos os acontecimentos possuem uma explicação positiva. Depois de passar por diversos apuros, tentando sempre encontrar neles um lado bom, Cândido volta à Europa e, no final da história, na última frase, finalmente esboça algum tipo de questionamento quanto ao otimismo do mestre. Assim, sem mais atribuir explicações conformistas às situações difíceis da vida, o personagem aponta para a idéia de que o homem deve construir o seu futuro. Em termos comparativos, o contundente final do filme de Candeias também romperá com o otimismo por parte do personagem, embora sem indicar efetivamente uma trilha a ser tomada. A atitude frente ao mundo durante grande parte do filme, entretanto, aproxima-se bastante daquela do órfão deserdado de Voltaire.

A ingenuidade por parte do personagem em relação ao mundo, a sua cega crença nos ensinamentos do mestre Pangloss, o grande deslocamento espacial realizado pelo personagem, além da situação final, envolvendo algum tipo de questionamento da crença que motivou todo o trajeto, terão ecos sobre a estrutura do filme de Candeias. Retornaremos às possíveis relações com a obra de Voltaire no decorrer da descrição do filme de Candeias mas, deixando indicado como uma das principais possibilidades de aproximação a crítica à religião, presente já em Voltaire e retomada em *O Candinho* como um dos principais temas do filme.

Uma terceira referência para a abordagem do filme de Candeias, pensada como fonte de inspiração e também como contraponto a ele, é o filme de Abílio Pereira de Almeida, *Candinho*, um dos últimos filmes realizados pela empresa cinematográfica Vera Cruz, concluído no ano de 1953, e considerado por Rubens Machado como o filme que melhor sintetiza o confronto do caipira mazzaroppiano com a cidade grande². Este

---

2 Cf. MACHADO, Rubens. “São Paulo e seu cinema: para uma história das manifestações cinematográficas paulistanas (1899-1954)”. In PORTA, Paula (org.) *História da Cidade de S. Paulo*, vol. 2. São Paulo Paz e Terra, 2004. p.485.

filme, uma adaptação do livro de Voltaire tomando como personagem principal um caipira, baseia-se na história de um ingênuo rapaz, que é expulso da fazenda onde morava, em decorrência do ingênuo namoro com a filha do fazendeiro, tido pelo proprietário como algo ilícito. Jogado no mundo, o caipira dirige-se à cidade em busca de sua verdadeira mãe, cujo retrato carrega consigo. O filme de Abílio Pereira de Almeida não pode deixar de ser colocado como uma referência próxima, na medida em que tanto ele quanto o filme de Candeias tratam-se de adaptações da história de Voltaire à vida do caipira migrante e seu embate com a cidade grande. Como será examinado posteriormente, uma comparação das formas de apresentação da cidade neles presente, levando-se em conta as referências das mesmas a contextos históricos e sociais diferentes, contribui bastante para a singularização do filme de Candeias.

A motivação religiosa e a forma circular de desenvolvimento da narrativa

O filme tem por pano de fundo a repressão militar no Brasil, com referências mais explícitas através de fotos e recortes de jornal, com imagens de pessoas sendo caladas, mostrados em um dado momento da saga do personagem³. A fita apresenta como tema principal a cega e ingênua crença, de um caipira, em relação à pregação conformista associada à Igreja. No final, a decepção gerada pela tomada de consciência, quanto a tal ingenuidade, leva a um estado de ruptura, embora sem apontar efetivamente um caminho por onde buscar uma saída. Pessimismo e desilusão religiosa parecem ser as palavras mais apropriadas para descrever tal momento de mudança.

A referida busca toma a forma de uma peregrinação religiosa, partindo do campo à cidade grande e, depois, retornando ao campo. A forma circular identificada em *Zezero* é aqui retomada. Assim como no último filme discutido, há a formação de uma espécie de círculo, que não se fecha como um anel. Trata-se de um círculo torto, tendo ao fim a desilusão e a negação da motivação inicial. Motivação esta que pode ser considerada a base da narrativa e dos deslocamentos espaciais dos personagens em ambos os filmes. Em *Zezero* uma espécie de canto da sereia, ou talvez a própria cidade em forma de musa, seduz o caboclo, levando-o a S. Paulo. Em *O Candinho* a motivação

---

³ Entre os desenhos e fotos, de jornais jogados em um amontoado de escombros, há a caricatura de um homem com uma mão sobre a boca, de forma a impedir-lhe a fala. A força desta imagem lembra explicitamente o plano de *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, no qual um manifestante, ou o próprio povo, interpretado por José Marinho, é calado por meio da ação de um policial, que lhe cobre a boca.

é de cunho religioso, apresentada desde a primeira seqüência do filme, na forma de uma canção de viola que acompanhará grande parte das ações do personagem no decorrer do filme.

A história inicia-se com a vida de uma família no campo, cuja subsistência depende da força de trabalho do pai na roça de uma fazenda. O protagonista caipira é apresentado como um debilóide, manco e desorientado, cuja esbaforida tolice o motiva a escutar ingenuamente o cantar dos pássaros em um pomar. Com uma das mãos dando continuidade à concha cáustica da orelha e, alegremente girando o corpo em torno de si, demonstra-se incondicionalmente aberto a conselhos e sugestões que, desde este momento, já se apresentam por meio da trilha sonora.

Os bucólicos cantares dos pássaros são escutados com uma inocência próxima àquela do personagem de Voltaire que, dotado de uma alma pura e ainda não marcada por questões relativas ao amor, escuta os resignados conselhos do mestre Pangloss. Sobrepondo-se aos pássaros, irrompe uma canção de viola com conselhos religiosos que apontam para uma busca divina, segundo a qual Deus está entre os pobres, ele é só bondade e a sua ajuda nunca falha para qualquer sofredor.

A canção contribui para a criação de uma instância que se aproxima dos pensamentos do personagem, mas em relação a estes também estabelece contrastes, ironias, críticas. Se o caipira debilóide, com a mão no ouvido, se mostra pronto para escutá-la, raros serão os momentos de relação efetiva e de correspondência entre a canção religiosa, entoada pela trilha sonora, e as imagens. A relação de tal canção com as imagens se dará, portanto, de forma a apontar descompassos entre banda sonora e imagens, dando continuidade aos experimentos iniciados em *A herança* e *Zezero*. Tanto

nestes filmes como em *O Candinho*, os atritos entre imagens e sons terão por base, também, o uso de ruídos e sons de animais, de forma a agredir ou ironizar as situações e personagens.

Embora as relações entre imagens e sons não sejam o foco principal de análise deste estudo, foram aqui levadas em conta por contribuem para a definição das motivações do protagonista do filme. Esta instância formulada por meio do uso criativo da trilha sonora contribui para a criação de uma sensação de imersão cega, um palavreado vocal contínuo, que reproduz de alguma maneira o estado do caipira em sua busca.

Não seria forçada uma aproximação entre tal palavreado e a denominada idéia de subjetiva livre indireta, formulada por Pasolini⁴ ao tratar de seu cinema de poesia. No filme de Candeias, a trilha sonora, pensada enquanto um dado estilístico, organiza-se de forma a aproximar-se de um suposto estado de consciência do personagem: uma crença religiosa que, por sua vez, assume os ares de um estado demente e doentio. O afogamento e perda de parâmetros, proporcionados pela constância do palavreado da canção, acompanha o percurso da fé religiosa por parte do personagem. Constante no início do filme, com interrupções durante os deslocamentos pela cidade, a presença da canção será rompida no final da história, junto com a desilusão religiosa, dando espaço para tiros de metralhadora.

Contribui para a definição das motivações do caipira a descrição de um dos raros momentos nos quais a canção tende a coincidir com uma ação explicitada pelas imagens. É a seqüência na qual o caipira e seu pai encontram um pároco tocador de viola. O encontro se dá após a apresentação inicial do caipira retardado e seu pai. Ao não conseguir mais trabalhar, sentindo-se cansado e caindo sobre a própria enxada, este é socorrido pelo filho. Este último apóia o pai sobre o ombro, oferecendo-lhe uma ajuda no mínimo destrambelhada; já que o manco caipira apresenta tanta dificuldade quanto o próprio pai para se deslocar. Aos tropeços, com a canção sendo entoada na banda sonora, os dois logo deparam-se com o dito pároco, tocando viola em frente a uma igreja. A aproximação entre os dois personagens e o pároco é apresentada por uma câmera *plongée*, que mostra os pés dos dois primeiros e, depois, avança em direção ao tocador. Este pára de tocar e lhes entrega, a cada um, um santinho. Ato este respondido

---

⁴ Cf. PASOLINI, Pier Paolo. "A poesia do novo cinema." *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n.7, maio 1966. p.267-287.

pelos dois com beijos sobre os santinhos, sobre a mão do pároco, e com a sinal da cruz. Após a referida serventia, o sacerdote retorna à música com o violão.

No decorrer desta seqüência, é estabelecida uma relação entre a canção da trilha sonora e o pároco. Ao largar a viola, o som da canção cessa; ao despedir-se dos dois deserdados, empunhando novamente o instrumento, o som da canção volta, como se o emissor de tal música fosse o referido pároco. Neste momento é feita uma associação que pode ser tomada como válida até o final do filme. A canção entoada pela trilha sonora é aquela cantada por este pároco, cujo gesto de caridade é uma das origens da busca levada a cabo pelo caipira durante todo o seu percurso. O santinho aí recebido será reiteradamente apresentado pelo caipira aos transeuntes, num gesto reiterador da pregação, feita neste encontro inicial em termos sonoros e gestuais. A cada repetição do gesto, há a reafirmação da motivação religiosa inicial.

Ainda em termos de uma contextualização do filme e, em especial, da canção entoada pelo pároco em relação às abordagens sugeridas por outros pesquisadores, vale a pena lembrar dos comentários de Célia Aparecida Tolentino⁵. Os mesmos fazem parte de um capítulo dedicado a *O Candinho*, tendo por ênfase a representação do rural. Para a autora, o filme apresenta “um profundo desencantamento quanto à nossa reserva de ruralidade”⁶. Ela identifica um processo por meio do qual foram associados a manutenção de velhos esquemas de dominação brutal e os confortos propiciados pela modernização. Processo este em detrimento do qual o povo herdeiro das tradições rurais teria permanecido cordato, ingênuo e crente. A pregação conformista da Igreja faz parte da herança rural, de tal forma que apenas “o desengano absoluto, a descrença total poderia trazer o fim de sua cegueira e idiotia.”⁷ A decepção absoluta seria o único remédio para tal fé ingênua que, de um ponto de vista mais amplo, é referida pela autora como a face caipira da alienação brasileira, daquele momento de repressão militar.

Neste sentido, a canção entoada pelo pároco é abordada e contextualizada por Tolentino em relação à tradição caipira e à transmissão oral de experiências a ela associada. Tolentino faz referências ao *Cururu*, uma dança bastante antiga, característica de regiões próximas ao rio Tietê, de origem ligada ao bandeirantismo. Esta dança, utilizada como instrumento de evangelização pelos Jesuítas, é acompanhada por canções de temas religiosos. Como afirma Tolentino, “o cururu rural quase sempre

---

⁵ TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001. pp. 271-291.

⁶ Ibidem. p.272.

⁷ Ibidem. p.272.

tratava das escrituras sagradas, e, às vezes, a pregação convincente de um cantador acabava assumindo o caráter de catequese, sendo reproduzida entre a população analfabeta como conhecimento religioso.”⁸ Tais canções, que segundo a mesma autora, ainda durante a década de 1940 eram utilizadas como forma de evangelização, são aproximadas da canção cantada pelo pároco de *O Candinho*.

A provável inspiração para a referida aproximação são depoimentos do cineasta, para a autora ou para outros pesquisadores. Vale a pena lembrar de um depoimento de Candeias a Alessandro Gamo, no qual é salientada a importância da canção, citada por ele como um “cururu”⁹. De fato, se tomada apenas em termos temáticos e do uso religioso dela feito, pareceria uma aproximação factível. Tal aproximação, entretanto, poderia não resistir, frente a uma abordagem mais detida das características formais da canção e da própria música tocada. A própria descrição de Araújo, considerada por Tolentino, já basta para apontar elementos desconexos em relação à canção entoada pelo pároco do filme de Candeias. Entre eles estão, por exemplo, os contextos nos quais são realizados os cururus (preferencialmente à noite, em recintos fechados das fazendas), além da forma pela qual a dança é realizada: em roda.

As possíveis relações entre a música do filme e o cururu podem ser estabelecidas, assim, apenas em termos gerais tais como a afinidade com uma certa idéia de oralidade, o tema religioso e o uso evangelizador. Permite avançar apenas em termos de comentários referentes ao tipo de crítica religiosa presente na fita. Em relação à descrição das formas de articulação das imagens e sons de *O Candinho* propriamente ditos, tal associação não permite avanços mais sólidos. A hipótese formulada pela autora a partir de tal aproximação é a de que, no filme, é sugerida a existência de uma cultura religiosa de alto teor de conformismo, algo de grande serventia para a Igreja Católica. De fato, a crítica ao catolicismo está presente na película de Candeias, mas na sua efetiva formulação em termos de imagens e sons estará presente, sobretudo, na construção da desilusão religiosa vivenciada pelo caipira. O amargo desfecho, em si, aponta uma crítica à Igreja e à forma por meio da qual ludibria o inocente caipira. Personagem este cuja motivação principal, seu estado de crença, foi gerada por meio do

---

⁸ Ibidem. p.277. Para maiores informações a respeito da prática do cururu, Cf. ARAÚJO, A. M. *Folclore nacional – danças recreação e músicas*. vol. 2. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

⁹ CANDEIAS, Ozualdo. “Entrevista com Ozualdo Candeias.” In: GAMO, Alessandro Constantino. *Aves sem rumo: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Unicamp. Campinas, SP, 1999. p.88. A data desta entrevista é posterior ao estudo feito por Célia Tolentino, mas permite sublinhar a possível origem da associação “cururu” – *O Candinho*.

encontro com o pároco.

Mais proveitoso seria aproximar a canção entoada pelo pároco de *O Candinho*, incluindo aqui a forma por meio da qual esta age sobre o personagem, e a canção tocada no início de *Zezero*. Em ambos os casos a música atua de forma a dar um conselho, iludir, seduzir. Se no filme de 1973 o conselho se dá por meio de um tipo de canto de sereia, irrecusável, em *O Candinho*, a busca por Deus aparece como única salvação, frente à enfermidade do pai e a desgraça da família. Em ambos, a canção ecoa na trilha sonora de forma a reafirmar a sedução sugerida no princípio. O final dos dois filmes, entretanto, nega ironicamente tal forma de relação entre os protagonistas e a canção, cujas sugestões norteiam suas ações. Em *Zezero*, o objetivo ambicionado é conseguido; é na triunfante volta ao campo que o caboclo toma consciência da contundente morte da família. Em *O Candinho*, a finalidade da busca não é alcançada efetivamente na cidade e, sim, na volta ao campo; onde ele se conscientiza da verdadeira identidade de seu Cristo procurado. Do ponto de vista do personagem, tal conscientização está associada à desilusão, o ponto final de sua caminhada.

A motivação religiosa toma a forma de referências a movimentos circulares e figuras unicêntricas

O filme foi tratado, até aqui, do ponto de vista de sua história e dos elementos motivadores do personagem. Assim como em *Zezero*, portanto, é possível detectar uma motivação indutora do movimento, ou trajetória, dos protagonistas. Neles não é possível falar em deambulação, seja ela espacial, seja ela das consciências, tal como esta se apresenta no primeiro longa metragem do cineasta, *A margem*. Ao contrário da falta de definições de projetos por parte dos personagens deste último filme, em *O Candinho*, assim como em *Zezero*, os movimentos são definidos por motivações, projetos, ainda que não traçados pelos próprios personagens: apenas aceitos. Embora nestas duas fitas haja motivações, as interações estabelecidas entre corpos e espaço, considerando também a formas de inserção do espaço da cidade no âmbito de tais motivações, continuam sendo uma chave importante para a descrição do filme. Ademais, elas sugerem um tipo de relação com o universo do personagem, próxima àquela com ele estabelecida pela trilha sonora.

No curta de 1976, é identificável a reincidência de movimentos circulares e elementos unicêntricos, tendo reflexos sobre os movimentos de câmera, a presença corporal do personagem, o trajeto por ele realizado e a composição plástica das imagens. Uma das hipóteses de trabalho sobre este filme é a de que tal sequência de elementos circulares e unicêntricos, no plano estilístico, dialogam com o tema da história, uma busca religiosa motivada por uma fé ingênua. Um tipo de crença limitadora dos limites de visão e de consciência do personagem que, quando pensado a partir dos referidos elementos circulares e concêntricos, acaba assumindo as faces de um louco, ou retardado, em descompasso com o mundo. Outro elemento importante para a hipótese colocada é a averiguação de que tal reincidência de elementos, a base de uma lógica interna articulada com desenvolvimento da narrativa, cessa a partir do momento da desilusão religiosa, como será colocado no final da descrição.

Os referidos elementos circulares e unicêntricos, por apresentarem-se de forma paralela, associada, serão aqui trabalhados sem maiores divisões temáticas, de maneira conjunta, na tentativa de demonstrar como contribuem para a articulação da história em termos de imagens. Em outras palavras, busca-se demonstrar a maneira por meio da qual encontram-se articulados na trama do filme. Retomando a descrição já iniciada, o caipira é apresentado como um deficiente mental, um ser inocente com os ouvidos abertos para o mundo e, também, suscetível às sugestões religiosas colocadas via banda sonora, por meio da canção. Desde a primeira imagem, já aparece dando giros em torno do próprio corpo. Movimentos estes acompanhados por uma postura encurvada, quase corcunda, de alguém resignado, cujo olhar, medroso, aponta reincidentemente para baixo.

E a mesma posição corporal reproduzida no momento em que o caipira recebe o santinho das mãos do pároco, ainda no início da história. Postura ainda recolocada quando o caipira depara-se com os transeuntes na estrada e na cidade, apresentando o santinho. Assim, parece não ser gratuita a grande quantidade de planos em *plongée* mostrando os pés dos personagens no decorrer do filme, começando pelo próprio momento que precede a entrega do santinho pelo pároco violeiro. Em outras ocasiões o mesmo uso de *plongées* retorna, como por exemplo quando o caipira compra um saquinho de amendoins de um vendedor ambulante; ou ainda quando o mesmo personagem atravessa o caminho de uma prostituta, cruzamento este mostrado por meio

do encontro entre as trajetórias dos pés dos dois personagens¹⁰.

Dialogando com a figura interpretada por Bentinho em *A margem*, outro abobado e cândido ser, o personagem de *O Candinho* reafirma uma gestualidade que une a infantilidade, o animalesco e uma busca de contatos com o mundo, instância exterior, com a qual eles parecem ter perdido o contato. O personagem de Bentinho, com suas corridas e saltos infantis, além de expressões faciais que cativam no espectador a mesma compaixão por vezes direcionada às crianças, carrega consigo uma flor, uma margarida, para ajudá-lo a estabelecer contatos com o mundo. Sua ingenuidade acanhada, entretanto, lhe impede de entregá-la para a mulher amada. No curta de 1976, os movimentos corporais do caipira remetem-se ao boçal, ao animalesco. Seu caminhar aproxima-se, por exemplo, daquele de um gorila atordado. Em ambos os casos existe um objeto mediando a relação dos personagens com o mundo que os cerca, como se fossem autistas, afastados, reclusos. Quanto ao seu comportamento gestual, envolvendo categorias como as do infantil e do animalesco, o personagem trabalhado por Eduardo Llorente é bastante singular quando pensado em relação a outros personagens do cinema brasileiro. O infantil e o animalesco referidos podem ser aproximados de uma rusticidade gestual rural, presente no tipo caipira feito por Mazzaroppi. Tal personagem incorpora uma visão do homem rural enquanto um “jeca”, desprovido de cultura ou de conhecimentos. Trata-se de alguém a quem se deve ensinar. Do ponto de vista de moradores das grandes cidades, que compartilham uma cultura predominantemente europeizada, as maneiras de agir destes seres rústicos são aparentemente animalizadas.

Nas posturas destes dois personagens dos filmes de Candeias, Bentinho e o caipira de *O Candinho*, de alguma maneira ecoam os vestígios da gestualidade dos protagonistas de Mazzaroppi, que por sua vez pautam-se em um código de conduta a ser melhor explorado. O fato é que o personagem de *O Candinho*, em especial, parece ironizar tal herança, extrapolando ao máximo a animalidade e boçalidade. As possíveis inspirações em relação ao filme de Abílio Pereira de Almeida, neste caso quanto à questão gestual, são incorporadas em termos extremamente irônicos. Do ingênuo órfão encontrado às beiras de um riacho, no filme da Vera Cruz, o caipira transforma-se quase

---

¹⁰ As referências aos pés dos personagens a partir de imagens em *contre-plongée* são um recurso esporádico na obra de Candeias, tendo por resultado uma ênfase ao contato dos corpos com o chão, em um andar muitas vezes desgastante por parte dos personagens. Tais imagens estão esparsamente presentes em filmes como *A margem*, *Zezero* e *Aopção*, mas possuem em *O Candinho* um momento de explosão.

num animal troglodita, embora a puerilidade seja mantida. No filme de Candeias, aos traços animais do caipira, somam-se, como já salientado, indícios de autismo, aproximando-o de personagens do Cinema Marginal.

O mesmo autismo animalesco, só que com as tonalidades de uma pulsão sexual desenfreada, paira sobre os personagens de *Orgia ou o homem que deu cria* (1970), de Silvério Trevisan e *Gamal, o delírio do sexo* (1969), de João Batista de Andrade. Em especial neste segundo filme, o personagem feito por Paulo César Pereio, vestido com rebotalhos de roupas, age como um animal em busca de fêmeas no cio, andando como algum ancestral dos seres humanos, ainda próximo aos macacos. Lida com os passantes do centro de S. Paulo como um aborígene raivoso. Por sua animalidade e descompasso em relação aos códigos culturais urbanos, esta figura pode ser colocada ao lado do caipira de *O Candinho*. Estas são algumas das referências por meio das quais a gestualidade abobada do caipira feito por Llorente pode ser lida, possuindo a ingenuidade como vertente principal de abordagem, retomando Mazzaroppi e Voltaire.

A idéia candidez do caipira, com tons de resignação, perpassa tanto a postura corcunda, quanto os planos em *plongée*. Marca registrada do trabalho corporal do personagem, as oscilações orbitais de seu andar reproduzem algum tipo de atitude autista frente ao mundo, uma postura de fechamento dentro de si mesmo, que o acompanhará em toda a sua peregrinação religiosa em direção à cidade.

Ao ser avisado por seus capangas da dificuldade do pai de família caipira em trabalhar, o fazendeiro manda os mesmos expulsarem a família de suas terras. No momento do banimento, o rapaz abobado já inicia a sua empreitada religiosa, mostrando aos brutos capangas a gravura de um Cristo barbudo. Este gesto é respondido pelos dois homens com devoção: eles desenharam com a mão, no peito, o sinal da cruz e fazem reverências à figura. Entretanto, nem o referido santo impede a efetivação da expulsão: enxotado por meio de mais um empurrão, o caipira é obrigado a ir embora, com seu andar manco.

Já desgarrado de sua família, cujos componentes o deixam para trás, o caipira sairá em busca da estranha figura do santinho, passando por algumas igrejas, frente às quais baterá palmas e girará em torno de si, em reverência ao bom Deus procurado. No encontro com a primeira igreja, a aproximação é mostrada por meio de dois planos: uma panorâmica horizontal, seguida por um plano do rosto do caipira fazendo deferências convulsas.

Captada por trás de uma moita, a panorâmica segue o caipira, com seu andar

manco e seus giros em torno de si, aproximando-se da porta do templo sagrado. O movimento é horizontal, da esquerda para a direita. Folhas e arbustos colocam-se entre o personagem e a câmera.

No momento em que este se depara com a porta, um *zoom-out* amplia o campo de visão, diminuindo o tamanho do corpo do caipira e aumentando o tamanho da construção da igreja. Na banda sonora, o plano inicia-se com sons de grilos enraivecidos, associados aos berros destrambelhados, próximos àqueles de um debilóide; no final, junto com o *zoom-out*, a canção religiosa passa a ser novamente entendida.

No plano que segue à panorâmica, o caipira é visto, extasiado, do lado de fora da igreja, girando convulsamente em torno de si, como se estivesse feliz, mais próximo do fim de sua busca, agradecido pela aproximação em relação à figura procurada. A câmera se aproxima bruscamente dele e, na tentativa de enquadrá-lo, de tal forma a mantê-lo no centro do quadro, acaba compartilhando seus movimentos convulsos em

torno de si. Junto com a festa de reverências corporais circulares, a canção religiosa continua a ecoar.

Além de enfatizar novamente a boçalidade do personagem manco e seus movimentos circulares, boçalidade esta reafirmada pelos berros debilóides aos quais tais movimentos são associados, os dois planos acima descritos contribuem para a introdução de novos elementos relativos ao poder exercido pelos corpos diante da câmera e do tipo de interação que disto resulta. A panorâmica introduz mais um elemento circular presente durante grande parte da fita. Assim como os movimentos pedestres do caipira, as panorâmicas horizontais serão reproduzidas a esmo durante o filme. Tendo por referência os movimentos corporais do personagem, apresentarão o mesmo deslocando-se, aproximando-se de igrejas ou no ato de abordar pessoas nas ruas, com o objetivo de a elas mostrar o santinho. A natureza de tal movimento de câmera,

tendo por eixo o corpo do fotógrafo, é circular¹¹ e, também, unicêntrica. Trata-se de uma solução apresentada pelo filme para a representação do deslocamento do personagem. Presente esparsamente em outros filmes do cineasta, tais como *A margem* ou *Zezero*, a panorâmica aparece de forma regular em *O Candinho*, contribuindo de forma especial para a representação dos deslocamentos do caipira e assim, tendo função e significado específicos.

É possível lembrar da discussão de Marcel Martin a respeito do espaço fílmico, segundo a qual tal espaço pode comportar dois tipos de qualidades: é ao mesmo tempo visto como espaço dramático e como espaço plástico. Nas palavras de Martin, o primeiro tipo corresponde ao “espaço do mundo representado onde se desenrola a ação fílmica”¹². Já o segundo trata-se do “fragmento de espaço construído na imagem e submetido a leis puramente estéticas”¹³. O aspecto dramático está ligado à capacidade cinematográfica de reprodução, de forma realista, do espaço material real e de enfrentamento deste pela câmera. O aspecto plástico consiste na capacidade de criação de um novo tipo de espaço. Para a discussão do filmes de Candeias, nos interessa mais especificamente o espaço dramático. Segundo Martin, ao contrário do que acontece no teatro ou na dança, tal espaço não se constitui como um suporte, sobre o qual são encenados os movimentos dos personagens. Ele é vivo, figurativo, tridimensional e não pode ser dissociado dos personagens que nele evoluem¹⁴.

Este mesmo autor menciona rapidamente diferentes procedimentos de expressão, ou evocação do espaço dramático que ajudam a entender a especificidade das panorâmicas do filme *O Candinho*. Segundo ele, ao se querer evocar ou significar um deslocamento no espaço, haveria diferentes saídas, entre as quais: a) a apresentação da trajetória sobre um mapa, indicando a viagem efetuada; b) por meio de etiquetas de hotel que se acumulam sobre uma valise; c) por meio de um globo terrestre que gira e se detém, mostrando o objetivo da viagem; d) através de uma sucessão de cenários típicos ligados a partir de fusões; e) no caso de um deslocamento indeterminado, sem interesse geográfico, por paisagens vistas em *travelings*; f) por um *leitmotif* visual, como é o caso das rodas de locomotiva, mostradas a cada viagem do filme *Monsieur Verdoux* (1947), de Chaplin.

---

¹¹ As panorâmicas deste filme são feitas sem o uso do tripé, o que é perceptível por meio de movimentos algumas vezes desnivelados, tremidos, ou associando deslocamentos ao mesmo tempo verticais e horizontais.

¹² MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense. p.197.

¹³ Ibidem. p.198.

¹⁴ Cf. Ibidem. p.209.

Estas formas de representação do deslocamento, excetuando-se a “e)”, estão relacionadas ao objetivo de excluir do filme a representação dos longos momentos de deslocamento. São soluções, permitidas pela linguagem cinematográfica, para filmes nos quais o objetivo é vencer um determinado espaço, ou distância. Espaço este tomado como um hiato, uma interrupção na ação de um determinado personagem, e que deve assim ser rapidamente vencido. Diferente deste tipo de solução, no filme de Candeias a representação dos deslocamentos do caipira por meio de panorâmicas indica uma preocupação em ater-se à deslocação em si. Neste sentido, *O Candinho* pode ser considerado simplesmente como a representação de um grande deslocamento, no qual ganham importância os movimentos corporais e passos do caipira, apresentados por meio de movimentos panorâmicos.

O contato dos pés com o chão e do corpo do caipira com a multidão, ou com as ruas e calçadas da cidade, ganha relevância em detrimento de outras situações. Paralelamente à busca do caipira, as andanças quase intermináveis, ganham destaque plástico, contribuindo para a construção de um espaço cuja expressividade aproxima-se da situação do caipira débil mental. Trata-se de um espaço próximo à idéia de convulsão, onde os elementos da paisagem passam brusca e rapidamente, sem deixar traços mais constantes na memória do espectador. Restam disseminados pela memória apenas o corpo, centro de referência para os movimentos panorâmicos, algumas construções conhecidas de S. Paulo, como a torre do Banespa e o viaduto do Chá, e igrejas, dentre as quais, a catedral da Sé. Assim, no âmbito da composição plástica das imagens, está refletida a situação de autismo e convulsão do caipira. Este espaço convulso é constituído predominantemente por beiras de estrada, terrenos baldios, favelas, construções abandonadas, canteiros de obras e calçadas, nos quais predominam sujeira, entulho, dejetos, lixo, mato, além dos corpos de um mendigo e o de um deficiente físico. A dificuldade apresentada para a memorização deste espaço está relacionada assim à não fixação de elementos da paisagem. Efeito decorrente, entre outros motivos, da abordagem de um corpo reincidentemente em movimento, por meio de panorâmicas, e também da própria escolha de locações povoadas por escombros.

Para o mesmo resultado contribuem os momentos nos quais a câmera aproxima-se bruscamente do personagem, perseguindo seus movimentos destrambelhados. É o caso do plano anteriormente descrito, no qual os movimentos circulares do personagem em reverência à Igreja são apresentados.

O impacto com a cidade

Durante a chegada à cidade, os elementos circulares continuam. O primeiro contato do personagem com S. Paulo acontece na Marginal Tietê. Perdido por entre o barulho ensurdecedor de automóveis e caminhões passando, o caipira aparece andando em uma das margens do rio, entre as duas pistas da grande avenida. Outra vez, seu movimento é mostrado por meio de uma panorâmica, com o seu corpo em primeiro plano, esboçando um giro em torno da câmera. Ao fundo, vão passando os automóveis, o rio e, finalmente, o Play Center. No final da panorâmica, desorientado, antes de tirar do bolso o santinho, o personagem novamente gira se em torno de si mesmo. Movimentos estes rimando com o símbolo do parque de diversões: uma grande espiral situada no plano de fundo da imagem, que atribui aos movimentos corporais do caipira novas dimensões, ligadas a algum tipo de força centrípeta, como aquela presente em diversos dos brinquedos do mesmo parque.

Em alguns destes brinquedos, o mecanismo de funcionamento consiste em prender os corpos dos participantes em estruturas geradoras de fortes movimentos circulares, com imensa força centrífuga. Os corpos, presos, não são arremessados, mas sentem o impacto de tal movimento. Experiência esta da qual faz parte também o embaralhamento da visão que tais pessoas têm da paisagem que as cerca.

A série de movimentos circulares e a vertiginosidade a eles associada, sugeridas pela interpretação de traços ligados ao símbolo do Play Center, permitiria dar ainda um passo além, no sentido de evocar outros filmes nos quais a representação da cidade está associada a movimentos circulares. Um dos exemplos possíveis remonta ao contexto das denominadas sinfonias da década de 20, em especial o filme de Ruttmann, *Berlim, a sinfonia de uma metrópole* (1927). Filme no qual os movimentos circulares estão relacionados à vertiginosidade da cidade: as rodas de locomotivas, as portas de vidro giratórias, os ponteiros dos relógios, casais dançando e, também, a cartela com uma espiral desenhada, evocada no momento da encenação do suicídio de um dos habitantes da cidade. Curiosamente, a espiral está associada aos movimentos estonteantes de um vagão de montanha russa.

Ao contrário de *Berlim, a sinfonia de uma metrópole*, onde os movimentos evocam a idéia de corpos amoldando-se às circularidades da cidade e a sua rotina diária de trabalho, no filme de Candeias acontece, com algumas variações, o inverso. A cidade e a forma de filmá-la ajustam-se aos movimentos circulares, como se estes decorressem da loucura e do mundo interior do caipira demente. Mundo este também afetado, em alguns momentos, pelo impacto da macabra vertiginosidade da capital paulista.

Nos planos seguintes ao movimento circular de chegada em frente ao Play Center, o caipira, cada vez mais atordoado, se deparará com a cidade, representada por meio de uma grande massa de prédios fincados como uma parede vertical. O personagem está em cima de uma ponte sobre o rio Tietê, andando em direção à parte verticalizada da cidade. A câmera está colocada em cima da ponte, direcionada à parede de prédios, ao fundo, de tal maneira a mostrar o movimento do corpo do caipira, descendo da ponte em direção à parede de cimento. O movimento de aproximação em relação a tal parede é hesitante. O caipira avança, gira em torno de si, caminha mais um pouco e, depois, tira o santinho do bolso. Os automóveis passam rente ao seu corpo,

como se este estivesse no meio fio da avenida; o ruído de motores e buzinas é ensurdecedor. Ao fundo, a parede de prédios se apresenta de forma imponente. Estes são alguns dos elementos que contribuem para a representação do espaço da cidade como um espaço mal acolhedor, cuja agressão atinge o próprio corpo do caipira.

No final deste plano, o personagem reafirma o objetivo que o leva à cidade. Com o corpo corcunda, beija novamente o santinho retirado do bolso. A cidade apresentada por meio de um paredão é afirmada como o objetivo da peregrinação do caipira retardado, local no qual este pensa encontrar o Cristo barbudo.

Os elementos presentes nestes dois planos descritos permitem pensar na cidade apresentada pelo filme *O Candinho* como um espaço ligado a uma vertiginosidade agressora ao personagem em sua integridade física e mental. A cidade como um *sky line* imposto por meio de um grande paredão que massacra os personagens, dotado de algum tipo de poder de atração, será retomada em *Aopção*, embora enfatizando as idéias de esfumaçamento e fragmentação. No caso do curta de 1976, a forma de construção da imagem faz referências à situação do caipira em relação à S. Paulo. São apresentados, do primeiro plano em direção ao fundo, o corpo do personagem, uma área de várzea caracterizada pela horizontalidade e, mais distante, um morro por meio do qual a cidade se impõe. O rapaz está à parte, excluído, massacrado por um movimento proveniente da própria cidade, presente por meio dos carros e da imponente parede de prédios. A mesma imagem constitui-se como uma apropriação cinematográfica de uma das decorrências do fenômeno descrito por geógrafos e arquitetos como industrialização.

Este conceito bastante discutido por Henri Lefebvre¹⁵, foi também discutido por Grostein e explorado em suas correlações com as configurações espaciais assumidas pelo espaço urbano. Segundo ela,

“Às diferentes escalas em que a industrialização se materializa correspondem distintas configurações espaciais, onde as diferentes variáveis intervenientes na estruturação do espaço físico-espacial (...) contribuem, com pesos conjunturais distintos, para o desenho da malha intra-urbana, passando de um modelo concentrado e denso de ocupação para outro disperso e rarefeito na periferia e superadensado na área central.”¹⁶

A questão da verticalização da região central da cidade, acompanhada pela horizontalização das regiões periféricas, já tratada por diversos autores e referida por Grostein no trecho citado, assume uma configuração especial no mencionado plano do filme de Candeias. Configuração esta cujo delineamento será complementado pelo decorrer dos próximos planos, nos quais o caipira percorrerá espaços de favela, antes de alcançar a região central da cidade.

Na imagem discutida, entre o corpo do personagem e a parede vertical de prédios, há uma grande área horizontal de várzea, beirando a avenida que leva os automóveis em direção à cidade. De fato, a referida oposição de espaços contribui para a construção de uma cidade massacrante, agressora, que incomoda por meio de seu fluxo de automóveis e da implacabilidade de seus prédios. O mesmo contraste entre a parede de prédios ao fundo e uma área predominantemente horizontal, com barracos de madeira e dejetos, estará presente nos planos seguintes. Neles, o caipira aborda varredores de rua, um rapaz com um carinho de madeira e, também, moradores de uma favela situada entre uma avenida e o espaço correspondente à Marginal Tietê. Neste espaço, o caipira encontrará uma estranha moça boliviana, figura aparentemente deslocada em relação ao meio no qual se encontra. Ela carrega um bebê de plástico nos braços e possui um santinho semelhante àquele carregado pelo caipira. Formando com ele uma espécie de cortejo em busca da figura do santinho, esta boliviana o seguirá pelas ruas de S. Paulo.

Pensando em termos gerais o deslocamento efetuado pelo personagem do campo

---

¹⁵ A idéia de industrialização é trabalhada por este autor, nos seguintes livros: Cf. LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Documentos, 1969; _____. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

¹⁶ GROSTEIN, Marta Dora. *A cidade clandestina: os ritos e os mitos. O papel da irregularidade na estruturação do espaço urbano no município de São Paulo*. São Paulo. 1987. Tese (Doutorado) FAU/USP. São Paulo, 1987. pp.15-16.

à cidade e, dentro desta, a superação deste paredão em direção à catedral da Sé, esboça-se um movimento com um vetor e uma direção determinada. O mesmo parte do campo, em direção a espaços cada vez mais urbanizados, chega à cidade pelo espaço de várzea, confronta-se com a região central apresentada por meio do paredão de prédios e, ao adentrar tal paredão, direciona-se ao centro da cidade, que possui como ponto central a catedral da Sé. Do ponto de vista do espaço articulado em tal caminhada inicial, o filme apresenta a idéia de uma cidade unicêntrica. O centro é um pólo concentrador de forças, dotado de poder de atração, tendo por ponto de referência uma igreja. A cidade articulada em termos espaciais espelha o objetivo da peregrinação do caipira, constituindo mais uma referência a figuras unicêntricas.

No viaduto do chá, em direção à Sé: a tendência ao povoamento da região central da tela e o uso do *zoom*

A finalização deste movimento inicial em direção ao centro da cidade se dará por meio de uma longa seqüência de imagens feita no Viaduto do Chá. Nela, o caipira perdido mostra, desesperadamente, o santinho para a multidão de transeuntes. No decorrer deste grupo de imagens, ele tem seus movimentos seguidos pela moça boliviana com seu bebê.

Como já referido anteriormente em relação ao filme *A margem*, as imagens feitas em viadutos (do Chá e Sta. Ifigênia) são recorrentes nos filmes de Candeias. Apropriam-se de tal construção, que durante muito tempo foi um dos cartões postais da cidade, enfatizando o fluxo de pessoas e automóveis nela presente, aproximando-a até da idéia de uma artéria urbana. Destacada seja como elemento de ligação, seja como local onde corpos e espaço urbano representado estabelecem relações com maior ou menor teor de conflito, tal artéria constitui-se como local onde a cidade tenta reafirmar-se, em sua imponente, enquanto espaço de concreto. Momento este de resistência da cidade enquanto *décor*, em uma obra caracterizada pelo progressivo arruinamento de tal tipo de espaço. Nele, não há mais a presença do espaço da várzea entre o corpo e a cidade verticalizada. O contato direto é mostrado por meio de uma câmera que se distancia, como é o caso de algumas imagens de *A margem*, ou ainda, por meio de uma aproximação brusca, apresentando o impacto nos próprios rostos e feições. Estas duas

formas de contato referidas contribuem para se delinear dois pontos extremos entre os quais situam-se as relações entre corpos e espaço nas imagens de viadutos nos filmes de Candeias. Na primeira, um descolamento da câmera em relação aos corpos, que são diluídos no espaço, em alguns momentos como parte constituinte do fluxo representado pela multidão. A impermeabilidade está aqui afirmada. Na segunda, uma aproximação por meio da qual os corpos e faces são contrapostos ao espaço da cidade, que aparece como uma grande massa de prédios a deslumbrar/afogar os personagens. Neste segundo caso, ao contrário do distanciamento presente no primeiro, constitui-se com uma aproximação também em relação à forma por meio da qual o personagem em questão presencia a cidade. A cidade apresenta-se por meio dos movimentos e feições dos personagens toma forma em função deles.

A seqüência de imagens, feita no mesmo viaduto em *O Candinho*, pode ser colocada ao lado da segunda forma acima descrita. A câmera aproxima-se do personagem e de seus movimentos com o santinho na mão.

Os movimentos corporais do mesmo, entre a multidão, são tão convulsos e destrambelhados que o espaço de concreto é dissolvido, substituído na memória do espectador pela presença constante, na região central da tela, da figura do santinho e dos corpos do caipira e da boliviana. A experiência aqui retratada é aquela de um corpo que se perde na multidão. A enorme quantidade de estímulos vivenciada pelo corpo do personagem no embate com a massa tem ecos sobre os movimentos de câmera, tão convulsos quanto os experimentados pelo caipira. Este continua a realizar giros em

torno de si como um retardado. No decorrer da seqüência, duas outras tendências, também relacionadas à idéia de figuras unicêntricas, estão melhor esboçadas: a tendência ao povoamento da região central da tela e o uso do *zoom*.

O caipira está no início do Viaduto do Chá, extremidade situada do lado da Praça Ramos de Azevedo. Ao fundo é possível entrever rapidamente a Praça do Patriarca, mas a ênfase é dada à grande quantidade de pessoas, formigando nas calçadas do viaduto. O personagem, em frente a um vendedor ambulante, gira em torno de si com o santinho na mão. A câmera esboça persegui-lo, quase que tropeçando por outro vendedor, sentado com um grande tabuleiro no colo. A atenção ao corpo girando é aumentada por meio de um novo plano que mostra o caipira mais de perto, ainda girando, e avançando em direção aos transeuntes. As volta em torno de si assumem uma tendência horizontal mais acentuada, tendendo a escapar do quadro a cada novo movimento rotatório. Na tentativa de manter o corpo no centro do quadro, a câmera reproduz os destrambelhados movimentos horizontais. Dando continuidade a tais oscilações, ela avança em direção ao santinho, levado ao rosto de um transeunte por um brusco movimento de braço do personagem. Ainda neste mesmo plano, o santinho passa a ocupar o centro da tela, rodeado pelos rostos dos pedestres.

A tendência à região central da tela continua. Ainda perdido, o caipira passa a andar no sentido inverso, do Patriarca para o Teatro Municipal. Logo, a moça boliviana anteriormente encontrada pelo caipira passa a persegui-lo nestas convulsas abordagens pelo viaduto, por entre o emaranhado de pessoas e esbarrões. A ênfase continua sendo a multidão e, nela, um chapéu preto, cuja procedência é logo reconhecida: trata-se da boliviana com seu bebê. A câmera desloca-se na mesma direção que os dois personagens, agora, procurando manter no centro do quadro o chapéu da boliviana. Não seria um exagero interpretativo acentuar que em tal perseguição, e mais especificamente neste plano, a câmera forma uma mesma linha, junto com os outros dois personagens, passando a fazer parte do próprio cortejo em busca da figura santa. O passo seguinte é a chegada à Sé.

Do chapéu da boliviana, por meio de um rápido corte para uma fotografia, o espectador é então jogado face à fachada da catedral da Sé. A passagem do plano do chapéu da moça para a foto não se dá sem menores estardalhaços convulsivos. Um brusco *zoom-out* amplia o campo de visão a partir de uma das torres da igreja, revelando no final uma foto feita com uma grande angular.

Tal tipo de lente, por sua vez, dá à fachada um caráter arredondado, cujo centro foi o ponto de partida para o movimento de *zoom-out*. Mais algumas frações de segundos precedem um novo brusco movimento ótico: por meio de um *zoom-in* a câmera fecha novamente na região central da foto da catedral.

Continuando a série de movimentos bruscos, mas agora reproduzidos por meio da rápida apresentação de fotografias, são mostrados detalhes da fachada e os santos ali esculpidos, sobre os quais é realizado um nervoso “chicote” de câmera.

O trabalho com fotografias em *table-top*, presente em documentários do mesmo cineasta a respeito da boca do lixo e em *Zezero*, é neste filme retomado. A forte intervenção sobre os corpos por meio do recorte, tal como apontado em *Zezero*, não está aqui presente. O poder e temperamento tenso na abordagem de fotos por meio de movimentos de câmera presente nos referidos documentários, entretanto, são aqui retomados com toques de convulsão. Em *O Candinho*, as fotos possuem uma função especial: apresentar igrejas e a aproximação do caipira em relação a elas. Este é o caso da segunda igreja encontrada pelo personagem, ainda na estrada, cuja apresentação se dará por meio de um brusco *zoom-out/zoom-in*. Logo após a sequência do Viaduto do Chá, novas fotos são exibidas, em sua maioria abordadas por meio de *zooms*, mostrando ao espectador as tentativas do caipira de efetuar sua procura em uma mesquita e em um templo budista.

É no mínimo curioso o referido uso de fotos para apresentar locais nos quais o caipira esteve, como um álbum de viagem feito por um turista, aficionado por igrejas e outros templos religiosos. Curiosamente a busca não será realizada somente em construções católicas, conduzindo a uma espécie de embaralhamento. Nem mesmo o

personagem parece saber a que religião apelar em sua procura.¹⁷ Por que não mostrar as mesmas situações por meio de imagens? Talvez a falta de negativos durante as filmagens tenha impedido a realização de tomadas em frente a outras construções religiosas. Teriam tais fotografias sido feitas posteriormente às filmagens, durante a montagem, de forma a suprir vazios existentes? Ou teriam sido feitas durante as filmagens? Independentemente dos motivos, a fotografia cumpre uma função narrativa no filme, destacando desdobramentos da peregrinação religiosa do caipira. O interessante é também a sua forma de inserção na narrativa do filme. Tais ações do personagem são mostradas reincidentemente por meio dos já referidos *zooms*, cuja natureza mecânica os coloca ao lado das figuras unicêntricas, referidas no decorrer deste texto.

O *zoom* é uma lente que permite, por meio de ajustes manuais, a modificação da distância focal, resultando em uma aproximação ou distanciamento em relação aos objetos e paisagens postados frente à câmera. De relevância para a presente discussão é o fato de tais movimentos de aproximação e distanciamento possuírem um mesmo eixo central. Assim ao ampliar ou diminuir a distância em relação aos objetos filmados com base em um mesmo eixo, que vai do centro da lente ao centro da paisagem a ser representada, é reproduzida a idéia de uma figura unicêntrica. Esta tem possíveis reflexos sobre a instância da motivação dos personagens: uma busca religiosa por uma figura única, avançando por templos religiosos abordados por movimentos também unicêntricos. Por outro lado, está presente aí também a ingenuidade do personagem, que toma tal procura como a única salvação, acreditando nela incondicionalmente, sem possibilidade de variações ou olhares dúbios. O tipo de visão construída por meio de tais referências unicêntricas, espirais e circulares, aproximando-se da suposta visão do personagem, assemelha-se àquela de um cavalo, cujos tampões colocados nos olhos o impedem de olhar para os lados.

O uso de *zooms* e a tendência ao povoamento da região central da tela nos remetem a uma discussão mais ampla, a respeito das idéias de centralização, descentralização e desenquadramento, sistematizada por Jacques Aumont¹⁸, a partir de idéias de Bordwell, Arnheim e Bonizer.

Partindo de questionamentos a respeito das funções do quadro e da idéia de

---

¹⁷ Curiosamente a busca não será realizada somente em construções católicas, conduzindo a uma espécie de embaralhamento. Nem mesmo o personagem parece saber a que religião apelar em sua procura.

¹⁸Cf. AUMONT, Jacques. *Olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. pp. 109-137. e _____. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993. pp. 148-154.

enquadramento, Aumont faz referências ao estudo de Bordwell¹⁹ sobre o cinema hollywoodiano. A análise do pesquisador americano aponta para um estilo cinematográfico fundado em necessidades narrativas ligadas à categoria de personagem, resultando na produção de planos “centralizados”. Nas palavras de Aumont a respeito de Bordwell, trata-se de planos que não utilizam ou utilizam muito pouco as bordas do quadro. Neles, a centralização coincide com a prática do reenquadramento e do movimento de acompanhamento, ambos visando manter a centralização na duração.

A partir dos estudos de Arnheim, em *The power of centrer*²⁰, existe a proposição de uma variação da idéia de centralização, que pode ser considerada o avesso desta última. Trata-se da descentralização, baseada, ao contrário, no despovoamento da região central da tela e na criação de outros centros, com diferentes tensões entre si.

Já Pascal Bonitzer propõe a idéia de desenquadramento, o que não se trata exatamente de um descentramento. Tal efeito possui três traços característicos: a) suscita um vazio no centro da imagem; b) re-marca o quadro como borda da imagem e c) só pode se resolver na seqüencialidade. Segundo Aumont, tais características permitem tomar o desenquadramento como uma espécie de *negativo* do estilo centralizado do cinema clássico: um preenche o centro, o outro o vazio; um procura fazer esquecer as bordas, o outro as marca; um é estático, o outro dinâmico. Em suma, as características apontadas confluem para um estilo não-clássico por excelência, opondo-se à centralização e à transparência características do cinema clássico.

A contraposição dos conceitos acima referidos aos efeitos de centralização, presentes em *O Candinho*, não leva a conclusões rápidas e fáceis. No filme de Candeias, constata-se um uso exacerbado da região central ligado a um tipo de cinema que questiona os moldes clássicos.

Tratando-se da questão do enquadramento, e indiretamente da descrição anteriormente feita da seqüência do viaduto do Chá, vale a pena lembrar de uma constatação de Máximo Barro a respeito do tema. Segundo o professor e montador, Candeias seria um exímio fotógrafo, cujo trabalho se caracterizaria pela descentralização, ou seja, a manutenção dos personagens fora da região central da tela²¹. A técnica teria sido um dos resultados da influência do fotógrafo Peter Overback sobre

---

19 Cf. BORDWELL, David; STAIGER, Janet; TOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema*. Columbia: Columbia Univ. Press, 1985.

²⁰ Cf. ARNHEIM, Rudolf. *The power of the Center*. California: Univ. of California Press, 1982.

²¹ Depoimento concedido por Maximo Barro ao pesquisador em 20. 07. 2007.

Candeias, exercida durante o tempo em que os dois trabalharam juntos na *Jota Filmes*. Tal averiguação, tomada enquanto simples tendência, faz sentido em relação aos longas *A margem*, do qual Barro participou como montador, e *As Bellas da Billings*, filme analisado no último capítulo desta dissertação. Em *O Candinho*, de maneira curiosamente contrária àquela salientada por Barro, tal tendência assume o sentido inverso: trata-se da centralização. Nas imagens deste filme, há a incidência de algumas das características associadas por Bordwell à centralização do cinema clássico. A região central da tela encontra-se, em diversos momentos, ocupada pela figura humana, do caipira ou de outros personagens, mas principalmente pela do primeiro. No filme, a base da relação entre câmera e personagem passa pela idéia de uma constante perseguição: a câmera busca manter dentro do quadro a figura deste personagem que caminha esbaforidamente, topando, sendo empurrado, esbarrando e abordando outras pessoas. Neste sentido, o acompanhamento do caipira pela câmera assume duas formas principais: as panorâmicas, mantendo o corpo do personagem no centro, e a interação do personagem com a multidão, perseguido por uma câmera também em movimento. Estes procedimentos, tendo por referência o corpo, podem ser colocados ao lado dos planos “centralizados” de Bordwell na medida em que envolvem a prática do reenquadramento e dos movimentos de acompanhamento, característicos do estilo de cinema por ele descrito.

Quando levamos em conta outras das características do cinema clássico e o respectivo tipo de centralidade, a descrição do tipo de enquadramento presente em *O Candinho* se inverte. No cinema clássico, a centralização encontra-se associada a uma busca de transparência, pautada na ilusão diegética e, em termos de enquadramento, no apagamento do poder das bordas. Neste filme de Candeias, porém, o questionamento do universo diegético está sempre presente, seja pelo recorrente uso do som em descompasso com as imagens, seja pela afirmação da presença da câmera, com seus bruscos movimentos, seja ainda pelo uso de fotografias que, também abordadas por nervosos movimentos, apresentam paisagens e personagens paralisados. Em termos de enquadramento, a presença das bordas é reincidentemente referida. No ato de perseguir o caipira na multidão, em alguns momentos tais bordas segmentam os corpos. Às vezes são tomadas por uma indecisão, refletindo a indecisão do próprio personagem em avançar, voltar ou ficar, recaindo em movimentos hesitantes, que contribuem para a segmentação dos corpos e espaços. A grande quantidade de movimentos de câmera, *zooms* e *chicotes*, marcas registradas do estilo dos filmes de Candeias, contribui para o

mesmo efeito, seja na abordagem das fotografias, seja naquela dos corpos dos personagens. No caso do uso de panorâmicas, um tipo de movimento já utilizado no cinema clássico, a sua função não está aqui ligada apenas a um acompanhamento do personagem por um espaço construído em cima de determinadas regras. Tais panorâmicas mostram o personagem em seu ato de interação, embate e desvendamento do espaço.

Ainda na cidade, a desistência da busca: a câmera gira em torno dos corpos

A partir da chegada à Praça da Sé, mostrada por meio das fotografias, a desorientada trajetória do caipira se fragmenta, deixando a aparente lógica que apontava para o centro da cidade como ponto de imantação. Como se houvesse uma grande explosão, o caipira seguirá por regiões desconexas entre si, das quais fazem parte favelas, a rua do Triunfo e terrenos abandonados. Neste trecho do filme, uma nova e passageira motivação se sobrepõe à peregrinação religiosa: a fome. A busca por alimentos levará ainda o cortejo, formado pelo caipira e a boliviana, a uma fábrica e a um canteiro de obras, cujos operários compartilham sua refeição, colocando-a dentro de uma velha lata de filmes encontrada na rua e usada como prato.

Em frente a uma igreja, situada no cume de um morro e ao lado de uma grande avenida, a boliviana, já desiludida e cansada, desistirá de sua busca. Trata-se de uma sequência pausada, constituída por três planos, longos quando comparados com a duração de outros do mesmo filme. Durante este momento de decisão, novamente a presença de elementos já destacados em outros trechos do filme: a câmera voltada para os pés, os movimentos de *zoom*, a igreja como referência para o movimento de um destes *zooms*. A sequência é predominantemente tomada pela proximidade em relação à personagem e suas feições fisionômicas. Por trás de suas expressões pausadas, uma centelha de impotência frente ao objetivo buscado, cujas ressonâncias estarão presentes na configuração assumida entre o seu corpo e o espaço avassalador, constituído pelo morro da igreja e uma movimentada avenida.

A personagem é mostrada, por meio da resignada imagem de suas pernas, caminhando ao pé de um morro, cuja totalidade parcial só será dada ao espectador no final de um *zoom-out*. Movimento este com o qual rimará o *zoom-out* do próximo plano, que parte de uma igreja, situada no cimo do morro e abre, até mostrar as íngremes paredes deste acidente geográfico imposto à personagem e ao espectador de maneira

implacável. De costas para a câmera e sem esboçar movimentos, a boliviana olha para a construção, estática, imóvel, estarecida, exausta. Os ruídos de automóveis estão presentes desde o início destes três planos, de forma a contribuir com a agressão, exercida pela parede do morro sobre o corpo da moça desiludida. Ao delinear um movimento circular em torno da moça, tomando por eixo central o corpo da mesma, a câmera mostrará o derradeiro ato de desistência: as mãos tiram o santinho do poncho e o rasgam. O giro, em torno da boliviana, acaba por enfatizar a imponente do espaço à sua volta. Mas uma imponente diferente daquela da cidade do progresso dos anos 1950. O espaço é aqui dominado por escombros. No plano de fundo, o morro dá lugar a uma grande avenida, pela qual passam carros e caminhões, cruzando horizontalmente as costas da personagem, de lado a lado, momento no qual a moça pega novamente a figura do santinho para rasgá-la. As imagens seguintes apresentam três momentos do plano descrito:

Os elementos com referências a movimentos circulares e a figuras concêntricas encontram-se, portanto, novamente nesta sequência, contribuindo de forma significativa para a construção deste momento de desilusão. No início, a câmera voltada para os pés, enfatizando o caminhar a esmo por meio de um ponto de vista que relembra a postura encurvada do ingênuo personagem caipira. O *zoom-out* tem por referência a igreja, mas dela se afasta, de forma a mostrar um deslocamento, distanciamento, impossibilidade de alcance vivenciado por parte da protagonista. Por fim, o giro em torno de seu corpo dá continuidade à inalcançabilidade, por meio da imposição de um espaço que massacra a personagem.

Algum tempo depois será a vez do caipira voltar as costas à cidade, desistindo de sua busca na cidade. As imagens que representam o momento de sua desistência terão características próximas àquelas da boliviana. O movimento da câmera em torno do corpo do personagem, cujos gestos desesperados direcionam-se ao santinho e à cidade, se dará no espaço de uma ponte. A mesma por meio da qual o caipira havia se deparado pela primeira vez com a cidade. De forma similar à sequência da desistência da moça, o giro em torno do personagem contribui para enfatizar a imponência do espaço situado às costas dele, neste caso, a cidade corporificada por meio de um paredão de prédios.

De volta ao campo: a desilusão e o rompimento com a lógica dos movimentos circulares e figuras unicêntricas

Concluindo a trajetória circular com a formação de um círculo torto, o caipira voltará à fazenda de onde havia sido expulso no início do filme. A desilusão gerada pelo encontro da figura procurada ao lado do fazendeiro, carrasco de sua família, levará finalmente ingênuo rapaz a desistir de sua procura. Não apenas abandonará como também passará de uma situação de cegueira a uma situação de ruptura, reflexão, suspensão; sem indicação de outra saída em vias de fato.

A volta à fazenda é triunfante, mostrada por meio de mais uma panorâmica. Esta acompanha o deslocamento do corpo do caipira, saindo do mato, girando em torno de si e dirigindo-se ao terraço da sede da fazenda. Na trilha sonora, antecipando o encontro do personagem com a figura santa, escuta-se a triunfante música de Bach “Jesus alegria dos homens”. É estabelecida assim uma ruptura em relação à constante recorrência da canção religiosa, evocada de forma repetitiva desde o início do filme no decorrer da

busca do protagonista. Dentro da casa, o caipira encontra-se com o tal Jesus, postado ao lado do fazendeiro, vestido com um avental semelhante uma camisa de força. Beija as mãos da figura santa procurada, ajoelha-se e é expulso por ordem do latifundiário. Ao ser levado por dois capangas, a canção religiosa soa mais uma vez, agora tomada por grande ironia: “Sua ajuda nunca falha, pra qualquer que sofredor.” (sic)

O filme está chegando ao fim e, junto com ele, a crença do caipira na figura santa. Durante as últimas imagens, acompanhando o movimento de distensão e reflexão, consolida-se uma nova forma de articulação com tendências à dualidade e ao dúvida. Embora estejam presentes ainda alguns *zooms*, esta nova tendência contribui para enfatizar a existência de dois corpos, em um espaço pensado a partir de dois pontos de vista.

Novos movimentos circulares do caipira em torno do próprio corpo, acompanhados pela canção religiosa e por um *zoom-in* em direção ao personagem, precederão o momento no qual ele rasgará o santinho. Junto com o som do rasgo, apresentado sobre a imagem das mãos rasgando o pedaço de papel, a canção cessará de vez, dando espaço ao silêncio avassalador. Depois do personagem ser mostrado de longe, por entre árvores, o seu rosto será visto em destaque por meio de uma *contre plongée*. A visão de baixo para cima lhe dá uma postura ereta, não mais corcunda como aquela reproduzida no decorrer de grande parte do filme.

O andar corcunda e submisso parece superado. Altivo, ele olha para fora do quadro e segue com o corpo a direção indicada por tal olhar. Como salientado por Rubens Machado, o seguinte será apresentada ao espectador a imagem possivelmente

vista pelo caipira: um morro com uma cruz e uma metralhadora dependurada. Do fundo, em direção à cruz, a aproximação da personagem boliviana será mostrada por meio de um *zoom-in* que, ao invés de mantê-la no centro, deixará o corpo do lado esquerdo, em contraposição à cruz, do lado direito.

O som de pássaros cantando atenua o impacto do silêncio e do clima introspectivo. Nas imagens seguintes, a idéia de dualidade será reafirmada por meio de uma sucessão de planos das faces dos personagens, aproximados por meio de um plano/contra-plano.

Na trilha sonora, o som de tiros é cada vez mais enfático, atingindo o seu auge junto com um clarão que toma a tela no plano final: a cruz com a metralhadora.

Este bombástico desfecho, apresentando um encontro em torno de uma cruz,

possui um tom de ruptura que foi interpretado de maneiras diferentes. Poucas, aliás, são as críticas a respeito desta produção subterrânea. A sua exibição restrita levou a uma falta de abordagem por parte da crítica. Apenas recentemente o olhar foi dirigido de forma mais detida sobre este filme, principalmente por pesquisadores. Do ponto de vista do crítico João Carlos Rodrigues, em artigo já citado antes, no final do filme o caipira e a boliviana irão renegar o “messias”, movimento este acompanhado por uma imagem, já anunciada durante os letreiros iniciais do filme: a cruz com a metralhadora. Segundo o crítico, trata-se de uma “referência direta à teologia da libertação.”²² Este movimento da igreja católica está relacionado às modificações propostas pelo Concílio do Vaticano II e a decorrente busca de proximidade em relação ao povo, em especial na América Latina. Consolidado no país, ainda no início dos anos 1960, em torno de grupos denominados Comunidades Eclesiais de Base, propôs uma idéia de libertação, ligada à consciência da transformação social por parte dos oprimidos, e contribuiu para a afirmação da Igreja como um espaço de organização e mobilização popular²³. Enquanto figura, a cruz com a metralhadora não se remete exatamente a este movimento religioso, para a qual a luta armada não estava entre as formas de ação. Ademais a referida figura, da forma como aparece no final da fita, não parece fazer referência a qualquer forma efetiva de ação. Trata-se muito mais de uma encruzilhada, um trecho final da história, caracterizado pela idéia de abertura, suspensão, deixando ao espectador a saída a ser escolhida. Os *closes* das faces dos personagens anteriormente descritos, num movimento acompanhado pela diminuição da própria velocidade de troca dos planos, exaltam a introspecção e a passividade. Os dóceis corpos dos personagens, sem mais movimentos ou reflexos, quase que paralisados frente à aparição da metafórica cruz, apenas observam-se. Trocam olhares entre si e com a cruz situada no cimo do morro, num ambiente de introspecção oposto a qualquer forma de ação efetiva. A cruz não se trata da referência a uma saída religiosa, mas à morte do estado de crença. Se a libertação é possível – e ela está implícita no novo tipo de articulação dos pontos de vista, por meio do plano/contra-plano, bem como na figura dual formada pela

---

²² RODRIGUES, João Carlos. “O Candinho” In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (org.) *Ozualdo R. Candeias 80 anos*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 73.

²³ Cf. BETTO, Frei. *O que é Comunidade Eclesial de Base*. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985. Quanto aos desdobramentos da Igreja durante a década de 1970, período no qual situa-se o filme, e o lugar por ela assumido no bojo do processo de mobilização operária, Cf. TELLES, Vera Silva. “Anos 70: experiências e práticas cotidianas.” In: KRISCHKE, Paulo J. MAINWARING, Scott (Org.) *A igreja nas bases em tempo de transição*. Porto Alegre: L & PM: CEDEC, 1986. pp.47-71.

aproximação da boliviana em relação á cruz –, deve ser buscada fora da Igreja, por meio de algum tipo de revolução, ou ação armada. Resta lembrar que tal seqüência de imagens é acompanhada por enfáticos e sonoros tiros de metralhadora. Tais sons deixam latente, pairando no ar, algum tipo de saída armada, embora não levada à frente pelos personagens.

Parecem assim mais próximas ao clima de suspensão do final do filme os comentários feitos por outros críticos e pesquisadores. Cada um, evidentemente, composto por tonalidades específicas quanto à interpretação da cruz com a metralhadora. Entre eles está, por exemplo, Carlos Augusto Calil, em um comentário feito no contexto da Mostra *Ozualdo R. Candeias 80 anos*. As palavras do crítico e pesquisador ressaltam a metralhadora e os tiros por meio de uma frase interrogativa: “Anúncio de revolução?”²⁴. Quanto à motivação por parte dos personagens e à atmosfera reinante, a interrogação é provavelmente a interpretação mais próxima destas imagens finais. Ela está mais coerente com a dualidade, evocada pela articulação dos rostos em plano/contra-plano e, também, com as ambigüidades suscitadas pela cruz com a metralhadora: religiosidade, luta armada, morte?

Em seu capítulo a respeito de *O Candinho*, Célia Tolentino sugere uma interpretação também na via da dificuldade de ação por parte dos personagens, só que agora ligada a um pessimismo total e falta de utopia. Segundo ela, frente à desilusão o caipira perde a sua compostura cambaia e idiota. A cruz, sobre a qual está dependurada a metralhadora, sugere uma sepultura. Os “sons de tiros indicam o único caminho possível para os desenganados, além de deixar-se morrer: o caminho armado para acabar com as injustiças, pobreza, sofrimento e loucura.”²⁵ O pessimismo presente no filme de Candeias é tomado como uma referência ao projeto de modernização do governo militar e a sua violenta pregação ideológica, que converte a seu favor grande parte da parcela despolitizada da população brasileira. O chamado “milagre brasileiro”, levaria porém ao atenuamento do contraste entre os ricos e pobres, contribuindo para o adensamento da camada de excluídos, recém chegados à grande cidade em busca de uma vida melhor, marginalizados pelo mercado de trabalho. O personagem do filme é visto pela autora como uma das representações destes seres excluídos e ingênuos chegados do campo à cidade. Os tiros por sua vez, embora podendo ser tomados como

---

²⁴ CALIL, Carlos Augusto. “O marginal” In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (org.) *Ozualdo R. Candeias 80 anos*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 41.

²⁵ Cf. TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001. pp. 288.

referências à luta armada de alguns grupos em prol de uma pátria livre e socialista, não apontam uma saída. Segundo Tolentino, reafirmando a falta de iniciativa de ação por parte dos personagens, se no filme a metralhadora é jogada nas mãos dos excluídos, a estes não é oferecida a menor sugestão de para onde ir.

Embora as palavras de um cineasta a respeito de sua obra sejam suspeitas, principalmente tratando-se de um contador de casos como Ozualdo Candeias, os comentários deste último a respeito do filme encaminham-se neste mesmo sentido da incapacidade de ação, frente à desilusão. Em depoimento prestado a Alessandro Gamo²⁶, o cineasta refere-se ao caipira como a representação do povo: uma besta, um rapaz iludido. No final do filme, ele encontra o “poder econômico” unido ao “poder religioso”, momento a partir do qual deixa de ser aleijado e imbecilizado. Quanto à metralhadora encontrada, trata-se de uma metáfora: “É uma proposta de revolução seja lá qual for.” O personagem depara-se com ela, mas não tem coragem de pegá-la.

Já a interpretação do desfecho feita por Rubens Machado aponta para a “libertação guerrilheira dos povos oprimidos, ou algo parecido”²⁷. Interpretação esta ligada não só à figura da cruz com a metralhadora e à presença da emblemática personagem boliviana, mas também ao esboço, pela primeira vez, de “um olhar firme e seguro para a frente” pelo caipira. Assim, à libertação do caipira abobado em relação à busca religiosa, que por sua vez atinge a postura e o olhar do personagem, segue a referência à libertação dos povos oprimidos, embora sem indicação de ações efetivas.

A descrição das relações entre corpos e espaço com referências a elementos circulares e concêntricos aponta para a configuração deste final como um ponto de drástica ruptura e, ao mesmo tempo, de distensão, com toques de indecisão e liberdade. Num primeiro momento, o choque: o desfecho do filme com a solução do problema motivador da narrativa. O encontro com Cristo leva a formas de ruptura em relação aos elementos circulares e concêntricos. Junto com a ruptura, a apresentação da possibilidade de dualidade. Em termos interpretativos, é possível aproximar este final daquele de *Zezero*, onde a trajetória é ironicamente negada. Mas trata-se de uma ruptura com tonalidades didáticas, próxima às fabulas de La Fontaine, nas quais o final traz consigo um ensinamento, uma moral da história. De fato, a lição moral de *O Candinho* poderia ser: “não acredite em pregações religiosas.” Mas, diferentemente de *Zezero*, a

---

²⁶ CANDEIAS, Ozualdo. “Entrevista com Ozualdo Candeias.” In: GAMO, Alessandro Constantino. *Op. Cit.* p.87.

²⁷ MACHADO JÚNIOR, Rubens. *São Paulo vista pelo cinema*. São Paulo: Idart, 1992. p. 132.

este desfecho segue uma situação de distensão, aberta às interpretações mais diversas, ou sugestões a respeito de sua continuação, aproximando ambigualmente o filme da idéia benjaminiana de história aberta²⁸.

Em vias de conclusão

Os comentários até aqui feitos a respeito do filme recaem novamente sobre a questão da deambulação e os seus desdobramentos em termos da falta de motivação por parte dos personagens e da ênfase ao enfrentamento do espaço pelos corpos dos personagens. Quanto à motivação, em *O Candinho* ocorre o contrário da característica dos chamados filmes de deambulação. O deslocamento do personagem é motivado por fins determinados: uma busca religiosa, iniciada no contato com o pároco violeiro. Se o caipira possui motivações fortes, pontuadas constantemente por meio da canção entoada pela trilha sonora e do gesto em direção aos transeuntes, mostrando-lhes a figura procurada, a ênfase ao embate do corpo com espaço não possui importância menor. A situação de crença religiosa vivenciada pelo personagem está rebatida no plano estilístico, e também narrativo, do filme por meio da referida tendência aos movimentos circulares e figuras concêntricas. Fazem parte de tais elementos descritos os movimentos de câmera, compostos por *travelings* e gestos circulares em torno dos corpos dos personagens, o uso da lente *zoom*, a tendência à centralização do enquadramento, os movimentos de corpo do personagem em torno de si, a sua postura corcunda, o símbolo do Play Center, além da própria configuração unicêntrica da cidade explicitada pelo movimento inicial do caipira em direção à Sé.

Uma segmentação do filme, levando-se em conta os espaços percorridos durante a busca religiosa, também evoca a circularidade, mas aqui concluída com uma grande ruptura. Trata-se da forma campo – cidade – campo', tendo ao fim a desilusão, cujas afinidades com as idéias de fábula e de obra aberta foram sugeridas.

Assim como no curta metragem anterior, a cidade aparecerá como um espaço desejado, ambicionado com o objetivo de solucionar uma situação precária. A

---

²⁸ Tal idéia está ligada à narrativa tradicional tal como descrita por Benjamin (Cf. BENJAMIN, Walter. "O narrador." In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. 7a. ed. (Obras escolhidas vol. 1), p.197-221; e também a introdução do mesmo livro, feita por Jeane Marie Gagnebin. Intitulada "Walter Benjamin ou a história aberta.").

metrópole será mostrada por meio dos movimentos corporais dos personagens, a partir do enfrentamento propriamente dito, do corpo com o espaço urbano representado. O resultado visível de tal interação será a construção de um espaço cuja plasticidade tende a se aproximar da sensação que os personagens têm da cidade, e no contexto desta, de sua busca religiosa. Assim, a cidade aparecerá inicialmente no horizonte, na forma de um grande paredão impermeável, cujos beirais deverão ser arduamente transpostos. Em oposição a tal paredão e beirando seus pés, será enfatizado o amplo espaço horizontal de várzea, constituído por favelas, margens de vias e terrenos enlameados. Este mesmo espaço, por meio do qual o caipira se entremeterá como um verme em busca de detritos de alimentos, terá ecos sobre grande parte de seu percurso. Mesmo em planos feitos na Avenida São João ou no Viaduto do Chá, espaços por meio dos quais a cidade como muro impermeável deveria reafirmar-se, as imagens rimam, num processo posterior de rememoração, com a dissolução inerente ao espaço de várzea. Nas imagens do viaduto do Chá, por exemplo, a brusca aproximação em relação ao personagem, com a manutenção de um enquadramento tensamente centralizado, levará a um embaralhamento, ou negação, do espaço da cidade. Em detrimento do espaço formado pelos prédios, a ênfase será dada aos corpos, perdendo-se na multidão.

No momento de desistência por parte da boliviana, será enfatizado o mesmo espaço de várzea e de margens de estrada. Retomando a tendência de reproduzir a sensação tida pelos personagens, nesta seqüência o morro de uma igreja e uma grande avenida cairão sobre as costas da boliviana, resultando de um movimento circular em torno do respectivo rosto. A sensação de impotência está rebatida sobre a relação do corpo com o espaço.

Assim, seja por meio da configuração de um espaço imponente e impermeável em oposição aos corpos, seja na aproximação brusca em relação aos corpos, levando ao perder-se na multidão, a plasticidade do espaço representado assimila a sensação dos personagens. Tais modalidades devem ser tomadas como vertentes do enfrentamento do espaço da cidade pelos corpos. Enfrentamento este para cuja construção contribuem de forma expressiva os elementos circulares e concêntricos descritos. Se o filme se distancia da idéia de desmotivação dos personagens característica da deambulação, por outro lado a ênfase às andanças intermináveis e ao embate dos corpos com o espaço urbano representado são importantes chaves de análise.

Por meio da reafirmação do enfrentamento direto dos corpos com o espaço urbano representado, a cidade aparecerá neste filme, predominantemente, como a

projeção maleável de uma epilepsia com traços de devoção religiosa. A cidade é o local do perder-se, do não encontrar-se, assumindo em sua materialidade de crueza convulsa a exploração e violência, sofridas pela população migrante impelida à cidade. Dotada de ingenuidade e impotência, a situação de tal população é sugerida como metáfora do povo oprimido frente à necessidade de algum tipo de insurreição frente à ditadura militar.

Aopção ou As rosas da estrada

Em comparação com *O Candinho* e *Zezero*, a estrutura narrativa de *Aopção* (1981) apresenta uma frouxidão maior. Se naqueles dois filmes existe um motivo explícito para o deslocamento, ou peregrinação, em direção à cidade, neste último o núcleo urbano aparece como um fim inevitável da trajetória das personagens. Se existe alguma lógica de causa e efeito como base do seu deslocamento, bem como de sua afirmação enquanto personagens, a mesma encontra-se fortemente rarefeita. Por sua vez, a cidade não aparecerá nos horizontes de tais personagens como o resultado de um projeto ou objetivo planejado, mas apenas como decorrência de uma situação de fuga.

Como afirmou Vieira¹, o fio condutor dos episódios do filme, apresentando o gradativo deslocamento de bóias-frias do campo em direção à cidade, são as estradas, uma paisagem periférica composta por fragmentos, detritos e restos de uma civilização distante. Motivadas pela simples vontade de escapar do trabalho no campo, onde são surdamente violentadas, e pelas impalpáveis perspectivas colocadas pelos horizontes das estradas, as personagens empreendem uma viagem que as leva de um estado a outro: de bóias-frias, transformam-se em prostitutas, numa jornada marcada pela exploração dos corpos.

A história pode ser resumida da seguinte maneira: mulheres insatisfeitas com a vida no campo, onde trabalham como cortadoras de cana, tomam o rumo das estradas. Neste espaço, predominante durante grande parte do filme, as personagens conseguem caronas em troca de sexo forçado com os caminhoneiros. Transitam por espaços de acostamentos de estrada, beiras de rios, borracharias, casebres e cabanas abandonadas, postos de gasolina, além das próprias cabines dos automóveis. Algumas delas acabam em bordéis de beira de estrada, trabalhando em troca de comida. A sua trajetória incerta desemboca em São Paulo, cidade na qual continuam trabalhando como prostitutas, mas agora na região da Boca do Lixo paulista. Para as quatro moças, cujo itinerário conflui para a capital, o filme apresenta dois destinos diferentes, embora complementares. Duas delas são assassinadas, transformando-se em matéria para a imprensa sensacionalista e terminando na lata de lixo. As outras duas conseguem um trabalho mais digno, como motoristas. Apesar de tal

---

¹ VIEIRA, João Luiz. "Horizonte Perdido." In: *Caderno de Crítica*. Rio de Janeiro, n. 1, maio de 1986, p. 37-38.

possibilidade apresentar-se como uma centelha de salvação, ela é negada pelo tom do final do filme: a degeneração e o aniquilamento total dos corpos, transformados em reles mercadorias ou cadáveres dilacerados por meio da violência urbana. Como motoristas, tais moças reiteram o processo por meio do qual foram levadas à cidade. Um processo de modernização do Brasil tendo por resultado a criação de dois Brasis diametralmente opostos. Um potencialmente desenvolvido e outro pobre, excluído, incrustado em patamares extremos de pobreza.

No decorrer destes três espaços, ou etapas de viagem, variam as formas de exploração das personagens, recaindo especialmente sobre seus corpos: objetos desumanos e de delineamento físico cada vez menos sustentável, encaminhados à estrada por uma tênue motivação de fuga, embalados pelo sopro cada vez mais agressor. Um vento proveniente da inércia dos automóveis em trânsito pelas estradas, mas que metaforicamente pode ser pensado como o sopro do destino das protagonistas. Uma motivação que aos poucos se revela grave e inevitável, tendo reflexos sobre os corpos, tornados mercadorias, e sobre as possíveis ambições destas moças. Mulheres criadas sob os moldes de uma moralidade rural conservadora, tendo entre seus objetivos de vida o casamento.

Do ponto de vista narrativo, as personagens são motivadas por uma situação inicial de insatisfação para com a dura rotina de trabalho no canavial. A referida insatisfação não é capitalizada pelos personagens em termos da formulação de projetos ou objetivos a serem alcançados para a superação da situação. Fracos soluços de motivação eclodem, de forma liminar, em momentos de aproximação em relação aos olhares, murmúrios e gestos hesitantes das personagens. São momentos nos quais a câmera atem-se às expressões das personagens, como se houvesse uma tentativa de captar os pensamentos das trabalhadoras. Por meio de algumas imagens pausadas, ricas em espontaneidade, as fisionomias das personagens chegam a transmitir a sensação de surpresa frente às novas paisagens alcançadas. Mas em tais faces, com expressões progressivamente mais surradas, também estampa-se o desespero, a desilusão quanto aos ideais católicos, idílicos e castos, supostamente herdados de uma educação rural. A afirmação das ações das personagens em termos de causa e efeito está assim quase apagada, relegada a breves momentos de rupturas fragmentares. À situação inicial de descontentamento não é contraposta a nenhuma outra.

Se nos curtas metragens *Zezero* e *O Candinho*, o final do filme coloca uma nova situação, negando todo o trajeto realizado pelos personagens, em *Aopção*, o desfecho é apenas a reafirmação congênita da situação inicial de exploração.

Quanto à forma, a agressão se faz presente por meio de três características básicas, que aparecem de forma articulada durante o filme: a) a tensa relação entre câmera e personagens, questão abordada em outros filmes desta pesquisa; b) uma tendência à aproximação em relação aos personagens, conseguida por meio de gestos de câmera em direção às cabeças e rostos dos personagens, despindo-os e, em alguns momentos, neles encontrando traços de sonambulismo frente às deserta e fragmentadas paisagens; c) e um trabalho de fotografia, num filme em branco e preto, obtendo como resultado uma forte tendência aos brancos estourados, com o aumento do contraste entre brancos e pretos. Articulados, estes elementos permitem pensar na construção de uma relação específica entre corpos e espaço, baseada no esfacelamento e na aproximação violenta, tendo como resultados a limitação dos horizontes que os cercam e a integração dos corpos ao espaço. Para tal tendência agressiva, contribuem outros elementos estilísticos do filme tais como o uso da trilha sonora de forma a agredir os personagens². Tais aspectos contribuem para uma afirmação mais explícita dos traços deambulatórios dos filmes de Candeias, que assumem aqui a face de uma nefasta jornada em direção ao esfacelamento dos corpos e do espaço. Considerado por Xavier como uma “notável síntese do estilo Candeias”³, o filme apresenta a jornada reveladora das infelizes prostitutas (rosas da estrada) como mercadoria, a partir de um tipo de montagem que articula o sistema viário nacional e o inferno da Boca do Lixo paulista.

---

² O uso do som em descompasso com as imagens contribui, em alguns dos filmes de Candeias, para a criação de um grande lapso entre estas duas instâncias, de forma a criar novos e criativos efeitos, entre os quais está a agressão aos personagens. Tal aspecto encontra-se melhor elaborado em *A herança* (1971), onde as falas dos personagens são substituídas por nervosos sons de animais, explorando a animalidade dos mesmos. Em *Aopção*, a agressão se dá por meio de um incômodo, atordoante e constante ruído de caminhões, presente até mesmo em cenas feitas em interiores.

³ XAVIER, Ismail. “O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90.” In: PUPPO, E.; HADDAD, V. (Org.). *Op. Cit.* p. 22. Xavier evoca *Aopção* para explicitar um contexto, ocorrido no ano de 1980, de reavivamento do debate dos primeiros tempos do Cinema Marginal, no qual a síntese do estilo Candeias, é acompanhada por outras duas: *O gigante da América* (1980), de Bressane, e *A idade da Terra* (1978-1980), de Glauber Rocha. Ainda segundo o mesmo autor, o diálogo com os influxos das obras dos anos 60 presente nestes três filmes será dissolvido durante os anos 80.

No decorrer do deslocamento dos personagens pelos três espaços referidos, as formas de agressão variam, sendo estabelecidas por meio de diferentes relações entre corpos e espaço. No canavial, corpos e cana ceifada possuem ressonâncias baseadas na aspereza e nos golpes, numa ambiência para a qual contribui o som dilacerante do metal das facas e de folhas. Ambos, corpos e cana, assemelham-se objetos em processo de corte.

Nas estradas, a agressão assume uma face, mais rarefeita perante os corpos, porém projetada sobre o espaço. A mesma se apresentará por meio das formas fragmentárias das paisagens de acostamentos e dos horizontes indefinidos. Na medida em que as personagens violentamente transformam-se em objetos de prazer para os caminhoneiros, cresce a quantidade de dejetos e o abandono dos espaços de desdobramento das ações. A violência se dá, portanto, sobre os corpos-mercadorias, com reflexos sobre o espaço.

Na cidade, os mesmos corpos estatelam-se frente à violência do espaço urbano e dos meios de comunicação em massa. Dialogando com a dificuldade de afirmação e ação por parte dos personagens, a agressão aos seus corpos assume ainda uma terceira dimensão. Frente à presença granular dos horizontes da cidade, os mesmos serão aniquilados, engolidos, assassinados. As tonalidades assumidas pela agressão às personagens apresentam continuidades no decorrer das três etapas (campo – estradas – cidade): o esfacelamento vivenciado pelos corpos, cuja humanidade é gradativamente perdida frente à sua transformação em mercadoria, possui reflexos sobre o espaço; este último assume tonalidades que vão do tenso estilhaçamento, no canavial, ao esfacelamento granular dos horizontes e da cidade. De forma paralela, existem fugidias aproximações em relação aos corpos, rostos e expressões. A contida presença corporal permite vislumbrar um sentimento singelo, uma desiludida sensação com traços difusos, próxima àquela identificada em *A margem*.

No canavial

Sem maiores rodeios, o espectador é jogado diretamente num canavial, onde homens e mulheres, vestidos com roupas grossas e chapéus, golpeiam os pés de cana, derrubando-os. O ambiente é dominado por uma aspereza ensurdecadora. Ásperas são as folhas, os pés de cana e, também, os golpes desferidos pelos trabalhadores nas plantas. Os

corpos destes bóias-frias, de faces surradas e de rústica aspereza, movimentam-se entre os pés de cana. A sua verticalidade acompanha aquela das plantas. Aos poucos, esboça-se uma tendência a acompanhar o movimento dos corpos, aproximando-se deles cada vez mais.

No sexto plano desta seqüência inicial (Imagem 1-3), é representada uma trabalhadora. Seus movimentos, cortando a planta e depois a jogando, são acompanhados pela câmera. De seu corpo, entretanto, são mostrados apenas rosto, ombros e trechos dos braços, dando destaque aos movimentos. Alguns dos golpes iniciam-se dentro do quadro, mas são desferidos sobre pés de cana situados fora do quadro. Facas e braços cruzam, assim, constantemente as bordas do quadro, dotando-lhes também de tensão e aspereza.

Imagem 1

Imagem 2

Imagem 3

Se os corpos possuem aqui algum tipo de poder de corte sobre as canas, tal poder é, entretanto, negado pela forma dilacerante por meio da qual são abordados: as bordas do quadro agem como um facão, dilacerando seus corpos assim como as facas por eles apunhaladas cortam as canas.

Para este efeito contribui o som. O choque criado pelo início da trilha sonora é tão abrupto quanto o impacto causado pelas imagens. O som, em descompasso com os movimentos dos trabalhadores, só é escutado dois segundos após o início da primeira imagem. A relação entre imagens e trilha sonora já se inicia de forma rasgada, contribuindo para aumentar a aspereza da atmosfera cujas reverberações unem corpos e espaço do canavial. Tal tipo de atmosfera já esteve presente em outros filmes do cineasta, como por exemplo, na sequência inicial de *A herança*: o funeral do pai de Homeleto. Nela, o atrito das rodas do carro de bois com o respectivo eixo é associado a um longo rosnar amadeirado. Próximo ao som de uma longa nota de contra-baixo acústico tocada com arco, reverberando sobre todo o corpo do instrumento, este ronco impregna os personagens e o espaço onde se desdobra o funeral.

Para além da violência, as imagens feitas no canavial parecem possuir algo de espontâneo, sobretudo no olhar e nos gestos dos trabalhadores em momentos de descontração. Em um destes breves momentos de suspiro, que retornarão no decorrer do filme acompanhados por traços de desilusão cada vez mais gritantes, uma das cortadoras de cana observa o braço mecânico de um trator, colocando o resultado do trabalho do dia na caçamba de um caminhão (Imagem 4-7). A câmera aproxima-se de sua cabeça e de seu ponto de vista, permitindo um compartilhamento com o espectador de um certo ar de descontentamento com o trabalho realizado ou, quem sabe, com a forma pela qual o mesmo será remunerado. Trata-se de um dos raros momentos do filme no qual é possível vislumbrar algum tipo de motivação por parte das personagens ou, em outras palavras, uma angústia recalcada, com traços de ilusão rompida, que leva as moças para as estradas. Teriam elas algum tipo de esperança? Subjáz a estes momentos um processo de desilusão, calcado na oposição entre um espaço rural, ligado a aspirações idílicas, e um espaço urbano, relacionado à deterioração física e moral.

Imagem 4

Imagem 5

Imagem 6

Imagem 7

A possibilidade de vislumbrar algum tipo de motivação por parte das personagens é, reiteradamente, negada pela ambiência de dilaceramento e pela violência sobre eles exercida. O descontentamento esboçado nesta seqüência será posteriormente retomado por meio de devaneios infernais, ou pesadelos acompanhados por sarcásticos risos de crianças, demonstrando a difícil vida no campo. Uma das personagens terá uma visão, ou delírio, no qual ela se vê tirando água de um poço, rodeada por crianças dando risadas de sua situação. Tal sonho terá ainda um desfecho sórdido, com a morte de uma criança. Esta situação de desassossego culminará o contato direto e hesitante das moças com as estradas. A sensação, tal como verbalizado por uma das personagens, é aquela de uma “vidinha de merda”.

No final do dia, fisicamente exaustos, os trabalhadores são levados à sede da fazenda, amontoados como bois na caçamba de um caminhão. Local onde o patrão latifundiário lhes paga pela ingrata jornada de trabalho. Durante o pagamento, a relação entre corpos e espaço sugere uma nova forma de violência, governada pela tensão e o silêncio.

Em frente à varanda da casa do latifundiário, a tensão é anunciada pelo brusco *zoom-in* em direção à cabeça de um dos personagens. Rimando com este movimento ótico, um agressivo berro precede o silêncio ensurdecedor. O silêncio é também corroborado pelos corpos: como que dizimados pelo longo dia de trabalho, estão dóceis, tesos, verticais como postes fincados no chão. A passividade é tamanha que a matéria dos corpos poderia ser confundida com aquela da construção da casa. Assim como em algumas das fotografias feitas por Candeias na Boca do Lixo, há uma grafia, unindo corpos e espaço por meio da sugestão de traços verticais. No caso das fotos, os pontos referência para a rima dos corpos eram, sobretudo, os ecos verticais da torre da estação Júlio Prestes. Neste trecho de *Aopção*, a rima será com a verticalidade da sede da fazenda. Em frente à casa, os personagens formam um corredor cuja verticalidade rima com as colunas de sustentação da sacada, cuja imponência anuncia o poder do latifundiário (Imagem 8-9).

Imagem 8

Imagem 9

Frente à potência e ira do fazendeiro, com seu andar firme e impositivo, os trabalhadores não possuem poder algum. A entrada deste coronel algoz não deixa de lembrar o fazendeiro de *O Candinho*, cuja ira se coloca contra a família do caipira, quando

fica sabendo, por meio de um de seus capangas, da incapacidade da família do mesmo para o trabalho. Nestas imagens está presente também a rispidez do chefe de *Zezero* que, como forma de recibo, no dia do pagamento, arranca as digitais de seus trabalhadores explorados e analfabetos. Em *Zezero*, a tensão do momento do pagamento é aumentada pelos rosnados de cachorro da trilha sonora. Em *Aopção*, por sua vez, os trabalhadores também são associados à animais passivos: bois presos em um curral, cujos mugidos iniciam-se no momento de entrada do coronel. Seu destino mais plausível, delineado no filme por meio deste tipo de associação, é o de ser entrouxado dentro de um caminhão, junto com outras dezenas de animais, em direção à cidade, onde servirão de alimento.

Em direção aos horizontes indefinidos: nas estradas

Frente à dureza da vida e à exploração representada pelo trabalho no campo, algumas das trabalhadoras acabam tomando o rumo das estradas. Se tal tipo de vida é indigna, impossibilitando a construção de projetos, na estrada a falta de rumo será ainda mais dilacerante.

A incapacidade de ação dos corpos estará agora projetada na própria linha física indefinida dos horizontes, pelo contato do céu com as estradas sem fim. Para conseguir caronas em direção a tal horizonte indiviso, as moças devem disponibilizar a única coisa que lhes resta, o seu próprio corpo reafirmado como bem de troca, configurando um novo tipo de exploração dos corpos: a prostituição.

Motivadas pela perspectiva de mudança e por um sopro de vento vindo da estrada, são arrastadas para dentro dos automóveis. Contra a sua vontade, são também obrigadas a fazer sexo com os motoristas, em hotéis de beira de estrada e construções abandonadas. Atividade esta posteriormente feita em bordéis de estrada e prostíbulos urbanos. A primeira carona pega pela personagem interpretada por Carmen Angélica apresenta a inércia das ex-trabalhadoras, agora prostitutas, sentadas no banco do passageiro, rumo a um horizonte esfacelado, do qual nem mesmo seus corpos fazem parte. Em tais momentos, o trajeto das moças assume os traços de uma deambulação automotiva, onde os corpos, pregados aos automóveis perdem a capacidade de ação, e as estradas se afirmam como um espaço de passagem, e também palco fragmentado, sem indicação de origem ou destino.

Duas possíveis fontes de eco para estes deslocamentos, relacionadas ao contexto do Cinema Marginal, estão em *Bang-bang* (1971), de Tonacci, e *O bandido da Luz Vermelha* (1968), de Sganzerla. Os deslocamentos automotivos por avenidas de Belo Horizonte, no filme de Tonacci, e as perambulações do bandido pela Boca do Lixo, de carro ou taxi, na fita de Sganzerla, atrelam os aspectos deambulatórios à ácida paródia de filmes policiais americanos, reproduzindo a abertura crítica dos tropicalistas frente à cultura estrangeira. A partir de uma chave diferente, o deslocamento automotivo de *Aopção* possui por base o diálogo com um determinado gênero cinematográfico importado. Trata-se, muito mais, de uma espécie de depuração do estilo, com ênfase ao puro movimento de passagem dos acostamentos das estradas, saturados pelo branco, em contraposição à inércia e aos batentes das janelas dos automóveis.

Antes da descrição da referida seqüência, vale a pena ressaltar mais uma de suas características. Durante a viagem das moças pela estrada, a tendência à aproximação em relação aos corpos continua. Ela será explicitada, mais acentuadamente, por meio de movimentos circulares em torno das moças, já presentes na parte inicial do filme, e por uma nova tendência: uma aproximação tão visceral que leva à incorporação, pela câmera, do ponto de vista das personagens. O olhar de tais personagens, assumindo a posição de um corpo à deriva pela estrada, levado por um automóvel em direção ao nada, aponta para espaços e objetos tão indefinidos quanto o próprio destino sugerido. As figuras mais recorrentes em tal olhar são as beiras de estrada e horizontes esfacelados, vistos de um ponto de vista próximo àquele das infelizes passageiras trancadas, enclausuradas, pregadas à inércia do automóvel.

Durante a primeira carona da personagem interpretada por Carmen Angélica, mais um soluço de motivação, transformado em embriaguez por meio da câmera que assume o ponto de vista da personagem, antecede a visão do horizonte como forma ofuscada. A moça sai de dentro do canavial, deparando-se com a estrada. O vento causado por um automóvel em alta velocidade leva o seu chapéu de palha, deixando aparente um rosto cuja feição transparece um soluço de motivação; mais uma brecha entre momentos de violência a apontar uma vontade hesitante, contida, encoberta pela força do vento que leva o chapéu como uma pétala de rosa. A personagem, agora uma rosa da estrada, recolhe o apetrecho constituinte da vestimenta típica para o trabalho no canavial, mas desnecessário para a vida

de prostituta nas estradas. Ela anda em direção a um carro, estacionado no acostamento. Ao som da música *Sussuarana*, os corpos dos dois se aproximam, e o primeiro contato efetivo entre os dois é representado por meio de um plano que assume o ponto de vista da moça, olhando para o rosto do dono do carro (Imagem 10). A imagem, porém, está embaçada, mostrando uma enorme quantidade de rostos, fracionados, girando em círculos.

Imagem 10

Trata-se de uma visão embriagada, tonta, de alguém sem o pleno domínio de si e dos rumos a serem tomados. A mesma embriaguez será reafirmada no plano seguinte, representando o ponto de vista da mesma moça, agora de dentro do carro.

Ela olha inicialmente para o pára-brisa dianteiro do carro (Imagem 11), enxergando trecho do volante e, depois, voltando-se para o motorista, que aparecerá de perfil. Pela janela dianteira avista-se apenas um clarão indistinto, emoldurado por trechos do batente do pára-brisa e do volante. O branco estourado despe a paisagem da estrada e, até, os próprios contornos da janela e do painel do carro. Despem-se as ilusões quanto ao futuro. O posicionamento de câmera junto ao banco do passageiro explicita uma aproximação brusca em relação à personagem.

Imagem 11

Quanto à localização geográfica deste espaço imaginário, situado diegeticamente entre o campo e a cidade, há inicialmente uma negação das referências. As paisagens das beiras de estradas são reconhecíveis apenas para caminhoneiros ou conhecedores das estradas do país. No início do filme poucas são as referências espaciais, restringindo-se a uma construção em ruínas erguida pelas missões jesuíticas no sul do país. Trata-se de um emaranhado de estradas disperso por todo o Brasil, cuja fragmentação, ou indefinição, também pode ser rebatida sobre a falta de rumos das personagens. No decorrer do deslocamento destas últimas, as paisagens se embaralham, esfacelando-se como ruínas. Somente a partir da metade do filme, algumas placas dispersas passam a aparecer, apontando localidades desconexas como: “Brasília”, “Salvador”, “Rio Grande” e “Aparecida/ São Paulo” entre outras.

O funcionamento da delimitação do espaço das estradas de *Aopção* se dá, portanto, por meio de um espalhamento fragmentário por todo o país. Tal funcionamento pode ser intuitivamente aproximado daquele descrito por Bernardet, a respeito da Boca do Lixo em *O bandido da luz vermelha* (1968), de Sganzerla. Segundo o crítico e pesquisador, não é possível caracterizar a Boca como um centro de organização do espaço do filme de Sganzerla. Fazem parte da Boca do Lixo diegética locais não pertencentes ao referido reduto na cidade real, criando uma idéia de espaço sem fronteiras. Segundo Bernardet, “A boca não tem fronteiras, ela se expande, se espalha.”⁴ No caso de *Aopção*, a relação do

---

⁴ BERNARDET, J-C. *O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 163.

espaço das estradas no filme com o espaço vivido da rede viária brasileira funciona de uma maneira diferente, embora mantendo o mesmo mecanismo de espalhamento. A princípio o espaço diegético das estradas não possui uma toponomia definida que o aproxime de uma região existente, como no caso da Boca do Lixo. As ruínas jesuíticas no Rio Grande do Sul são um possível ponto de partida em direção a um embaralhamento caleidoscópico. As referências a nomes de cidades aparecem, posteriormente, não para finalmente ancorar o espectador, mas para dilacerar ainda mais suas referências espaciais. Assim como a Boca do Lixo de *O Bandido da luz vermelha* (1968), de Sganzerla, o espaço das estradas não tem limites ou fronteiras, espalhando-se pelo Brasil inteiro. A tônica do espalhamento de *Aopção* é, entretanto, a fragmentação.

A cidade como horizonte esfumado

Como se fosse por acaso, inoportunamente e de repente, a cidade aparece como destino final destas trabalhadoras deserdadas. A identidade de cada uma e as experiências vividas não suportam traços de individualidade: seus movimentos, sofrimentos, corpos e expressões fazem parte de uma mesma tragédia. Durante a primeira aparição da capital, é reafirmado o poder de imantação da metrópole sobre as personagens e os automóveis, atuando como um centro de convergência dos movimentos destes. O espaço urbano não apenas dará continuidade ao esfacelamento dos horizontes das estradas, como também assumirá contundentemente o lugar dos mesmos. Novamente a partir da aproximação em relação ao ponto de vista das personagens, a cidade será vista no horizonte, sintetizada por um *sky line* esfumado. Antes do impacto com a massa de prédios, apresentado a partir do olhar da primeira rosa a alcançar o destino urbano, a câmera dela se aproxima, reafirmando sua violência e poder. Em termos plásticos, o resultado é uma imagem com fundo velozmente embaralhado, decorrente da abordagem da protagonista por meio de movimentos circulares, em torno de sua cabeça, limitando-se a apreensão do fundo.

A moça está no canto de uma grande avenida e seu movimento em direção à cidade é perseguido por uma panorâmica que a mostra olhando para a cidade situada fora de quadro (Imagem 12) e, depois, a sua cabeça com a cidade ao fundo (Imagem 13). Repete-

se assim um movimento, presente em outros trechos do filme, em torno da cabeça dos personagens. Em primeiro plano, a cabeça da personagem aparece inicialmente associada aos automóveis da avenida e, depois, ao horizonte indistinto, formado pelo *sky line* da cidade. Este é o momento de descoberta da cidade. A pobre deserdada personagem com ela se depara, imbuída pelo impacto da massa de ferro e concreto, perante a qual esboça o estarrecimento e um movimento de integração.

Imagem 12

Imagem 13

As imagens seguintes reafirmam a imantação exercida pela massa de prédios. Assumindo o ponto de vista da moça, serão apresentados dois planos seguidos com *zoom-ins* em direção ao *sky line* (Imagem 14-15) e, também, uma panorâmica explorativa sobre a massa de prédios (Imagem 16).

Imagem 14

Imagem 15

Imagem 16

A visão da cidade por meio de um *sky line* é uma das formas de representação do impacto inicial do migrante com a metrópole nos filmes de Candeias. Em outras duas fitas a imagem aparece, assumindo formas ligeiramente diferentes, mas indicando, de maneira geral, a cidade como um espaço mais ou menos imponente, frente ao qual os corpos dos personagens se perderão. Uma bocarra de cimento e aço, pronta para engolir os personagens. Comparando-se *Aopção* com os dois outros filmes referidos – *Rodovias* (1962) e *O Candinho* (1976) –, é possível identificar, cronologicamente, uma mudança da natureza do espaço da cidade quanto à sua materialidade. Tal espaço modifica-se, de um palco para as massas humanas, para um espaço maleável, permeável aos corpos dos personagens, que a tal espaço se unirão por meio de movimentos estonteantes.

Em *Rodovias*, a cidade é um núcleo do qual as estradas são os braços, espalhando-se por todo o país. Tal idéia de cidade aproxima-se daquela presente em *Aopção*. Entretanto, a forma pela qual a cidade é apresentada, singularizada em um *sky line*, sugere uma materialidade e uma relação entre corpos e cidade diferentes. Como descrito anteriormente, no capítulo referente a *Rodovias*, a cidade é apresentada logo nas primeiras imagens como uma imponente parede de edifícios, em relação a qual a câmera aproxima-se. Entre os prédios é possível identificar aquele do Banespa, um dos símbolos do crescimento vertiginoso da metrópole dos anos 50, que aparecerá posteriormente por meio de uma panorâmica vertical, enfatizando a sua grandiosidade. O espaço da cidade impõe-se, assim, vertiginosamente. A própria presença humana será identificada apenas

posteriormente, por meio de um formigueiro humano transitando pelas avenidas. Ao menos inicialmente, a cidade aparece como um suporte. Espaço ao qual, num segundo momento, os corpos irão se integrar num movimento centrífugo, em direção ao interior do Estado de São Paulo.

Nas outras duas aparições da cidade como *sky line*, o corpo humano estará presente. Em *O Candinho*, a câmera raramente deixa de mostrar a presença do personagem, um caipira que chega à cidade pela várzea do rio Tietê. A primeira imagem da cidade, depois de um plano na Marginal Tietê, é feita em cima de uma das pontes sobre o mesmo rio. O personagem aparece, tonto, girando em torno de si. Atrás dele, percebe-se a planície da região de várzea, baixa, contrastando com a parede de prédios, ao fundo, formando novamente um *sky line*. O corpo do caipira, perdido e tonto, faz parte de tal paisagem. Nela ele irá adentrar, mesclando-se, com a ajuda dos movimentos circulares anteriormente descritos no capítulo referente ao filme. A cidade é mostrada como um horizonte que ainda se impõe, incluindo, porém, algo destoante em relação ao documentário institucional de 1962: espaço da várzea; região pegajosa e cheia de detritos pela qual o personagem irá, logo de início, entremeter-se. Seria até possível arriscar uma centelha de negação da paisagem urbana, em decorrência dos movimentos do personagem e da câmera. Mas tal negação será melhor esboçada no filme discutido neste capítulo.

Em *Aopção*, o *sky line* aparece novamente, retomando estes dois momentos descritos, dispersos pela obra do cineasta. Neste filme, porém, a linha entre os prédios e o céu é quase imperceptível. A cidade não mais se impõe por meio de seu delineamento físico e, sim, pelos movimentos de *zoom-in* que simulam o ponto de vista da personagem. O nervoso movimento em direção aos prédios perdidos em meio ao granulamento da paisagem, resulta numa distorção momentânea. O horizonte é agredido da mesma forma pela qual os corpos o foram em alguns momentos do filme: por meio de uma brusca aproximação. A panorâmica contemplativa, plano seguinte aos dois movimentos óticos em direção ao horizonte esfumado, indica uma mal sucedida tentativa de encontrar algo em tal horizonte, por parte da personagem. Uma tentativa completada por um olhar que se perde pelo horizonte, sem nem mesmo encontrar a sua linha divisória. Qualquer idéia da cidade enquanto um palco, presente anteriormente em *Rodovias*, é aqui negada. A cidade

tem seu delineamento físico desfocado, embaralhado, espelhando no plano da paisagem urbana a inconstância da presença física dos corpos.

Tais imagens, ao reproduzir a experiência das moças recém-chegadas frente à cidade, lhes atribui traços de tontura, estatelamento frente ao núcleo urbano. Os corpos destas moças são agredidos por meio de movimentos circulares, intensificando a desintegração dos mesmos frente à cidade. As primeiras duas moças a chegar na cidade são mostradas, em dois planos sucessivos, em cima do viaduto da Sta. Efigênia. Trata-se de mais uma imagem recorrente nos filmes do cineasta. Mas neste caso, o impacto da cidade sobre as personagens e a respectiva falta de ação é mais patente.

Uma delas está no viaduto, imóvel, com a cabeça ligeiramente direcionada para cima, olhando para os prédios. A câmera, enquadrando a sua cabeça e os prédios a sua volta, gira em torno da moça, reproduzindo um movimento tonto e conflituoso, de um lado para o outro, transformando os prédios do vale do Anhangabaú em uma paisagem ao mesmo tempo imponente e convulsa. Estes movimentos de alguma forma reproduzem a perda de sentidos por parte da personagem frente à metrópole e, mais uma vez na tentativa de despí-la, avança vorazmente em direção à sua cabeça. No final do referido plano há um *zoom-in* em direção à personagem, reproduzindo aquele movimento violento de aproximação feito em direção a um dos trabalhadores no momento do pagamento pelo trabalho no campo, ainda no começo do filme.

Neste filme de Candeias, a cidade é o ponto final, local de desintegração dos corpos e possibilidades de motivação por parte dos personagens. Um espaço que, como vimos acima, não é mais um palco imponente e impermeável mas, sim, maleável, mesclando-se aos insustentáveis corpos dos personagens. O espaço urbano perde os traços proeminentemente arquiteturais. Algum tipo de vertiginosidade é ainda mantido, embora delineado por meio dos convulsos movimentos dos corpos ou da câmera.

Nesta mesma cidade, a agressão aos corpos assume novos contornos, tais como o gosto pela abordagem de deficientes físicos, de forma a ressaltar a estranheza de suas deformidades. Como acentuou João Luiz Vieira, no artigo “Horizonte perdido”⁵, na busca pelo grotesco, o filme do cineasta possui possíveis semelhanças em relação aos filmes de Werner Herzog que, por sua vez, teria sido influenciado por certos filmes brasileiros como

---

⁵ VIEIRA, João Luiz. “Horizonte Perdido.” In: *Op. Cit.*

Macunaíma (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Os deuses e os Mortos* (1970), de Ruy Guerra. Em São Paulo, por alguns momentos, as trajetória destas moças, que irão posteriormente vender seus corpos na região da Boca do Lixo, abre espaço para trechos do cotidiano de um anão deficiente físico. O mesmo é mostrado comendo, segurando bizarramente o garfo entre a nuca e o pescoço e, posteriormente é mostrado subindo as escadas de um prédio. Com as pernas atrofiadas, ele usa grotescamente os braços como pernas, andando de ponta cabeça. No caso da representação deste personagem, a agressão não está somente na sua abordagem por uma câmera nervosa, mas num tipo de aversão que atinge o próprio espectador, propiciada pelas deformidades físicas e da forma de agir do anão. No momento da apresentação das pernas atrofiadas do personagem, a agressão atinge o espectador, mas agora por meio da repulsa motivada pela crua abordagem das anomalias. As mal formadas formas das pernas deste anão reincidem novamente na idéia de um corpo insustentável, e agora também sem forças, mole, podre.

Na cidade, a agressão aos corpos assumirá ainda uma última face, por meio da qual algumas das personagens serão, por fim, totalmente aniquiladas: a violência urbana espetacularizada por jornais sensacionalistas. Assim termina o filme, com uma nova concretização do mecanismo de despimento e aniquilamento dos personagens. As últimas seqüências enfatizam reincidentemente as trágicas mortes das moças que viraram prostitutas, noticiadas pelos jornais em grandes manchetes. Uma delas é esfaqueada às beiras do rio Tietê. Outra, também esfaqueada, é morta na Boca do Lixo. A morte da última é anunciada pela manchete: “Genitais da mundana encontrada estraçalhada.” O jornal está no chão e é recolhido por uma varredora de rua que empurra um carrinho de lixo. Esta seqüência é feita por uma câmera bastante nervosa, avançando em direção à cabeça de uma varredora de rua, que lê a manchete e depois, joga o jornal, indiferentemente, no carrinho. A câmera aborda de forma brusca o seu rosto, lendo o jornal, e no final acompanha o jornal sendo jogado no lixo. Tragicamente, estas três moças terminam literalmente integradas à cidade, seu imaginário e seu espaço físico: como notícia e como lixo.

Paralelos com *Iracema: uma transa amazônica* (1974)

Embora a crítica de João Luiz Vieira tenha⁶ sido publicada cinco anos após a data de finalização da produção do filme de Candeias, 1981, uma carta do crítico a Jean-Claude Bernardet, explicita uma voraz expectativa por parte do primeiro em relação ao filme, antes de sua estréia. Expectativa esta provavelmente motivada pelos ecos da exibição e premiação do filme no Festival de Locarno, antes da exibição do mesmo no Brasil. O interesse de Vieira parece ter sido revertido em uma crítica capaz de sintetizar, contundentemente, os principais traços de *Aopção*; entre eles, a questão do trajeto realizado pelas personagens e as dimensões assumidas por seus corpos em tal trajeto. O próprio título da crítica, “Horizonte perdido”, sintetiza a falta de rumos e perspectivas de personagens que vagam pelo sistema viário brasileiro. Nela, o crítico salienta a presença de uma deliberada crueldade nos filmes de Candeias e, no caso específico de *Aopção*, o pessimismo e a falta de perspectivas por parte das personagens.

Aopção, de Candeias, e *Iracema* (1974), de Bodansky, são aproximados pelo crítico por sua estrutura, filmes de estrada, e por apresentarem uma “justaposição dialética entre um Brasil potencialmente desenvolvido e a marginalidade da maioria de seus habitantes, sobretudo mulheres”⁷, explicitados no decorrer do trajeto das personagens. Tal justaposição está baseada na comparação da forma de transformação dos corpos das personagens em mercadoria, além do significado imbuído por tal transformação. Em *Iracema* (1974), “a jovem prostituta se tornava um emblema visual da situação de exploração ao exibir a roupa estampada pela Coca-Cola. Em *Aopção*, a mulher se oferece frente ao símbolo da Texaco.”⁸ Na paisagem fragmentada, característica dos dois filmes, Vieira identifica momentos-chave de exploração brutal dos corpos de moças prostituídas exercida não apenas por caminhoneiros, mas por algo maior e amplo. Possivelmente a violenta cisão entre as classes sociais, decorrente do projeto de desenvolvimento econômico levado a cabo pelo governo militar a partir de 1964, cujos reflexos tornam-se

---

⁶ VIEIRA, João Luiz. “Horizonte Perdido.” In: *Op. Cit.* p. 37-38.

⁷ Idem. Ibidem. p.38.

⁸ Idem, Ibidem. p. 38.

mais explícitos a partir da década de 1980, tal como descrito por Mello e Novais⁹. Uma sociedade deformada e plutocrática, caracterizada, entre outros aspectos, pela desigualdade, a despolitização da vida social e a manutenção da dominação dos ricos por meio da indústria cultural americanizada. A violência exercida sobre os personagens, impregnada no filme também por meio da desilusão imposta a todo momento aos horizontes de vida dos mesmos, faz parte desta violência mais ampla. Ambos os filmes, com nuances e ironias diferentes, reverberam o contraste entre o campo/mata amazônica, como espaço rústico, arcaico, e a cidade, como espaço do progresso.

De fato, a constatação parece sustentar-se. Em *Aopção*, as estradas e a cidade representam espaços situados em diferentes patamares sócio-econômicos, embora complementares e constituintes de um mesmo inferno sem saída. A cidade se coloca de forma nebulosa na vontade de mudar a situação de vida das personagens. São Paulo de alguma maneira é um pólo imantado, porém transfigurado e esfacelado, dotado de um imaginário ligado à felicidade, estampado no rosto da moça encarando a cidade pela primeira vez. Em *Aopção*, portanto, a referida dialética parece estar bastante rarefeita: os símbolos do desenvolvimento são calados, reprimidos, esmagados pela crueldade de uma paisagem física e humana esfacelada. Basta lembrar que o ponto de referência, dentro da cidade, é a Boca do Lixo.

Iracema (1974), por sua vez, não apresenta o espaço da metrópole paulista. A dialética, envolvendo um Brasil potencialmente desenvolvido e um Brasil pobre, será explicitada por meio da relação entre os dois principais personagens: Tião, caminhoneiro apelidado de “Brasil Grande”, e Iracema, adolescente com traços indígenas, cuja trajetória sem destino é encaminhada pelas estradas, também sem fim. A Transamazônica, simbolizando um Brasil grande, cujo progresso é alavancado pela exploração da floresta, é um espaço por meio do qual a referida dialética entre dois Brasis diferentes é explicitada.

De forma semelhante ao filme de Candeias, a estrutura narrativa de *Iracema* (1974) baseia-se nas caronas tomadas por uma menina que acaba transformando-se em prostituta. Como a própria personagem afirma, o seu destino é pegar caronas estrada afora. No filme, a existência da estrada, junto com o discurso de desenvolvimento do país por meio da

---

⁹ MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna.” In: NOVAIS, F. A.; SCHWARCZ, L. M. *História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

exploração da mata, é colocada face a face à destruição acarretada pelas queimadas e a dura de vida da população que vive às suas margens. População que convive com o trabalho escravo, as queimadas, o contrabando de madeira e a prostituição infantil.

A estrada parece uma grande ferida aberta no coração do país, uma paisagem desumana ao longo da qual terra e corpos são devastados. Assim como a mata, derrubada ilegalmente e queimada, os corpos das moças são surrados, violentados e até mutilados. Tais seres brutalizados, vistos por Vieira como ícones de um Brasil moderno e cruel, deterioram-se no decorrer de sua jornada infinita. A personagem Iracema é exemplo disso: de índia *sexy*, transforma-se em uma prostituta de beira de estrada, com um dos dentes faltando e usando calçado em apenas um dos pés. Embora a partir de uma chave diferente, o desgaste físico dos próprios personagens no decorrer do filme já estava presente em filmes da *Nouvelle Vague*, caracterizados por andanças intermináveis. Um exemplo é o personagem de *O Signo do Leão* (1959), de Rohmer, cujos sapatos desgastam-se, criando buracos, decorrentes das caminhadas pelas bordas do rio Sena. O espaço físico da cidade agride, incomoda. Já nos personagens e *Iracema* e *Aopção*, o desgaste assume os traços de um surramento com traços de violência sexual. Não se desgastam as solas dos sapatos, mas a beleza, os dentes, as inocentes expectativas frente à vida ou, num sentido mais abstrato, a dignidade humana.

A última seqüência de *Iracema* (1974) concentra a referida tendência à deterioração corporal da personagem principal e os respectivos reflexos sobre as suas possibilidades futuras, em termos de uma negação total de sua possibilidade de formulação de projetos. Nesta seqüência, Iracema e Tião reencontram-se, depois deste último tê-la deixado em um bordel de canto de estrada ainda no início do filme. A seqüência se passa em frente a uma espécie de prostíbulo, situado às margens da estrada, diante da qual Tião pára o seu caminhão, abordado por uma das moças que, no canto da via, exhibe seu corpo para o veículo ainda em movimento.

Iracema e mais quatro moças estão sentadas à frente da casa, num fim de mundo, onde nem mesmo a possibilidade de mais uma carona qualquer parece viável.

Estes planos finais são imbuídos por um ambiente de embriaguez e de contato direto entre os corpos. Tião senta-se junto com as prostitutas, compartilhando uma garrafa de bebida. Os corpos destas moças já estão demais surrados, perdendo a juventude e

atratividade física. Iracema lembra-se do caminhoneiro, mas é por ele tratada com indiferença. Presas às margens da estrada, assim como os bois da caçamba do caminhão de Tião, estas moças estão no fim da linha, surradas fisicamente, em decorrência da prostituição, e mentalmente embriagadas, sem capacidade de agir. Sua única moeda de troca em busca de uma possível carona, ou seja seus corpos, parecem aqui restringir-se a um apelo sexual cru e grotesco, destituído de fantasias. Uma das prostitutas, uma gorda, tem a camiseta levantada pela companheira, resultando na exposição, para o caminhoneiro, de um caído par de peitos; gesto este realizado inicialmente por Iracema. De forma semelhante às terras desmatadas e queimadas, tais corpos não possuem mais valor para o caminhoneiro. Estão já impossibilitados de cumprir o absurdo lema colocado pelo caminhoneiro: “Vence na vida quem mais caminha.”

O último plano do filme apresenta um descolamento radical entre os corpos de Iracema e Tião. A impossibilidade de realização da ambição de Iracema, de vagar indefinidamente pelas estradas, pegando caronas e, quem sabe, chegar à capital paulista, uma configuração espacial de um horizonte indeterminado. O referido plano permite uma aproximação ainda maior entre *Iracema* (1974) e *Aopção*. Nele, a personagem Iracema, depois de em vão pedir carona e esmolas para o caminhoneiro, corre atrás do caminhão, que distancia-se cada vez mais da câmera, em direção ao horizonte. Logo a personagem desiste da perseguição, saindo do enquadre. O caminhão, e dentro dele Tião, desaparecem num horizonte empoeirado, formado pelo indiscernível contato da terra, levantada pelo veículo, com o céu. O referido horizonte toma assim o lugar ocupado durante grande parte do filme por corpos e caminhões. O contato entre os dois personagens principais é cindido, o espaço tomado pela poeira os divide. Iracema sai de campo, mas sua voz em *off* reafirma um vestígio de presença, em contraposição ao caminhão perdido na poeira. É enfatizada, desta forma, a intenção de descolamento entre os dois personagens.

Um último passo, em direção a possíveis interpretações para as imagens de horizontes indeterminados de *Aopção*, partindo da aproximação feita em relação ao último plano de *Iracema* (1974), trata-se de uma contextualização pouco mais ampla, levando-se em conta filmes terminados por imagens nas quais os personagens perdem-se no horizonte.

Em um capítulo a respeito de *O anjo nasceu* (1969), de Bressane, Bernardet¹⁰ evoca as interpretações mais usuais do plano final do filme, no qual o carro com os dois personagens distancia-se da câmera, parada, em direção ao horizonte até desaparecer. Segundo ele, tais interpretações referem-se, normalmente, à idéia de transcendência e à comparação com os finais de filmes do Cinema Novo. Quanto à transcendência, o final do filme de Bressane é visto pela ótica da inexistência de transcendência, não há redenção. Quanto ao Cinema Novo, ainda segundo Bernardet, diversos dos filmes do movimento encerram-se com estradas, caminhos ou escadarias, pelos quais os personagens distanciam-se da câmera e do lugar dos conflitos, apontam para a eventualidade e o desejo de amanhã melhores sugeridos por canções. Entre os filmes são citados: *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha e *O desafio* (1965), de Saraceni. O plano final de *O anjo nasceu* (1969) apontaria, porém, para uma idéia oposta: não há utopia. A estrada está vazia e as palavras não são de esperança.

No filme de Candeias, as recorrentes imagens de estradas e acostamentos povoados por detritos, construídos por meio de brancos estourados que tornam indefinidos os contornos dos objetos e dos próprios horizontes, reafirmam a impossibilidade de realização das ambições das personagens. Em *Aopção*, todavia, a imagem da estrada perdendo-se no horizonte reincide em diversos momentos do filme, afirmando-se como um mecanismo interno atuante no desenrolar da história. Por mais que alguns dos planos mais detidos dos rostos das personagens apontem para algum tipo de desejo recalcado, os horizontes indeterminados predominam, pairam sobre qualquer tipo de esperança, em consonância com a falta de utopia representada pelo plano final de *O anjo nasceu* (1969), de Bressane.

O contraste exacerbado entre brancos e pretos, a desilusão religiosa e a sensação de despimento

Em *Aopção*, a falta de perspectiva consubstancializada pelas reiteradas estradas perdendo-se nos horizontes constitui-se como um mecanismo central que ecoa sobre a própria condição física dos personagens. Assim como os horizontes são despídos por

---

¹⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos: Bressane e Sganzerla*. Brasiliense: São Paulo, 1991. p. 122.

brancos estourados, os corpos dos personagens também esfacelam-se na paisagem. O crítico Antônio Alves Cury, em uma crítica feita alguns meses após a exibição do filme, aborda a obra partindo de uma idéia que contribui para pensar na relação dos personagens com o espaço. Segundo o crítico, “É de se notar ainda que o espaço do filme (roça-estrada-cidade), entendido aqui como uma união da sociedade com a paisagem, tem uma importante função na estrutura fílmica. Os personagens estão como que colados à paisagem, nunca se destacam dela. São mesmo sua função.”¹¹ Assim, tais personagens, membros das “camadas mais pobres da sociedade” parecem agir em função de sua relação submissa com o espaço. A sua determinação pelas circunstâncias do meio em que vivem, descrita pelo crítico, aproximam-se das descrições do sertanejo por Euclides da Cunha no primeiro capítulo de *Os Sertões*. Os sertanejos do escritor, entretanto, resistem de forma rústica e espetacular. As personagens de *Aopção* fragmentam-se, condicionadas por uma sociedade que as massacra, impondo-se por meio da exploração do trabalho e dos corpos; materializada em uma paisagem fragmentada, povoada por destroços, lixo, carros acidentados e barracos abandonados.

Tamanha é a impotência dos personagens frente a tal sociedade, que em alguns momentos, as próprias relações entre os personagens se mecanicizam. Um dos caminhoneiros bate no bumbum de uma das moças com um martelo de borracha; como se estivesse verificando a calibragem do traseiro da moça. Em outro momento, o ato sexual é precedido pela lubrificação do pênis do chofer com graxa. Muitas das cenas de sexo se dão com o forte ruído de automóveis, mesmo quando realizadas dentro de hotéis de beira de estrada.

Fisicamente, corpos e paisagens aparecem à memória do espectador de forma embaralhada, enevoadas, unidos em uma geografia composta por detritos e destruição. Voltando ao filme, percebe-se a existência de algumas imagens nas quais os corpos e o espaço estão bem definidos. Tais imagens coexistem, entretanto, com momentos de aumento exacerbado do contraste entre brancos e pretos, resultando na indefinição dos contornos dos corpos e na fusão dos mesmos com o espaço que os entorna. Alguma coisa nestas imagens lhes dota de um poder extremo; algo talvez ligado a sua plasticidade

---

¹¹ CURY, Antônio Alves. “As rosas da estrada.” In: *Filme Cultura*, São Paulo, no. 40, ago./out. 1982, p. 83.

chocante, a brutalidade da luz, além de um teor onírico, propiciado pela deformação e o jogo com volumes.

Uma das explicações para tal exacerbação dos contrastes foi colocada por Virgílio Roveda, produtor do filme, em depoimento concedido ao pesquisador. Trata-se de uma explicação relacionada à precariedade do material usado por Candeias – restos de negativo, em alguns casos vencido –, idéia esta presente em críticas e depoimentos a respeito de filmes anteriores do mesmo cineasta. Entre os exemplos possíveis estão o depoimento de Bentinho para o catálogo da mostra *Ozualdo Ribeiro Candeias 80 anos*, no qual afirma que trechos de *A margem* foram feitos com sobras de negativos¹². Outro exemplo está na crítica feita por Paulo Emilio Salles Gomes a respeito de *Zezero*, na qual refere-se ao material utilizado como “um rebotalho de película.”¹³. De fato, em alguns filmes, principalmente naqueles chamados pelo cineasta de “subterrâneos”, é plausível a hipótese do trabalho com pontas e negativos vencidos. A forma, porém, pela qual Paulo Emilio refere-se ao material de *Zezero* sugere uma forma de apreensão do filme pelo crítico, na qual a precariedade do suporte reflete/resignifica a precariedade da história contada pelo filme. Parte da crítica jornalística, com a ajuda do próprio cineasta, contribuiu para a construção de um universo ligado à rusticidade e brutalidade em torno da vida de Candeias, suas origens rurais e sua forma de vestir-se, que resvala sobre suas fitas e também sobre o material utilizado.

No caso do depoimento de Roveda a respeito de *Aopção*, a idéia é reafirmada com requinte técnico. Segundo o produtor e ator do filme, grande parte dos negativos usados no filme foram por ele conseguidos junto a uma produtora de filmes publicitários, na qual ele trabalhava na época: a *Luta Filmes*. O material era composto por diversas marcas de filme¹⁴: depois de viajarem por diferentes “mocós” da Boca do Lixo, as pontas de negativo vencidas, algumas em latas enferrujadas, foram levadas para a *Líder*. Laboratório no qual foi feito o teste de sensitometria, apontando-se a sensibilidade de cada um dos rolos. Assim foi filmado *Aopção*, com pontas de filme de diferentes marcas e diferentes sensibilidades.

---

¹² PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloisa C. *Op. Cit.* p.111.

¹³ GOMES, Paulo Emilio Salles. “Zezero.” In: _____. *Paulo Emilio – um intelectual na linha de frente*. Organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1986. p.30.

¹⁴ Carlos Roberto de Souza escreveu artigo atentando para as dificuldades impostas à preservação dos filmes de Candeias, alguns feitos a partir de negativos de origens diversas e, eventualmente, com datas de validade vencidas. Há no artigo menção ao filme *Aopção*. Cf. SOUZA, Carlos Roberto de. “Preservar Candeias.” In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). *Op. Cit.* pp. 106-107.

Segundo Roveda, “a gente fotometrava, e expunha o filme de acordo com a informação do laboratório. Às vezes saía uma meio estourada, meio esfumaçada, uma imagem suja. Por que era negativo vencido, mas estava com uma certa sensibilidade, tanto é que imprimiu.”¹⁵ Ainda segundo o produtor, outra técnica utilizada em laboratório para aumentar a claridade dos fotogramas foi “puxar” na hora da revelação, deixando o filme durante mais tempo no banho.

De acordo com este depoimento, avançando em termos interpretativos, seria possível pensar numa luta de Candeias, para imprimir imagens sobre um suporte vencido, com sensibilidade reduzida. Depois do vencimento, uma película deve ser exposta por mais tempo à luz para que as células sejam ativadas. O que parece ocorrer, associado a esta perda de capacidade de impressão, é uma gradativa perda da capacidade de contraste das formas aparentes dos objetos filmados. Em sintonia com o tipo de inferência sugerida por Paulo Emilio Salles Gomes na crítica citada anteriormente, talvez seja possível pensar neste processo em outras palavras. É como se a relativa incapacidade de formulação de projetos e de afirmação física, por parte dos personagens, estivesse reproduzida na própria forma de impressão do negativo vencido pela luz. Uma forma de impressão que resulta numa das imagens-síntese do filme: o horizonte esfacelado.

A falta de sustentabilidade dos contornos, dos horizontes e corpos, possui ainda outros reflexos sobre os personagens e suas ações. Paralelamente ao deslocamento das moças à cidade, e ao esfacelamento total de seus corpos, algumas das ásperas rebarbas do filme deixam escapar um processo de desilusão religiosa por parte das personagens. Processo este configurado por meio da idéia de despimento: dos ideais católicos e dos próprios corpos, não mais intocados, inocentes ou angelicais e, sim, estuprados, penetrados à força, sujos, indefesos, desnudos.

O desmoronamento das crenças, comportamentos e dogmas relacionados à religião católica, bem como das construções a ela ligadas, é um tema recorrente na obra de Candeias. Em *A margem*, assume a forma de uma igreja em ruínas, habitada por um padrego lunático, que carrega consigo uma lista telefônica e repete para uma das personagens: “crescei e multiplicai-vos.” Mandamento impossibilitado pela morte de todos os personagens ao final da fita, ainda que levados de forma redentora pela estranha

---

¹⁵ Depoimento de Virgílio Roveda para o pesquisador em 19.03.2007.

personagem da barca. Em *O Candinho*, a trajetória do personagem é motivada por uma busca religiosa que é, porém, contundentemente negada na última sequência, com a verificação da comunhão entre Jesus e uma elite coronelista usurpadora. No filme *A freira e a tortura*, o envolvimento entre a freira torturada e o delegado torturador tem por pano de fundo o questionamento dos votos de clausura e castidade católicos. Tais votos são negados no desfecho da fita, com a efetivação da relação carnal entre os dois personagens.

Em *Aopção*, o desmoronamento do catolicismo reassume a forma da desilusão religiosa, explicitada no final de *O Candinho*. No filme discutido neste capítulo, entretanto, tal desilusão explode aos olhos dos espectadores, num processo que parte da agressão à materialidade das construções católicas filmadas e atinge os próprios corpos dos personagens, em cujos horizontes reverbera a sensação de despimento.

Na primeira das caronas pegadas por uma das mulheres com um caminhoneiro, está anunciada de forma sintética e simbólica a atmosfera de arruinamento por meio da qual serão apresentadas grande parte das igrejas do filme. Na parada inicial, os dois personagens deparam-se com um prédio em ruínas. Eles andam pela construção, pegos por meio de um *contre-plongée*, cujo efeito contribui para aumentar a imponência porosa de uma das paredes em ruína, que ocupa todo o plano de fundo. O esquecimento, ou aniquilamento, dos construtores daquele prédio é explicitado verbalmente, na fala do caminhoneiro: “quem será que construiu tudo isso?”

Tal cena foi feita nas ruínas de São Miguel, construção jesuítica do sul do país. E assim serão mostradas as construções relacionadas à igreja católica durante grande parte do filme: muros e telhados em escombros, no alto de colinas esfaceladas pelos brancos dos horizontes, às costas dos personagens, perseguindo-os como um passado arruinado, aniquilado, missão jesuítica de catequização que dizimou a cultura de povos indígenas e, por meio das imagens do filme de Candeias, assume a face de construções em ruínas.

Depois de ser forçada a fazer sexo pela primeira vez com um caminhoneiro, uma das moças tem uma retundida visão do esfacelamento de seus ideais católicos. Os planos próximos de seu rosto anunciam um devaneio tenso, no qual se vê aos pés da torre de uma igreja, ao som de sinos que anunciam um casamento não mais possível: ela está perdida em frente à porta de entrada, sozinha, cada vez mais despida de sentimentos e roupas. São deixados pelo caminho as vestimentas e os cândidos véus da inocência.

O sexo às beiras da estrada, transformado para estas moças numa rotina, é cada vez mais internalizado por elas na forma de um despir-se forçado. Uma sensação ligada a um violentar com toques de brincadeira infantil, levando à incapacidade de desvencilhamento e de ação. Uma das possíveis consonâncias para tal sensação, embora elevada a uma chave de alto gral de ironia, sarcasmo e desespero, é a dificuldade dos movimentos corporais de um personagem constantemente limitado pela multidão ou pela ação da polícia, experimentado pelo protagonista de *Gamal, o delírio do sexo* (1969), de João Batista de Andrade.

Um padrego louco, interpretado por Jairo Ferreira, toma parte de primeira cena do filme na qual o despimento dos corpos, entendido como o ato de arrancar as roupas das personagens, é trabalhado. Perverso, numa de suas idas a um bordel de beira de estrada, tem a sua roupa arrancada pelas prostitutas e outros frequentadores, numa brincadeira com traços de orgia e vergonha.

Alguns momentos depois deste despimento, será a vez da personagem feita por Carmen Angélica que anda por uma tortuosa estrada de terra, com mais duas prostitutas (Imagem 17). O horizonte indefinido está novamente colocado, mas por meio de um espaço abandonado, próximo ao aspecto de ruínas da várzea de *A margem*, ou ainda, da densidade do terreno baldio de *Zezero*. A imagem possui um aspecto onírico salientado pelas risadas ao fundo, pelo entrelaçamento de corpos, pelas margens de um rio, ou lago, remetendo a algo narcisístico por parte da moça, além da própria paisagem esfacelada, com pequenos esboços de carros passando ao fundo. A sensação é a de um sonho, ou visão, a povoar os pensamentos da personagem e a esvaziá-la. Ela é despida, contra a sua própria vontade, pelas outras duas moças que, numa brincadeira quase infantil, verbalizam as suas sarcásticas intenções. Nesta paisagem à beira da estrada, dominada por trechos de água e matagais que serão vistos no plano seguinte, os corpos brigarão, perdendo-se pelo mato rasteiro, dominadas por uma estranha névoa, composta a partir dos brancos saturados, cuja densa presença cobre a água e toda a paisagem.

Imagem 17

O despimento aqui referido soma-se aos demais aspectos relacionados à idéia de esfacelamento, descritos durante este capítulo, contribuindo para a formulação de uma deambulação onde os aspectos físicos do enfrentamento do espaço pelos corpos estão em explícita consonância com o plano das motivações dos personagens. Tomando uma das idéias colocadas por críticos europeus no contexto de exibição do filme no Festival de Locarno¹⁶, é possível dizer que as imagens de *Aopção*, embora aparentemente ingênuas e cruas, possuem um grande teor de denúncia. Por meio delas, são tratadas paralelamente a degradação do ambiente, com estes espaços em frangalhos, e a própria degradação social, com este grupo de mulheres sem lugar na sociedade enquanto seres humanos, reduzidas a um mero corpo-mercadoria. Em oposição à idéia de deambulação como deslocamento sem rumo, vale a pena lembrar que o deslocamento das rosas, embora veladamente induzido por suas recalcadas insatisfações, possui um vetor gravemente consolidado no final da história: o trajeto dos corpos, para além do poder das moças, afirma-se como aquele de mercadorias, em direção à cidade. Este fato contribui para consolidar um ambíguo jogo, cujos reflexos são a base da ação das moças e seus deslocamentos: os soluços de motivação coexistem com a grave inevitabilidade. Elas parecem expressar algo de humano em suas faces e expressões desoladas, ao mesmo tempo em que inserem-se no inevitável fluxo em direção à morte no espaço urbano.

---

¹⁶ Entre outros artigos, Cf. AUTEPA, Leonardo. “Il Festival di Locarno salvato da un exodus formato famiglia mente un cineasta brasiliano trova il coraggio della denuncia.” *Corriere della Sera*, Milão, 6 ago. 1981.; A. “Una prostituta sulle strade berasiliane: immagine della degradazione umana.” *Corriere del Ticino*. Muzzano, 5. ago. 1981.

As Bellas da Billings

Este filme de Ozualdo Candeias, de 1987, realizado com o apoio financeiro da Embrafilme¹, possui diferenças em relação aos outros abordados até aqui. Compartilhando as características dos filmes rodados pelo cineasta a partir de meados dos anos 80, *As Bellas da Billings* foi feito com película colorida e possui uma presença maior de diálogos, entre personagens de maior consistência quando comparados com filmes anteriores. Quanto a seus aspectos urbanos, em consonância com *A freira e a tortura*, explicita um gosto maior por espaços situados no que corresponde às periferias da cidade de S. Paulo e suas áreas favelizadas. Tendência esta coroada com *O vigilante*, já na década seguinte.

As Bellas da Billings faz parte de um contexto cinematográfico diferente daquele da passagem da década de 1960-70, cujos ecos se faziam presentes nos filmes por ele produzidos até *Aopção ou as rosas da estrada*. Em São Paulo, os anos 1980 presenciam, além da crise da Embrafilme, o surgimento de um cinema caracteristicamente urbano. Como indica Rubens Machado Jr.², coexistem neste momento uma geração de novos cineastas egressos da ECA/USP, concentrados na Vila Madalena, entre os quais desponta inicialmente Wilson Barros; e cineastas provenientes dos anos 1950-60, dando continuidade a suas carreiras, como no caso de Carlos Reichenbach. A cidade de *As Bellas da Billings* destoa em relação à tematização do isolamento do mundo moderno de filmes com personagens cujas relações são mediadas por parafernálias eletrônicas, como é o caso de *Diversões solitárias* (1983), de Wilson Barros, e *Anjos da Noite* (1987), de Wilson Barros. Pelo contrário, o filme de Candeias parece comunicar-se muito mais com o resto da obra do próprio cineasta. Embora apresente diferenças em relação aos filmes descritos nos capítulos precedentes, *As Bellas da Billings* será pensado a partir de suas continuidades em relação aos mesmos.

---

¹ Junto à Coleção Ozualdo Candeias depositada na Cinemateca Brasileira, foram encontrados o Contrato de realização de roteiro cinematográfico e o Contrato de comercialização cinematográfica, firmados entre a produtora *Ozualdo Candeias Produções Cinematográficas Ltda.* e a Embrafilme. Embora o cineasta seja conhecido como marginal, incluindo neste termo referências quanto à própria produção e distribuição de seus filmes, alguns deles tiveram o apoio da Embrafilme e de outros órgãos do Estado, como a Secretaria da Cultura do Estado de S. Paulo, para a respectiva produção, finalização ou exibição. Entre tais fitas estão o já discutido *Aopção* (1981), *Manelão, o caçador de orelhas* (1982) e *O vigilante* (1992). O próprio filme *A margem*, posteriormente inseriu-se no esquema de distribuição da Embrafilme, como indica o contrato de distribuição de 1985.

² MACHADO JÚNIOR, Rubens. *São Paulo vista pelo cinema*. São Paulo: Idart.1992. pp. 152-156.

Um dos aspectos a ser destacado, embora não faça parte da problemática central da abordagem aqui proposta, é o descompasso, ou até atrito, existente entre imagens e banda sonora. A atribuição de novos significados às imagens a partir de sua relação com sons do mundo animal, buzinas, ruídos da metrópole e músicas, continua sendo feita de forma criativa, retomando o trabalho feito em *A margem*, *A herança*, *Zezero* e *Candinho*, entre outros filmes. Tal aspecto é bastante citado pelos poucos críticos que, até agora, abordaram o filme de Candeias. Entre tais críticos estão Valêncio Xavier³ e Alessandro Gamo⁴.

Assim como o uso da trilha sonora, outros aspectos, em continuidade com os filmes anteriores, contribuem para pensar na forma de reconstrução da cidade presente nos filmes do cineasta. Em uma crítica feita no contexto de lançamento do filmes, Valêncio Xavier atenta para a retomada do universo retratado em outros filmes: os marginais da metrópole, cujas andanças pela cidade seriam acompanhadas pela trilha sonora como uma sinfonia da morte⁵. A tematização de personagens socialmente excluídos é assim retomada, só que a partir de uma forma aparentemente nova, num filme embebedado por um ambiente nostálgico, construído por meio da fixação dos personagens em um passado já ruído e da tristeza das canções compostas por Almir Sater.

A esta faceta nostálgica, pensada em termos de uma “sinfonia da morte” pelo crítico acima referido, é possível somar uma segunda, trabalhada por Alessandro Gamo⁶. Ao abordar o filme partindo da idéia de transitoriedade dos personagens, o autor propõe como chave principal a relação entre eles e o lixo, um dos principais temas de *As Bellas da Billings*. Segundo este autor, a necessidade de conviver/sobreviver com o lixo é uma das marcas da transitoriedade a que estão sujeitos os personagens do filme: seja como cenário de suas perambulações, seja como motivo de tais andanças.

A nostalgia, assim como a relação com o lixo são dois importantes aspectos da fita de Candeias, contribuindo para pensar na forma de representação da cidade nela presente. Em consonância com as análises dos outros filmes, a cidade de São Paulo é apresentada por meio do deslocamento de personagens, suas motivações e suas relações estabelecidas

---

³ XAVIER, Valêncio. “Que belo as bellas!” *Jornal Imagemovimento*, São Paulo, n. 3, jun. 1987.

⁴ GAMO, Alessandro. *Aves sem rumo: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias*. Dissertação de Mestrado em Multimeios no IA, Unicamp, Campinas, 2000. pp. 34-40.

⁵ XAVIER, Valêncio. *Op.cit*

⁶ GAMO, Alessandro. *Op. Cit.*. p.34-40

com o espaço. Pensando nestes termos, a presente análise constitui-se como um exercício de exame das motivações dos personagens e das configurações estabelecidas entre eles e o espaço. Como hipótese inicial, parece plausível a idéia de que tais motivações e configurações contribuem para uma união entre corpos, espaço urbano representado e lixo. As idéias colocadas pelos autores acima citados, ou seja, a nostalgia e a relação entre personagens e lixo aparecem como facetas da referida união.

A descrição da intriga de *As Bellas da Billings* parece inicialmente difícil, dada a frouxidão dos problemas e ações. Um dos temas centrais a emoldurar o filme do começo ao fim é a trajetória do lixo pela cidade de São Paulo. Trajeto este ao qual serão associados os deslocamentos dos próprios corpos dos personagens. Sob os créditos iniciais do filme, as primeiras imagens apresentam lixeiros, recolhendo os dejetos produzidos pelas ricas famílias do Morumbi, caracterizado pela aparição do estádio de futebol. Eles tomam o caminho do centro da cidade. Da marginal diretamente para a Boca do Lixo, desembocam na rua do Triunfo. O primeiro grande deslocamento espacial será realizado pelos corpos dos personagens, partindo do centro, avançando em direção às margens das represas Billings e Guarapiranga, espaço no qual os personagens da fita consomem os restos de comida, produzidos por um restaurante. Eis o mapa da cidade imaginária produzido pelas perambulações de profissionais marginalizados, num filme onde nada parece manter-se em pé. A princípio, apenas o deslocamento dos personagens e a sua exclusão supostamente são conservados, dialogando, no plano da cidade física, com a deterioração e o lixo. O personagem principal, interpretado por Carlos Ribeiro, é um pseudo-intelectual, habitante de cortiços da região da Boca do Lixo, chamado James. Ele ganha a vida a partir de pequenos furtos, trambiques com prostitutas, restos de comida, recolhidos pela mãe e uma das irmãs em um restaurante nas redondezas da Guarapiranga. Outro possível meio de sobrevivência é o hipotético sucesso de um violeiro recém chegado à cidade, o qual pretensamente agencia. O violeiro é interpretado por Almir Sater, cantor sertanejo responsável também pela composição das músicas do filme. Na Boca do Lixo, este personagem cruza despreziosamente a trilha de James, em cujo papo de vigarista malandro acaba caindo e passa a acompanhar as suas perambulações. Juntos, estes dois personagens deslocam-se entre as imediações da Estação da Luz e a casa da família de James, situada nas proximidades da represa Guarapiranga. Estes dois espaços, longe de

comporem uma oposição propriamente dita, como pode parecer no início do filme, dialogam com as fragmentárias motivações e formas de ação dos personagens.

A referida delimitação de espaços, antes mesmo do aparecimento dos personagens e seus corpos, é anunciada por meio das imagens sobre as quais desenrolam-se os créditos iniciais do filme. As duas primeiras imagens são *contre-plongées* de prédios da cidade, feitos à noite, com um tom frio e azulado. Na primeira delas, identifica-se ao fundo o prédio do Banespa, símbolo da metropolização da cidade ocorrida nos anos cinquenta, mas já decadente simbolicamente na época de realização do filme. A segunda imagem, ainda no mesmo tom azulado, apresenta uma esquina possivelmente no centro da cidade, com um imponente prédio e o *frenesi* dos movimentos dos automóveis que passam pela avenida. Já na terceira imagem, identificam-se as margens de uma represa, com os tons alaranjados da aurora matinal, sobre o que é apresentado o título do filme: *As Bellas da Billings*.

A tendência à fragmentação da narrativa e dos personagens

Em termos narrativos, a formulação de projetos por parte dos personagens se dá de uma forma muito fraca; quase inexistente durante a primeira parte do filme e delineada de maneira mais consistente a partir da metade. Faccioni Filho⁷, na época de exibição do filme, nele identificou alguns aspectos fragmentares, atingindo os personagens e suas ações. Tomando a fita como uma visão triste da decadência, da solidão, da fome e da incomunicabilidade, o crítico destaca:

“os indivíduos perderam a capacidade de comunicar. Então o que sobra é um punhado de frases e gestos destituídos de significados, apenas sombras do que já foram (ou deveriam ser). As cenas se encaminham por si até demonstrar o fracasso e a angústia dos personagens e assim, angustiados, sua impotência.”

Em decorrência desta situação de angústia e impotência, as idéias de causa e efeito colocam-se apenas de forma secundária, caracterizando-se o filme muito mais pela não efetivação de anseios. Ao menos durante a primeira parte da fita, a história é composta apenas por pequenos esboços de projeto, anunciados e não efetivados. No final dos letreiros, e do trajeto realizado pelo caminhão de lixo em direção à Boca do Lixo, um dos

---

⁷ FACCIONI FILHO, Mauro. “Os anjos e as bellas.” In: *Cine imaginário*. Rio de Janeiro, v. III, no. 28, mar. 1988, p. 6.

lixeiros desce na rua do Trunfo, cumprimenta os amigos e convida um deles para o aniversário da filha. Este primeiro projeto de ação formulado entre os personagens do filme será deixado de lado, assim como os próprios personagens envolvidos no convite. O mesmo acontecerá com outros destes semi-projetos presentes no decorrer da fita explicitados, mas não examinados em seus desdobramentos. Assim é o caso da canção prometida pelo violeiro a Verônica, uma das irmãs de James. Ela rende aos dois personagens (Violeiro e James) a possibilidade de instalarem-se num dos hotéis de Belfiori, um fajuto o trambiqueiro com sotaque italiano e ares de cafetão, que encomenda a música para a moça. A referida canção, entretanto, nunca é finalizada. Em outra passagem, uma conhecida de James, que se utiliza de uma grande ferida na perna para conseguir esmolas dos transeuntes, perde-se de seu chefe, o índio Jupιά, sendo levada pelo personagem à casa de um casal de amigos. Os desdobramentos do referido acontecimento, implicando no reencontro ou não com Jupιά, também não são trabalhados.

A estrutura narrativa do início de *As Bellas da Billings* é assim formada por projetos interrompidos, que servem muito mais como pretextos para a representação de deslocamentos físicos e espaciais por parte dos personagens, mapeando uma cidade composta, como referida durante a apresentação, por região central e margens. Os ecos da geografia dual de *A margem* estão novamente aqui presentes, por meio da caracterização de dois espaços cujas diferenças não são tão delimitadas como no filme de 1967. A idéia de um espaço ligado a uma lógica próxima à do dinheiro, com a exploração dos trabalhadores explicitada por meio dos percalços e perigos do embate entre corpos e espaço, está em *As Bellas da Billings* acabado. O espaço do centro representado, acompanhando o atenuamento da deterioração do centro histórico da São Paulo vivida de então, corresponde ao mundo destes personagens que vivem às beiras da sociedade e do mercado formal. Já a região da represa Billings apresenta-se como uma espécie de extensão do espaço sujo, entrefurado e maleável do centro. Este novo tipo de união entre os dois espaços se aproxima da idéia de crise da cidade industrial apontada por Salvi em filmes da década de 1980⁸.

---

⁸ Segundo a autora, alguns dos filmes da década de 1980 apresentam um esgarçamento da relação centro/periferia característico da cidade industrial, cidades esta representada pelo tipo de desenvolvimento experimentado por S. Paulo durante a década de 1950. Segundo ela, “A São Paulo do progresso, a cidade que mais cresce, a cidade industrial dos anos 50, está em transformação nos 80, degradando-se social e espacialmente.” p. 243. (SALVI, Ana Helena. *A imagem da cidade no cinema – São Paulo, anos 80*.

Se existe alguma motivação no filme do começo ao fim, ela deve ser buscada não na formulação de projetos, mas em uma tendência à união dos corpos, que instintivamente impele algumas das ações dos personagens principais. Explicitada em alguns momentos-chave, tal tendência assume dimensões plásticas, quanto à relação dos corpos entre si e destes com o espaço urbano representado, cuja descrição contribui de maneira especial para a análise do filme. Retomando o mapeamento espacial explicitado por meio dos letreiros iniciais, tal tendência também se expressa por meio da existência de dois espaços complementares, região central e margens, que serão mais detidamente abordadas a seguir.

Centro de São Paulo, deterioração, multidão: união entre corpos e cidade

O epicentro da região central da cidade apresentada no filme gravita em torno da Boca do Lixo. Dentro dela, é enfatizado um cortiço da rua do Triunfo, em cujo terraço se desdobram algumas das ações dos personagens. É para onde se dirige James, logo após ter conhecido o violeiro em frente a um dos bares da região. Por estar em falta com o aluguel, o rapaz é convidado pelo zelador a retirar-se do prédio, entrando uma última vez para recolher sua pequena biblioteca, composta por livros de Platão, Bokowsky e Paulo Emilio Salles Gomes. No terraço, encontra dona Glória e um moço com um violão, sendo forçado a dançar com a moça uma nostálgica dança que se configura como uma primeira forma de aproximação entre os corpos apresentada no filme. Chamam aqui a atenção a tensão entre os corpos, a existência de elementos de planos diferentes em relação à câmera se sobrepondo e formando algumas diagonais, que avançam em direção ao plano de fundo.

A sequência é iniciada pela apresentação do cortiço, cujo terraço é mostrado por meio de uma *plongée*, mostrando as roupas estendidas no varal e os telhados dos prédios vizinhos, dando destaque à sujeira, os detritos e a degradação do piso do lugar. Os corpos dos personagens parecem mesclar-se à sujeira.

Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – FAU/USP. Dez. 2000. p. 243.) A contraposição em relação ao discurso de uma cidade do progresso, apontada por Salvi nos filmes da década por ela estudados, assumem nos filmes diversos aspectos tais como a rarefação das referências à região central da cidade, em *Jogo duro*. O denegrimento do centro como questionamento da cidade do progresso, embora a partir de uma chave diferente, já está anunciado nos filmes de Ozualdo Candeias até aqui discutidos. Depois das idéias de perigo e exploração, presentes em *A margem*, o mesmo espaço estará associado à região da Boca do lixo e a sua fauna de personagens à beira da exclusão.

O próximo plano parte de dona Glória, pensativa/nostálgica estendendo roupa no varal, e termina com a mesma personagem sentada com o rapaz do violão e James, cujo corpo é parcialmente encoberto por um lençol do varal.

Na primeira imagem extraída deste plano, é possível identificar uma diagonal, unindo a roupa do varal, o corpo de dona Glória e o de James; ela avança do primeiro plano (varal) em direção ao plano de fundo (rosto de James). Tal forma geométrica está presente novamente no plano 8 desta mesma seqüência. É interessante pensar que, mesmo fazendo referência à existência de profundidades de plano diferentes em relação à lente, tal diagonal une três planos bastante próximos e únicos. Resulta, inversamente, numa limitação da profundidade de campo a estes três.

Na segunda imagem extraída do plano descrito, os corpos dos três personagens estão juntos, mas a presença do varal no canto direito, encobrindo parte do corpo de James, reafirma uma característica presente na imagem inicial deste plano: a existência de elementos em excesso na composição do quadro; elementos estes pertencentes a distâncias diferentes em relação à lente. No caso desta imagem, o impedimento parcial da visão de James pela roupa do varal contribui para pensar numa relativa falta de poder deste personagem, em termos da ação de seu corpo sobre o espaço urbano, espaço este formado por detritos de corpos e construções.

Ainda na mesma cena, a aproximação entre corpos e espaço urbano representado tende a transformar-se num diálogo entre corpos e a fachada de um prédio situado atrás da sacada do cortiço. Dançando, os corpos de James e de Glória são enquadrados de forma a rimar com a diagonal formada pela fachada do prédio, como se seus corpos, tensos, fossem uma ponto de continuidade em relação à fachada.

Tal forma de diálogo assumirá outras configurações no decorrer do filme. Uma delas está relacionada, por exemplo, com imagens nas quais os corpos dos personagens surgem a partir da borda inferior do quadro. Duas vezes, em trechos diferentes do filme, eles rompem o céu, impondo uma verticalidade semelhante àquela da torre do Banespa, explicitada durante a apresentação da fita.

Em diálogo com a referida falta de capacidade de formulação de projetos por parte dos personagens, neste filme a abordagem de habitantes do centro de São Paulo é

retomada. Estes páreas da sociedade, considerados por Valência Xavier⁹ como “marginais da metrópole”, ou ainda, pelo próprio Candeias, como “profissionais liberais”, são moradores dos cortiços da Boca do Lixo e adjacências. A mutilação, deformação e enfermidade de seus corpos são abordadas de forma a criar padrões visuais coerentes à sujeira e deterioração da cidade cinematográfica dos filmes do cineasta. Um dos personagens mais fortes de tal universo talvez seja o anão deficiente físico, de pernas atrofiadas e analfabeto, do final de *Aopção*. Ele anda, pelas sujas calçadas, em cima de um carrinho de rolimã. Pouco depois, sobe as escadas de um edifício, colocando-se numa estranha posição, na qual troca as pernas pelos braços. Esta aparição tem ecos em *As Bellas da Billings*, onde são abordados personagens como um deficiente físico de peruca, também com pernas atrofiadas. Este último precisa da ajuda de um amigo para tomar banho, num tanque de lavar roupas, e para deslocar-se para a beira do viaduto Sta. Efigênia, onde pede esmolas. No caso da mendiga que pede esmolas em frente ao Pátio do Colégio, a enfermidade assume o aspecto de putrefação. Ela possui uma grande e viscosa ferida, mostrada por meio de *closes*, da qual depende para conseguir dinheiro dos transeuntes. Um terceiro personagem é um anão, sempre sentado ao chão, tocando pandeiro no viaduto Sta. Ifigênia. Neste universo de personagens excluídos, os corpos são quase que pedaços da cidade, urbanos assim como as sarjetas junto às quais são recorrentemente representados. Da forma pela qual são abordados, em diálogo com a fragmentação e sujeira da cidade, acabam sendo partes constituintes de um espaço cujo funcionamento assemelha-se a uma areia movediça, engolindo seus corpos e, indiretamente, sua capacidade de ação.

A falta de capacidade de ação está presente, como tema, na fala do vendedor de raízes. Em regiões de grande fluxo humano, nas proximidades do Viaduto do Chá e da Praça da Sé, ele aparece diversas vezes durante o filme comercializando ervas para curar as enfermidades que atingem os corpos e as vísceras. Numa destas seqüências, o ambulante vende uma raiz capaz de salvar qualquer marido “do vexame”. Específica para aqueles que chegam em casa cansados, com sono. Trata-se de um plano importante por trabalhar a idéia da impotência masculina na fala de um personagem cujo corpo tende a perder-se por entre os carros e corpos da multidão. Aqui, a sobreposição de elementos pertencentes a planos

---

⁹ XAVIER, Valência. “Que belo as bellas!” *Jornal Imagemovimento*, São Paulo, n. 3, jun. 1987.

diferentes levando a uma forma de poluição visual é reiterada, só que por meio de um artifício técnico diferente.

O referido plano faz parte de uma seqüência na qual é mostrado um dia de trabalho da moça da perna ferida. Como ocorre em outras seqüências, não é possível caracterizar o trecho do filme por uma ação de um determinado personagem. Neste caso, a presença da mulher emoldura uma sucessão de vários deslocamentos feitos por James no centro da cidade. Uma de suas características é a presença de uma grande quantidade de transeuntes e automóveis, em diferentes planos em relação à lente, mesclando-se com a própria presença corporal dos protagonistas. Para esse efeito, contribui um posicionamento específico de câmera em relação aos personagens e o tipo de lente utilizado.

Os corpos destes últimos são recorrentemente abordados de longe, deixando-se um espaço entre eles e a câmera, por onde passam carros e transeuntes. Nas imagens, vemos, entretanto: de planos gerais, nos quais os personagens mesclam-se à multidão, a *closes* de seus rostos, permitidos pelo uso de uma lente *zoom*. Mesmo nas situações de *closes* há um tipo de integração dos automóveis, transeuntes e personagens proporcionada pelo uso do *zoom* com uma distância focal grande. O fenômeno leva ao achatamento das distâncias entre os diferentes planos, situados entre o primeiro plano e o plano de fundo. O resultado é assim a limitação da profundidade de campo e a transformação dos corpos e carros que passam à frente e atrás dos personagens em borrões. É o caso da imagem deste vendedor de raízes, à qual está associada a seguinte fala: “Essa raiz salva qualquer marido do vexame, na hora de cumprir a sua obrigação de esposo. Tomando um chá dessa raiz o distinto não precisa chegar em casa cansado... tô com sono!?”

O vendedor de raízes faz propaganda de seu produto no meio da multidão. Logo no início, a sua frente, passa um rapaz encapuzado. Ao fundo, vemos um homem dançando com um boneco e diversas pessoas passando. Há pelo menos quatro profundidades que se aproximam, correspondentes aos personagens aqui citados. São elas: aquela do rapaz encapuzado, a do vendedor, a do homem com o boneco e a das pessoas passando ao fundo.

Tratando ainda dos desdobramentos da tendência à integração dos corpos entre si e destes com o espaço urbano na região central da cidade, merece destaque mais uma seqüência. Ela apresenta uma das raras vezes onde algum tipo de projeto é formulado verbalmente, embora haja o mesmo contraste com o esfacelamento total dos corpos de James e do violeiro na multidão.

O plano em discussão faz parte de uma série de imagens na qual James e o violeiro perambulam nas imediações do que corresponde, no espaço real da cidade, à Estação da Luz. Ainda caracterizada pela presença da multidão e da forma de abordagem dos personagens acima referida, nela os rapazes estão em frente à estação de trem, na esquina formada pelas ruas que se cruzam, em frente ao seu portão de entrada principal. Durante o plano, o espectador vai sendo afastado progressivamente em relação aos protagonistas, por meio de um *zoom-out*. A câmera está posicionada do outro lado da rua, em frente à saída da Luz, existindo entre eles dois trechos de via. James conversa com o violeiro a respeito de sua mãe e suas duas irmãs, anunciando tratar-se do aniversário de uma delas, a Aspázia. Ele convida então o músico para acompanhá-lo à casa das irmãs, situada às margens da represa Billings, e tocar uma moda para a aniversariante.

No meio da multidão, ao longe, depois de serem perseguidos por uma panorâmica horizontal, os dois conversam em frente a uma banquinha. A imagem foi feita de tal maneira que, com a câmera posicionada do outro lado da rua em relação a eles, há uma enorme quantidade de pessoas passando em diversos sentidos, como um formigueiro, encobrindo os corpos dos dois.

Para o mesmo efeito contribuem ainda os carros e um enorme caminhão, que afluirão pelos dois lados da esquina e virão em direção à câmera, saindo pelo canto inferior esquerdo do quadro. Decorridos alguns segundos, um *zoom-out* amplia o campo, afastando-se mais ainda dos personagens e passando a enquadrar toda a fachada do prédio na frente do qual eles conversam. A partir deste momento, ao pé de um prédio sujo e decadente, os dois perdem-se na multidão. Esta ocupa apenas o início da parte inferior do quadro. Colaboram para poluir ainda mais a visão os postes e os fios de eletricidade, acompanhados pelos cabos de energia de bondes.

Neste trecho é visível o descompasso entre as falas e os gestos dos personagens ao fundo. Se estivéssemos realmente naquele local, do outro lado da rua, não seria possível escutar a conversa dos dois. Candeias provavelmente pediu que os protagonistas gesticulassem e apontassem para o prédio da esquina, para depois encaixar as falas. O

interessante é o tipo de proximidade criada em relação aos personagens: o espectador escuta as falas, mas não identifica nos personagens os movimentos labiais e gestuais relativos à sua enunciação. Depois do *zoom-out*, a cisão é ainda mais explícita. As falas continuam, mas os corpos dos protagonistas são praticamente indistinguíveis da massa de pessoas.

A referida cisão entre a imagem dos corpos, esfacelados, e as falas indica um intrigante contraste. Exatamente num momento de formulação de projeto, no qual é explicitado algum poder dos personagens diante do desenrolar da narrativa, os seus corpos são engolidos pela multidão da forma mais brutal até então presente no filme. Em termos interpretativos, estas imagens demonstram uma dificuldade em expressar, por meio de imagens, a tomada de decisões por parte dos protagonistas. Problema que assumirá ares diferentes a partir do deslocamento dos personagens para a *Billings*.

Este projeto apenas verbalizado não corresponde somente ao primeiro grande deslocamento espacial presente no filme, ligando a região central às margens da *Billings*; um deslocamento mal sucedido, já que, depois da viagem de trem, os desolados personagens encontrarão apenas uma casa abandonada. Tal projeto indica também o esboço da união corporal entre o violeiro e Aspázia que, como veremos, não será efetivado.

Margens da Guarapiranga, sexo, lixo: união entre os corpos

Primeiro grande deslocamento espacial dos personagens referidos acima leva, portanto, ao delineamento da cidade estetizada de *As Bellas da Billings* a partir de dois espaços complementares: região central – margens da represa Guarapiranga. Neste último espaço, a tendência à união dos corpos com a multidão e deles com o espaço da cidade, presente na abordagem da região central da capital, assume uma tendência mais explícita de união entre os corpos e destes com o lixo. Diferenciando-se um pouco da relativa falta de poder dos personagens na região central, na casa situada às margens da represa existe finalmente um esboço de projeto, apresentado por meio de imagens. Trata-se de um tipo de projeto ainda frouxo, sem configurar-se enquanto núcleo, em torno do qual gravitam todas as ações e deslocamentos dos personagens. Seus resultados encontram-se visíveis

numa aproximação cada vez maior entre os corpos e em seus aspectos plásticos. Nos momentos de explicitação do referido projeto, a configuração assumida pelos corpos permite sugerir continuidades em relação à forma de abordagem dos mesmos feita na região central da cidade.

Muitas das imagens relacionadas a este espaço são internas, feitas com um tipo de iluminação que incide de forma preponderante sobre os personagens, contribuindo para a criação de uma nova chave de leitura da relação entre os corpos. Os contrastes entre corpos (iluminados) e fundo (escuro), a falta de definição dos contornos dos corpos ocasionada pela saturação de luz, além da necessidade de abordagem de corpos próximos entre si, são resultado de uma iluminação próxima ao precário. Isto contribui para a granulação das figuras e para a tendência, em alguns momentos, de indistinção dos corpos entre si, em oposição ao breu do fundo escuro. Sob a forte luz, os corpos revelam-se como materiais maleáveis: os cabelos esfacelam-se por causa da luz e, em alguns momentos, as cavidades dos rostos são tomadas por sombras, como se a fonte de luz estivesse situada numa região acima dos personagens.

Assim como os prédios e cortiços da região da Boca do Lixo e outros espaços deteriorados presentes nos filmes do cineasta, a casa às margens da represa é dominada por detritos, sucatas e sujeira. O mato toma conta de seu jardim de entrada e seu aspecto decadente transmite um ar de total abandono. A aspereza das imagens feitas neste espaço, com a contribuição da forma de iluminação mencionada, sugere aproximações entre as texturas dos corpos e dos restos de comida/lixo, recolhidos pela mãe de James em um restaurante da região. O aspecto visceral do impacto dos personagens comendo restos de comida com as mãos pode ser assim também atribuído às próprias relações estabelecidas entre os personagens no espaço desta casa. Relações que gravitam em torno da idéia de decadência da família enquanto instituição pautada em moldes católicos, defendida a unhas e dentes pela mãe de James, Aspázia e Verônica.

Apresentada inicialmente apenas por meio de uma voz *off* e uma imagem na qual aparecem somente as suas mãos, a mãe das personagens funciona como um panótipo, percebendo tudo o que acontece, presente em todos os cômodos por meio de sua voz, integrada fisicamente ao espaço da casa e com ele compartilhando a decadência. Fumante desenfreada e já com pigarro, esta senhora tem como principal preocupação a defesa da

honra da família, materializada na virgindade de Aspázia. Para tanto, exige que Verônica, tratada pela mãe de “arrombada” por ter feito sexo antes do casamento, vigie constantemente o namorado da irmã. Todavia, o questionamento do catolicismo da mãe assume no filme traços cômicos, explorados por meio de ambigüidades ligadas à veracidade da virgindade de Aspázia. É sob este nicho de questionamentos morais, assumindo traços de aliança matrimonial, que se coloca a possibilidade de união corporal de dois casais: Aspázia e o violeiro; Verônica e Belfiori, um trambiqueiro da Boca do Lixo, conhecido vulgarmente pelo apelido de “lanceiro”.

A união entre estes dois casais será formulada imagneticamente pouco depois de James apresentar o Violeiro à sua irmã Aspázia. Neste plano, feito na sala de entrada da casa, Aspázia e o violeiro encontram-se em primeiro plano, de perfil, cada um ocupando um dos lados do quadro. No espaço existente entre os dois, mais ao fundo, se vê a entrada da casa, por onde aparecem Verônica e Belfiori, dando continuidade ao par formado pela irmã com o Violeiro.

O esboço de projeto, formulado na referida imagem, será posteriormente retomado em outra seqüência do filme, na qual os personagens masculinos investem sobre as moças. O violeiro tocará uma música de amor para Aspázia; Belfiori fará um longo discurso a respeito de seu passado, sua virilidade e suas qualidades enquanto homem digno de ser aceito como esposo. Durante estes dois momentos, independentemente do resultado obtido com as investidas, a relação entre os corpos, construída por meio da iluminação e da proximidade física, sugere uma integração entre os protagonistas. Este movimento é coerente com a proposta implícita na última imagem descrita.

A investida do violeiro será representada por uma pequena ruptura no filme para a apresentação de um número musical feito pelo personagem que é interpretado por um músico sertanejo de renome na vida real: Almir Sáter. O número é mostrado por meio de um único plano, talvez o mais longo do filme. Nele, o violeiro encostado numa parede toca para Aspázia, cujo corpo cintila em torno da figura do músico, partindo de uma situação de distanciamento para uma aproximação cada vez maior. A imagem foi realizada em um canto bastante escuro da casa, exigindo uma iluminação bastante forte que, no entanto, dá conta de iluminar apenas os objetos e corpos de tonalidades mais claras presentes: rostos, corpos, violão e, parcialmente, alguns dos tijolos de uma parede.

A canção cantada pelo violeiro é triste, como um último suspiro, relatando o fim do primeiro amor como algo irremediável. A incapacidade de reafirmação e a conseqüente nostalgia são compartilhadas pelos corpos dos personagens. Os cabelos da atriz, assim como o seu perfil, em alguns momentos se esfacelam por causa da forte luz contrastando com a escuridão. O mesmo acontece com o rosto do Violeiro, que possui também alguns trechos dominados pela escuridão.

Quanto à relação dos corpos entre si, no decorrer do plano, eles passam de uma situação de distância para uma aproximação. No início, um de cada lado do quadro: ela mais próxima à câmera, no canto direito; ele, mais ao fundo, do lado esquerdo, no final da linha diagonal delineada pela parede. Logo, Aspázia aproxima-se do violeiro, posicionando-se do seu lado direito, mas atrás dele em relação à câmera. Num segundo movimento, a garota gira em torno dele, passando entre o violeiro e a câmera, e se posicionando agora do seu lado esquerdo, porém mais próxima à câmera, deixando-o mais ao fundo. Comparando estes três momentos, no primeiro a distância entre os dois é maior, separados pela longitude em relação ao muro. Nas duas outras ocasiões, os corpos se sobrepõem. Ainda que a distância de cada corpo em relação à câmera seja diferente, a luz estourada limita a percepção da profundidade de campo, dando ênfase a união destes corpos, tomados cada vez mais como volumes, ou vultos, cuja iluminação sugere uma tensa relação com o fundo preto. Os seus contornos adquirem uma maleabilidade permeável à escuridão, abolindo qualquer tipo de poder dos corpos sobre o espaço, já que o mesmo, enquanto breu, não existe.

Depois deste longo plano e da má recepção da canção por parte de Aspázia, é a vez de Belfiori exhibir-se para Verônica. A tentativa de conquista é representada por meio de dois outros planos, relativamente longos, nos quais o efeito da iluminação sobre as faces dos personagens reproduz as tensões com o escuro do fundo. Há uma pequena diferença quanto aos movimentos estabelecidos entre os corpos, variando de uma sobreposição em planos diferentes em relação à câmera, para movimentos circulares de um dos corpos em torno do outro.

A sensação predominante nestes dois planos é, ainda, um tipo de nostalgia em relação a um passado distante. Com orgulho, Belfiori relata a sua história, atentando para a grande quantidade de trabalhos por ele já realizados, de ladrão à “Belfiori do pedaço”, reconhecido pelos frequentadores da Boca. A entonação de sua fala e a sua afirmação como um personagem denso, quando comparado com outros dos filmes do cineasta, sugerem algum tipo de poder por parte de Belfiori. Poder este, porém, limitado pela forma de iluminação, que novamente leva à indefinição de seus contornos físicos, resultante da saturação de luz.

O primeiro destes planos é composto a partir do jogo entre Belfiori, em primeiro plano, falando em direção à câmera, e os outros personagens, aparecendo por trás de seus ombros; ora pela direita, ora pela esquerda. A profundidade de campo está, novamente, limitada pela forma de iluminação, que cria um contraste muito grande entre o escuro e o claro. Os rostos estão bastante próximos à câmera, sugerindo união entre si, num contexto de tensão com o fundo, em cujo preto quase se esfacelam.

No segundo destes planos, Verônica gira em torno de Belfiori, enquanto este último continua a galanteá-la. A luz é novamente forte, iluminando somente os dois personagens, em frente a um fundo escuro, no qual é possível enxergar apenas alguns tijolos da parede e o apagado perfil de alguém encostado.

Em *As Bellas da Billings*, assim como no filme *A herança*, do mesmo cineasta, há uma tradução em termos plásticos, relacionada à abordagem dos corpos, de questões/problemas formulados no âmbito da narrativa do filme. No caso deste último filme, a relação conflituosa entre o personagem principal Homeleto e os carrascos de seu pai é uma das questões centrais a estimular as ações dos personagens. No final do filme, auge da briga entre eles, tal conflito assume dimensões plásticas, configuradas pela tensão dos corpos brigando entre si, abordados por meio de enquadramentos bastante próximos e também tensos. No urbano *As Bellas da Billings*, a tendência à união entre os corpos vai sendo atenuada durante o filme, atingindo o auge numa das seqüências finais, na qual os personagens dançam tango dentro da casa. Neste momento, uma luz forte, mas direcionada a uma região limitada, faz com que os corpos se transformem em simples borrões, de delineamento quase indefinido, sobre os quais passa a deslizar, reafirmando o seu poder sobre os personagens e os transformando efetivamente em uma massa modelável.

A referida seqüência de imagens é iniciada pelo *close* de uma garrafa de champanhe sendo estourada: a espuma branca escorre pelo gargalo, reproduzindo um orgasmo masculino. A trilha musical, um tango, contribui para aumentar a majestade do momento: uma ode à união dos corpos. Nestes planos, diversos dos personagens, antes presentes apenas no espaço do centro da cidade, encontram-se presentes: a moça da ferida na perna, o vendedor de raízes e uma dançarina que dança com um boneco. Agora estão unidos em um mesmo espaço, rompendo as distâncias entre a região central e as margens da represa.

O resultado da investida parece ter sido diferente para os dois personagens masculinos. O violeiro nada consegue, Aspázia o chama de “pé rapado”, reafirmando a rígida educação dada pela mãe, de acordo com a qual é preciso casar-se virgem e com um rapaz rico e trabalhador. Durante a cena da dança, os dois apenas observam, sentados em um canto. Já para Belfiori, a união quase total dos corpos por meio da dança coloca-se como uma resposta positiva, mas sem maiores desdobramentos. A transformação dos corpos em volumes e texturas coroa a sua união que, por sua parte, permite uma derradeira aproximação entre eles e os restos de lixo/comida, deglutidos pelos personagens com as próprias mãos, em refeições consideradas por Belfiori como “nada católicas”.

Assim como o momento da dança, nas refeições feitas com os restos de comida recolhidos pela mãe, num restaurante da região, em um latão velho de tinta Suvinil, o ato se dá ao som de um tango. O contato direto com o lixo/comida e a viscosidade do alimento causam inicialmente uma repulsa no espectador, aos poucos contornada pela majestade nostálgica sugerida pela música. Outra faceta possível da promiscuidade envolvendo lixo/comida e corpos será apresentada no final do filme. Na sequência final os restos de comida são abordados por meio de *closes*. São dois pratos e um penico, contendo restos de macarrão, frango e almôndegas destroçadas, de forma a salientar apenas a sua textura e plasticidade, tomados como formas fragmentares, dejetos que explodem ao olhar. Tomados cruamente como formas não-uniformes, a sua forma de abordagem permite aproximá-los daqueles corpos indefinidos que dançam ao som do tango.

Em trecho de estudo a respeito do filme, Gamo indica o lixo como uma maneira de sobre vida, colocada a estes personagens que vagam, sempre à procura de algo ou algum modo de continuar a viver. A apresentação de sua relação com a comida/lixo “cria momentos de abjeção que são aos poucos transformados pelo que poderíamos identificar como uma tentativa dos personagens de ‘reprocessar’ aquele lixo”¹⁰. Ou seja, associado a um primeiro momento de aversão, há uma certa crítica social, por meio da idéia dos restos de comida rejeitados por classes abastadas, sendo transformados em comida para uma camada marginalizada.

Conclusão

A cidade estetizada de *As Bellas da Billings* parece respeitar um dispositivo de integração dos corpos entre si e com o espaço. Levando a uma indistinção cada vez maior do delineamento dos corpos, tal dispositivo parte do esfacelamento destes na poluída paisagem urbana representada (região central da cidade), em direção a um tratamento dos corpos como matéria plástica, provida de textura e volume, que se integram entre si, em contraste com o fundo escuro da casa (margens da Guarapiranga). Os dois vértices deste dispositivo baseiam-se na afirmação dos corpos como substâncias maleáveis, sobre os quais a câmera tem o poder de aproximação, distanciamento, chicoteamento e recorte. São

---

¹⁰ GAMO, Alessandro. *Op. Cit.* p. 39.

inúmeros os *zooms* e panorâmicas do filme, usados com o objetivo de perseguir tensamente os personagens e o espaço no qual eles se integram.

A tentativa vã de afirmação dos personagens enquanto corpos delineados, refletida no plano da narrativa pelo fraco poder de ação dos personagens, é contraposta pelos resultados plásticos do referido dispositivo. As mais fortes ações por parte dos personagens são as investidas sobre as irmãs de James. Tais ações, porém, não são trabalhadas em termos de projetos solidificados e, muito menos, revertidas em poder por parte dos personagens sobre a câmera ou sobre o espaço no qual seus corpos deslocam-se.

O filme retoma também um tipo de composição plástica já referido na descrição de *A margem*: o uso de diagonais, indicando o movimento do fundo para um ponto de escape em primeiro plano, rente à borda do quadro. Ao contrário do examinado no primeiro longa-metragem do cineasta, em *As Bellas da Billings* tais diagonais não contribuem tanto para a transição do olhar e a criação de um espaço que se expande em direção ao infinito. Elas estão, aqui, ligadas às relações entre os corpos. Há a formação de um espaço em diagonal complexo, no qual os corpos transitam (caso da diagonalidade das ruas e dos prédios) e do qual também fazem parte, principalmente no caso das imagens internas, da casa na Billings. O jogo com a profundidade de campo é, entretanto ambíguo, já que o uso do *zoom* é excessivo, limitando a quantidade de imagens caracterizadas pela profundidade. Assim, existem imagens evidenciadas pela profundidade limitada, em decorrência do *zoom*, com a formação de diagonais a partir de elementos situados em planos de profundidade próxima. O espaço urbano representado parece aqui maleável. Em outros momentos, mais raros, a profundidade predomina e, contrariamente ao averiguado em *A margem*, os corpos transitam por tal espaço em diagonal de forma a ultrapassar a borda do quadro. Neste outro caso, o espaço urbano parece afirmar-se como um palco para os movimentos dos corpos. Trata-se, sobretudo, de planos tomados nas proximidades da Estação da Luz, nos quais os movimentos de automóveis e transeuntes, além dos próprios protagonistas, reafirmam a existência do espaço fora-de-campo, para o qual transbordam ruas, muros e corpos. Quanto ao tipo de espaço, é possível indicar assim uma predominância da maleabilidade, com alguns interessantes traços de resistência de um espaço como *décor*, imposto por meio da sustentabilidade das ruas e muros. Enquanto espaço maleável, e isto pode ser ampliado para as imagens feitas na casa às margens da

Billings, a cidade em si aparece como um grande amontoado de dejetos, incluído nisto os corpos, moldados como uma grande massa de argila, ou ainda o fundo de um lago, onde a carcaça de uma peixe é corroída pelos organismos decompositores.

Espaços, corpos e a cidade por meio deles reconstituída igualam-se ao lixo, seu trajeto e sua viscosidade. Neste filme, a deambulação é aquela do lixo produzido pela cidade, sobre cuja trajetória estão espelhados os corpos. Tal trajeto, por sua vez, é sensível às configurações maleáveis assumidas pelo contato entre corpos impotentes e espaços de profundidade e densidade variáveis. Enfim, mais uma das etapas da decadência da cidade enquanto espaço imponente e palpável.

Considerações finais

Tal como anunciado na introdução e, posteriormente, retomado em momentos pontuais da dissertação, uma das idéias que guiaram a descrição dos filmes foi a deambulação. A exploração das características a ela relacionadas, bem como o levantamento de dados bibliográficos a seu respeito, caminhou de forma paralela à abordagem das obras. De fato, foram encontradas poucas referências ao termo deambulação além daquelas anunciadas nas páginas iniciais, a partir de Bernardet e Douchet. As idéias do primeiro crítico referido motivaram o exame de artigos de *Cahiers du Cinéma*, durante as décadas de 1950-70, em busca do possível uso do referido termo, ou de desdobramentos do mesmo, por críticos e cineastas franceses ligados à Nouvelle Vague. Tal busca, entretanto, indicou tratar-se de uma idéia presente em algumas críticas a respeito do cinema moderno, embora não de forma sistematizada. As referências levantadas, indicadas na introdução do trabalho, apontaram questões plausíveis e palpáveis, levadas em conta durante o processo de descrição das fitas de Candeias. O exame de filmes relacionados ao referido movimento cinematográfico francês, tais como *O signo do leão* (1959), de Rohmer e *Os incompreendidos* (1959), de Truffaut, bem como de *Alemanha, ano zero* (1948), de Rossellini, também contribuiu com questões de fundo, desdobradas principalmente em torno do esgarçamento da narrativa e das relações assumidas entre corpos e espaço.

Fica por ser feito, porém, um trabalho mais amplo de sistematização, dos traços da deambulação e seus reflexos no cinema moderno como um todo, no sentido de precisar este termo e seus desdobramentos entre filmes europeus produzidos a partir do pós-guerra, bem como nos filmes brasileiros. Levando em conta os referidos aspectos da idéia de deambulação, o trabalho aqui realizado buscou pensá-los a partir do próprio embate com as imagens, chegando-se a possíveis reformulações quanto à idéia inicial. Se a deambulação existe nos filmes de Candeias, a mesma varia entre a afirmação, explicitada no “zanzar para nada” dos personagens de *A margem*, e a rarefação, consolidada no andar motivado de filmes como *Zezero* e *O Candinho*. O exame dos filmes contribuiu para se pensar na abertura do termo deambulação, uma idéia ainda não sistematizada por pesquisadores, em torno da qual gravitam conceitos importantes para os estudos do cinema. De fato, a descrição se encaminhou, indiretamente para a abordagem de questões como o espaço (a cidade cinematográfica), o corpo, o personagem, as motivações dos personagens e a forma de articulação da narrativa.

A deambulação poderia estar restrita a trechos pontuais dentro dos filmes, nos

quais os corpos deslocam-se pelo espaço da cidade, estabelecendo com ele relações que podem ir do espaço como *décor* à apresentação do mesmo por meio dos movimentos dos personagens. De fato, a abordagem aqui levada a cabo extrapolou estes simples momentos, identificáveis em algumas das fitas como grande parte dos deslocamentos dos personagens na região de várzea em *A margem* ou, ainda, os momentos iniciais do caboclo na cidade em *Zézero*. O deslocamento sem destino, típico de alguns filmes da Nouvelle Vague, tais como as andanças do personagem de *Signo do leão* (1959), de Rohmer, pelas margens do Sena, ou a corrida final de Doiniel em direção ao mar, em *Os incompreendidos* (1959), de Truffaut, entre outros exemplos, diferenciam-se daqueles presentes nos filmes de Candeias. Nestes, ainda que de forma residual, existem ínfimos traços de motivação, vislumbrados por meio dos gestos, olhares e interações entre corpos e espaço.

Outra das questões de fundo levadas em conta foi a definição dos problemas motivadores dos deslocamentos dos personagens. No contexto do início dos anos 60, os documentários realizados por Candeias com o financiamento do Governo do Estado de S. Paulo – *Polícia Feminina* (1960), *Ensino Industrial* (1962) e *Rodovias* (1962) – apontam para uma cidade como pólo de atração organizado em torno da idéia de progresso. Há em tal cidade ecos de uma metrópole aconchegante e promissora, presente em filmes dos grandes estúdios, tais como aqueles da Vera Cruz.

Como evidenciado por Machado Jr. a partir de *Candinho* (1953), de Abílio Pereira de Almeida, o cinema dos anos 50 empenhou-se na construção de uma “cidade relativamente acolhedora e otimista com as novas formas de sociabilidade que seu progresso estaria ocasionando.”¹ Os imigrantes estrangeiros ou do interior do país aí encontrariam sem dificuldades a oferta de trabalho e possibilidades de desenvolvimento que a cidade prometia. Nos referidos documentários de Candeias o progresso e as probabilidades de ascensão encontram-se projetados sobre a imponência arquitetural da cidade. Algo explicitado seja por meio do *sky line* das imagens iniciais de *Rodovias*, sucedidas pela panorâmica do Banespa; seja pela imponência do Viaduto do Chá em *Ensino Industrial*. Esta cidade espelha, nas relações estabelecidas com os espaços a ela externos, um movimento próximo àquele descrito por geógrafos e urbanistas como um crescimento ao mesmo tempo centrífugo e centrípeto da malha urbana. Sobre tal espaço unem-se a atração do fluxo de elementos a ele externos e, ao mesmo tempo, a ampliação de seus domínios por meio de uma expansão axial. Além disso, sobre ele serão

---

¹ MACHADO JÚNIOR, Rubens. “São Paulo e seu cinema: para uma história das manifestações cinematográficas paulistanas (1899-1954).” In: PORTA, Paula (Org.) *História da cidade de S. Paulo*. v. 2. São Paulo: Paz e Terra, 2004. pp. 499.

projetados os desejos e motivações dos personagens, cujos corpos unem-se às massas urbanas e aos vários braços viários de tal núcleo urbano. Uma das seqüências com maior poder de síntese da metrópole imponente com tons de progresso, relacionada ao cinema da década de 1950, é aquela a partir da qual o caipira mazzaroppiano depara-se com a cidade em *O Candinho*, de Abílio Pereira de Almeida. Nela, a cidade se apresenta por meio de um espaço puramente arquitetural, onde os corpos dos transeuntes parecem compor apenas mais um dos elementos da paisagem urbana.

Da cidade representada nestes documentários para aquela presente no primeiro longa de Candeias há drásticas mudanças. As possíveis portas de entrada para a análise destes filmes, porém, são mantidas, são elas: as relações entre corpos e espaço urbano representado, além de uma certa imantação realizada pela região central da cidade, em alguns momentos também trabalhada de forma inversa e, assim, pensada a partir de uma chave distante da idéia de progresso. Como descrito anteriormente, em *A margem* a região central é um local de contato com a vida urbana, porém já em processo de arruinamento, com toques de exploração/abuso do trabalhador pelo patrão.

Quanto à motivação dos personagens, esta deixa de se sobrepor ao espaço da cidade tomado como símbolo do progresso. Ela passa a se apresentar de formas variadas, todas de alguma maneira ligadas às configurações assumidas entre corpos e espaço. A evidência e a força de tais motivações, como descritas, variam de fita para fita. A cidade perde a face promissora, continuando como ponto de atração, mas passa a encaixar-se na modalidade de um local de degradação física e moral, tal como apontada por Bernardet² em texto já referido anteriormente.

No caso dos curta-metragens *Zezero* e *O Candinho* há o delineamento de motivações mais fortes, ambas apontando para a região da cidade como ponto de referência para os deslocamentos. Em ambos os casos, trata-se de um núcleo urbano como espaço promissor que se revela como o contrário, um pesadelo, um local de abuso dos trabalhadores e habitantes. Na primeira fita, as promessas estão ligadas aos reflexos do processo de modernização, com a propagação de meios de comunicação em massa, tal como o rádio, e a conseqüente degradação humana em termos de uma consciência de si, ou da alienação propriamente dita. No segundo filme, a motivação é uma peregrinação religiosa tendo estranhamente a cidade como destino inicial. A metrópole aparecerá como local do desencontro, do perder-se, da não efetivação.

Nas duas fitas, a cidade é um espaço sobre o qual são projetados anseios,

---

² BERNARDET, Jean-Claude. "A cidade e o campo: notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro." In: ANDRADE, Rudá de (Org.) *Cinema brasileiro: 8 estudos*. Rio de Janeiro: MEC, Embrafilme, FUNARTE, 1980. pp. 139-150.

aproximando-se da categoria de cidade como projeção mental, referida por Leutrat³, ao tratar dos filmes de Resnais. Trata-se aqui apenas um conceito tomado de forma aproximativa, já que no caso de *O Candinho*, São Paulo não aparece exatamente como uma imagem explicitamente relacionada à imaginação do caipira, e sim um espaço que assume formas plásticas, circulares e unicêntricas, contaminadas pelos movimentos e pela experiência do personagem no embate com a metrópole.

Em *Aopção*, a motivação das personagens é simplesmente a fuga, em direção às estradas que, por sua vez, levam à cidade, o ponto final e fragmentado dos infernos terrenos. Tal anseio assume os ares rarefeitos da sensação de mal estar frente à situação de vida no campo, captada por meio das sofridas e ingênuas fisionomias, além de alguns de seus devaneios. Por meio das feições se dará também o impacto com a cidade, envolvendo um misto de desilusão, exaustão e um longínquo traço de esperança. O movimento dos personagens é envolvido pelo próprio movimento centrípeto da metrópole paulistana, que parece captar os corpos como objetos dotados de inércia, um movimento meramente físico.

Ainda tratando das motivações dos personagens, em suas relações com o espaço da cidade, temos por fim o caso dos filmes *A margem* e *As Bellas da Billings*. Neles as motivações são mais moderadas, apresentadas somente em termos da aproximação entre os corpos, em ambos os casos, de dois casais. No primeiro longa do cineasta, os anseios assumem talvez o ponto mais rarefeito em toda a obra do cineasta. O clima geral de morte anunciada encobre avassaladoramente as tentativas de aproximação dos casais, apresentadas por meio da atração entre os respectivos gestos e olhares. No filme de 1987, há um projeto de união entre casais mais bem delineado, apresentado em termos de imagens e, também, por discursos e canções. A apresentação da palavra “fim” sobre restos de comida/lixo, precedida pelas palavras aflitas da mãe de James, porém, encaminha o tom geral do filme para outra questão além da simples possibilidade de aproximação entre os casais. Ou seja, o possível objetivo de união entre os corpos parece ficar em segundo plano frente à questão do lixo e seu trajeto pela cidade.

Em relação à cidade apresentada por meio dos filmes de ficção acima referidos, a modificação de sua substancialidade acompanha o processo de aproximação em relação aos personagens. Estes passam a ser mostrados em seus contatos físicos diretos com os espaços urbanos representados. Se nos documentários do início dos anos 1960 a cidade aparece primordialmente como espaço arquitetural, de maneira a guiar os

---

³ Cf. LEUTRAT, Jean-Louis. “La ville dans les films d’Alain Resnais” In: BARRILET, Julie (org.) *La ville au cinema*. Artois: Artois Presses Université, 2005. p. 239.

movimentos dos personagens e seus corpos, já nos filmes posteriores a função de tal espaço é modificada. A cidade aparecerá, com algumas exceções, de maneira majoritária em função dos gestos e deslocamentos dos protagonistas. A imponência da cidade rui, tornando-se um espaço predominantemente dominado por ruínas e detritos, dos quais fazem parte também os corpos dos transeuntes e personagens. Tal cidade perde os ares desenvolvimentistas estampados em seu espaço físico, passando a funcionar como uma espécie de espelho, ou reflexo, da situação marginalizada de personagens pouco densos psicologicamente e com projetos difusos. Como exceções à regra, pontuamos o caso de *Zezero* e *O Candinho*, onde as paisagens também estão em sintonia com a experiência dos personagens na cidade, embora estes possuam objetivos mais delimitados. Em sua grande parte deserdados, despossuídos, tais protagonistas compõem uma espécie de classe social informal híbrida. A radicalidade da situação de exclusão varia nas diferentes fitas. No caso de alguns personagens de *A margem*, por exemplo, há uma ruptura total em relação a qualquer vínculo com a sociedade, constituindo-se numa espécie de *lumpem-proletariado*. Em outros filmes, como *Aopção* e *As Bellas da Billings*, trata-se de uma marginalidade em relação ao mercado de trabalho formal. Alguns de seus personagens exercem atividades informais, num universo composto por figuras como mendigos, pedintes, prostitutas, trambiqueiros e lixeiros. Existem casos nos quais a aproximação em relação ao mercado de trabalho é sugerida como possibilidade. Os protagonistas próximos a tal categoria, entretanto, são apresentados como seres abusados, explorados pelos chefes. Assim ocorre com a loira vendedora de café de *A margem* e o caboclo operário de *Zezero*.

Tais personagens podem ser pensados como ecos, no cinema, do universo dos setores pobres e socialmente excluídos da população, adensados em decorrência da concentração de renda e do processo de modernização conservadora consolidada pelos militares a partir da década de 1960.

Voltando à questão do espaço da cidade representada (cujas fragmentaridade, dejetabilidade e transitoriedade por vezes acompanha a situação e a própria experiência dos personagens no embate com a metrópole), o mesmo assume uma aspereza maleável. Assume, entre outros traços, a granulada falta de limites do andar a esmo, a convulsão do caipira ingênuo, a imponência chocante do embate com a cidade nas cenas feitas nos viadutos, ou ainda um violento e escancarado desprezo, associado ao massacre da esfera individual dos protagonistas, por meio dos acostamentos e construções abandonadas, pelos quais ecoam intermitentes ruídos automotivos. Sobrevivem ainda alguns raros momentos nos quais o espaço urbano insurge-se como personagem, de forma

massacrante, invertendo tal relação e colocando-se como elemento que opera sobre as ações dos protagonistas. Assim ocorre no caso de *A margem*, onde o rio e a ponte incorporam a situação de transição, reverberando sobre os deslocamentos dos corpos, ou então em momentos mais reincidentes, nos quais a cidade aparece como um *sky line* seja de horizontalidade imponente, seja de esfumaçamento indiviso. Nestas últimas configurações, a cidade coloca-se como o próprio destino dos protagonistas, um espaço junto ao qual seus corpos se desintegram.

A cidade representada nas fitas de Candeias acompanha um movimento característico do próprio cinema brasileiro, no qual as cidades passam do otimismo promissor, em filmes das grandes empresas da década de 1950, ao questionamento da situação de seus habitantes, a partir do final da mesma década com fitas consideradas como uma espécie de antecâmara do Cinema Novo, como é o caso de *O grande Momento* (1957), de Roberto Santos⁴. Como indicado por Rubens Machado Jr., os primeiros mal estares intrínsecos à vida metropolitana eclodem juntamente com as desilusões quanto às promessas no campo da vida política e social, mais especificamente em relação ao desenvolvimentismo, e no campo cinematográfico, com a falência dos grandes estúdios paulistas⁵. A partir deste momento do cinema brasileiro, o reverso das leis desta cidade assume tonalidades mais sérias, com o enfoque do lado desumano da sobrevivência. Esta nova forma da abordar a cidade terá desdobramentos ainda em filmes que incorporam de forma mais explícita a experiência crítica legada, sobretudo, pelo cinema europeu do pós-guerra. Como indica Machado Jr., os filmes da filmografia de Khouri e a obra prima de Person, *São Paulo S.A.* (1965), resultarão de tal processo, levando-se em conta os reflexos de um pós-guerra brasileiro que, ao invés de envolver penosa reconstrução, se deu no contexto de um populismo desenvolvimentista incapaz de satisfazer à sociedade o quanto lhe havia prometido⁶. Neles a cidade será o palco de um esvaziamento de perspectivas, colocado pela grande metrópole.

A cidade dos filmes de Candeias se configurará por um pessimismo ainda maior quanto às dificuldades da vida no meio urbano. Mas a relativa falta de perspectivas não será vivenciada a partir da sensação de esvaziamento, mas principalmente pela violência, o incômodo, a agressão, aproximando-se das características dos filmes marginais. A cidade tende a perder as características urbanas, passando a caracterizar-se por espaços arruinados, incluindo aqui as áreas centrais, nos quais predomina o

---

⁴ Esta transformação da São Paulo no cinema pode ser apreendida a partir das descrições de Rubens Machado Jr., em _____. *São Paulo e seu cinema*. In: *Op. Cit.*

⁵ MACHADO JR., Rubens Machado. "São Paulo e o seu cinema." In: *Op. Cit.* p. 499.

⁶ MACHADO JR., Rubens Machado. "São Paulo e o seu cinema." In: *Op. Cit.* pp. 499-450.

arruinamento. Como já referido durante a descrição dos filmes, o pessimismo estampado sobre estes espaços abandonados e em ruínas nos remete a outras obras do período, tais como *Hitler do terceiro mundo* (1968) de Agrippino, ou *Orgia ou o homem que deu cria* (1970), de Silvério Trevisan. Em tais filmes, a fragmentação, a sujeira e a solidão associadas ao espaço podem ser tomadas como metáforas do próprio gesto, por parte de cineastas vivendo em um período de repressão militar. Um gesto que, segundo Ismail Xavier, referindo-se a filmes ligados à perambulação, estava “afinado ao senso de ultrapassar limites, cortar amarras”⁷.

De fato, o exame dos aspectos deambulatórios, presentes nos filmes urbanos de Candeias, apontou para questões mais abrangentes que apenas o simples deslocamento físico. O exame das inter-relações entre as motivações responsáveis por levar os personagens a deslocarem-se (incluindo aqui a satisfação ou não de tais motivações) e os movimentos por meio dos quais os corpos enfrentavam o espaço urbano representado (levando-se em conta o poder exercido por tais corpos, além da natureza do espaço por eles percorridos) apontou para um coerente jogo de reflexos entre tais instâncias. Do ponto de vista narrativo, há um relativo esgarçamento das ações dos personagens em termos de relações entre causa e efeito. Em dois dos filmes, entretanto, as motivações aparecem de maneira mais palpável, impedindo um enquadramento da totalidade das fitas do cineasta na chave de um “zanzar para nada”⁸, aparente em *A margem* e com efeitos também expressivos em *Aopção ou as rosas da estrada*. Algumas motivações, por mais levianas, são perceptíveis e envolvem a aproximação entre os corpos e entre estes e a cidade. As mesmas são assim desvendadas não por meio de palavras, mas pelos corpos, espaços, gestos e deslocamentos, apontando para elementos relativos ao enfrentamento físico, com contrapartidas plásticas, das estradas e da cidade pelos corpos dos personagens.

As referidas relações entre corpos e espaço organizam-se de forma a espelhar a relativa incapacidade de ação por parte dos páreas sociais tematizados pelos filmes, gravitando em torno das idéias de transição, circularidade, violência, fragmentação, ou ainda as de verticalidade e horizontalidade. Tais idéias nos impedem de tomar a apresentação dos personagens como meros corpos dóceis vagando por espaços. Os filmes de Candeias distanciam-se de um puro deleite estético, ligado ao simples prazer da percepção de objetos em movimento. A abordagem dos corpos em movimento pela

---

⁷ XAVIER, Ismail. “Cinema Marginal revisitado ou o avesso dos anos 80” In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (Org.). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. pp. 22.

⁸ Termo utilizado por Rubens Machado em “São Paulo e o seu cinema”, para descrever o filme *A margem*.

câmera é permeada por um jogo de tensões, já referido anteriormente, relacionado aos diferentes graus de interação e intervenção por parte da câmera. Corpos e espaços serão analisados por meio de uma abordagem que vai do simples contemplar, a uma espécie de nervosismo neurastênico. Os corpos, através de seus movimentos, são o ponto de referência para a câmera; esta nunca os deixa. A ação desta última sobre os personagens, entretanto, prevalece: com panorâmicas, *zooms*, chicotes e enquadramentos inusitados. Principalmente após *A margem*, sobre as ações e movimentos corporais são exercidas manipulações, resultando no destacamento das qualidades plásticas dos movimentos e das interações entre corpos e espaços.

A descrição dos filmes aqui apresentada é o resultado de um longo processo envolvendo a abordagem das imagens, em busca de elementos recorrentes, as diversas etapas de descrição, além da escolha de detalhes para guiar tal trabalho. Descobriu-se durante o processo a complexidade de transposição de elementos sensíveis, ligados à própria memória do pesquisador a respeito dos filmes, para a forma textual. Paralelamente, muitas hipóteses formuladas foram deixadas em segundo plano com o decorrer do trabalho, por darem conta apenas parcialmente da totalidade das obras analisadas. As mesmas, entretanto, deixaram inegáveis traços, vestígios, sobre este texto final. Mereceria destaque a representação das relações estabelecidas entre o centro da cidade e seus entornos, a partir dos filmes do cineasta. Estes apresentam a resistência de uma idéia de cidade como pólo de atração para os movimentos dos personagens, sejam eles provenientes do campo, sejam eles habitantes das imediações, ou bordas desta metrópole.

Uma idéia difusa da cidade como localidade desejável ligada à solução de determinados problemas, ou ainda a simples fuga em relação aos mesmos, permanece em alguns momentos, apontando para a região de densa urbanização como destino dos itinerários. A associação, por meio dos deslocamentos, entre áreas afastadas, de urbanização inexistente, povoadas por detritos, e regiões do centro da cidade, permitem pensar nesta São Paulo cinematográfica a partir de um tema discutido por geógrafos e urbanistas, mas também presente em filmes. Trata-se da questão da centralidade, característica das cidades industriais e que, do ponto de vista urbano, desenvolve-se através do estabelecimento de relações diversas entre o centro e seus entornos, avançando para as diversas configurações da dualidade centro-periferia⁹. A

---

⁹ Para temas ligados às relações estabelecidas entre o centro da cidade e seus entornos, além de sua posterior superação, por meio da idéia de multipolaridade Cf. FRUGOLI JR., Heitor. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Cortez, 2000.; GROSTEIN, Marta Dora. *A cidade clandestina: os ritos e os mitos*. Tese (Doutorado) FAU/USP, São Paulo, 1987;

representação da cidade por meio da existência destes dois espaços, como demonstra Sorlin¹⁰, acompanha as cidades filmadas há bastante tempo, já presente desde os anos 1930. A cidade foi assim retratada em diversos filmes como um espaço dividido em áreas contrastantes, sendo o centro local de encontro, ambicionado e urbanizado, em oposição ao subúrbio, onde não há espaços de socialização. Esta forma de apreensão da cidade pelo cinema, apresentando aproximações e distanciamentos em relação ao efetivo nível de urbanização da cidade vivida na época de realização dos filmes, assumiu tonalidades diversas a partir da metade do século XX, com o advento do cinema moderno¹¹. Quanto ao cinema brasileiro, está ainda por ser feito um mapeamento dos significados ao centro atribuídos e da representação cinematográfica de suas relações com outros espaços da cidade. Nos filmes de Ozualdo Candeias, as referidas relações devem ser entendidas a partir da compreensão dos significados ao centro da cidade atribuídos, que apresentam sutis modificações em torno de um arco limitado de particularidades, composto a partir de *A margem*. Os documentários, permeados por um tom oficial, ligado à visão que o Estado de S. Paulo tem da cidade, embebedado ainda por um desejo de progresso e desenvolvimento com vestígios populistas, servem como contraponto à cidade reconstruída a partir do primeiro longa do cineasta. Neles chega-se de fora, projetando-se sobre a região central, com suas imponentes construções apresentadas por meio de sua presença fisicamente tátil, as possibilidades de mudança de vida e desenvolvimento. O centro é ainda visto como uma espécie de coração pulsante, núcleo arterial do estado e do país. Para ele apontam as outras regiões, que devem seguir as diretrizes de desenvolvimento.

Em *A margem*, o centro se transfigura, tornando-se uma mera extensão da região de várzea, o contraponto a partir do qual vislumbra-se uma relação mais direta com os problemas mais propriamente sócio-econômicos da vida na cidade. Ainda que haja um tratamento diferente do espaço e das relações dos corpos com o mesmo, a região central não se opõe à várzea como um local da realização de ambições, mas ao contrário, como local de escancaramento das dificuldades impostas, à sobrevivência do corpo físico e da dignidade humana. Neste filme predomina uma inversão, onde a margem é o pólo de atração, e a cidade, ou seu centro, um local afastado. O centro é apenas a extensão de

---

MEYER, Regina; GROSTEIN, Marta Dora.; BIDERMAN, Ciro. *São Paulo metrópole*. São Paulo Editora da Universidade de S. Paulo: Imprensa Oficial do Estado de S. Paulo, 2004.

¹⁰ SORLIN, Pierre. *European Cinemas, European Societies 1939-1990*. Londres: Routledge. 2004. pp. 111-137.

¹¹ Sorlin demonstra como os deslocamentos entre a periferia e o centro de Roma nos filmes *Vítimas da tormenta* (1946), *Ladrões de Bicicleta* (1947) e *Umberto D* (1951) permitem pensar numa cidade onde a divisão centro/periferia não corresponde somente a uma questão espacial, mas sim a um jogo mais amplo de relações sociais. Cf. SORLIN, Pierre. *Op. Cit.*

uma interminável várzea, sem limites e em ruínas, compondo assim a representação de uma cidade decadente, cujo centro não é mais capaz de prover as expectativas atribuídas.

Nos filmes seguintes, *Zezero*, *O Candinho*, *Aopção* e *As Bellas da Billings*, o centro perde qualquer traço associado à idéia de um núcleo de trabalho e de reprodução do capital. Estes traços ainda estão presentes em *A margem* por meio do deslocamento ordenado da multidão, o reflexo das vitrines e da representação de fragmentos da vida cotidiana de trabalho de executivos. Os movimentos se desordenam, os espaços se fragmentam cada vez mais em direção a regiões abandonadas, e a Boca do Lixo eclode como região concorrente aos viadutos sobre o Anhangabaú. Existe cada vez menos oposições entre o centro e seus entornos, ambos caracterizados como regiões ligadas à exclusão.

Pensando-se na São Paulo da década de 1960, tal como descrita por geógrafos e urbanistas, a região central é caracterizada por fortes intervenções urbanísticas visando o seu desfogamento¹². A cidade passava também por um processo multipolarização, no bojo do qual novos pólos passam a coexistir, rompendo com a unicentralidade. Entre os novos pólos de referência da cidade despontavam a região da Avenida Paulista. É possível apontar certa consonância entre tal processo e a cidade reconstruída por meio dos filmes de Candeias. Neles, a cidade se fragmenta. Entretanto, nela inexistem referências aos novos pólos de referência. A região central encontra-se unida aos fragmentares e indefinidos espaços das franjas da cidade. Ambos adquirem um tom de decadência em relação ao qual não se contrapõem outros espaços. Há outros espaços em contraposição. Existe uma quase insustentabilidade, embora povoada por alguns momentos de rouca eclosão resistente por parte de espaços como os viadutos sobre o Anhangabaú, o prédio do Banespa e a Praça da Sé. Junto com a solidez do centro como espaço de referência explode-se também as próprias relações centro-periferia e cidade-campo. Tais regiões, predominantemente, passam a fazer parte de um mesmo espaço de exclusão, onde a cidade é negada em termos de imposição arquitetural, configurando-se como espaço movediço, enlameado, fragmentado, sujo.

Este espaço de exclusão, sempre com a ressalva quase soluçante de localidades historicamente conhecidas, pode ser caracterizado tomando-se por referência a descrição, feita por Sorlin, do tratamento dado à favela, ou “terceiro mundo”, pelo

---

¹² Vale a pena lembrar que as obras visando o desfogamento foram motivo de diferentes projetos e intervenções durante o século XX, como indicam os trabalhos de Meyer e Segawa. Cf. MEYER, Regina. *Metrópole e urbanismo*. Dissertação (Mestrado) – FAU/USP. São Paulo, 1991; SEGAWA, Hugo. “São Paulo, veios e fluxos: 1872-1954.” In: PORTA, Paula. Org. *História da Cidade de São Paulo*, v. 3, São Paulo: Paz e Terra, 2004, pp. 341-385.

cinema italiano. Segundo o sociólogo, o apresso à representação de tais espaços é acompanhado por uma fuga em relação à polarização centro-periferia. Tal polarização é substituída por visões mais desestruturadas das cidades. Ele descreve as favelas representadas como uma área enorme, não-coordenada, onde é permitido à cidade acumular o seu lixo, caracterizada por ferros-velhos, pelo acúmulo de objetos inúteis e os restos de ferro, algo não civilizado, selvagem. Assim como as regiões isoladas de *Accatone* (1961), de Pasolini, ou os terrenos repletos de mato de *Mamma Roma* (1962), de Pasolini, e seus habitantes, diversos dos espaços dos filmes de Candeias aproximam-se do que Sorlin denominou de “favela”, um universo separado, com personagens que, “entre capitalismo e proletariado, entre exploração e furto, (...) habitam um terceiro mundo.”¹³

De fato, apenas algumas das regiões representadas nos filmes de Candeias aproximam-se do tipo de espaço descrito por Sorlin. Entretanto a sua impregnante presença ecoa, na memória do espectador, reverberando sobre os outros espaços representados. Entre eles estão grande parte do terreno de várzea de *A margem*, onde a tônica é o interminável e o abandono. Nela, a aparição de um grupo de barracos de madeira precede a sensação de ruína, imposta pela igreja abandonada, os restos da construção de uma fábrica, além da grande quantidade de terreno com lama e mato. Outras aparições deste tipo de espaço se darão em *Zezero*, com os terrenos baldios em torno do campo de obras. Em *Candinho*, existem espaços favelizados, terrenos baldios e beiras de estrada. No caso deste último filme, o abandono toma as tonalidades escancaradas, reafirmando de forma mais contundente a negação da cidade e, também, da possibilidade da afirmação individual dos personagens, em espaços invadidos pela luminosidade exterior e pela violência dos sons automotivos. Em *Aopção*, trata-se do palco de toda a jornada das infelizes moças: acostamentos, beiras de rios, casebres precários ou abandonados ao lado das estradas, além da própria Boca do Lixo, epicentro da chegada à cidade. Em *As Bellas da Billings*, o aspecto de ruína está amenizado, dando maior ênfase ao desamparo e à deterioração urbana. Neste filme, a cidade é composta por prédios abandonados, entre cujos buracos “mocozam-se” os personagens. A cidade toma a forma de uma grande carcaça, carcomida pelos personagens: vermes, formigas, camarões.

Durante a descrição dos filmes, alguns temas e questões paralelos aos aqui abordados demonstraram-se relevantes para a compreensão da obra do cineasta. Entre estes elementos, que poderiam fomentar novas pesquisas a respeito dos filmes de

---

¹³ SORLIN, Pierre. *Op. Cit.* pp. 111-137.

Candeias, estão o irônico e catastrófico anti-catolicismo, estampado nas igrejas em ruínas e na impossibilidade, por parte de alguns dos personagens, de respeito a uma moralidade supostamente católica. A religião como um dos temas das fitas do cineasta desponta logo no primeiro documentário: *Tambaú, cidade dos milagres* (1955). Filme no qual a abordagem dos corpos e suas deformidades ganha maior relevância em relação às possíveis curas milagrosas do Padre Donizetti. Assim, neste caso, tratar da religião nos filmes de Candeias é, também, tratar da representação dos corpos.

Outra das questões vislumbradas é a sistematização dos traços estilísticos, presentes em tais filmes. A abordagem realizada contribuiu, de forma considerável, para a discussão de traços dos filmes de um cineasta que se faz presente nas diversas etapas de confecção de suas fitas. No início da pesquisa, foi difícil adentrar, destrinchar as características recorrentes em tais filmes, de estilo aparentemente sem precedentes. A violência das imagens, ora ásperas, ora com traços de limpidez chocante, possivelmente dificulta a identificação de recorrências. Estas se deixam entrever a partir do exame mais detido das imagens, revelando-se por meio de uma dualidade destacada já a partir da discussão das fotografias feitas pelo cineasta. O estilo dos filmes de Candeias, pensado em termos da abordagem dos corpos e espaços, é composto por traços situados entre uma apreensão nervosa e o simples contemplar. Dentro deste arco situam-se assim, primeiramente, a explícita ação da câmera, por meio dos *zooms*, chicotes, movimentos tensos, além da gritante textura de algumas das imagens, resultantes do trabalho com negativos vencidos. Do outro lado deste arco, há a contemplação das faces, fisionomias e corpos, de maneira próxima e detida, espontânea, aparentemente destituída de intenções. Este mesmo arco poderia ser extrapolado para outros elementos do estilo, tais como atuação dos atores, situada entre o caricatural e o espontâneo, ou ainda para as tensões existentes entre os traços documentais e de ficção.

O estudo dos filmes de Candeias possibilita diversas portas de entrada, além daquela aqui explorada. Assim como o estudo realizado, as mesmas contribuirão para a melhor compreensão do cinema moderno brasileiro, bem como das formas de oposição à decupagem clássica desenvolvidas por cineastas situados hibridamente às beiras do mercado exibidor. Quanto ao caminho trilhado até aqui, o mesmo contribuiu especialmente para a discussão dos traços assumidos pela cidade cinematográfica, em nosso caso São Paulo, em um momento de repressão política e turbulência cultural.

Referências bibliográficas

Bibliografia geral

- ABREU, Nuno César. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- ADORNO, T. W. “O ensaio como forma.” In: COHN, Gabriel. *Adorno – Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática, 1994.
- ALMEIDA, Abílio Pereira de. *Candinho*. São Paulo : Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1954?. 118 p. Mimeo. Roteiro.
- ARAÚJO, A. M. *Folclore nacional – danças recreação e músicas. vol. 2*. São Paulo: Melhoramentos, 1964.
- ARNHEIM, Rudolf. *The power of the Center*. California: Univ. of California Press, 1982.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma Antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- AUMONT, J. *L’analyse des films*. Paris: Nathan, 1988.
- _____. *À quoi pensent les films?* Paris: Ed. Segquier, 1996.
- _____. *La mise en scène*. Bruxelles: De Boeck Université, 2000.
- _____. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- _____. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- _____. *Le cinema et la mise en scène*. Paris : Armand Colin Cinéma, 2006.
- _____. *Olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

- AUTRAN, Arthur. "A margem". In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.52-53.
- AVELLAR, J. C. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Tipo Editor, 1986.
- _____. "O cinema marginal ou objetos não identificados." *Caderno de Cinema* – Departamento de Cinema do Centro Acadêmico Lupe Cotrim, São Paulo, n.7, p.02-07, 198-.
- BAZIN, André. *Qué es el cine?*. Tradução de José Luis López Muñoz. 7.ed. Madrid : Rialp, 2006. (Libros de Cine).
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica." In: _____. *Magia e técnica, Arte e política*. Ensaaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp.165-196.
- BERENDT, Joachim E. *O jazz: do rag ao rock*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- 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 vôo dos Anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- _____. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- _____. *Cineastas e Imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. "Cinema Marginal?". In: PUPPO, E.; HADDAD, V. (Org.). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. pp.12-15.
- _____. "Jean-Claude Bernardet". In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.33.

- _____. [Carta para Sérgio.] 3 jan. 1968. Arquivo Jean-Claude Bernardet/ Cinemateca Brasileira.
- BETTO, Frei. *O que é Comunidade Eclesial de Base*. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film Art: an introduction*. Reading, Massachusetts; Menlo Park, California; Londres; Amsterdam; Don Mills, Ontario; Sydney: Addison-Wesley Publishing Company, 1979.
- _____; _____. *Film Art: an introduction*. Estados Unidos: The MacGraw-Hill Companies, Inc. 5a. Ed, 1997. Edição Internacional.
- _____; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema*. Columbia: Columbia Univ. Press, 1985.
- BOURGEOIS, Nathalie; BENOLIEL, Bernard; LOPPINOT, Stéfani de. *L'Atalante – un film de Jean Vigo* Paris : Cinemathèque Française: Pôle Méditerranéen d'Education Cinématographique, 2000. pp. 82-89.
- BROWNE, Nick. “Rhétorique du texte spectaculaire.” *Communications – École des Hautes Études em Sciences Sociales / Centre d'études transdisciplinaires* (Sociologie, Antropologie, Semiologie). Seuil, 1975, no. 23, pp.202-211.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CATANI, Afrânio. “A aventura industrial e o cinema Paulista (1930-1955)”. In: RAMOS, Fernão. *História do cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- _____. CANDEIAS, Ozualdo. *A margem*. São Paulo, 1966. Mimeo. [Roteiro com descrição de ambientes e orçamento.]
- _____. *Uma rua chamada Triumpho*. 2. ed. São Paulo: ed. do autor, 2001.
- _____. [Currículo do cineasta], 1979? Arquivo Plínio Garcia Sanchez.
- CANDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Duas cidades/ Ouro sobre azul, 2004.

- CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano: Artes do fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- _____. “Andando na cidade.” In: BUARQUE DE HOLLANDA, H. (Org.). *Cidade – Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.23, 1994, p. 20-31.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- OLIVEIRA, Luiz Miguel. *Nouvelle vague*. Lisboa: Cinemateca portuguesa/ Museu do cinema, 1999.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et Pouvoir*. Paris: Editions Verdier, 2004.
- FERREIRA, J. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Max Limonade, 1986.
- GAMO, A. C. *Aves sem rumo: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias*. 2000. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Unicamp. Campinas, 2000.
- GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- _____. “Zezero.” 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.
- HOBBS, Eric. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo : Documentos, 1969.
- _____. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- 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.
- MENDES, Adilson Inácio. *Segundo relatório de pesquisa de Mestrado*. São Paulo: FAPESP, 2006. Mimeo.

- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- KRACAUER, Siegfried. *Rues de Berlin et d'ailleurs*. Paris: Éditions Gallimard, 1995.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 2004.
- PASOLINI, Pier Paolo. “A poesia do novo cinema.” *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n.7, maio 1966. pp.267-287.
- PEREIRA, Rodrigo da Silva. *Western feijoad: o faroeste no cinema brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista. Bauru, 2002.
- 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.
- PÓVOAS, Glênio. *Anotações de curso: Cinema e metrópole*. Disciplina ministrada por Jean-Claude Bernardet, Maria Dora Genis Mourão, Regina Prosperi Meyer e Marta Dora Grostein, ECA/USP e FAU-USP, São Paulo, inédito.
- PUPPO, E.; HADDAD, V. (Org.). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- RAMOS, Fernão. “Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970).” In: RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. p.299-398.
- _____. *Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- RAMOS, Fernão Pessoa (Org.) *Teoria Contemporânea do Cinema, vol. 2*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

- RAMOS, José Mario Ortiz. "O cinema brasileiro contemporâneo. (1970-1987)." In: RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. p.399-454.
- _____. *Cinema, Estado, e lutas culturais (anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- ROCHA, G. "Uma Estética da Fome." *Revista civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n.3, p.13-15, 1965.
- ROHMER, Eric. *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Paris : Union Générale d'Editions, 1977.
- SANSOT, P. *Poétique de la ville*. Paris: Payot (petite bibliothèque), 2004.
- SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969." In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. pp. 61-93.
- SENADOR, D. P. *A Margem: a ascensão de Ozualdo Candeias no universo cinematográfico*. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Jornalismo e Editoração) – ECA-USP, São Paulo, 2004.
- _____. "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.
- _____. "A *margem* versus *Terra em transe*: estudo sobre a ascensão de Ozualdo Candeias no universo cinematográfico." *Caligrama – Revista de estudos e Pesquisas em Linguagens e Mídia*, vol. 1, no. 3, set./dez. 2005. Disponível em <<http://www.eca.usp.br/caligrama/>>. Acesso em 11 out. 2006.
- SCHAETTEL, Charles. *L'art naïf*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.
- SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Anablume, 1996.
- SIMMEL Georg. "A metrópole e a vida mental." In: VELHO, Gilberto Org. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

- SIMÕES, INIMÁ. *O imaginário da Boca*. São Paulo, Secretaria Municipal da Cultura, 1990.
- STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca – dicionário de diretores*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de S. Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.
- TELLES, Vera Silva. “Anos 70: experiências e práticas cotidianas.” In: KRISCHKE, Paulo J. MAINWARING, Scott (Org.) *A igreja nas bases em tempo de transição*. Porto Alegre: L & PM: CEDEC, 1986. pp.47-71.
- TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- VIEIRA, João Luiz. [Carta para Jean-Claude Bernardet], 12 de outubro de 1981. Arquivo Jean-Claude Bernardet.
- VOLTAIRE, *Candido ou o otimismo*. São Paulo: editora scipione, 1992. 3ª Edição.
- XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. *O Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. “O Cinema Marginal revisitado ou o avesso dos anos 80” In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (Org.). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. pp. 21-23.
- _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. 3a. Edição.
- _____. “Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna.” In. *Cinemais*, n.36, out.-dez. 2003.

Bibliografia sobre cinema e cidade.

- AA. VV. *Cités-cinés*. Paris: Ramsay, La Grande Halles/La Villette, 1987.
- ARGAN, G. C. et al. *Lo spazio visivo della città: Urbanistica e Cinematografo*. XVI Convegno Internazionale di Verucchio. Bolonha: Cappelli, 1969.
- BALDIZZONE, José. “Carné, Blier et Rohmer vont... loin... en banlieue”. In: *Cahiers de la Cinemathèque. Banlieues*. N. 59/60. Institut Jean Vigo, Paris, 1994.
- BARBOSA, Andréa C. M. M. *São Paulo - cidade azul : imagens da cidade construídas pelo cinema paulista dos anos 80*. Tese (Doutorado Antropologia) FFLCH – USP. São Paulo, 2002.
- BARBOSA, Jorge Luiz. *As Paisagens Crepusculares da Ficção-Científica. A Elegia das Utopias Urbanas no Modernismo*. Tese (Doutorado em Geografia) FFLCH – USP. São Paulo, 2002.
- BARILLET, Julie et.al. (org.) *La ville au cinema*. Artois: Artois Presses Université, 2004.
- BELMANS, J. *La ville dans le cinema*. Bruxelas: A. De Boeck, 1977.
- PENZ, François. *Cinema & Architecture*. Meliès, Mallet-Stevens, Multimedia. Londres: Maureen Thomas, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. “A cidade e o campo, notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro.” In: ANDRADE, Rudá et al. *Cinema brasileiro: 8 estudos*. Rio de Janeiro: MEC – Embrafilme – Funarte, 1980.
- _____. “Entrevista Jean-Claude Bernardet.” In: SALVI, Ana Helena. *A imagem da cidade no cinema – São Paulo, anos 80*. Dissertação (Mestrado) – FAU/USP, São Paulo, 2000. p.375-391.
- BERNARDET, Jean-Claude. "Da euforia urbana a cidade palco." Arquivo Jean-Claude Bernardet, da Cinemateca Brasileira. Rascunho de artigo pertencente a produção intelectual do crítico.

- _____. "A cidade, o bem e o mal." Arquivo Jean-Claude Bernardet, da Cinemateca Brasileira. Produção intelectual do crítico.
- CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Uma outra cidade - Imagens das periferias*. Brasília, 2005.
- CINEMATECA PORTUGUESA. *Cinema e arquitectura*. Lisboa : Cinemateca Portuguesa, 1999.
- CLARKE, D. B. (Org.). *The Cinematic City*. Londres: Routledge, 1997.
- Cahiers de la Cinemathèque - Banlieues*, n.59-60, fev. 1994.
- COMOLLI, Jeal-Louis; ALTHABE, Gérard.. *Regards sur la ville*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994.
- GERVAISEAU, Henri Arraes. "O movimento opaco e cego da cidade habitada." In: CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; FABRIS, Mariarosaria. (Org.). *Estudos de Cinema*. São Paulo: Nojosa Edições, 2005. (Estudos de cinema – Socine, VI) pp.151-159.
- LICATA, Antonella; TRAVI, Elisa Mariani. *La città e il cinema*. Bari: Dedalo, 1993.
- MACHADO JÚNIOR., R. *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. São Paulo, 1989. 302f.. Dissertação (Mestrado em Cinema) – ECA-USP.
- _____. "São Paulo e o seu cinema: para uma história das manifestações cinematográficas paulistanas (1899-1954)." In: PORTA, Paula (Org.). *História da Cidade de São Paulo*, v. 2. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 456-505.
- _____. *São Paulo vista pelo cinema*. São Paulo: Idart, 1992.
- _____. *Cinema e Metrópole*. Entrevista concedida a Vera Pallamin em 2005. *Pós – Revista do Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU-USP*, n.17, jun.2005. p.10-31.
- _____. *Imagens brasileiras da metrópole: A presença da cidade de São Paulo na história do cinema*. Tese (Livro Docência), ECA-USP, São Paulo, 2007.

- _____. "Uma São Paulo de revestrés: Sobre a cosmologia varziana de Candeias",
Significação — Revista brasileira de semiótica, nº28. São Paulo: Centro de
Pesquisa em Poética da Imagem, CEPPI, Annablume, CTR/ECA-USP, 2007.
- MARIE, M. "As andanças parisienses da nouvelle vague." *SINOPSE* – Revista de
Cinema, São Paulo, v.3, n.7, ago. 2001. p.79-85.
- MARTINI, Emanuela. "L'immagine della città nel cinema." *Cineforum*, anno 16 n. 1-2, p.
19-33, gen/feb 1976, n.151.
- MOURÃO, Maria Dora. "São Paulo: Cinema e Cidade." *Revista da Biblioteca Mário de
Andrade*, v.54, jan./dez. 1996. p. 99-109.
- NORITOMI, Roberto Tadeu. *Uma alternativa urbana dentro do cinema novo*. São
Paulo, 1997. Dissertação (mestrado) – FFLCH, dep. de Sociologia.
- POLLA, Franco. "La città e lo Spazio." *Bianco e Nero*, set./dez. 1975, ano 36, fascículo
9/12. pp. 66-83.
- PÓVOAS, Glênio. *Anotações de curso: Cinema e metrópole*. Disciplina ministrada por
Jean-Claude Bernardet, Maria Dora Genis Mourão, Regina Prosperi Meyer e
Marta Dora Grostein, ECA/USP e FAU-USP, São Paulo, inédito.
- SALVI, Ana Helena. *A imagem da cidade no cinema – São Paulo, anos 80*. Dissertação
(Mestrado) – FAU/USP, São Paulo, 2000.
- SORLIN, Pierre. "The blurred image of cities." In: _____. *European cinemas,
european societies 1939 - 1990*. Londres: Routledge, 2004, pp. 111-137.
- 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.
- VIGO, Luce. "Ce cinema qui habite la banlieue." Disponível em
<www.regards.fr/archives/1995>. Acessado em out. 2005.

XAVIER, Ismail. “São Paulo no Cinema: expansão da cidade-máquina, corrosão da cidade-arquiélago.” *SINOPSE – Revista de Cinema*, n.11, ano VIII, Set. 2006.

Bibliografia sobre a cidade de São Paulo

BÓRGUS, L. “Urbanização e metropolização: o caso de São Paulo.” In: BÓRGUS, L.; Wanderley, L. E. (Org.). *A luta pela cidade de São Paulo*. São Paulo: Cortez, 1992, p.29-51.

CAMPOS, Eudes. “São Paulo: desenvolvimento urbano e arquitetura sob o Império.” In: PORTA, Paula (org) *História da Cidade de S. Paulo – a cidade no Império 1823-1889*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. pp. 187-249.

CORDEIRO, H. *O Centro da metrópole paulistana: expansão recente*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Instituto de Geografia, 1980 (Série Teses e Monografias, 40).

FRUGOLI JÚNIOR, H. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Cortez, 2000.

_____. *São Paulo: espaços públicos e interação social*. São Paulo: Marco Zero, 1995.

GROSTEIN, Marta Dora. *A cidade clandestina: os ritos e os mitos. O papel da irregularidade na estruturação do espaço urbano no município de São Paulo*. São Paulo. 1987. Tese (Doutorado) FAU/USP. São Paulo, 1987.

JOANIDES, Hiroito de Moraes. *Boca do lixo*. São Paulo: Labortexto editorial, 2003

JORGE, Janes. *O rio que a cidade perdeu. O Tietê e os morados de S. Paulo 1890 - 1940*. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História, USP. São Paulo, dez. 2004.

MEYER, R. *Metrópole e Urbanismo*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – FAU/USP, São Paulo. 1991.

- _____. “O Centro da cidade como projeto.” In: _____. et al. *São Paulo Centro XXI: entre história e projeto*. São Paulo: Associação Viva o Centro, 1994, p. 04-05.
- _____. “O espaço da vida coletiva.” In: Associação Viva o Centro. *O centro da metrópole : reflexões e propostas para a cidade democrática do século XXI*. São Paulo: Editora Terceiro Nome: Viva o centro: imprensa Oficial do Estado, 2001.
- _____; GROSTEIN, Marta Dora; BIDERMAN, Ciro. *São Paulo Metrópole*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- MORSE, R. M. *Formação Histórica de São Paulo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- PORTÃO, Ramão Gomes. *Estórias da Boca do Lixo*. São Paulo: Livraria Exposição, s.d.
- RODRIGUES, A. P. *História urbanística da cidade de São Paulo, 1554 a 1988*. São Paulo: Carthago & Forte, 1992.
- ROLNIK, Raquel. *A cidade e a Lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo, Studio Nobel/FAPESP, 1997.
- SEABRA, Odette Carvalho de Lima. *Meandros dos rios nos meandros do poder: Tietê e Pinheiros – valorização dos rios e das várzeas na cidade de S. Paulo*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Geografia, USP. São Paulo, 1987.
- SEGAWA, Hugo. “São Paulo, veios e fluxos: 1872-1954.” In: PORTA, Paula (org.). *História da cidade de São Paulo*, v.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p.341-85.
- TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo três cidades em um século*. São Paulo: Cosac&Naify, Duas cidades, 2004

Artigos de periódicos

- A. “Mestre do cinema marginal filma As Belas da Billings.” *Jornal da Tela*, no. 21, Jan/fev, 1986.
- A. “Cineasta suspende filmagens.” *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4. Jun. 78, p.28.
- A. “Margem para muita polêmica.” *Folha da Tarde*, São Paulo, 10 maio 1968.
- A. “A história de um filme pobre que de repente ganha milhões de prêmio.” *Jornal da Tarde*, 11 mar. 1968.
- A. “Polêmica, veja esta fita brasileira tão controvertida.” 10 maio 1968.
- A. “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*, São Paulo, 19 dez. 1967.
- A. “Una prostituta sulle strade berasiliane: immagine della degradazione umana.” *Corriere del Ticino*, Muzzano, 5. ago. 1981.
- ALMEIDA, Miguel de. “Um cineasta com os olhos nas ruas.” *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1981.
- _____. “Flagrantes de uma estética bizarra.” *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 jun. 1984.
- ALMEIDA, Sérgio Pinto de. “O cinema de Rua de Ozualdo Candeias.” *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 dez. 1988.
- _____. “A margem.” In: LABAKI, Almir, (Org.) *O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil = The films from Brazil: from The Given word to Central Station*. 2ª Edição. São Paulo: Publifolha, 1998. P.70-71.
- ARAÚJO, Inácio. “Em *A margem*, Candeias escapa das fórmulas do Cinema Novo.” *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1990.

- _____. "Ozualdo Candeias." In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe. (Org.). *Enciclopédia do cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000. p.81-82.
- AUTEPA, Leonardo. "Il Festival di Locarno salvato da un exodus formato famiglia mente un cineasta brasileiro trova il coraggio della denuncia." *Corriere della Sera*, Milão, 6 ago. 1981.
- BIÁFORA, Rubem. "Um Pasolini Brasileiro." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 fev. 1967.
- _____. "Uma total surpresa" In: FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Limiar, 2000, p.42. [Citado por Jairo Ferreira como crítica de 17 de fevereiro de 1967.]
- BLANCO, Armindo. "Amor com flor e Algum Salame." *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 dez. 1967.
- _____. "Um mercado de filmes hostil aos nacionais." *O Globo*, 7 mai. 1978.
- BERNARDET, Jean-Claude. "Roberto Rossellini." *SDN Artes e Letras*, p. 6, 11 fev. 1962.
- _____. "Da personagem" *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 1. Jul. 1961.
- _____. "Ainda a personagem." *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 8 jul. 1961.
- _____. "Viaggio in Italia" *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 7. jan.1961. p.5.
- _____. "A cidade no cinema Brasileiro" *A gazeta*, São Paulo, 4.jun. 1968.
- _____. "Zezéro x o fantasma da castração." *Opinião*, Rio de Janeiro, n.9, 1 a 8 jan. 1973. p. 6.
- _____. "Porto das caixas - 1" *Ultima Hora*, São Paulo, 21.fev. 1964.
- _____. "Porto das caixas - 2" *Ultima Hora*, São Paulo, 22.fev. 1964.

- _____. "Roberto Rossellini" In: CINEMATECA BRASILEIRA. Cinema Italiano. São Paulo, 1960. pp. 50-51.
- CAMARGO, Francisco. "Candeias o homem e sua margem." *Estado do Paraná*, Curitiba, 27 ago. 1967.
- CANDEIAS, Ozualdo. "O mito da Boca do Lixo." Entrevista concedida a Lisbeth Oliveira. *Cisco*, v.2. n.7, 1987. P.11-15.
- _____. "Aos iniciados na dispendiosa arte de fotografar..." *Cinema em Close-up*, São Paulo, v.3. n.14, 1977. p.9.
- _____. "Ozualdo R. Candeias." *Cinema em Close-Up*, v. 3, n.14, 1977. pp. 8-9.
- _____. "Ozualdo Candeias." Entrevista concedida a Jairo Ferreira. *Cine Imaginário*, v.4., n.43., jun. 1989, p. 8-9.
- _____. Entrevista concedida a Tânia Savieto e Carlos Roberto de Souza. In: *Cadernos da Cinemateca Brasileira*, edição comemorativa dos 30 anos de cinema paulista, no. 4, 1980.
- _____.; REICHENBACH, Carlos. "Ciclo de cinema Bandido: entrevistas." Entrevista concedida ao Cinema Clube Oficina. São Paulo: Cineclube Oficina, s.d., p.25-41.
- _____. "Ozualdo Candeias." Depoimento do cineasta. *Cadernos da Cinemateca*, São Paulo, n.4., 1980. p. 75-87.
- CAKOFF, Leon. "Uma amarga terapia de oprimidos." *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 mar. 1984.
- _____. CAKOFF, Leon. "Apesar dos apesares, aqui estão os ferraduras". *Diário de S. Paulo*. 23 mai. 1972.
- COMOLLI, Jean-Louis. "Le signe du lion." *Cahiers du cinema*, n.161, Jan. 1965, p.101.
- DONIOL-VALCROZE, Jacques. "Les quatre cents coups." *Cahiers du cinema*, n.96. Jun. 1959. pp.41-42.

- DURST, Walter G. "Sobre Ozualdo Candeias e o Filme *Meu Nome é tonho*". Depoimento concedido à TV2/Cultura. 198-?
- CURY, Antônio Alves. "As rosas da estrada." Filme Cultura. Rio de Janeiro, Ano XV, no. 40, ago./out. 1982. pp.82-83.
- Dossiê Ozualdo Candeias. *Contracampo*. Rio de Janeiro, n.25/26, fev. mar. 2001. Disponível em <www.contracampo.he.com.br>. Acessado em set. 2005.
- FACCIONI FILHO, Mauro. "Os anjos e as Bellas." *Cine Imaginário*, Rio de Janeiro, v. III, n. 28, mar. 1988. P.6.
- FERREIRA, Jairo. "A boca faz dez anos." São Paulo. São Paulo, *Folha de S.Paulo*. 14 jan. 1977.
- _____. "Candeias, opção do cinema independente." *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 13. Jun. 78, p. 27.
- _____. "Candeias, Malfadada ou esquecida, a Boca do Lixo está sumindo." *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 jul. 1977.
- _____. "Candeias: uma aula de como fazer cinema." Artigo sem referência e sem data. Coleção Ozualdo Candeias, da Cinemateca Brasileira.
- FERREIRA, Reynaldo. "Cinema A margem". *Correio brasiliense*, Brasília, 1 dez. 1967.
- FRAGA, Ody. Candeias, "O pioneiro." *D.O. Leitura*, São Paulo, v. II, n.24, maio 1984, p.14.
- IWERSEN, Sônia Regina. "A margem, arte e morte na vida." *Estado do Paraná*, Curitiba, 13 jun. 1968.
- LAURA, Ida. "Impacto que não se repete." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30. nov. 1969.
- MENDES, Oswaldo. "Troféu ferradura o que é, o que é?". 11 jun. 1972. Artigo sem fonte, com cópia pertencente à Coleção Ozualdo Candeias.

- MOTTA, Carlos M. "Filme é como os outros deveriam ser mas não são." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 dez. 1967.
- MIRANDA, Luis Felipe. "Ozualdo Candeias." In: *Dicionário de Cineastas Brasileiros*. São Paulo: Art Editora, 1990. P.77-79.
- NARBONI, Jean. "Allemagne Anée zero." *Cahiers du cinema*, n.290. Jul. 1978. p. 47.
- PEREIRA, Miguel. "Filme de Arte: A margem." *O globo*, Rio de Janeiro, 29. nov. 1967.
- RIVETTE, Jacques. "Carta a Rossellini" In: OLIVEIRA, Luiz Miguel. (Org.) *Nouvelle Vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/ Museu do Cinema, 1999. pp. 355-372.
- RODRIGUES, Jaime. "A margem, um filme admirável." *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 2 mar. 1968.
- SALLES, Francisco Luiz de Almeida Salles. "Almeida Salles comenta Rossellini." *Curumin* - órgão informativo do Clube de Cinema de Marília, n.25, Janeiro de 1959, Marília, p.1.
- SQUEFF, Ênio. "Desafio ao senso comum na obra de Ozualdo Candeias." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18. ago.1974, pág. 22.
- VATUCK, Pola. "Uma fita equivocada de Ozualdo Candeias." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 ago. 1974.
- 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, mai. 1986. p.37-38.
- XAVIER, Valêncio. "Que belo as Bellas!" *Jornal Imagemovimento*, São Paulo, n.3, jun. 1987.