

ANGELA APARECIDA TELES

**CINEMA E CIDADE: MOBILIDADE,
ORALIDADE E PRECARIEDADE NO
CINEMA DE OZUALDO CANDEIAS (1967-92)**

Pontifícia Universidade Católica
São Paulo – 2006

ANGELA APARECIDA TELES

**CINEMA E CIDADE: MOBILIDADE,
ORALIDADE E PRECARIEDADE NO
CINEMA DE OZUALDO CANDEIAS (1967-92)**

Tese apresentada ao Programa de Estudos
Pós-Graduados em História da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo, como
requisito parcial para a obtenção do título de
DOUTOR(A) em História Social, sob a
orientação da Profa. Dra. Maria do Rosário
da Cunha Peixoto.

Pontifícia Universidade Católica
São Paulo – 2006

*A Ozualdo Candeias e a todos aqueles
que apreciam o cinema brasileiro.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, durante os anos que esta pesquisa demorou para ser feita, contribuíram com materiais diversos, sugestões, discussões informais e apoio nos momentos difíceis.

Começo pelas professoras do Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC-SP que ministraram aulas no doutorado: Profa. Dra. Yara Aun Khoury, Profa. Dra. Maria Odila Leite Dias, Profa. Dra. Estefânia K. Fraga. Aos colegas do doutorado, vindos de diferentes lugares do Brasil, muito obrigada pelas experiências compartilhadas.

Meu carinho e agradecimento à Profa. Dra. Maria do Rosário da Cunha Peixoto, pela orientação criteriosa. Ao Prof. Dr. Marcos Antonio da Silva e à Profa. Dra. Déa Ribeiro Fenélon, meu agradecimento pelas sugestões preciosas no Exame de Qualificação.

A realização deste trabalho só foi possível graças à cumplicidade que une aqueles que são apaixonados pelo cinema brasileiro. Obrigada a Noel Carvalho, Alessandro Gamo e Eugênio Puppo, por facilitarem meu acesso à obra de Ozualdo Candeias.

A Alexandre Pianelli Godoy, meu agradecimento especial, por compartilhar comigo sua paixão pela pesquisa histórica e pela leitura iluminadora do meu texto. A Salloma Salomão Jovino da Silva, agradeço também pela leitura generosa.

Meu carinho aos que afetivamente contribuíram para a finalização desse trabalho: Aparecida do Prado, Júlio Maria Neres, Pedro Irineu Hernick, Renan Teles do Carmo e Verônica Silva Teles.

Ao mestre-cineasta Ozualdo Candeias, meu carinho e agradecimento pela generosidade em emprestar materiais, doar cópias de seus filmes e pela disponibilidade em contar suas histórias.

À Capes pelo apoio financeiro.

RESUMO

Esta tese interpreta a São Paulo construída em imagens pelo cineasta Ozualdo Candeias entre 1967 e 1992 como uma problematização das trocas realizadas na fronteira entre o mundo urbano e o rural, suscitadas pelo processo de industrialização e urbanização intensificado nos anos 50. Por meio da criação de uma *estética da precariedade*, esse cineasta inventou procedimentos cinematográficos para narrar o processo de desestruturação do mundo rural paulista no seu encontro com a cidade. A desterritorialização geográfica e cultural e o movimento de reconstituição e ressignificação de novos territórios na cidade foram construídos esteticamente através da mobilidade e oralidade das populações rurais recebidas pela cidade e da precariedade urbana recebida pelo campo.

No Capítulo I discute-se a experiência histórica do Cinema da *Boca do Lixo* e sua importância na trajetória de Candeias como morador da cidade e cineasta. Partindo dos fragmentos de memória registrados em depoimentos publicados, das fotografias e documentários sobre o Cine Boca, interpretam-se os sentidos que o diretor atribuiu à rua do Triunfo como espaço social da “gente de cinema” e de outras sociabilidades que ancoravam suas existências naquela rua e imediações. No Capítulo II trata-se da representação cinematográfica do processo de desterritorialização e reterritorialização do caipira na cidade, entrelaçada à experiência de deslocamento cultural também vivido por Candeias. No Capítulo III trabalham-se os elementos do que foi aqui nomeado *estética da precariedade*: a mobilidade, a oralidade e a precariedade esteticamente elaboradas através das mesclas entre a ficção e o documentário, da desconstrução dos clichês do cinema clássico em torno da fotogenia, da diegese, dos cenários, dos personagens e da montagem.

Palavras-chave: cinema; cidade; estética da precariedade; *Boca do Lixo*; Ozualdo Candeias.

ABSTRACT

This thesis interprets the São Paulo built through images by the film maker Ozualdo Candeias from 1967 to 1992 as a problematization of the exchanges held at the frontier between the urban world and the rural one, born from the process of industrialization and urbanization intensified in the fifties. By means of the creation of a *Esthetics of Precariousness*, the film maker invented cinematographic procedures for narrating the process of unstructuring of the paulista rural world on its meeting with the city. The geographic and cultural disterritorialization and the movement of reconstitution and resignifying of new territories in the city were aesthetically constructed through the mobility and orality of the rural populations received by the city, as well as the urban precariousness received by the country.

In the chapter *Cinema and Memory: Candeias at the Trash Point*, we discuss the historical experience of the Cinema at the *Boca do Lixo* and its importance for the trajectory of Candeias as a city resident as well as a movies director. Starting from the fragments of memory registered in published statements, from the photos and documentaries on the Boca Cinema, we interpret the meanings which the director attributed to the rua do Triunfo (Triumph Street) as a social space for the “movies people”, and for some other sociabilities that anchored their existences in that street and neighborhood. In the chapter *São Paulo, between the rural and the urban*, we interpret the cinematographic representation of the process of disterritorialization and reterritorialization of the countryman in the city, interlaced with the experience of the cultural dislocation also lived by Candeias. In the chapter *An Esthetics of Precariousness*, we work the elements of what we named as the *Esthetics of Precariousness*: the mobility, the orality, and the precariousness esthetically worked out by means of the mixing up of fiction and documentary, of the disconstruction of classical cinema clichés based on photogeny, diegesis, scenery, characters and editing.

Key words: cinema; city; esthetics of precariousness; Boca do Lixo; Ozualdo Candeias.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
I – Cinema e Memória: Candeias na <i>Boca do Lixo</i>	24
1.1 – <i>Boca do Lixo: disputas por território, ontem e hoje</i>	31
1.2 – <i>Cinema como Fronteira: o Cine Boca</i>	42
1.3 – <i>Trabalhos da Memória: Uma Rua Chamada Triumpho e Festa na Boca</i> .	77
II – São Paulo, entre o Rural e o Urbano	89
2.1 – <i>Desterritorialização: a cidade deslocando o campo</i>	91
2.2 – <i>Reterritorialização do caipira na cidade</i>	117
2.3 – <i>Práticas de espaço e sociabilidades marginais</i>	136
III – Uma Estética da Precariedade	155
3.1 – <i>Ficção e Documentário: um registro híbrido</i>	158
3.2 – <i>Desconstruindo Clichês Cinematográficos</i>	174
3.3 – <i>O Presente como o Instante Privilegiado</i>	183
BIBLIOGRAFIA	205
FONTES	217
ANEXOS	221

INTRODUÇÃO

Este trabalho interpreta os sentidos atribuídos às mudanças socioculturais ocorridas na cidade de São Paulo a partir da segunda metade do século XX pelo cineasta Ozualdo Candeias, por meio dos filmes que produziu entre 1967 e 1992 - *A Margem* (1967), *Zézero* (1973), *O Candinho* (1976), *Aopção ou as Rosas da Estrada* (1981), *As Bellas da Billings* (1986) e *O Vigilante* (1992).

O cinema de Candeias não é um produto da indústria cultural, voltado apenas ao entretenimento dos espectadores, mas obra de arte produtora de reflexão e, portanto, prática social da linguagem nos termos propostos por Raymond Williams¹ – pois por meio dessa experiência ele constrói sua relação com a cidade de São Paulo e se insere nas questões sociais e políticas daquele contexto. Seu cinema não é representação, entendida como forma de expressão de uma individualidade ou de uma realidade exterior e anterior à sua própria produção, mas experiência produtora de realidade imagética que deve ser interrogada a partir de seus elementos constitutivos.

A obra de Candeias exige atenção para os seus processos criativos específicos, por se tratar de um cinema que não se limita a contar histórias a partir das formas instituídas e consagradas da narrativa cinematográfica. Seus filmes são desafiadores pelos temas, pelos personagens e pelas novas formas que criou, problematizando as regras do cinema clássico e propondo novas formas de fruição das imagens em movimento. Para compreender as questões que este diretor propõe por meio de imagens, articularam-se os sentidos mais evidentes presentes nos temas desenvolvidos, na composição dos personagens e cenários e no ritmo e duração temporal construídos pela montagem e pelo arranjo dos planos.

O tema recorrente na obra de Candeias é a mobilidade da população caipira e as novas relações que engendrou na cidade, na condição de sujeito marginalizado. Através de personagens em constante deslocamento no campo

¹ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.

e na cidade uma São Paulo foi construída imagetivamente através de fragmentos justapostos e disparatados e de espaços vazios que convidam o espectador a pensar os limites e as contradições da sociedade de consumo que se forjou a partir da intensificação da industrialização e da urbanização nos anos 50. Por meio das experimentações em torno das construções de tempo e espaço permitidas pela montagem, esse diretor provoca um deslocamento do olhar, produzindo novos sentidos para o processo de desterritorialização e reterritorialização de caipiras em São Paulo vivido nesse contexto.

A câmera de Ozualdo Candeias busca a perspectiva de personagens que viveram esse processo de transformação social e cultural na condição de marginais para provocar uma inflexão no debate sobre os significados dessas mudanças, projetadas por estratos sociais dominantes como a superação do arcaico – entendido como ignorância, pobreza, atraso econômico e cultural – pelo moderno, tido como seu contrário. Para esse diretor, a modernização idealizada combinou o arcaico, a desigualdade, a pobreza, a violência com o desenvolvimento econômico e os avanços tecnológicos, existindo apenas para os estratos dominantes da sociedade brasileira e relegando sujeitos à marginalidade social. Nos seus filmes, a problematização desse processo se dá pelo cruzamento de temporalidades que coexistem em espaços moventes, sugerindo que tanto o tradicional quanto o novo se acomodam numa sociedade de consumo precária, instituindo um presente dilatado em que elementos do passado vivenciados como resíduos se mesclam com os valores urbanos.

As criações de Candeias contribuíram para o debate político e cultural daquele momento e, sendo obra de arte, foi aqui tomada como um produto histórico, enraizado em seu tempo, mas que também se mostrou ativa e atualizada por questões do presente. Essa perspectiva, construída a partir da história social, busca situar essa criação cultural no processo sociohistórico sem explicá-la por um contexto que lhe é exterior e existente *a priori*, mas considerando-se a realidade construída na articulação entre conteúdo e forma nos filmes.

As imagens cinematográficas e os sentidos que produziu, assim como os processos de sua produção, distribuição e circulação são uma prática privilegiada para a compreensão do processo de constituição das cidades

modernas. O cinema não foi uma escolha aleatória, pois permite acompanhar práticas culturais que se instituíram em São Paulo, tornando-se um documento privilegiado para a interpretação da experiência temporal que brotou dos cruzamentos entre a cultura caipira e a urbana. Historicizar a produção de Ozualdo Candeias possibilita trazer à tona interpretações sobre as novas práticas culturais surgidas nas fronteiras do urbano e do rural que não estão materializadas em outros documentos históricos. As especificidades criativas de sua obra, as temáticas escolhidas e formas que criou apresentaram problemas culturais e políticos propostos como reflexão através das imagens moventes.

Analisar, descrever e interpretar o processo criativo de Candeias conduz a percorrer os territórios que constituiu e a perceber como a cidade construiu seu cinema e foi por ele construída. Seu cinema tornou-se sua narrativa sobre a cidade, atribuindo-lhe significados, participando da construção de memória sobre a história de São Paulo e questões específicas a ela relacionadas: o processo migratório e o cruzamento de múltiplas temporalidades no espaço urbano.

Entrei em contato com o cinema de Candeias em janeiro de 1998, a partir de uma mostra de filmes sobre São Paulo, parte das comemorações do aniversário da cidade, promovida pela Cinemateca Brasileira. O filme exibido nessa mostra, *A Margem*, de 1967, causou um estranhamento, pois não reconheci nenhuma das imagens com as quais São Paulo é normalmente identificada². A narrativa não construía nenhuma metrópole pujante e acelerada, mas apenas personagens que perambulavam o tempo todo pelas margens do rio Tietê e por espaços vazios e desconectados.

A partir de então, pensar São Paulo e seus problemas em diálogo com a experiência deste cineasta pareceu um trabalho promissor: primeiro, pela possibilidade de pensar uma cidade com a qual convivo, embora sem morar

² Refiro-me, por exemplo, ao filme *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*, de 1929, feito pelos imigrantes Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig, que vi pela primeira vez (em cópia restaurada) em 1997. Neste filme São Paulo é construída como uma cidade moderna, organizada racionalmente para o trabalho e que progredia em ritmo acelerado. São Paulo como metrópole acelerada também emerge das crônicas do jornal *O Estado de S. Paulo* nos anos 20, interpretadas por SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, Cia das Letras, 1992.

nela. Relaciono-me com a cidade sempre de fora, da periferia da Grande São Paulo, experimentando cotidianamente o sentimento de fazer parte e de estar excluída. Esta experiência também é vivenciada por milhares de pessoas que produzem e ganham a vida nessa cidade sem poder desfrutar de toda sua potencialidade.

Trabalho, estudo e me divirto em São Paulo, sendo que grande parte da minha experiência com a cidade, os itinerários que nela construí têm como referência as salas de cinema. Ir ao cinema sempre foi e continua sendo uma maneira prazerosa de estar na cidade, assim como estudar, trabalhar e participar de manifestações públicas. O cinema já fazia parte do meu universo de preocupações desde o trabalho como bolsista de iniciação científica e também no mestrado, no qual analisei as tensões e disputas constitutivas das relações entre cinema e cidade a partir do projeto de implementação do cinema educativo – que envolveu médicos, higienistas, educadores e juristas nas décadas de 20 e 30 em São Paulo.

O trabalho de pesquisa, aliado à prática docente e à minha experiência como espectadora, constituíram o cinema como temática e um desafio metodológico a ser enfrentado. Passei a interrogar o cinema a partir dos sentidos que as imagens criaram através das formas cinematográficas. Não enfrentar as questões que essa linguagem colocava ao intérprete pareceu uma maneira de limitar as possibilidades de diálogo com outras experiências históricas que estabeleceram interpretações da cidade através das imagens em movimento. O cinema é, essencialmente, a construção de tempo e espaço, muito parecido com a atividade do historiador que, situado no presente e colocando novas questões ao passado, recorta, reconstrói e projeta um novo tempo. Com essas preocupações ficou claro que as imagens eram o foco de atenção e que seria necessário construir um caminho teórico e metodológico que não as tomasse apenas como ilustrações ou complementos de práticas trabalhadas pela documentação escrita, mas como sentidos que merecem ser buscados porque ampliam a capacidade de colocar novas perguntas às experiências históricas que não estão congeladas no tempo e que permitem novos posicionamentos diante de questões que são importantes no presente.

A obra de Candeias não foi o foco de atenção principal desde o início deste trabalho. Era meu objetivo interpretar quatro filmes que tematizaram São Paulo na década de 60: *São Paulo S/A*, de Luis Sérgio Person, *A Margem*, de Ozualdo Candeias, *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, e *Noite Vazia*, de Walter Hugo Khoury, sendo que apenas os dois últimos estão disponíveis no mercado de vídeos. Entretanto, duas outras mostras de cinema fizeram que mudasse meu itinerário e tomasse apenas o cinema de Candeias como objeto de pesquisa.

Refiro-me às mostras Cinema Marginal e suas Fronteiras, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil entre junho e julho de 2001, e à mostra comemorativa dos 80 anos de Ozualdo Candeias, também realizada no CCBB em 2002³. Tais mostras possibilitaram o acesso a muitas obras que não estão disponíveis no mercado de vídeos e DVDs e que circulam apenas em cópias caseiras. Obras relegadas à invisibilidade, mas desafiadoras porque provocam o olhar e convidam à reflexão em torno de problemas que ainda não foram equacionados e que se agravam cotidianamente numa metrópole como São Paulo – refiro-me à presença de sujeitos e de suas práticas sociais e culturais marginalizadas e relegadas à marginalidade.

Essas mostras de cinema apontaram para o florescimento de um diálogo entre os profissionais e pesquisadores do cinema e a produção dos cineastas que fizeram da experimentação cinematográfica uma bandeira de luta estética e política. Tal experiência vem se constituindo no presente como uma possibilidade de enriquecimento dos debates acerca da construção de práticas cinematográficas que estão se forjando após sucessivos revezes que o cinema brasileiro tem sofrido desde meados dos anos 80 e que culminaram com o fechamento da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), em 1991, no governo Collor. Toda a década de 90 foi permeada por tentativas de revitalização do cinema brasileiro que não resultaram em um movimento autodenominado, mas em experiências múltiplas que buscam resolver as

³ A mostra Retrospectiva 80 anos Ozualdo R. Candeias aconteceu entre 30 de julho e 11 de agosto de 2002 no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo. Foi a mostra mais completa já realizada sobre este cineasta. Foram exibidos 13 longas-metragens, dois médias-metragens, oito curtas-metragens, 14 vídeos, entre ficção e não-ficção, e fotografias, além de se terem realizado três debates e um encontro com Candeias e do lançamento do catálogo *Ozualdo R. Candeias 80 anos*.

dificuldades presentes para produzir, distribuir e exhibir um filme no Brasil. Acompanhei esse movimento, mas com preocupações pertinentes ao ofício do historiador.

O contato com as produções de Candeias permitiu identificar a permanência de temas e das formas cinematográficas que criou, tornando o estranhamento inicial em experiência de deslocamento do olhar e fruição estética. Percebi que seria mais interessante aprofundar reflexões sobre o cinema produzido em São Paulo e sobre São Paulo a partir de um único cineasta, pois tal exercício permitiria não apenas interpretar filmes, mas acompanhar a experiência de um sujeito histórico que fez da sua prática cinematográfica o lugar social de onde interferiu nas questões culturais e políticas de seu tempo.

O objetivo deste trabalho é construir uma reflexão histórica sobre a cidade e o cinema a partir de preocupações da história social, ou seja, buscando compreender os sentidos das tramas sociais nas formas cinematográficas criadas por Candeias. Aqui a linguagem, entendida como prática social, não mantém uma relação de reflexo ou de duplo da realidade, mas torna-se prática constitutiva do real. A partir dessa perspectiva, busco me situar em relação às propostas de outros historiadores que constituíram o cinema como objeto de estudo.

Compartilho com outros pesquisadores a convicção de que o cinema permite a ampliação ou colocação de novas perguntas à recente experiência histórica iniciada com a revolução científico-tecnológica do final do século XIX, relacionada ao processo de crescimento das metrópoles. Esse processo pode ser problematizado a partir das questões que envolvem o cinema: a construção de novas sensibilidades e gostos por meio da produção e circulação de imagens em movimento. Alguns aspectos, no entanto, marcaram a diferença ou aproximação com outros historiadores. Entre esses aspectos, destaque-se a concepção do filme como documento e a opção por trabalhar com películas experimentais, que problematizam a narrativa clássica do cinema.

O filme é uma produção material e pode, então, ser entendido como rastro, como vestígio ao qual o historiador faz perguntas. Não é uma evidência objetiva, neutra, mas saturada pela subjetividade dos sujeitos que a

produziram. O filme pode ser tomado nesse sentido de documento histórico, mas possui especificidades. A primeira é o fato de ser obra de arte e constituir-se de uma temporalidade própria. Ao mesmo tempo, produto enraizado em sua época, carregado de historicidade, mas que se projeta além dela. O cinema é obra de arte constantemente ressignificada no sentido dado por Raymond Williams, ou seja, é constantemente reatualizada em leituras do presente sempre vivas. Ademais, a obra de arte não se refere apenas ao seu tempo vivido, mas também propõe outras realidades, constrói projetos, aproxima-se e se afasta da sua realidade, ou seja, reflete e refrata seu tempo, como assinalou Mikhail Bakhtin⁴.

Partindo dessa premissa, está-se aqui afastado da definição do filme como produto ideológico da indústria cultural, que sempre estaria a serviço de determinados interesses de classe ou de um Estado, ou seja, um testemunho de seu tempo através do qual é possível desvendar interesses ocultos e um meio pelo qual apareceria uma verdade sufocada por um Estado autoritário ou classe dominante. Dessa perspectiva, entende-se que o filme só teria sentido se cotejado com outra documentação, como complemento, pois seu sentido já está dado *a priori*. Nessa acepção, seriam sempre o Estado ou a indústria cultural os construtores do seu significado, ainda que, por um “lapso involuntário”, uma “realidade oculta” fosse revelada. Essa proposição encontra-se no trabalho de Marc Ferro⁵ e é tomada como um paradigma por membros da chamada *École Ferro*. Pensamos que tal perspectiva não considera a realidade própria do filme, ou seja, como este produz sentido, interpreta, provoca experiência temporal a partir da articulação espaço-tempo, da construção narrativa pela montagem, e não apenas do conteúdo ou diegese, ou seja, do desenvolvimento da trama. Buscar o que falta no filme, o que ele esconde, reduz a possibilidade de interpretação das reflexões nele presentes.

Da perspectiva aqui adotada, a coletânea de textos publicados por historiadores no livro *A História Vai ao Cinema*⁶ não explorou adequadamente

⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1981.

⁵ Cf. FERRO, Marc. *Cinema & História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992 ; FERRO, Marc. “O Filme: uma contra-análise da sociedade”. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976, pp.199-215.

⁶ SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (Orgs.). *A História vai ao cinema*. Rio de Janeiro, Record, 2001.

as potencialidades do trabalho com esta arte. Nos artigos publicados é perceptível que o encontro entre a história e o cinema foi realizado de maneira superficial, pois os suportes para a análise foram buscados fora dos filmes, não havendo um diálogo com a historiografia do cinema brasileiro, além de as análises ficarem reduzidas ao roteiro, desconsiderando-se os processos formais de criação cinematográfica. Assim, o artigo de João José Reis sobre o filme *Dona Flor e seus Dois Maridos* limitou-se a concebê-lo como uma boa adaptação da obra de Jorge Amado. Já o texto de Ronaldo Vainfas sobre *Carlota Joaquina* está focado nos erros históricos que contém e traz à tona o problema de este ser usado por professores. Levantando as falhas do filme, sempre em comparação com a “verdade histórica” estabelecida pela historiografia, este autor desconsiderou o fato de que qualquer filme, “histórico” ou fictício, é sempre um pensamento sobre seu tempo dentro de determinadas convenções narrativas estabelecidas. Perceber como se move nesse contexto é fundamental para compreender os sentidos que constrói. Seria mais interessante se se perguntasse: por que o filme é todo legendado? Por que a insistência em ironizar o Estado e seus representantes políticos e, sobretudo, exagerar nos estereótipos que permeiam o imaginário sobre o Brasil e o povo brasileiro? Concordo com o autor sobre os problemas que o uso indevido – não só deste, mas do filme em geral – pode acarretar na sala de aula. A grande maioria dos professores não sabe lidar criticamente com as imagens e nem com o conhecimento vulgarizado no livro didático. Por isso, acredito ser importante que as análises chamem a atenção sobre os processos de construção de sentido nas imagens, seja fotografia ou cinema.

Os procedimentos metodológicos desta pesquisa sobre o cinema de Ozualdo Candeias se aproximam do trabalho de Eduardo Morettin, na sua concepção do filme como documento e na valorização das especificidades das imagens em movimento. Este autor historicizou a produção e as formas de circulação do tema do Descobrimento a partir de *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro, considerando os diferentes suportes deste filme: a tradição historiográfica do Instituto Histórico e Geográfico, a pintura de Victor Meirelles, a música de Villa-Lobos e o cinema de Humberto Mauro. Para que o filme não fosse tomado apenas como ilustração dos documentos escritos ou

cópia da tradição pictórica, Morettin buscou o específico da sua linguagem, ou seja, levou em consideração aquilo que se encontra presente na articulação de elementos visuais e sonoros, pois a obra de Humberto Mauro “demonstra a importância da relação entre a imagem e o som quando pensamos as interfaces entre história, ficção e divulgação por meio do cinema”. Foi no processo de edição e montagem dos materiais usados no filme que Morettin localizou a escrita de Humberto Mauro, seu controle sobre o filme.

Além de perceber o quanto *Descobrimento do Brasil* se aproximava ou não dos ideais do Estado Novo e como Mauro apropriou-se do universo musical de Villa-Lobos para elaborar uma visão determinada do Descobrimento, Morettin interpretou este “filme histórico” como um esforço do poder instituído para construir uma memória de si através da mobilização de imagens referidas ao passado⁷. Esses procedimentos adotados por Morettin mostram-se interessantes para o trabalho com filmes construídos sob o modelo da narrativa clássica, pois nesse tipo de imagem o filme só ganha um sentido no encadeamento dos planos.

Algumas diferenças marcam este trabalho em relação ao de Morettin. Primeiramente, não se trabalhou aqui com “filme histórico”, ou seja, o filme baseado em “fatos históricos” e não ficção. Segundo, os filmes que analiso não foram forjados a partir da narrativa clássica do cinema, e sim das experimentações narrativas da linguagem cinematográfica propostas pelo cinema moderno; minha pesquisa procurou construir uma metodologia para o trabalho com filmes a partir dos pressupostos da história social e pretende contribuir para a interpretação de processos culturais relacionados ao contexto social mais amplo no qual está inserido o movimento das populações pobres que, ao longo da história brasileira, buscaram escapar da pobreza, da violência e da exclusão social.

As características dos filmes selecionados para a pesquisa inicial citados anteriormente apontavam para a necessidade de uma aproximação com estudos da semiótica. Foi a partir das questões colocadas pelas fitas que

⁷ MORETTIN, Eduardo Victorio. *Os Limites de um Projeto de Monumentalização Cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1937) de Humberto Mauro*. 2001. Tese (Doutorado em Cinema) apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2v.

busquei referência nas obras de Gilles Deleuze⁸ que tratam do cinema. A semiótica deleuziana sobre o regime de imagens criado pelo cinema e as suas narrativas correspondentes foram importantes para o aguçamento do meu olhar sobre as questões suscitadas pelo advento do cinema moderno e as múltiplas possibilidades de invenção narrativa a partir de novas combinações e rompimento com a narrativa clássica do cinema estabelecida por volta de 1915⁹ e, sobretudo, para pensar o cinema como uma reflexão sobre o tempo a partir dos conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo.

Tais conceitos elaborados por Deleuze possibilitaram a formulação de novas perguntas aos filmes que foram objetos de análise no primeiro momento da pesquisa e para a obra de Candeias. Passei a observar se havia a construção de personagens com identidade definida, se havia o impulso de explicar e de atribuir significados únicos às situações construídas na tela, que articulações se estabeleciam entre passado, presente e futuro, quais sentidos e leituras daquele presente eram erguidos a partir do cruzamento das múltiplas temporalidades observadas nos filmes e como as imagens e as narrativas produzem sentidos.

Na perspectiva de construir um instrumental de análise que considerasse as especificidades da linguagem cinematográfica, o trabalho de Ismail Xavier sobre o cinema moderno no Brasil foi fundamental. A partir de sua interpretação do Cinema Novo e do cinema marginal pude acompanhar a discussão da representação do tempo e da história em obras experimentais dos anos 60, percebendo como os embates travados no campo da produção cultural constituíram-se numa experiência histórica na qual múltiplas dimensões das lutas daquele período se articulavam de maneira exemplar¹⁰.

⁸ Refiro-me aos livros: DELEUZE, Gilles. *Cinema I. A imagem-movimento*. São Paulo, Brasiliense, 1985; DELEUZE, Gilles. *Cinema II. A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990. As reflexões de Peter Pál Pelbart e André Parente foram fundamentais para o acompanhamento do pensamento deleuziano sobre o tempo e a narrativa no cinema. Cf. PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, Papirus, 2000; PELBART, Peter Pál. *O Tempo Não-Reconciliado*. São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 1998.

⁹ Sobre os múltiplos cinemas experimentados antes e depois da instituição da narrativa clássica, ver MACHADO, Arlindo. *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*. Campinas, Papirus, 1997.

¹⁰ Cf. XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo, Brasiliense, 1993; XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2001.

O cinema, articulado a uma noção de cultura como modo de ser, de viver, de ver e sentir, como trabalho e memória, foi tomado nesse trabalho como um campo privilegiado para refletir sobre a experiência histórica recente de aceleração da urbanização e crescimento industrial paulista. Nesse percurso, foram importantes as reflexões de Canclini acerca da especificidade histórica da modernidade na América Latina. Segundo este autor, os questionamentos e o pessimismo em relação a esse processo histórico não estão baseados apenas na permanência das desigualdades étnicas e sociais, mas devem-se à constatação da não superação de práticas e valores tradicionais pelo advento dos processos de modernização econômica. Para Canclini, as práticas culturais são um lugar rico para entender o processo de hibridação, das mesclas interculturais que se realizam cotidianamente entre nós. Perceber como se realizam os cruzamentos de fronteiras entre as práticas culturais congeladas historicamente sob o signo do popular, do erudito e do massivo levaria a pensar como as múltiplas temporalidades existentes sob essas classificações foram trabalhadas, ou seja, conceber a modernização latino-americana como tentativas de renovação com que diversos setores se encarregam da heterogeneidade multitemporal de cada nação¹¹.

Para esse autor, entender porque coexistem culturas étnicas e novas tecnologias, formas de produção artesanal e industrial pode levar à compreensão de processos políticos mais amplos. Pode-se, por exemplo, entender porque as camadas populares e as elites combinam a democracia moderna com relações arcaicas, ou seja, porque a modernidade – pensada como projeto emancipador, que aliaria desenvolvimento tecnológico, organização sociopolítica baseada na racionalidade formal e material e no espaço público democrático – fracassou na América Latina.

Canclini salienta que a importância das práticas culturais híbridas não reside no seu poder de ação política, mas na sua atuação, na representação que pode revelar o que há de oblíquo e distinto em qualquer interação cultural. Tais considerações permitem olhar para o cinema de Candeias como criação que emergiu do cruzamento da cultura caipira com as linguagens modernas da

¹¹ CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed. São Paulo, Edusp, 2003, p. 19.

cidade. Seus filmes problematizaram o lugar dos migrantes no espaço urbano, a experiência da vida rural desterritorializada e reterritorializada na cidade, assim como sua trajetória como cineasta é um produto dessas trocas culturais vividas na cidade.

As reflexões de Benjamin¹² sobre as metamorfoses na escrita a partir da escrita da cidade, ancorada nas linguagens modernas como a propaganda e o cinema, bem como de Heloísa Cruz¹³ sobre a relação entre cultura letrada e vida urbana me levaram a olhar a experiência de Candeias como um diálogo entre cultura oral e linguagens modernas. Este cineasta mesclou elementos da fotografia, do jornal, do cinema e das narrativas orais experimentados na sua trajetória como viajante da cidade e de outras localidades do interior paulista e do Brasil. Através da sua obra cinematográfica, produziu pensamentos sobre as contradições e ambigüidades das transformações sociais e culturais dos anos 60 a 80 a partir da mobilidade dos caipiras pobres. Através das imagens moventes Candeias pensou São Paulo e a experiência de sujeitos que entraram em contato com os códigos hegemônicos do mundo urbano em condição subalterna.

O cinema de Candeias produziu, ao longo de três décadas, uma cidade em fragmentos justapostos, que se constituiu no movimento constante de suas populações marginais, instituindo territórios efêmeros, sociabilidades fluidas¹⁴. A cidade como movimento questiona as noções de identidades fechadas e das elaborações rígidas em torno de um centro único e de uma periferia fixa, ou mesmo de inclusão e de exclusão. O que está dentro e o que está fora em territórios moventes?

¹² BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. 5 ed. São Paulo, Brasiliense, 1995. Ainda sobre a cidade como escrita, ver BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole*: representação da história em Walter Benjamin. 2 ed. São Paulo, Edusp, 2000.

¹³ CRUZ, Heloísa de Faria. *São Paulo em Papel e Tinta*: periodismo e vida urbana –1890-1915. São Paulo, Educ/Fapesp, 2000.

¹⁴ ARANTES, Antonio Augusto. “A Guerra dos Lugares”. In: *Paisagens Paulistanas*. Campinas, Editora da Unicamp/Imprensa Oficial, 2000.

No Capítulo I, Cinema e Memória: Candeias na *Boca do Lixo*, discute-se a constituição da rua do Triunfo em território por distribuidores, técnicos de cinema (fotógrafos, montadores, iluminadores, roteiristas, cinegrafistas etc.), diretores, produtores e atores. Nesse espaço, instituído a partir de experiências múltiplas e de diferentes propostas de cinema, conviviam e transitavam moradores de rua, prostitutas, ladrões, cafetões e migrantes recém-chegados. Candeias participou da construção desse território como diretor de cinema e o tomou como referência espacial constante em seus filmes e como lugar de memória.

A rua do Triunfo localiza-se no bairro de Santa Ifigênia, zona central de São Paulo. Em conjunto com as ruas Aurora, Santa Ifigênia, Andradas e Vitória, forma a região da *Boca do Lixo*, construída pelas representações da crônica policial dos anos 50 como um reduto da prostituição e do crime. A proximidade das estações da Luz e Júlio Prestes e da antiga rodoviária localizada na avenida Duque de Caxias tornava esse espaço a porta de entrada em São Paulo para os migrantes que chegavam de trem ou de ônibus. Nesse espaço-social de trânsito permanente desenvolveu-se o cinema de Candeias, sendo constantemente por ele filmado e fotografado. Portanto, para compreender como Candeias se inseriu nos debates políticos e culturais sobre o cinema brasileiro é preciso situá-lo na *Boca do Lixo* e em relação às práticas cinematográficas ali engendradas.

No Capítulo II: São Paulo, entre o Rural e o Urbano, interpretou-se a problematização da relação entre campo e cidade realizada no cinema de Candeias. Quais tensões e processos sociais em formação daquele momento Candeias captou e propôs como discussão? Como Candeias construiu imagetivamente as trocas realizadas nas fronteiras entre o mundo rural e o mundo urbano?

Por meio dos filmes *A Margem* (1967), *Zézero* (1974), *O Candinho* (1976), *Aopção ou Rosas da Estrada* (1981), *As Bellas da Billings* (1987) e *O Vigilante* (1992) Candeias tematizou o deslocamento de caipiras no campo e na cidade, ou seja, o processo de desterritorialização e reterritorialização de migrantes rurais. São Paulo foi construída nesses filmes como lugar da justaposição do tradicional e do moderno, e não como a superação de um pelo

outro; como espaço fragmentado, cindido, disputado por sociabilidades marginais que inscreveram sua presença na paisagem urbana em territorialidades flexíveis. Qual é o lugar da tradição, da cultura caipira na cidade? Como ela se relacionava com o urbano, quais foram os territórios que construiu na cidade? Como essa cultura foi afetada e afetou a escrita da cidade? Para pensar esses cruzamentos temporais, foram fundamentais os conceitos de dominante, residual e emergente cunhados por Raymond Williams. No processo de deslocamento social e cultural vivido pelo mundo rural a partir da sociedade de massas (que começou a ser configurada na segunda metade do século XX no Brasil e mais especificamente em São Paulo), buscou-se pensar as relações dinâmicas que se estabeleceram entre as práticas residuais referentes ao mundo rural e a realidade hegemônica do mundo urbano. Os hibridismos que brotaram dessa fronteira permitiram refletir sobre o sentido das práticas sociais e culturais dominantes e os deslocamentos sofridos pela desestruturação do mundo rural¹⁵.

No Capítulo III, Uma Estética da Precariedade, estabeleceram-se os elementos da estética criada por Ozualdo Candeias e que aqui nomeei *estética da precariedade*. O objetivo foi perceber como o cineasta construiu a noção de realidade no cinema e como mesclou elementos da fotografia, do jornal e do cinema pela experiência em cinejornais e da produção de obras de ficção e documentários.

A *estética da precariedade* foi constituída dentro das premissas do cinema de autor e do rompimento com procedimentos da narrativa clássica do cinema. Outros elementos formais dessa estética puderam ser compreendidos por meio da construção imagética do homem brasileiro pobre, mais especificamente os tipos étnicos relacionados ao caipira. Por último, trabalhamos a duração e a construção temporal na *estética da precariedade* na forma de um tempo presente atravessado pelo passado e pelo futuro. O diálogo com o Cinema Novo realizado através de duas obras significativas de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*, e a análise do filme *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, foram importantes

¹⁵ WILLIAMS, *op. cit.*, pp. 124-9.

para estabelecer uma comparação com a experiência temporal suscitada pela *estética da precariedade*.



I – Cinema e Memória: Candeias na *Boca do Lixo*



Local de encontro de qualquer natureza costuma ser chamado quebrada, pedaço ou Boca.

Ozualdo Candeias.

No filme *As Bellas da Billings* (1987), Candeias problematizou a apropriação e os usos do centro de São Paulo por sujeitos que sobrevivem nas ruas pelas mais variadas atividades e expedientes. Nesse filme, acompanhamos as jornadas diárias de prostitutas, mendigos, punguistas, travestis, deficientes físicos, vendedores ambulantes, vendedores de raiz, violeiros e pastores evangélicos que circulam, moram e ganham a vida no Viaduto do Chá, Praça da Sé e seu entorno; no bairro da Luz, Santa Ifigênia, Bom Retiro e imediações, região também conhecida como *Boca do Lixo*.

Trata-se de uma descrição do cotidiano desses trabalhadores das ruas que procurou, por meio de um inventário minucioso, provocar uma postura crítica no espectador. Além das experiências cotidianas daquele presente, Candeias fez referência a uma situação histórica da qual participou, atribuindo outros significados àquele espaço social. Nas primeiras seqüências, há uma cena em que o diretor mergulha no passado recente do Cinema da Boca do Lixo, cujo centro aglutinador era o Bar Soberano, localizado na rua do Triunfo, bairro de Santa Ifigênia. A cena é uma das mais significativas do filme e será descrita em detalhe para que adentremos as lembranças de Candeias, materializadas em imagens moventes e constituídas como memória.

Nos créditos iniciais, ouve-se uma moda de viola – que introduz ao espaço diegético¹⁶ do filme, constituído por prédios do centro de São Paulo,

¹⁶ A noção de espaço diegético está ligada à diegese do filme e pode ser entendido como o contexto histórico, geográfico ou social no qual o conteúdo narrativo se desenvolve. Mas a diegese envolve outros elementos. Para Marc Vernet, a diegese é, em primeiro lugar, a “a história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade. A partir de então, é preciso compreendê-la como um significado último da narrativa: é a ficção no momento em que não apenas ela se concretiza, mas também se torna una. Sua acepção é, portanto, mais ampla do que a história, que ela acaba englobando: é também tudo o que a história evoca ou provoca no espectador. Por isso, é possível falar de *universo diegético*, que compreende tanto a série das ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico ou social) quanto o ambiente de sentimentos e de motivações nos quais elas surgem”. VERNET, Marc. “Cinema e Narração”. In: AUMONT, Jacques *et al.* *A Estética do Filme*. 2 ed. São Paulo, Papirus, 2002, p. 114. Esse ambiente autônomo da ficção que não inclui o espectador “será mais intenso quanto menos evidente forem as marcas de enunciação do discurso. A diegese articula-se diretamente com certas formas de narração, seja ela literária ou cinematográfica. Quanto maior é a impressão de realidade, mais diegético é o efeito da ficção. A diegese pode ser solapada, inversamente,

pela represa de Guarapiranga e pelos letreiros com o nome dos atores e dos produtores. Candeias assinou a direção, o roteiro, a fotografia, a montagem e a produção. Além da Candeias Produções Cinematográficas, a Secretaria de Estado da Cultura do Governo de São Paulo e a Embrafilme foram os produtores. Na primeira seqüência após a abertura, acompanhamos o trajeto de um caminhão da Prefeitura, que faz a coleta de lixo em frente ao Estádio do São Paulo Futebol Clube, no Morumbi, e ruma em direção a outro bairro. O caminhão chega à rua do Triunfo. Pára em frente a um bar onde homens com chapéus de peão conversam. O coletor de lixo desce do caminhão e fala com seu compadre sobre uma festa. Outro homem se dirige a ele e pergunta sobre a bolsa que traz e que havia encontrado no lixo. Ele lhe vende a bolsa, despede-se e vê-se o caminhão se afastar. A partir de então, acompanha-se o homem que comprou a bolsa em sua perambulação pelas ruas do Bairro da Luz e Santa Ifigênia.

Esse personagem, que mais tarde se saberá chamar-se Petrônio, mas que prefere ser chamado de James, é jovem, usa barba, boné, masca chiclete e carrega livros sob os braços nas suas andanças pela cidade. No filme ele funciona como uma espécie de mestre-de-cerimônias por quem conheceremos os moradores e os personagens que circulam pela *Boca do Lixo* e pelo centro. James encontra um violeiro, interpretado por Almir Sater, que veio a São Paulo tentar carreira como músico e o convida para conhecer sua família, residente na represa de Guarapiranga. Nessas seqüências iniciais o narrador¹⁷ já introduziu o tema principal: a produção, a circulação e o consumo do lixo na cidade. Outros temas que serão trabalhados ao longo do filme são a música caipira, a aculturação pela assimilação de hábitos estrangeiros, a relação dos marginais com a cultura letrada, com o trabalho e com os valores tradicionais burgueses – a família, o casamento, a virgindade.

todas as vezes em que aparecerem sinais de que se trata de um discurso construído: é o que acontece no teatro de Brecht, no cinema experimental, no descompasso de som e imagem dos filmes de Godard ou de Glauber Rocha". CESARINO, Flávia. *O Primeiro Cinema*: espetáculo, narração, domesticação. São Paulo, Scritta, 1995, p. 7.

¹⁷ Entendo o narrador cinematográfico como mediação necessária entre a representação inscrita nos diferentes planos de um filme e o público."O narrador seria, portanto, aquela entidade invisível /.../ que organiza a matéria fílmica e lhe dá uma forma de apresentação ao espectador. Por meio de hábil seleção das durações, dos campos e dos ângulos de visão, o narrador torna possível ao espectador, num certo sentido, 'entrar' no universo diegético e circular dentro dele como um observador privilegiado, que vê sem ser visto." MACHADO, Arlindo. *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*. São Paulo, Papyrus, 1997, p. 146.

Nessa sequência inicial, na cena que nomeei Bar Soberano, James – na condição de narrador – conta a história recente do "Bar dos Artistas". A câmera alta, localizada num edifício, enquadra o Bar Restaurante Soberano. James e o violeiro, caminhando pela calçada, entram pela direita. Primeiramente as pernas, e depois de corpo inteiro, entram no quadro. James pára em frente ao Soberano. Pessoas caminham pela calçada e um grupo de homens está parado em frente ao Hotel Bentivi, colado ao Soberano (provavelmente estão olhando a filmagem). James, enquadrado do alto e de costas para câmera, diz: "Olha, aqui era o Bar dos Artistas". Corta. Câmera baixa e, em primeiro plano, a tabuleta em que se lê "Bar Restaurante Soberano". Voz de James em *off*: "Mas quem mais andava por aqui era os diretor".

Corta. Câmera fechada no perfil de Bentinho, ator do primeiro longa de Candeias, *A Margem*, e de outras produções da Boca. Um *zoom out*¹⁸ faz a câmera afastar-se e vê-se Bentinho conversando com o diretor Oswaldo de Oliveira numa mesa de bar. Outro movimento de câmera, ainda no mesmo plano, um *zoom in* e vê-se entre os dois Ody Fraga, diretor e roteirista da pornochanchada. Ouvimos uma música que também compõe a trilha sonora do filme *A Margem*, no mesmo plano, como comentário sonoro, além da voz de James, sempre em *off*: "As artistas mesmo só de vez em quando. Mesmo assim as da pornochanchada. Pornochanchada não é muito comigo."

Corta. Câmera fechada numa fotografia em preto e branco. Vêem-se Carlos Reichenbach, Rogério Sganzerla e Antonio Lima na rua do Triunfo, olhando para a câmera. A foto passa para as mãos dos que conversavam numa mesa no interior do mesmo bar. Comentário de James em *off*: "Eu andei vendo umas fitas dos marginais." Câmera fechada numa foto em preto e branco de Luis Sérgio Person fazendo *ok* para o fotógrafo. Outro plano. Uma *zoom in* introduz Inácio Araújo, crítico de cinema, conversando no mesmo bar com Oswaldo de Oliveira. Câmera fechada em Carlos Reichenbach em diálogo com o crítico de cinema Jairo Ferreira, agora dentro do bar. Comentário de

¹⁸ O *zoom* é uma lente de distância focal variável cuja manipulação permite um efeito parecido com o *travelling* ou carrinho sem deslocamento de câmera. *Zoom in* restringe, aprofunda o campo, aproximando o objeto ou personagem filmado, e o *zoom out* amplia o campo, produzindo um afastamento. Cf. BERNADET, Jean-Claude *O Vôo dos Anjos*: Bressane e Sganzerla. São Paulo, Brasiliense, 1990, p. 24.

James em *off*: "Nem sei, eu fui ver porque os caras estavam sempre no jornal, no rádio e eu via eles sempre por aqui."

Corta. Jairo Ferreira conversando com outros colegas na mesa do bar. Moda de viola como comentário sonoro. Outro corte. Câmera em Candeias falando com Oswaldo de Oliveira ou Portioli. Comentário de James em *off*: "Teve um cara que andou fazendo uma festa aqui nesse bar quando a fita dele ficou pronta. Claro, eu morava no Scala, andava meio bonito." Corte final. Câmera alta fora do Bar Soberano enquadra James e o violeiro. James sentencia: "A Boca não é mais aquela!".

Nessa cena, o narrador comentou a experiência de profissionais do cinema paulista que se aglutinavam no Bar Soberano. Alguns dos sujeitos que construíram sua atuação cinematográfica a partir das condições de produção e exibição existentes na rua do Triunfo reencenaram aquela atmosfera em que, entre uma cerveja e um prato feito, os profissionais com ou sem experiência no ramo cinematográfico buscavam trabalho nas funções de técnico, diretor, roteirista ou ator de cinema.

O Soberano, construído como território dos diretores de cinema, irrompeu como memento, ou seja, uma recordação preciosa "propositadamente recuperada da grande massa de coisas recordadas"¹⁹. Através das músicas e dos comentários em *off* de James e dos movimentos de câmera, o narrador, localizado no presente (1987) reconstruiu aquela experiência histórica vivida. Ao mesmo tempo em que olhou de fora, com distanciamento, para aquele lugar, repentinamente mergulhou no seu interior como se quisesse reviver aquela experiência, mostrar a sua vitalidade, para logo depois retomar a distância temporal e decretar em tom de ironia que a "Boca não é mais aquela!". Nesse fragmento-memória, o espaço-social do Bar Soberano emergiu atualizado, como um elo vivido no presente²⁰.

O narrador fez referência a dois "gêneros" de fitas produzidas pelos diretores que freqüentavam o Bar Soberano: a pornochanchada e as "fitas dos

¹⁹ LOWENTHAL, David. Como Conhecemos o Passado. *Projeto História*. São Paulo, n. 17, nov. 1998, p. 78.

²⁰ NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História*, n. 10, 1993. Para uma reflexão da memória como reinvenção do passado de modo aberto e criativo, ver PINTO FILHO, Júlio César Pimentel. *Borges, uma Memória do Mundo*: ficção, memória, história. 1995. Tese (Doutorado) apresentada à FFLCH-USP.

marginais". Quem eram os diretores das "fitas marginais"? As fotografias nomeiam: Carlos Reichenbach e Rogério Sganzerla. Ody Fraga e Oswaldo de Oliveira são os representantes da pornochanchada. E quem era Candeias, a qual grupo pertencia? Ele é citado como um diretor que fez uma festa no Soberano para lançar sua fita, à qual o comentário em *off* faz referência, *Meu Nome é Tonho*, de 1969.

O comentário em *off* explicitou um ponto de vista crítico sobre as preferências de James, um pseudo-intelectual apreciador da cultura norte-americana. No Brasil daquele momento, de acordo com Candeias²¹, os representantes dos interesses das distribuidoras americanas, bem como a maioria dos críticos de cinema, não apreciavam as altas bilheterias da pornochanchada; quanto aos marginais, a ironia foi mais cortante: eram filmes apreciados pela crítica, mas incompreensíveis para os não-especialistas em cinema, como James.

Nessa cena, vemos condensada a marca de Candeias, um conjunto de procedimentos cinematográficos que é a sua assinatura. Primeiro, os traços de um registro-reportagem construído pela sua longa experiência em cinejornais. Quais são eles? Há nessa cena o tom de documentário que busca apreender a "realidade" sem ocultar a presença da câmera, evidenciando que se trata de um filme, não havendo interesse em construir uma ilusão de realidade objetiva sem a interferência do cineasta²². No interior do bar Ody Fraga acena para a câmera; no primeiro plano da cena, hóspedes do Hotel Bentivi estão cientes da filmagem. Outro traço narrativo de Candeias é a experimentação sonora. Nesse filme, e noutros, o narrador faz comentários, explicita seu ponto de vista através de músicas (modas de viola na maioria das vezes), ruídos e sons de animais problematizando a banda sonora, ou seja, a articulação entre imagem

²¹ Ver: CANDEIAS, Ozualdo Ribeiro. *Uma Rua Chamada Triumpho*. São Paulo, Simone R. Candeias, 2001, p. 46.

²² Na linha do documentário que se faz ver, o confronto é estabelecido entre o personagem e o cineasta, e não entre personagens, e o momento da filmagem passa a ser o momento do drama. Cf. COUTINHO, Eduardo; XAVIER, Ismail; FURTADO, Jorge. O Sujeito (Extra) Ordinário. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.). *O Cinema do Real*. São Paulo, Cosac & Naïf Edições, 2005, pp. 96-141.

e som, indo de encontro às características da banda sonora do cinema clássico²³.

Os movimentos de câmera, *zoom in* e *zoom out*, as focagens e desfocagens nos personagens produzem sentidos inesperados. Além dos efeitos mais óbvios de aproximar ou distanciar dos personagens, produz em imagem o próprio movimento da memória que ora embaralha a visão, ora elimina a distância entre passado e presente. Esses movimentos propiciam, antes de tudo, a fruição de imagens belas. Como a *zoom in* que faz passar entre Bentinho e seu companheiro, até chegar a Ody Fraga, de quem se recebe um alegre aceno²⁴. Mas o mais interessante nessa cena foi a construção da dimensão temporal da experiência vivenciada no Bar Soberano. Não há um *flash back* em que um passado vivido tenha sido plenamente explicado. A encenação das conversas entre diretores de cinema no interior do bar não tem a pretensão de ser objetiva e nem a palavra final sobre essa experiência. As assertivas de James, do lado de fora do bar, retomam a distância temporal, não escondendo o lugar do narrador, ou seja, o presente é o ponto de partida e de chegada para falar de um passado que não existe mais. O passado é vivido de novo quando emerge da lembrança; uma vez narradas, as experiências adquirem um novo sentido.

Nos filmes selecionados para análise, esta é a única cena em que se tem referência a um passado como distância temporal. Em outras películas, que serão analisadas adiante, o passado nunca é vivido como experiência primeira, totalmente distinta e explicativa, de um presente linear que caminha rumo a um desfecho determinado.

²³ GAMO, Alessandro. *Aves sem Rumo: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias*. 2000. Dissertação (Mestrado) em Multimeios, apresentada à Unicamp, São Paulo. Conforme este autor, no cinema clássico "encontramos um trabalho sonoro que não perturba o sistema ilusionista. A utilização dos sons apenas 'sublinha' as ações: os ruídos tentam representar os sons que são produzidos pelos personagens e pelos objetos ao seu redor, a música – dentro da tradição romântica – ajuda a criar os 'climas' da trama ou salientar emoções dos personagens, e as falas – dentro da herança teatral do cinema – ocupam um lugar de destaque na hierarquia da banda sonora, servindo como base para a montagem dos planos e consequentemente para o desenvolvimento da trama" (p. 57).

²⁴ Para uma análise sobre a maneira criativa de Candeias explorar o recurso da câmera *zoom*, ver ÂNGELO, Vitor. Zézero. In: PUPPO, Eugênio (Org.) *Ozualdo R. Candeias 80 anos*. São Paulo, Heco Produções, 2002, p. 72.

Partindo dessas primeiras observações, proponho pensar a experiência histórica do Cinema da *Boca do Lixo* e sua importância na trajetória de Candeias enquanto morador da cidade e diretor de cinema. Partindo dos fragmentos de memória registrados em depoimentos publicados, das fotografias e documentários de Candeias sobre o cinema produzido na *Boca*, interpreto os variados usos e sentidos que o diretor atribuiu à rua do Triunfo como espaço social da "gente de cinema" e de outras sociabilidades que ancoravam sua existência naquela rua e imediações.

Os filmes de ficção de Candeias realizados na área central, entre os bairros da Luz, Campos Elíseos, Santa Ifigênia e Bom Retiro, que documentam seus moradores e as pessoas que por ali circulavam, são construções que nos permitem pensar outras racionalidades, outras vivências que devem ser consideradas por aqueles que detêm a prerrogativa de intervenção nesse espaço. Os documentários e as fotografias sobre os sujeitos envolvidos com a atividade cinematográfica da rua do Triunfo são produções que registraram a vitalidade e a precariedade do cinema que se desenvolvia na área da cidade associada à decadência e ao baixo meretrício.

Além das atividades relacionadas ao cinema nas décadas de 1960 a 80, as intervenções do poder público naquela região durante os anos 1950 e na atualidade foram objeto de reflexão. Os elementos de violência e de negação da cidadania presentes nessas ações foram interpretados através de depoimentos de um freqüentador da crônica policial nos anos 1960, Hiroito Joanides, e dos trabalhos de pesquisadores das cidades contemporâneas.

1.1 – Boca do Lixo: disputas por território, ontem e hoje

A região formada pelos bairros de Campos Elíseos, Luz, Santa Ifigênia e Bom Retiro tem sido constituída como território por diferentes etnias e classes sociais ao longo da história da cidade de São Paulo. No presente, é possível acompanhar uma política de recuperação e valorização de equipamentos públicos, empreendida pelo poder público e pela iniciativa privada. Um novo significado está sendo escrito nesse lugar a partir da restauração dos prédios

da Estação Júlio Prestes e da respectiva construção da sala São Paulo de Música, da restauração do prédio do antigo Dops e da Estação da Luz.

Quando se desloca um pouco mais em direção ao Viaduto do Chá e do Largo de São Bento, chega-se até o Centro Cultural Banco do Brasil, recém-inaugurado na rua Álvares Penteado, próximo à sede da Bovespa. Essas iniciativas fazem parte da "recuperação do centro velho de São Paulo", que conta com uma associação civil atuante, a Viva o Centro²⁵. Não é meu objetivo discutir exaustivamente o significado dessa política, mas, *grosso modo*, pode-se afirmar que se trata de um movimento semelhante ao que vem ocorrendo nas grandes metrópoles em geral, a partir do que alguns estudiosos apontam como a constituição de paisagens urbanas pós-modernas, ou seja, a transformação das cidades pelo processo de globalização e aceleração tecnológica, que consiste na conversão do espaço urbano em mercadoria.

De acordo com Sharon Zukin²⁶, uma nova experiência (surgida por volta dos anos 1970) de apropriação e significação do espaço pode ser denominada "pós-moderna" mesmo não existindo critérios claros que distingam a cidade moderna da pós-moderna. Esse novo processo social que Zukin detectou em cidades como Nova York, Los Angeles e Detroit consiste na aceleração do consumo visual do espaço e do tempo dissociado da lógica da produção industrial. As mudanças econômicas e tecnológicas dos anos 1970, ou seja, o processo de globalização "obriga à dissolução das identidades espaciais tradicionais e à sua reconstituição sobre novas bases". As novas paisagens urbanas passaram a ser formadas por

torres altas e polidas que voltam suas costas para a rua /.../, usando seu virtuosismo técnico para encerrar uma imensa massa de trabalhadores de escritórios, turistas e consumidores em uma visão panorâmica do bazar da vida urbana. Essas paisagens não são constituídas apenas pelo novo, mas também pela restauração e renovação, ou seja, pelo *enobrecimento* de antigos

²⁵ A Associação Viva o Centro foi constituída em 1991 por entidades e empresas sediadas ou vinculadas ao centro de São Paulo, como "associação de caráter cívico e representativo, sem fins lucrativos e rigorosamente apartidária, mantida por contribuições regulares de seus associados e mantenedores, pela venda de seus produtos e serviços e ainda por doações e contribuições outras" ASSOCIAÇÃO VIVA O CENTRO. Disponível em: <<http://www.vivaocentro.org>>, acessado em 8 jan. 2006.

²⁶ ZUKIN, Sharon. Paisagens Urbanas Pós-Modernas: Mapeando Cultura e Poder. In: ARANTES, Antonio (Org.). *Espaço da Diferença*. Campinas, Papirus, 2000.

lugares da cidade industrial como espaço de consumo na última moda.²⁷

As considerações de Zukin, feitas sobre cidades distantes, ajudam a pensar como essa nova forma de apropriação do espaço urbano é assumida – ou não – quando investigamos as mudanças espaciais, sociais e culturais nos espaços urbanos brasileiros no contexto atual. Na esteira das reflexões dessa autora, o trabalho de Lia Mota sobre a “revitalização” da Praça XV, no Rio de Janeiro historiciza diferentes intervenções do poder público na construção/invenção do patrimônio histórico no Brasil e interpreta a política atual de “recuperação” de sítios históricos urbanos no interior do *modelo globalizado*, que define como uma apropriação cenográfica dos espaços. São exemplos dessa política, segundo essa autora, os

grandes projetos promovidos pelos governos federal, estaduais e municipais, tais como o (a) Programa Monumenta/BID, promovido pelo Ministério da Cultura (MinC), visando à aplicação de empréstimos do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) nas cidades tombadas pelo governo federal; (b) a intervenção do Projeto Pelourinho, do governo estadual da Bahia, em Salvador; e (c) a proposta de reurbanização da praça 15 de Novembro, no Rio de Janeiro, promovida pelo governo municipal [...], o Projeto Cores da Cidade, de iniciativa privada, que envolve a Fundação Roberto Marinho e fabricantes de tintas, associado a diversos governos municipais para sua aplicação em centros históricos²⁸.

A atuação do poder público e do capital nesses espaços desconsidera os usos e os significados atribuídos por vários grupos que ali vivem. O mesmo acontece hoje em São Paulo. Carente de “sítios históricos” de “patrimônio histórico nacional”, o movimento de “revitalização” volta-se para o centro, que, mesmo “abandonado” e “deteriorado”, possui uma infra-estrutura de serviços públicos muito atraente para futuros investidores. Tornar o centro “vivo”, recuperar prédios e fachadas e destiná-las ao consumo cultural daqueles que por ali não circulam, pois se trata de um espaço “sujo”, “perigoso” e “deteriorado”, significa construí-lo como mercadoria desejável a pessoas que possam consumi-lo; sobretudo, coloca São Paulo dentro do movimento de

²⁷ *Ibidem*, p. 82. Ainda sobre a apropriação cenográfica dos centros urbanos contemporâneos no contexto da globalização. Ver: ARANTES, Antonio Augusto. Desigualdade e Diferença. In: *Paisagens Paulistas*. Campinas, Editora da Unicamp/Imprensa Oficial, 2000, pp. 131-63.

²⁸ MOTTA, Lia. A Apropriação do Patrimônio Urbano: do estético-estilístico nacional ao consumo visual global. In: ARANTES, Antonio A. (Org.). *O Espaço da Diferença*. Campinas, Papirus, 2000, pp. 256-7.

disputa entre cidades para a constituição de uma imagem urbana no mercado mundial.

Para entrar na disputa mundial entre cidades é preciso ser capaz de produzir imagens, de ter "história". As referências possuem a "cor local", "mas têm como alvo a disputa global. Elas devem atender à expectativa da comunicação e ao consumo que se alimentam de referências globais"²⁹. São Paulo está nessa disputa forjando um passado histórico que ignora a apropriação e os significados atribuídos por diferentes grupos sociais ao centro, ou seja, a Praça da Sé e seu entorno. Reter a imaginação sobre a cidade seria o mesmo que construir imagens sobre ela, seus padrões de relações, suas distâncias, os seus signos e símbolos, que espantam e atraem.

Com base na experiência de um cineasta que escolheu pensar São Paulo a partir desse espaço central, podem-se olhar de outra perspectiva sociabilidades que geralmente ganham visibilidade nas crônicas policiais da imprensa sensacionalista. Candeias mora na avenida Rio Branco, na esquina com a avenida Duque de Caxias, no bairro de Campos Elíseos. Frequenta o Bar do Teixeira, na rua do Triunfo, bairro de Santa Ifigênia, como outros profissionais de cinema, na sua maioria afastados das profissões. Com sua sensibilidade aguçada para as questões que envolvem aquele pedaço, ontem e hoje, assim referiu-se ao movimento de "recuperação" dos bairros da Luz e Santa Ifigênia, próximos ao seu:

No momento, [a *Boca do Lixo*] anda sendo chamada Cracolândia, mas logo, logo deve mudar de apelido, pois a polícia não anda dando "canja" aos "nóias" ou a turistas e residentes. Travecos e paredeiras ainda gozam de certa tranquilidade. A falta de "canja" é da Secretaria da Cultura de São Paulo, acomodada na Júlio Prestes.³⁰

²⁹ *Ib.*, p. 262. Na página de apresentação da Associação Viva o Centro na rede mundial de computadores lê-se: "o centro de São Paulo possui atributos únicos e qualidades especiais que o distinguem das demais regiões da cidade. Pleno de potencialidade, o centro é o espaço privilegiado de cultura, história e desenvolvimento urbano da metrópole. Em conjunto com suas áreas adjacentes, constitui-se no espaço capaz de reverter a dinâmica de excessiva dispersão da mancha metropolitana que, desprovida de qualidade urbana, compromete profundamente a vida social e econômica da população. A área central configura-se, assim, como alternativa racional para a reorganização funcional e espacial da metrópole. No desenvolvimento e no fortalecimento de seu centro metropolitano residem as reais possibilidades de que São Paulo venha a inserir-se, de forma competitiva, no conjunto das 'cidades mundiais' que, pelos seus padrões de eficiência e qualidade, sediarão as principais corporações e organizações nacionais e supranacionais." Disponível em: <<http://www.vivaocentro.org>>, acessado em 8 jan. 2006.

³⁰ CANDEIAS, Ozualdo Ribeiro. *Uma Rua Chamada Triumpho*, *op. cit.*, p. 7.

A "recuperação" desses espaços se dá por meio de conflitos que explicitam a "guerra de lugares" que permeia aquele local estruturado por fronteiras contraditórias que, ao mesmo tempo em que separam práticas sociais, visões de mundo e interesses antagônicos, põem-nas em contato³¹. No caso da "Boca", atualmente, o flagelo causado pelo consumo do *crack*, sobretudo por meninos de rua, é tratado como um caso de polícia; expulsar seus consumidores significa "limpar" a área. O entendimento desses meninos de rua como presença indesejável, que deve ser banida daquela paisagem "recuperada", é compartilhado pelo Governo do Estado, pelo capital privado e pela Prefeitura e expõe os embates diários para ocupar e ressignificar aquele espaço. Outros grupos estão na mira desses poderes: as prostitutas, travestis e camelôs.

O bairro de Santa Ifigênia e seu entorno tornaram-se alvo do poder público, em especial as forças de segurança, a partir da década de 1950. A crônica policial da chamada imprensa sensacionalista nomeou aquela região como *Boca do Lixo*, desconsiderando os diferentes usos que dele se fazia. *Boca do Lixo* porque ali se concentravam sujeitos que desafiavam as convenções morais e legais da sociedade. Seres comparáveis aos restos, à sujeira e aos dejetos produzidos cotidianamente na cidade. As memórias de um dos personagens mais famosos, construídos pela imprensa da época como o "Rei da Boca", permite acompanhar o surgimento da *Boca* de outra perspectiva, ainda que não totalmente imune às construções da imprensa que esse mesmo personagem criticava com veemência. Nas entrelinhas dos fatos narrados é possível ler processos de disputa e significação do espaço urbano por diferentes sociabilidades. Veja-se a descrição de um processo histórico do bairro de Santa Ifigênia e adjacências, normalmente interpretado como

³¹ O conceito "guerra dos lugares" refere-se às tensões e aos embates cotidianos entre fronteiras simbólicas construídas coletivamente no espaço urbano das megacidades. Estas fronteiras constroem-se a partir de práticas sociais e visões de mundo de diferentes grupos, sempre em relação a outros grupos. Elementos de violência, insegurança e risco fazem parte dessas práticas de espaço, daí a noção de "mundos em guerra". Cf. ARANTES, Antonio A. Guerra dos Lugares. Mapeando zonas de turbulência. In: *Paisagens Paulistanas*, op. cit., p. 106.

decadência, vivenciado nos anos 1950 e reconstruído como memória por Hiroito Joanides³² nos anos 70:

Em São Paulo, até 1953, o submundo da cidade, com exceção de algumas sucursais, concentrava-se no bairro do Bom Retiro, girando e pululando em torno ao meretrício, até então oficialmente confinado. Com o fechamento da chamada zona, a prostituição "desoficializada" foi se fixando no bairro dos Campos Elíseos, onde, em curto espaço de tempo, apossava-se territorialmente de toda a área circunscrita pelas ruas e avenidas Timbiras, São João (praça Júlio de Mesquita), Barão de Limeira, Duque de Caxias, largo General Osório e rua dos Protestantes, para constituir a famigerada Boca do Lixo, o Quadrilátero do Pecado.³³

Hiroito Joanides relata uma experiência histórica de intervenção do poder público em determinados espaços da cidade que resultou em desdobramentos não imaginados.

No estudo sobre o conjunto de leis, decretos e normas urbanas e de construção que regularam a produção do espaço na cidade de São Paulo entre 1886 e 1936, Raquel Rolnik ressaltou que, mais do que estabelecer um molde para a cidade desejável, a legislação urbana acaba definindo territórios dentro e fora da lei, ou seja, configurando regiões de plena cidadania e regiões de cidadania limitada³⁴. Esse fenômeno pode ser observado em relação à prostituição. Existente em pontos diferenciados na região central da cidade, o território da prostituição, entre 1940 e 1953, foi confinado, constituindo a chamada *zona do meretrício* no Bom Retiro, um dos bairros operários criados a partir da localização da Estação Ferroviária. Nos seus primórdios, este bairro contou com a presença de imigrantes portugueses e italianos. Entre 1928 e 1936, anos que precederam a Segunda Guerra Mundial, a imigração judaica

³² Hiroito de Moraes Joanides tornou-se personagem célebre das crônicas policiais dos jornais *Notícias Populares*, *Diário da Noite* e *Última Hora*, primeiro como parricida e depois como um dos bandidos mais perigosos de São Paulo. Hiroito possuía um diferencial em relação aos outros bandidos, pois era letrado e oriundo da classe média. Ficou preso entre 1963 e 1970. Nos anos 70 escreveu um livro relatando sua experiência na *Boca do Lixo*.

³³ JOANIDES, Hiroito de Moraes. *Boca do Lixo*. São Paulo, Labortexto Editorial, 2003, p. 26. A imprensa também se referia a essa região como "Boca do Crime" e "Polígono do Amor". Ver: *Notícias Populares*. Dois Crimes Desafiam a Polícia: Código do Silêncio na "Boca", 15 out. 1963, p. 12; General Forma Comando Monstro para Limpar a "Boca do Crime", 25 out. 1963, p. 12; "Polígono do Amor" Rende Quatro Milhões por Semana, 14 nov. 1963, p. 12; Guerra ao "Polígono do Amor", 15 nov. 1963, p. 12.

³⁴ ROLNIK, Raquel. *A Cidade e a Lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo, Studio Nobel/Fapesp, 1997, p. 13.

para o Bom Retiro foi intensificada, constituindo-o numa espécie de gueto judeu na cidade.

O interventor federal em São Paulo em 1940, Adhemar de Barros, determinou que todos os estabelecimentos de prostituição deveriam se localizar no Bom Retiro, entre as ruas sem saída localizadas atrás da linha férrea, principalmente Aimorés, Itaboca e Ribeiro de Lima.

Criou-se assim uma "zona segregada", composta por quase 150 prostíbulos, abrigando 1.400 mulheres, três postos antivenéreos e uma delegacia de polícia, além de alguns bares e restaurantes controlados pela polícia. A partir do estabelecimento da zona confinada, toda a prostituição exercida fora daquele espaço passou a ser considerada ilegal. /.../ A escolha do bairro do Bom Retiro para a instalação da zona confinada não foi gratuita, já que combinou perfeitamente um dispositivo de controle territorial de uma atividade considerada paralegal – uma vez que era permitida dentro de determinados limites físicos – e uma comunidade, a judaica, considerada naquele momento suspeita de "gerar um quisto racial, corpo estranho no organismo social."³⁵

Confinar, esquadrinhar a cidade e delimitar o espaço de grupos sociais e etnias fazia parte das disputas por controle espacial na cidade. Quais foram os desdobramentos da extinção da *zona do meretrício* e da expulsão e dispersão das prostitutas? Como essa prática se rearticulou e construiu novas redes de relações e interesses na cidade?

Segundo Hiroito Joanides, após a promulgação do decreto de fechamento da *zona do meretrício*, durante o governo de Lucas Nogueira Garcez, as esquinas das ruas de acesso à área confinada nas ruas Itaboca e Aimorés foram imediatamente ocupadas pelas tropas da Força Pública³⁶.

Houve princípios de tumulto, repressões violentas. Nos dias que se seguiram, aquele rebanho, ora matilha, intentara ainda opor resistência ao decreto, que num só golpe lhes vinha impor o desemprego e o desabrigo. Atabalhoadamente e aos grupos as prostitutas, por vezes dezenas delas, saíam às ruas adjacentes, em minipasseatas, zoando semivestidas, tendo por estandartes as suas posturas impudicas, até que a Força

³⁵ *Ib.*, pp. 86-8. Sobre as práticas de disciplinarização e segregação da classe trabalhadora, ver: RAGO, Luzia Margareth. *Do Cabaré ao Lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985; RAGO, Luzia Margareth. *Os Prazeres da Noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

³⁶ Cf. RAGO, *Os Prazeres da Noite*, *op. cit.*, p. 245.

Pública chegava. Vinha então a debandada, gritos, cacetadas. Umas mais prenes de revolta, ao se verem agarradas pelos milicianos, tratavam em luta de se despojar das poucas vestes que traziam e, assim, nuas, aos gritos, as cabeças sangrando pelos golpes recebidos, acreditavam cumprir os seus deveres de desobediência civil... Nessa luta não muito nobre por causa menos ainda, ao expediente diurno de escândalos seguia-se, na calada da noite, a propaganda escrita das reivindicações prostibulares. Com o que, ao raiar do dia, pichados em caracteres disformes, eivados de erros ortográficos os mais absurdos, via-se nos muros do bairro o trabalho de propaganda levado a efeito na madrugada vadia. Eram divisas, slogans, axiomas e gozações de toda uma classe que se via destituída de seus direitos consuetudinários. De tais escritos, um particularmente, ficou-me na lembrança por pícaro e maroto, ainda que exageradamente desrespeitoso e ofensivo. Era dirigido a uma alta autoridade de então, a quem a voz corrente imputava a responsabilidade total pelo fechamento da Zona, e dizia, em tom telegráfico: "Fulano, reabra a zona, sua mãe já voltou para a casa". /.../ Mas nada disso adiantou, e aquela multidão de mulheres – prostitutas, cafetinas, arrumadeiras, garçonetes e demais figuras acessórias – teve mesmo que se dispersar na busca de novos mercados para os seus ofícios.³⁷

Vinte anos depois, num acerto de contas com a memória, Hiroito Joanides buscou uma descrição "objetiva" dos acontecimentos vivenciados, como aquele que relatava apenas o que viu como freqüentador da zona e participante ativo do nascimento da *Boca do Lixo*, onde, entre outras atividades ilícitas, foi explorador do lenocínio. Sua educação de "moço cristão e de boa família", de um homem que "amava Schiller e Baudelaire" colocava-o na condição de alguém que não pertencia "verdadeiramente" àquele "submundo" – daí o tom de reprovação, mas ao mesmo tempo de ironia, que acaba

³⁷ JOANIDES, *op. cit.*, pp. 33-4. O início desse processo pode ser acompanhado através da portaria expedida pelo prefeito Jânio Quadros em 12 de junho de 1953: Considerando que o funcionamento, fora de horário normal, dos bares e botequins na chamada Zona de Meretrício, ou nas suas imediatas adjacências, se tem tornado danoso aos bons costumes, pois constituem centros de permanente corrupção e imoralidade e neles, direta ou indiretamente, ocorrem delitos de toda a espécie, sobretudo rixas, roubos e crimes de sangue; Considerando ainda que, de acordo como o artigo 3º do Decreto-Lei n. 313, de 30 de novembro de 1945, as licenças que permitem o funcionamento do comércio das 18:30 horas às 8 horas do dia seguinte são sempre outorgadas a título precário; Resolve: como fundamento no inciso XIV do parágrafo 1º do artigo 16 da Lei Estadual n. 1, de 18 de dezembro de 1947, cassar as licenças extraordinárias de antecipação e de prorrogação dos seguintes estabelecimentos comerciais". Segue relação com os nomes de 10 estabelecimentos na rua José Paulino, seis na rua Aimorés, cinco na rua Itaboca, dois na rua Carmo Cintra, sete na rua Silva Pinto, cinco na rua Ribeiro de Lima, dois na rua da Graça, quatro na rua Anhaia, um na rua Júlio Conceição, um na rua Correia dos Santos e um na alameda Cleveland. Cf. *Portarias de Ordem Geral do Prefeito 1951-1953*, n. 22, 12/6/1953, 1945, DPH.

construindo o episódio com lances de humor e com a visão de um observador que via na prostituição uma atividade empregatícia. Mas mesmo através desse depoimento distanciado no tempo a violência do episódio persistia na memória com cores fortes.

A resistência das mulheres descritas por Hiroito Joanides vinha de seus corpos, de seus gritos e de uma escrita de protesto, mal-articulada do ponto de vista do narrador letrado, com a qual buscavam reconquistar o território perdido e inscrever sua presença na cidade. Cidade que lhes negava o direito de nela viver e sobreviver, apagando com a "força da lei" sua presença, silenciando suas vozes.

Apesar das palavras de reprovação, o narrador construiu uma imagem de cidadãs, de trabalhadoras reivindicando direitos através do confronto com a polícia, das passeatas e pichações com palavras de ordem próprias àquele grupo. Aqui também cabe lembrarmos que esta imagem evoca mais um cotidiano do final dos anos 1960, mais próximo do momento presente do relato. Naquele episódio houve a ação policial, a resistência aberta e obstinada, num primeiro momento, que resultou em fracasso. Mas a luta pela sobrevivência na cidade continuou através da reinvenção da prática da prostituição e da conquista de outros espaços.

Segundo as estimativas de Hiroito Joanides, "mais de mil prostitutas" ficaram desabrigadas e sem emprego. Algumas partiram para locais onde havia as chamadas "casas de tolerância". Outras, que não possuíam condições financeiras para tal, foram morar nos pequenos hotéis e "casas de cômodo" existentes em grande quantidade nos Campos Elíseos e nas proximidades das estações da Luz e da Júlio Prestes, passando a trabalhar nas ruas daquele bairro e imediações. A intensificação da prostituição de rua, o *trottoir*, deu novo impulso financeiro aos hotéis, que tinham seu faturamento multiplicado pelo recebimento de casais para curta permanência. As ruas Santa Ifigênia, dos Andradas, dos Gusmões, Vitória e Protestantes acabaram ganhando as mesmas "feições" da antiga zona alojada nas ruas Itaboca e Aimorés.

A transfiguração ambiental se fazia célere e radicalmente. O próprio comércio local, em certos casos, e não poucos, via-se literalmente afogado em meio a um mercado consumidor de todo estranho aos seus negócios, pelo

que, para sobreviver,urgia que também se transformasse, se adaptasse às exigências e necessidades do novo tipo de consumidor com que se via à volta. Assim, casas de roupas para homens se fizeram lojas de artigos femininos, guarda-chuvas e chapéus dando lugar a bolsas e sombrinhas, enquanto em outros estabelecimentos comerciais, tapetes e cortinados cediam a vez a bibelôs, capachos e vasos para flores. Geladeiras, fogões e enceradeiras permaneciam encalhados nos estoques, ao passo que as vendas de fogareiros, garrafas térmicas e frigideiras se multiplicavam. Nas prateleiras das drogarias do bairro, *Coco Chanel* via-se desbancada por *Cashemere Bouquet* e *L'Amant de Coty*. E caixas de camisas-de-vênus. Famílias de bem se mudavam apressadamente do local, escandalizadas com o novo clima, tipicamente prostibular, em que se viam envoltas, e também, ou então, por não resistirem à tentação das propostas que recebiam, para que transferissem a locação dos imóveis que, imediatamente a seguir, transformavam-se em pequenos hotéis ou mesmo em apartamentos de entra-e-sai. Lojas de artigos sem procura fechavam hoje suas portas para reabrirem-nas amanhã como bares. Nunca um número tão grande de bares foi aberto em tão curto espaço de tempo e distância. Bares, hotéis e pseudocasas de cômodos, restaurantes e salões de beleza surgiam da noite para o dia, amontoando-se pelos quarteirões, para atender o reclamo de atendimento de um milhar de prostitutas e do número 20 vezes maior da freguesia.³⁸

O narrador interpreta, neste trecho, a prostituição pela perspectiva do consumo. Os novos estabelecimentos comerciais, as novas mercadorias remodelaram a paisagem daquele espaço, mostrando uma relação estreita entre grupos sociais e hábitos de consumo. Explorador por mais de uma década do lenocínio, ele tinha uma noção precisa do quanto essa atividade impulsionou os negócios naquela área, redesenhando sua fisionomia. A prostituição, antes confinada, foi tecendo uma rede socioeconômica e modificando a paisagem dos Campos Elíseos, outrora bairro da elite cafeeira paulistana. *Coco Chanel* via-se desbancada por *Cashemere Bouquet* e

³⁸ JOANIDES, *op. cit.*, pp. 37-8. Segundo Rago, "embora tenha suscitado reações de grande ansiedade por parte de alguns setores da sociedade, o mundo da prostituição foi marcado por toda uma auréola de mistério, fascínio e atração. Nele se configurou uma importante rede de sociabilidade: fluxos que circulavam entre os cafés-concertos, cabarés, 'pensões chics', teatros e restaurantes, congregando artistas, músicos, coristas, dançarinas, boêmios, gigolôs, prostitutas estrangeiras e brasileiras, seguidas por toda uma corte de empregados, responsáveis pela infra-estrutura de serviços: choferes, garçons, arrumadeiras, cozinheiras, manicures, costureiras, porteiros, 'meninos de recado'". RAGO, *Os Prazeres da Noite, op. cit.*, p. 167.

L'Amant de Coty, a força dessa ironia condensa um processo histórico de ressignificação e apropriação daquele espaço por outras sociabilidades, que hoje têm sua presença questionada pelo poder público e pelo capital privado, que tenta "recuperá-lo".

A partir dessa rede tecida pela prostituição, percebemos que donos de lojas, bares, restaurantes, hotéis eram beneficiados por esta atividade, assim como os ladrões e os cafetões. Em outras passagens de seu livro de memórias, Hiroito Joanides sugere que as prostitutas ficavam com a menor parte, ganhando apenas para sua sobrevivência.

As memórias de Hiroito Joanides são significativas, na medida em que nos ajudam a situar historicamente as tensões constitutivas daquele espaço tratado genericamente, a partir dos anos 50, como deterioração. Os trabalhos de pesquisa histórica sobre os bairros da Luz, Bom Retiro, Campos Elíseos e Santa Ifigênia são organizados a partir da grandiosidade de edifícios públicos considerados patrimônio histórico. Assim, a inauguração da Estrada de Ferro Sorocabana, em 1875, a construção da Estação Júlio Prestes, entre 1926-38, marcaram o início e o apogeu do bairro de Campos Elíseos, num período em que as famílias mais abastadas de São Paulo construía suas residências ali. A inauguração da estação rodoviária, em 1961, foi considerada por alguns pesquisadores o início da derrocada do bairro³⁹, pois o transformou em área de circulação de pessoas dos mais variados Estados do Brasil. Essa história arquitetônica desconsidera as discrepâncias sociais e culturais e os usos diferenciados da cidade⁴⁰.

Nos filmes de Candeias, os personagens que ancoram sua existência naquela região ou que simplesmente circulam por aquela porta de entrada da cidade ganham mais visibilidade do que a arquitetura monumental. As

³⁹ Quando criança, usava essa rodoviária para ir à casa de parentes no interior. Quando foi inaugurado o Terminal Rodoviário Tietê, em 1982, continuei circulando pela região, para fazer compras ou ir aos cinemas do centro, e compartilhava com os comerciantes dali a sensação de abandono e decadência justamente pela transferência da rodoviária.

⁴⁰ Esse modelo de reconstituição histórica pode ser encontrado em: INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. *Cadernos Cidade de São Paulo 12*. Bairro dos Campos Elíseos, 1995.

É interessante ressaltar que a região de Santa Ifigênia, que foi marcada pela expansão aristocrática do centro, já em 1910 passava por um processo de "deterioração" ligado ao surgimento de cortiços, após a consolidação dos bairros de Higienópolis e das avenidas Paulista e Angélica como locais aristocráticos. ROLNIK, *op. cit.*, p. 87.

prostitutas, os deficientes físicos, os cafetões, os ambulantes e a gente de cinema são vidas que pulsam em busca da sobrevivência naquele espaço de prédios em mau estado de conservação.

1.2 – Cinema como Fronteira: o Cine Boca

As poucas referências à *Boca do Lixo* associada a produção do cinema brasileiro instituem a segunda metade da década de 60 como o marco inicial de uma experiência rica do ponto de vista da quantidade de filmes produzidos e da arrecadação nas bilheterias, que chegavam a disputar com filmes da indústria hollywoodiana, bem como da variedade de práticas e entendimento do sentido que o cinema deveria assumir no contexto político e cultural brasileiro. Quando a *Boca do Lixo* evoca lembranças e sentidos para grupos que não são pesquisadores ou críticos de cinema, estes a associam à má qualidade do cinema brasileiro e ao "gênero" mais famoso ali produzido: a pornochanchada. Mas o cinema produzido na rua do Triunfo não se resumia aos filmes eróticos, assim como atividades ligadas ao cinema podem ser localizadas antes do final da década de 60. Proponho discutir como esse espaço foi vivenciado por sujeitos sociais que não eram tema diário da crônica policial, a partir da memória de Candeias, abrindo o leque para que outras sociabilidades possam emergir como práticas sociohistóricas constitutivas daquele espaço.

Como já foi discutido nas páginas anteriores, o espaço físico em torno das estações da Luz e Júlio Prestes é cindido pelas disputas históricas entre o poder público, o capital privado e as sociabilidades que ancoram suas existências nas ruas. Além das linhas ferroviárias, até 1982 ali também funcionava a rodoviária. Um local de movimentação de migrantes, de viajantes e de circulação de mercadorias. Outrora local de moradia da elite paulistana residente nos Campos Elíseos e de uma rede hoteleira destinada aos recém-chegados a São Paulo, esse espaço foi sendo ocupado e ressignificado ao longo do século XX.

Antes de constituir-se como a "anti-Hollywood brasileira", a rua do Triunfo foi um centro de distribuição cinematográfica. A primeira distribuidora de filmes a se instalar nessa região foi a Matarazzo, que montou seu escritório

na rua General Osório nos anos 20. Na década seguinte, os estúdios norte-americanos Fox, Universal, Columbia Pictures, RKO-Radio, United Arts e Paramount montaram seus escritórios de distribuição no bairro de Santa Ifigênia, o que facilitava a distribuição de filmes para o interior de São Paulo via malha ferroviária⁴¹.

Oswaldo Massaini – envolvido no ramo de cinema como distribuidor e, depois, produtor de filmes – construiu sua trajetória na região da Boca. Massaini nasceu em 1919, em São Paulo, filho de imigrantes italianos. Começou a trabalhar no cinema em 1937, como auxiliar de contabilidade, para a Distribuidora de Filmes Brasileiros DFB. Trabalhou na Columbia Pictures of Brazil Inc. e na distribuidora Cinédia até 1949, quando fundou sua própria empresa distribuidora, a Cinedistri, em 1949, na rua do Triunfo.

A Cinedistri funcionou exclusivamente como distribuidora até 1953, quando Massaini também passou a produzir filmes. O primeiro foi *Rua Sem Sol*, de Alex Vianny. Entre 1955 e 1961 essa companhia produziu ou co-produziu cerca de 35 filmes. Esta produção foi possível graças à associação com produtores e diretores cariocas da Cinédia e da Atlântida, além do apoio buscado “nas leis de proteção ao filme brasileiro, em incentivos fiscais oferecidos para empresas produtoras distribuidoras de filmes brasileiros e dos prêmios concedidos para os filmes exibidos em São Paulo”⁴².

A produtora e distribuidora Cinedistri alcançou o auge da sua produtividade e prestígio nas décadas de 60 e 70, quando produziu filmes como *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte, e *Independência ou Morte* (1972), de Carlos Coimbra. Ainda nos anos 70 a Cinedistri passou a produzir filmes eróticos, não alcançando o mesmo êxito financeiro anterior. Suas atividades foram encerradas em 1980, sendo substituída pela Cinearte, do produtor Aníbal Massaini Netto.

A longevidade dessa companhia – mais de 30 anos em atividade – deveu-se tanto ao bom relacionamento de Massaini com produtores cariocas quanto pela sua atuação política, que o conduziu à Comissão Estadual de

⁴¹ Cf. SIMÕES, Inimá. *O Imaginário da Boca*. São Paulo, Secretaria Municipal da Cultura, Cadernos 6, 1981. RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). *Verbete Boca do Lixo. Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Editora Senac, São Paulo, 2000, p. 59.

⁴² RAMOS; MIRANDA. *Verbete Massaini, Oswaldo. Op. cit.*, pp. 360-1.

Cinema, em São Paulo. Participou das lutas pela criação de leis que beneficiaram a exibição e a produção do filme brasileiro. Caminho também seguido por seu filho, Aníbal Massaini Netto, que foi membro do Conselho de Administração da Embrafilme⁴³, da Comissão Estadual de Cinema do Estado de São Paulo e representante dos produtores no Concine⁴⁴. Historicamente, a luta pela instituição de uma legislação protetora foi um dos meios encontrados por produtores para a construção de um espaço para o filme brasileiro, sufocado pelo filme norte-americano, sobretudo após o advento do cinema falado⁴⁵.

Até a década de 30, acreditava-se que o cinema brasileiro não conseguia maior aceitação pelo público por conta da má qualidade técnica de suas películas. O cinema falado foi inventado quando se comemorava a constituição entre nós de um saber técnico aprimorado para o cinema mudo⁴⁶. O advento do cinema falado tornou mais difícil a concretização de produções nacionais. A pressão dos produtores alcançou êxito no governo Vargas, no qual começou a delinear-se uma legislação para o cinema brasileiro⁴⁷.

A transformação da Cinedistri em produtora, em 1953, fez parte de um movimento maior construído em torno do cinema em São Paulo. Trata-se da fundação das Companhias Cinematográficas Vera Cruz (1949), da Maristela (1950) e da Multifilmes (1952). Mas algumas especificidades diferenciam a

⁴³ A Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S/A), empresa mista criada em 1969, financiava a produção, distribuía o filme nacional no Brasil e no exterior, juntamente com o Conselho Nacional de Cinema (Concine, criado em 1976, responsável pela normatização, controle e fiscalização das atividades cinematográficas e de vídeo) e a Fundação do Cinema Brasileiro, que realizava festivais e concedia prêmios, desenvolvia a pesquisa, a conservação de filmes e a formação profissional, foram extintos durante o governo Collor. Posteriormente, a Lei Rouanet, de 1991, e a Lei do Audiovisual, de 1993, por meio da renúncia fiscal, procuraram incentivar a produção cultural e a indústria audiovisual no Brasil, tentando minimizar o efeito devastador da atuação do governo Collor na cultura. Verbete Embrafilme, *ib.*, pp. 212-6.

⁴⁴ Verbete Cinedistri, *ib.*, pp. 132-3.

⁴⁵ Sobre as práticas e as estratégias para a produção e exibição de filmes mudos em São Paulo, ver GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo, Ática, 1992.

⁴⁶ A revista de cinema *Cinearte*, que circulou entre 1926-47 é uma fonte privilegiada para se acompanhar a construção da idéia da inferioridade técnica e do amadorismo dos cineastas brasileiros como as razões para o não florescimento de uma indústria brasileira de cinema no molde hollywoodiano.

⁴⁷ O Decreto 21.240, de 1932, atendia a reivindicações dos produtores de cinema: espaço para a exibição de filmes nacionais e isenção de taxas alfandegárias sobre filmes virgens; estabelecia a obrigatoriedade de exibição de um filme de longa metragem e um complementar, para acompanhar a exibição de películas estrangeiras, e criava a taxa cinematográfica para a educação popular. O Decreto-Lei 1.494, de 1939, instituiu a reserva de mercado para o longa-metragem brasileiro. RAMOS; MIRANDA. Verbete Legislação. *Op. cit.*, pp. 321-3.

companhia de Massaini: o conhecimento do mercado brasileiro, devido à experiência com a distribuição de filmes nacionais e estrangeiros. Esta experiência foi um grande diferencial que possibilitou a longevidade dessa companhia em relação à duração efêmera das outras.

A Vera Cruz, apesar de contar com os investimentos de grandes capitais oriundos da burguesia industrial paulistana⁴⁸, forjou-se dando as costas, num primeiro momento, ao cinema brasileiro praticado de longa data, sobretudo pelas companhias Cinédia e Atlântida, do Rio de Janeiro. Sem a ambição nem os capitais necessários para a produção nos moldes dos grandes estúdios cinematográficos, Massaini passou a produzir filmes baratos, ligados à tradição da chanchada carioca. Essa produção feita em pequenos estúdios e com baixo orçamento desenvolvia-se simultaneamente às atividades dos grandes estúdios paulistas e converteria a rua do Triunfo no centro cinematográfico mais produtivo do Brasil nos anos 70.

Aos poucos, ao lado das distribuidoras, foram sendo montadas oficinas de reparo, de aluguel de filmes, de venda de equipamentos e fitas virgens, pequenos estúdios e laboratórios. Muitos profissionais que aí se instalaram realizaram seu aprendizado nos estúdios da Vera Cruz, da Maristela e da Multifilmes. Após a curta duração dessas companhias, técnicos brasileiros e estrangeiros trazidos pelo cineasta Alberto Cavalcante e aspirantes a diretor de cinema construíram um mercado de trabalho a partir de produções esporádicas e em outras bases que não a produção contínua dos grandes estúdios. Fundaram agências de propaganda, voltadas a atender à TV recém-inaugurada. Dentre os pioneiros das agências de propaganda encontra-se Jacques Deheinzelin, técnico francês contratado pela Vera Cruz. Esses profissionais também garantiam trabalho através de cinejornais, produção beneficiada pela legislação protetora do filme brasileiro, fruto de lutas políticas travadas⁴⁹.

⁴⁸ Sobre a trajetória das companhias cinematográficas Vera Cruz, Maristela e Multifilmes, ver: Maria GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*, 1981. RAMOS; MIRANDA. Verbetes Maristela; Multifilmes; Vera Cruz. *Op. cit.*, pp. 357-8; 392-3; 561-2.

⁴⁹ Os fundadores da Vera Cruz foram percebendo aos poucos que não adiantava apenas produzir filmes de alta qualidade técnica, era necessário garantir espaço para a exibição. A partir de muitas pressões em 1951, também no Governo Vargas, o Decreto 47466 fixou em 42 dias a obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro. GALVÃO, *op. cit.* RAMOS; MIRANDA. Verbetes Legislação. *Op. cit.*, pp. 321-3.

A *Boca* foi constituída como pólo por diferentes sujeitos envolvidos com o cinema paulista. Candeias afirma, em depoimento publicado, que os técnicos foram os primeiros a se instalar na rua do Triunfo. Mas antes buscavam trabalho numa oficina de reparos no centro de São Paulo:

Quando os técnicos não tinham nada que fazer, eles iam lá no escritório da oficina de uma cara chamado Honório Marin, que tinha sido assistente de câmera, não sei se da Vera Cruz ou da Maristela. O Honório tinha câmera para alugar, na época eram quase todas Arriflex Standard. Ele também consertava câmeras e fazia material para iluminação. No escritório tinha telefone, e a gente dava o número de telefone dele para poder pegar um cliente, além do mais tinha um boteco para tomar café em frente.⁵⁰

As oficinas que ofereciam serviços técnicos na área de cinema, assim como os bares, foram os espaços de encontro e socialização dos profissionais de cinema e de outros grupos. Outro bar mencionado pelos sujeitos que mais tarde freqüentariam a *Boca* foi o Bar Costa do Sol, na rua Sete de Abril, próximo ao Museu de Arte de São Paulo (Masp), onde aspirantes a diretor faziam o Seminário de Cinema.

Candeias começou a freqüentar a rua do Triunfo quando buscou recursos para finalizar e distribuir seu primeiro longa-metragem, em 1967. O período de grande produtividade do cinema paulista parece ter sido iniciado pela necessidade dos produtores de negociar a distribuição de seus filmes. Candeias conseguiu viabilizar seu filme com Renato Grecchi, produtor de cinema que mantinha contatos com a Sul Filmes, empresa de exibição proprietária das principais salas de cinema no centro nas décadas de 1950 a 80 (como o cine Marabá, República e Olido) e no interior de São Paulo.

Nos anos 60, os técnicos e diretores formados nas companhias cinematográficas paulistas e nos Seminários de Cinema promovidos no Masp já acumulavam uma discussão a respeito da reserva de mercado para filmes brasileiros. Após o fracasso da experiência de cinema industrial nos moldes dos grandes estúdios cinematográficos, os diretores buscavam novos esquemas de produção para a realização de seus filmes. Os técnicos

⁵⁰ CANDEIAS, Ozualdo Ribeiro. Biografia. In: PUPPO, Eugênio (Org.). *Ozualdo R. Candeias 80 anos, op. cit.*, p. 19. Honório Marin fez seu aprendizado como técnico de cinema na Multifilmes e nos anos 50 abriu sua loja de reparos no centro, conforme depoimento de Candeias.

estrangeiros que vieram trabalhar na Vera Cruz e os que se formaram naquelas companhias constituíram-se como mão-de-obra qualificada sempre à procura de trabalho. Em 1963, ainda na gestão João Goulart, a pressão de grupos ligados ao cinema levou o governo a fixar em 56 dias por ano a obrigatoriedade de exibição do filme nacional.

A experiência da Vera Cruz havia conseguido a primeira premiação brasileira para *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, em 1953, no Festival de Cannes. Em 1962, *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, também havia sido premiado no mesmo festival Cannes. Este último, como já mencionado, produzido pela Cinedistri, de Oswaldo Massaini, seguindo uma estratégia totalmente diferente daquela do cinema de grande estúdio. O fracasso das grandes companhias cinematográficas não interrompeu a produção de filmes em São Paulo. Esta continuou através da invenção de esquemas alternativos de produção, distribuição e exibição de filmes que jamais se constituíram em fórmulas ou padrão a ser seguido, pois, ainda que se tratasse do mesmo diretor, cada filme tinha seu processo de produção criado a partir das contingências e da experiência acumulada. O relato de Roberto Santos sobre a produção do seu primeiro longa-metragem permite captar o clima de incerteza, de aventura e de risco que envolvia a produção de um filme por cineastas que se diziam "independentes", ainda que esta denominação fosse imprecisa e variasse de diretor para diretor.

No meu caso, o de *O Grande Momento*, armamos o seguinte esquema: a equipe e o elenco aceitaram trabalhar de graça, recebendo só depois do financiamento, e se saísse o financiamento; o equipamento e as construções do estúdio ficaram por conta do Mário Audrá; negativos – não tenho certeza, mas teve uma parte que foi cedida por alguém, eu acho que também pelo Mario Audrá. Tudo isso para ser pago com o financiamento de volta ao Banco do Estado.⁵¹

Após a falência dos grandes estúdios, seus equipamentos e espaços ainda podiam ser disponibilizados. O Banco Banespa assumiu a Vera Cruz, uma vez que era seu maior credor, e Mario Audrá, proprietário da Maristela, alugou o estúdio e equipamentos para "cineastas independentes"⁵². O Banespa

⁵¹ GALVÃO, *op. cit.*, pp. 211-2.

⁵² Walter Hugo Khoury adquiriu os estúdios da Vera Cruz, cuja infra-estrutura e equipamentos foram utilizados em grande parte de seus filmes. CATANI, Afrânio Mendes. "A Aventura

criou uma linha de crédito para os interessados em produzir filmes e exigia o copião⁵³ do filme para a concessão de empréstimo. O grosso das despesas ocorria antes da produção do copião, portanto, esse crédito, quando aprovado, não satisfazia às necessidades de capital dos produtores⁵⁴. A produção de cada filme demandava um empenho muito grande para driblar a falta de recursos e depois de pronto começava uma nova estratégia para distribuí-lo e exibi-lo.

Apesar dessas dificuldades, vários sujeitos foram se construindo como profissionais de cinema, nas mais variadas funções que essa prática requer: fotógrafo, iluminador, cinegrafista, eletricista, montador, roteirista, produtor e diretor de cinema. Na região compreendendo as ruas Vitória e Triunfo, nos anos 60, foi construído um "pólo cinematográfico" que, na década posterior, foi responsável por mais de 70% da produção nacional, somente com o capital privado. Segundo Candeias, ele teria sido o responsável pela migração de técnicos da oficina de Honório Marin na rua Bento Freitas para a rua Triunfo.

Retorne-se para a cena descrita do filme *As Bellas da Billings*. O narrador fez referência a dois "gêneros" cinematográficos mais conhecidos da *Boca do Lixo*: a pornochanchada e o cinema marginal. Esse mesmo narrador, através do personagem James, ironizou o fato de ter visto um "filme marginal" – porque seus diretores sempre apareciam no jornal – e não ter "entendido nada". Os "diretores marginais" não filmavam o universo dos marginais? Não se comunicavam com esses sujeitos? Por que essa ironia do narrador? E o diretor Candeias como se situava entre esses "gêneros"? Quais eram as diferenças culturais entre os sujeitos que construíram a rua do Triunfo e o Bar Soberano como território? Como esses sujeitos se relacionavam com outras sociabilidades não relacionadas ao cinema? A síntese de Rodrigo da Silva Pereira sobre o nascimento do Cine Boca na década de 60 dá pistas sobre as

Industrial e o Cinema Paulista (1930-1955)". In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 235.

⁵³ O "copião é uma cópia muda (sem som), feita do negativo revelado das filmagens diárias de uma produção. O copião é feito dos 'takes' [cenas] escolhidos para serem copiados, a partir do boletim de filmagens com especificações dos que devem ser copiados". Cf. DICIONÁRIO LABOCINE. Copião. Disponível em: <<http://www.labocine.com.br/dicionário>>. Acessado em 15 mar. 2006.

⁵⁴ Depoimento de Roberto dos Santos, em GALVÃO, *op. cit.*, *passim*.

experiências culturais que entraram em contato no pequeno espaço da rua do Triunfo.

Conscientes de suas limitações e da impossibilidade de derrotar o monopólio estrangeiro nas salas de exibição, os produtores brasileiros cada vez mais recorriam a filmes baratos. Os custos e as leis de obrigatoriedade atraíam aventureiros atrás de lucros fáceis. De seu escritório, Massaini assistiu a um vasto contingente de novas produtoras se instalar na rua do Triunfo. Em fins de 1967, a *Boca do Lixo* fervilhava. As distribuidoras disputavam os aluguéis baratos com empresas de produção, sindicatos ligados à sétima arte, loja e oficinas especializadas em equipamentos cinematográficos. Entre malandros e prostitutas, circulavam artistas de circo, lutadores de *telecatch*, técnicos e atores, experientes ou não, dos de primeira-viagem aos órfãos dos estúdios paulistas e da recém-extinta TV Excelsior. O Bar-Restaurante Soberano, no número 155 da rua do Triunfo, servia de QG informal para a comunidade cinematográfica. Cachaça, cerveja ou refeições ligeiras acompanhavam assinaturas de contratos em mesas e no balcão.⁵⁵

A rua do Triunfo e seu entorno será pensada aqui como uma fronteira, uma zona de contato na qual as diferenças de classe, de visão de mundo viviam um embate cotidiano que se expressava por meio das práticas antagônicas de cinema ali experimentadas. Partindo das criações de Candeias e das interpelações que dirigiu a experiência cultural de críticos, diretores, técnicos e outros sujeitos que circulavam naquele pedaço, interpreto os sentidos do estranhamento provocado pelas representações que construiu. Representações ancoradas no deslocamento, no cruzamento das culturas caipira e urbana. Tais formulações têm como baliza o conceito de diferença cultural, entendido por Homi Bhabha como

o processo da *enunciação* da cultura como "conhecível", legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural. /.../ é um processo de significação através do qual afirmações *da* cultura ou *sobre* a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade.⁵⁶

⁵⁵ PEREIRA, Rodrigo da Silva. *Western Feijoadá: o faroeste no cinema brasileiro*. 2002. Dissertação (Mestrado) em Comunicação Social, apresentada à Universidade Estadual Paulista, Bauru, pp. 114-5.

⁵⁶ BHABHA, Homi K. O Compromisso com a Teoria. In: *O local da Cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003, p. 63.

Além de Massaini, Antonio Pólo Galante, Toni Vieira e David Cardoso foram produtores que tiveram suas atividades associadas à *Boca do Lixo*. Toni Vieira atuava como ator, diretor e produtor de filmes, tendo fundado sua produtora, a MQ Filmes, em 1975. David Cardoso, que ainda hoje exerce as funções de ator, diretor e produtor, fundou a produtora Dacar Filmes em 1974. Os quatro citados foram os grandes produtores da *Boca*. Inúmeras outras produtoras de vida efêmera se instalaram nessa região no período mais produtivo daquele centro, entre 1972-82, sobrevivendo somente na memória dos profissionais que lá trabalharam.

Candeias manteve poucos contatos com esses grandes produtores. Antonio Pólo Galante produziu apenas o episódio *O Acordo*, da Trilogia do Terror, em 1968, sendo os outros dois dirigidos por José Mojica Marins e Luis Sérgio Person. David Cardoso produziu *Caçada Sangrenta* (1974) e *a Freira e a Tortura* (1983). Na maioria dos seus trabalhos Candeias foi também produtor, além de diretor, sendo que estes dois filmes citados são exceções.

Entre os profissionais que construíram a *Boca* como território cinematográfico Candeias possui algumas especificidades. Naquele espaço, além de articular a produção dos seus filmes através do contato com técnicos, produtores, distribuidores e atores, também registrava os sujeitos que faziam parte daquele movimento que se firmava em torno do cinema brasileiro. Esses registros deram origem ao álbum-reportagem *Uma Rua Chamada Triumpho*, composto por fotografias, e aos documentários *Uma Rua Chamada Triumpho 1969/70*, *Uma Rua Chamada Triumpho 1970/71* e *Bocadolixocinema ou Festa na Boca*, de 1976. No longa-metragem *As Bellas da Billings*, já mencionado, a *Boca* e os profissionais de cinema, assim como os grupos marginais que vivenciavam esse espaço foram tematizados. Nos filmes *Aopção ou as Rosas da Estrada*, *O Candinho* e *Zézero*, todos os personagens que migram do campo para São Paulo se movimentam no centro velho, Praça da Sé, Bairro da Luz e seu entorno.

Candeias construiu a *Boca* como território e como lugar de memória sensível à heterogeneidade dos sujeitos que circulavam naquele espaço – ou seja, às diferenças entre práticas cinematográficas (que expressavam visões

de mundo e experiência de classe) e as sociabilidades marginais que cruzavam aquele território. Resistiu à crítica cinematográfica que buscou filiá-lo ao cinema marginal e também foi crítico em relação à pornochanchada, ainda que a entendesse como importante para o cinema brasileiro, por atrair um grande número de espectadores e garantir emprego aos técnicos e diretores.

Como diretor, Candeias desenvolveu uma cinematografia com características próprias. Buscando exercer uma autoria cinematográfica, teve dificuldades em realizar filmes com o único propósito de retorno financeiro rápido, pois prezava a possibilidade de criar e dominar todos os processos de produção. Essa independência foi possível graças à sua formação em cinejornais, em que exerceu diferentes funções: cinegrafista, fotógrafo, montador e produtor. A prática de cinerrepórter moldou o seu fazer cinematográfico construindo sua assinatura como diretor. Foi uma experiência da qual lembrou-se com afeto:

Ficavam muitas bonitas as minhas reportagens, porque eu disfarçava tudo para não ficar esse troço meio idiota [propaganda]. Às vezes eu fazia um jornal inteirinho, o sujeito me pagava o jornal todo, eu entregava pronto para ele e dizia quanto que custava. Para mim essas reportagens eram uma puta escola, sabe. Para mim era uma beleza fazer aquilo porque eu montava, escrevia, e tudo mais. Fazia com muita facilidade.⁵⁷

A atividade de cinerrepórter, em princípio, não permitiria o exercício de autonomia do processo criativo, uma vez que os cinejornais eram propagandas travestidas de reportagem, sempre encomendadas por um cliente privado ou pelo poder público. Mas a equipe pequena, devido ao baixo orçamento, e a necessidade de filmar em locações eram restrições que se mostraram como possibilidade de controle do processo de criação.⁵⁸

O primeiro trabalho autoral de Candeias foi *Tambaú, Cidade dos Milagres* que documentou a última benção realizada por Padre Donizete, em 1955. A produção desta película foi realizada por um esquema articulado na

⁵⁷ CANDEIAS. Biografia, *op. cit.*, pp. 18-9.

⁵⁸ Candeias trabalhou para Primo Carbonari e para *O Bandeirante da Tela*, cinejornal produzido em São Paulo entre 1949 e 1956 pela empresa Divulgação Cinematográfica Bandeirante, vinculada à propaganda do político Adhemar de Barros. Primo Carbonari foi cinegrafista do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (Deip) e também trabalhou no cinejornal mencionado. Nos anos 50 Primo Carbonari abriu sua própria produtora e dominou o mercado paulista da produção de complementos até os anos 1970. RAMOS; MIRANDA. Verbete Primo Carbonari, *op. cit.*, pp. 88-9.

rua do Triunfo: ele convenceu alguns fornecedores de filme 16 mm a realizarem essa reportagem. Esses fornecedores "compraram todo o negativo e cobriram a parte do laboratório, essa coisa toda, e eu entrei com uma maquinetinha". Esse curta-metragem foi a sua primeira produção vinculada à rua do Triunfo, na qual já existia a preocupação em documentar o universo dos excluídos. A câmera de Candeias se detém muito pouco sobre Padre Donizete, objeto de culto e esperança de curas milagrosas, optando por documentar o sofrimento físico estampado no rosto de doentes, grande parte portadores de deformidade física. A esperança de um milagre os reunira. O narrador, irônico, através de comentários em *off* ou da associação de imagens, não busca causar apenas impacto ou piedade, mas construir e dar visibilidade a um jogo de exploração da fé em torno do qual a cidade de Tambaú se organizava⁵⁹.

O cinema de ficção de Candeias começa a se estruturar em torno de manifestações da cultura brasileira: a música caipira, as relações de trabalho no campo e na cidade, valores e costumes. Sempre em tom de reportagem, ainda que se tratasse de ficção, no campo ou na cidade. Sua preocupação com os problemas e os tipos brasileiros está relacionada com o período de discussões em torno do nacional-popular no Brasil, mas Candeias inseriu-se nesse debate político a partir de uma experiência cultural que o diferenciava de outros cineastas que se propuseram a pensar o Brasil e seus problemas a partir do universo do "povo oprimido". Sua experiência singular em relação aos outros diretores brasileiros, freqüentadores ou não da *Boca do Lixo*, foi sublinhada por críticos de cinema e por seus colegas de profissão.

Suas representações de temas cruciais para o País materializam-se em formas cinematográficas que provocavam o espectador habituado às imagens do Brasil e de seu povo consagradas pelo cinema clássico. Os efeitos estéticos que produziu a partir de condições precárias reforçavam o choque que o tratamento do tema propunha. Precariedade e criatividade estavam entrelaçadas nos filmes de Candeias, constituindo-se na sua força⁶⁰.

⁵⁹ Para uma interpretação mais detalhada desse curta-metragem, ver: GAMO, Alessandro. *Tambaú, Cidade dos Milagres*. In: PUPPO, op. cit., p. 74.

e ARAÚJO, Inácio. O Limbo das Almas e a Anomalia dos Corpos. In: PUPPO, op. cit., pp. 43-4.

⁶⁰ Um exemplo sobre as condições precárias de produção com as quais Candeias sempre lidou pode ser ilustrado na seguinte assertiva sobre documentário produzido em 1962 para o governo do Estado de São Paulo: "eu queria fazer o *Polícia Feminina* todo interpretado, para

A estética de Candeias diferenciou-se de outras propostas do período, como a chanchada e o Cinema Novo, provocando, às vezes, análises apressadas e preconceituosas. O crítico Inácio Araújo, freqüentador da rua do Triunfo, apontou alguns elementos da obra de Candeias e de sua relação com a crítica que interessam discutir:

Dizem às vezes que Candeias é um primitivo. Não sei o que isso significa, aplicado ao cinema, pelo menos depois de 1915. *A Margem* é um filme que me impressionou muitíssimo quando o vi pela primeira vez e que ainda hoje me impressiona. A primeira razão é que essa história de pobres que vivem às margens do rio Tietê tinha uma verdade que faltava a outros filmes. Quem os fez entendia a pobreza de maneira profunda, sabia vestir seus pobres, atribuir-lhes gestos que não significavam – isto é, não eram signo dessa condição –, mas que eram.⁶¹

A partir de quais referências Candeias havia construído essas representações sobre os pobres que tanto impressionaram Araújo? O que havia de novo naquelas construções? Essa fala expõe a experiência cultural de Candeias, sua diferença visível nas formas cinematográficas que construiu e pelo tratamento que dava ao tema da marginalidade na cidade de São Paulo. Essa linguagem, "primitiva" para alguns e elaborada para outros, expõe uma leitura e escrita da cidade ancorada na cultural oral, na cultura letrada e na linguagem cinematográfica moderna, um tripé cujas bases podem ser entendidas como distintas e inconciliáveis, mas que nos seus filmes se articulam para constituir uma forma para a experiência histórica dos migrantes pobres de São Paulo, oriundos do mundo rural em processo de mudança.

O diferencial da obra de Candeias está na sua vivência cultural. Ele não só tematiza o processo de hibridação e reterritorialização dos migrantes na cidade, mas constitui seu cinema a partir da experiência sociocultural de combinação da cultura oral, de matriz caipira, com a linguagem

que parecesse um longa, mas o dinheiro não dava. No momento em que acabou o dinheiro, a fita teve uma finalização meio-bunda. No começo eu levei iluminador, levei diretor de produção. Depois acabou o dinheiro, pus a máquina nas costas e terminei a fita". In: PUPPO, *op. cit.*, p. 19.

⁶¹ ARAÚJO, Inácio. *A Margem*. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD Vera. (Orgs.). *Cinema Marginal e suas Fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. São Paulo, Heco Produções, 2001, p. 30.

cinematográfica⁶². Essa diferença cultural foi demarcada por Jean-Claude Bernadet:

A primeira conversa que tive com Ozualdo Candeias foi espantosa. /.../. O encontro ocorreu dias depois de eu ter visto *A Margem* pela primeira vez. O filme tinha me surpreendido por diversos motivos, um deles é que não sabia como inseri-lo na filmografia brasileira. Tematicamente, estilisticamente parecia não ter antecedentes no Brasil. Meu gosto por *A Margem* era bastante dividido. Por um lado, gostei imensamente desses personagens à deriva, que perambulavam por zonas limítrofes em deterioração, dessas relações entre eles que se esboçavam, mas não se consolidavam. /.../. Os aspectos de que gostava me sugeriram uma relação com filmes da vanguarda francesa dos anos 20. Essas andanças, esses descampados (e uma relação com *Limite* que só depois poderíamos estabelecer, já que naquela época o filme de Mário Peixoto não circulava), esse esgarçar da trama. Essa possível afinidade com a vanguarda francesa foi o que comentei com Candeias, para a maior surpresa de sua parte, pois ignorava que tal relação pudesse ser estabelecida, como também, acredito, desconhecia sua existência. De repente, Candeias e eu nos encontramos em dois universos culturais que não se comunicavam bem. Candeias não entendia a relação que eu fazia, mas achava ótimo. E eu ficava sem entender como este cineasta tinha chegado a um tal filme inaugural, que não se encaixava em lugar algum. O que revelava a força de Candeias, seu excepcional talento visual e rítmico, que ele tirava de si próprio e não de uma formação cinematográfica que lhe teria proporcionado uma filmografia a que se pudesse filiar *A Margem*.⁶³

Esse estranhamento experimentado por Bernadet permite-nos situar a especificidade social e histórica do tratamento dado por Candeias ao tema do deslocamento e da mobilidade no nível do conteúdo e da forma. Nunca é demais ressaltar que o cinema é essencialmente mobilidade e efemeridade, características definidoras da experiência moderna, o que o constituiu como emblema da modernidade⁶⁴.

⁶² Canclini entende hibridação como "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas." Cf. CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. 4 ed. São Paulo, Edusp, 2003. p. XIX.

⁶³ BERNADET, Jean-Claude. Reflexão. In: PUPPO, op. cit., p. 33.

⁶⁴ Para o entendimento do cinema como uma experiência indissociável da cultura moderna, como produto comercial e também uma técnica de mobilidade e efemeridade, ver: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo, Cosac & Naïf, 2001, *passim*.

A partir das possibilidades criativas suscitadas pelas técnicas de montagem o cinema tornou-se a arte privilegiada na captação das mudanças, relativas à percepção de tempo e espaço, provocadas pela modernidade vivida na Europa no final do século XIX e no seguinte⁶⁵. Como tema e como forma, o movimento foi tratado por vários cineastas e em momentos históricos distintos. Qual seria, então, a diferença de Candeias em relação a outras representações da mobilidade no cinema? Quais articulações sociohistóricas Candeias estabeleceu entre o deslocamento de migrantes, o desenvolvimento industrial, a acumulação de capital e a aceleração da urbanização da segunda metade do século XX em São Paulo? Candeias tem os sentidos voltados para a experiência de desenraizamento das populações rurais, sobretudo dos caipiras, e sua experiência de marginalidade na cidade. Sua experiência também é de fronteira, de vivência do processo de desestruturação do mundo rural em São Paulo.

O cinema traz em sua gênese a mobilidade e os diferentes movimentos cinematográficos – seja a *Avant-Garde* francesa, seja o filme *Limite* de Mário Peixoto ou o Cinema Novo – deram um tratamento próprio a este tema, pois suas representações estavam enraizadas numa experiência histórica concreta. Jean Epstein, cineasta e teórico da *Avant-Garde* francesa dos anos 1920 e 30, definia o cinema como arte que podia refletir a experiência da modernidade em termos de deslocamento espaço-temporal. Segundo Leo Charney, "Epstein concebia o filme como uma cadeia de momentos, uma colagem de fragmentos que produzia não um fluxo uniforme de atenção, mas altos e baixos repentinos

⁶⁵ Nicolau Sevcenko analisa as mudanças de percepção temporal e espacial a partir do processo de "aceleração tecnológica", intensificada no final do século XIX e em meados dos anos 1970 com a revolução microeletrônica. A nova sensibilidade foi definida como um aguçamento da visão treinada para captar a superfície dos objetos e o movimento dos fluxos de mercadorias, pessoas e imagens na metrópole. O tempo vivido como o instantâneo e o efêmero teriam abolido a percepção temporal baseada na distinção crítica entre passado, presente e futuro. Cf. SEVCENKO, Nicolau. *A Corrida para o Século XXI*. São Paulo, Cia das Letras, 2001, *passim*. "Com os inúmeros recursos que permitiram captar reversões de movimentos, gestos e expressões mutantes, a mobilidade sempre foi uma característica intrínseca do cinema. Registro e produção do movimento, segundo seus pais fundadores. Desdobramento do comportamento humano que não admite equilíbrio na ausência de movimento, segundo abordagens psicológicas. Uma continuidade entre inúmeras rupturas, segundo definições mais modernas. Mobilidade dos tempos em função do espectador, sempre imóvel na poltrona, embora criativo e participante, segundo as teorias da recepção mais recentes". SALIBA, Elias T. História e Mobilidade em *Central do Brasil*. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (Orgs.). *A História Vai ao Cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. Rio de Janeiro, Record, 2001, p. 250.

e imprevisíveis. Nesses trancos de atenção, o espectador recolheria momentos de pura imersão na imagem”⁶⁶. Nos filmes que produziram, Epstein e outros cineastas desse movimento trabalham na forma e conteúdo “o movimento rápido no espaço e no tempo”, criando um ambiente de fluxo, efemeridade e deslocamento.

No mesmo contexto histórico da *Avant-Garde* francesa, Mário Peixoto realizou em 1930 o filme *Limite*⁶⁷. Este, segundo Saulo Pereira de Mello, responsável por sua restauração (iniciada nos anos 50 e concluída nos anos 70), foi o último grande filme mudo no Brasil, quando o cinema silencioso já havia acabado, e o único produzido por Mário Peixoto. Em *Limite*, três naufragos perdidos no oceano contam suas histórias, após uma tempestade. O que chama a atenção não é o desenrolar da trama, mas o ritmo das imagens produzido pela montagem, um fluxo rítmico. Esses traços sugerem uma aproximação com a *Avant-Garde* francesa, mas

é um filme profundamente brasileiro. As pessoas, a vegetação, o mar, a arquitetura, tudo é brasileiro, e diferentemente dos filmes nacionais contemporâneos a *Limite*, ele não usa a paisagem apenas como pano de fundo. As árvores retorcidas e o capinzal ventado, por exemplo, exprimem os personagens e participam do filme e da montagem⁶⁸.

Não é meu propósito interpretar esse filme, mas ressaltar que o tema da mobilidade, da trama não-linear, *esgarçada*, nas palavras de Bernadet, pode ser encontrado em vários filmes. Buscar ou não uma filiação de Candeias a tais movimentos não ajuda na interpretação histórica de sua obra.

O filme *Central do Brasil*, de 1998, dirigido por Walter Salles, também trata da mobilidade. A narrativa se estrutura em torno dos personagens Dora e Josué. Dora, uma professora aposentada, escreve cartas para parentes de migrantes na estação de trens Central do Brasil, no Rio de Janeiro, onde conhece Josué. Quando a mãe de Josué morre, ele acaba partindo com Dora para o sertão brasileiro, em busca do seu pai. Não só a mobilidade, mas o

⁶⁶ CHARNEY, Leo. Num Instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY; SCHWARTZ, *op. cit.*, p. 395.

⁶⁷ Primeiro cineclubes do Brasil, criado em 1928, no Rio de Janeiro, o Chaplin Club, do qual Mário Peixoto era membro, foi responsável pela realização e exibição de *Limite* em 1931.

⁶⁸ PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO. *Limite*. Disponível em <<http://www.puc.rio.br/jorn>>. Acessado em 19 jul. 2004.

cruzamento entre a cultura letrada e a oral foi problematizado no filme. Como também não é meu objetivo analisá-lo exaustivamente, apresento em linhas gerais a interpretação de Elias Saliba sobre o filme, pois foi feita a partir do universo de preocupações próprio ao historiador.

Trabalhando a mobilidade que permeia forma e conteúdo do filme, Saliba observou que as cenas que parecem novas quando integradas na narrativa do filme – sobretudo por seu tratamento em película colorida em super 35 mm –, quando pensadas historicamente, “parecem velhas, repetitivas, acumuladas de cenas da cinematografia brasileira”. São

cenas que afirmam e reafirmam as características instáveis da sociedade brasileira, revelando o descompasso de uma história que, ao longo dos séculos, separa, isola e exclui populações inteiras, jogando com uma massa de deslocados, em eterna peregrinação telúrica, produzidas nas sucessivas ondas de crises, modelos, ciclos, períodos, estágios, fases, modos de produção, recessões, planos econômicos – ou coisa que o valha. Uma gente que parece eterna na sua mobilidade – espécie de exército de reserva, que ressurgue sempre – mas sempre inutilmente, pois permanece à margem do circuito produtivo⁶⁹.

A historiografia sempre tratou dessa característica das populações brasileiras, que mais parecem uma condição de vida, um modo de ser e estar no mundo, reforçada por problemas característicos de momentos históricos específicos, pois

a mobilidade, a migração e a mudança eram meios de escapar algumas vezes das secas ou das contingências da dominação patriarcal; outras vezes, dos alistamentos forçados, das guerras locais e sempre, quase sempre, da miséria mais profunda. Hábitos de errância que se conservaram ao longo dos séculos, imprimindo marcas indelévels na provisoriedade dos meios de vida na parcimônia de bens, na ausência de direção permanente, no estiolamento dos projetos de futuro⁷⁰.

⁶⁹ SALIBA, *op. cit.*, p. 252.

⁷⁰ *Ib.*, pp. 252-3. Para esse autor, a migração brasileira dos dias atuais pode ser assim entendida: “A imposição da concepção neoliberal de globalização produziu uma peculiaridade brasileira, deu uma certa cor local ao arcaísmo dos desenraizados, excluindo-os do circuito produtivo, transformando-os em migrantes não apenas de territórios, mas dos direitos humanos básicos: trabalho, saúde, educação, moradia. /.../ Mas as condições históricas são outras, a ocupação dos territórios do interior do País ganhou um sentido diverso. Para os pobres, é o movimento de fuga das áreas que as grandes empresas vêm ocupando progressivamente, em nome da ampliação do território do lucro ou como instrumentos de obtenção de subsídios e incentivos públicos” (p. 254).

A crítica de Saliba ao tratamento da mobilidade em *Central do Brasil* recai na ausência de contextualização histórica do deslocamento das populações brasileiras na virada do século XX para o seguinte. Há, segundo ele, uma redução do problema a uma questão existencial, que se esvazia num universalismo abstrato que apenas nos leva a uma adesão infantil ao drama de Dora e de Josué. São as limitações do cinema com pretensões universais nestes tempos de globalização? De um cinema que realiza apenas um sobrevôo sobre as paisagens e "tipos brasileiros", para depois se recusar a discutir profundamente os problemas que fazem do Brasil um país singular? Essa breve incursão pelo filme *Central do Brasil* sublinha a importância e a particularidade da interpretação histórica. A mobilidade tematizada pela *Avant-Garde* francesa, por Mário Peixoto em *Limite* e por Walter Salles em *Central do Brasil* não é a mesma. Este tema só ganha relevância quando o situamos no tempo e no espaço, recusando qualquer tratamento a-histórico e universalizante.

O cinema de Candeias, diferentemente de *Central do Brasil*, sempre esteve profundamente engajado nos problemas brasileiros, comprometido com o seu tempo. Foi esse enraizamento na cultura brasileira, que não buscava uma adesão emotiva do público, mas sim uma atitude de reflexão e distanciamento crítico, que constituiu sua cinematografia como uma prática cultural que possibilita interpretar o passado a partir da experiência de sujeitos sociais invisíveis para uma determinada memória histórica – a qual consagrou São Paulo como metrópole moderna, como lugar das oportunidades para todos, apagando as desigualdades, a miséria e o sofrimento de desenraizados que viviam o embate cotidiano da disputa e da reterritorialização no espaço urbano.

De volta a Bernadet, sua fala explicita o problema das fronteiras culturais, do interstício no qual a cultura se enuncia como diferença. A partir do lugar de roteirista e crítico de cinema construído pela cultura letrada e pela experiência de desterritorialização e reterritorialização em outro país e em outra cultura, Bernadet interpelou Candeias e sua cultura híbrida, deslocada da tradição oral e reterritorializada em São Paulo. O cinema, terreno comum entre crítico e diretor, aproximou, mas não apagou as diferenças, ao contrário,

politicizou, tornou mais visível a distância entre ambos. O fato de Bernadet não compreender como Candeias havia chegado a um cinema tão elaborado por outros caminhos que não a formação teórica e acadêmica marca seu estranhamento no tocante às formas de aprendizado ancoradas na experiência⁷¹.

Candeias nasceu em 1922, no interior de São Paulo, Olímpia ou Cajubi, próximas de São José do Rio Preto, ou talvez Corumbá, no Mato Grosso. Seu pai, um imigrante português, exerceu diferentes atividades e não se fixava, daí sua infância e adolescência terem sido vividas entre a cidade de São Paulo e a região denominada Paulistânia, que compreende o interior de São Paulo, parte de Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás, área de influência caipira. A pobreza e os constantes deslocamentos impossibilitaram a Candeias atingir uma escolarização regular. Nas entrevistas que concedeu, quando solicitado a falar de suas origens e dos motivos que o levaram ao cinema, jamais construiu uma narrativa que esclarecesse de maneira causal e linear sua marcha inexorável rumo ao cinema.

É o seguinte: desde moleque, eu nunca quis ser nada. Todo mundo fala: "Eu faço o que meu pai faz". Mas eu era meio assim. Como uma das vezes eu morava na beirada de uma estrada de ferro, eu falei que queria ser maquinista, achava aquilo bonito. E depois, lá em Mato Grosso, tinha a peonada, eu gostava da peonada, e eu comecei e queria ser peão. Tinha alguns que eram matadores profissionais, bons de pontaria pra caramba, então eu queria ser também um matador profissional, justiceiro. /.../ Eu só estou tentando dizer que eu não era daquelas pessoas que queriam ser alguma coisa. Meu pai vivia andando, né? Então estávamos em Mato Grosso, Campo Grande, Coxim, Três Lagoas, sei lá mais

⁷¹ O fazer cinematográfico de Candeias também foi forjado a partir de um ensinamento teórico e formal, ainda que não-acadêmico. Sobre esse aprendizado mais formal, relatou: "o Eliseo [Fernandes] disse para mim que estavam organizando um seminário de cinema no Museu de Arte de São Paulo, quem estava organizando isso era o Bardi, que era diretor lá, e um cara chamado Plínio Sanchez. Falou: 'aproveita e vai lá, você leva jeito'. No seminário, tive aulas com o Rodolfo Nanni, de direção, o George Tamarski e o Ruy Santos davam fotografia, de produção foi Alfredo Palácios, Máximo Barro de história do cinema e o José Cañizares, por uns tempos, deu aula de montagem. Teve uma professora que se chamava Nelly Dutra /.../. Ela dava literatura brasileira, roteiro e argumento, era o que ela fazia na Vera Cruz. /.../ Na época li *Os Sertões*, li Freud e acho que Dostoievski, mas eu não lia muito. Lia também livros de psicologia. /.../ Li Guimarães Rosa e nunca tive problemas para entender e muito menos Euclides da Cunha, uma que eu sou meio caipira também, acho que facilita. Numa época eu passei a ler um bocado, 20 ou 30 livros de contos, coisas como 'o melhor do conto brasileiro', 'o melhor do conto regional'". Cf. CANDEIAS. Biografia, *op. cit.*, p. 17.

que, Presidente Prudente, Marília, Olímpia e vai daí afora. Até eu ficar mais ou menos com 13, 14 anos.⁷²

Quando fala de si, Candeias o faz um tanto contrariado e num tom exasperado que também pode ser percebido nos seus filmes. A referência à vontade de ter sido um "matador profissional" ou o fato de ter sido "gigolô de puta pobre", ou seja, uma metáfora para as várias funções degradantes que exerceu buscando a sobrevivência, ironiza questões que, a seu ver, não esclarecem nada e podem transformá-lo apenas em um "diretor exótico". Para os propósitos desse trabalho, entrelaçar sua trajetória de vida e de classe é fundamental, pois foi uma experiência que constituiu seu cinema e transformou-se em referência para o diálogo com a cinematografia.

Aí São Paulo outra vez. Fomos trabalhar numa merda danada, todo mundo trabalhava e mal dava pra comer e eu fui ser operário numa fábrica de camas. E como aquilo me chateava eu saía do emprego, ia embora e arrumava outro em qualquer canto e não recebia. Que eu achava meio chato esse negócio de fazer os outros pagar. Aí minha mãe tinha que saber por onde eu tinha andado para ir buscar o dinheiro, porque eu precisava do dinheiro. Aí eu percebi que eu tinha que continuar estudando porque sem estudar eu não ia conseguir emprego nem porra nenhuma, e eu já tinha alguns conhecidos já letrados, que já tinham primário, secundário, e eu nada. Aí eu falei com meu pai, já estava um pouco melhor de dinheiro. Eu fiz exame de admissão, passei seis meses fazendo exame de admissão – eu só tinha até segundo ano primário –, mas passei. Passei e fiz perito contador, esses troços todos, mas não terminei. Daí entrei pras Forças Armadas. /.../ O fato é que, lá num dia, depois de Forças Armadas, depois de eu ter comprado um caminhão, viajado com um caminhão por aí – o que também encheu o saco, porque andar por aí de caminhão transportando era bom, o duro era receber –, /.../ e aí num dia eu vi uns projetorzinhos de cinema, achava que aquilo era meio engraçado e podia comprar um.⁷³

Nessa narrativa, Candeias reafirma a primazia do contingente e do provisório na vida das crianças, adolescentes e adultos pobres. Sua vivência na cidade de São Paulo o colocou diante de outras possibilidades. A necessidade de sobreviver em condições mais dignas o fez procurar a educação que se oferecia às populações de baixa renda.

⁷² CANDEIAS, Ozualdo. Entrevista. *Contracampo. Revista de Cinema*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br>>. Acessado em 15 nov. 2004.

⁷³ CANDEIAS. Entrevista, *op. cit.*

O aprendizado cinematográfico de Candeias, em grande parte autodidata, fez-se em meio a outras atividades profissionais que exercia para manter sua sobrevivência, numa situação financeira sempre instável. Na reconstrução feita pela memória situou suas viagens constantes pelo interior de São Paulo como marco inicial de seu interesse pelo cinema.

Eu ia para o interior etc., e aparecia por ali muito disco voador. Um dia resolvi comprar uma camerazinha, pensei em comprar de fotografia pra fotografar o cujo. Mas aí depois falei: "Vou pra filmar o lugar ou o disco". /.../ Fui na Fotoptica e tinha lá um livrinho, *A Cinecâmera e sua Técnica*, dos primórdios do negócio de câmera 16 mm. Li tudo aquilo... Fui comprando livros, algumas coisas mais adiantadas, que já falavam de montagem, de produção, comprei um livro em francês, *O que É Produção?*, e fui engolindo aquilo tudo.⁷⁴

A maneira como Candeias narrou sua iniciação no mundo do cinema coloca uma relação meio ao acaso, sem planejamento prévio. Uma atividade que foi exercendo juntamente com outras. Mostra um relato que não constrói um passado em conexão direta com o presente. Tem-se a impressão de que esta atividade era uma entre outras e que, a partir de uma curiosidade suscitada provavelmente por notícias publicadas em jornais, ele foi se constituindo num cineasta. Uma certa curiosidade pelo diferente e pela cultura e gente brasileiras parece instituir seu interesse pelo registro cinematográfico. Tal relato não "explica" como Candeias entrou para o cinema: parece dizer "olha, aconteceu assim, mas poderia ter sido de outro jeito, pois não tinha nada planejado". Essa forma de construir nexos temporais pode ser encontrada em seus filmes, seja na maneira como seus personagens se colocam no presente e se posicionam em relação ao futuro, seja pela forma como suas produções se efetivavam, em que o roteiro inicial era transformado no meio do caminho, pois as condições materiais de produção e as inúmeras possibilidades surgidas nas locações tornavam a improvisação uma condição necessária para sua finalização.

Quando Candeias trocou a oficina do Honório Marin pela rua do Triunfo, no final dos anos 60, práticas cinematográficas diversas começavam a ganhar forma nas produtoras recém-criadas na Boca. Cito os filmes de cangaço ou *Nordesterns*, os faroestes rurais, os épicos regionalistas, os filmes de terror e

⁷⁴ CANDEIAS. *Biografia*, op. cit., p. 16.

os eróticos. A hegemonia da pornochanchada⁷⁵ nesse espaço foi sendo construída ao longo da década de 70 e no início dos anos 80 já apresentava sinais de esgotamento. De acordo com Candeias, em 1976, quando realizou a reportagem *Festa na Boca*:

Todo mundo pensava que o cinema estava lá em cima, mas ele estava indo para baixo. Porque a pornochanchada cumpriu uma coisa assim de moda, de informações sexuais, que vieram da Europa. A produção era mais ou menos barata, mas de repente começou a cansar e ninguém investiu mais para ver se segurava o público. Por exemplo, o Galante, ele punha numa fita 100 mil cruzeiros, se ela não dava o que ele queria, na próxima fita ele investia apenas 80. Isso ajudou a *Boca* a ir para a merda. A pornochanchada cansou como filão, como tema. Existem ciclos, no cinema americano o banguê-banguê esteve lá em cima e também foi para o buraco.⁷⁶

A atitude pragmática de Antonio Pólo Galante, considerado um dos grandes produtores da *Boca*, expõe a fragilidade das condições de produção e a precariedade do esquema de financiamento do capital privado montado para a produção de filmes num contexto diferente da experiência da Vera Cruz, da Maristela e da Multifilmes. Era um negócio que se apresentava como uma oportunidade e do qual esperava-se um retorno imediato, aproveitando-se a conjuntura favorável.

No "pólo cinematográfico" da rua do Triunfo, sempre como minoria, alguns cineastas preocupados com a experimentação e inovação da linguagem cinematográfica realizaram seus primeiros filmes, disputando as condições de produção e distribuição ali existentes. Eram jovens que haviam se formado nos cursos de cinema inaugurados na década de 60, como a Escola São Luís e a Escola de Comunicação e Artes (ECA).

⁷⁵ A pornochanchada ou comédia erótica foi um "gênero" criado no final dos anos 60 que conseguiu grandes bilheterias nos anos 70 até o início da década seguinte. As comédias eróticas eram produções baratas, que reatualizavam a tradição carioca da comédia popular urbana, presente, sobretudo nos musicais da Atlântida, a popular chanchada. Sobre a pornochanchada, ver: SIMÕES, *op. cit.*; RAMOS, José Mario Ortiz. O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, *op. cit.*; SELIGMAN, Flávia. *O Brasil É Feito de Pornô*: o ciclo da pornochanchada nos país dos militares. 2000. Tese (Doutorado), apresentada à ECA-USP, São Paulo. Ver também a *Revista Close-up*, 1975-1977, que divulgava as produções da *Boca*.

⁷⁶ CANDEIAS. Biografia, *op. cit.*, p. 27.

Estes cineastas, voltados para um cinema experimental – que problematizava a narrativa clássica do cinema propondo novas formas de fruição estética – foram rotulados pela imprensa como "cineastas marginais". Dentre eles, destaque-se Rogério Sganzerla, Carlos Reichenbach, João Silvério Trevisan e João Callegaro, entre outros. Sobre o adjetivo "marginal", semelhanças foram destacadas e diferenças foram suprimidas. Candeias apareceu em alguns trabalhos da crítica cinematográfica como o precursor do cinema marginal, classificação que sempre rejeitou.

O pesquisador Fernão Ramos designou como cinema marginal um conjunto de filmes produzidos no Brasil em 1968-73, constituídos por traços narrativos comuns, estruturados em torno de três elementos: agressão ao espectador realizada pelo horror e pela imagem abjeta; a estilização através do recurso ao deboche e a "curtição deglutidora", por meio da realização intertextual e da fragmentação narrativa. Este autor não considera o filme *A Margem*, de Candeias, o precursor desse movimento. Existe neste filme um trabalho elaborado a partir da câmera subjetiva e da fragmentação narrativa, mas a ausência dos outros dois elementos, a agressão e a "curtição deglutidora", não permite enquadrá-lo como cinema marginal⁷⁷.

Minha pesquisa não tem como objetivo responder se a obra de Candeias pertence ao "movimento" cinematográfico citado. Abandonei essa preocupação ao longo do trabalho, pois percebi que esse caminho limitava a interpretação da sua produção. Um trabalho mais apurado com o material publicado na imprensa e com os cineastas envolvidos poderia levantar os elementos de discriminação e preconceito contidos no rótulo "marginal", assim como os indícios de propaganda que parecem existir a partir de uma denominação que chamava a atenção e provocava polêmica. O termo "cinema marginal" está permeado por essa ambigüidade, que evoca a vitalidade de uma proposta estética revolucionária ausente nas obras construídas a partir de convenções sedimentadas da linguagem cinematográfica e, ao mesmo tempo, a debilidade de um cinema que não conseguiu espaço para sua exibição e para realizar-se

⁷⁷. Cf. RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal: a representação em seu limite*. São Paulo, Brasiliense, 1987, *passim*. Ver também: XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo, Brasiliense, 1993; PUPPO; HADDAD, *op. cit.*

como acontecimento cinematográfico na sua plenitude. A radicalização da experimentação cinematográfica talvez tenha relegado à "marginalidade" algumas produções, mas é difícil afirmá-lo, pois há outras variáveis que condicionam a exibição de filmes: desde o critério subjetivo dos exibidores até a realidade concreta do controle do mercado exibidor pelo produto norte-americano. Se existiram cineastas que minimizaram a importância da relação com o público, Candeias não pode ser incluído nesse grupo. Suas experimentações e sua provocação ao espectador buscavam "informar", "passar um recadinho", ser úteis, ter uma importância política e cultural; para este diretor, o termo "marginal", assim como cinema da *Boca do Lixo*, possuíam uma conotação pejorativa, que dificultava a realização de seus propósitos como cineasta.

João Silvério Trevisan, atualmente escritor, ao relembrar sua experiência como cineasta, não deu importância à possível conotação negativa das polêmicas travadas na imprensa sobre o "cinema marginal". Como um sujeito que vivenciou o cinema produzido na rua do Triunfo, reteve na memória o desconforto que experimentou na *Boca*: uma fronteira na qual as diferenças culturais se explicitavam na luta cotidiana para a viabilização de projetos cinematográficos.

No final dos anos 60, havia na *Boca do Lixo* de São Paulo um pequeno grupo de jovens de classe média que procurava fazer cinema, ansiando por derrubar o governo sufocante dos militares, à direita, e querendo matar o pai Cinema Novo, que os assustava, à esquerda. Eu fazia parte dessa pequena horda, que sonhava com a utopia da revolução num ambiente totalmente avesso a ela, onde as pessoas em geral lutavam para sobreviver produzindo filmes cujo único compromisso era com o sucesso a qualquer custo. Ali, não havia meio termo: o êxito comercial era a utopia máxima. E nós, pretensos revolucionários, engolimos a seco e nos instalamos na *Boca*, por não haver alternativa: aquele era o cinema possível.⁷⁸

Nessa fala, a oposição binária entre jovens cineastas revolucionários de classe média, portadores de um projeto político-estético ambicioso, e um grupo sem as mesmas propostas, voltados exclusivamente para o sucesso comercial de suas produções, simplificou os conflitos e as diferenças que se enunciavam

⁷⁸ TREVISAN, João Silvério. Um Rei Lear na *Boca*. In: PUPPO, op. cit., p. 116.

por meio da produção, circulação e exibição de *westerns*-feijoadas, *nordesterns*, faroestes rurais e pornochanchadas. Trevisan homogeneizou os cineastas que adotaram a experimentação como um princípio formal e político. Dois filmes de Rogério Sganzerla produzidos na *Boca do Lixo – O Bandido da Luz Vermelha*, de 1968, e *A Mulher de Todos*, de 1969 – são filmes classificados como cinema marginal, mas que buscavam comunicação com um grande número de espectadores, a começar pelos títulos apelativos, e obtiveram um relativo sucesso de bilheteria. O sucesso do segundo filme teria inspirado outros produtores a realizar comédias eróticas com títulos chamativos. O êxito comercial desejado por produtores que se instalaram na *Boca* no final dos anos 1960 era buscado através das produções rápidas e baratas, financiadas em parceria com o exibidor que, instado a cumprir a lei de obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro, passou a investir na produção de filmes. Foram essas condições que propiciaram a produção de *A Mulher de Todos*.

Havia outros cineastas que buscavam inovar a linguagem cinematográfica e que se aproximavam mais ou menos dessas preocupações apontadas por Trevisan, mas atribuíam outros significados às práticas cinematográficas desenvolvidas na *Boca* – dentre eles, Ozualdo Candeias. Como Candeias se situava em relação ao cinema "possível" praticado na *Boca do Lixo*? Segundo Trevisan:

Entre esses dois extremos [cinema de autor e cinema comercial], uma pessoa nos parecia acima do bem e do mal: Ozualdo Candeias. Sempre me lembro dele como um senhor de cabelos brancos, pois era bem mais velho do que nós. Candeias convivia muito bem no ambiente da *Boca*, ele era oriundo dali, não um produto implantado, como nós. Era amigo de todos. Ria, contava piadas, tirava fotos, repartia as mesmas lingüiças fritas e a mesma caninha, na porta do Bar Soberano, onde todo mundo se encontrava para narrar projetos novos ou lamentar sonhos fracassados. Conversava conosco com evidente prazer, sem que o jeito simples atrapalhasse em nada a comunicação. Não sabia falar de Marx, nem de Lukács, Mao ou Che Guevara, ídolos políticos de minha geração. Ainda assim, nossa relação com Candeias ultrapassava a mera admiração, para chegar ao carinho. Acho que, em nosso populismo esquerdizante, o invejávamos, pois víamos nele a legitimidade que nos faltava. Era um "homem do povo", que não negava suas origens ao fazer um cinema ao mesmo tempo de extração popular e com altas intenções poéticas. Além

disso, Candeias compartilhava a linguagem da *Boca*. Era sobrevivente daquele cinema brasileiro heróico e tosco.⁷⁹

Nessa afirmativa, as diferenças de classe foram explicitadas, mas não como um total estranhamento. A mescla produzida por Candeias em seus filmes criou um interstício, um espaço surgido da relação entre a cultura oral de matriz rural e a linguagem cinematográfica experimental, na qual foi possível o contato sem a construção de mundos excludentes e irreconciliáveis. Falando do território construído na *Boca* e de sua obra híbrida, Candeias conseguiu relacionar-se com cineastas pertencentes a outra geração e outro estrato social. O cinema brasileiro "poético e tosco" foi o lugar de onde a comunicação e as trocas eram possíveis, apesar do não desaparecimento das diferenças culturais.

Trevisan, ao explicitar o lugar social de onde fala, inseriu o cinema num contexto de interpelação cultural, constituindo-o como prática política e estética. Sublinhou a importância das produções desses "cineastas marginais" como experiência histórica de classe que questionou o regime político autoritário vigente, bem como a estruturação da indústria cultural, que colocava os artistas em outro contexto de produção e criação cultural, obrigando-os a conviver com a "mercantilização da arte". A crítica de Trevisan ao cinema comercial parece reivindicar a "aura" da obra de arte perdida. Walter Benjamin, ao tratar da reprodutibilidade técnica, ponderou sobre a especificidade do cinema, uma criação extremamente cara que envolve muitos trabalhadores, e só pode ser concebida em função de um grande número de espectadores⁸⁰.

No pólo oposto, construído por Trevisan, onde estavam os diretores comerciais da *Boca*, situava-se Toni Vieira, artista de circo que, antes de tornar-se ator e diretor de pornochanchadas, atuou em vários faroestes rurais. Sua atuação no cinema misturava práticas circenses, cine-teatro, fotonovela e os gêneros cinematográficos que atraíam um maior número de espectadores naquele momento: *western*, *western spaghetti* e filmes eróticos. Esse hibridismo não produziu o mesmo efeito em Trevisan. Tal prática

⁷⁹ *Ib.*, p. 116.

⁸⁰ BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. 7 ed. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 172.

cinematográfica, ao contrário dos filmes de Candeias, cavaram um abismo entre experiências culturais distintas. A descrição de sua atuação como ator mostra a mistura processada em seus filmes.

Eu sou sempre o matador frio, parádão, mas sempre matador, no estilo do Charles Bronson ou do Alain Delon. Uso um pouco de malabarismo, o povão gosta. Faço dupla com Heitor Gaiotti, sou justiceiro, ele é o sem-vergonha. Metade do filme, os bandidos ganham, depois passa para o lado do mocinho, jogo sempre no time que estiver ganhando, as mulheres entram como enfeite, o povão gosta e sempre vem me ver⁸¹.

Segundo Rodrigo Pereira, que interpretou os faroestes produzidos no Brasil (desde *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, de 1953, até *Manelão, o Caçador de Orelhas*, de Ozualdo Candeias, em 1982), as fitas de Toni Vieira sempre repetem o esquema do herói viril e seu companheiro malandro que salvam a mocinha dos bandidos. Tudo com recursos do cinema convencional, como montagem linear, câmara estática, abundância de *zooms*, plano/contraplano para os diálogos etc. O conteúdo "evoca não apenas o cinema de ação, mas várias modalidades de espetáculos populares [...]. Uma mixórdia de *telecatch*, circo-teatro, acrobacias circenses e números de *striptease*, com a inevitável nudez das atrizes, preenche a tela. Tudo isso é vendido como se fosse um banguê-banguê italiano"⁸².

Os faroestes rurais, *Nordesterns* e épicos regionalistas, subgêneros do *western-feijoada*⁸³, bem como a pornochanchada, expressavam o desejo de mimetizar o produto importado, chegando a ponto de mudar os nomes dos atores, técnicos, produtores e diretores, numa tentativa de vendê-lo como produção estrangeira, ou mesmo de plagiar os sucessos de bilheteria no Brasil. Rodrigo Pereira não interpreta tais produções apenas como incompetência

⁸¹ FRYDMAN *apud* PEREIRA, *op. cit.*, pp. 138-9.

⁸² PEREIRA, *op. cit.*, p. 139.

⁸³ *Westerns-feijoada* são filmes brasileiros que se baseiam nos estereótipos e fórmulas narrativas do *western*. Segundo Pereira: "Críticos e os próprios realizadores dessas películas passaram a chamá-las jocosamente de 'western-feijoada' em fins dos anos 60. Era uma recriação aportuguesada do termo 'western spaghetti', definidor dos banguê-banguês que, produzidos na Europa, principalmente na Itália, vinham alcançando sucesso internacional. [...] O *western-feijoada*, por sua vez, é praticado por cineastas via de regra pouco cultos no sentido escolástico e avessos às erudições no campo da sétima arte – o que não implica obrigatoriamente obras desonrosas. A matéria-prima para seus produtos compreende elementos de espetáculos populares e da indústria cultural, ou seja, aquilo que grande parte da intelectualidade nacional julga digno de desprezo." *Ib.*, p. 11.

para copiar o produto estrangeiro. Faz uma diferenciação entre as produções que procuravam imitar o produto importado e aquelas que se apropriaram da fórmula importada de forma crítica, conseguindo implodir seus clichês e trabalhando conscientemente elementos da cultura brasileira. Os filmes *Meu Nome É Tonho*, 1969, *A Herança*, 1971, e *Manelão, o Caçador de Orelhas*, 1982, todos de Ozualdo Candeias, são exemplos de produções que subverteram de maneira criativa as fórmulas consagradas da indústria cinematográfica.

O interessante é que, mesmo nas cópias precárias do produto estrangeiro, os elementos de práticas de entretenimento populares estão presentes: nos gestos dos atores, na composição dos personagens e na própria concepção do filme como um espetáculo para o "povão", apesar de este traço não ser explicitado como uma preocupação política e estética dos seus criadores. O objetivo das imitações menos criativas – que tinham a preferência daqueles que desejavam arriscar-se na produção cinematográfica – era garantir a atenção do público, portanto, nelas

agregam-se influências de histórias em quadrinhos, fotonovelas, dramas de picadeiro, *telecatch*, acrobacias circenses, números musicais e *striptease*. Misturam-se, ainda, cinefórmulas aparentemente incompatíveis. *Western*, cangaceiros agindo à moda de índios apaches, aventuras na selva e no deserto, filmes de terror, chanchada, pornochanchada, dramas de presídio, fitas de pirata, tudo é válido, desde que se multipliquem as situações espetaculares⁸⁴.

Candeias sentia-se à vontade na *Boca*. A imagem de personagem-símbolo da *Boca* é pertinente. Apesar de ter assumido aquele pedaço, possuía um olhar crítico sobre as relações comerciais que dirigiam as produções da *Boca*. As dificuldades que enfrentou para produzir filmes diferentes do gênero mais lucrativo do momento eram percebidas como um cerceamento ao seu desejo de experimentar as possibilidades técnicas e de construção narrativa no cinema. Talvez por isso tenha resistido a enquadrar-se no rótulo "cineasta marginal", pois este tornava ainda mais difícil a batalha para continuar filmando. Sobre o filme *Meu Nome É Tonho*, seu maior sucesso de bilheteria, afirmou:

⁸⁴ *Ib.*, p. 248.

A Margem eu quis fazer, e fiz dentro daquilo que me foi possível. *Meu Nome É Tonho* é o filme que outros pediram e que eu fiz da melhor maneira que pude. Com uma certa "bronca".

Assim explicando porque realizou seu mais recente filme, Ozualdo Candeias acrescenta que se trata de "uma visão distorcida" de uma época, de uma região e seus marginais. Não existem bons e maus. Nem mocinhos e bandidos, "são marginais mesmo". E aduz: "uma canalhada total, o que levou minha mulher a dizer que somente os cavalos tinham dignidade no filme". Tentei ser comercial", prossegue Candeias. Como se diz, "afinar-me" com o público. Um filme de encomenda. Como a minha linguagem não é a tradicional, não sei se o filme será aceito e compreendido por ele.⁸⁵

Mesmo quando seu controle sobre o processo criativo era minimizado, Candeias procurava imprimir uma marca autoral nos seus trabalhos. Fórmulas do cinema americano entraram no filme, mas para serem desmontadas. Um aspecto que esse diretor não citou em nenhuma entrevista foi o fato de *Meu Nome É Tonho* ser totalmente diferente de *A Margem*. Provavelmente lhe incomodava o gueto que a crítica cinematográfica o colocara ao nomeá-lo precursor do cinema marginal.

As singularidades da obra de Candeias em relação a alguns diretores brasileiros e, sobretudo, ao cinema mais comercial produzido em grande escala na *Boca* foi assim narrada por Maurice Capovilla:

Se houvesse verdadeiramente um movimento cinematográfico que era chamado cinema marginal, Ozualdo Candeias seria seu fundador. Com *A Margem*, Candeias, como um verdadeiro autor, inaugura um cinema que não se identifica com a herança da Vera Cruz, na vertente dos filmes de Walter Hugo Khoury; não dialoga com Roberto Santos, que já preconizara o nascimento de um Cinema Novo; pouco tem a ver com Person, que propunha um cinema industrial de uma cidade cosmopolita. E muito menos se liga ao projeto dos exibidores que utilizaram a *Boca do Lixo* como centro de produção de um cinema pragmático, realizado em série para preencher lacunas de programação das distribuidoras americanas, e que se convencionou chamar de pornochanchada.⁸⁶

O cinema de Candeias encontrou um caminho próprio em relação à produção paulista, segundo Capovilla. Também percebo uma diferença radical

⁸⁵ *Apud* PEREIRA, *op. cit.*, p. 123.

⁸⁶ CAPOVILLA, Maurice. Depoimento. *In*: PUPPO, *op. cit.*, p. 117.

entre esses cineastas. A aversão de Candeias pelo estúdio cinematográfico e sua preferência pela locação e por filmar a rua fazia parte da sua proposta estética, marcada por sua trajetória como cinerrepórter. A câmera de Candeias caminha pela cidade e interage com os personagens. No estúdio cinematográfico a busca pelo acontecimento único que se desenrola nas ruas de São Paulo não poderia ser encenada de maneira realista.

A mistura de ficção e reportagem foi a forma construída por Candeias para narrar a experiência de desterritorialização e reterritorialização de migrantes na cidade de São Paulo. O tratamento político e estético das personagens marginalizadas no processo histórico do desenvolvimento industrial e urbano paulista afastou-se das propostas dos cineastas ligados ao Cinema Novo, pois não construiu seus personagens como "o povo" portador de uma força revolucionária a realizar-se no futuro. A força e a debilidade de seus marginais está na luta cotidiana pela sobrevivência, sempre aqui e agora. Produções baratas, filmagem em locação, documentação do cotidiano dos migrantes pobres que ganham a vida nas ruas de São Paulo, além da experimentação da linguagem cinematográfica, são os traços distintivos da obra de Candeias.

A busca pela constituição de formas cinematográficas que dessem conta das questões relacionadas à cultura brasileira fora da narrativa clássica do cinema também diferenciava Candeias dos cineastas que produziam filmes "mais comerciais". Capovilla não fez nenhuma concessão ao gênero mais produzido na *Boca do Lixo* e fez questão de separar Candeias desse cinema. Mas aquilo que constituía, na sua perspectiva, a fraqueza ou a sordidez daquele lugar foi lido de outra maneira por Candeias. Em seu livro de fotografias sobre a *Boca*, editado em 2001, provocou

acha-se que a pornochanchada deveria ter sido "reciclada" antes de "cansar" o seu público. Também se acusa seus produtores de não terem procurado outro "filão" para substituí-la /.../ razões encontradas para o desaparecimento do cinema *Boca do Lixo* e... quanto às razões também da debilidade dos outros temas ou "cinemas", bem, "vamu dexá queto"⁸⁷.

⁸⁷ CANDEIAS, Ozualdo Ribeiro. *Uma Rua Chamada Triumpho*, op. cit., p. 71.

Candeias não dirigiu pornochanchada, também não filmava com o patrocínio dos grandes produtores da *Boca* e no filme *Zézero* fez uma crítica devastadora à pornografia, mas entendia que esse "gênero" fazia parte do cinema brasileiro e sua importância era inegável, porque atraía um grande número de espectadores, conquistando uma fatia considerável do mercado exibidor, criando empregos e oportunidades para outras produções brasileiras, ou seja, Candeias não nutria nenhum preconceito em relação ao cinema hegemônico produzido na *Boca*. Mas a visão crítica de Capovilla chama a atenção sobre um aspecto pouco trabalhado a respeito da "vitalidade" do cinema da *Boca do Lixo*.

A *Boca*, com raríssimas exceções, a partir dos anos 70 e grande parte dos 80, foi uma grande fábrica de escravizar talentos para produzir lixo. Diretores, fotógrafos, produtores, técnicos de som, montadores, cenógrafos, figurinistas, atores, atrizes e uma extensa gama de funções paralelas se formaram e se desenvolveram para colocar nas telas, em determinados momentos, mais de cem filmes por ano. Filmes que não mereceram ficar para a história.⁸⁸

O interessante nesta assertiva é que ela remete ao desenvolvimento econômico de São Paulo, feito à custa do aumento de produtividade do trabalho e do empobrecimento do trabalhador⁸⁹. Essa era a realidade dos trabalhadores da pujante indústria paulista, e para os técnicos de cinema a situação era ainda mais precária, pois não possuíam a proteção do trabalho formal e eram pouco organizados como categoria profissional.

Candeias fez uma vaga menção à Associação de Técnicos e Atores de Cinema do Estado de São Paulo (Atacesp), criada entre 1950/60, que depois tornou-se sindicato. Esta entidade foi fechada após a intervenção dos militares, no pós-64, e não conseguiu se rearticular após o fim dessa intervenção⁹⁰. Esses trabalhadores foram fundamentais para o sucesso do capital privado paulista investido em cinema. Ao contrário dos técnicos estrangeiros

⁸⁸ CAPOVILLA, Maurice. Depoimento. In: PUPPO, op. cit., p. 117.

⁸⁹ O estudo realizado para a Pontifícia Comissão de Justiça e Paz da Arquidiocese de São por pesquisadores do Cebap no início dos anos 70 apontou que o crescimento do Produto Interno Bruto brasileiro – a taxas de 10% ao ano entre 1968 e 1974 –, em vez de melhorar as condições de vida da população, reforçou a capacidade de acumulação das empresas e a concentração de renda. Cf. CAMARGO, Cândido Procópio Ferreira de et al. *São Paulo 1975: crescimento e pobreza*. 5 ed. São Paulo: Edições Loyola, s.d., p. 64.

⁹⁰ Cf. CANDEIAS, *Uma Rua Chamada Triumpho*, op. cit., p. 90.

contratados pela Vera Cruz nos anos 50 com altos salários e que recebiam mesmo quando não trabalhavam⁹¹, a massa de técnicos que buscavam trabalho na *Boca* se submetia a jornadas de trabalho estafantes, aceitando, muitas vezes, trabalhar de graça⁹².

O cinema feito na *Boca* não era apreciado pela maioria dos críticos de cinema da época; sobretudo a pornochanchada era criticada pela imprensa e por diretores, que não conseguiam espaço para produzir fora desse formato. O ator Bentinho, integrante daquele território, assim se referiu aos detratores do cinema da *Boca do Lixo*:

Na verdade não era "*Boca do Lixo*" e sim pólo cinematográfico. Mas como aceitar que o cinema paulista, instalado numa zona de prostituição, estava fazendo história e ganhando a Palma de Ouro? Era preciso denegrir aquela imagem e os intelectualóides da época se encarregavam disso. Cineastas frustrados – que não conseguiam convencer os produtores com seus argumentos e roteiros, tidos como arte, e que tinham acesso à imprensa escrita – rotularam-no como cinema da *Boca do Lixo*.⁹³

Nesse depoimento, Bentinho teceu em uma única linha diferentes experiências temporais vivenciadas na *Boca*, ao relacionar a produção da Cinedistri, *O Pagador de Promessas*, de 1962, com as produções das décadas de 70 e 80. Ele realizou a mesma operação de críticos que homogeneizavam as produções da *Boca* e que não consideravam uma alternativa válida para o cinema brasileiro as produções baratas com apelo "popular". A legitimidade da fala de Bentinho foi construída por alguém que viveu o processo de dentro e que agora fala "aos de fora", podendo, portanto, agrupar coisas díspares e contraditórias, produzindo síntese identitária e memória.

Para localizar os "intelectualóides" que procuravam "destruir" a imagem da *Boca* não é preciso confrontar as memórias de Bentinho com as críticas

⁹¹ Ver o depoimento de técnicos estrangeiros sobre as diferenças de tratamento que recebiam em relação aos brasileiros In: GALVÃO, *Burguesia e Cinema*, op. cit.

⁹² Em depoimento sobre sua experiência com Candeias, o ator Bentinho, que trabalhava na TV Excelsior em 1967, afirmou que, ao ser convidado para trabalhar no filme *A Margem*, "pedi um tempo para pensar. Fui procurar o Mário [Benvenuti], que eu já conhecia, e troquei com ele algumas idéias. O Mário ponderou: 'Ou a gente o ajuda a realizar o seu sonho ou o filme não sai. Depois, não temos nada a perder, se o filme parar por falta de recursos, só perderemos nosso tempo, porque dinheiro não tem mesmo'. BENTINHO. *A Boca do Lixo*. In: PUPPO, op. cit., p. 111.

⁹³ *Ib.*, p. 50.

publicadas na grande imprensa da época. Os depoimentos de Maurice Capovilla e João Silvério Trevisan podem ser lidos como uma perspectiva dos "cineastas frustrados" que raramente conseguiam financiamento para suas produções num espaço voltado quase exclusivamente para filmes de apelo comercial.

Não era apenas Bentinho que tinha objeções ao tratamento dado pela imprensa às produções da *Boca*. Em inúmeras entrevistas publicadas ao longo de sua carreira Candeias manifestou descontentamento pelas críticas que faziam referência aos "cineastas marginais" instalados na *Boca*. Nunca aceitou a interpretação de seu filme *A Margem* como o marco do cinema marginal:

Para ser marginal, teria que ser um tipo de cinema feito sem compromisso naquele momento, nem com o público nem com a censura. Todos esses filmes tidos como marginal têm tudo isso /.../. O meu filme, por exemplo, um quê meio de experimental, mas por causa de um cinema de baixo custo e trabalhando só com principiantes, ou usando atores; essa é mais ou menos a característica do meu filme, o que não quer dizer que isto seja marginal.⁹⁴

O cinema de Candeias não se aproximava dos cineastas que radicalizaram na experimentação estética a partir de 1969, ao buscarem na produção de filmes uma estratégia de luta e de resposta ao regime militar, que impunha sua força através da disseminação da tortura. Entre o final da década de 60 e início da seguinte, cineastas engajados politicamente contra a ditadura militar realizaram filmes que foram marginalizados pelo circuito exibidor. Para esses cineastas, narrar as experiências de horror vividas pessoalmente ou por intermédio de amigos talvez tenha se tornado mais importante do que pensar na aceitação do público ou da censura, mas é necessário reafirmar que o agrupamento de experimentações cinematográficas realizadas por cineastas – ligados ao cinema da *Boca do Lixo*, em São Paulo, ou no Rio de Janeiro sob o rótulo de "cinema marginal" – desconsidera sua especificidade⁹⁵.

Candeias se aproximou da experiência de jovens militantes que foram perseguidos pelo regime militar no filme *O Candinho*, de 1976, quando,

⁹⁴ CANDEIAS, Biografia, *op. cit.*, p. 112.

⁹⁵ Em artigo recente, Jean-Claude Bernadet questionou as interpretações que colocavam em campos antagônicos cineastas do cinema marginal e do Cinema Novo. Este pesquisador do cinema brasileiro buscou focar mais as semelhanças nas propostas estéticas desses cineastas do que nas possíveis diferenças irreconciliáveis. Cf. BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Marginal? In: PUPPO; HADDAD, *op. cit.*

segundo os críticos, o cinema marginal já havia terminado (por volta de 1973). Na seqüência final o narrador insinua a luta armada como solução para combater o atraso e a opressão vividos no campo e na cidade. Candeias não procurou obter o certificado da censura, o que significou a impossibilidade de exibi-lo.

Além da posição especial que ocupa na construção da memória da rua do Triunfo e de sua experiência cultural específica, trabalhada pelos discursos de críticos e cineastas, é interessante refletirmos sobre sua concepção de cinema e da política cultural que sempre defendeu para essa atividade. Em 1968, após a premiação do seu primeiro longa-metragem, em entrevista à revista *Filme Cultura*, afirmou:

Sou, se não me engano, daqueles que acham que o cinema é uma coisa muita séria e de custo muito alto para que se faça dele somente um "espetáculo", sem outras conseqüências... Acho que ao espetáculo se deve acrescentar uma outra qualquer dimensão, e a "dimensão", a meu ver, é o homem. Quando se fala em homem, difícil seria não falar dos seus problemas. Não sou contra, somente não gosto do cinema só "espetáculo", porém considero-o necessário ao processo de desenvolvimento, industrialização e consolidação do nosso cinema.⁹⁶

Apesar de sempre buscar inovar nas construções narrativas, Candeias nunca discriminou outras práticas cinematográficas que divergissem do seu cinema. Sua luta foi sempre para garantir um espaço cada vez maior em relação à hegemonia do cinema norte americano nas salas de exibição brasileiras. Nessa mesma entrevista para *Filme Cultura*, revista financiada pelo Ministério da Cultura, o que ele reivindica é uma política de proteção aos filmes que teriam menos aceitação no mercado porque tratavam de temas menos ligados ao "puro divertimento" ou às narrativas consagradas, ou seja, filmes com as mesmas características daquele que acabara de produzir. Em outro trecho da entrevista foi mais explícito quando indagado sobre o maior problema para a realização de um filme:

Creio que é conseguir o dinheiro... com ele todos os outros problemas deixam de ser problemas. Já contamos com material e pessoal (e talentos) para fazermos cinema. Ainda está faltando, ao que parece, uma

⁹⁶ FONSECA, Carlos. Candeias na Estrada do Cinema. *Filme Cultura*, ano II, n. 10, 1968, p. 23.

proteção mais ampla, de maneira a garantir o mercado para as nossas fitas. Creio, também que dentro em pouco isso será conseguido.⁹⁷

Essa proteção mais ampla às produções nacionais na forma de legislação foi trabalhada arduamente até chegar a 140 dias a obrigatoriedade de exibição do filme nacional em 1979. Esse espaço para a exibição dos filmes brasileiros foi responsável pelo florescimento de um "pólo" cinematográfico na rua do Triunfo. Cinema da *Boca do Lixo* talvez seja adequado, pois evoca a precariedade e o avesso do *glamour* que o cinema parece representar.

No seu livro de fotografias *Uma Rua Chamada Triumpho*, Candeias inventariou a legislação protetora do filme brasileiro em diferentes contextos históricos. Na época em que foi produzido, anos 90, o discurso neoliberal colocava o mercado como o único regulador das atividades cinematográficas, mas Candeias insistia na importância dessa legislação, afirmando que, direta ou indiretamente, ajudara na defesa de espaços para o Cine Boca e também para outros cinemas, sendo o resultado de mais de 40 anos de luta⁹⁸. Nas entrevistas e depoimentos publicados, Candeias era convidado a falar da especificidade de seu cinema. Suas assertivas explicitam um descontentamento em relação às interpretações dos críticos, que julgava equivocadas.

Todos os meus filmes têm um compromisso com a nossa realidade. Tem um filme meu, *Meu Nome É Tonho [...]*. Falaram que era *western* porque é esse o referencial que se tem no cinema, e porque tinha uns cavalos lá. Mas é uma coisa brasileiríssima, que tem a ver com minha vivência no interior do Mato Grosso.⁹⁹

Aqui há uma fala que se repetiu em outros depoimentos e que legitimou a relevância estética e política de seu cinema a partir da sua experiência cultural. Na sua perspectiva, sua obra possui a dimensão de um inventário da cultura brasileira a partir de imagens. Tais imagens seriam verdadeiras porque

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ CANDEIAS, *Uma Rua Chamada Triumpho*, op. cit., p. 38.

⁹⁹ ARAÚJO, Inácio. Diretor É Capaz de Unir o Belo ao Popular. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 1 jun. 1993, p. 5. Para uma análise detalhada desse filme, ver: TOSI, Tosi. *Meu Nome É Tonho*. In: PUPPO, op. cit., p. 56. João Silvério Trevisan, que iniciava sua carreira cinematográfica, afirmou que "tinha um amor quase fetichista por cada plano do filme. Nele, me atraía a busca da rara expressão caipira brasileira, que resultou muito verdadeira, mesmo que mitificada por certa nostalgia rural. Seu grande mergulho poético repousava, a meu ver, na melancólica reflexão sobre a condição humana. Mais do que *A Margem*, seu filme-fetice das esquerdas da época, *Meu Nome É Tonho* me encantava quase até as lágrimas". In: PUPPO, op. cit., p. 116.

são contadas por alguém que as vivenciou. A autoridade de quem viu, ouviu e experimentou possui mais relevância para esse autor do que o exercício da linguagem cinematográfica. Candeias acredita na utilidade do cinema como um modo de informar as pessoas sobre o seu próprio País.

É impossível não relacionarmos *Meu Nome É Tonho* ao *western spaghetti*, que fazia sucesso nas salas brasileiras naquele momento (1969). Mas Candeias atualizou muitos elementos desse gênero para a realidade brasileira. A dificuldade dos críticos de trabalhar os elementos que o diretor considerava relevantes pode ser explicada pela ancoragem em experiências culturais distintas. A importância de seus filmes, segundo Candeias, está na representação da "realidade brasileira", seus costumes, sua cultura e os problemas vivenciados pelos que buscam incessantemente melhores condições de vida. Nas palavras do diretor:

Desde o meu primeiro filme me propus uma preocupação com o marginal da sociedade. É um absurdo todo o cinema estar preocupado com a classe média para cima. Todos os pobres são falsos, todo mundo é meio paternalista, meio moralista... Eu não sou assim.¹⁰⁰

O caipira e sua marginalização no campo e na cidade, ao lado de outras sociabilidades de rua – como mendigos, vendedores ambulantes, prostitutas e deficientes físicos – foram personagens constantes nos filmes de Candeias. Esses personagens não foram colocados em relação com grupos de outros estratos sociais. Foi sempre através do universo precário dos excluídos e de sua movimentação pelas ruas e espaços periféricos da cidade que o espaço-tempo das suas narrativas se desenvolveu.

Foi na *Boca do Lixo* que o cinema de Candeias se constituiu plenamente. Naquele território vivido, disputado e compartilhado cotidianamente construiu as condições, ainda que precárias, para o exercício de uma prática inventiva atenta para captar as ambigüidades e desigualdades daquele espaço constituído por sociabilidades que se estruturam nas ruas e nas moradias pobres que circundam o bairro da Luz e imediações. Sua inserção nesse espaço não se deu como um observador distanciado, mas como um sujeito histórico que também construiu ali seu território, atribuindo-lhe

¹⁰⁰ COUTO, José Geraldo. Ozualdo Candeias Termina *O Vigilante*. *Folha de S. Paulo*, *ib.*

significado. A rua do Triunfo é um lugar de memória que evoca um saber fazer, uma experiência que Candeias perpetuou em documentários, filmes de ficção, fotografias e que ainda hoje mantém viva nas conversas de fim de tarde no bar do Teixeira, compartilhadas com os sujeitos históricos que construíram aquele território e com outros que se interessam em ouvir suas histórias.

1.3 – *Trabalhos da Memória: Uma Rua Chamada Triumpho e Festa na Boca*

O fotógrafo Candeias registrou a agitação, a quantidade e a variedade de pessoas reunidas em torno das atividades que envolviam a produção e o comércio de filmes. No trabalho acrescentado pelos textos contidos no livro de fotografias e pela câmera cinematográfica nos documentários percebe-se o movimento de seleção e reconstrução da memória. Naquele contexto, 1969-70, entravam em contato concepções heterogêneas de cinema que se concretizaram a partir de condições de produção, exibição e distribuição viabilizadas pelos escritórios, oficinas técnicas e produtoras existentes entre a rua do Triunfo e a rua Vitória. Alguns de seus detratores nomeariam mais tarde de Cinema da *Boca do Lixo*. A memória do *Cine Boca*, denominação assumida posteriormente, em 1976, no documentário *Festa na Boca*, vai se materializando através das imagens fotográficas, dos movimentos de câmera e da voz em *off*, que nomeia, descreve os personagens e suas contribuições ao cinema nacional.

Nos documentários *Uma Rua Chamada Triumpho 1969/70*, *Uma Rua Chamada Triumpho 1970/71* e no livro *Uma Rua Chamada Triumpho*, de 2001, todos baseados em fotografias, os profissionais de cinema foram os personagens principais de Candeias. O filme *Bocadolixocinema* ou *Festa na Boca*, de 1976, compõe com aquelas produções o conjunto de obras de não-ficção que mostram a vocação especial desse diretor para a documentação e sua relação afetiva com o Cine Boca, tema único de seu trabalho fotográfico e referência mais ou menos explícita em grande parte de sua obra de ficção. Como um andarilho atento à diversidade da vida que acontece nas ruas da cidade, Candeias usou sua câmera para flagrar outros sujeitos sociais que circulavam na zona de fronteira constituída na rua do Triunfo.

Essas criações de Candeias estão sendo tomadas como trabalhos da memória que eternizaram em sonoridade, visualidade e oralidade uma experiência coletiva, sempre vivida subjetivamente. Através dos procedimentos criativos adotados na feitura desses trabalhos podemos interpretar as singularidades de alguém que viveu o Cine Boca como um participante crítico. Esse trabalho da memória é perceptível tanto no tratamento que o material produzido recebeu ao longo de mais de 30 anos, no caso do uso das fotografias para a montagem do livro, e no próprio trabalho de edição e sonorização dos documentários.

Candeias aprendeu diversas funções relacionadas à produção cinematográfica antes de começar a fotografar. O trabalho como fotógrafo, apesar de não ter sido a atividade principal na sua carreira, teve grande importância na sua obra. A partir da imagem fotográfica o diretor compôs soluções narrativas para construir suas histórias, que tematizaram a mobilidade dos migrantes que buscavam sobreviver na cidade de São Paulo nas décadas de 60 a 80. No caso específico dos trabalhos mencionados acima, a documentação fotográfica foi fundamental para narrar a multiplicidade de experiências em contato na rua do Triunfo.

Eu fiz um monte de fotos da rua do Triunfo porque eu tava por ali. Eu não sabia o que fazer com a porra daquelas fotos. Não custava nada, e eu fazia as fotos. Um dia uns caras disseram: "Vamos fazer documentários com essas fotos, o que você acha?". Isso quando obrigaram a passar curta-metragem nos cinemas. Aí eu fiz os dois *Uma Rua Chamada Triumpho*, só que não deu a verba e disseram que o filme era um negócio muito doméstico. Isso era safadeza deles, não tinha nada de doméstico, era um cinema que estava acontecendo com um grande volume. Então os documentários não foram exibidos. O INC [Instituto Nacional de Cinema] negou o certificado para a exibição, porque aquilo era muito doméstico. Os documentários ficaram aí jogados; como não foram exibidos, não me pagaram e ficou tudo por isso mesmo.¹⁰¹

Nos depoimentos de Candeias sobre a gestação de suas obras foi comum a referência à falta de verba para a execução e finalização adequadas dos filmes, bem como a impossibilidade de exibição e retorno financeiro. Essas

¹⁰¹ CANDEIAS. Biografia, *op. cit.*, p. 20.

afirmações sublinhavam as condições precárias de produção e a dificuldade para a exibição, mas não eram justificativas sobre a qualidade ou uma possível incompletude das obras. Elas afirmavam o contexto possível para sua criação e uma disposição para criar em condições mínimas.

O cinema que se desenvolvia numa rua associada ao baixo meretrício e à pobreza, que ironicamente chama-se Triunfo, contrastava com a imagem de uma São Paulo rica e dinâmica. Naquele contexto, dar visibilidade a esse cinema e dirigir outro olhar a sociabilidades marginalizadas nas ruas da cidade não interessava. A singularidade dessa experiência narrada em imagens, seu caráter "doméstico", confrontava as aspirações por produzir imagens abstratas e universais da nação e do povo brasileiro, de acordo com o projeto de Brasil Grande do governo militar. Quando este projeto de nação já mostrava sinais de esgotamento, foi possível a um público seletivo ter acesso a essas imagens "domésticas". As fotografias que Candeias havia produzido sobre a rua do Triunfo no final da década de 60 e nos anos 70 foram exibidas na exposição "A Boca", na Imprensa Oficial do Estado de São Paulo (Imesp), em 1984. Os documentários foram exibidos no Museu da Imagem e do Som (MIS) e na Mostra Ozualdo Candeias no Centro Cultural Banco do Brasil, em 2002.

A disposição de caminhar pela cidade e a experiência como cinegrafista de atualidades aguçaram em Candeias a intuição do instante único a ser documentado. Esta sensibilidade desenvolveu-se para registrar e informar sobre os diferentes acontecimentos das ruas. Como um andarilho que ora recolhe vestígios com sua câmera, ora seleciona os fragmentos das histórias vividas e narradas, este diretor comunicou sua experiência produzindo trabalhos com dimensão sociológica, política e estética, como o livro de fotografias *Uma Rua Chamada Triumpho*, publicado em 2001.

O livro foi pensado como uma homenagem aos diretores de cinema ligados ao Cine Boca. É uma produção de baixo custo, feita a partir da editoração eletrônica e da cópia xerox. Às imagens fotográficas juntam-se textos que funcionam como legenda a informar sobre aqueles personagens e sua atuação no cinema. Há também tabelas informativas sobre as bilheterias do cinema nacional nos anos 70 e 80, citação da legislação de proteção ao cinema nacional e comentários sobre as sociabilidades marginais que vivem na

Boca do Lixo: moradores de rua, travestis, prostitutas e meninos de rua. Esse álbum de fotografias, em sua aparente despretensão, é, ao mesmo tempo, movimento da memória que flui sem a moldura de objetividade baseada na exatidão das datas e das informações veiculadas; e afirmação de suas convicções a respeito da necessidade de uma política cultural de promoção do cinema nacional e de militância estética por um cinema de baixo custo, realizado fora dos estúdios, portanto, mais adequado à precariedade brasileira.

Na elaboração desse livro se entrecruzam uma narrativa sobre o histórico do nascimento da área de baixo meretrício, a *Boca do Lixo*, uma narrativa sobre os profissionais do cinema que, a partir da legislação cinematográfica protetora do cinema nacional, construíram o Cine Boca, e um ensaio sociológico sobre as sociabilidades marginais da rua do Triunfo. O presente foi o ponto do qual essas narrativas foram enunciadas. Não há uma rigidez temporal na forma de uma teleologia encenada, mas um embaralhar da memória que atualiza a experiência. Esse movimento da memória também pode ser acompanhado a partir dos documentários.

Na abertura de *Uma Rua Chamada Triumpho 1969/70*, curta-metragem feito a partir de fotografias em preto e branco produzidas na sua maioria por Candeias, que também fez o roteiro, a câmera, o texto e a direção, uma voz em *off* adverte que "a rua chamada Triunfo, não fosse o caráter mutante de seus usuários durante as 24 horas por dia, seria uma rua como outra qualquer". A partir desse preâmbulo, o narrador começa a caminhar à noite, quando essa rua era tomada pelo *trottoir*. Continua a voz em *off*: "À noite, os prazeres do pedaço da *Boca do Lixo*. Minas e seus arrimos. Os fumaceiros mocós das imediações costumam ser matéria para as manchetes do dia seguinte nas colunas especializadas em submundo, apesar do zelo da polícia". Utilizando os movimentos de *zoom*, o narrador aproxima o espectador dos rostos das prostitutas. Algumas estão sorrindo para o fotógrafo. A voz narradora, em tom irônico, enuncia-se através da oralidade própria daquela rua.

Nessa primeira sequência de fotografias, a iluminação da rua do Triunfo está refletida em poças d'água, construindo um cenário sedutor. As prostitutas, que jamais são nomeadas enquanto tais pela voz em *off*, estão envoltas numa atmosfera de lascívia. A ação da polícia é sublinhada apenas para mostrar sua

ineficácia. Assim, a noite da rua do Triunfo era tomada por práticas ilícitas. Esse ambiente encenado nas fotografias está muito distante do espaço perigoso e violento construído pela imprensa sensacionalista. Essas fotos não possuem o mesmo padrão de enquadramento e luz das fotos produzidas por Candeias. Elas estão mais próximas de fotos jornalísticas e parecem corresponder ao início da década de 60. A citação do jornal *Última Hora* como colaborador nos créditos de abertura são indícios que reforçam esta possibilidade. Seria interessante um trabalho de confrontação entre reportagem e manchetes, que criavam um clima de guerra civil, e a imagem glamourosa da prostituição esboçada nessas fotos.

Nesses primeiros planos, outra perspectiva sobre personagens que só existiam para as crônicas policiais como o lixo das ruas da cidade foi sendo construída. O narrador, à vontade, encena seu passeio noturno como um conhecedor do pedaço. Preenche a tela com rostos em primeiro plano, permitindo que se observem de perto as relações que se efetivavam naquela rua entre mulheres, homens e a polícia.

Na segunda seqüência, o narrador conduz até as primeiras horas do dia, quando a rua muda e passa a ser ocupada por outros personagens, que ele define como "gente de profissões marginais que procuram ganhar o seu pão". São catadores de papel, moradores de rua e dos hotéis e pensões daquelas imediações. A câmera recorta da fotografia uma mulher recolhendo papelão na calçada. Ela está olhando para a câmera. Em outro enquadramento vemos outros personagens da fotografia. Mas essa mulher em especial foi acompanhada em outros momentos pela câmera. A voz narradora é breve. São os movimentos de câmera que fazem os comentários mais densos, ao decompor a foto e chamar a atenção, informar a respeito de uma prática cotidiana daquela rua que precisa ser denunciada. Mas essa "gente de profissões marginais" foi apresentada não apenas como marginalizados que sofrem e estão abandonados. Ao acompanhar a mulher em contato com outros personagens, por exemplo, quando tem o cigarro acendido por freqüentadores daquela rua, o narrador quebra a idéia de segregação e constrói a rua do Triunfo para além do espaço da violência, da pobreza e do abandono, como uma zona de fronteira onde aconteciam trocas, ainda que

efêmeras, entre classes sociais com experiências e visões de mundo antagônicas. Nessa seqüência curta, a moradora da rua surge como sujeito que trabalha, possui uma rotina e faz parte do cotidiano daqueles que por ali circulam.

Abrindo a terceira seqüência, a voz em *off* informa que aquele "é um bairro central que vem resistindo ao chamado progresso, nota-se pela arquitetura de suas casas". A Estação Júlio Prestes e os prédios da região são apresentados. Continua a voz em *off*: "Dezenas ou centenas de fitas deixam essa rua diariamente para cumprirem alhures ou algures o seu sacro fadário por esses Brasis afora. Ainda bem que mais ou menos 15% daquelas fitas são brasileiras. Nem só para os puxadores de fita!" Aqui há várias imagens de latas de filme próximas a carroças estacionadas na rua ou sendo conduzidas por puxadores de carroça. Tais imagens são ambíguas, pois ironizam a "indústria cinematográfica brasileira" mostrando a precariedade e o seu caráter artesanal. Mas a profusão de latas de filmes e a voz do narrador fazem emergir a vitalidade desse cinema que garantia a sobrevivência não só dos transportadores autônomos daquelas carroças, mas de inúmeros profissionais ligados ao cinema.

Segue a voz em *off*: "o dia começa logo cedo para todos os habitantes da rua e se prolonga pela noite adentro". Vemos os moradores, nos prédios, cuidando de seus afazeres domésticos. "No quarteirão Vitória-Gusmões, todos os dias alguém compra ou vende fitas em produção ou terminadas. Todo ou em parte! Aqui se procura ou se dá chance no cinema na frente ou atrás das câmeras. Como também se sabe como ganhar dinheiro ou prêmios, pois, afinal, nessa rua todos são donos de verdades cinematográficas". As fotografias e a fala dessa seqüência constroem um intenso movimento em torno da comercialização e distribuição de fitas cinematográficas. Naquela rua, profissionais de cinema (técnicos, diretores) formados nos estúdios da Vera Cruz, da Maristela e da Multifilmes, na TV Excelsior e nas agências de propaganda; distribuidores, produtores e exibidores; estudantes de cinema, críticos de cinema e artistas de espetáculos populares costuravam relações e buscavam alternativas para concretizar projetos heterogêneos de cinema.

O narrador se detém a comentar as atividades da rua relacionadas ao cinema. Voz em *off*: "À tardinha, o ajuntamento de gente de cinema é bem maior e bem mais variado neste pedaço de rua, mais alegre e mais agradável". Aqui o narrador sente-se mais confortável, pois é o momento em que a rua era tomada e significada pelos profissionais de cinema, grupo com o qual se identificava, mas que não percebia como homogêneo, pois eram variadas as vivências e expectativas em relação ao "pólo industrial de cinema" que ali se constituía contrariando o *glamour* que os grandes estúdios cinematográficos e o culto ao *star system* evocava. A efervescência daquele cinema que acontecia naquela rua passa a ganhar visibilidade à medida que o narrador vai nomeando as pessoas fotografadas em frente ou no interior do Bar Soberano, "cada uma delas com sua verdade cinematográfica".

A voz narradora vai nomeando. Arnaldo Zonari, produtor, exibidor, distribuidor dos mais antigos ali instalados. Tomazzo, da distribuição, Plínio Sanches, documentarista e membro da Comissão Estadual de Cinema, Jofre Soares, ator; Portioli, Silvio Back. Oswaldo Massaini, produtor e distribuidor, Ademar Gonzaga, Sérgio Person de São Paulo S/A, Alfredo Palácios e Galante, produtores; Aleixo, da Fama Filmes, Eliseo Fernandes, iluminador e câmera; Lupe, Sylvio Renoldi, montadores; Anselmo Duarte, José Mojica Marins, Augusto Sobrado, Horácio, eletricitista-chefe; David Cardoso, Roberto Santos, Rubem Biáfora, Miro, eletricitista; Carlos Miranda, do seriado *O Vigilante Rodoviário*, Jairo Ferreira e Rubens Ewald Filho, críticos de cinema, Sergião, eletricitista-chefe; Hélio Silva, iluminador e câmera. Existe, ainda, a menção a outros profissionais de cinema fotografados naquela rua. Todos citados de maneira informal, sem muito rigor em fornecer pormenores. Apenas o fluxo da memória, que vai nomeando e descrevendo fragmentos de nomes, apelidos que surgem a partir das imagens registradas, sem o rigor da documentação científica, e posteriormente recortadas e agrupadas pelo trabalho da montagem e edição de som para significarem aquela experiência histórica. Uma pesquisa mais aprofundada sobre os profissionais de cinema da rua do Triunfo provavelmente mostraria que a presença de alguns daqueles personagens esteja registrada apenas nesses fragmentos de memória surgidos da junção entre imagem e palavra.

Em grupos, e quase sempre posando para o fotógrafo, essas imagens – captadas, na sua maioria, em plena luz do dia – desconstroem o *glamour* do cinema. O fotógrafo criou um espaço sem hierarquias entre os produtores, distribuidores, exibidores, diretores, técnicos e atores de cinema. Há uma empatia entre o fotógrafo e seus personagens, que quase sempre estão olhando para a câmera e sorrindo, criando uma atmosfera de descontração e espontaneidade. Mas não há intimidade. A câmera enquadrava os personagens de corpo inteiro, guardando uma certa distância e observando o movimento daquela rua.

O cinema da rua do Triunfo, narrado em sons e imagens, legitimou o olhar de quem vivenciou aquela experiência. Não há uma isenção, nem tampouco uma tentativa de esconder as ambigüidades e as diferenças que se enunciavam naquele pedaço. Esse narrador irônico toma partido do cinema nacional e procura não esconder nada daquela experiência coletiva, mostrando o máximo para que o espectador tire suas conclusões, construindo, assim, legitimidade para sua vivência pessoal.

Encerrando a jornada pela rua do Triunfo, a voz narradora em *off* conclui: "à noitinha o pessoal que não se foi com o sol se manda para os botecos e boliches da rua... Depois da noitinha vem a noite. E à noite, no pedaço desta rua, tudo começa de novo, ou recomeça, para continuar no dia seguinte". Voltam as imagens do início do documentário. Continua a voz narradora: "a rua chamada Triunfo fica nessa cidade, num bairro chamado da Luz. Essa cidade foi fundada no ano de 1554 pelo jesuíta Anchieta e foi primeiramente chamada São Paulo de Piratininga e hoje somente São Paulo".

Quando se imagina que o documentário já está encerrado, o narrador faz uma observação, uma espécie de *post-scriptum*. Com imagens distorcidas que caricaturizam alguns diretores de cinema (como Luiz Sérgio Person, Carlos Reichenbach e também Ozualdo Candeias), a voz narradora provoca: "esses caras, ou melhor, alguns desses caras falam de cinema sério. O que seria ser sério em cinema? Quem é ou quem tem sido sério no nosso cinema?". Essa provocação aponta os indícios das tensões entre as diferentes propostas de cinema que entravam em contato naquela fronteira. Naquele contexto, as comédias eróticas, nomeadas genericamente como pornochanchada, ainda

não haviam se constituído como o "gênero" dominante daquele espaço. O único gênero citado pelo narrador é o cangaço e alguns títulos, como *Lua de Mel* e *Amendoim*, de Pedro Rovai, sem classificá-los. O narrador não criou hierarquias entre os profissionais de cinema e entre os filmes. A importância dos profissionais e de suas produções vinha do fato de conquistarem mais espaço para as fitas brasileiras e garantir a sobrevivência de inúmeros trabalhadores.

Nos créditos finais desse documentário de 1969/70 está escrito que "os omissos ilustres desse curta 969/70 deverão aparecer no curta 970/71, em elaboração". Nessa continuação, percebem-se os mesmos procedimentos narrativos do primeiro curta: violão de Vidal França como trilha sonora, voz narradora em *off*, decomposição de fotografias em preto e branco produzidas por Candeias. Alguns profissionais que não foram citados aparecem agora. Embora ambos tenham sido produzidos em 1971, algumas diferenças são perceptíveis: a fala informal tornou-se mais irônica. Por exemplo, a referência ao abandono e deterioração dos prédios daquela região é ressaltada quando a voz em *off* informa que "a rua do Triunfo fica no bairro da Luz. O bairro da Luz é um bairro de aparência pobre e casarões velhos", ou ainda quando, ao comentar o movimento das carroças, afirma que "diariamente, nessas carroças, obras-primas e bagulhos da cinematografia internacional dão os primeiros passos rumo ao cinema de todo o Brasil. A participação brasileira na carga dessas carrocinhas é da ordem de aproximadamente 15%, se tanto; já foi menos, mais ainda é muito pouco".

Aquele bairro pobre, com casarões velhos e com monumentos públicos de grande importância – como as estações da Luz e Júlio Prestes – possuía uma vitalidade que vinha das pessoas e de suas atividades, fossem os profissionais de cinema ou a "gente de profissões marginais". Mais do que um clamor pela restauração dos prédios, ou uma política de revitalização do patrimônio arquitetônico, o que emerge daquelas imagens é a reivindicação de políticas públicas que pudessem fortalecer o cinema nacional, o qual, com uma legislação protetora mínima e em condições precárias, produzia significativamente. A mesma atitude do narrador pode ser observada em relação aos outros moradores daquela rua. Eles fazem parte da cidade e estão,

por sua própria força e iniciativa, sobrevivendo em condições mínimas de existência. Nesses documentários, o narrador conta sua experiência vivida e deixa para o ouvinte-espectador tirar suas conclusões. Não há referência explícita ao Estado, mas é justamente essa ausência que provoca indignação e perplexidade.

A rua do Triunfo vivenciada por Candeias é um espaço polissêmico, onde práticas ordinárias irromperam como um instante extraordinário nas fotografias e nas imagens moventes, tornando-a singular. Ali, todos os perigos, a fragilidade humana e a luta cotidiana pela sobrevivência estão eternizadas em imagens, constituídas como memória.

Candeias narrou em depoimento recente como surgiu a idéia de realizar uma festa na *Boca*, em 1976, para os profissionais de cinema, o que veio a se transformar em documentário.

Em 1976, naquela alegria de fechar o ano, pensei comigo: "Vou fazer uma beberagem de fim de ano, acho que não vai mal, vai parecer que é de graça, mas todo mundo vai pagar um pouco". Falei com uns caras de um certo carisma, certa liderança, naturalmente, "vamos fazer uma festa". Não deu para comprar muita cerveja, comprei uns garraões de pinga e limão. O pessoal correu atrás pra buscar um troco pra isso. Eu fiz um memorando e fui à delegacia, era um delegado brabo pra burro, pedi pra ele autorização pra fechar a rua, ele mandou fechar a rua. Então, interrompemos o quarteirão da Triunfo, Gusmões e Vitória, tinha um carro da PM de cada lado. De repente, chegou uma banda tocando e também o pessoal de capoeira. Então eu lembrei de fazer uma homenagem para o pessoal de cinema, um negócio mais ou menos assim, como era uma festa de cinema eu inventei uma premiação: a *Vênus Boca do Lixo*, a *Miss Boca do Lixo*, o melhor ator da *Boca do Lixo*, melhor assistente, melhor eletricista, tudo isso, só não fiz melhor diretor.¹⁰²

Nos créditos iniciais desse curta-metragem, informa-se que se trata de uma reportagem de Ozualdo Candeias, responsável pela direção, fotografia e

¹⁰² CANDEIAS. Biografia, *op. cit.*, p. 24.

montagem. Não há diálogos nem som ambiente. A banda sonora é composta pela voz de um narrador em *off*, por um sucesso do rádio e pelo som de bateria de escola de samba.

A reportagem tem início com um *travelling* sobre os cartazes de produções da *Boca* pendurados na rua do Triunfo: *O Dia em que o Santo Pecou*, *Vítimas do Prazer*, *Enquanto Houver uma Esperança* etc. Em seguida, uma voz afirma que, "No último dia do ano de 1976, o pessoal da *Boca do Lixo* Cinema dançou, comeu, capoeirou e bebeu numa festa realizada num pedaço da rua chamada Triunfo – SP. Não foi uma festa oficial, muito menos oficiosa. O começo da festa foi às 12 horas, para que coincidisse com o fechamento dos mercados de fita". O narrador está à vontade, passeia entre os participantes da festa, brinca e vai apresentando os personagens envolvidos com o Cine Boca. Continua a voz em *off*: "Essa moça é a famosa Marlene França e o cara é o Alfredinho, diretor e crítico de cinema. Os mancebos aí são Oswaldo de Oliveira, John Herbert e Cláudio Cunha, todos atacando de diretores de cinema. /.../ Aquele lá em cima é o Moreira, diretor de fotografia".

De repente, a voz narradora provoca: "a propósito, será que se fosse mudar para *Boca de Anjo*, *Boca de Ouro* ou *Boca-sei-lá-de-quê*, os níveis dessas ou daquelas coisas iriam melhorar?". É um questionamento às críticas pejorativas feitas ao cinema praticado na rua do Triunfo, principalmente a pornochanchada. Além de mostrar o comparecimento de "muita gente do cinema paulista" e a premiação do melhor chefe eletricista, do melhor assistente de câmera, do melhor chefe maquinista, do melhor ator, da Vênus *Boca do Lixo* e da estrela *Boca do Lixo*, o narrador registra a aparição espontânea dos não-convidados para a festa. "Alguns caras e seus instrumentos conseguiram botar uma certa animação". A câmera registra um grupo de negros instrumentistas, e o som de um samba-enredo entra como comentário sonoro. Desconhecidos e alguns profissionais de cinema dançam e cantam. Em outra seqüência, uma roda de capoeira acontece. A voz narradora aponta um dos jogadores da roda: "Esse aí é o Índio Lopes, das Bocas de Cinema"; em seguida: "Cláudio Cunha, diretor de cinema e capoeira". A última dupla de jogadores é formada por dois homens negros. E a voz narradora brinca: "entrevero entre assistente de câmera e chefe maquinista".

Nesse instante único, a rua vivida como fronteira foi construída por essa reportagem como espaço da celebração entre negros, índios e mestiços de diferentes estratos sociais. Essa celebração não se fez por meio de uma natureza exuberante e da mestiçagem redentora. Aquele acontecimento era também o acontecimento do cinema da rua do Triunfo. Por meio desse cinema feito na rua, a singularidade de São Paulo – suas características étnicas, sua pobreza e precariedade – podia ser apreendida e apresentada ao espectador como informação e um chamado à reflexão.

Nesses documentos da memória Candeias afirmou o lugar social de onde seu cinema falava ao Brasil: a rua chamada Triunfo. Partindo desse lugar é possível interpretar suas criações, que não ficaram circunscritas a esse território e que narraram outras trajetórias por ele percorridas no Brasil, em países da América do Sul e, principalmente, em São Paulo.



II – São Paulo, entre o Rural e o Urbano

Eu na verdade não faço o filme que eu gostaria de ver, eu faço o filme que eu acho que deve ser feito e que deve ter pelo menos alguma importância cultural, social, política.

Ozualdo Candeias

No universo fílmico criado por Candeias ao longo de quatro décadas encontramos uma reflexão contínua sobre a mobilidade do caipira pobre em direção à cidade. Combinando de maneira singular os elementos constitutivos da narrativa fílmica – diegese, movimentos de câmera, montagem, banda sonora –, este diretor construiu representações provocantes, que convidam a refletir sobre a experiência de sujeitos sociais que reconstruíram e reinventaram formas de vida na cidade, sobretudo a partir da intensificação da industrialização e da urbanização nos anos 1950.

Os filmes selecionados para análise neste Capítulo – *A Margem* (1967), *Zézero* (1974), *O Candinho* (1976), *Aopção ou as Rosas da Estrada* (1981), *As Bellas da Billings* (1987) e *O Vigilante* (1992) –, com suas especificidades e seus traços narrativos comuns, permitem interpretar os significados dessa representação cinematográfica construída por Candeias para os movimentos de desterritorialização e reterritorialização do caipira pobre na cidade de São Paulo. Além da temática do deslocamento do campo para cidade, vivida pelos protagonistas ou por personagens secundários, em cada um desses filmes encontramos elementos da cultura caipira, da fotografia, do jornalismo e do cinema, deslocados e ressignificados numa estética cinematográfica que questionou os discursos ideológicos sobre a suposta modernização brasileira dos anos 50-80 (encontrados nas políticas oficiais de governo, nos meios de comunicação e mesmo na academia) e propôs olhar para esse processo social e histórico a partir da experiência da precariedade de vida das populações pobres que se constituía naquele contexto. A concretização dessa proposta de interpretação do Brasil a partir de um recorte muito específico, o caipira pobre, foi possível através da prática de um cinema que também confrontou a narrativa cinematográfica clássica e o modelo de cinema industrial *made in Hollywood*.

Os procedimentos constitutivos da narrativa – a fragmentação, o ritmo da montagem, os movimentos de câmera, a problematização da banda sonora –, a mobilidade como tema e forma e sua combinação única em cada um dos filmes citados acima foram interrogadas buscando-se os sentidos atribuídos para as transformações sociais, culturais e políticas daquele período que fizeram da cidade de São Paulo um lugar de fronteira onde novas adversidades se colocaram aos pobres que se viram na premência de abandonar o campo. Como a cidade desterritorializou o caipira pobre, ou seja, como os valores e as promessas do mundo urbano que se quis moderno e economicamente dinâmico desestruturaram o mundo rural? Como esse caipira construiu novos territórios na cidade? O que mudou e o que permaneceu na vida desses migrantes; como se realizaram as trocas nas fronteiras entre o mundo rural, enraizado na tradição oral, e a cultura urbana, que englobava a cultura letrada e os produtos da cultura massiva, como o jornal, a fotografia, a TV, o rádio e o cinema? Como as experiências históricas do campo e da cidade foram representadas por Ozualdo Candeias?

A interpretação da imagem, estática ou movente, é um trabalho delicado, pois pressupõe o exercício da tradução de procedimentos próprios à construção imagética para a linguagem escrita. A duração dos planos, o ritmo da montagem, a narrativa fragmentada não podem ser reproduzidas pela escrita, mas é possível criar um texto a partir das sensações e das reflexões que essas articulações provocaram. A descrição, às vezes longa, de cada plano ou sequência tem o efeito de quebrar o ritmo cinematográfico, mas aqui se entende que descrevê-los é importante para a compreensão da *mise-en-scène* de Candeias. A interpretação dos sentidos que a articulação entre som e imagem produziram foi buscada através do diálogo com a historiografia, com a crítica cinematográfica e com o diretor Ozualdo Candeias, através de seus depoimentos.

2.1 – Desterritorialização: a cidade deslocando o campo

O território entendido como construção social de espaço envolve o movimento de desterritorialização e reterritorialização. *Desterritorialização* tem o sentido de desestruturação de um espaço social construído em decorrência de

contato ou assimilação de novas práticas que contradizem as que eram constituintes daquele território, ou seja, de rompimento com sistemas simbólicos e valores instituídos. A uma perda do lugar socialmente construído, o processo de *reterritorialização*, quando se faz, cria novos territórios por meio da reconstrução parcial no mesmo espaço, ou em outro lugar, de características parciais do antigo território, ou engendra uma nova rede de relações e processos que constituem novos códigos culturais. Portanto, é um movimento de construção/reconstrução ativa do tempo e do espaço¹⁰³. Organizei a primeira parte da interpretação desse movimento de deslocamento cultural vivido pela população caipira partindo das elaborações do narrador cinematográfico acerca do campo.

O filme *O Candinho*, de 1976, narra a história de uma família de camponeses expulsa de uma fazenda quando o pai, idoso e doente, já não podia trabalhar. A família parte, mas o filho “abobalhado” insiste em buscar ajuda de um homem santo. Inicia, então, uma peregrinação até chegar à cidade de São Paulo. A todos que cruza pelo caminho mostra um santinho perguntando como achar o Cristo, o qual Candinho não encontra em lugar algum; volta, então, para o campo e o vê tomando café com o patrão que expulsara sua família. Esse filme foi inspirado em uma canção regional cantada entre mineiros bolivianos, de acordo com depoimento do diretor. Candeias provavelmente tomou conhecimento dessa canção na viagem que realizou pela América do Sul, durante seis meses, em 1965, da qual resultaram quatro documentários¹⁰⁴. Partindo dessa inspiração primeira, a canção boliviana, Candeias discutiu a concentração de terras, a expulsão do trabalhador do campo, o genocídio indígena e a marginalização dessa população, na condição de migrante na cidade, em plena vigência do “milagre econômico” brasileiro do regime militar. Por tratar dessas questões conflituosas, que naquele contexto não envolviam apenas o

¹⁰³ Sobre o conceito de território e territorialidade, ver: RONCAYOLO, Marcel. Território. In: *Enciclopédia Einaudi. 8 Região*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 396-487. Sobre os processos de desterritorialização e reterritorialização, ver: DELEUZE, Gilles; GUATARI, Felix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia* v. 3. Rio de Janeiro, Editora 34, 1996.

¹⁰⁴ Cf. CANDEIAS, Ozualdo Ribeiro. Biografia. In: PUPPO, Eugênio (Org.), *op. cit.*, pp.19 e 78. O primeiro documentário registra Santana de Yacuna; o segundo é dedicado aos índios guaranis do Paraguai. Há, ainda, outros dois documentários, um sobre o Carnaval de Puno e outro sobre o lago Titicaca.

Brasil, o diretor não pleiteou o certificado de censura, o que impediu que o filme fosse exibido comercialmente, circulando em exibições fechadas¹⁰⁵.

A primeira parte do filme, a abertura, desenvolve-se no campo, onde se entra em contato com a situação da família de camponeses obrigados a abandonar a fazenda. Com planos curtos, em preto e branco, câmera na mão, com poucas falas e muita problematização sonora, o narrador tece uma perspectiva irônica sobre as condições de vida e trabalho no campo daquele presente. No primeiro plano, num *travelling*, um homem caminhando entre a vegetação. Tem um jeito aparvalhado, anda de maneira desajeitada e sempre girando em torno de si mesmo. Ele está em pleno gozo, ouvindo o canto de pássaros, como um homem simples, em harmonia com a natureza. Ouve-se uma pregação religiosa em forma de moda de viola.

Escuita aqui minha gente!
já cheguei como Deus quis
pra falar pros pobre doente
e também pros infeliz.
se ocêis estão sofrendo
por alguma precisão
ajoeie numa igreja
com respeito e devoção.

Na seqüência, aparece um idoso capinando um roçado, visivelmente cansado. De repente ele cai e o homem do plano anterior entra no quadro para socorrê-lo. Em meio ao cantar de pássaros ouve-se o som estridente de carneiro balindo e de um bezerro mugindo, como se o idoso fosse um animal agonizante. Continua a moda de viola:

o Senhor é só bondade
arresolve sua questão.
O Senhor é pai dos pobre,
como reza essa oração.
Se Senhor não tá na igreja,

¹⁰⁵ Até 1964, a atuação da Censura tinha um caráter de proteção da moral vigente na sociedade brasileira. Após o golpe militar, os censores passam a vetar as obras que representavam uma ameaça à ideologia do regime militar. O processo se intensificou com a promulgação do Ato Institucional n. 5 (AI-5), que suspendeu as garantias individuais e colocou sob suspeita toda a produção cultural e artística que não seguia os preceitos da Lei de Segurança Nacional. Vários filmes de diretores nacionais e estrangeiros foram mutilados ou tiveram exibição impedida, cineastas foram presos e submetidos à Justiça Militar. Jean-Luc Godard, François Truffaut, Glauber Rocha, filmes da pornochanchada, cinejornais e filmes de *kung fu*, enquadrados como supostos difusores do maoísmo sofreram intervenções da Censura. A partir de 1985 os filmes passaram a ser classificados por faixa etária. RAMOS; MIRANDA, *op. cit.*, pp. 113-5. Verbete Censura.

pra mode te ajudá,
campeia ele lá fora
entre os pobre qu'ele tá.
Tá tamém c'os que trabaia
e inté c'os pecadô.
Sua ajuda nunca faia
pra quarqué que é sofredô.

O homem gesticula, chamando por socorro. Som de carneiro balindo. Este homem mais jovem (Candinho) apóia o idoso, que caminha com dificuldade por uma estrada de terra, carregando sua enxada nas costas. Ambos vestem roupas rotas e estão descalços. Os dois caem. Plano seguinte: padre de batina está sentado em frente à igreja, tocando viola. Os dois homens se aproximam, caminhando com dificuldade. A câmera enquadra as pernas dos camponeses e seus pés descalços. O padre pára de tocar e dá um “santinho” para os dois, que beijam sua mão e a imagem, continuando seu trajeto. Som de viola acompanha esse plano:

Ele está em quarqué lugá,
ele pai muito bão,
dos homes que trabaia
pra ganhá um poco de pão,
com suor da sua cara
e fazeno calo na mão.

A história de Candinho se desenvolve, até certo ponto, de maneira linear. Acompanhamos seu drama no campo e na cidade, até que ele retorne ao campo. Os planos curtos e a câmera na mão alternam ritmos mais lentos com outros mais acelerados. Nenhum personagem é nomeado. O traço experimental característico de Candeias está presente, sobretudo, na problematização sonora. O narrador explicita seu ponto de vista através dos sons de animais e da moda de viola. O contraste entre a propaganda feita pela moda de viola e as imagens mostra a ironia e a intolerância com a pregação religiosa, desmascarada como hipócrita. Intolerância também em relação à submissão dos camponeses, seja do Candinho, o “idiota” lírico e religioso, ou do seu pai, trabalhador, idoso e doente, também enganado pela Igreja.

O narrador constrói o trabalhador do campo como um desamparado, que não pode contar com a ajuda de ninguém. A única assistência seria um discurso religioso vazio e mentiroso para seres humanos reduzidos à condição de animais que trabalham. Esse argumento é defendido com insistência através dos planos nos pés

descalços e no corpo extenuado do trabalhador idoso, no seu balido desesperado de dor e na indiferença cínica do padre aliciador. A pobreza, a rudeza do trabalho e a pregação religiosa constroem o campo como o avesso do local tranqüilo, harmonioso e bucólico sugerido no primeiro plano – e que existiria apenas para um “idiota”.

Nos planos seguintes, outra face ou pólo da exploração e degradação do trabalhador é explicitado pelo narrador, sem suavizar no tom. A câmera enquadra dois homens, que se aproximam da sede de uma fazenda. Pela vestimenta, percebe-se tratar-se de capatazes. Batem palmas e chamam pelo patrão. Estão constrangidos. “Patrão, licença?” Não se ouve a exposição dos capatazes, apenas a resposta do patrão: “Não pode trabalhar, manda embora!”. O patrão se dirige a um carro luxuoso, tem o ar preocupado, como se quisesse voltar atrás na decisão que tomara e que sabia ser injusta. Por fim, entra no carro. Como som ambiente, ouvem-se pássaros, desta vez num pipilar mais agudo, que sugere a gravidade da situação. A moda de viola interrompera-se no plano anterior. Os movimentos de câmera em *zoom* atiram o espectador diante das expressões de preocupação e de desconforto dos capatazes e do patrão. O narrador faz questão de mostrá-los como “covardes” que fugiam da sua responsabilidade e de seu compromisso para com o trabalhador que durante muitos anos havia trabalhado naquela propriedade.

Corte. Os capatazes caminham em direção à câmera, passam por uma mulher que lava louça numa bacia. Sons de bichos sendo sacrificados invadem a tela, anunciando a violência que está por vir. Corte. Enquadramento de moradias pobres, com camponeses assustados à porta. A câmera se aproxima e vê-se a família de Candinho (o pai idoso, a mãe e duas mulheres jovens, uma delas grávida). Eles estão com as malas prontas (trouxas feitas de lençóis amarrados). Essas casas são pobres, com o reboco caído, contrastando com a moradia do fazendeiro. Fala de um dos capatazes: “Vai, some daqui, o homem mandou embora. Não quer trabalhar, vai embora”. A família não reage: parte de cabeça baixa. Como comentário sonoro, o cacarejar de galinhas assustadas.

A seqüência descrita acima pode ser colocada em diálogo com o estudo sobre a condição dos homens livres e pobres na sociedade escravocrata do século

XIX, da autoria de Maria Sylvia de Carvalho Franco¹⁰⁶. Nessa obra, cuja primeira edição data de 1969, Franco trabalhou a constituição de tropeiros, vendeiros, agregados e camaradas como categoria social de trabalhadores executantes de funções residuais, que não podiam ser realizadas pelos escravos e que não interessavam aos homens com patrimônio. O agregado constituiu-se historicamente com o surgimento da grande propriedade capitalista, voltada para o mercado. Esse processo de concentração fundiária, ao mesmo tempo em que dificultou o acesso à pequena propriedade, criou as terras improdutivas passíveis de ser cedidas, sem prejuízo para o proprietário. O agregado era um morador em terra alheia, sujeito à dominação pessoal do fazendeiro. As relações entre proprietário e morador, baseadas na cordialidade, demandavam uma série de obrigações para ambos. O camarada, trabalhador temporário e assalariado, também estava sujeito às mesmas relações de dependência. Tais contratos, baseados no favor e na cordialidade, pareciam igualar as duas partes envolvidas, mas os momentos de tensão (registrados, sobretudo, nos processos-crime analisados por essa autora) revelavam as relações de hierarquia e dominação a que estavam sujeitos esses homens livres pobres. No contexto representado por Candeias, o desenvolvimento capitalista em São Paulo libertava o proprietário das suas obrigações sociais e o poder de arbítrio do Estado, na forma das normas gerais e abstratas, que igualam os indivíduos, não chegava ao homem pobre do campo.

Nos planos finais da abertura de *O Candinho* a idiotice do protagonista será explicitada de maneira hilária. A família está partindo, Candinho fica para trás, carregando um quadro de Jesus Cristo, faz gestos, acena e aponta para a imagem. O pai pára e olha para trás. Candinho gesticula, como se estivesse perguntando aos capatazes onde encontrar o homem santo. O pai o puxa: “vambora, meu filho, vambora”. O filho só grita e emite grunhidos. Fica irritado, ignora o pai. Os capatazes se aproximam, um deles pega a imagem, faz sinal da cruz. A irmã olha para trás. Outro capataz repete o gesto anterior, ri e expulsa Candinho a pontapés, recolhendo a imagem. A família, que iniciara sua migração sem rumo certo, pára em frente à Igreja local, reza e parte. Recomeça a moda de viola: “se ôceis estão sofrendo por alguma precisão...”. Candinho também passa por ali e inicia sua peregrinação solitária em busca do Cristo. Continua a moda de viola.

¹⁰⁶ FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. 4 ed. São Paulo, Fundação Editora da Unesp, 1997. Ver principalmente o Capítulo 2.

O campo representado nesse filme é o lugar da opulência e da pobreza, das relações de trabalho baseadas na exploração e na violência física, que ignora direitos trabalhistas, indenizações, aposentadoria ou assistência médica, vigorando apenas o esgotamento físico do trabalhador. O signo da riqueza relacionado ao mundo urbano, o automóvel, é acessível apenas ao proprietário de terra, já que os trabalhadores moram em casas que se assemelham a choupanas, sem qualquer conforto. A suposta modernização do País foi desmascarada pelo narrador como discurso ideológico, pois o trabalhador estava sujeito à dominação pura e simples, sem qualquer contrapartida baseada em laços de dependência pessoal ou da legislação trabalhista. Para o narrador, permaneciam no interior do Estado mais rico do País práticas de dominação representadas pela grande propriedade e pela pregação religiosa conformista. O trabalhador destituído de direitos era obrigado a migrar. A cidade surgia como possibilidade de construção/reconstrução de um novo modo de vida, encarnado na esperança do encontro com o santo redentor.

Qualquer ilusão em relação ao campo ou à tradição rural como reserva de nossa “brasilidade” é desconstruída pelo narrador como idiotia ou hipocrisia. Candeias realizou essa crítica a partir de elementos da cultura caipira, como o catolicismo popular, a oralidade e a mobilidade da população pobre.

De acordo com Antonio Candido, a cultura caipira tradicional foi uma combinação de traços culturais indígenas e portugueses, surgida da expansão geográfica dos paulistas, nos séculos XVI, XVII e XVIII. Na área de expansão paulista, denominada Paulistânia – São Paulo, grande parte de Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, parte do Paraná, Rio de Janeiro e Espírito Santo –, muitos elementos condicionados pelo nomadismo característico das entradas e bandeiras constituíram uma “economia largamente permeada pelas práticas de presa e coleta, cuja estrutura instável dependia da mobilidade dos indivíduos e dos grupos. Por isso, na habitação, na dieta, no caráter do caipira, gravou-se para sempre o provisório da aventura”¹⁰⁷. A aventura, no caso do caipira pobre, finda a fase do bandeirismo, apresentou-se como imperativo para a sobrevivência em diferentes contextos do desenvolvimento da economia de mercado, sobretudo em São Paulo. O avanço dos engenhos de açúcar e, depois, das fazendas de café e a disseminação do trabalho

¹⁰⁷ CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito*. 10 ed. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2004, p. 48.

escravo empurraram o caipira para o sertão, em busca de novas terras, ou o relegaram à condição de agregado ou camarada. A partir dos anos 50 a cidade tornou-se cada vez mais próxima do caipira, constituindo-se na aventura mais desejada. A mobilidade, a precariedade das condições de existência e a oralidade caipira são os elementos constituídos como tema e forma do filme.

Célia Tolentino interpretou *O Candinho* sublinhando os traços característicos que compõem a direção de Candeias e que podem ser encontrados em outras criações. Ressaltou que a forma de narrar de Candeias está muito próxima às narrativas orais e que ele se aproxima do contador de “causo”, ou seja, aquele que conta apenas o que viu e viveu. Esse contador de “causo” narra através da moda de viola e das analogias construídas de maneira contundente sobre a semelhança entre o comportamento de homens e animais em situações de sofrimento e medo. Sobre a canção, que funciona como comentário irônico, a autora assinalou que se assemelha a um *cururu*, que

foi até a década de 40 um mecanismo de evangelização popular no meio rural, sobretudo paulista. Associando cântico e dança, o cururueiro fazia uma pregação com base em passagens bíblicas, antes de iniciar uma porfia com outros cantadores. Os desafios posteriores ao intróito religioso poderiam assumir temas variados, mas havia grande predileção pelos assuntos piedosos¹⁰⁸.

Já Antonio Candido, ao pesquisar diversas modalidades do *cururu*, notou que era possível reduzi-las a padrões que correspondiam a variações no tempo da sociedade caipira. As modalidades mais antigas possuíam estrutura mais simples, invenção de cunho coletivo e obedeciam a certas normas religiosas. As mais próximas à época da pesquisa realizada (1948-54] já “manifestavam individualismo e secularização crescentes, desaparecendo inclusive o elemento coreográfico socializador, para ficar o desafio na sua pureza de confronto pessoal”¹⁰⁹.

Candeias, ao desterritorializar a prática do *cururu* e reterritorializá-la na narrativa cinematográfica, mostrou de que maneira trocas realizadas na fronteira entre uma cultura enraizada na tradição oral de matriz rural e a cultura de massa problematizaram esteticamente mudanças sociais que entrelaçavam mundo urbano e rural. No caso do filme *O Candinho*, o caipira expulso da terra encontrou no

¹⁰⁸ TOLENTINO, Célia Aparecida F. *O Rural no Cinema Brasileiro*. São Paulo, Editora Unesp, 2001, p. 277.

¹⁰⁹ CANDIDO, *op. cit.*, p. 11.

deslocamento rumo à cidade a única possibilidade de solucionar seu sofrimento. A cidade, com seus valores, símbolos e novas linguagens, chegava até o campo, mas isso não representou a superação da miséria e da contingência vividas historicamente pela população caipira.

Para Célia Tolentino, Candeias não é um contador de “causo”, pois sua narrativa é tecida na sofisticada linguagem cinematográfica. No meu entender, Candeias sempre olhou da cidade para o campo; narrou o campo com as linguagens da cidade e com as sobrevivências do campo vivas na memória daqueles que, como ele, migraram e realizaram o movimento de reterritorialização na cidade. Pode-se afirmar que *O Candinho* é um produto híbrido em que narrativa oral e narrativa cinematográfica emergiram deslocadas e mutuamente ressignificadas. Nesse filme, lêem-se as ambigüidades e as contradições do desenvolvimento capitalista, na forma de intensa industrialização e urbanização ocorridas entre 1950 e 80; sobretudo, pode-se acompanhar a experiência de desterritorialização e reterritorialização cultural vivenciada por Candeias.

Tanto em *O Candinho* quanto nos seus filmes posteriores o campo não estava isolado e nem se construía em oposição à cidade: campo e cidade eram lugares onde diferentes temporalidades se cruzavam, afastavam-se e se acomodavam. Espaços nos quais o caipira pobre, impelido à mobilidade constante, só encontrou lugar nas margens, vivendo dos restos, do lixo, sempre nas fímbrias do sistema econômico vigente. O narrador de *O Candinho* é áspero e contundente na sua crítica à pobreza do campo, mas não apenas por se tratar do lugar do arcaico, mas porque conseguiu juntar o pior do arcaico com o pior do moderno, segundo Tolentino¹¹⁰. Nesse filme, o projeto de modernização é ideológico, pois não mudou as duras condições de vida da população pobre, ao contrário, intensificou a exploração e o desamparo, expulsando o trabalhador rural, que se via obrigado a migrar por necessidade absoluta. A pobreza e o atraso do campo não impediram a acumulação capitalista, ao contrário, potencializaram-na.

Essa caracterização do campo como lugar do atraso parece a repetição de estereótipos que podem ser encontrados na filmografia nacional ou na literatura. São fecundas as sugestões de Raymond Williams para o alcance da singularidade da interpretação de Candeias, ultrapassando a atitude de denúncia das elaborações

¹¹⁰ TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O Rural no Cinema Brasileiro*, op. cit. p. 272.

idealizadas ou estereotipadas em relação ao campo e à cidade pela formulação de “outras perguntas: que tipos de experiência essas idéias parecem interpretar, e por que certas formas ocorrem ou recorrem nesse ou naquele momento?”¹¹¹. A representação do mundo rural feita por Candeias ganha sentido quando se a coloca em relação com as idéias sobre o desenvolvimento e a “modernização” do País também difundidas no cinema brasileiro¹¹².

As distinções entre campo e cidade vão desaparecendo na estrada de rodagem, lugar de mobilidade e fluxo onde a ligação e proximidade desses mundos ganharam visibilidade e concretude. Essa idéia da estrada de rodagem como fronteira foi aprofundada no filme *Aopção*, de 1981, mas em *O Candinho* já se vislumbra seu esboço. Voltemos ao início da peregrinação do aparvalhado personagem em busca do homem santo. Quando Candinho cai na estrada, sua busca inicia-se por uma oficina mecânica. Mostra o santinho aos trabalhadores, que o ignoram. A câmera observa do outro lado da rua. Pára numa borracharia e ali o trabalhador irrita-se ao ser interpelado por Candinho, que se afasta resmungando. Vê-se o caipira, sempre andando de maneira desajeitada e girando em torno de si, chegar a uma vila com casas em estilo colonial. Nesse plano, ouve-se o ritmo de uma congada, que se vê apenas dois planos adiante. Candinho está na praça central, tomada por pessoas que participam de uma festa local. Ele interroga vários participantes, sempre apontando para o santinho, e em nenhuma das vezes obtém êxito. O som do alto-falante local e o burburinho da festa compõem a banda sonora. Na praça central, pessoas posam para um retrato diante da câmera portátil. Candinho entra no meio da apresentação do grupo de congada buscando o homem santo. Alguns congadeiros estranham, outros entram na brincadeira, beijam o santinho e, finalmente, Candinho dança no meio deles. Nessa vila colonial, assim como na fazenda de onde a família de Candinho fora expulsa, o tradicional (representado pelo grupo de congadeiros e pela arquitetura colonial) abriga a câmera fotográfica portátil e a câmera do narrador documentarista, que não faz questão de se esconder, deixando claro sua presença através dos olhares curiosos

¹¹¹ WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade: na história e na literatura*. São Paulo, Cia das Letras, 1989, p. 388.

¹¹² Tolentino situou o filme *O Candinho* de Candeias em relação à filmografia que deu forma ao pensamento sobre o significado da tradição rural na história brasileira. A comparação com o filme *Candinho*, de Amacio Mazzaropi, produzido em 1954 pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, é esclarecedora quanto às mudanças de perspectiva em relação ao campo, em confronto com os ideais de modernização preconizados naquele contexto. Cf. TOLENTINO, *op. cit.*, pp. 271-92.

lançados em sua direção. Há uma encenação que não congela aquela localidade e suas manifestações culturais no tempo nem lhes confere um papel de resistência ou reserva de nacionalidade perdida. Tais práticas permaneciam como elementos culturais importantes em meio a outros divertimentos da cidade. Significativamente, essa comunidade situa-se entre o campo e a cidade de São Paulo, destino de Candinho. O narrador não construiu um confronto entre o novo e o velho, mas um tempo presente no qual a tradição está viva e coexiste com o novo sem implicar força revolucionária ou atraso.

Após a passagem por essa localidade a peregrinação de Candinho se faz em ritmo acelerado e ao som asfixiante de trânsito intenso. Câmera na mão, *zooms*, movimentação incessante (pela rodovia, por postos de abastecimento de beira de estrada, hipermercado) transformam a paisagem do filme, anunciando a aproximação da cidade, onde o narrador apresentará outros aspectos do processo social em curso naqueles anos que lhe interessavam narrar. Outras questões que envolviam o campo já haviam sido problematizadas pelo mesmo diretor.

Em *Zézero*, filme rodado em 1973, no auge da repressão política e do crescimento econômico, acompanha-se a trajetória de um caipira que, seduzido pelos meios de comunicação de massa, vem a São Paulo em busca de trabalho e dos prazeres que a “cidade da mídia” poderia lhe oferecer: sexo, consumo, riqueza e todo tipo de entretenimento. Planos curtos, ritmo acelerado, experimentação na banda sonora constituem a forma de Candeias discutir, através de imagens, as mazelas às quais o trabalhador que migrava estava sujeito. Toda precariedade, mediocridade, grossura e violência do desenvolvimento empreendido pelos governos militares – e que economistas denominaram “modernização conservadora” – foi trabalhada a partir da filmagem com sobra de negativos, com atores amadores, muito distantes dos padrões de beleza e fotogenia do cinema de espetáculo, e no formato não-comercial do média-metragem. Forma e conteúdo foram tecidos para “mostrar” a face tacanha, a exploração e a miséria nada glamorizada do “progresso paulista”.

Nas primeiras imagens em plano geral, vê-se uma mulher correndo por uma paisagem rural, trazendo consigo um saco. No plano seguinte, entra no mesmo espaço um homem caracterizado como caipira (com camisa xadrez, lenço no pescoço, chapéu de palha e carregando um feixe de lenha). Pára e olha. A mulher

corre em sua direção. O caipira pára e a mulher se aproxima, põe o saco no chão e acena, chamando-o. O figurino da mulher compõe-se de detalhes bizarros. Sua cabeça está envolta em celulóides. Ela sorri o tempo todo. Não há diálogos e o comentário sonoro são a batida de um tambor, uivos de lobos, som de motocicleta e, finalmente, uma moda de viola, que funciona como um narrador formal no filme:

Primeiro cantador:

Escuita aqui meu irmão
Vamos cantar nós dois juntos, mais presta muita atenção
Pra agradar os dois de cima temos que rimar aqui em “ão”
O que tem lá cidade que não tem no meu sertão
Que mexeu no teu juízo pra perder toda razão
Largando mulher e filhos por aqui sem proteção

Segundo cantador:

Brasileiro o que me disseram dá pra cá o violão
Na cidade tem teatro, tem vexame e amolação
Tem trabalho, tem trabalho e dinheiro de montão.

Esses versos, que terminam em “ão”, são próprios da improvisação da musicalidade de oitava de cantadores, emboladores e repentistas da tradição oral, às vezes desqualificados por aqueles que não apreciam a “simplicidade” das rimas. Esta “simplicidade” dos versos mais a combinação de imagens fixas de fotografias, de recortes de jornais, de movimentos de câmera e articulação da banda sonora resultaram numa narrativa cinematográfica não convencional, que desloca o olhar e provoca a reflexão sobre questões políticas e estéticas.

O jogo de sedução entre a mulher estranha e o caipira continua. Ela tira de seu saco jornais, revistas, celulóides, rádio. Desse saco heteróclito saem as promessas de uma vida melhor na cidade modernizada: trabalho em abundância, consumo através do crediário, sexo fácil e o “circo” da loteria esportiva. Aqui o narrador mescla, de maneira criativa, a cultura massiva e a oralidade caipira para “passar seus recadinhos”. Jornais e revistas, juntamente com a moda de viola, constroem a perspectiva crítica e irônica sobre as tragédias vividas pelo trabalhador rural no campo e na cidade. A marcação do tambor costura toda a montagem do filme, atribuindo o tom grave do engodo a ser vivido pelo caipira. Continua a moda de viola:

Silvio Santos e Chacrinha dando prêmio, dando a mão
Tem Roberto e Vanderléia distraindo as geração
Mazzaropi no cinema, Rivelino no Timão
Lá na Vila tem Pelé pra agradá as multidão
Sem falar nas loteria, nas promessa de patrão
Dos carnê e outras coisas pra acabar com precisão.

Nesse primeiro bloco, imagens e narrativa da moda de viola se reforçam mutuamente. Planos de detalhe invadem a tela e lêem-se anúncios recrutando trabalhadores braçais de maneira muito atraente: “ótimo ambiente de trabalho”, “salários compensadores”, sem discriminação de sexo ou idade: “senhoras e senhoritas, senhores e rapazes”. Na capa da revista *Amiga*, Silvio Santos e Roberto Carlos. Nos planos seguintes, os ícones da TV e do futebol, Chacrinha e Rivelino, aparecem na tela. O caipira começa a se interessar. Sorri. Lê-se: “tudo sem entrada, 30 meses para pagar”. Outras mercadorias passam a ser apresentadas pela garota-propaganda: mulheres nuas. Flashes alternados na boca sorridente do caipira, que não resiste mais, abandona o feixe de lenha e se aproxima, seduzido. Através da montagem utilizando fotografias, o caipira passa a viver por instantes numa cidade imaginária, construída pelos fragmentos-discurso da mídia. Há um mergulho vertiginoso entre prédios e mulheres nuas. O abandono do campo torna-se um imperativo. Prossegue o narrador cantador:

Por falar em gente prosa qual é sua opinião
Vou s’imbora dessas banda, vou s’imbora do sertão
As notícias da cidade só fala da ocasião
Pra gente como a gente tem lá muita arrumação

Seu companheiro de cantoria adverte:

Primeiro cantador:

Assunte aqui meu amigo que anda sôta a enganação
Te falaram maravias, esqueceram [inaudível]
Do jeito que as coisas vai tesconjuro meu irmão
Não esqueceram o [inaudível] só pro mor de [inaudível]
Pra gente como a gente não se iluda com os bão
Se a gente não agarra duro ficamo sem arrumação
Tamo c’ô rabo na cerca correno temporão.

Nesse primeiro bloco do filme, as “maravilhas da cidade” chegam ao campo através dos meios de comunicação de massa e de sua “fada sereia da propaganda”,

mas uma das vozes que compõem a cantoria e o ritmo tenso do tambor anunciam outra perspectiva, trabalhada no bloco seguinte.

A criação de personagens-emblema é recorrente na obra de Candeias. Sua garota-propaganda condensa uma ironia devastadora em relação ao símbolo da sociedade de massas que se sedimentava naquele momento. Através desse personagem, dá-se a desconstrução do universo do consumo que aqui só existiria no nível do sonho¹¹³. Nesse filme, a realidade existente por trás da mídia daquele contexto é tosca, precária, grotesca, beirando a caricatura. A garota porta-voz desse universo não possui a beleza-padrão exigida pela propaganda. É um personagem sem a “confiabilidade” desejada para vender um produto. Suas vestimentas são pobres, assim como o saco que carrega, pleno de promessas de felicidade. Desse espaço (saco) as revistas, os jornais, o rádio, a TV e o cinema emergem em sintonia para “iludir” os desavisados e ocultar todo o processo de exploração e miséria existente por trás de tantas “maravilhas” da cidade.

Candeias não poupou nenhum veículo de comunicação. Os jornais *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, *O Pasquim*, *O Dia*, a *Revista Amiga*, o rádio, a TV, o cinema e a indústria pornográfica incentivavam o deslocamento da população do campo em direção à cidade, vendendo uma ilusão. Esses símbolos da cidade chegavam ao caipira iletrado, que passava a comparar as possibilidades da vida na cidade com a simplicidade da que levava no campo. Antonio Candido, duas décadas antes, já havia assinalado o poder de desestruturação da cidade sobre a sociedade caipira, assentada em mínimos que garantiam a sobrevivência da família e a cooperação vicinal. Comparado às possibilidades que a cidade teria a oferecer, esse mínimo se tornava padrão de miséria¹¹⁴. Nos anos 70, seria praticamente impossível o distanciamento e a resistência aos apelos da sereia tosca. Mas, se o caipira é ingênuo e mal-informado, o narrador não o é. Sua narrativa não se deixa seduzir pelo apelo fácil da mídia. Ao contrário, ele utiliza seu suporte, seus ícones, entrelaçados à narrativa fílmica, para construir outro olhar sobre a história do caipira pobre em mobilidade constante na busca por melhores condições de vida. Esse procedimento se concretizou através da ironia à estética da propaganda, pois em

¹¹³ Essa crítica de Candeias aproxima-se da interpretação de ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

¹¹⁴ CANDIDO, *op. cit.*, p. 279.

seu personagem-símbolo (garota-propaganda) corporifica-se toda grossura, pobreza, feiúra e debilidade da mitificada modernização brasileira.

No estudo sobre a indústria cultural no Brasil, Renato Ortiz¹¹⁵ trabalhou a “relação orgânica” entre os meios de comunicação e a publicidade. Nas décadas de 40 e 50 as agências de publicidade multinacionais concentravam investimentos no rádio, e nas décadas posteriores (60 e 70), quando o Brasil havia se tornado o sétimo mercado mundial em publicidade, a TV capitalizava o maior volume de investimentos desse setor. Além da dependência dos capitais advindos da propaganda, os meios de comunicação de massa promoviam o intercâmbio de profissionais, devido à escassez de técnicos habilitados nas diferentes atividades exercidas nos veículos de comunicação. Essa experiência, segundo Ortiz, expôs a fragilidade da modernização brasileira, que não havia constituído um público consumidor de cultura – leia-se aqui cultura entendida como produtos voltados para o lazer e entretenimento urbano, e não como conjunto de saberes múltiplos ou conhecimentos desenvolvidos por uma sociedade – nem trabalhadores especializados para os *media*. Para poder “comunicar”, vender produtos culturais, o rádio e a TV dependiam do anúncio de outros produtos. No filme de Candeias essa relação de dependência foi problematizada sob outra perspectiva. Os meios de comunicação de massa eram o veículo que ajudava a vender “produtos” enganosos ao caipira migrante que apenas desestruturavam famílias ao atrair, sobretudo, o homem do campo para a cidade, onde a sociedade de consumo consolidada o excluía.

Se a garota-propaganda como personagem-emblema é uma invenção e uma forma original de criticar uma experiência em curso, como pensar a caracterização do caipira? O chapéu de palha, a camisa xadrez, o lenço no pescoço e o feixe de lenha nas costas encarnam o tipo rude do campo¹¹⁶. Por que toda esta virulência do narrador em relação ao caipira rude e iletrado? Quais processos sociais em curso

¹¹⁵ ORTIZ, *op. cit.*, *passim*.

¹¹⁶ Paulo Emílio apontou, em sua crítica sobre *Zézero*, a maneira como Candeias subverteu alguns arquétipos tradicionais sobre o homem do campo. Segundo o crítico, “o caboclo ingênuo do começo de *Zézero*, com seu feixe de lenha no ombro, era, em última análise, feliz. A noção de que dinheiro não traz felicidade se insinua, e também a idéia de que a miséria rústica é, afinal de contas, preferível à ilusão urbana. Esses arquétipos tradicionais de certo anarquismo, de certa literatura, e de certo cinema são, porém, sufocados em *Zézero* pela mais crua desesperança”. GOMES, Paulo Emílio Salles *Zézero*. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1986, pp. 300-2.

foram criticados através deste estereótipo? Que adesões por parte da população ao projeto ideológico em curso o narrador via, que o irritavam tanto? O narrador exasperado que buscou expor as feridas e as contradições vividas naquele contexto estava decepcionado, pois talvez esperasse uma reação, e não uma atitude que interpretava como adesão a práticas que julgava enganadoras.

Sobre as motivações que o levaram a produzir *Zézero* e *O Candinho*, Candeias afirmou que os fez

com uma máquina nas costas e um jipe, que eu tinha um jipe nessa época. Esses filmes eu chamei de subterrâneos, nem mandei para a censura, senão estaria fodido, talvez nem tivesse aqui. O *Zézero* tinha a seguinte motivação: quando criaram a loteca, achei que era uma safadeza, o cara ao invés de comer a marmita, o ovo, o feijão-com-arroz, vai jogar na loteca. Achei isso mau. O governo abusa da ignorância dos outros, cuja ignorância já é de responsabilidade dele, vai por aí afora. Acontece que o Estado, abstratamente e concretamente, é o responsável por essas coisas todas. /.../ No *Zézero*, em frente à Sorocabana, fui em cana também. As fitas passaram a ser requisitadas por estudantes, inclusive os da USP. O Paulo Emílio [Sales Gomes] passou uma delas. Mas quando era pra passar na geografia, não passou porque o pau quebrou antes¹¹⁷.

A fábula da sereia enganadora possui os elementos da narrativa que pretende ser útil e servir de alerta sobre uma nova forma de exploração da população mais pobre, mas que ultrapassou esse sentido primeiro para se dirigir de maneira feroz ao Estado, aos agentes promotores dessa enganação e ao caipira deslumbrado, que se esquecia das suas obrigações para com a família. O aspecto mais veemente da crítica social construída nesse filme está em apontar os agentes promotores da suposta modernização brasileira como farsantes ou estelionatários. O empresário do entretenimento, que construiu sua fortuna vendendo o “baú da felicidade”, o patrão que explorava o migrante na construção civil e o governo que promovia a loteria expunham a face tacanha do *milagre econômico brasileiro*, a debilidade de uma sociedade de consumo de massa que driblava os baixos salários a partir do crediário e do sonho da premiação na loteria, ou seja, uma sociedade onde a “massa” que consome é pequena e débil, assim como o projeto de inclusão via consumo. O fato de não ter submetido o filme à Censura evidencia que o diretor tinha consciência da sua crítica devastadora e do quanto era difícil, naquele momento, lutar contra um projeto endossado pelos meios de comunicação de

¹¹⁷ CANDEIAS, Ozualdo Ribeiro. In: PUPPO, Eugênio (Org.), *op. cit.*, p. 24.

massa. Nesse contexto, lançar mão do caipira atrasado, ingênuo e alienado permitiu que apontasse as contradições então vividas (não só pela população migrante) e que no presente estão ainda mais agudas.

No longa-metragem *Aopção ou As Rosas da Estrada*¹¹⁸, de 1981, Candeias abordou as duras condições de vida no campo a partir da perspectiva da mulher trabalhadora. Aqui, o caipira não trabalha e mora na fazenda nem possui “um ranchinho”, mas tornou-se cortador de cana ou “bóia-fria”, mão-de-obra barata para as grandes usinas produtoras de álcool.

Nos primeiros planos desse filme o narrador acompanha de perto o trabalho intenso de homens, mulheres e crianças, seus momentos de descanso na hora do almoço, a volta para casa e o momento do pagamento pela jornada de trabalho. Num *travelling* para a esquerda, vêem-se mulheres e homens cortando cana. A câmera enquadra os rostos desses trabalhadores. Não há diálogos, apenas o som ambiente produzido pelo facão que corta e a máquina que recolhe a cana. Passa-se de um plano a outro, de um trabalhador para outro, e mal se percebem os cortes, tal é sutileza da montagem, que contrasta com a aspereza do trabalho e dos rostos marcados pela fuligem da cana queimada. Os trabalhadores não estão mais caracterizados com a tradicional vestimenta caipira, ou seja, com chapéu de palha, lenço no pescoço e camisa xadrez, mas com a indumentária dos que trabalham no corte de cana e os objetos que carregam para a jornada de trabalho: facão, garrafão d'água e vasilha com alimento. Nesses primeiros planos tem-se a descrição da rotina de trabalho numa grande plantação de cana-de-açúcar próxima a um documentário. Os trabalhadores estão familiarizados com aquele ambiente. Parece que o diretor filmou trabalhadores locais, com exceção de uma das protagonistas do filme, a primeira Rosa que aparece.

A câmera do narrador não se limitou a denunciar as duras condições de trabalho. Ela surpreende e desloca o olhar ao buscar outros aspectos desse cotidiano, através dos quais esses personagens surgem na condição daqueles que vivem as desigualdades sociais e a exploração do homem pelo homem. O narrador, que apenas conta o que viu, também mostrou os raros momentos de descanso e de descontração desses trabalhadores, adentrando seu universo cultural. Plano

¹¹⁸ Com o filme *Aopção*, Candeias recebeu o prêmio Leopardo de Bronze no XXXIV Festival de Locarno, na Itália, em 1981 como melhor diretor.

fechado numa vasilha de comida. *Travelling* vertical, acompanhando a mão que leva a colher até a boca. É um momento solene e todos estão em silêncio; ouve-se apenas os tilintar dos talheres. Os trabalhadores comem ali mesmo, no canavial, sentados sob o Sol. Comem a comida e bebem a água que trouxeram de casa. Alguém enrola um cigarro de palha, outros conversam. Uma voz em *off* pede “Ei!, liga o radinho”, e ouve-se música caipira. O ambiente se descontraí e os homens, mais à vontade, sentados, sem chapéu, sorriem. Uma mulher amola seu facão e já é hora de recomeçar.

No final da jornada de trabalho, um caminhão os leva até a sede de uma fazenda, para receber pela tarefa executada. Planos fechados nos rostos das mulheres. Todas estão em silêncio, algumas de cabeça baixa. O narrador enquadra cada uma delas. A condição à qual estão submetidas emergiu com veemência através de um silêncio constrangedor.

Após essa abertura, é-se transportado para outro espaço e outra Rosa surge na tela. A passagem é sutil, pois se trata de um prolongamento do plano anterior, através do som de passos, que dificulta a percepção de que já se está em outro espaço. Abandono essa porção de tempo-espaço tal qual se apresenta na montagem original para construir outra “montagem”, mais adequada aos propósitos de minha argumentação. O espaço-tempo desse filme foi estendido, sua trama esgarçada para finalmente se retornar à primeira Rosa, a trabalhadora bóia-fria.

Trabalhadores caminhando à beira de uma rodovia. Eles estão retornando para suas casas. Rosa vê os caminhões e carretas que passam por ela com olhos sonhadores, como a imaginar por onde eles poderiam levá-la. Verbaliza um pensamento que reforça o que o narrador já havia mostrado: “etê, vidinha de merda”. Chega ao lugar onde mora. Trata-se de algumas casas feitas de pau-a-pique, localizadas num declive. Acompanhamos sua rotina após o trabalho no canavial. Ela puxa água do poço e olha à sua volta, para o lugar e para as famílias que ali moram. Toda a pobreza e a penúria daquele grupo é apresentada pelo narrador. Rosa decide abandonar este lugar e o trabalho no canavial. Não planeja nada, apenas fica parada à beira da estrada e entra no carro do primeiro que lhe oferece uma carona, que ela pagará sendo forçada a prostituir-se.

Nesse filme, a maior parte da narrativa, cerca de 80%, desenvolve-se na estrada. Nesse primeiro bloco o campo é o lugar da lavoura altamente mecanizada,

visível através dos constantes planos nas máquinas que recolhem a cana cortada. A mecanização da lavoura e a estrada de rodagem apontam para o fortalecimento do latifúndio, através do projeto Pró-Álcool, que não melhorou as condições de vida dos trabalhadores rurais. A construção de grandes usinas produtoras de álcool e o latifúndio mecanizado implicaram o subemprego e a exploração intensificada de sua força de trabalho. O lugarejo onde os trabalhadores moram em casas de pau-a-pique, sem saneamento básico, é a prova material desse processo de exploração. Não se trata de um lugar atrasado do sertão longínquo, e sim de uma vila próxima à estrada de rodagem no Estado mais rico do Brasil.

Nos dois filmes discutidos anteriormente, *Zézero* e *O Candinho*, as condições de trabalho, a ausência dele e a propaganda da cidade via meios de comunicação de massa foram as razões para o deslocamento do caipira. Em *Aopção* o latifúndio monocultor foi apresentado como o responsável pela não fixação da população no campo. Em *O Vigilante*¹¹⁹, de 1992, também é possível acompanhar o deslocamento dos trabalhadores dos canaviais do interior paulista, os chamados bóias-frias. Na seqüência de abertura, o narrador apresenta os caipiras na sua rotina de trabalho e nos momentos de cantoria, pois um dos motivos da vinda para a cidade de São Paulo é o sonho de gravar um disco e tornar-se uma dupla caipira de sucesso, cuja inspiração são Milionário e José Rico. Nessa abertura, desde o letreiro, ouvem-se várias modas de viola. O tom é nostálgico. O narrador apresenta a cidade e os canaviais, além do transporte dos trabalhadores bóias-frias em ônibus. A narrativa mistura procedimentos de documentário e de propaganda da cidade. As ruas são asfaltadas, os prédios e a praça central, bem conservados, o que sugere desenvolvimento econômico e ordenação racional da cidade.

Com exceção de *A Margem*, a música caipira é um dos elementos fortes na composição da narrativa cinematográfica dos filmes aqui analisados. O personagem que busca inclusão via indústria do entretenimento representa a fratura nos modos da cultura caipira e interiorana, arremessada ao urbano, cuja lógica é outra. Enquanto a música caipira foi apenas parte de uma cultura tradicional, porque fundamentada na tradição oral, nos instrumentos musicais fabricados pelo próprio músico, em uma sonoridade que representava seu modo de vida havia uma

¹¹⁹ Este filme recebeu o Prêmio Especial do Júri no XXV Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 1992.

unidade. Esta unidade foi rompida com o advento do disco e do rádio, que estipularam outro papel para cultura musical de modo geral e para a caipira em especial.

Desde as décadas de 30 e 40, a música urbana foi alimentada de elementos sociais e culturais de origens rurais, entre eles os sertanejos nordestinos, Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga, e outros mais, como Alvarenga e Ranchinho, Jararaca e Ratinho, Cascatinha e Inhana – que usavam a viola e cantavam em terça¹²⁰ a vida campestre e também o impacto da migração e urbanização avassaladora que aconteceu em apenas uma geração. As pessoas que vivenciaram essas mudanças sentiram o impacto no seu processo de envelhecimento. Por exemplo, quem nasceu em 1920 e viveu 70 anos sentiu esta mudança radical, sobretudo na região Sudeste. As letras das canções e os nomes das duplas caipiras (Tião Carreiro e Pardinho) trazem reiterados personagens como vaqueiros, boiadeiros, tropeiros, carreiros, capatazes, mascates, lavradores, fazendeiros, ex-escravos. Através dessas canções é possível acompanhar o desaparecimento desse universo e dessas categorias sociais.

A música rural tem ocupado um lugar de destaque nos debates sobre a nação brasileira. De acordo com José Geraldo Vinci de Moraes:

No Brasil, nas primeiras décadas do século XX, os debates sobre a relevância da cultura/música rural e seu papel marcante na construção de nossa “cultura nacional” ocuparam a maior parte nossos intelectuais e artistas, sobretudo os modernistas. Discutidas, trabalhadas e reaproveitadas por inúmeros compositores populares e eruditos de perfil nacionalista, desde o início do século elas eram encaradas como parte das mais “autênticas tradições folclóricas” e, portanto, expressões das mais puras referências da “cultura nacional” e do homem brasileiro. Essa interpretação revelava os sentimentos ambíguos de nossos autores, pesquisadores e

¹²⁰ Moda de viola é uma “canção musicada, composta para a viola (de dez ou doze cordas e, mais recentemente, de seis ou sete), habitualmente de circunstância, isto é, dedicada à narração de um fato real ou fantasioso, momentâneo, ou à descrição de pessoas e hábitos, embora haja exemplos de composições líricas. Cultivada pela tradição musical folclórica e popular brasileira, apresenta uma razoável diversidade de estrutura poética – estrofes de quatro versos (quadra), de seis (sextilha), de oito (oitava) ou de dez (décima). Quanto ao número de sílabas, as mais correntes são as redondilhas, maior (sete sílabas) ou menor (cinco). Sobre ela escreve Rossini Tavares de Lima: ‘É comum a moda de viola ser cantada em (intervalos de) terças, com o modinheiro, o autor, cantando a melodia principal e o seu segundo, a terça correspondente. A melodia vocal, de inventiva do modinheiro que fez os versos, tem andamento lento e ritmo de particularidades discursivas, nos exemplos mais tradicionais. O compasso é binário, quaternário ou seis por oito, com grande liberdade de acentos, consequência de que o interesse preferencial é a narrativa’”. Cf. CUNHA, Newton. *Moda de Viola. Dicionário Sesc: a linguagem da cultura*. São Paulo, Perspectiva/Sesc São Paulo, 2003, p. 414.

compositores com relação à cultura popular, pois se ao mesmo tempo ela era uma atitude de redescoberta do País, portanto integrada ao projeto modernista, também era a tradição de um passado que queriam combater¹²¹.

A importância atribuída por Candeias à música caipira possui este componente de valorização da genuína cultura nacional, mas não como um folclorista que congela tais manifestações no tempo; por isso ela aparece deslocada e mesclada a outras linguagens urbanas para narrar a experiência de deslocamento cultural do caipira na cidade. Essa música era o resultado das transformações ocorridas no universo caipira no início do século XX, acentuadas pela indústria do disco.

Faz-se necessária uma pequena referência à distinção entre música sertaneja e música caipira. De acordo com Moraes:

De maneira geral, considera-se "sertanejo" aquele que vive no sertão e tem vida rude, isolada, ligada à agricultura de subsistência. Porém, existe entre os folcloristas e estudiosos da cultura e da música brasileira uma certa polêmica em relação a esse conceito. Para alguns, o sertanejo é aquele homem "naturalmente puro e simples", cujas referências e raízes culturais estão no interior ou no sertão nordestino, o que o distingue do caipira, vinculado às regiões Sudeste e Centro-Oeste. Para outros, no entanto, quando se trata de música, a sertaneja e a caipira têm a mesma origem cultural e geográfica, basicamente regiões do interior do Sudeste, Centro-Oeste e norte do Paraná. O que estabeleceria a diferença entre elas seria que, no caso da música sertaneja, teria a origem já urbanizada sendo criada e desenvolvida nas médias e grandes cidades (sobretudo na capital paulista), a música caipira, de maneira oposta, estaria justamente ligada às mais autênticas, instintivas e profundas tradições do homem do campo e, portanto, mais próxima daquilo que se denominou como "música de raiz" ou "folclórica"¹²².

A pesquisa de Geni Rosa Duarte¹²³ sobre o surgimento e a consolidação do rádio em São Paulo nos anos 30 e 40 mostra o processo de reelaboração e mistura que essa "música de raiz" sofreu até tornar-se o símbolo da autêntica nacionalidade veiculada pelo rádio. Um dos membros da "mais autêntica dupla caipira", Tonico e Tinoco, por exemplo, era oriundo de uma família de espanhóis e teria sido influenciado pela música daquele país. Esse trabalho questiona o suposto

¹²¹ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo, Estação Liberdade, 2000, p. 235.

¹²² *Ib.*, pp. 236-7.

¹²³ DUARTE, Geni Rosa. *Múltiplas Vozes no Ar: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40*. 2000. Tese (Doutorado em História Social) apresentada à Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

fechamento e isolamento do mundo rural como fonte de reserva da nacionalidade. Essa música da tradição caipira era ressignificada pelo rádio e chegava ao público de origem rural da cidade e do campo, construindo outras relações com o homem rural.

Voltando à abertura de *O Vigilante*, além da constituição da banda sonora pela música caipira, nota-se a permanência do traço da experiência em cinejornais, constitutiva do fazer cinematográfico de Candeias. Esse componente da narrativa fica mais evidente quando se lêem nos letreiros finais os agradecimentos à Prefeitura de Cesário Lange. Mas o que há para além dessa propaganda travestida de ficção-documental, construindo um campo com certo tom nostálgico? No início dos anos 90, o campo está tomado pela grande lavoura de cana-de-açúcar, a única possibilidade de trabalho para o homem pobre, portanto, a migração para a cidade ainda era um caminho no horizonte do caipira, que vislumbra o sucesso na indústria do disco, como o personagem de Almir Sater no filme *As Bellas da Billings*. O processo de deslocamento em direção à cidade, na perspectiva do narrador, não possibilitaria ao caipira a melhoria das suas condições de vida e mais uma vez aparece a precariedade da cidade limitando as expectativas desse trabalhador migrante, colocando-o na condição de marginalizado e obrigando-o a viver abaixo da dignidade humana nas áreas periféricas.

Em *O Vigilante* o processo de reterritorialização dos bóias-frias recém-chegados vai se dar em uma favela da periferia de São Paulo. Lá, território totalmente desconhecido para o migrante, o contato com a violência cotidiana o transforma em “justiceiro”. Essa condição vivida pelos milhões de migrantes dos diversos Estados brasileiros e descrita pelo narrador sugere que a vida do campo é melhor que a da cidade? O narrador não desliza para a idealização do campo, mas parece assustado com o que viu e não acredita numa saída. O tom nostálgico não escamoteia os elementos de violência inerentes ao campo. Tais reminiscências aparecem atualizadas pela violência da cidade.

Mais uma vez o trabalho de Maria Sylvia de Carvalho Franco contribui para interpretar esses elementos constitutivos da reterritorialização do caipira representados por Candeias. Ao analisar os códigos do sertão paulista vigentes no século XIX, a autora ressaltou que a violência sobressaía como padrão de comportamento. A virtude e o destemor eram centrados na coragem pessoal, em

que as disputas mais ordinárias colocavam a destruição física do opositor como um imperativo. Para a população pobre, desprovida de bens e vivendo nas franjas do sistema escravocrata, a única coisa a preservar era a honra pessoal. Nesse sistema em que a bravura e a ousadia pessoal eram apreciadas jamais o caipira ofereceria a outra face.

A emergência desse código que sancionou a violência prende-se às próprias condições de constituição e desenvolvimento da sociedade de homens livres pobres. Viu-se primeiramente, através das relações de vizinhança, como os ajustes violentos se ligavam ao estado de penúria a que ficou relegado esse grupo: a escassez, se de um lado realmente favoreceu o estabelecimento dos laços de solidariedade necessários para garantir a distribuição regular dos recursos, de outro radicalizou a disputa em torno dos meios de vida. A definição do nível de subsistência em termos de mínimos vitais, a emergência de tensões em torno das probabilidades de subsistência e sua resolução através de conflitos irredutíveis têm uma mesma e única matriz: a forma de inserção dessas populações à estrutura da sociedade brasileira, que as tornou marginais em relação ao sistema socioeconômico, numa terra farta e rica, e colocou-as, a um só tempo, diante da quase impossibilidade e da quase desnecessidade de trabalhar¹²⁴.

A luta pela sobrevivência dentro de uma cultura voltada para a subsistência tornava incompreensível um sistema de códigos e valores baseados na abstração do direito constituído para regular uma sociedade da qual os caipiras pobres não faziam parte e eram dispensáveis. Essa reflexão sobre uma situação distante da realidade do caipira pobre do final do século XX constituído em personagem no filme *O Vigilante* colaborou na formulação da hipótese de que os resíduos do código de honra descrito acima ainda são mobilizados para garantir uma sobrevivência mínima por uma população deixada à sua própria sorte, sem acesso à cidadania plena. Dessa maneira, é possível compreender a ambigüidade do narrador em relação ao vigilante que se transformou no justiceiro após presenciar e sofrer uma série de violências por parte de bandidos da favela onde foi morar.

Na abertura os letreiros, intercalados com os planos cinematográficos, apresentam *O Vigilante* como uma co-produção da Candeias Produção Cinematográfica e da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Como comentário sonoro ouve-se uma moda de viola – que não funciona como narrador formal, como nos filmes *Zézero* e *O Candinho*. No primeiro plano a câmera enquadra

¹²⁴ FRANCO, *op. cit.*, pp. 60-1.

um rancho. É noite. A moda de viola vem de dentro do rancho e pessoas se dirigem a esse local. A câmera enquadra o rosto de um garoto que acompanha atentamente o violeiro, seguido por outras pessoas. Corte. Lê-se *O Vigilante*. Duas mulheres também acompanham a cantoria. Enquadramento no violeiro. Corta para os letreiros. Câmera em *travelling* mostra casas de sítio. São casas brancas com árvores, horta e moradores no quintal. Ao amanhecer, um ônibus vazio passa próximo ao letreiro da rodovia que indica ser a cidade de Cesário Lange, entra na cidade e chega à bela praça central, onde trabalhadores correm em sua direção. Com a câmera posicionada dentro do transporte é possível ver a extensão dos canaviais indicando o destino daqueles trabalhadores. No interior do ônibus vemos o rosto do “vigilante”, personagem principal do filme, como um dos trabalhadores bóias-frias.

Plano no ônibus estacionado no canavial. Os trabalhadores saem caracterizados para o corte da cana: roupas superpostas que cobrem todo o corpo, chapéu e lenço que protegem a cabeça e as orelhas da lâmina cortante da folha da cana. Garrafão de água, garrafa térmica e o alimento preparado na véspera, que será consumido no meio do canavial, sem nenhuma proteção da exposição ao Sol. A família de trabalhadores rurais, personagem do filme, labuta no canavial. Em meio aos atores, trabalhadores locais foram filmados. Em primeiro plano, a câmera enquadra o rosto de uma criança bóia-fria e uma mulher ao seu lado, provavelmente sua mãe. Corte. Trabalhadora abaixa e apanha um feixe de cana. Sua roupa está tomada pela fuligem da queima do canavial. Enquadramento do garrafão de água. Num movimento de *zoom out*, outra trabalhadora olha para a câmera.

Nesses pequenos planos o narrador abandonou o tom de exaltação da extensão dos canaviais, do conforto e da segurança do transporte dos trabalhadores (feito em ônibus e não em caminhões) para, através daqueles rostos e corpos enegrecidos, questionar o desenvolvimento e o “progresso” de Cesário Lange. O narrador faz um inventário detalhado da cultura material da vida desses cortadores de cana, aproximando o filme tanto de uma refinada reportagem que não perde detalhes como da etnografia, que permite ver de perto o cotidiano pelos objetos portados por estes trabalhadores, o mesmo procedimento adotado em *Aopção*.

Nessa primeira seqüência o violeiro, sua família e o futuro vigilante migram para São Paulo. A passagem de um espaço a outro se deu rapidamente. Não há

uma distância espacial nem temporal que afasta e opõe cidade e campo. Há a contigüidade entre o campo e a cidade e a diferença entre esses espaços existe apenas através da música caipira, que evoca o campo e um personagem que não existe mais. O violeiro canta:

Desde o cantar do galo, inté o sor se escondê
O tropeiro e suas mula tem caminho pra descê
Com a tropa carregada em quarqué caminho-chão
Por esse mundão afora, ai, ai
Leva e traz tudo o que é de percisão
Tropeiro de norte a sur é uma ave sem ninho
O amor e a muié, nunca cruzou o seu caminho
Morre sem um bem querer, ai, ai
Sem sodade, sem carinho.

Esta canção repõe o personagem do tropeiro, o deslocamento e a saudade como impossibilidade de ficar de quem se desloca por ofício. O violeiro remete à cultura caipira, assim como sua canção.

As modas cantadas no filme versam sobre um campo que não mais existe e sobre a saudade, construindo uma atmosfera de nostalgia que será confrontada com a vida áspera do migrante nas favelas da periferia de São Paulo. É nesse contexto que se deve entender essa evocação de um campo idealizado. Idealização que nos filmes de Candeias atenua, mas não apaga as desigualdades vividas nesse espaço. Quando o caipira que desejava ser músico na cidade, mas que acabou se transformando em vigilante e depois justiceiro, resolve partir, depara-se com a violência da qual tentava escapar quando o ônibus em que viajava foi assaltado por um grupo de crianças. Através dos planos fechados nas crianças sorrindo um riso histérico e assustador e nos disparos dos revólveres, o narrador coloca o espectador diante de um pesadelo do qual parecia impossível escapar.

O conceito de “cultura das bordas” desenvolvido por Jerusa Pires Ferreira ajuda a compreender outras dimensões do processo de reterritorialização da população migrante na cidade que o narrador apresentou em *O Vigilante*. Essa cultura

não é entendida como sendo de *folk* (a partir de uma produção e transmissão oral ou artesanal), mas aquela contígua à grande indústria de massas, e que se dirige a públicos moventes na cidade grande, como por exemplo, aqueles

provenientes de migrações rurais e que se concentram nas periferias do eixo-industrial Rio-São Paulo¹²⁵.

Os almanaques, livros de sonhos, cartas de amor produzidos em grandes tiragens industriais são textos que podem substituir antigas práticas da cultura rural ou propiciar a continuação delas, e ainda oferecer normas práticas para o enfrentamento da nova vida na cidade. Essas produções encontram a aceitação desse público, pois mobilizam elementos do imaginário e da tradição da vida popular. Candeias reconheceu e trabalhou a importância desta produção cultural para essa população.

Em *O Vigilante* o narrador vai mostrando as situações vexatórias às quais o caipira é submetido pelo bando que “cobra pedágio” e pratica toda sorte de abuso na favela, até culminar com a morte da “bóia-fria” que, como ele, havia abandonado os canaviais. Ao passar por uma banca de jornal, ele se interessa por uma publicação em especial, uma revista intitulada *As Vinganças de Aníbal Vieira*, que o inspira para a composição, inclusive indumentária, do “justiceiro” que passa a agir por conta própria¹²⁶. O caipira encontra nessa publicação (que mobilizava elementos do “código de honra” baseado na cultura caipira e nas histórias sobre os matadores de origem rural que circulavam de boca em boca e na imprensa sensacionalista) uma referência, um modelo no qual pode amparar-se para solucionar os problemas que enfrenta num território novo no qual permanece um estranho. O narrador é ambíguo em relação às ações de seu protagonista, muito provavelmente porque não rejeita completamente os elementos desse código de honra.

Nos seus filmes, Candeias problematizou o processo de desenvolvimento industrial vivenciado a partir dos anos 50, que não logrou mudar a condição de existência na transitoriedade da população pobre – que foi obrigada a abandonar o campo, mas que não encontrou a possibilidade de se fixar na cidade e ali construir uma experiência de vida oposta às duras condições de existência no campo. O novo que brotou das novas relações econômicas e de trabalho e da intensificação da urbanização foi de uma precariedade muito distante dos padrões mínimos de existência aos quais o caipira paulista pobre estava condicionado pela vivência à

¹²⁵ FERREIRA, Jerusa Pires. Os Livros de Sonhos: texto e imagem. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 10, n. 2, pp. 219-31, jul./dez.2004. Ver também: FERREIRA, Jerusa Pires. Heterônimos e Cultura das Bordas: Rubens Lucchetti. In: *Revista USP. Dossiê Música Brasileira*. São Paulo, n. 4, dez./1989 - fev/1990.

¹²⁶ De acordo com Candeias, Aníbal Vieira foi um conhecido matador em São Paulo na década de 40 e seria seu parente distante. Cf. GAMO, *op.cit.*, p. 21.

margem da grande propriedade rural. As condições de vida no campo, das quais historicamente procurou fugir através do deslocamento constante, não foram superadas na cidade que se projetava como moderna, onde a violência do patrão juntou-se à do Estado para perpetuar a condição do migrante como um sujeito desenraizado, sem direitos, vivendo sempre na fronteira, buscando por sua própria conta e risco construir novos territórios, traduzindo e ressignificando seus valores culturais e os valores da cultura massiva com os quais já iniciara contato no campo.

2.2 – Reterritorialização do caipira na cidade

Os espaços construídos cinematograficamente por Candeias onde os migrantes pobres se movimentam são zonas de contato nas quais as culturas caipira e urbana se interpelam, produzindo hibridações que politizam e tornam mais evidentes as diferenças culturais e as desigualdades sociais. Essas fronteiras são visíveis nos espaços periféricos, nos espaços deteriorados ou em demolição, que chamo de *espaços-escombro*, e também nos *espaços vazios* ou em construção, que constituem os filmes aqui analisados. O deslocamento do narrador que acompanha a mobilidade dos personagens por esses espaços delineia um processo de reterritorialização que não conformou novas identidades estruturadas, mas constituiu territorialidades flexíveis, ou seja, configurações espaço-temporais mais efêmeras e híbridas, como assinalou Antonio Augusto Arantes, ao estudar a ocupação e ressignificação dos espaços públicos (no caso, a Praça da Sé, em São Paulo) por sociabilidades de rua¹²⁷.

Nessa fronteira a cultura urbana e a cultura caipira tornam-se ambientes de crepúsculo, espacialidades turvas; tempo-espaço em que não é mais possível enquadrar comportamentos e nem esquadrihar valores e práticas. Os velhos conceitos, auto-explicativos – fundados em dicotomias simples como cultura popular e cultura erudita –, não podem mais responder porque os objetos lhes escapam por sua complexidade: pode se tratar de uma coisa, mas também de outra coisa, porque já mudou e carrega elementos do que era, mas ainda não pode ser identificado por

¹²⁷ ARANTES, Antonio Augusto. Guerra dos lugares. In: *Paisagens Paulistanas*, op. cit. p. 106.

completo. Se o território que lhe conferia identidade, ou melhor, que permitia identificá-lo não existe mais, as certezas também se deslocam.

Na cidade os valores, os símbolos e as práticas que faziam parte da experiência cultural agora desestruturada foram totalmente abandonados? Qual a importância e significação dessa experiência histórica no presente? Como ela surgiu ressignificada pelos valores dominantes da cidade? Os *espaços-escombro*, os *espaços vazios* são o interstício para onde passado e presente foram deslocados. Qual é a experiência temporal que brotou nessa fronteira? Nas margens, nos espaços em processo de destruição ou de construção emergiu a cidade problematizada, cindida pelos processos de desterritorialização e reterritorialização e de hibridação cultural¹²⁸.

No filme *O Candinho*, na seqüência que denominei “casa-escombro”, as experiências de diferentes personagens que vivem na fronteira, no confrontar-se com outras culturas e outras temporalidades foram trabalhadas com a marca de Candeias, ou seja, o registro em tom de reportagem do cotidiano dos marginalizados na grande metrópole brasileira. O personagem central desse média-metragem, que havia partido em busca do homem santo, chega a São Paulo. A câmera acompanhou seu caminhar por diferentes espaços da cidade até deter-se numa casa em demolição, para descrever personagens constituídos a partir de fragmentos disparatados, colocando o espectador diante da tensa experiência de deslocamento cultural vivida por trabalhadores do campo e por grupos indígenas.

Plano fechado nas pernas de Candinho em movimento acelerado. Ele pára, passa por outras pernas. *Travelling* ascendente no personagem que se encontra dentro da casa em demolição. A câmera se detém num homem vestido estranhamente, compondo uma figura hilária e emblemática: ele porta um chapéu de couro, uma calça listrada com uma perna cortada, muitos colares e um rosário. Após a abordagem feita por Candinho este homem faz o sinal da cruz e beija o rosário com uma imagem de santo. Como sonoridade, barulho de trânsito intenso. A câmera

¹²⁸ A noção de fronteira foi assumida nesse texto na mesma acepção adotada Gupta e Ferguson, a partir da teorização de Homi Bhabha: “as fronteiras são justamente esses lugares de ‘contradições incommensuráveis’. O termo não indica um local topográfico fixo entre dois outros locais fixos (nações, sociedades, culturas), mas uma zona intersticial de deslocamento e desterritorialização, que conforma a identidade do sujeito hibridizado”. GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. Mais além da “Cultura”: espaço, identidade e política da diferença. In: ARANTES, Antonio (Org.). *Espaço da Diferença*, op. cit., p. 45.

continua a descrição desse personagem composto por fragmentos diversos. Seus traços étnicos remetem ao indígena, sua indumentária sugere tanto um pajé quanto um pai-de-santo ou um pirata. Esse “índio” símbolo da mescla cultural vira-se para um pequeno espelho pendurado numa janela com vidros quebrados, pega um tijolo e liga um botão imaginário e leva-o ao ouvido, como se fosse um rádio portátil. Começa a dançar e a sorrir ao som do “radinho”. Como comentário sonoro ouve-se a música *Urubu Malandro*, que parece vir daquele “aparelho improvisado”. Sua dança assemelha-se a um ritual: dança em círculos, como se fosse um sacerdote de uma religião qualquer. Ele pára de dançar, tira o radinho do ouvido e olha para a frente.

Em seguida, o narrador mostra um homem entrando na casa-escombro e caminhando em direção à câmera. Ele está caracterizado como um trabalhador, pois carrega a marmita embaixo do braço. Sobe os degraus, vira de costas para a câmera e ao fundo vê-se outro homem jovem, cabelos longos, traje em estilo militar, feições indígenas. Este homem mais jovem comporta-se também de maneira estranha. Como se fosse uma criança, corre e pula entre os tijolos demolidos. Os dois homens se cruzam ao som do trânsito pesado. Plano seguinte. A câmera enquadra o índio-pajé-malandro. Ele volta-se e vê-se o operário do plano anterior junto a uma mulher. A maquiagem exagerada e as bijuterias em excesso a caracterizam como cigana ou prostituta. A moça apresenta o “índio-malandro” para seu acompanhante: “meu pai”. Com o ar sério que requer a posição de pai-chefe-guardião da família, ele benze o operário com seu rosário, depois faz o mesmo com a filha, que lhe beija a mão, submetendo-se à autoridade paterna. O pai não chega a terminar a bênção, os dois se entreolham e ele dá o consentimento para que entrem na casa. Agora o narrador apresenta esse personagem na sua caracterização completa. Trata-se de um pai-cafetão.

Nos planos seguintes o narrador descreve o “trabalho” da filha num dos cômodos da casa. Enquadramento da moça e de seu cliente, em pé, no fundo de um quarto onde não há nenhum móvel, apenas tijolos pelo chão. O cliente tenta beijá-la, tirar-lhe a roupa, mas ela se recusa. Ele então deixa sua marmita no chão e ela tira a *lingerie*. Ela interrompe o ato e busca um bloco para subir e ficar mais confortável. Reiniciam o ato sexual sem diálogo. Ela pede: “dá um cigarro?”. Ele acende e continua. Ela, com expressão indiferente, exige: “Vamo logo!”. A câmera enquadra o homem de costas e o rosto da prostituta, que fuma, sem qualquer expressão de dor,

raiva, sofrimento ou angústia. Ao consumarem o ato sexual ela estende a mão e ele dá-lhe todo o dinheiro que carrega consigo. Além do som de tráfego, ouve-se como comentário sonoro o grunhido de cachorros quando estão consumando o ato sexual. Até aqui, a descrição do narrador não erotiza o sexo pago, ao contrário, este é apresentado como uma atividade burocrática, ao menos para a mulher, não permitindo ao espectador envolver-se no clima.

A câmera em *plongée* enquadra a mão do operário pegando a marmita e os pés e pernas da prostituta, que caminha, abaixa-se e apanha um jornal. Encostada na parede, abre as pernas e começa a ler. Plano fechado no jornal, no qual é possível ler “Gerald Ford satisfait”. A prostituta amassa o jornal, limpa-se e o atira fora. Uma resposta debochada ao imperialismo norte-americano a partir do nosso cinema “bárbaro e subdesenvolvido” e de seus personagens marginalizados.

Por meio do filme acima o narrador realiza uma crítica contundente ao lugar social ocupado por sujeitos que viveram o processo de desterritorialização e reterritorialização em outro espaço-tempo-cultura. O personagem que é ao mesmo tempo pai-de-santo-pajé-cafetão busca preservar o lugar de autoridade respeitável e reverenciada na figura do pai autoritário, mas que o narrador desmascara como cafetão da própria filha. Na casa-escombros, simulacro do lar burguês, esse pai “malandro” tem sua identidade composta a partir de diferentes referências culturais, tais como a religiosidade católica, a afro-brasileira, a indígena e a cultura urbana veiculada pelo rádio, constituindo-se num farsante ou mesmo num “louco”. A filha prostituta, mesmo sendo a responsável pelo provimento das necessidades da família, ainda é submissa à autoridade do pai farsante e hipócrita. Nesse arremedo de lar, o privado confunde-se com o público na figura da prostituta, a mulher-pública prostituindo-se na decomposição daquilo que deveria ser o lar burguês ideal. Além da crítica à mescla entre a cultura indígena e a judaico-cristã, o narrador realizou outro comentário debochado contra a mídia, e sobretudo contra o “imperialismo dos EUA”, intensificado nos planos posteriores. Assim como toda a dureza da condição da filha-prostituta é explicitada com a maior virulência.

Após o atendimento ao cliente, a câmera realiza um corte brusco e mergulha em outro espaço. Plano fechado em um balcão de bar. Mãos enchem de leite uma lata de conserva vazia e servem um sanduíche. Outras mãos pagam e levam o leite e o sanduíche. Quando se observa esse pequeno plano com a câmera congelada,

percebe-se que as mãos são masculinas; ainda assim, entende-se que o dinheiro recebido pela prostituta foi usado para comprar pão e leite, o que mostra a não preocupação do diretor com uma continuidade-padrão, mas que torna a narrativa perfeitamente compreensível.

No plano seguinte a prostituta entra num dos cômodos da casa-escombros, dividida em cozinha, quarto e sala. Nesse cômodo há duas crianças sentadas num sofá improvisado: uma menina com feições indígenas, de aproximadamente cinco anos, e um bebê. Ela alimenta as crianças com o leite e o sanduíche comprados anteriormente. Há uma panela cozinhando num fogão feito com tijolos. Ouve-se o choro do bebê e o barulho do trânsito incessante. A filha-prostituta assume nesse plano a identidade de dona-de-casa e mãe zelosa. Se nos planos anteriores a condição de filha obediente e submissa contrasta com a prostituta indiferente que realiza seu trabalho como uma atividade qualquer, a faceta de mãe zelosa exposta dá uma dimensão humana à personagem – que não se encaminha para a exposição e justificativa da prostituição nem para criar uma identificação fácil com esta personagem. Outras dimensões do comportamento dessa personagem são trabalhadas nos planos seguintes.

A mulher está envolvida com o rapaz de feições indígenas e traje militar que oculta recortes de jornais e comporta-se como se estivesse sendo perseguido. Planos fechados nos jornais apresentam alguns dos “recadinhos” do narrador, que evidenciam algumas das questões que a mídia – na época, sob censura – não podia discutir. Num enquadramento no jornal francês *Le Fígaro* lê-se: “Genocide: le mot d’ordre des *latifundiários*. Il faut en finir les indiens du Brèsil”. Na charge do jornal está um índio preso entre as torres de Brasília. Outras charges criticam a atuação norte-americana em relação aos índios, por exemplo, David Crocket curando um índio. Esses recadinhos podem ser lidos apenas com o recurso da câmera lenta, pois os planos são curtíssimos.

Nessa sequência de pouco mais de oito minutos, rodada numa casa em demolição, Candeias condensou de maneira criativa, irônica e poética questões delicadas daquele momento histórico. A censura aos meios de comunicação e a tensão entre grupos indígenas e latifundiários são questões entrelaçadas ao universo de personagens que sobreviviam nas margens, com o que sobrava da cidade que se acreditava modernizada. Somente no cinema de Candeias o universo

dos marginais e as questões caras aos intelectuais de esquerda se aproximam sem que desse cruzamento surja um discurso que busca falar em nome do “povo” ou para o “povo”. Cinema que se constituiu na interpelação de diferentes experiências culturais, surgido do processo de hibridação entre o urbano e o rural, da confrontação e do diálogo entre a oralidade caipira e as linguagens visuais.

O que essa encenação de um lar burguês vivido por pessoas miseráveis representa? Trata-se de um questionamento das noções de público e privado, a começar pela casa, cujas paredes demolidas e janelas destroçadas não permitem nenhum tipo de privacidade. Para a população pobre não há privacidade, e sim uma vida de privações e de sobrevivência com os fragmentos que sobraram do seu universo cultural. A prostituição – uma atividade pública –, ao ser realizada no lar, constitui a personagem feminina com múltiplas identidades no espaço privado. A prostituta se desdobra em mãe, filha e companheira. O tradicional chefe da família patriarcal brasileira também é cafetão da sua filha. O narrador sugere, a partir desses personagens esfacelados, que os lugares e os papéis sociais estão embaralhados quando se trata de sobreviver.

Como é possível julgar e condenar o pai-cafetão por explorar a filha? Talvez o lugar que lhe permite existir seja este; assim como para sua filha a possibilidade de continuar existindo seja a prostituição. Colocado nesses termos, tal raciocínio pode parecer um tanto conformista, mas ao mostrar essa existência nada glamorosa ou até mesmo sórdida o narrador constrói seus personagens com a dignidade daqueles que sobrevivem em meio à guerra cotidiana pela vida, travada sempre no aqui e agora. Personagens muito distantes das elaborações intelectualizadas sobre os pobres e os marginalizados.

Os valores reportados ao mundo caipira, como a submissão filial à autoridade paterna¹²⁹ e as práticas religiosas, são permanências que reconstituem precariamente os laços familiares destroçados pela marginalização, empobrecimento e violência imposta aos migrantes rurais pela hegemonia do mundo urbano. O simulacro de família tradicional, composta por um pai desequilibrado e pela filha prostituta, os personagens do mundo urbano como o trabalhador assalariado, o caipira doido (Candinho) e outros personagens insanos desse filme foram tratados

¹²⁹ Sobre a relação entre pais e filhos no mundo caipira ver CANDIDO, Antonio. “A Vida Familiar do Caipira”. In: CÂNDIDO, *op. cit.*, pp. 287-321.

com aspereza e ironia pelo narrador, que entrelaça a desestruturação econômica, psíquica e cultural como elementos constitutivos da nova situação que se desenha para os migrantes pobres. Mas se essas permanências são elementos criticados pelo narrador, pois existem apenas como fragmentos disparatados, existiriam outras permanências mais importantes para a territorialização do migrante pobre na cidade? Quais seriam os traços da cultura caipira que se mostraram alternativas a essa população na cidade?

Para o narrador, a vitalidade desses personagens advém da sua capacidade de adaptar-se a ambientes adversos, de improvisar e sobreviver com o mínimo. A mobilidade como um imperativo, constituída como tema e elemento formal da narrativa cinematográfica, é uma prática a que os caipiras pobres recorriam no campo para escapar ao latifúndio e à pobreza a que estavam relegados num passado distante e que, naquele contexto histórico, ainda era um aprendizado que podiam mobilizar para driblar a nova precariedade imposta pela cidade.

Nos outros filmes que dirigiu e que tinham como tema a experiência da população migrante em São Paulo, outras dimensões do processo de reterritorialização foram trabalhadas. No média-metragem *Zézero* o caipira que migra em busca das promessas de felicidade veiculadas pela mídia será confinado num canteiro de obras depois de circular pela região da *Boca do Lixo*, bairros da Luz e Santa Ifigênia. Sua experiência na cidade se concretizará nos arrabaldes e nos espaços em construção. Nesses lugares onde a cidade está se fazendo o caipira vive literalmente mergulhado na lama, trabalhando na fundação de futuros edifícios. Ele vive o futuro na condição de mão-de-obra barata nas construções-símbolo da riqueza e poderio de São Paulo, às quais jamais terá acesso. Mas o que o prende a um presente tão duro, por que se submete a uma situação degradante? Por que não volta para o campo, para sua família? A descrição feita pelo narrador do cotidiano do caipira – reduzido à condição de um *Zé Ninguém* ou *Zé Zero* – mostra como é possível empobrecer e esgotar toda a possibilidade de um presente com enganações e falsas promessas, canalizando a energia de sujeitos sociais em torno do nada. Dessa orquestração em favor da produção do *Zé Ninguém* participam o governo militar, os empresários e a mídia. O narrador expõe a mediocridade da sociedade que emerge então, denunciando a farsa da inclusão via consumo.

A descrição e análise de *Zézero* havia sido interrompida até o momento em que o caipira em êxtase mergulha na cidade imaginária, construída a partir de fragmentos da mídia impressa. No primeiro plano, que marca a relação concreta do caipira com a cidade, ele está saindo da estação ferroviária Júlio Prestes, antiga Sorocabana. Está vestido com seu chapéu de palha, camisa xadrez, lenço no pescoço e carrega sua trouxa de roupas. Um homem de terno preto e chapéu o segue. O caipira caminha pela rua Duque de Caxias e logo é abordado pelo homem de preto e outro companheiro, que pede informações enquanto toca em seus pertences e sem que ele perceba rouba-lhe a faca que traz na cintura. Esses planos são “didáticos”. O narrador mostra como existem “profissionais” especializados em furtar os migrantes ingênuos e desavisados que desembarcam diariamente naquelas imediações.

A câmera do narrador acompanha a perambulação do caipira pelas imediações da *Boca do Lixo*, registrando os pedestres e os freqüentadores dos bares da região, que olham curiosos. Em determinado momento o narrador abandona o personagem do filme para registrar uma prostituta deitada na calçada, de maneira descontraída.

Cansado, faminto e com sede, o caipira recém-chegado acaba dormindo sobre sua trouxa de roupas num terreno baldio. Antes de ser aliciado para trabalhar na construção civil, pede esmolas e perambula pelas ruas do centro velho de São Paulo, aturdido entre os edifícios. Em todos os planos até aqui descritos não há diálogos, apenas o som do tambor constitui a banda sonora. O mesmo homem que lhe roubara o recruta para trabalhar na construção civil, juntamente com outros trabalhadores. O narrador sugere que há um esquema preparado para explorar o migrante que chega a São Paulo.

Plano fechado num polegar sendo pressionado sobre uma almofada para, em seguida, carimbar a carteira de trabalho onde se lê “assinatura do empregado”. Esse plano marca com ênfase a condição subalterna e desigual do caipira analfabeto ao ser inserido no mercado de trabalho, ao entrar num mundo novo, com leis e símbolos que não domina, desde a cultura letrada até o código das ruas da grande cidade. O caipira adentra nesse universo numa condição inferior, ainda que sua força de trabalho seja fundamental para que esta engrenagem funcione.

Nos planos em que se vê a mão analfabeta assinar os recibos de pagamento através da impressão digital é possível ler o nome do migrante. Nesses intervalos, a tela é invadida pelo comentário irado do narrador: Zé Ninguém, Zé das Picas, Zézero.

As seqüências posteriores se desenvolvem em ritmo acelerado. Acompanhamos a rotina do caipira no canteiro de obras. A câmera em *plongée* flagra o caipira cavando um buraco com outros trabalhadores. A rotina de trabalho é extenuante. Depois, é horário de almoço no canteiro de obras. Planos fechados nas marmitas. Ouvem-se em *off* locutores esportivos narrando o resultado dos jogos que faziam parte da Loteria Esportiva. Após o almoço, todos os trabalhadores daquela obra estão envolvidos com a conferência dos volantes desta loteria. Um sinal é acionado e todos retornam ao trabalho. A seguir, são apresentados vários planos intercalados no caipira trabalhando na lama e no volante da Loteria Esportiva. O narrador insiste na crítica àquilo que considera uma “grande safadeza” do governo, mostrando que essa jogatina se alimenta do suor de trabalhadores miseráveis.

Os momentos de descanso dos trabalhadores daquele canteiro de obras são destinados ao jogo e a escrever cartas para sua família no alojamento improvisado. O migrante caipira é analfabeto, como o narrador fez questão de sublinhar. Através das garatujas do amigo lemos:

Saudações

Pedi pro meu amigo escrever pra mim falá pra você que eu cheguei aqui e já arrumei um trabalho. Não é muito bão mais com o tempo a gente /.../

Saudações

Eu estou escrevendo porque oje foi o dia de pagamento
Eu estou mandando um poco de dinheiro
Num mando mais porque comprei um tal de carnê
Eu não posso te explicá agora /.../

Não é possível ler todo conteúdo das correspondências, pois os planos são curtos, e a letra, pouco legível. Os planos fechados nas inúmeras cartas que Zé manda para sua família causam mal-estar. Cada uma das palavras parece ter sido escrita com muita dificuldade, pois aquele trabalhador, embora tivesse acesso aos códigos da escrita, não os dominava plenamente. Além da função narrativa, as

missivas também trazem em primeiro plano o fracasso do Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral), pensado para a escolarização de adultos.

Com o golpe militar de 1964, os programas de alfabetização e educação popular que se haviam multiplicado no período entre 1961 e 1964 foram vistos como uma grave ameaça à ordem, e seus promotores, duramente reprimidos. O governo só permitiu a realização de programas de alfabetização de adultos assistencialistas e conservadores, até que, em 1967, ele mesmo assumiu o controle dessa atividade lançando o Mobral — Movimento Brasileiro de Alfabetização. Era a resposta do regime militar à ainda grave situação do analfabetismo no País. O Mobral constitui-se como organização autônoma em relação ao Ministério da Educação, contando com um volume significativo de recursos. Em 1969 lançou-se numa campanha massiva de alfabetização. /.../ Propunha-se a alfabetização a partir de palavras-chave, retiradas “da vida simples do povo”, mas as mensagens a elas associadas apelavam sempre ao esforço individual dos adultos analfabetos para sua integração nos benefícios de uma sociedade moderna, pintada sempre de cor-de-rosa. Durante a década de 70, o Mobral expandiu-se por todo o território nacional, diversificando sua atuação¹³⁰.

Esse projeto foi extinto em 1985 e durante muito tempo continuou sinônimo de escolarização de má qualidade. É interessante ressaltar que esse investimento massivo na educação de adultos foi também um veículo de propaganda das benesses da propalada modernização brasileira, que preconizava o individualismo e a competição como valores a serem introjetados – perspectiva oposta às propostas de alfabetização inspiradas pelo método Paulo Freire¹³¹.

Candeias também teve acesso a uma escolarização precária e narrou esse fracasso como mais “uma safadeza do governo” por meio de planos sem diálogos, apenas através da imagem em preto e branco, num filme produzido com poucos recursos e rodado com sobras de outras fitas. Esse esforço de comunicação por meio de garatujas do amigo semi-alfabetizado, outro Zé Ninguém, faz parte da seqüência mais intensa do filme, pois a diferença entre letrados e analfabetos é representada como desigualdade social, quase como uma barreira intransponível. O narrador insiste em que o processo de territorialização do caipira analfabeto acontece nas margens do mundo urbano.

¹³⁰ CENTRO de Referência Educacional. Alfabetização de adultos na pauta das políticas educacionais. Disponível em <<http://www.centrorefeducacional.com.br/histadul.htm>>. Acessado em 4 jan. 2006.

¹³¹ Em seu livro de fotografias Candeias ironizou a heterogeneidade dos diretores que freqüentavam a rua do Triunfo nos seguintes termos “Além dos diretores ‘gestados’ na BOCA, no Cineboca também estrearam diretores universitários, cinéfilos e ‘mobráticos’”. CANDEIAS, *Uma Rua Chamada Triunpho*, op. cit., p. 55.

A rotina do migrante no canteiro de obras é alterada no dia de pagamento. Nesse momento o narrador intensifica sua crítica, mostrando a condição de submissão daqueles trabalhadores. O ritmo do tambor e o rosnar de cães furiosos compõem um clima tenso e violento, que marca a aproximação dos que efetuam o pagamento na obra. Homens de terno caminham em direção ao canteiro de obras, passam por duas mulheres que sorriem. *Close-up* nos olhos do homem que faz o pagamento. Plano fechado na arma que traz na cintura. Plano fechado no trabalhador que assina com o polegar o recibo de pagamento. Sobre este papel há uma arma. Plano fechado na mão que assina e na arma. Através desses planos curtos o narrador expõe seu ponto de vista sobre a relação que se estabelece entre os trabalhadores da construção civil e seus empregadores: trata-se de pura violência. Na cidade a carteira de trabalho deveria estabelecer relações empregatícias racionalizadas, baseadas na legislação trabalhista, mas o que se vê é a truculência, geralmente associada ao trabalho no campo, sendo praticada na grande metrópole brasileira. O narrador se fixa em mostrar que a condição de vida e de trabalho do caipira não muda na cidade, pois ele continua participando do mesmo sistema que o explorava no campo.

Após passar pelos constrangimentos narrados acima, o trabalhador desfruta de algumas benesses que sua condição de assalariado da construção civil pode lhe proporcionar: o sexo pago, roupas, a Loteria Esportiva e o carnê do Baú da Felicidade. Para ter acesso a tais serviços os trabalhadores não precisam sair do canteiro de obras: as moças se oferecem ali mesmo, como outras mercadorias vendidas por ambulantes. Tudo o que o operário deseja lhe é oferecido. Sua ligação com o mundo exterior, com a cidade, dá-se através do rádio, dos vendedores e das prostitutas. No primeiro contato com uma prostituta o caipira Zé pode pagar. A relação de sedução encenada mostra o quanto é degradante a situação de ambos. Para a confirmação do ato sexual, os personagens correm por arrabaldes até caírem. O falso clima de erotismo e sedução é desmontado quando, após o término do coito, a prostituta se limpa de costas e em seguida se vira e atira sua roupa íntima em direção à câmera, irritada.

Num encontro com uma segunda prostituta Zé não pode pagar, pois gastara tudo com o carnê do Baú da Felicidade e na Loteria Esportiva. Quando isto fica claro, a prostituta se nega a lhe prestar seus serviços. Ele tenta violentá-la. O

comentário sonoro introduz o rosar de cães furiosos, produzindo um anticlima. O narrador constrói o embate entre os dois personagens como uma disputa entre animais ferozes. A prostituta vence a luta e resta a Zé masturbar-se pensando na esposa e nas mulheres nuas estampadas nas capas de revistas. Segundo Paulo Emílio Salles Gomes, “a insuportável gravidade de *Zézero*” estaria imposta, sobretudo, pelas cenas de sexo. O crítico lamenta a possibilidade de o filme permanecer inédito, pois, dentre as inúmeras qualidades dessa película, destaca-se a maneira como Candeias “fulmina a chamada pornografia que anda preocupando tanta gente. É verdade que *Zézero* talvez fosse considerado por essa mesma gente um antídoto demasiado vigoroso”¹³².

Explicando como entende o sexo pago, Candeias esclarece que faz “as cenas de sexo secas porque eu acho que é muito seco essas mulheres dando sem querer fazer sexo. Não faço aquele sexo elaborado, ou elaborado falsamente, como todo mundo faz, eu não tenho isso”¹³³. Essa fala – ela também “seca”, assim como as cenas de sexo que criou – confrontam as reflexões de Margareth Rago¹³⁴ sobre a prostituição feminina. A autora trata da prostituição realizada em bordéis de luxo em São Paulo entre 1890 e 1930, e ainda que sua proposta seja questionar os discursos que vitimizam a prostituta, buscando a positividade de práticas sexuais exercidas fora das convenções burguesas instituídas, acaba indo ao extremo, ao “glamorizar a prostituição”. Candeias não vitimiza suas prostitutas, mas entende que o sexo pago nunca é prazeroso, mas exercido como forma de sobrevivência.

O caipira da abertura do filme evoca o tipo rural tradicional, mas as seqüências de sexo pago e de violação não permitem nenhum tipo de idealização do homem simples do campo. O filme opera desconstruindo uma série de clichês acerca do caipira, da cidade modernizada, da pornochanchada e de outros filmes eróticos, que atraíam muitos espectadores às salas de cinema na época, grande parte formada por migrantes de diferentes regiões do Brasil. Essa irreverência é outro traço da assinatura de Candeias como diretor de cinema. Seus filmes dialogam com questões que são importantes para o diretor naquele presente histórico, girando sempre em torno dos sujeitos sociais marginalizados e do cinema brasileiro.

¹³² GOMES, Paulo Emílio Salles. *Zézero*. In: CALIL; MACHADO, *op. cit.*, p. 300.

¹³³ CANDEIAS, Biografia, *op. cit.*, p. 25.

¹³⁴ RAGO, *op. cit.*, *passim*.

As várias temáticas discutidas nos filmes de Candeias, sua problematização do processo de desterritorialização e reterritorialização das populações migrantes, assim como sua experimentação em torno da construção de uma estética *antiglamour*, anticinema de estúdio, anticinema de classe média (como define o Cinema Novo e o cinema marginal) surgiram de sua própria experiência de desterritorialização, de viver na fronteira entre o rural e o urbano, de conhecer a fundo as “bocas do lixo” de São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Mato Grosso, lugares pelos quais se moveu e construiu sua existência e seu mundo ficcional.

São Paulo, como cidade-fronteira, emergiu das lentes de Candeias por outro meio que não a *flanerie*, pois ele jamais flana pela cidade observando e descrevendo personagens urbanos. A experiência de Candeias não tornou o seu cinema um “retrato fiel da realidade” ou uma observação distanciada, mas lhe conferiu uma autoridade e uma verdade daqueles que caminham pela cidade, ouvindo e contando histórias, compartilhando territorialidades flexíveis e efêmeras. Suas representações cinematográficas são mais “verdadeiras” porque seu olhar busca *etnografar* a miséria urbana com a aspereza que ela comporta, mas sem apagar a vitalidade daqueles que lutam para sobreviver em um ambiente que os relega às margens, nas quais é preciso adaptar-se, improvisando com o mínimo que lhe sobra.

No filme *Aopção ou as Rosas da Estrada* a São Paulo fronteira é problematizada a partir do centro velho e dos bairros da Luz e Santa Ifigênia, a chamada *Boca do Lixo*. As moças, ou as Rosas que optaram pela estrada de diferentes Estados do Brasil acabam chegando a São Paulo. A seqüência final inicia-se com uma das Rosas olhando ao longe a silhueta de prédios envolta em poluição. Em primeiro plano acompanha-se sua expressão de alegria, preocupação, dúvida e medo. Os movimentos de câmera *zoom in*, *zoom out* e *travellings* laterais constroem a cidade como algo novo, a ser vivenciado, tudo isso em meio ao som do trânsito ensurdecido. Outra Rosa, agora do Viaduto do Chá, olha para os prédios à sua volta. Câmera na mão¹³⁵, *travellings* circulares, barulho do trânsito e do burburinho das ruas encenam o mergulho alegre das migrantes recém-chegadas a São Paulo.

¹³⁵ Em um encontro com Candeias, tive a oportunidade de manusear sua câmera Arriflex, com a qual fez a maioria de seus filmes. Trata-se de uma máquina grande e pesada. Quando se apreciam os movimentos leves e ágeis feitos com a câmera na mão não se imagina o quanto é difícil conseguir tal efeito.

Passado o êxtase inicial, faz-se necessário “ganhar a vida”: nos planos seguintes, Rosa caminha pelas ruas da *Boca do Lixo* à busca de clientes. De repente, o narrador abandona o itinerário desta Rosa, toma um atalho, uma bifurcação, e mergulha no interior de um bar na *Boca*, descrevendo outros personagens que circulam naquele território.

Um portador de deficiência física entra no bar, abraçado a uma mulher. Este casal, assim como os outros freqüentadores do bar, não são “atores do filme”. O casal cumprimenta um dos cafetões que circulam pela *Boca*. Eles sentam-se à mesa, estão alegres e bem à vontade. Corte. Câmera enquadra o balconista, que faz um aceno. Nos planos seguintes o narrador mostra como aquele homem com grandes limitações físicas é autônomo, perfeitamente integrado e respeitado naquele ambiente. A câmera se aproxima e o mostra almoçando. Esse personagem da *Boca* não pode movimentar os braços, e por isso pressiona o talher entre o ombro e a cabeça para ajeitar a comida no prato e comê-la. Acompanha-se, então, a encenação com desenvoltura de uma atividade corriqueira, mas que para aquele sujeito é sinônimo de afirmação. O narrador coloca o espectador diante dessa realidade sem transformá-la numa atração de circo, mas enfatizando que esse sujeito não necessita de pena ou de algum tipo de paternalismo, pois mesmo com um corpo incompleto é possível viver dignamente – o que, para o narrador, significa sobreviver e pulsar no presente. O personagem que encena para a câmera de Candeias o que faz todos os dias está integrado àquele território e não precisa de nenhum assistencialismo religioso ou governamental.

No mesmo filme há outra seqüência que reproduz as atividades de um portador de deficiência física na *Boca*. Depois de circular pela região descrevendo a prática do lenocínio e alguns dos personagens envolvidos (gigôlos, donos de hotéis e de bares e prostitutas), a câmera do narrador entra novamente em um bar e se detém numa mesa onde dois homens conversam. Um deles pergunta:

- Lê pra mim?
- Não sabe ler?
- Esqueci os óculos.

A seguir, ouve-se em off o conteúdo da carta pela voz da mãe do destinatário:

Espero que essa aí vai encontrar gozando saúde e felicidade.

Nós aqui em Alagoinha estamos tudo bom.

A tua irmã foi pra Salvador pra arrumá um servicinho di meratriz.

Porque falaram pra ela que lá é fácil.

A leitura em *off* cessa e ouve-se o homem que seria o leitor da carta pedir “então, aproveita e leva isso aqui pra ela”. A partir de então, acompanha-se o deficiente físico, que caminha com os braços, equilibrando o tronco e as pernas inertes até acomodar-se num carrinho de rodas que se assemelha a um *skate*. Sua movimentação é seguida pela voz em *off* da mãe dando notícias através da carta que ele não sabe ler:

É só essa novidade boa que a gente tinha pra dar [o emprego de meratriz].

Se tu puder, manda um dinheiro pra nós porque estamos na precisão.

Deus vai te proteger. Eu vou rezar pra ele. A benção meu filho.

Sobre o *skate* o mensageiro pára na porta de um hotel. Desce e caminha com os braços. Sobe as escadas, equilibrando o tronco. Pára em frente ao quarto de uma prostituta e entrega-lhe o bilhete. Em *off*: “Estou a perigo, me manda uns troco pra mim podê voltá. Eles tão no meu pé.”

Nessa sequência o narrador apresentou outro personagem comum da *Boca do Lixo*, a forma como sobrevive e ainda ajuda na sobrevivência de sua família. Migrante nordestino, analfabeto e portador de deficiência física, ele trabalha como mensageiro de prostitutas e gigolôs. Não há comiseração ou complacência em relação àquele personagem, o narrador apenas sublinha a maneira pela qual ele pulsa dentro daquele território, sem depender de ninguém. Esses portadores de deficiência que circulam pela *Boca do Lixo* foram flagrados pela câmera de Candeias em outros filmes: *O Candinho*, *As Bellas da Billings* e *A Margem*. O registro da imagem desses personagens é uma metáfora da própria condição do Cinemabocadolixo: precário do ponto de vista financeiro e de seus recursos estéticos, que não contava com o patrocínio oficial, mas que se tornou vital para a sobrevivência do cinema brasileiro naquele período. Sobre a importância desse cinema, Candeias insistiu que:

O cinema é feito com todo tipo de gente e com todo tipo de tema. Quer dizer, se não tivesse Galante, Toni Vieira [produtores da pornochanchada], mais não sei quem, eu não

poderia fazer os meus filmecos também. Porque aí não se fazia nada, né?¹³⁶

O que diretor propõe como indagação por meio da fruição de imagens belas, ásperas e cortantes ao mesmo tempo, é a seguinte questão: o que pode um corpo incompleto? Ele pode muito para continuar a existir porque acredita que o presente vale a pena. Esses personagens que vivem na condição de marginais retiram sua força do presente, da busca pela sobrevivência cotidiana. Não é o passado e nem as promessas de um futuro distante que os impulsiona. É o presente vivido intensamente que confere dignidade a todos aqueles personagens comuns nas “bocas” de todo o Brasil e que são relegados à invisibilidade por políticas públicas e pelo cinema construído sobre o cânone da fotogenia e da narrativa linear.

Candeias coloca as mesmas questões acerca do cinema brasileiro, do cinema paulista nascido na *Boca do Lixo* e, sobretudo, do seu cinema, feito com baixos recursos, com muita improvisação e experimentação, que extraiu sua força e beleza do enraizamento no presente constituído como fronteira em que as tensões, as diferenças culturais se explicitam. Esse cinema foi reverenciado pela crítica, o que não aconteceu com outras produções da *Boca*. Candeias não compartilha dessa atitude “elitista”¹³⁷. Critica muitas produções da pornochanchada, mas reconhece sua importância, assim como não julga e condena as estratégias de sobrevivência dos marginais que constituiu como tema.

Voltando à experiência de reterritorialização das migrantes recém-chegadas a São Paulo, a bifurcação realizada pelo narrador problematizou aquele território a partir de outros personagens que não faziam parte da narrativa inicial. Abandonando as personagens centrais e multiplicando as figuras dramáticas e narrativas, a montagem compõe o presente como um todo aberto.

Além das Rosas que circulam na *Boca* à procura de clientes, o narrador acompanha, uma delas, atendente em um salão de beleza. Como comentário sonoro, Waldick Soriano canta: “hoje está fazendo um ano e é difícil o casamento. Hoje está fazendo um ano que deixaste em minha vida um rosário de tormento”. Por

¹³⁶ CANDEIAS, Biografia, *op. cit.*, p. 30.

¹³⁷ Numa das conversas com Candeias enquanto caminhávamos pela rua do Triunfo, ele comentou sobre a proposta do cineclube *Boca do Lixo*, que havia fundado. Segundo ele, o cineclube deveria discutir todos os tipos de filmes e de qualquer diretor, desde os “filmes de arte” até as produções nacionais mais ordinárias, o que, obviamente, gerou conflitos com cineastas mais intelectualizados que participavam daquele cineclube de efêmera duração.

meio desse comentário o narrador sugere que já faz um ano que a Rosa em questão chegou a São Paulo, além de uma brincadeira com a instituição do matrimônio. Corte. Na praça do Patriarca uma empresária da *Boca* recruta uma Rosa que estava fazendo *trottoir* para participar de show erótico juntamente com outras duas Rosas. No interior da *boite* tiram a roupa e são examinadas como mercadorias.

Na seqüência final o narrador descreve a ocupação de outras Rosas e o fim trágico daquelas que optaram pela prostituição. Plano numa mulher fechando um ônibus e checando o pneu. Ela entra e lê a manchete de jornal “Dama da Noite Estrangulada nas Margens do Tietê”, ao lado uma foto de uma das Rosas da estrada. Na mesma página, “Metalúrgicos e Patrões ainda não Chegaram a um Acordo”. Corte. Fecha o jornal e sai dirigindo. Corte. Garis mulheres na Praça da Sé juntam-se para ler manchetes de jornal: “Esfaqueada na *Boca* das Sapatas”; ao lado, uma foto de outra Rosa da estrada. “Operário Participante de Greve Foi Demitido e Sumiu”; “Religioso Ganha na Loteca e Fica Pirado”; “Ex-Genitais da Mundana Encontrada Estraçalhada”.

O procedimento acima descrito faz parte da criação cinematográfica de Candeias. Funciona na montagem como produtor de sentido que amarra a narrativa. Esse uso do jornal para passar “recadinhos” ou para criticar a própria atuação da imprensa também foi explorado nos filmes *Zézero*, *O Candinho* e *O Vigilante*. Além de costurar a narrativa, também funciona como canal para o narrador introduzir outras questões extrafilme que julga pertinente apresentar. Nas manchetes acima, um tanto confusas, conhece-se o destino de algumas Rosas. Esse recurso torna ágil a narrativa e permite que se economizem nos negativos. Também possibilita a menção às greves dos metalúrgicos, que naquele momento, 1981, questionavam a política salarial empreendida pelo governo militar. Nos últimos planos, apresenta-se uma mulher caminhoneira e, por último, as mulheres garis terminam de ler o jornal e o jogam no lixo.

Em uma das conversas que teve com Jean-Claude Bernadet, na qual falaram, entre outras coisas, da importância que Candeias atribuíu ao filme *Aopção* e como ele deveria ser entendido pelos espectadores, é possível perceber os elementos que marcam a diferença cultural entre este diretor e os críticos de cinema que apreciam sua obra. Segundo Bernadet, ao responder o que pretendia com o filme:

[Candeias] explicou-me, então, que o filme [Aopção] era uma advertência às moças que se prostituíam ou pensavam em se prostituir, uma advertência às famílias, que não havia nenhuma esperança nesse futuro, mas só degradação, humilhação. Essa mensagem moralista em que Candeias via o aspecto mais relevante de seu filme, para dizer a verdade, não só eu não a tinha percebido, como, para continuar a dizer a verdade, não lhe dava a menor importância. Como acredito, todas as pessoas do meu meio cultural que apreciavam esses filmes de Candeias.¹³⁸

Bernadet, ao marcar sua estranheza e sua diferença em relação a Candeias, critica essa dimensão utilitarista e moralista atribuída à obra cinematográfica por este diretor. Mas, se se retoma Walter Benjamim e suas considerações sobre a arte de narrar (que estaria em declínio na Europa dos anos 1930), compreende-se porque essa dimensão presente no filme *Aopção* não deve ser entendida como menos importante¹³⁹. Para o diretor em análise, seu cinema deve passar conselhos úteis, comunicar sua experiência adquirida. Esse aspecto utilitarista e moralista não poderia ser admirado por sensibilidades que não desejam a comunicação e a transmissão da experiência de geração a geração, ao contrário, parecia-lhes ser necessário romper com o passado e buscar o novo. Candeias não só domina os procedimentos da narrativa cinematográfica mais convencional como ousa na experimentação, realizando um cinema de vanguarda que está mais próximo das narrativas orais do que da subjetividade burguesa contida no romance e que constituiu a narrativa cinematográfica clássica.

Em *Aopção*, ao contrário de *Zézero* e *O Candinho*, os migrantes não retornam ao campo. O processo de reterritorialização das Rosas na *Boca do Lixo* não é fácil, mas o narrador sugere que naquele lugar há mais opções para aquelas mulheres do que no campo e que a prostituição não é a única possibilidade de sobrevivência, mas que na passagem do campo para a cidade – ou seja, na estrada – nada está definido e a jornada não se faz em linha reta e sem obstáculos. Parece uma visão menos crítica da situação dos marginalizados na cidade em comparação ao tom exasperado dos dois médias-metragem citados acima. Mas, se se lembra que estes últimos são inéditos, pois nunca foram submetidos à Censura da época, e que a *Aopção* foi produzido em outro contexto e com outras motivações, entendem-se as

¹³⁸ BERNADET, Reflexão, *op. cit.*, p. 33.

¹³⁹ BENJAMIM, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *op. cit.*, pp. 197-221.

nuances desse longa-metragem. Sobre a produção deste último filme Candeias afirma que:

Eu não me amarro a uma coisa só. *Aopção* era outra fita, não era nada disso, era uma outra coisa que eu ia fazer: a chapa do caminhão tinha um símbolo do infinito, uns negócios meio assim, e depois não deu nada disso, pus a máquina nas costas e fui fazer. Fiz sozinho, sem ninguém mesmo, apenas com um pessoal que eu peguei, não tinha outro jeito. Quando comecei peguei umas fitas que iam jogar fora, fazer silêncio delas. Depois teve um dinheiro da Embra. O Carlos Augusto Calil democratizou um pouco a Embrafilme. Ele me disse: “Nós temos dinheiro para a finalização, ouvi dizer que você estava querendo terminar, topa?”. Eu entrei e o dinheiro saiu, e esse dinheiro veio, mas eu não tinha mais firma jurídica. Levei um cara comigo, o cara pegou o dinheiro todo e quase que não sobrou pra terminar a fita.¹⁴⁰

Cada um dos filmes de Candeias aqui analisados foi produzido em condições adversas, com o mínimo que a produção em cinema necessita. Esse mínimo incluía roteiros pouco estruturados e que facilmente eram abandonados, atores não profissionais, muitas vezes trabalhando sem salário, equipe de técnicos reduzida e locações improvisadas. Nas suas falas o diretor enfatizava a luta que travava para realizar seu trabalho. Essas falas o construíram como um personagem semelhante aos personagens que filmou, sempre em luta contra um meio que os hostilizava, mas sempre insistindo em sobreviver e pulsar no presente. No caso de *Aopção*, a solução para driblar os poucos recursos foi sair pelas estradas filmando como era possível filmar. A coesão e o sentido que talvez existissem no roteiro abandonado, foi criada na montagem.

A montagem em ritmo lento, justapondo espaços fragmentados, constrói a idéia da estrada como fronteira, ou seja, um lugar de deslocamento em que diferentes trajetórias se cruzam e traçam temporariamente um destino comum, um caminhar, ainda que sem direção certa. Esses arranjos provisórios acontecem na contingência da luta pela sobrevivência, na fuga para escapar da miséria. O narrador esgarça ao máximo o tempo presente para problematizar as temporalidades cindidas de um País constituído por desigualdades sociais e pela violência constitutiva das relações de gênero. A experiência social da bóia-fria trabalhadora da grande usina

¹⁴⁰ CANDEIAS, Biografia, *op. cit.*, p. 25. *Aopção* foi rodado em preto e branco. Segundo Candeias, ele recebeu umas fitas que estavam encalhadas como pagamento por serviços prestados a uma agência de propaganda, pois naquele momento não havia mercado para o filme publicitário em preto e branco.

de álcool no interior de São Paulo e a de outras mulheres vindas do campo e de outras cidades do país estampa a situação comum de exploração das camadas inferiores da população em todo o Brasil. Para escaparem a tal situação, aquelas que se dispõem a “cair na estrada” passam por toda sorte de humilhação e violência até chegarem a São Paulo, destino que, em princípio, não haviam planejado.

2.3 – Práticas de espaço e sociabilidades marginais

No filme *A Margem*, de 1967, Candeias interroga a pujança econômica paulista a partir da sua margem, mais especificamente das margens do rio Tietê e da sua Marginal, porta de entrada de fluxos de pessoas e mercadorias e de saída dos dejetos da cidade. Nesse não-lugar¹⁴¹ personagens marginalizados constroem sua existência e relações efêmeras, expondo as fraturas, os limites e as contradições do mundo urbano que se constitui nesse contexto histórico.

O rio Tietê tem importância para a história de São Paulo desde o período colonial. Através dele realizaram-se as Monções e a conseqüente interiorização de São Paulo e do Brasil, uma vez que o Tietê nasce perto de Salesópolis e deságua no Rio Paraná, na divisa com o Estado do Mato Grosso. Além de ser um importante canal de ligação do Estado de São Paulo, o Tietê abasteceu a capital de pescado até meados do século XX. Também se tornou o grande produtor de energia elétrica para a cidade e suas margens eram utilizadas como espaço de lazer, onde havia a prática de esportes e recreação, como a natação e o remo. Para as lavadeiras, o rio era o lugar onde ganhavam a vida lavando a roupa de famílias abastadas da cidade. Outros trabalhadores também desciam o rio para extrair areia que serviu à expansão da cidade, possibilitando a construção dos primeiros edifícios.

O processo de industrialização e o crescimento da cidade de São Paulo transformaram o rio em receptor e transportador de resíduos domésticos e industriais. A partir dos anos 50, o processo de poluição já era intenso e não permitia

¹⁴¹ Os locais de passagem, de circulação acelerada e trânsito permanente de pessoas e de mercadorias caracterizam o não-lugar, como as rodovias e os aeroportos, os meios de transportes, os grandes centros comerciais e os campos de refugiados. ARANTES, Antonio A. Guerra dos Lugares: mapeando zonas de turbulência. In: *Paisagens Paulistas*, op. cit., pp. 110; 171.

a utilização do rio para lazer. Em meados dos anos 60 as avenidas marginais mutilaram as áreas de lazer, impedindo o acesso da população às margens do rio¹⁴².

Os personagens do filme, que transitam pela margem do rio Tietê na luta cotidiana pela sobrevivência, fazem-no num tempo-espaço fragmentado, no qual práticas sociais ignoradas ou descartadas pela lógica da cidade industrializada e acelerada são exercidas num lugar de grande importância para a cidade de São Paulo – e que, naquele momento, meados dos anos 60, estava deteriorado e aparentemente sem vida, como o rio poluído. A margem do rio abrigava pessoas que não desfrutavam das vantagens econômicas que a cidade oferecia. Através da história de amor de dois casais o narrador se aproxima do espaço vivido na margem, dirigindo o olhar para outras formas de relacionamento e de racionalidades constitutivas do viver urbano, propondo que se veja a partir da perspectiva desses personagens e que se siga sua movimentação constante sem o intuito de compreender ou de explicar tal presença. Mostrar, ver, mas também caminhar junto construindo itinerários, percorrendo espaços inusitados e desconexos, retornando dessa andança sem a referência a uma cidade total, homogênea e legível¹⁴³.

Os casais protagonistas não são nomeados no filme. O primeiro casal foi interpretado por Mário Benvenuti e Valéria Vidal, e o segundo por Bentinho e Lucy Rangel. Nos primeiros planos o narrador apresenta cada um deles a partir do ponto de vista de uma personagem estranha que é olhada com medo, apreensão e desconfiança pelos outros personagens. Ao longo da narrativa saberemos que essa estranha personagem que mirava a todos insistentemente era a morte. A morte espreitava os personagens desde o primeiro plano do filme; eles têm consciência disso, mas continuam vivendo suas vidas, pois o que interessava era o momento presente e continuar sobrevivendo mesmo que tudo conspirasse contra.

Benvenuti e Vidal estabelecem relações a ponto de planejarem se casar. Esta união não se concretiza, pois, quando o noivo volta da prisão, fica desesperado

¹⁴² ROCHA, Aristides Almeida. O Rio e a sua História. Disponível em <<http://www.redesaguas.org.br>>. Acessado em 3 jan. 2006.

¹⁴³ Certeau critica a ambição totalizadora dos planejadores que buscam apagar e articular as contradições urbanas. À cidade-conceito, construída pela planificação urbana, Certeau contrapõe as práticas de espaço efetivadas no caminhar pela cidade que negam a legibilidade contida apenas na cidade planejada e idealizada. A narrativa de Candeias não busca uma explicação totalizadora sobre a cidade, é sempre uma visão fragmentária, construída a partir da sua própria movimentação. Cf. CERTEAU, Michel de. *Práticas de Espaço*. In: *A Invenção do Cotidiano*. 4 ed. Petrópolis, Vozes, 1999.

por não mais encontrar sua amada e acaba se suicidando. Vidal, por sua vez, abandonada na porta da igreja, passa a perambular vestida de noiva até morrer de tristeza. Já o segundo casal não chega a estabelecer contato: Bentinho apenas corteja Rangel com uma flor encontrada na margem da qual não se separa.

O filme pode ser dividido em dois grandes blocos narrativos que possuem duração e tratamento diferenciado¹⁴⁴. No primeiro bloco, com duração aproximada de uma hora, acompanha-se a história do primeiro casal. Nele há uma sofisticada experimentação da linguagem cinematográfica em torno da narrativa constituída a partir da câmera subjetiva¹⁴⁵. O depoimento de Candeias sobre as motivações para a criação do roteiro de *A Margem* entrelaça sua andança pela cidade com as dos personagens na tela:

A Margem foi o seguinte: eu inventei a porra da história a partir de umas coisas que eu tinha lido num jornal – que eu leio jornais –, daí eu cato essas coisas e enfio na história. Eu vi a notícia de uma mulher que estava esperando o noivo pra casar, ele não apareceu, ela nunca mais tirou o vestido e saiu por aí afora. O resto eu inventei, mesmo. O que me motivou foi essa mulher do véu, que ela não tirou mais. O resto do filme é que eu andava lá pela beirada do Tietê, morei ali pelo Canindé, morei lá pela Vila Maria, Vila Guilherme. O que é importante é como eu invento as besteiras, a gente tropeça com elas por aí, né?

Candeias deu inúmeras entrevistas nas quais *A Margem* sempre foi lembrado, sobretudo, como precursor do cinema marginal. O autor não esconde sua irritação com aqueles que ignoram suas obras anteriores ou posteriores. Esse trecho exasperado dá pistas de como esse diretor construiu itinerários pela cidade através dos jornais e de suas caminhadas. Seu processo criativo não só reconstrói as “besteiras”, mas o próprio ato de caminhar e de vagar por lugares a esmo.

Enquanto perambula junto aos protagonistas de *A Margem* o narrador vai apresentando outros marginais que transitam por aquele espaço. Vidal e Benvenuti

¹⁴⁴ Há uma assimetria entre o tratamento dado ao desenrolar da história do primeiro casal e a do segundo. Razões de ordem financeira estão na base de tal disparidade nesse primeiro longa-metragem de Candeias. Em relação aos filmes posteriores *A Margem* teve uma finalização mais sofisticada do ponto de vista da fotografia, da trilha sonora e do roteiro.

¹⁴⁵ Segundo Gamo, “A constituição de uma percepção do mundo elaborada por linhas perspectivas originárias de um hipotético POV [*point-of-view*, ou ponto de vista] é central aqui e adquire uma posição fundamental na análise do filme *A Margem*. Com a câmera assumindo a posição do personagem, POV óptico subjetivo, teremos toda uma ordenação do espaço, de modo a torná-lo inteligível”. GAMO, *op. cit.*, p. 26. A câmera subjetiva assume o ponto de vista do personagem, e a objetiva, o do espectador.

caminham em direção à câmera. Ao fundo, caminhões e carros circulam na Marginal do Tietê. Eles chegam a um barracão onde se compra e vende sucata. O narrador enquadra uma mulher idosa e maltrapilha que se dirige à câmera posicionada pela perspectiva de Benvenutti e pergunta: “O que é que você trouxe pra mim?” Junto a essa senhora trabalham um homem e um menino. Por meio de um plano curto a câmera acompanha o garoto que empurra um pequeno carrinho com pneu e ferro velho. Continua a movimentação dos dois. Vidal pára num armazém, faz um pedido e depois sai andando pela rodovia. De repente, passa por uma ponte de concreto, come o lanche comprado anteriormente e entrega outro a Benvenutti, já em outro espaço, longe do trânsito e dos barracos localizados às margens da rodovia. A câmera novamente acompanha Vidal caminhando em uma favela onde é audível a voz de um vendedor: “Sorvete! Sorvete!”, quando então crianças, na sua maioria negras, entram correndo no quadro.

Benvenutti está na favela com Vidal. A câmera em *travelling* o acompanha caminhando lentamente pela Marginal do Tietê e olhando migrantes sentados à beira da rodovia, dois homens e uma mulher, cujas vestimentas sugerem que são migrantes caipiras. Nos poucos segundos de duração desse plano a situação de miséria e sofrimento daquele grupo quebra o clima de ficção e o tom de reportagem constituinte do fazer cinematográfico de Candeias emerge com intensidade. A aparição desses personagens tão integrados ao espaço filmado dá a impressão que já estavam lá e que não se trata de ficção, mas de “imagens verdadeiras”. Esse efeito é possível nesse filme e em outros graças à filmagem em locações e à flexibilidade do diretor para improvisar e incorporar elementos não previstos no roteiro, ao trabalho com atores não profissionais e à interação com pessoas que circulam no local durante a filmagem.

Dessa maneira, “rostos brasileiros”, negros, índios, caboclos, mulatos e brancos surgem nos filmes de Candeias questionando as convenções estéticas em torno da fotogenia e as representações do “povo brasileiro” tanto do cinema engajado quanto das produções da chanchada. Esse traço da obra de Candeias impressionou críticos e cineastas no momento em que se debatia a construção de uma estética cinematográfica brasileira. Inácio Araújo enfatizou esse aspecto do filme:

A Margem é um filme que me impressionou muitíssimo quando o vi pela primeira vez e que ainda hoje me impressiona. A primeira razão é que essa história de pobres que vivem às margens do rio Tietê tinha uma verdade que faltava a outros filmes. Quem o fez entendia a pobreza de maneira profunda, sabia vestir seus pobres, atribuir-lhes gestos que não significavam – isto é, não eram signos dessa condição – , mas que eram¹⁴⁶.

Esse efeito de verdade produzido nos filmes de Candeias está ligado à sua formação cinematográfica no cinejornalismo. Suas reportagens recebiam um tratamento que buscava minimizar o aspecto de propaganda oficial e de ficção que constituíam os cinejornais. Nos seus filmes de ficção a câmera de cinerrepórter participa da construção narrativa, criando uma ficção-documentário¹⁴⁷. Essa verdade – construída pela narração que aparentemente busca apenas mostrar, e não julgar – foi alcançada, sobretudo, pela desmontagem de clichês e convenções cinematográficas sobre o roteiro, atores, cenários, fotografia e montagem, aliada à sua experiência de vida, concretizada no caminhar constante no campo e na cidade e no trânsito entre esses espaços contíguos. Indagado sobre a realização de *A Margem*, ressaltou:

Eu sabia que ninguém ia me dar um longa de graça. Então fui juntando dinheiro, juntando gente aqui e ali, e resolvi fazer um filme do meu jeito, rompendo regras rígidas do cinema. Uma delas era: não filmar exterior sem sol. Eu filmava exterior de qualquer jeito – nublado, cinzento /.../ Outra: não fazer nada fora de cenografia, evitar as locações. Só filmei em locação. Não filmar neguinho feio, pé-de-chinelo, negro. Fiz a fita só com essa gente. Percebi que a minha temática era a dos vencidos¹⁴⁸.

O diretor sintetizou nessa fala os procedimentos adotados no conjunto de sua filmografia, e não apenas no seu primeiro longa-metragem. A preferência por locações e por “tipos brasileiros” também pode ser acompanhada no Cinema Novo, que buscava uma estética brasileira que negasse os princípios do cinema produzido em grandes estúdios cinematográficos. As inovações trazidas pelo cinema de Candeias estão relacionadas não só à escolha temática ou aos aspectos por ele ressaltados acima, mas à perspectiva sob a qual o vaguear de marginais é tratado

¹⁴⁶ ARAÚJO, Inácio. *A Margem*. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD Vera. (Orgs.). *Cinema Marginal e suas Fronteiras*, op.cit., p. 30.

¹⁴⁷ Em entrevista para o jornal *O Estado de S. Paulo* em 1992 Candeias afirmou que “o meu sonho era ser cinegrafista de atualidades, mas era uma profissão em extinção, então, resolvi que meu negócio era dirigir”.

¹⁴⁸ COUTO, José Geraldo. Ozualdo Candeias Termina *O Vigilante*. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, Caderno Ilustrada, 1 jun. 1993, p. 5.

na narrativa e construído pela montagem. Tal processo deambulatório – que pode ser acompanhado em outras filmografias e que possibilitou a comparação de sua obra com a *Avant Garde* francesa ou *Limite*, de Mário Peixoto – tem características particulares em Candeias. No filme *A Margem*, o ritmo lento da narrativa e a trilha sonora compõem um tempo-espço de onde uma cidade se espacializa pelo caminhar constante de cada personagem. A câmera do narrador constrói a cidade-fragmento a partir do presente vivido e disputado por sociabilidades marginais. O olho-reportagem e a ironia características dos filmes posteriores já estão presentes. A narrativa fragmenta e estende o espaço/tempo da margem. Espaços desconexos e temporalidades descontínuas são apresentadas num presente dilatado que se constitui como fronteira de interpelação cultural.

A câmera acompanha Vidal correndo numa favela. Fogos de artifício anunciam um casamento que se realiza com pompa. Vidal corre, alegre, para ver o cortejo dos noivos e convidados e olha, emocionada, para a noiva, que a desdenha. A câmera posicionada na perspectiva de Benvenutti recebe a indagação de Vidal:

– Você viu a noiva? Você viu a noiva? Será que a gente não pode mais falar de noiva? Noiva... Quem eu? - Ah! Ah! de araque!

O casamento surge como desejo na fala de Vidal, mas que ela mesma descarta como uma impossibilidade. Seu parceiro, que a tudo assiste calado, dentro de suas possibilidades tentará realizar o sonho da amada. O casamento é desejado como um ritual que talvez fosse construir laços mais duradouros entre existências nômades. O narrador vai construindo seus personagens como pessoas que não perderam a capacidade de amar mesmo em um meio no qual a vida parece insuportável. Essas aspirações comuns a outros estratos sociais nunca são realizadas plenamente por seres relegados à própria sorte, pois os laços afetivos em um ambiente hostil são frágeis e instáveis.

Mas a margem do rio Tietê ainda é um espaço vivo nesse primeiro filme longa de Candeias. Ali também se realizam, além do cortejo matrimonial, outras festas, como a Folia de Reis e os encontros dos times de futebol de várzea. A Folia de Reis, tal qual a congada que aparece no filme *O Candinho*, não está deslocada como folclore, mas como uma manifestação viva no presente e no espaço constituído por fragmentos de paisagens urbanas e rurais, relacionada aos moradores pobres do

entorno do Tietê, e não às práticas de lazer dos frequentadores dos clubes sociais existentes à margem o rio.

O espaço-tempo de *A Margem* foi composto de fragmentos diversos, como as ruínas de fábricas, igrejas e casas em demolição. Nesses lugares desprezados os personagens miseráveis refazem a seu modo suas práticas. Na igreja abandonada Bentinho, Vidal e Benvenuto dormem e buscam orientação espiritual. O padre responsável pelo templo em ruínas é um “louco” que profere palavras que se assemelham ao latim e que, na falta de uma Bíblia, improvisa com uma lista telefônica. Essa encenação beirando a caricatura expõe o ponto de vista crítico do narrador sobre a instituição da Igreja, pois sugere que os rituais do casamento e da família burguesa não têm muito sentido, mas ao mesmo tempo mostra que para aqueles personagens tais rituais e valores ainda eram uma referência. Essas pessoas, abandonadas pelas instituições que deveriam acolhê-las, buscam “se virar”, improvisar com aquilo que lhes sobra nas margens. Os marginais, que às vezes olhamos apenas de relance quando passamos apressados pelas vias marginais de São Paulo, amam e sonham os nossos sonhos, insiste o narrador; além de mostrar a distância e o desleixo da Igreja e do Estado em relação a eles.

No filme *A Margem* os espaços-fragmento embaralham referências temporais e práticas culturais. Essa construção não isolou a margem do rio Tietê da cidade de São Paulo mais facilmente reconhecida por meio de alguns símbolos – como o edifício Martinelli, o prédio do Banespa, o Viaduto do Chá e o Vale do Anhangabaú. A margem é constitutiva da cidade de São Paulo.

A descontinuidade espacial e temporal da margem se estende até a centralidade da cidade, onde centenas de pessoas transitam o tempo todo. Alguns dos personagens do filme circulam por esses lugares de centralidade e ali garantem sua sobrevivência. O narrador acompanha Bentinho e Rangel pelas ruas do centro, no Viaduto do Chá e no Vale do Anhangabaú. Ela é a moça que circula vendendo café nos escritórios. Ele acompanha um casal de esmoleiros, o homem que finge não poder andar e pede esmolas na cadeira de rodas, e sua mulher, que simula estar grávida.

No centro o narrador não volta sua atenção para os prédios e a grandiosidade que evocam, pois é o percurso dos caminhantes que interessa registrar. O movimento do caminhar constante por espaços densamente povoados contrasta

com os espaços vazios e a lentidão da margem, mas não os separa e os isola. O abandono da ambição totalizadora e homogeneizadora por parte do narrador fez emergir uma cidade multitemporal por entre os fragmentos construídos pela caminhada dos personagens.

Nesse primeiro longa-metragem de Candeias as bases de sua filmografia já estão postas: o interesse pelas sociabilidades marginais, o espaço e o tempo presente fragmentados, a câmera-reportagem, a filmagem em locações e a possibilidade aberta ao imprevisto e ao desafio a determinadas convenções cinematográficas, como o uso de atores “não-profissionais” e enquadramentos inusitados. O processo de produção de imagens do diretor se assemelha à deambulação de seus personagens. Sua câmera parece captar a esmo tipos e paisagens urbanas ou rurais e com eles compor um espaço novo, perturbador, que desafia nosso imaginário e experiência da cidade. A câmera abre e esgarça a trama, o tempo e o espaço. Em *A Margem*, a montagem consegue abarcar temporalidades conflitantes e assimétricas: a lentidão e os espaços vazios e em ruínas da margem e o espaço densamente povoado e mais acelerado da cidade.

Na abertura desse filme, a figura da mulher que chega à margem num barco e que mira a todos de maneira enigmática tem sua identidade revelada quando ocorre a morte de Benvenutti, a primeira da película. Benvenutti havia voltado da prisão que o impedira de casar-se. Procurou desesperadamente por Vidal, até não suportar mais a angústia da perda. A câmera acompanha de perto seu sofrimento. Ele passa a mão pela cabeça repetidas vezes, afrouxa a gravata que o sufocava, atira o paletó no chão e olha para o horizonte, quando uma idéia parece iluminar-lhe e dirimir seu sofrimento. Ele então sorri, aliviado, sai correndo e atravessa a ponte de madeira. Corte. A câmera enquadra o rosto de Bentinho, que grita, desesperado, e desce até o chão, onde Benvenutti está morto. Corte. A câmera enquadra o rosto da mulher misteriosa sorrindo, satisfeita. Nesse instante, compreende-se que era a morte que fitava os protagonistas desde o primeiro plano do filme. Os quatro personagens mortos reencontram-se com essa mulher. No plano final os casais seguem de barco a um lugar qualquer imaginado pelo telespectador.

O narrador parece sugerir que apenas a morte torna possível o encontro desses seres que vivem em deslocamento permanente, que a única certeza para os que vivem à margem é a morte. Depois de narrar a precariedade das condições de

vida e das relações frágeis que não se concretizam entre esses personagens, seria impossível um final feliz. O narrador não quis oferecer nenhum tipo de compensação ao espectador depois de chamar a atenção para uma situação que, na sua perspectiva, deveria ser denunciada. A morte, representada pela personagem da mulher misteriosa que encara os personagens nos primeiros planos e que os acolhe no final, funciona como um recurso narrativo que costura a trama esgarçada, permitindo que o filme escape da narrativa linear.

As críticas do período sobre o filme insistiram na simbologia encarnada por essa personagem, que representaria o destino ou a morte. Moniz Vianna assim se referiu à “barqueira misteriosa”:

A coragem da modéstia não inibe em Candeias outras manifestações de audácia: o realizador, partindo do plano realista mais brutal, às vezes necessariamente sórdido, não vacila em ascender de repente a um plano surrealista, no ritmo, nas feições e nas formas, ou mitológico, na substância dramática que, nessa altura, agita sugestivamente as implicações do mito de Caronte e sua barca. O barqueiro é substituído aqui por uma mulher da seqüência inicial, de uma ou duas aparições intermediárias, e que a narrativa muda de plano quase sem sobressalto. A barca volta para recolher os mortos: os quatro marginais, tomando-a, se libertam ou apenas se evadem¹⁴⁹.

Aos olhos do narrador, mesmo nas duras condições de existência esses personagens não perderam sua dignidade, pois ainda eram capazes de amar. A seqüência final, na qual os personagens estão no barco com uma expressão altiva, reforça esse ponto de vista.

No filme há uma atmosfera, de um lado, permeada por uma realidade áspera, construída pela câmera em tom de reportagem, de outro, onírica, produzida pela fotografia em preto e branco, pelo ritmo lento e pela trilha sonora do grupo musical Zimbo Trio. Nesse ambiente onírico os personagens parecem flutuar, sobretudo no primeiro bloco do filme. Esse clima “mágico” foi substituído por um registro mais direto, agressivo e irônico nos filmes posteriores, como já assinalado. A respeito da evocação ao mito de Caronte na leitura do filme, é interessante a posição de Candeias :

Usei o barco por uma questão de lógica interna da história. Se os meus personagens, aqueles vagabundos, vivessem na beira da estrada, eles iriam para aquele mesmo lugar de caminhão.

¹⁴⁹ VIANNA *apud* PUPPO, *op. cit.*, p. 98.

Eles foram de barco porque viviam na beira do rio. E aquele barco é um negócio bonito que não existe mais. Aquele barco ajudou a construir São Paulo. Ele trazia a areia da Vila Maria, daquelas várzeas todas. Os caras desciam o Tietê de madrugada e descarregavam a areia que era vendida para se fazer concreto. A cultura brasileira é uma merda mesmo, ninguém sabe de nada. Ficam pensando que eu botei o barco porque li Dante¹⁵⁰.

Candeias foi muito enfático ao sublinhar suas diferenças em relação aos intérpretes de seus filmes – que, segundo ele, não conheciam a cultura brasileira. As temáticas, os personagens, os lugares e os tipos que filmou parecem estranhos e para compreendê-los certamente se buscam referências culturais e temporais que constituíram cada um dos espectadores. É importante assinalar que o diretor sempre rechaçou as interpretações intelectualizadas a respeito de sua obra e insistia que ela estava ancorada na sua experiência de caminhante da cidade atento às pessoas que encontrou pelo caminho e às questões que entendia importantes para a história e a cultura brasileiras. Na sua perspectiva, não havia necessidade de buscar referências na cultura européia ou na tradição greco-romana para justificar a importância de seus filmes.

Candeias morou próximo ao rio Tietê e também praticou esporte em suas margens. No período em que estudou à noite, ainda na adolescência, provavelmente no final dos anos 30, costumava remar no rio. Ele acompanhou as transformações pelas quais este rio passou. Em 1967, quando fez seu primeiro longa-metragem, já estava preocupado em denunciar a degradação daquele espaço muito significativo na sua vida e na de outros moradores da cidade. Por isso se estranham suas representações da cidade de São Paulo, pois, em geral, a vivência da cidade é muito diferente da desse caminhante que viu e ouviu muitas histórias em São Paulo e outras regiões do Brasil e consegue, assim, deslocar o olhar do espectador.

Não há uma interpretação verdadeira a ser buscada e os argumentos de críticos e do realizador devem ser colocados em diálogo, à medida que permitem a explicitação das diferenças culturais. Mais do que um esclarecimento sobre aspectos esquecidos da cultura brasileira, o depoimento de Candeias confronta sua experiência de morador da cidade e de cineasta preocupado em documentar o que considera importante para a “cultura brasileira” e, especificamente, para a história de São Paulo, incluindo aspectos e sujeitos históricos excluídos da memória oficial. Os

¹⁵⁰ *Apud* COUTO, José Geraldo. Ozualdo Candeias termina *O Vigilante*, *op. cit.*

argumentos para seus filmes surgiram a partir dos tipos e das "coisas" que encontrou pelo caminho. Sua filmografia se apóia nas trajetórias que construiu na cidade.

A personagem da barqueira tem uma importância crucial, pois abre e fecha a trama, costurando todo o filme, como assinalado. Interpretar o desfecho dessa fita como uma visão pessimista do narrador sobre o destino dos marginais não coloca em discussão um aspecto muito significativo, construído a respeito da experiência temporal dos homens e mulheres pobres. Já que todos vão morrer, o peso do futuro foi eliminado e o presente surge como o único sentido para a vida – apenas ele justificaria continuar a luta pela sobrevivência. A ênfase na importância da intensidade do presente vivido constitui outros filmes de Candeias aqui interpretados: *Aopção ou as Rosas da Estrada* e *As Bellas da Billings*.

Neste último o narrador transita pela região central de São Paulo, Praça da Sé e seu entorno – Largo do Paissandu, bairro da Luz e Santa Ifigênia – na condição de "cinegrafista de atualidades", registrando diversos grupos, suas estratégias de sobrevivência e suas disputas por territórios. James, o personagem principal do filme, um pseudo-intelectual e "empresário de artistas da região", conhece um músico caipira de Mato Grosso (Almir Sater) recém-chegado a São Paulo e inicia com ele uma perambulação pelas ruas do centro, onde vai lhe mostrando os tipos que por ali circulam.

O olhar do narrador busca imprimir um tom de documentário que, por meio de uma perspectiva irônica e crítica, dissecar aquelas sociabilidades marginais: migrantes caipiras, Sater e outro companheiro, conhecido apenas como "Chapéu", juntamente com outros artistas que se reúnem no Largo do Paissandu. Prostitutas que moram num hotel da *Boca* constituem outro grupo descrito pelo narrador, além dos deficientes físicos não nomeados, do índio Jupia e sua companheira, do empresário da *Boca* Belfiori, interpretado por Mário Benvenuti, e a família de James – a mãe e duas irmãs (*As Bellas*) que moram numa churrascaria abandonada na represa Billings.

O tom do filme é o do narrador bem-humorado que conhece bem aquelas ruas e personagens do centro e insiste na verdade de sua narrativa. Seu registro busca reconstituir as jornadas daqueles "trabalhadores autônomos". Essa construção irônica é uma crítica à negligência de direitos de cidadania àqueles

grupos. O Estado é o grande ausente – ausência e, ao mesmo tempo, ameaça que se faz sentir através do som constante de sirene da polícia, presente apenas na banda sonora.

Além de acompanhar a movimentação de alguns personagens da *Boca* o narrador registra os edifícios daquela região. Já nos primeiros planos do filme James anda pelas ruas do bairro da Luz e pára na esquina da rua Mauá com a Couto de Magalhães. A câmera, até então fechada em James num *zoom out*, afasta-se e focaliza o primeiro hotel daquela região, próximo à Estação da Luz. Outros hotéis onde James e outros moradores da *Boca do Lixo* vivem foram filmados, assim como o Bar Soberano, ponto de encontro de profissionais de cinema nos anos 60 a 80.

Numa seqüência filmada num terraço de hotel da *Boca do Lixo* o narrador retrata o sofrimento da prostituta Glória. Esta estende roupas no varal com o olhar triste e pensamento distante. Abaixa-se junto a um músico e pede:

Glória: Toca aquela.

Músico: Aquela qual?

Glória: Faz um ano.

Músico: Pô, faz só um ano?

Glória: Num interessa, porra, pra mim parece que foi onti !

Enquanto o músico toca e canta ao violão, Glória ouve, atenta. Depois, dança com James e o beija apaixonadamente. Ele resiste até conseguir desvencilhar-se. A canção executada ao violão cessa para dar lugar à sua versão em espanhol, um sucesso do rádio. Num primeiro momento, a dor de Glória é comovente, mas depois se torna cômico o assédio a James. A fala de suas companheiras que assistiam de longe torna a cena ainda mais embaraçosa:

Prostituta 1: O que é isso, o tempo dela já passou.

Prostituta 2: Coitada, só que ela não sabe disso.

Prostituta 1: As crianças já estão lá embaixo, mulher, que coisa!

Prostituta 2: A perua da escola já vai passar, corre!

Prostituta 1: Glória! Glória!

A câmera corta para a entrada do hotel, onde há crianças brincando e uma mulher que as conduz para a escola. Corte para o rosto de uma das prostitutas, que exclama, irada: “Putá que o pariu, se eu não me cuidar vou virar babá de filho da puta!”.

O narrador está muito à vontade para apresentar aspectos do cotidiano de Glória e suas amigas, comuns a qualquer mulher que cuida dos filhos e dos afazeres domésticos. Mesmo a descrição debochada da carência afetiva de Glória não apaga outros componentes da rotina daquelas mulheres. Através do comentário sonoro feito por meio de sirenes de viaturas, a repressão policial é constituída como presença constante na sua rotina e na de outros moradores daquele lugar.

O narrador acompanha a jornada de outro “trabalhador autônomo” da Boca. Plano fechado em um relógio despertando. São 5 h 45 min. No interior de um quarto de hotel, dois homens acordam. Um deles ajeita a peruca, enquanto outro o tira da cama nos braços e o leva para fazer a higiene matinal, pois ele é um deficiente físico. Uma canção de Geraldo Filme acompanha a atuação desses personagens. O refrão afirma “vai cuidar da sua vida, quem cuida da vida alheia da sua não há de cuidar”. A crítica à relação de dependência é dirigida ao “homem jovem e sadio” que vive em função do outro. O deficiente é construído pelo olhar do narrador como alguém capaz, que não precisa de nenhuma caridade. Este ponto de vista é reforçado em outra seqüência: os dois homens encontram-se no Viaduto do Chá. Ambos estão caracterizados com suas perucas. Outro homem se aproxima, conversa com o jovem, que está ouvindo música e cantarolando, e dirige-se ao seu companheiro, que está pedindo esmolas. Após conversa rápida o deficiente junta o dinheiro que recebera como esmola e empresta-lhe. O deficiente físico aparece caracterizado pelo narrador como alguém que consegue se manter e ainda empresta dinheiro a outros. Ouvem-se as badaladas do relógio da Catedral da Sé, que anuncia o fim do expediente, e finalmente vê-se o deficiente no colo do companheiro, chegando no quarto de hotel na Boca.

Em outros momentos do filme a câmera do narrador faz a descrição das atividades do índio Jupιά e de sua companheira – e não poupa nenhum detalhe sórdido. Não se sabe o nome dela, apenas que ajuda o índio expondo uma ferida e pedindo esmolas em função disso. Ao ser questionada por James por que não pede a Jupιά para curar seu ferimento, responde: “E depois, como é que eu vou ajudar o Jupιά?” O narrador acompanha as pregações do índio acerca dos poderes milagrosos de suas raízes:

- Essa raiz salva qualquer marido do vexame na hora de cumprir com sua obrigação de esposo. Tomando o chá dessa

raiz, o distinto não precisa chegá em casa cansado..., com sono...

A câmera enquadra raízes e garrafas dispostas no chão para serem vendidas, provavelmente na rua Direita. Em outras seqüências, continuam as palavras do índio Jupiá:

– Essa outra cura ferida de homem e de mulher e até bicho de estimação. Bota pra fora toda sujeira do sangue, do figo e do estômago... É uma raiz da bixiga, é uma raiz da bixiga!

Em meio ao comentário irônico acerca da potência milagrosa contida nas ervas, o narrador abre espaço para Jupiá se referir à condição a qual ele e seu povo têm sido submetidos:

– Mas o corpo pode ser de preto, amarelo... Eu só não tenho raiz, nem cipó, nem erva pra dá jeito na maldade dos branco com meu povo. Eu acho que nem pajelança dá jeito. Porque nunca deu, nunca deu!

Jupiá, como os outros marginais que circulam por aquele território, foi apresentado pelo narrador a partir de uma multiplicidade de elementos. Como um personagem que viveu a experiência de desterritorialização, ele vende aquilo que sobrou de sua “identidade original” nas ruas do centro: a sabedoria do seu povo sobre as plantas medicinais. Essa experiência é comercializada como qualquer outra mercadoria, pois se trata de sobreviver: qualquer expediente é válido. O narrador, a partir daquilo que viu nas ruas, problematiza o cruzamento de diferentes temporalidades no espaço urbano, descrevendo e ironizando a “tradição” que se tornou mercadoria no presente.

As palavras de Jupiá se misturam à pregação religiosa de evangélicos que também disputam a Praça da Sé e ruas adjacentes. Esses pregadores não gozam da simpatia do narrador. O pastor evangélico interpretado por José Mojica Marins é apresentado como um falso moralista que, entre uma pregação e outra, folheia revistas pornográficas e, por fim, acaba oferecendo dinheiro ao cantador vivido por Sater para atrair público para suas pregações religiosas. Outros grupos que concorrem por aquele pedaço também são apresentados em suas atividades: os “trombadinhas” (batedores de carteira) e os músicos que buscam gravar seu primeiro disco.

Além dessa “arraia-miúda” que ganha a vida no centro de São Paulo o narrador apresenta Belfiori, outrora conhecido como Lanceiro, que na gíria significa

punguista. Belfiori é uma caricatura do imigrante e empresário italiano associado ao desenvolvimento paulista. Ele possui barracas que comercializam quinquilharias no centro, carroças que vendem milho verde cozido, aluga quartos numa “mansão”, antigo casarão da avenida São João transformado em cortiço, e é dono de um hotel na *Boca*. Belfiori é amigo da família de James, outro simulacro de família tradicional. Questionado a respeito do seu passado em reunião na casa da mãe de James, Belfiori responde:

O que passou, passou. O que não passou, não passou. O que aconteceu, aconteceu. O que não aconteceu, se fu-deu, na mesma. Ah, ah! Podes crê, maninho. Meu mano, o que conta lá pelas *Bocas* é dinheiro no buraco do pano. Já fui ladrão, vulgo lanceiro, profissão hoje aposentada. Vagabundo de hoje sem morada, resolve tudo na trombada. Também já fui trabalhador, até aprendiz de alfaiate. Já usei as ferramenta, já peguei nos alicate, mas deixa pra lá. Não tens academia, nem canudo. Não és poeta, nem Euclides da Cunha, mais sois o Belfiori lá do pedaço. Isto não te basta, oh besta!

Belfiori é uma alusão aos inúmeros “reis” da *Boca do Lixo* em São Paulo e em outras “bocas” do Brasil. Este personagem reafirma a atitude característica dos marginais documentados, descritos, enfim, construídos por Candeias nesse filme e nos outros aqui analisados. A força para sobreviver numa sociedade em que a desigualdade social, a discriminação e a negação de direitos são uma permanência histórica não vem de um projeto abstrato de futuro, nem do apego a tradições intocáveis, mas da pulsação no presente. O presente vivido e disputado por sujeitos sociais marginalizados expõe as diferenças, as divisões de classe social, étnicas e de gênero que constituíam a sociedade brasileira naquele momento histórico e ainda continuam presentemente.

A família de James mora numa churrascaria abandonada às margens da represa Billings. A mãe e as duas filhas vivem dos restos de comida que coletam nos restaurantes. Toda a esperança de ascensão social está depositada na possibilidade de uma das filhas, Aspásia, realizar um casamento financeiramente vantajoso, graças à virgindade. Essa condição é vigiada pela mãe e garantida por Verônica, que satisfaz sexualmente os namorados da irmã, já que ela “havia perdido a honra” e o valor no mercado dos casamentos. A atitude conservadora da mãe é duramente criticada pelo narrador, que aponta tais valores como ultrapassados e hipócritas. Tudo naquele lar é um arremedo de uma família tradicional, como os quadros na

parede evocando os antepassados e a fala da “mama” sobre a necessidade preservar a honra da família.

As seqüências que tratam da coleta e do consumo das sobras dos restaurantes pela família de James são as mais provocadoras. Nela o narrador faz uma crítica aguda ao consumo e ao desperdício dos ricos e à condição de grande parte da população dos grandes centros urbanos de consumidora dos restos dessas camadas abastadas. Os planos fechados na comida sendo despejada em latões, em vasilhas de plástico, num penico e depois sendo consumida pela família de James e convidados causam repugnância.

Nas *Bellas da Billings* o narrador constrói itinerários pelas ruas da cidade ao descrever as atividades de sociabilidades marginais que garantem sua sobrevivência nas ruas do centro velho de São Paulo. Critica e ironiza as práticas desses personagens enfatizando suas múltiplas facetas, construindo-os como identidades fragmentadas. Naquele centro e nos arrabaldes, cruzam-se experiências de sujeitos desenraizados que se constituem no deslocamento constante, sempre à margem dos direitos de cidadania, sempre como alvo de políticas repressivas que buscam apagar e anular sua presença, mas participando ativamente da produção do espaço urbano.

A presença desses personagens marginalizados é uma pulsação na metrópole. Vivendo o instante presente em busca da sobrevivência, eles expõem as disputas e as fraturas do País que se forjava naquele contexto sob o discurso ideológico da modernização. Para o narrador, a sociedade que se constituiu entre as décadas de 50 e 80 não conseguiu incluir amplos setores da população que migrou para as cidades buscando melhores condições de vida e que foi posta na marginalidade.

A montagem trabalhada nesse filme, como em *A Margem* e *Aopção*, ergue um presente aberto, um tempo-espaço esgarçado em que as questões que merecem ser discutidas sob a perspectiva do narrador são apresentadas fora da visão de tempo teleológica e homogeneizadora. Nesse filme, os itinerários são percorridos em linhas sinuosas que não desembocam em um ponto final e nem produzem uma legibilidade da cidade. Essa narração em forma de “ficção-documentário” apresenta ainda trajetórias múltiplas e fragmentárias dos inúmeros

personagens, ligadas por uma solidariedade que os une em torno da comida e do abrigo.

O narrador não toma partido da elite que, na sua perspectiva, apenas produz o desperdício e o lixo que alimenta uma parcela da população nos grandes centros urbanos. Sua caminhada pelas ruas do centro se faz junto aos marginalizados. A partir dos territórios que percorreu a pé, uma cidade-fronteira disputada cotidianamente emerge, desafiando as representações que insistem em ignorar a complexidade das práticas de espaços ontem e hoje.

O lixo humano produzido pela desigualdade ao lado dos artefatos descartáveis que também são lixo – ao lado da *Boca do Lixo*, outrora centro da produção cinematográfica não-oficial e mais assimilada pelo mercado de consumo de filme, por excelência a diversão das populações urbanas. Tela grande para multidão, som pesado e estádio lotado, som estéreo, emoção também na tela pequena e descaso na vida cotidiana. A miséria etnografada pelo cinema de Candeias.

Nos filmes analisados nesse Capítulo, interpretamos a representação cinematográfica do processo de desterritorialização e reterritorialização dos migrantes pobres, especialmente do caipira, entrelaçada à experiência de deslocamento cultural também vivido por Candeias. Atentamos para os movimentos do narrador cinematográfico e perguntamos pelos sentidos que atribui ao deslocamento do campo para a cidade e para a movimentação do caipira pobre reconstruindo novos territórios em São Paulo.

Por meio dos procedimentos narrativos construídos por Candeias problematizamos as trocas culturais realizadas na sua obra entre a cultura caipira, ancorada na oralidade, e as linguagens urbanas do jornal, da fotografia e do cinema. No conjunto dos filmes, alguns procedimentos se repetiram para construir imagetivamente um discurso sobre a história do Brasil, a partir de São Paulo, sobre seu povo, sua cultura e o cinema brasileiro. Rompendo algumas regras da narrativa

clássica, esse diretor conseguiu confrontar a memória oficial sobre a história de São Paulo e os discursos ideológicos sobre sua modernização.

Descartando o cinema como mero divertimento, Candeias ambicionou criar uma arte com dimensão política, social e cultural que produzisse um pensamento novo sobre o Brasil e suas mazelas. Em consonância com esses objetivos, construiu narrativas nas quais constantemente a diegese é rompida, a banda sonora, problematizada, e a montagem criou ritmos e durações perturbadoras, misturando nossas referências temporais e rompendo com a concepção linear e homogênea do tempo.

Esteticamente, o diretor criou formas perfeitamente coerentes com a temática recorrente nos filmes: a mobilidade dos caipiras pobres no campo e na cidade. No tempo híbrido construído na montagem, problematizou o contato entre as práticas culturais tradicionais do caipira pobre e as práticas dominantes da cidade. Desse encontro emergiu uma nova realidade sociocultural, representada esteticamente pelos personagens-emblema dessa mudança: a sereia-tosca da propaganda, o caipira-doido, o índio-pai-de-santo-cafetão, o caipira proletarizado, o violeiro-vigilante-justiceiro, a caipira-prostituta. Esses personagens, que se assemelham a colagens disparatadas, politizaram as trocas culturais realizadas na fronteira entre o mundo urbano e o rural pelos migrantes pobres. Essas hibridações culturais, realizadas esteticamente no cinema de Candeias, não dissolveram a violência e a desigualdade social que permearam tais trocas, ao contrário, deram visibilidade a esse movimento.

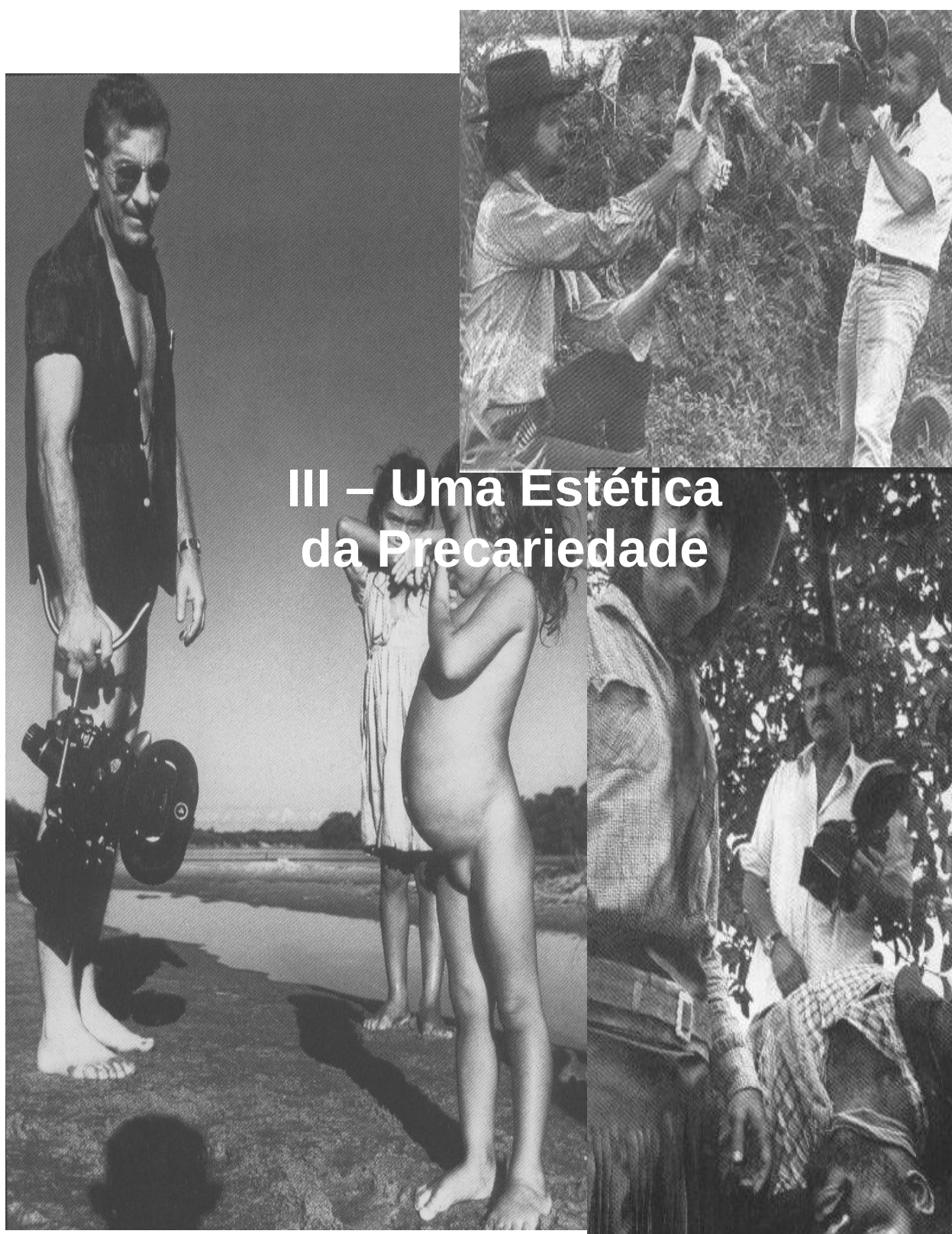
Todos esses personagens trazem um traço de insanidade, de desestruturação, que acompanha aqueles que viveram o processo de desterritorialização no passado distante e durante as transformações econômicas ocorridas na segunda metade do século XX. Esses personagens mobilizaram elementos de seu universo cultural para se adaptar e sobreviver num ambiente novo que simultaneamente os atraía e rejeitava.

Quais são os elementos constitutivos desse tempo híbrido construído imageticamente por Candeias? Nele vislumbramos práticas tradicionais mobilizadas para a reconstituição do novo território, a oralidade e a musicalidade caipira funcionando imaginariamente como referência reconstrutora de laços de identidade esfacelados no campo e na cidade. Também fazem parte desse tempo híbrido

valores como a submissão filial à autoridade paterna, a violência fundamentada no código de honra pessoal, a solidariedade entre os desvalidos e o casamento. Do mundo urbano aparecem a cultura letrada, o código de violência das ruas, os valores veiculados pelos meios de comunicação de massa – como a ascensão social, o hedonismo e o consumo. Dessa mescla surge problematizada esteticamente a precariedade do mundo urbano vivida pelos personagens caipiras migrantes e os resíduos da cultura caipira recebidos pela cidade.

Os personagens que pulsam na metrópole e que sobrevivem com um mínimo subtraído de situações nas quais a vida pareceria impossível, sempre em mobilidade por espaços fragmentados e desconexos, constituíram o presente como um tempo aberto e esgarçado, em que passado e presente foram embaralhados e ressignificados, quebrando a confiança em um tempo teleológico.

No Capítulo III serão trabalhados os elementos do cinema de Ozualdo Candeias acima descritos, articulados no que nomeamos *estética da precariedade*. Das experimentações em torno da linguagem cinematográfica resultaram mesclas entre a ficção e o documentário, realizadas a partir da sua experiência como cinegrafista de atualidades, e procedimentos de desconstrução dos clichês da narrativa clássica do cinema em torno da fotogenia, da diegese, dos cenários, dos personagens e da montagem. Nesses acontecimentos fílmicos pode-se interpretar a experiência temporal daí surgida, bem como as elaborações em torno da nação e do povo brasileiro representadas nesses acontecimentos e os diálogos realizados com outras representações do Brasil no cinema.



Eu não invento história. Eu topei com personagens na rua.

Ozualdo Candeias.

O cinema de Candeias não tem como proposta a fruição descomprometida. Buscando realizar um cinema com dimensões sociais, políticas e culturais, produziu filmes mesclando a narrativa ficcional e a documentária nos formatos curta, média e longa-metragem; em películas 16 mm, 35 mm e em VHS. Nessa construção da ficção cinematográfica acompanham-se os cruzamentos com a fotografia, o jornal, a oralidade caipira e o diálogo com o cinema. Essas práticas sociais da linguagem trabalhadas e ressignificadas nos filmes de Candeias permitem interpretar mudanças socioculturais daquele contexto, décadas de 60 a 80, constituídas numa estética que tem como *leitmotiv* a mobilidade e a precariedade experimentadas pelos caipiras pobres no campo e na cidade. Tal processo histórico não diz respeito apenas a questões econômicas ou de mudança geográfica, mas trata do deslocamento cultural, do viver na fronteira, em um processo agonístico de hibridação cultural que permeia a busca por novos territórios e significados para a existência.

Interpretam-se aqui as diferentes linguagens que se cruzam na construção estética de Candeias, assim como o seu movimento de desconstrução de clichês da narrativa clássica e seu diálogo com o neo-realismo italiano e com o Cinema Novo. Situar a obra deste cineasta em relação a tais movimentos não significa filiá-lo a determinado grupo, movimento ou escola cinematográfica: objetiva-se perceber como respondeu de maneira singular a questões comuns a esses movimentos, que podem ser condensadas na busca por uma narrativa que problematizasse as convenções instituídas no cinema clássico a partir de D. W. Griffith. Essa singularidade de Candeias foi buscada na sua experimentação da cidade e de suas linguagens e como tal vivência concretizou-se em reflexão sobre sua própria trajetória de migrante reterritorializado na cidade com uma sensibilidade apurada para acompanhar, filmar, enquadrar, enfim, problematizar a experiência de outros migrantes na cidade de São Paulo. Interpreta-se uma subjetividade construída entre a cultura urbana e a caipira, que iluminou processos significativos de mudança cultural e de experiência temporal que estão relacionados à industrialização e à urbanização vividas ao longo do século XX em São Paulo e intensificadas nos anos 50 a 70.

Como Candeias construiu imageticamente transformações históricas do desenvolvimento capitalista em São Paulo vivenciadas pelos migrantes pobres? Quais experiências de deslocamento temporal e cultural podem ser percebidas nas criações estéticas desse diretor? A hipótese que embasa esta pesquisa é a de que os filmes aqui analisados são construções que permitem confrontar discursos e memórias sobre a riqueza e a pujança do maior símbolo da modernização brasileira, introduzindo outros ângulos, outros ritmos e duração que questionam a própria noção de modernidade vivida como uma experiência universal, linear e homogênea de aceleração temporal. As misturas, mesclas, diálogos e hibridismos realizadas por Candeias problematizaram experiências da “vida na fronteira” de amplos contingentes da população rural que compõem a diversidade cultural da cidade de São Paulo, expondo as mediações que possibilitaram, além do acesso e decifração dos códigos de uma nova cultura, o próprio exercício da tradução cultural.

Neste capítulo, encaminham-se as discussões no sentido de interpretar conteúdo e forma da *estética da precariedade* constituída na obra cinematográfica de Candeias. Inicia-se pelo cinejornal e os traços formais da experiência como cinegrafista de atualidades jornalísticas presentes em sua obra e na forma como estabeleceu o sentido de realidade em seus filmes. Qual é a verdade que essas imagens construíram? Para decifrar esse movimento no cinema de Candeias, levantam-se alguns elementos da produção cinematográfica presentes no neo-realismo italiano. A construção de uma nova realidade cinematográfica por esse cineasta contém os elementos de contestação da fotogenia através da busca pela imagem do homem brasileiro pobre, mais especificamente os tipos étnicos relacionados ao caipira. A inovação na construção de personagens não passa apenas pelos tipos físicos e pela concepção de beleza, mas também pelo questionamento da subjetividade burguesa e pelos espaços construídos pela filmagem em locações. Por último, trabalha-se a duração e a construção temporal na *estética da precariedade* na forma de um tempo presente estendido, atravessado pelo passado e pelo futuro. O diálogo com o Cinema Novo, realizado através de duas obras significativas de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*, e a análise do filme *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, foram importantes para o estabelecimento de uma comparação com a experiência temporal suscitada pela *estética da precariedade*.

3.1 – Ficção e Documentário: um registro híbrido

É importante sublinhar que a iniciação de Candeias foi semelhante à de muitos profissionais que desenvolveram seu aprendizado a partir das possibilidades limitadas da produção cinematográfica no Brasil, onde os cinejornais constituíram-se como trabalho mais ou menos contínuo dentro de um mercado dominado pelo filme estrangeiro¹⁵¹. Essa atividade foi fundamental para o cinema no Brasil, mesmo sendo considerado um gênero menos digno, pois mesclava os procedimentos da imprensa e do cinema. Os pesquisadores de cinema têm se dedicado pouco aos cinejornais, uma vez que nas suas análises privilegiaram os filmes de ficção, ainda que essa produção tenha sido uma exceção, sobretudo no período do cinema mudo.¹⁵²

Um mercado consistente para os cinejornais foi se formando a partir da criação de uma legislação de proteção ao filme nacional na década de 30, iniciada pelo Decreto-Lei 21.240, de 1932. Os contemporâneos *Cinédia Atualidades* e *Cinédia Jornal* (1934-44) e *Atualidades Atlântida* (1941-70), produzidos no Rio de Janeiro, foram exemplos de longevidade dos cinejornais. Após 1938, o Estado passou a dominar este mercado através do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DIP), produzindo o *Cine Jornal Brasileiro* (CJB)¹⁵³.

O aspecto mais interessante desse trabalho não foi a garantia da continuidade da relação de Candeias com o cinema, mas o fato de esse aprendizado como cinegrafista de atualidades ter lhe possibilitado um domínio do processo de produção fílmica que incluía a elaboração do roteiro, da produção, a câmera, a fotografia e a montagem. Exercendo essa atividade ele aprendeu a

¹⁵¹ Já em 1910, o *Bijou Jornal* começou a ser produzido para o Bijou-Théâtre, a primeira sala de exibição fixa em São Paulo, localizada na avenida São João. Em 1921, o *Rossi Atualidades*, do empresário Gilberto Rossi, imigrante italiano e pioneiro do cinema paulista, entrou em cartaz e produziu séries jornalísticas até 1931, com subvenção do Estado de São Paulo. As atualidades acompanhavam a apresentação do filme de ficção e alimentaram a existência de pequenas produtoras e cinegrafistas independentes que buscavam patrocínio em instituições públicas e privadas, prática conhecida como “cavação”, condenada por críticos que sonhavam com a criação da indústria nacional de cinema. Sobre os pioneiros do cinema paulistano, ver Galvão, *op. cit.* Para acompanhar o combate aos “cavadores”, ver as críticas de Pedro Lima e Adhemar Gonzaga na *Revista Cinearte*.

¹⁵² Cf. BERNADET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. Metodologia e pedagogia. São Paulo, Annablume, 1995.

¹⁵³ Cf. RAMOS; MIRANDA, *op. cit.*, verbete Cinejornal, pp.133-5.

trabalhar em locações e a improvisar durante as filmagens¹⁵⁴, ou seja, a lidar com as limitadas condições de produção e a criar com poucos recursos. Não há muitas dessas reportagens disponíveis¹⁵⁵ e também não se objetivou, nesse trabalho, fazer uma interpretação dessas obras, mas buscar o traço de uma forma de produção de imagens, a reportagem, presente na obra ficcional desse diretor.

A importância do cinejornal, ou das chamadas “atualidades”, para o desenvolvimento do cinema vem sendo documentada pela historiografia mais recente, que mudou o enfoque sobre as imagens produzidas entre 1895-1905, antes da constituição da narrativa clássica (em 1915) por D. W. Griffith. Para estes pesquisadores, não se trata de pensar as primeiras imagens moventes como um pré-cinema ou um cinema primitivo, mas como uma multiplicidade narrativa latente do cinema que apontava para experiências temporais em curso e inúmeras relações com as diferentes formas de diversão e linguagens existentes nas cidades. As novas formas de informação e entretenimento que atraíam multidões participaram da formatação das narrativas fílmicas num momento em que não havia um padrão instituído e consagrado de linguagem cinematográfica e a experimentação provocava e exigia outro comportamento do espectador diante das imagens moventes. Estes trabalhos mostram como as exposições universais, os cartazes, a fotografia, o fotojornalismo, os museus de cera e os catálogos formaram um público receptivo ao cinema. Na atualidade, é senso comum o suposto poder das imagens cinematográficas ou televisivas em influenciar nossa compreensão do mundo, mas esses trabalhos mostram como o discurso imagético se constituiu a partir de

¹⁵⁴ A preferência por trabalhar em locações e com o improviso marcou uma diferença entre Candeias e o cineasta Humberto Mauro. De acordo com José de Almeida Mauro, filho deste cineasta, “seu pai não gostava de reportagens, em que tinha que trabalhar sob a pressão do acontecimento; preferia o estúdio ou a natureza”. Nos registros ao vivo que Mauro realizou dos discursos de Capanema e Roquette-Pinto, limitou-se à câmera fixa centrada nos oradores. Cf. SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo, Ed. Unesp, 2004, p. 247. Tal procedimento difere do de Candeias, que em *Tambaú, Cidade dos Milagres*, abandona o discurso de Padre Donizete para registrar as pessoas aglomeradas na praça, assim como os acontecimentos que envolviam a última aparição do padre milagroso.

¹⁵⁵ Destaco os trabalhos de não-ficção no formato curta-metragem, anteriores à produção de *A Margem: Tambaú, Cidade dos Milagres* (1955); *Polícia Feminina* (1960), *Ensino Industrial* (1962), *Rodovias* (1962); *América do Sul* (1965), *Casas André Luiz* (1967); *Poços de Caldas* (1956); *Interlâdia (sic)* (anos 60); *Jogos Noroestinos* (anos 60); *Marcha para o Oeste n. 3: Campo Grande* (anos 60) e *Marcha para o Oeste n. 5: Corumbá* (anos 60). Cf. PUPPO, *op. cit.*, *passim*.

diferentes suportes de comunicação e de entretenimento até tornar-se um divertimento de massa¹⁵⁶.

Flávia Cesarino Costa¹⁵⁷ mostrou como as imagens do primeiro cinema, período entre 1895-1915, aparentemente absurdas e de difícil entendimento, estavam ancoradas nas histórias que circulavam nos jornais da cidade e que o público que assistia às projeções animadas em meio a outros divertimentos baratos, como os *vaudevilles*, também lia os jornais. Portanto, no primeiro cinema, assim como nos jornais, era possível acompanhar os acontecimentos das ruas da cidade, ou melhor, de uma cidade tornada espetáculo nesses espaços de comunicação e de divertimento. Essas imagens descontextualizadas apresentam-se desconexas e podem ser reduzidas a uma linguagem primitiva ou a um pré-cinema se se busca uma evolução inexorável em direção à narrativa clássica do cinema. Tomadas no seu contexto, elas apresentam as mudanças de percepção em curso naquele presente e a construção de novas sensibilidades surgidas com o crescimento das metrópoles na Europa e Estados Unidos na virada do século XIX para o seguinte. Nessas primeiras imagens moventes, ainda “selvagens”, segundo essa autora, não há a separação nítida entre ficção e documentário e as atualidades foram uma forma de produção de imagens na qual a noção de realidade pode ser problematizada – mesmo num período em que o grande atrativo da fotografia e das imagens em movimento era a possibilidade de “captar a realidade” tal como ela se apresentava. O que eram as atualidades no primeiro cinema? Elas se constituíam de eventos, festas comemorativas captadas no seu acontecer ou “fatos acontecidos” e de conhecimento do público-alvo, como lutas de boxe ou crimes famosos. Portanto, as imagens captadas em locação, no calor dos acontecimentos – ou esses acontecimentos encenados – eram atualidades, pois “realmente haviam acontecido”.

No Brasil também havia o interesse pelas atualidades ou filmes naturais nos primórdios do cinema, até o filme de ficção se impor como o divertimento preferido dos espectadores. Para a produção nacional e, em específico, a paulista, as atualidades, na forma de cinejornais, tornaram-se a única possibilidade de sobrevivência para os cinegrafistas, sobretudo após o advento do cinema falado,

¹⁵⁶ Sobre a constituição de público receptivo ao cinema ver: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo, Cosac & Naïf, 2001. Sobre a influência de outras linguagens no cinema, ver: JOLY, *op. cit.*

¹⁵⁷ COSTA, *op. cit.*

como documentou o trabalho de Maria Rita Galvão sobre os pioneiros do cinema paulistano¹⁵⁸.

O cenário para o filme de ficção era pouco promissor nos anos 50, quando Candeias começou a se envolver com o cinema, apesar das experiências da Cinédia e da Atlântida, no Rio de Janeiro, e da Vera Cruz, da Maristela e da Multifilmes, em São Paulo, para mencionar apenas o eixo Rio-São Paulo. Trabalhar para cinejornais regulares ou produzir reportagens para órgãos oficiais ainda era uma forma de sobreviver nesse meio, pois, apesar de o jornal ter sido o principal meio de comunicação até os anos 30, naquele contexto (anos 50 e 60), o rádio e o cinema falavam mais a uma população com baixas taxas de escolarização e de baixo poder aquisitivo¹⁵⁹. Quais traços dessa experiência como cinegrafista de atualidades participou da assinatura de Candeias como diretor de cinema?

Como esbocei em parágrafos anteriores, uma certa autonomia na execução desse trabalho foi fundamental para o diretor. Produzir, roteirizar, filmar e montar dava-lhe a possibilidade de experimentar, de improvisar e de criar com poucos recursos. É claro que essas reportagens eram encomendadas e disfarçar o tom oficial era uma preocupação de Candeias – daí que, nesses primeiros trabalhos, a reportagem era em grande medida encenada, ficcionalizada. Também havia uma preocupação em filmar aquilo que, na concepção do diretor, poderia atrair atenção do espectador, pois esse dado ou era importante na hora de vender a reportagem ou era uma exigência daqueles que financiavam o cinejornal. Mas como saber o que chamaria ou não a atenção do espectador? Prestando atenção aos temas que circulavam no rádio e, sobretudo, nos jornais de apelo popular, ou seja, aqueles que veiculavam curiosidades, crimes, fatos inusitados que ocorriam na cidade. Uma assertiva do diretor sobre sua inspiração para a composição de uma das histórias dos casais que perambulam pelas margens do rio Tietê é significativa e merece ser citada novamente:

A *Margem* foi o seguinte: eu inventei a porra da história a partir de umas coisas que eu tinha lido num jornal – que eu leio jornais –, daí eu cato essas coisas e enfio na história. Eu vi a notícia de uma mulher que estava esperando o noivo pra casar, ele não apareceu, ela nunca mais tirou o vestido e saiu por aí

¹⁵⁸ GALVÃO, *op. cit.*

¹⁵⁹ Cf. SOUZA, José Inácio Melo de . *O Estado contra os Meios de Comunicação (1889-1945)*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2003.

afora. O resto eu inventei, mesmo. O que me motivou foi essa mulher do véu, que ela não tirou mais¹⁶⁰.

O jornal foi importante para Candeias, construindo sua relação com a escrita da cidade. Além de seu andar pelas ruas, o caminhar por entre as notícias e imagens veiculadas ofereceu o material para a percepção e narração da cidade. É claro que a história “verídica” da mulher abandonada pelo noivo não é o aspecto mais realista do filme, ao contrário, constrói uma atmosfera quase surrealista. O “realismo”, o tom documental dessa ficção vem das locações, dos figurinos, dos personagens e da exposição de uma miséria que confrontava a imagem de pujança da maior metrópole brasileira. O termo exposição é adequado, pois a câmera de Candeias, ao acompanhar lentamente o vagar dos personagens pelas margens do rio Tietê, vivendo em condições precárias e buscando a sobrevivência diária, expõe, documenta e esquadrinha a margem onde a vida parecia inviável. É nesse ponto que esse filme tem importância social, cultural e política para seu diretor, porque ele, antes de tudo, registra através da ficção, chama a atenção para o cotidiano de personagens que vivem à margem na cidade. Por isso, quando a crítica relacionava suas produções a algum gênero cinematográfico ou a qualquer outra influência ou referência que não fosse a experiência brasileira, o diretor mostrava-se contrariado.

A deambulação presente nesse filme e em outros pode ser relacionada à *Avant-Garde* francesa dos anos 20 e 30 ou à *nouvelle vague* dos anos 60 ou a outras temáticas universais, como apontado por alguns críticos, mas possui uma singularidade para além das paisagens e tipos físicos característicos. Os caminhantes de Candeias são sempre impelidos pelo imperativo da sobrevivência. Seus personagens não vagam a esmo por um vazio existencial ou compelidos pelas transformações capitalistas daquele contexto específico; o deslocamento constante fazia parte da experiência histórica das populações pobres no Brasil, incluindo os caipiras.

A existência de populações tradicionalmente nômades marcou a fisionomia de extensas regiões do Brasil colonial e imperial. Excluindo zonas de povoamento mais denso e estável, localizadas no litoral e nos centros urbanos, a dispersão em grandes extensões geográficas, a mobilidade e a miscigenação foram características que marcaram a fisionomia e o viver de largos contingentes que se deslocavam periodicamente no

¹⁶⁰ CANDEIAS, Biografia, *op. cit.*, p. 20.

interior de uma mesma área ou em direção a outros pontos do país. Os traços dessa infixidez aparecem disseminados por quase todos os habitantes das zonas rurais: nos caipiras e caboclos, paulistas e mineiros, que a assimilaram de seu passado histórico e étnico e que continuavam a expressá-la em constantes mudanças, quando deixavam para trás moradias, capelas e até mesmo bairros rurais, renunciando com suas roças volantes a marcha e a contramarcha das lavouras monocultoras; nos deslocamentos sazonais dos moradores do sertão, fugindo nas épocas das estiagens para as serras e depois retornando às suas tradicionais querências; assimilada intrinsecamente ao desempenho dos trabalhos de vaqueiros, tangedores, domadores de cavalos, das vastas planícies do Sul ou da pecuária nordestina, ou espalhada por todo o País na forma de carreiros e condutores de tropas. Hábito que se conservou ao longo dos séculos, imprimindo marcas profundas nos meios de vida, na parcimônia de bens, na recusa às criações.¹⁶¹

No caso dos caipiras paulistas, os traços que vêm da miscigenação do português com o indígena e da experiência histórica das bandeiras são elementos que constituíram a transitoriedade e a mobilidade como parte do seu modo de vida, voltado para o que Antonio Candido denominou de cultura da subsistência¹⁶². Mas um dado histórico do desenvolvimento capitalista brasileiro também deve ser observado nessa premência pelo deslocamento entre os pobres. Maria Cristina Wissenbach apresentou outros elementos explicativos significativos:

Mobilidade provocada, sem dúvida, por um sistema que relegava aos homens livres um viver à margem e um aproveitamento residual, a estrutura da sociedade escravocrata engendrou homens andarilhos, “sem vínculos, despojados, a nenhum lugar pertenceram e a toda parte se acomodaram”. Mobilidade intensificada pelo monopólio da propriedade da terra, pelos grandes latifúndios e pela presença de escravos, num território que oferecia grandes extensões ainda não ocupadas, mudar de lugar sempre foi hábito dos homens livres pobres¹⁶³.

Deslocar-se constantemente não deve ser interpretado como uma incapacidade para o trabalho sistemático. O estereótipo do caipira preguiçoso já foi suficientemente desconstruído e as razões dessa mobilidade estão relacionadas à necessidade de sobrevivência, de escapar da fome, da posse precária da terra e das

¹⁶¹ WISSENBAACH, Maria Cristina Cortes. “Da Escravidão à Liberdade: dimensões de uma privacidade possível”. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da Vida Privada no Brasil* v. 3. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 59.

¹⁶² CANDIDO, *op. cit.*

¹⁶³ WISSENBAACH, *op. cit.*, p. 57.

vicissitudes que impediam a sobrevivência¹⁶⁴. O processo de aceleração industrial e de urbanização vivido no Brasil a partir dos anos 50 e intensificado nas duas décadas seguintes, particularmente em São Paulo, representou uma inflexão na situação dos pobres no Brasil? A cidade possibilitou a fixação e condições de vida que permitiram às populações vindas do campo escapar à precariedade? A miséria e a contingência, supostamente ligadas a elementos arcaicos do mundo rural brasileiro, foram superadas pela modernização?

A São Paulo acelerada, pujante e moderna exaltada durante os festejos do IV Centenário (1954) pela propaganda oficial ou promovida por empresários nos meios de comunicação destinada a atrair mão-de-obra de outros Estados brasileiros está ausente nos filmes de Candeias. Os enredos, os personagens e as formas criadas por ele registraram, ficcionalizaram uma nova precariedade, agora também vivenciada na cidade mais industrializada e urbanizada do País, como já detalhado no Capítulo II.

O jornal está presente na obra de Candeias não só como fonte inspiradora de personagens e situações inusitadas; ele participa da feitura dos filmes, atuando na construção da narrativa. Em *O Candinho* há vários planos curtos sobre as manchetes de jornais estrangeiros que tratavam de temas sob censura no País nos anos 70, como a apropriação de terras indígenas por latifundiários e a referência à dominação dos Estados Unidos sobre outros países. Nesse filme, alguns dos recortes de jornais inseridos têm a função de informar, mas aqueles jornais que são favoráveis aos Estados Unidos servem apenas para limpar a prostituta. Gesto irônico e político do narrador num momento histórico intolerante a qualquer desafio à censura instituída.

No filme *Zézero* os jornais da chamada grande imprensa, como *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*; os alternativos, como *O Pasquim*, e meios de comunicação como o rádio e a TV foram objetos de crítica, pois na perspectiva do narrador projetavam um mundo de ilusão e mentiras, ao esconder a precariedade própria da cidade. Essa cidade ilusória, construída pela mídia como o lugar do emprego, do prazer, do sexo e do consumo, invadia o campo, seduzia o caipira e

¹⁶⁴ Sobre a permanência da mobilidade como um traço constitutivo das populações pobres na contemporaneidade, ver MARTINS, José de Souza. "A Vida Privada nas Áreas de Expansão da Sociedade Brasileira". In: SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). *História da Vida Privada no Brasil* v. 4. Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo, Cia das Letras, 2004, pp. 659-726.

dissolvia os laços familiares, ao incentivar a migração. Esse narrador critica tal processo porque está na cidade, percorrendo as ruas e os lugares por onde o migrante caipira circula buscando sua sobrevivência em meio à precariedade e à exploração que caracterizava as relações de trabalho naquele momento. As experiências que se sucedem nesse filme vão desmontando as representações construídas pela mídia. A violência do roubo, a falta de abrigo, as condições aviltantes de trabalho e moradia na construção civil, a solidão e o sexo pago como única forma de contato físico e, finalmente, a alienação através das promessas do enriquecimento da Loteria Esportiva. Nesses dois filmes, jamais exibidos comercialmente, o jornal foi trabalhado tanto como veículo que informa e provoca o debate como instrumento de propaganda que manipula e aliena.

No filme *Aopção*, as manchetes de jornal inseridas nas últimas seqüências aceleram a narrativa, elucidando o destino trágico de algumas das Rosas da estrada que, sem opção, migraram para a cidade em busca da sobrevivência. Junto a manchetes sensacionalistas como “Dama da Noite Estrangulada nas Margens do Tietê”, também se lê “Metalúrgicos e Patrões ainda não Chegaram a um Acordo”. Aqui o jornal é o espaço no qual a cidade surge espetacularizada através de crimes e em que as tragédias pessoais são objeto de curiosidade e escárnio; mas o jornal também pode ser o espaço que informa e dá visibilidade a questões de interesse político, social e cultural. Papel que também deve ser exercido pelo cinema, na concepção de Candeias.

O jornal, assim como o rádio, a TV e o próprio cinema, também foram objeto de atenção e crítica dos cineastas Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. O filme *O Bandido da Luz Vermelha* de Sganzerla assume a forma de um programa policial de rádio para contar a história de um bandido/herói forjado pela mídia sensacionalista. Nesse filme, através da paródia e da colagem, o diretor produziu uma crítica bem-humorada às linguagens urbanas constitutivas da massificação cultural impulsionada pelo desenvolvimento capitalista daquele contexto histórico. Júlio Bressane, em *Matou a Família e Foi ao Cinema*, pela fragmentação e antiteleologia narrativa, também realizou, entre outras reflexões, uma crítica à narrativa jornalística. Uma reflexão sobre as linguagens urbanas e a massificação da cultura é o traço comum entre esses dois cineastas. Já Candeias tem no jornal uma prática social constitutiva de seu processo de territorialização na cidade. Seu acesso à cultura letrada, aos

códigos urbanos se fez em grande parte pelo jornal, tornando esse veículo parte vital de sua experiência da cidade. A imprensa, para este diretor, é um modo privilegiado de comunicar, informar e politizar, mas também de fazer propaganda e promover o sensacionalismo, daí o uso no primeiro sentido e as críticas formuladas considerando-se o segundo aspecto.

Como enfatizou Flávia Cesarino no trabalho já citado, o primeiro cinema nasceu colado à idéia de mostrar a realidade da cidade e de lugares longínquos na forma de atualidades filmadas ou encenadas. Este traço documental está presente no cinema de Ozualdo Candeias, na forma de cinejornal, documentário ou ficção. Seu cinema sempre buscou informar, documentar as questões atuais, fossem as mais pontuais ou as de longa duração, como é o caso da mobilidade e da precariedade das populações desterritorializadas e o processo contínuo de adaptação e reconstituição de seu universo cultural desestabilizado pelo capitalismo brasileiro. Mas essa preocupação com a realidade a ser apresentada no cinema está inserida nas discussões e polêmicas suscitadas pelo cinema moderno que, de diferentes formas e por meio de vários cineastas, questionou a narrativa clássica.

Como conseguir apreender o real? Essa é uma questão que tem sido debatida no campo das artes e das ciências, mas que para o cinema em específico tornou-se primordial com o surgimento do neo-realismo italiano após a Segunda Guerra Mundial. Para os cineastas que desejavam narrar a experiência do mundo esfacelado do pós-guerra e configurado em termos maniqueístas entre potências do Ocidente e o mundo soviético, era fundamental criar outras formas de produção fora do padrão do grande cinema industrial e da narrativa cinematográfica clássica, porque ela correspondia a valores de um mundo em que não se acreditava mais. A teleologia narrativa correspondente à teleologia da história, traduzida pela crença na ciência, na tecnologia e no progresso, era uma forma incapaz de dizer uma nova experiência do tempo que confrontava radicalmente essa percepção do mundo.

No campo das artes, de acordo com Parente, “nenhum artista se acha abstrato, ilusionista, quimérico, fantasioso”: o que diferencia e o que muda no trabalho dos artistas seria apenas a realidade¹⁶⁵. No cinema direto¹⁶⁶ essa questão

¹⁶⁵ PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, Papirus, 2000, p.16.

¹⁶⁶ Cinema direto, segundo Parente, é uma denominação que recobre realidades e tendências cinematográficas diferentes que se ocupam do documentário. *Ib.*

estava ligada à necessidade de empregar uma técnica leve e métodos que interferissem pouco no real, tal como os procedimentos adotados em documentário, no qual o som é sincronizado. Para ele o real não tem duplo, no sentido de que ele é singular, ou seja, é um conjunto de acontecimentos não-representativos e de objetos não-identificáveis. Quando se procura a expressão cinematográfica do real é porque se tem uma idéia preconcebida do que é este; assim, o resultado alcançado não é a representação fiel do real, mas da significação pressuposta. Esse tipo de procedimento parte do princípio da existência de uma realidade dada que seria representada pelo cinema. Tal premissa do cinema como produtor de realidade está afinada com os procedimentos do cinema moderno e foi exercitada por Candeias em suas produções, pois o diretor não se preocupava em realizar uma ficção realista; não procurava esconder a presença da câmera e se permitia construir as situações mais absurdas, no sentido de provocar no espectador uma postura crítica diante das imagens que criava.

O debate sobre a relação entre cinema e realidade marcou as diferenças e ruptura entre o cinema clássico e o moderno. Refletindo sobre a ruptura entre esses dois tipos de cinema, Rogério Sganzerla afirmou que

com o cinema moderno verifica-se uma passagem ao relativo. /.../ Em primeiro lugar, o filme se localiza diante da realidade, muito vasta e profícua para ser abstraída e composta em doses, ou seja, obedecendo a uma estrutura cartesiana. A câmera individualiza-se e toma posição frente à intriga¹⁶⁷.

Esse posicionamento da câmera revelaria uma renúncia à pretensão de alcançar um “ângulo absoluto” na vida real e o trabalho do cineasta seria buscar o melhor ângulo possível dentro de uma situação dada. De acordo com Sganzerla, no cinema moderno não haveria a idealização da realidade, mas uma “integração com o real” que se realizaria na busca pelo concreto, localizável nos espaços exteriores, e não nos grandes estúdios cinematográficos. O contato com a realidade bruta se daria através da descrição de objetos como os automóveis, corredores, elevadores e a rua. Nesses filmes, nos quais era possível sentir as limitações das possibilidades de captação do real, não haveria situações preconcebidas e a improvisação seria sua marca por valorizar o instante; por isso, a única possibilidade de conhecimento

¹⁶⁷ SGANZERLA, Rogério. *Por um Cinema sem Limites*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2001, p. 17.

se daria com a captação da superfície dos seres e objetos, num eterno presente – que constituía o instante privilegiado, o instante de liberdade.

A idéia da obra de arte como um objeto que representa a si mesma tem ressonância não só no cinema como na literatura moderna. Sobretudo a literatura que inaugurou uma nova narrativa que pressupunha múltiplos pontos de vista sobre uma dada situação e que se recusava a emitir juízos de valor ou revelar uma única verdade, afirmando a primazia do tempo presente sobre o passado e o futuro; nessa direção, pode-se destacar o *Nouveau Roman* francês¹⁶⁸.

Cinema moderno parece um termo redundante, pois o cinema está estritamente ligado à modernidade. Os cineastas que se propuseram a “modernizar” o cinema questionavam o traço narrativo herdado do melodrama. No âmbito da literatura do século XVIII, do teatro no século XIX e do cinema instituído a partir de 1915, o melodrama é composto por uma intriga que se baseia em fatos inverossímeis e patéticos, no maniqueísmo e nos estereótipos dos caracteres, assim como na clara intenção de provocar comiserações e lágrimas. Como gênero dramático e literário, o melodrama foi elaborado com temas que evocam a tragédia clássica, mas com fundo moral burguês, no qual o bem sempre deve triunfar sobre o mal e a virtude sobre o vício, evocando sempre um final feliz e já esperado¹⁶⁹.

De acordo com Ismail Xavier, o melodrama constituiu-se como o gênero no qual a expressividade máxima é buscada na voz, gesto e trejeitos do olhar, exageradamente construídos para tornar visíveis os aspectos psicológicos e morais, mostrando a crença no acesso a uma verdade oculta após uma luta incessante

¹⁶⁸ O *Nouveau Roman* foi o nome dado por jornalistas e críticos literários, em meados do século XX, às obras de um grupo de escritores franceses cujo traço comum estava ligado à recusa das formas e características tradicionais do romance. De acordo com Newton Cunha: “Em comum [esses escritores] negaram a necessidade e o valor de uma intriga ou enredo linear, o tratamento psicológico dos personagens ou a construção de caracteres, o uso de uma duração objetiva (permeando, diferentemente, o fluxo de sensações com a ordem cronológica dos acontecimentos), bem como as alusões ou reconstruções ficcionais de cunho social e político (pelo menos de maneira explícita). /.../ Com isso, o real tende a ser opaco ou multifacetado, resultando, de qualquer forma, em um mundo enigmático, no qual os objetos assumem uma presença mais ostensiva do que a humana.” Entre esses escritores, pode-se citar Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Claude Ollier e Marguerite Duras. Cf. CUNHA, *op. cit.*, verbete *Nouveau Roman*, p. 468.

¹⁶⁹ De acordo com Cunha, o melodrama também se baseia em: “a) no amor eterno e absolutamente convicto de um casal de heróis, preferencialmente em situações opostas ou cujas circunstâncias históricas seriam contrárias ao seu desenlace; b) em traições, perversidades ou calculadas hipocrisias de amizades aparentemente puras e inocentes; c) em peripécias inesperadas (não anunciadas), como o aparecimento de cartas ou personagens (filhos, parentes ou amigos) que modificam momentaneamente o curso das ações; d) em vinganças pessoais, turbulentas e mesquinhas”. *Ib.*, p. 406, verbete *Melodrama*.

contra toda sorte de vilania e trapaças. O olhar é solicitado a reconhecer as formas mais imediatas do bem e do mal. A técnica do cinema afinou-se com essa forma de representação criando o “olhar melodramático”, que acabou por “modernizar o melodrama” ao permitir que a expressão teatral abandonasse os excessos do século XIX. Esse crítico enfatiza que já nas primeiras décadas do século XX artistas ligados à arte moderna fizeram outra leitura do cinema, buscando seu potencial revolucionário sufocado pelo ilusionismo baseado no melodrama e apostando na sua superação e na libertação do “olhar sem corpo” da continuidade narrativa. Entre esses movimentos destaca o *cinéma d'avant-garde* do anos 20, liderado por Jean Epstein e Germaine Dulac, e o surrealismo. O cinema desejado seria aquele criador do espaço utópico da verdade – em oposição ao espaço da mentira identificado com o ilusionismo travestido de realismo no cinema industrial. O cinema seria capaz de captar e revelar a verdade secreta, à qual nosso olhar limitado seria incapaz, ou revelar as pulsões e o inconsciente¹⁷⁰.

O neo-realismo foi uma experiência cinematográfica que buscou trazer à tona o potencial revolucionário do cinema por outros caminhos, através de alguns procedimentos como a filmagem em externas e em cenário natural, por oposição aos estúdios cinematográficos; pelo recurso a atores não-profissionais e por personagens longe da caracterização dos heróis de feitos extraordinários; em que a ação se rarefaz em oposição a acontecimentos extraordinários, reviravoltas e toda sorte de quiproquós comuns à tradição melodramática do cinema clássico¹⁷¹. Cada um desses elementos, isolados ou no todo, pode ser questionado quando se examinam as obras de Roberto Rossellini (*Roma Cidade Aberta*, 1945), Vittorio de Sica (*Ladrões de Bicicleta*, 1948), Luchino Visconti (*Belíssima*, 1950) e Federico Fellini (*Os Boas-Vidas*, 1953), mas essas obras criaram novas convenções e levaram esperança a jovens cineastas, cansados das formas consagradas do cinema de estúdio – sobretudo em países onde, mesmo sem ter vivido a desestruturação econômica provocada pela Segunda Guerra, não dispunham de capitais para a industrialização do cinema.

¹⁷⁰ XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo, Cosac & Naïf, 2003, pp. 39-43.

¹⁷¹ VERNET, Marc. “Cinema e Narração”. In: AUMONT, Jacques et al. *A Estética do Filme*. 2 ed. Campinas, Papirus, 1995, pp. 136-40.

No Brasil, o cinema passou a fazer parte do universo das preocupações de intelectuais e estudantes, como arte e indústria e como problema cultural de relevância, a partir dos anos 50. Nesse contexto, o neo-realismo foi uma possibilidade para jovens interessados em fazer cinema, como Roberto Santos e Nelson Pereira dos Santos. Este processo foi desencadeado por várias iniciativas, dentre elas o cineclubismo e os seminários de cinema.

As reflexões sobre o cinema brasileiro – elaboradas nos congressos realizados em 1952 e 1953 em São Paulo e no Rio de Janeiro¹⁷² e consolidadas na forma de propostas de intervenção política – foram um espaço no qual ganharam forma as debilidades do cinema nacional, assim como as esperanças no seu potencial transformador. Nesses congressos foram vencedoras as propostas de cineastas, críticos e intelectuais que apontavam os problemas relativos à implantação dos estúdios e às diferenças de tratamento entre a mão-de-obra estrangeira e a brasileira, e ainda o “artificialismo” dos filmes de estúdio, que não retratavam a “realidade brasileira”. Além dessas questões, as denúncias e condenações às práticas de dominação do mercado pelas companhias distribuidoras estrangeiras faziam parte das demandas, sobretudo da militância de esquerda.

Entre agosto e setembro de 1951, a mesa-redonda organizada pela Associação Paulista de Cinema com a participação de cineastas, atores e técnicos discutiu o projeto elaborado pelo cineasta Alberto Cavalcanti para a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), a pedido do governo Vargas. Nesse encontro foi proposta uma definição para o filme brasileiro e a criação de associações de classe. Participaram Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Carlos Ortiz, entre outros. No mês de abril do ano seguinte ocorreu o I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, no qual foram apresentadas 36 teses referentes aos mecanismos de distribuição e financiamento do filme, formação de mão-de-obra, escolas de cinema, definição do filme brasileiro, medidas protecionistas ao filme brasileiro e sindicalização dos profissionais da área. Em seguida, articulou-se um encontro nacional no Rio de Janeiro, o I Congresso do Cinema Nacional, em setembro de 1952. Um ano depois

¹⁷² Sobre os congressos de cinema ver: CATANI, Afrânio Mendes. “A aventura industrial e o cinema paulista”. In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do Cinema Brasileiro*. 2 ed. São Paulo, Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, pp. 189-297; RAMOS, Fernão. “Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)”. In: *ib.*, pp. 299-397. Ver também RAMOS; MIRANDA, *op. cit.* Verbete Congressos de Cinema, pp. 151-3.

foi realizado o II Congresso Nacional de Cinema, desta vez em São Paulo, cujas discussões foram articuladas em torno dos temas:

- 1) Medidas para a defesa e o desenvolvimento do cinema brasileiro como parte integrante do patrimônio cultural de nosso povo.
- 2) Medidas para a defesa e o desenvolvimento do cinema brasileiro como fator de nossa emancipação econômica.
- 3) Medidas para tornar o cinema brasileiro fator de intercâmbio cultural e econômico do Brasil com todos os povos.
- 4) Medidas para a solução dos problemas éticos e profissionais de todos os que militam nos diversos setores ligados ao cinema brasileiro¹⁷³.

Das resoluções, destaque-se a definição de filme brasileiro:

- a) capital 100% brasileiro; b) realizado em estúdios e laboratórios brasileiros; c) argumento, roteiro e diálogos escritos por brasileiro ou estrangeiro radicado no Brasil; d) direção de brasileiro ou de estrangeiro radicado no Brasil; e) papéis principais desempenhados por atores brasileiros; f) equipes técnica e artística que obedeçam à lei dos dois terços¹⁷⁴.

Os temas que nortearam as reflexões dos congressos de cinema tinham como baliza a experiência dos estúdios Vera Cruz, Maristela e Multifilmes, o nacionalismo de esquerda característico da década de 50 e a influência do neo-realismo italiano, como dito acima.

O esforço para a constituição do cinema como uma dimensão importante da luta política e nacionalista daquele momento levou cineastas e críticos a se empenharem tanto na formação de uma historiografia do cinema brasileiro como na pesquisa por uma temática brasileira. Intelectuais como Alex Vianny e Paulo Emílio Salles Gomes foram os fundadores de uma historiografia e de um modelo de análise sobre a cinematografia nacional. Mais tarde outros participantes desses congressos buscaram a efetivação de suas propostas produzindo filmes e criando um movimento cinematográfico, o Cinema Novo, no qual as questões de tema e forma foram colocadas com mais veemência.

Nelson Pereira dos Santos, o precursor do Cinema Novo, em depoimento a Maria Rita Galvão, reconstruiu a atmosfera vivida em São Paulo que propiciou a formulação do cinema como uma questão importante entre intelectuais:

Quando a Vera Cruz começou a funcionar, eu estava em Paris. Tinha muito contato com um grupo de brasileiros que estavam

¹⁷³ *Apud* CATANI, A aventura..., *op. cit.*, p. 282.

¹⁷⁴ *Ib.*

lá fazendo o Idhec [*Institut des Hautes Études Cinématographiques*], Rodolfo Nanni, o Bartolomeu, alguns outros. Meu interesse por cinema vinha de antes, do tempo em que eu era estudante da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Comecei como todo mundo, freqüentando as sessões do Museu de Arte Moderna, da Filmoteca. Foi aí que eu e muita gente mais começamos a perceber que o cinema era um negócio importante. Depois surgiram os cineclubes onde se exibiam filmes e se discutiam coisas. Sobre tudo o neo-realismo italiano, quando apareceram aqui os primeiros filmes, era muito discutido pelo pessoal todo. Então, a essa altura, eu já tinha feito a minha opção, ia tentar fazer cinema porque achava que era uma coisa que valia a pena¹⁷⁵.

No mesmo depoimento, Nelson Pereira dos Santos assinalou a importância dos congressos de cinema e das disputas políticas da militância de esquerda e fez sua leitura da experiência do cinema industrial em São Paulo:

Os próprios congressos surgiram também por causa da Vera Cruz. /.../ Não foi propriamente a Vera Cruz, é que, com a sua fundação, com a própria existência de uma companhia como a Vera Cruz, o cinema brasileiro entrou para a ordem do dia. E quando começaram as crises – não só da Vera Cruz, foi uma crise geral do cinema brasileiro –, havia então os congressos pra discutir os problemas. A gente dava as cartas sempre. Eu tinha uma tarimba danada de assembléia, não foram à-toa os meus anos de prática no 11 de Agosto. No fundo, resumindo, o que a gente propunha era um cinema livre das limitações dos estúdios, um cinema das ruas, que tivesse um contato direto com o povo e seus problemas¹⁷⁶.

A proposta estética para um novo tipo de cinema a ser realizado no Brasil não estava elaborada com tanta clareza naquele momento. A reflexão construída nos congressos e os acontecimentos posteriores levaram os jovens cineastas militantes em formação a experimentar várias alternativas para a viabilização de seus filmes até a formulação explícita de um novo modelo para o cinema brasileiro manifestada em *Uma Estética da Fome*, escrito em 1965 por Glauber Rocha.

A recusa ao cinema dos estúdios se deu primeiro em função das características da produção de filmes num sistema de trabalho altamente hierarquizado, que impossibilitava o exercício da autoria e, posteriormente, pela falência de todas as tentativas de implantação dos grandes estúdios. O depoimento do cineasta Roberto Santos explicitou melhor o clima de incertezas e como se deu na prática a incorporação das propostas do neo-realismo italiano por um grupo de jovens cineastas militantes de esquerda na busca por um cinema independente:

¹⁷⁵ SANTOS, Nelson Pereira dos. "Depoimento". In: GALVÃO, *Burguesia e Cinema*, op. cit., p. 202.

¹⁷⁶ *Ib.*, p. 205.

Pra mim, cinema independente era aquele que partia de um realizador e não de uma empresa. É independente o filme em que o diretor pode expressar as suas idéias, em que ele é realmente um autor. O diretor tem uma idéia, que ele tenta concretizar em imagens armando uma equipe e um esquema de produção, em que pode inclusive entrar uma empresa (com estúdios, equipamento, financiamento, o que for), mas que não é produto da iniciativa dessa empresa, porque a idéia não partiu dela¹⁷⁷.

O exercício da “independência” era cara aos cineastas que buscavam a produção de filmes fora das limitações impostas pelos estúdios. Esse tipo de cinema foi formulado posteriormente como *cinema de autor*, prática cinematográfica buscada e entendida como condição para o desenvolvimento de um novo cinema que foi sendo construído a partir da especificidade das condições brasileiras daquele momento. Antes da falência da Vera Cruz, a idéia de um cinema independente não excluía os grandes estúdios, ao menos para Roberto Santos.

Alguém que montava uma pequena firma e se dispunha a fazer um filme fora dos estúdios era um “independente”. Nessa palavra entrava absolutamente tudo. Em primeira instância, independente naquela época era um pequeno produtor que não tinha dinheiro para funcionar no esquema das grandes empresas. O que ele aspirava era exatamente a um tipo de cinema que tivesse aqueles mesmos recursos – eventualmente, com outros temas na cabeça pra fazer filmes –, mas sem que houvesse fundamentalmente nenhuma proposta alternativa, em termos de produção ou de linguagem, ao sistema das grandes empresas. A diferença era uma questão de recursos, que os grandes produtores tinham e os pequenos, não¹⁷⁸.

Roberto Santos e outros cineastas foram testando vários esquemas de produção para a viabilização de um roteiro próprio, até desistirem por completo do cinema em moldes industriais, diante da falência definitiva dos grandes estúdios.

Candeias firmou-se como diretor de cinema no contexto em que o exercício do *cinema de autor* era um projeto assumido por vários cineastas, desde o grupo do Cinema Novo, articulado em torno de Glauber Rocha, até a prática singular de Walter Hugo Khoury. A busca por uma temática nacional, por um cinema de autor, e a luta contra a hegemonia do cinema norte-americano no Brasil foi assumida por Candeias. Sua caracterização da “cultura brasileira” e do “povo” brasileiro foi elaborada a partir da sua experiência cultural e de classe social. Cada um dos

¹⁷⁷ SANTOS, Depoimento, *op. cit.*, p. 209.

¹⁷⁸ *Ib.*, pp. 211-2.

elementos constitutivos do neo-realismo apresentados acima foi radicalizado no cinema de Candeias. A filmagem em locações foi uma premissa básica para o diretor, assim como o trabalho com atores não profissionais e o roteiro aberto à improvisação nas locações. A radicalização maior foi quanto à possibilidade do exercício da autoria como cineasta.

Esses elementos ainda se combinaram com o projeto de elaborar um cinema que construísse imagetivamente a realidade brasileira a partir do seu verdadeiro “tipo físico”, do seu espaço geográfico e social, e das condições de vida da população pobre. Para construir um Brasil mais verdadeiro, assumindo como recorte temático a mobilidade dos caipiras pobres no campo e na cidade, foi necessário se insurgir contra as convenções hegemônicas da narrativa clássica e construir outras, mais afinadas com seus propósitos. A precariedade das condições de produção, de distribuição e de exibição do cinema brasileiro foi uma realidade que o diretor enfrentou para construir sua obra cinematográfica. Diante desse traço estrutural, com o qual a grande maioria da população brasileira precisou se enfrentar para sobreviver desde o período colonial, assumindo a condição de nômades e vivendo sempre na contingência, a solução encontrada por Candeias foi realizar um cinema dentro do que era possível e constituir esteticamente a miséria e a precariedade como luta política. A *estética da precariedade* construiu imagetivamente a realidade da miséria, da privação e da contingência a partir da perspectiva do migrante pobre. Essa foi a verdade que o cinema de Candeias buscou problematizar.

3.2 – Desconstruindo Clichês Cinematográficos

Para apresentar a realidade de maneira a engajar o espectador, Candeias rompeu cânones do cinema clássico hollywoodiano, uma vez que as convenções narrativas desse cinema não provocariam a fruição estética desejada. A construção da montagem, da sonorização, do cenário e dos personagens buscando representar o “tipo brasileiro” e a “paisagem brasileira” constituíram um tempo presente permeado pela sobrevivência em meio à pobreza e à violência. Saturando a tela com a miséria e a precariedade brasileira, Candeias construiu uma realidade feia, violenta

e precária, composta e experimentada em sua intensidade a partir de procedimentos estéticos que assumiram essas características na própria forma cinematográfica¹⁷⁹.

Para a interpretação da *estética da precariedade*, começo pelos personagens recorrentes nos filmes de Candeias e uma nova fotogenia produzida pela composição de tipos étnicos resultantes da mestiçagem entre a população pobre. Através da construção de personagens-emblema das mesclas culturais é possível acompanhar as nuances da reflexão do diretor sobre a cultura brasileira. A elaboração desses personagens a partir de traços étnicos, assim como sua caracterização psicológica, foram confrontadas com a subjetividade burguesa representada na narrativa clássica. A mobilidade desses personagens por espaços abertos, em ruínas ou degradados pelo lixo urbano foi o outro elemento da narrativa analisado.

Aqui se faz necessário abrir um parêntese e definir o que venho chamando de cinema clássico. A reflexão de Jorge Furtado sobre o que seria um clássico no cinema, ou o cinema clássico, aborda elementos essenciais para a comparação com o processo criativo de Candeias. Cinema clássico foi tomado aqui no sentido de padrão dominante da narrativa cinematográfica elaborado pelo cinema americano nos últimos 50 anos e construído sobre uma estrutura narrativa dramática em três atos.

Em resumo: descrição do mundo comum, o herói-protagonista é chamado à aventura, inicialmente recusa, encontra seu mentor e acaba aceitando o convite, então viaja ao mundo especial (oposto ao mundo normal onde a história começa), recebe a chave, ultrapassa um portal, enfrenta provas, conhece inimigos e aliados, desobedece o mentor, enfrenta o antagonista, triunfa e regressa, transformado, ao mundo normal para dividir com seus pares (e com os espectadores) os frutos (o elixir) e descobertas de sua aventura¹⁸⁰.

Complementando essa estrutura narrativa – presente não apenas no cinema –, há os procedimentos narrativos que se tornaram convenções eficientes e partilhadas por espectadores de vários países. A primeira delas é o desconhecimento da presença da câmera pelos personagens – personagens jamais

¹⁷⁹ Tomei essa imagem como referência a partir das reflexões de Ruy Gardnier, mas acredito que *estética da precariedade* é um conceito que melhor define os procedimentos inventivos de Candeias, em vez de “estética da brutalidade”, cunhada por esse autor. Cf. GARDNIER, *op. cit.*

¹⁸⁰ COUTINHO, Eduardo; XAVIER, Ismail; FURTADO, Jorge. “O Sujeito (Extra)Ordinário”. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.). *O Cinema do Real*. São Paulo, Cosac & Naïf, 2005, p. 100.

olham para a câmera –, cenas que só mostram aquilo que interessa ao desenvolvimento da trama, ou seja, o espaço diegético construído jamais é rompido; figurinos e situações que simulam uma realidade plausível em que as ações sempre possuem uma justificativa e não há dúvidas ou ambigüidades na trama desenvolvida. “A linguagem deve permanecer escondida, de modo que o espectador em nenhum momento lembre-se de estar no cinema. O padrão é a ficção, cuja ‘suspensão da descrença’ permite usufruir com segurança o prazer do jogo dramático”¹⁸¹. Além dessas convenções narrativas sublinhadas por Furtado, destaco outras, referentes à fotogenia e aos ambientes assépticos construídos em estúdios.

No universo imagético erguido por Candeias os elementos da narrativa clássica foram questionados através de um motivo recorrente: personagens de origem rural são postos em movimento sem que dele resulte a chegada a algum lugar, levando à clássica solução dos problemas enfrentados pelo protagonista. O narrador constantemente abandona o protagonista e passa a acompanhar o caminhar a esmo e sem destino de outros personagens, que não contribuem para a resolução da trama. No filme *A Margem* não há referência explícita à origem dos protagonistas ou qualquer indício da condição de migrantes rurais, o que não impede o narrador de registrar em um breve *travelling* uma família de migrantes caipiras à beira de uma estrada, a sugerir sua recente chegada a São Paulo e a situação de incerteza e abandono em que se encontram. Intuímos essa jornada daquela família, mas o narrador não constrói uma explicação causal que se prolongue no presente.

No longa-metragem seguinte, *Meu Nome É Tonho*, de 1969, o diretor brincou com os clichês do *western* americano, ao mesmo tempo em que buscou caracterizar o mundo rural brasileiro em Vargem Grande Paulista, local das filmagens de *O Cangaceiro*, do diretor Lima Barreto, em 1954. Nele o protagonista é indeciso e ambíguo e só passa a agir motivado pelo incesto que praticara sem o saber. O filme *Zézero*, de 1974, é uma parábola sobre o caipira que migra atrás das promessas de melhores condições de vida que chegavam ao campo pelos meios de comunicação representados por uma sereia tosca. Nessa parábola o protagonista é definido pelo narrador como um Zé Ninguém facilmente manipulável e irresponsável em relação à sua família. O seu retorno vitorioso após vencer na Loteria Esportiva não permite

¹⁸¹ *Ib.*, p. 101.

que ele divida as honras de sua glória com os seus, pois os encontra mortos e apenas recebe como coroação final o gesto obsceno da sereia tosca que o havia seduzido.

Em *O Candinho*, de 1976, o filho de uma família de trabalhadores rurais parte para a cidade em busca de um santo milagroso, após sua família ter sido expulsa da fazenda onde trabalhavam. Esse personagem é literalmente um doido, um alienado mental que, após passar uma série de privações em busca de um santo milagreiro, foi encontrá-lo tomando café com o seu algoz. Diante da possibilidade da luta armada que se coloca ao final de sua jornada, permanece indeciso. O filme *Aopção* (1981) aborda o deslocamento de mulheres da zona rural para a cidade, dentre elas, uma bóia-fria do interior de São Paulo. A jornada dessas heroínas é permeada por uma série de atos de violência que inclui necessariamente a violação de seus corpos e a prostituição. A chegada à terra prometida não garante a felicidade a todas, pelo contrário, muitas delas encontram a morte trágica ao fim da jornada.

No filme *Manelão, o Caçador de Orelhas*, de 1982, filmado no Centro-Sul do País, acompanha-se a trajetória de um caboclo doente que se transformou em matador profissional. O protagonista deste filme é o avesso do caubói viril dos *westerns* e também muito distante do heroísmo dos cangaceiros e das versões brasileiras do justiceiro destemido. Em *As Bellas da Billings*, de 1987, a trajetória de um violeiro que procura desenvolver sua carreira artística em São Paulo se entrelaça à de outros personagens que circulam na *Boca do Lixo*. O protagonista James, um semialfabetizado que faz pose de intelectual, vive de expedientes e do lixo que as irmãs recolhem nos restaurantes da cidade. Por fim, em *O Vigilante* (1992), novamente se trata de um grupo de bóias-frias que migra para São Paulo buscando melhores condições de trabalho e acaba por se envolver na violência das favelas da periferia de São Paulo. A trajetória do protagonista é ainda menos heróica, pois se trata de um bóia-fria que desejava ser músico e na cidade torna-se vigilante e, por último, matador.

Para realizar esteticamente o projeto de mostrar a realidade brasileira Candeias se insurgiu agressivamente contra a estrutura da narrativa clássica, através da desmistificação da história teleológica de um herói protagonista. Seus protagonistas não possuem as qualidades que funcionam dentro das convenções, ou seja, o choque e a agressão ao espectador por meio da negação em dar-lhe o

que ele sempre espera encontrar faz parte da sua estratégia narrativa. Observa-se então um movimento no cinema de Candeias que consiste em caracterizar seus personagens como alteridades em relação a clichês cinematográficos do cinema americano e do brasileiro e a composição desses mesmos personagens como “tipos físicos brasileiros”, num embate físico constante na fronteira entre o mundo rural e o urbano, buscando sobreviver a esse meio hostil. Quais processos socioculturais se podem interpretar através desses personagens mestiços que compõem o traço étnico da realidade brasileira que Candeias construiu imageticamente?

Por meio do personagem mestiço com traços indígenas, cuja identidade está fragmentada em diferentes papéis sociais e experiências culturais presentes no filme *O Candinho*, o narrador constrói o mundo urbano como um lugar de desestruturação da família e das culturas indígenas. O pai mestiço, composto de múltiplas referências religiosas – a tradição cristã, as práticas indígenas e a religiosidade de matriz africana misturadas na cultura rural –, mobiliza esses fragmentos para sobreviver em meio à precariedade da cidade. O índio Jupιά, personagem de *As Bellas da Billings*, também sobrevive nas ruas próximas à Praça da Sé vendendo o conhecimento tradicional de seu povo sobre plantas medicinais. Através desses personagens e das referências à violência que envolve a disputa por terras indígenas no Brasil, o narrador desmonta qualquer visão romântica do índio brasileiro como reserva pura de nacionalidade e elabora da sua perspectiva uma versão para “a marcha para o Oeste”, constituída em épico fundador dos Estados Unidos pelos faroestes de Hollywood.

Os matadores profissionais, protagonistas dos filmes *Manelão, o Caçador de Orelhas* e de *O Vigilante*, são verdadeiros monumentos iconoclastas contra o *western*, o gênero cinematográfico norte-americano por excelência, e também um gesto demolidor da mistificação em torno da valentia, da coragem e da honra de pistoleiros que circulavam também nas produções caracterizadas como *westerns*. Em *Manelão, o Caçador de Orelhas*, a sentença-emblema do protagonista é dita nestes termos – “Eu nunca matei ninguém. Ora essa. É a minha vara de mijo ou a orelha de num sei quem. Acho que vou matar”. Candeias substituiu os motivos desencadeadores da ação no *western*, evidentes nas falas dos heróis (como a vingança, a honra, a defesa da mulher, da família e da propriedade) pela preservação da virilidade no nível mais baixo, que é manutenção do próprio órgão

genital. Candeias fez ruir qualquer idealização da vida no campo, mostrando os elementos de violência e de pobreza que compunham o universo de homens que vagam pelo sertão brasileiro em busca da sobrevivência. Nenhuma causa superior os motiva, a contingência e o acaso reduzem esses homens pobres à condição de sobreviventes que se agarram a qualquer expediente para vencer o meio que insiste em hostilizá-los.

Em *O Vigilante* o narrador, ainda que seja ambíguo e pareça apoiar a saída elaborada pelo caipira para fugir à violência na favela, constrói o matador com ironia, a partir de fragmentos de histórias de matadores que circulavam em quadrinhos. Mas a realidade é mais cruel do que os cenários das histórias em que se movem os lendários matadores, pois, ao ser obrigado a ganhar a estrada novamente, o vigilante encontra um grupo de crianças transformadas em pesadelo pela realidade social das favelas e que acabam por confrontá-lo numa cena final em que disparos insinuam um massacre em meio a risos infantis aterrorizantes.

Volte-se agora a atenção para a personagem da prostituta, presente em todos os filmes aqui analisados. No mundo ficcional construído por Candeias as vicissitudes vividas por aqueles que são obrigados ao deslocamento como estratégia de sobrevivência são intensificadas na personagem da mulher pobre transformada em prostituta. O narrador sempre acompanha suas personagens femininas, buscando mostrar a violência a que estão submetidas no contato com um mundo essencialmente masculino. Em *A Margem*, a prostituta negra vive de enganar e roubar os caminhoneiros que circulam pela Marginal do Tietê, até se apaixonar e morrer sem consumir o seu casamento. Em *O Candinho* a prostituta é responsável por garantir sua sobrevivência e a de sua família. Em *Zézero* as prostitutas que se oferecem nos alojamentos para trabalhadores da construção civil experimentam a violência do operário caipira que não pode pagar pelo sexo, em cenas ásperas que constroem o encontro entre o homem e a mulher como embate entre animais ferozes. N'As *Bellas da Billings*, Glória, já idosa, sente saudades e chora ao ouvir uma canção que a faz se lembrar de um amor do passado. Além de Glória, suas amigas e travestis que vivem na *Boca do Lixo* são acompanhados em suas jornadas diárias pelo narrador. No filme *Aopção*, todas as mulheres que tomam a estrada sem rumo definido acabam se prostituindo. Por último, em *Meu Nome É Tonho*, todas as filhas e esposas dos pequenos proprietários que foram mortos e tiveram suas terras

griladas por um bando local são levadas a um prostíbulo. Se para o caipira pobre havia poucas possibilidades de se integrar a um mundo que o excluía, para a mulher a prostituição era uma condição contra a qual era impossível lutar.

Esse determinismo presente nos filmes, sobretudo em torno da prostituta, é um dos traços mais incômodos da obra de Candeias. Sempre me pergunto: por que a insistência em construir imageticamente a prostituta? Observa-se que o narrador, nos diferentes filmes analisados, está preocupado em mostrar a dimensão humana dessas mulheres e os múltiplos papéis que desempenham, como mãe, como mulher e como filha. Ele também sugere que a luta contra a precariedade é sempre mais dolorosa para as mulheres e que os estereótipos construídos sobre elas no cinema estão muito distantes da realidade das mulheres pobres, que precisam sobreviver num mundo masculino que sempre as exclui. Toda grossura, feiúra e sordidez da realidade precária na qual estão imersos os personagens de Candeias são potencializados ao máximo na prostituta. Também o personagem portador de deficiência física e mental pode ser pensado como um emblema das limitações e das privações às quais os marginalizados estão submetidos. Esses personagens, a prostituta e o deficiente, confrontam os ideais de beleza, de higiene e de harmonia evocados no cinema americano.

Dessa maneira, nos filmes de Candeias não é regra encontrarmos atores realizando grandes interpretações, mas sim “tipos físicos” que se aproximam do brasileiro que o diretor desejou representar. Tais tipos, o diretor os buscou nas “escolinhas de ator” e na rua do Triunfo, onde circulavam pessoas interessadas em trabalhar no cinema. Essa mão-de-obra barata rareou nos anos 80, quando as atenções se voltaram exclusivamente para a televisão e a produção da *Boca do Lixo* entrou em declínio¹⁸². Assim, a câmera faz um inventário minucioso do tipo humano integrado em seu ambiente. Mestiços, índios, negros, caipiras, prostitutas e deficientes perambulam por paisagens urbanas e rurais, constituindo um mapa fisionômico e topográfico do Brasil. Campo e cidade, natureza e civilização não são polaridades construídas no cinema de Candeias, por isso ele opera uma desconstrução de clichês em torno de um Brasil mestiço, idílico, dádiva de uma natureza dócil e romantizada, ou de um Brasil pujante economicamente.

¹⁸² CANDEIAS, Ozualdo. Entrevista. *Contracampo. Revista de Cinema. Dossiê Ozualdo Candeias*. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br>>. Acessado em 15 nov. 2004.

Essa apresentação de tipos brasileiros em interação com o meio e em constante mobilidade do campo para a cidade é um dos elementos que compõem o que estou descrevendo e interpretando como *estética da precariedade*. Na direção de atores, Candeias não prioriza a atuação, pois não há preocupação em construir uma subjetividade burguesa tal como se apresenta no melodrama. Seus personagens, ou “tipos brasileiros”, estão sempre buscando sobreviver em um meio hostil e esse combate é permanente. O diretor apresenta esse embate vivenciado cotidianamente sem recorrer às motivações pessoais ou históricas, apenas narra a luta pela sobrevivência travada no presente entre o homem e o meio.

Um número reduzido de atores profissionais atuou nos filmes de Candeias, pois poucos se sujeitaram a trabalhar em condições precárias, e na maioria das vezes sem remuneração, mas também era mais difícil procurar um “tipo brasileiro” entre os atores conhecidos pelo público do cinema ou da TV. Assim, o caipira protagonista de *Zézero* é um caboclo e sua família é composta por mulatos e caboclos, seus companheiros de obra e as prostitutas também são mestiços dos mais variados matizes. Em *O Candinho* registra-se a presença de índios, mamelucos e mestiços. Em *A Margem* há uma profusão de negros e mulatos, a começar pela protagonista. Nota-se, assim, a preocupação do diretor em “mostrar” o “verdadeiro” rosto brasileiro na tela, muito longe do padrão de beleza anglo-saxão regularmente apresentado nas fitas americanas.

De onde vem essa preocupação antropológica com o tipo genuinamente brasileiro em constante embate com o meio físico? Uma possibilidade para responder a esta questão seria pensar essas elaborações em relação com a literatura, mais especificamente *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Grandes Sertões: Veredas*, de Guimarães Rosa. Nas entrevistas que realizei com Candeias, por várias vezes ele se definiu como “meio determinista”. Este determinismo se expressa no imperativo da sobrevivência, que impulsiona a população pobre à transitoriedade permanente. O possível diálogo entre a obra de Candeias e a literatura permaneceu uma possibilidade em aberto. Neste trabalho, a resposta a essa questão foi buscada na trajetória pessoal de Candeias, como viajante que narra suas experiências e no diálogo que realizou com as representações cinematográficas acerca do homem típico brasileiro.

A agressividade iconoclasta contra as formas consagradas da cinematografia, através das quais um determinado imaginário sobre o Brasil circulou¹⁸³, também denunciou como estereótipos as imagens construídas sobre o homem brasileiro. Um Brasil feio e miserável sobrevive e pulsa nos filmes de Candeias. A vida da população pobre do campo que migra para a cidade não muda substancialmente, mas é tomada pela precariedade e miséria presentes na cidade. Essa permanência no presente deve ser escancarada pelo cinema e provocar reações. Não se trata de pura agressão, mas de uma provocação, que pretende “dar um recadinho”, chamar a atenção para os problemas, mas que se recusa a apontar um caminho. O que o cineasta propõe é encarar nossas mazelas sem a mediação de melodias suaves, ambientes modernos e higiênicos, rostos bonitos ou natureza primorosa.

Que se pense no carro de boi, uma das imagens de um Brasil rural constante em Humberto Mauro e também trabalhada por Nelson Pereira dos Santos em *Vidas Secas* e por Walter Lima Jr. em *Inocência*. Se em Mauro pode ser entendido como um aliado persistente, mesmo diante das mudanças que avançavam sobre o campo nos anos 50, no filme *Meu Nome É Tonho* (1969) o carro de boi é utilizado para transportar os corpos dos posseiros assassinados e que tiveram suas terras griladas por um bando local. Em *Manelão, o Caçador de Orelhas* (1982), o carro de boi apresenta a lentidão, o atraso e a pobreza do sertão mineiro. Com esses procedimentos Candeias propõe outra leitura do Brasil rural, ironizando e se insurgindo contra imagens que da sua perspectiva não apresentavam a realidade brasileira.

Através dos procedimentos de agressão e de ruptura com os elementos da narrativa clássica, como o desenvolvimento da jornada do protagonista, o rompimento da diegese e a crítica ao cinema brasileiro – que considerava incompleto para realizar a tarefa de chamar a atenção do público sobre a realidade que o cercava –, Candeias compôs um cinema a partir da destruição e inversão das bases de sustentação do cinema americano, constituído como o grande inimigo do cinema brasileiro. Fazer cinema brasileiro não significava, para Candeias, tratar de

¹⁸³ Sheila Schvarzman historicizou a construção de Humberto Mauro como fundador do cinema brasileiro pelos cineastas do Cinema Novo. Suas imagens do Brasil foram alçadas por essa geração como matriz para uma cinematografia verdadeiramente nacional, sendo Glauber Rocha, Alex Vianny e Paulo Emílio Salles Gomes, os mentores dessa operação. Já Candeias pensa que Humberto Mauro faz cinema essencialmente de matriz hollywoodiana. Cf. SCHVARZMAN, *op. cit.*, principalmente Capítulo VI. Essa perspectiva de Candeias foi a mim explicitada em entrevista recente, set. 2004.

“temas ou de paisagens brasileiras”, mas tratá-los numa outra forma cinematográfica que não fosse a consagrada pelo império hollywoodiano. Por isso, sua *mise-en-scène* deveria exacerbar, chocar através da violência dos temas e das formas narrativas: só assim toda a violência, miséria e precariedade que constituíram historicamente a mobilidade de amplos contingentes da população pobre brasileira seriam capazes de produzir indignação e uma reação no público.

Para completar essa proposta estética de fruição das imagens em movimento o diretor provocou outros deslocamentos por meio da experimentação realizada na banda sonora e elegendo a oralidade e a música caipiras como elementos característicos das imagens mais verdadeiras do Brasil que produziu. A fala caipira e as modas de viola compõem quase que integralmente a banda sonora dos filmes *As Bellas da Billings*, *O Vigilante*, *Meu Nome É Tonho*, *Aopção*, *Manelão*, *o Caçador de Orelhas* e *A Herança*. No filme *O Candinho*, um cururu produz um choque entre as imagens e a banda sonora, problematizando a pregação religiosa como forma de alienação da população rural. Em *Zézero* a moda de viola reforça as imagens e costura a narrativa. A oralidade caipira também está presente nas poucas falas dos personagens dos filmes citados, assim como as festas populares, como a congada, a Folia de Reis e as cantorias dos violeiros. Mas estas manifestações não são apresentadas como algo típico ou externo às películas: elas se combinam para construir de maneira coerente o universo do caipira, que nesses filmes não foi caracterizado como arcaico ou anacrônico, marcado através de uma dicotomia entre o campo e a cidade. Tais permanências são vivenciadas e ressignificadas apontando para a adaptação do homem do campo na cidade. Se a vida do caipira foi desestruturada com o processo de desenvolvimento capitalista que atingiu o campo e a cidade, essas práticas culturais ainda estavam vivas naquele presente e interagiam com outros elementos da cultura urbana; seus filmes são produções de imagens desse processo.

3.3 – O Presente como o Instante Privilegiado

A narrativa surgida das mesclas produzidas nos filmes de Candeias constituiu o presente como eixo temporal privilegiado. Não há nos filmes analisados nenhum *flashback*, ou seja, a encenação de um passado acontecido que explique o presente

e que construa uma teleologia narrativa, isto é, não encontramos funções de unificação e totalização no sentido de uma temporalidade orientada para começo, meio, fim. Através dessa nova composição narrativa, questionadora da clássica, podem-se compreender mudanças culturais surgidas na fronteira entre o mundo rural e o urbano.

Para interpretar a experiência de tempo provocada pela *estética da precariedade* considero importante uma comparação com a construção temporal em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. Estes três filmes, apesar de serem obras complexas do cinema nacional, não foram analisados nos seus pormenores: apenas selecionei a questão da construção da teleologia na história e na narrativa, apoiada na chave de interpretação realizada por Ismail Xavier¹⁸⁴. Essas obras possuem elementos que, ao serem confrontados com a narrativa da *estética da precariedade*, ajudam a interpretar as questões novas aí propostas. As reflexões de Gilles Deleuze sobre a imagem-movimento e a imagem-tempo também apoiaram essa interpretação. Por último, trabalho o tempo híbrido constitutivo dessa narrativa.

Retomando os elementos que diferenciam o cinema moderno do clássico com o propósito de salientar as operações que se encontraram na base da narrativa realizada nos filmes de Candeias, passo a considerar os processos imagéticos e narrativos constitutivos das imagens cinematográficas a partir das imagens-movimento, das imagens-tempo e dos tipos de narrativas correspondentes a estas imagens, de acordo com a definição de Gilles Deleuze.

Na *imagem-movimento* o meio descrito é uma realidade preexistente, na qual os personagens são colocados diante de uma situação que os convida a agir; estão em situações sensório-motoras que correspondem ao esquema narrativo do cinema clássico. A realidade preexistente é reconhecida pelas sucessões, pelo desenrolar da trama, em que uma série de conexões causais e lógicas se estabelece. Desse regime de imagens nasce a *narrativa verídica*: os personagens reagem a uma situação dada ou a desvendam. O objetivo dessa narrativa é buscar o verdadeiro, mesmo quando se trata de ficção. Esse esquema de narrativa manifesta-se num espaço constituído como um campo de forças de oposições e tensões que se

¹⁸⁴ XAVIER, *Alegorias do Subdesenvolvimento*, op. cit., passim.

resolvem conforme os objetivos traçados e os obstáculos a serem vencidos. Nessa narrativa, o tempo é objeto de uma representação indireta, pois resulta da ação, depende do movimento, é concluído no espaço. É um tempo cronológico, ainda que inclua rupturas, inserções, lembranças, sonhos ou o *flashback*. Nesse regime, a montagem tem papel preponderante, pois:

é a própria montagem que constitui o todo, e nos dá assim a imagem do tempo. Ela é, portanto, o ato principal do cinema. O tempo é necessariamente uma representação indireta, porque resulta da montagem que liga uma imagem-movimento a outra. Por isso a ligação não pode ser mera justaposição: o todo não é uma adição, tampouco o tempo uma sucessão de presentes¹⁸⁵.

A montagem, na concepção deleuziana, não deve ser entendida apenas como construtora de significados ou um simples meio de transmissão de uma mensagem. A montagem é, primeiramente, movimento, é um acontecimento imagético produzido no ato próprio da narração, é *imagem-movimento*. Este movimento deve ser pensando como uma realidade própria, e não uma referência a algo preexistente, pois o cinema é uma produção, e não uma reprodução da realidade.

Já no cinema moderno, segundo Deleuze, outra narrativa nasce da imagem-tempo. Na *narrativa não-verídica* ou *falsificante*, a descrição vale por seu objeto, que ora o substitui ora cria-o e apaga-o, a um só tempo, construindo descrições que contradizem, deslocam ou modificam as anteriores. Os espaços criados por essas descrições remetem a situações puramente óticas e sonoras, que não se realizam na sucessão de imagens ou dos planos que se prolongam em ação. Essas imagens geram um cinema de vidente, e não de sujeitos que agem ou reagem a determinada situação. Olhar é a única ação possível e desejável e a visão toma o lugar da ação. O movimento pode adquirir um ritmo alucinante, frenético, exagerado ou, ao contrário, pode ser quase nulo ou zero. O real construído na narrativa falsificante não convida à ação, não tem lógica ou qualquer conexão legal e atualizada no presente; mistura-se com o imaginário. O presente, o passado e futuro são inseparáveis. Essa narrativa não busca a verdade ou explicações; afirma a coexistência de passados não verdadeiros; da simultaneidade de presentes impossíveis, de verdades que não se compõem, mas que não são contraditórias,

¹⁸⁵ DELEUZE, *Cinema II, op. cit.*, p. 48.

nem impossíveis. O acontecimento ou a realidade produzida pelas imagens-tempo não é preexistente ao instante da narração.

A *narrativa falsificante* coloca no presente diferenças inexplicáveis e no passado alternativas indecíveis entre o verdadeiro e o falso. O homem verídico que aspira à verdade como um bem supremo morre, todo modelo de verdade desmorona para afirmar a potência do falso, a sua força artística e criadora. O neo-realismo e a *nouvelle vague* nascidos após a Segunda Guerra Mundial foram constituídos a partir das imagens-tempo e da narrativa falsificante, segundo Deleuze.

A narrativa constituída pela *estética da precariedade* é formada pela imagem-tempo em que podemos vislumbrar um tempo problematizado a partir da seleção do presente como um instante privilegiado no qual a vida na fronteira questiona o tempo linear e homogêneo da história e da narrativa. A narrativa sobre a mobilidade do caipira, assim como as manifestações da sua cultura, estão vivas no presente, pois não são experimentadas como melancolia, distanciamento ou sentimento de perda, ao contrário, elas se misturam e se atualizam. Esse presente narrado no cinema de Candeias é constantemente esgarçado, estendido para incluir práticas, sujeitos e vivências temporais múltiplas.

O narrador constituído nas obras de ficção já mencionadas constantemente abandona o protagonista, escava brechas, provoca aberturas; rompe a diegese. Essas bifurcações puxam para fora do mundo fictício e outra camada espaço-temporal surge de um novo regime de narração que permanentemente interrompe o fluxo de tempo para apresentar o cotidiano das ruas de São Paulo, buscando o comum e o extraordinário na presença de sociabilidades marginais que o narrador acredita serem invisíveis ao espectador de cinema. Esse efeito é possível, pois tem-se a sensação de que a encenação foi quebrada, o espaço fictício e fechado em si mesmo foi rompido. Em *Zézero* a câmera acompanha o protagonista pelas ruas do bairro da Luz e de repente volta-se para a calçada, para enquadrar uma mulher deitada que abre e fecha as pernas (louca, prostituta, sem-teto?) como que a desdenhar a câmera. Esses segundos chamam a atenção para o fato de se estar assistindo a um filme ao incluir na narrativa um personagem que aparentemente não pertence a esse mundo fictício, pois não é fundamental para o desenrolar da trama.

Outros desses acontecimentos podem ser experimentados em *Aopção*. O narrador interrompe a história das moças migrantes (as Rosas da estrada) e passa a

mostrar outros tipos que circulam pela *Boca do Lixo*. Acompanha-se o portador de deficiência física, migrante nordestino e analfabeto que sobrevive como mensageiro das prostitutas da região e ajuda financeiramente a família que permanece na Bahia. Outro portador de deficiência física, talvez um dos “empresários” daquele pedaço, muito à vontade diante da câmera durante uma refeição, mostra o quanto é autônomo, apesar de suas limitações físicas. Já em *O Candinho* o narrador abandona o protagonista para mostrar com detalhes as estratégias de personagens bizarros que compõem uma família singular e sua luta pela sobrevivência em uma casa em demolição.

A câmera de Candeias constrói esteticamente um caminhar pelas ruas da cidade que está aberto ao inusitado, ao imprevisto. A todo momento um fato novo, um personagem faz o narrador interromper seu percurso, tomar atalhos ou desvios para que os moradores da cidade e suas trajetórias invadam a tela. O contingente, a multiplicidade da vida que pulsa nas ruas não caberia num roteiro preestabelecido, não poderia ser antecipado. A tentativa de captar o momentâneo, o aqui e agora que se desenrola dá um caráter especial à ficção produzida por Candeias, pois se tem a sensação da não-encenação, da possibilidade da apreensão ou mesmo apresentação da realidade incomensurável que embaralha o fluxo do tempo linear, homogêneo e teleológico. O narrador coloca o assistente na posição de vidente ao mostrar sociabilidades marginais diante de seu embate diário para sobreviver nas ruas sem realizar grandes feitos, sem chegar a lugar algum: apenas se acompanha a pulsação de sua presença na tela.

Esse efeito nos filmes de Candeias produz um estranhamento e desloca o olhar pela ficção que se desenrola. É-se provocado por imagens que, à primeira vista, não contribuem para o desenvolvimento da trama, para, então, perceber que não há uma trama com desfecho no sentido clássico; não há travessia de um ponto a outro e ficam-se aturdido no meio do caminho. Ao embaralhar e confundir as antigas referências, a narrativa de Candeias perturba não apenas pelo tema abordado no nível da diegese, essencialmente a mobilidade dos pobres e marginalizados na cidade e no campo, mas por essa mobilidade e precariedade ser vivenciada como experiência estética.

Na *estética da precariedade* forjada por Candeias há um compromisso com o tempo presente e com a realidade incomensurável que necessita ser vivenciada

para além das formas cinematográficas convencionais, sobretudo o melodrama lacrimoso de fundo moral, como descrito nas páginas anteriores. Essa narrativa faz que se experimente esteticamente um tempo que não revela uma verdade e nem indica um caminho único e inexorável, pois a realidade é absurda, violenta e precária.

O Cinema Novo também postulou a criação de uma estética que expressasse a condição da pobreza, da miséria e do subdesenvolvimento do Brasil, e nesse sentido fez parte do movimento de constituição de cinematografias nacionais que se fez no embate contra a hegemonia do filme americano a partir dos anos 50¹⁸⁶. Vários cineastas em diferentes países se colocaram como condição para o florescimento de uma arte cinematográfica autóctone o combate ao filme americano e ao poder financeiro que este representava. Realizaram esse embate através da luta por espaços de exibição e pela inovação da narrativa. No manifesto *Uma Estética da Fome*, de 1965, Glauber Rocha sublinhou características do Cinema Novo e de sua ambição política e estética:

De *Aruanda* a *Vidas Secas*, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo [...]. Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo: filmes alegres, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais¹⁸⁷.

Cada cineasta agrupado no Cinema Novo construiu sua cinematografia tendo como baliza tais preocupações, ainda que as diferenças individuais devam ser consideradas para que o grupo não seja homogeneizado. É possível perceber três vertentes que estão na base desse movimento: as experiências neo-realistas do cineasta Nelson Pereira dos Santos, a partir de *Rio 40 Graus*, de 1954, e do cineasta Roberto Santos, com *O Grande Momento*, de 1955; a influência da crítica francesa, com a política dos autores preconizada pelos *Cahiers du Cinema*, tendo como base as reflexões do crítico André Bazin e no Brasil o movimento de

¹⁸⁶ Cf. XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2001.

¹⁸⁷ ROCHA, Glauber. *Uma Estética da Fome*. *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p.167.

valorização do cinema através da formação de profissionais na Europa; do movimento dos cineclubes, das lutas políticas travadas nos seminários de cinema e, ainda, o surgimento de novas tecnologias – câmeras leves, gravadores Nagra que permitiam a captação do som direto e película sensível – que permitiram uma maior agilidade, daí o *slogan* “uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”. Além desses fatores, ressalte-se a importância do Centro Popular de Cultura (CPC)¹⁸⁸ e a sintonia do cinema com outras práticas artísticas, como a música, o teatro e as artes plásticas¹⁸⁹.

A concepção de povo e cultura brasileira que resultou do cinema de Candeias dialoga com alguns dos postulados do Cinema Novo, mas numa apropriação muito pessoal, calcada na sua experiência cultural. Tal como o grito de Glauber Rocha contra um cinema que insistia em esconder os problemas sociais da nação brasileira que se buscava pensar e inventar naquele momento, Candeias elaborou seu pensamento sobre a pobreza e a miserabilidade brasileiras, mas a partir da perspectiva do caipira migrante. O povo representado em Candeias possui um recorte regional e é visto através das trajetórias da prostituta, do louco, do deficiente físico e do caipira, sujeitos sociais marginalizados e ignorados pelas narrativas oficiais da nação brasileira. Os traços daquilo que estamos chamando de narrativa oficial podem ser vislumbrados nos ideais preconizados pelo jornalista Carlos Lacerda que tanto indignavam Glauber Rocha: um cinema construído a partir da narrativa clássica, valorizando a riqueza e os ambientes que simbolizavam a

¹⁸⁸ O Centro Popular de Cultura foi organizado como um movimento de produção e difusão artístico-cultural ligado formalmente à União Nacional dos Estudantes (UNE) em dezembro de 1961, tendo sido fechado em 1964, logo após o golpe militar. Foi idealizado pelos dramaturgos Oduvaldo Vianna Filho e Chico de Assis e pelo sociólogo Carlos Estevam Martins. Conforme seu estatuto, o objetivo do CPC e de suas unidades estaduais era promover atividades artísticas no âmbito do teatro, do cinema, da música e das artes plásticas; e seminários ou debates sobre temas sociais e políticos, com o intuito de “elevar o nível de conscientização das massas populares”. Buscou-se através dos CPCs uma política de educação das massas para as mudanças sociais preconizadas a partir do nacionalismo característico do período. Destaco a produção cinematográfica de *Cinco Vezes Favela*, de 1962 (1º episódio: *Um Favelado*, diretor Marcos Farias; 2º episódio: *Zé da Cachorra*, diretor Miguel Borges; 3º episódio: *Escola de Samba Alegria de Viver*, diretor Carlos Diegues; 4º episódio: *Couro de Gato*, diretor Joaquim Pedro de Andrade; e o 5º episódio, *Pedreira de São Diogo*, diretor León Hirszman), e o filme *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, interrompido em 1964 e retomado em 1984. Cf. CUNHA, *op. cit.*, pp. 132-3, verbete Centro Popular de Cultura. Ver também: RAMOS, Os Novos Rumos..., *op. cit.*, pp. 299-397.

¹⁸⁹ RAMOS; MIRANDA, *op. cit.*, p. 144, verbete Cinema Novo.

vitalidade e o dinamismo econômico do País, ou seja, um Brasil moderno¹⁹⁰, que legava à invisibilidade amplos setores da população brasileira.

Os filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, e *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, foram produzidos naquele contexto político e ideológico no qual intelectuais de esquerda postulavam a transformação social do Brasil e da América Latina, o chamado terceiro mundo. Esses filmes, cada um à sua maneira, dialogaram com as concepções em torno do povo, do popular e do seu lugar na transformação social do Brasil, ou seja, seu papel como agente revolucionário. A consciência de pertencer a um mundo colonizado periférico e em permanente crise social constituiu o imaginário de artistas engajados, sobretudo no CPCs. As discussões e propostas políticas elaboradas nos CPCs influenciaram vários artistas que viam na arte uma possibilidade pedagógica de conscientização do povo sobre suas mazelas e a necessidade de mudanças. As reflexões realizadas sobre as publicações do CPC no início dos anos 80¹⁹¹ ajudaram a pontuar alguns temas que foram vitais para a geração de cineastas que participaram do Cinema Novo.

Nas edições dos *Cadernos do Povo Brasileiro* publicados pelo CPC, quatro idéias operavam quase como dogmas: 1) definição do povo e de sua vanguarda; 2) definição da nação e da luta antiimperialista; 3) definição do lugar do Estado como promotor da transformação histórica iniciada pelas massas; 4) idéia de revolução. Em todos os cadernos a reforma agrária aparecia como condição para o desenvolvimento nacional autônomo e como um princípio para a justiça social e a luta antiimperialista, sendo o imperialismo entendido como a intervenção de nações estrangeiras sobre a autonomia da nação brasileira. As diferenças políticas que se expressavam nos *Cadernos* giravam em torno da opção entre a revolução socialista e a revolução democrático-burguesa. Nessas publicações pode-se acompanhar a construção de povo como essencialmente bom, ordeiro, pacífico, sedento por justiça

¹⁹⁰ As disputas pelo Brasil que se queria ver representado na tela podem ser acompanhadas já nos anos 20, por meio das crônicas de Guilherme de Almeida para o jornal *O Estado de S. Paulo*. Cf. TELES, Angela Aparecida. *Cinema contra Cinema: o cinema educativo em São Paulo nas décadas de 20 e 30*. 1995. Dissertação (Mestrado em História Social) apresentada à PUC-SP, São Paulo. As críticas de Octavio Gabus Mendes publicadas na revista *Cinearte* também explicitam o projeto de cinema brasileiro e das imagens do Brasil que deveriam ser mostradas pelo cinema. Cf. SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao Cinema em São Paulo nos Anos 20. *Revista Brasileira de História. História e manifestações visuais*. São Paulo: Anúh, v. 25, n. 49, jan-jun/2005, pp. 153-74.

¹⁹¹ CHAUI, Marilena. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

e disposto a organizar-se em nome da coletividade; e a nação era apresentada sob a forma do sentimento nacional e do direito à autodeterminação contra as forças que a oprimiam¹⁹².

Nos anos 60 o Brasil havia passado pela euforia do desenvolvimentismo, projeto político e econômico responsável pela chamada modernização excludente. Uma geração de cineastas pretendeu denunciar as mazelas de um País subdesenvolvido e de periferia e, assim, construir sua completude. O subdesenvolvimento não era apenas econômico, mas também cultural, e o desafio que se colocava para os cineastas seria criar uma linguagem nova que libertasse da colonização cultural à qual o País estaria submetido. A resposta a essa tarefa, não menos importante do que a superação do atraso econômico, veio na forma da criação de um cinema antiindustrial, realizado com baixos custos, portanto, longe dos grandes estúdios. Há que se lembrar do fracasso do projeto de um cinema industrial encabeçado pela Vera Cruz em São Paulo. Esse cinema político seria a resposta da arte diante do comércio e dos valores da indústria cultural, portanto, um meio para a ação política, influenciado em grande parte pelos dogmas do CPC descritos acima.

Nesse contexto, os cineastas ligados ao Cinema Novo recorreram às alegorias como forma privilegiada para uma leitura efetiva da realidade brasileira e também para sua negação e superação. Por meio das alegorias seria possível manter uma relação de provocação e incitamento ao público para que reagisse perante tal situação. Constituíram-se assim filmes cheios de brechas, lacunas e fragmentos que buscavam colocar o espectador numa postura analítica frente à mensagem alegórica. Essa forma de narrar por meio de alegorias fazia parte da estratégia de enfrentamento à indústria cultural desses artistas engajados¹⁹³.

Em *Terra e Transe* e *O Bandido da Luz Vermelha*, a crítica à indústria cultural pode ser observada na exibição ostensiva do *Kitsch*, ou seja, daquilo que era considerado cafona e de mau gosto, nos cenários, nos figurinos e nos objetos que cercavam os personagens. N'O *Bandido* o recurso à colagem crítica e bem-humorada fez ruir toda uma iconografia conservadora e ufanista que celebrava a

¹⁹² *Ib.*, *passim*.

¹⁹³ Tropicália foi o movimento estético que melhor trabalhou as novas questões colocadas pela indústria cultural ao tomar consciência das contradições e da complexidade da mídia e da cultura de massas na sociedade e do ideário nacionalista, que pregava a pureza das raízes culturais brasileira. Cf. XAVIER, Alegorias do Subdesenvolvimento..., *op. cit.*

grandeza tropical. Na construção imagética do atraso e da inferioridade nacional, o negativo foi assumido positivamente como uma inclinação para o mau gosto.

As obras de Glauber Rocha da primeira metade da década de 60 deram uma forma ao pensamento de esquerda sobre o Brasil, sintetizados no manifesto *Uma Estética da Fome*, citado nas páginas anteriores. A força dessa estética estaria na sua característica de fazer da “fraqueza a sua força”, transformando em linguagem a miséria e a pobreza que até então não haviam sido construídas imageticamente pelo cinema. A idéia era questionar a “realidade do subdesenvolvimento” a partir da própria miséria que ele engendrava, segundo esse cineasta.

A prática de um cinema novo nos termos preconizados por Glauber Rocha originou uma leitura do Brasil arraigada às estratégias alegóricas. O recurso às alegorias marcou, então, o percurso de um cinema inclinado a pensar o Brasil como uma totalidade e colocando a teleologia da história e das formas cinematográficas ou a sua negação como um elemento importante para a compreensão das mudanças culturais daquele período. Esses filmes se inserem num momento bem particular da década de 60, quando as formas de narrar até então dominantes sofreram contestações, permitindo à busca pelo *télos* na história ser composta dentro de narrativas descontínuas e fragmentadas. O esforço de pensar o País por meio da construção alegórica como uma totalidade organizada rumo à revolução instaurou-se em meio às experimentações que questionavam a totalidade temporal homogênea e linear própria do cinema clássico. As alegorias construídas tanto em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* quanto em *Terra em Transe* têm uma forma particular de articular as temporalidades da experiência histórica narrada e a do próprio arranjo interno do filme¹⁹⁴.

O percurso alegórico traçado nos filmes citados não se furtou ao contexto histórico, pois a alegoria pensada como teleologia é típica de um olhar desenvolvido pelas esquerdas no Brasil pré-64. A possibilidade da revolução (*télos*) foi saudada por toda uma geração de intelectuais e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* pode ser lido como uma alusão ao desejo do sucesso revolucionário que foi historicamente frustrado. O esquema de história do filme procura afirmar a esperança ou, como afirma Ismail Xavier:

O futuro – a Revolução – é o elemento que organiza e dá sentido ao processo vivido. Seu esquema da história afirma a

¹⁹⁴ *Ib.*, p.12.

esperança, buscando a representação da consciência popular compatível com ela. O horizonte do discurso é o universal – a vocação do homem para a liberdade – mas o campo de atuação em que se manifesta esta história que cumpre fases rumo a um objetivo é a experiência nacional¹⁹⁵.

O trabalho deste autor sublinhou a força da alegoria do cinema dos anos 60, do Cinema Novo ao cinema marginal. Essa estratégia narrativa foi interpretada por ele como a disposição de uma geração em realizar não apenas a leitura do golpe militar, no que tange às alegorias produzidas pós-64, mas o esforço de leitura de uma crise – crise social do País subdesenvolvido e incompleto e crise das estruturas narrativas cinematográficas capazes de dar forma a essa crise. O primeiro momento foi o fracasso da idéia de revolução como um fim a ser alcançado na luta pela superação do atraso econômico e cultural, daí a antiteleologia da história. Depois, a crise constituída pelo embate contra as regras que se impunham à criação cultural pela consolidação da industrial cultural no País, em que a luta contra o filme “comercial” tornou-se um imperativo – daí a construção de estruturas narrativas experimentais.

Terra em Transe e *O Bandido da Luz Vermelha* foram filmes que negaram a teleologia da história, pois, após o golpe militar de 1964, não era possível acreditar na mudança através da mobilização popular em torno da revolução. Esse acontecimento histórico provocou duas atitudes frontais no cinema: a primeira foi a emergência de uma antiteleologia, na qual a teleologia desaparece como análise do desenvolvimento da sociedade, mas permanece como estrutura narrativa. Nesses filmes ainda há a busca pela explicação totalizante e definidora da identidade nacional, apesar da descrença no futuro da revolução.

Ainda de acordo com Ismail Xavier, no final da década de 60 o cinema marginal realizou a ruptura com a teleologia na história e na narrativa através da *estética do lixo*. A realidade brasileira desse período impulsionou jovens cineastas a buscar outros caminhos para a representação desgastada pela crítica antiteleológica. A saída foi assumir a antiteleologia como princípio organizador da própria forma cinematográfica. Novos caminhos começaram a ser trilhados a partir de novas preocupações estéticas. Como obras representativas dessa ruptura, o autor cita *O Anjo Nasceu* (Júlio Bressane, 1969), *Matou a Família e Foi ao Cinema*

¹⁹⁵ *Ib.*, pp. 12-3.

(Júlio Bressane, 1969) e *Bang Bang* (Andréa Tonacci, 1970), obras que confrontaram radicalmente as convenções narrativas aceitas pelo público.

Retomando as observações sobre os filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*, pode-se ter uma visão de como as estratégias alegóricas de Glauber Rocha se efetivaram na leitura do contexto histórico brasileiro. Naquele filme a câmara passeia de um lado para outro num clima de tensão, pois em nenhum momento a passividade toma conta da trama e nem mesmo os silêncios produzidos designam tranqüilidade. O espaço imagético está repleto de agitação, ansiedade e um nervosismo que busca levar o espectador à indignação. A preocupação do narrador foi construir imagetivamente os elementos de uma realidade que, da sua perspectiva, necessitava ser denunciada. Ele explicita esse ponto de vista acompanhando a trajetória de Manuel e Rosa seguindo, num primeiro momento, o beato Sebastião, e depois o cangaceiro Corisco. A mobilidade desses personagens vai apresentando a face miserável do sertão, suas mazelas e a exploração a que estavam submetidos. Na jornada desses sertanejos o messianismo religioso foi construído como um engano, assim como a violência selvagem do banditismo, restando apenas a força e a energia contida no próprio sertanejo – que, sozinho, deve realizar sua libertação através da violência revolucionária na direção da construção de um futuro de liberdade.

Glauber Rocha usou a poesia de cordel¹⁹⁶ como elemento narrativo formal no filme através do cego Júlio, que canta a saga de Manuel e Rosa fugindo da pobreza, da seca, do latifúndio, do messianismo e do banditismo rumo ao mar. Esse filme está impregnado da violência dos homens, da natureza e do narrador, que constrói através da câmera na mão e da luz sem filtros uma descrição dos dados da realidade como uma sucessão de choques. O narrador insiste em desmascarar o messianismo e o banditismo social, para ele a força dos homens seria a única capaz de mudar a ordem das coisas. Essa força é, no entanto, uma presença ausente nos personagens. Existe um determinismo que leva os homens a praticarem suas ações, o foco está fora dos personagens, transformando-os em “consciências totalmente alheias ou apenas capazes de intuir, em maior ou menor grau, sua missão dentro da

¹⁹⁶ Sobre a análise da poesia de cordel presente na narrativa de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ver TOLENTINO, *op. cit.*, pp. 171-98.

‘ordem maior’, sem possibilidade de explicá-la ou identificar suas raízes”¹⁹⁷, ou seja, há um impulso que conduz necessariamente o povo ao *télos* da história.

Em *Terra em Transe* uma crítica à visão teleológica da história permeia todo o filme, organizado como um grande *flashback* em que o poeta Paulo Martins agonizando relembra sua fracassada aventura política em Eldorado, alegoria do terceiro mundo. O narrador reconstituiu as situações de crise através do nervosismo da câmera e da trilha sonora que mistura ritmos e sons criando uma tensão entre som e imagem. O momento em que o líder populista Vieira, ao qual o poeta Paulo Martins havia se aliado, resolve desistir de lutar pelo poder usurpado pelo representante maior das forças conservadoras de Eldorado, Dom Porfírio Diaz, o som nervoso da bateria em tom marcial constrói o clima tenso, quase insuportável, vivido pelo poeta, que acaba num gesto romântico e desesperado, optando pela luta armada.

Ao longo do filme a montagem antagoniza som e imagem, revelando as contradições vividas pelo poeta Paulo Martins. Essa estrutura narrativa visa a compor a experiência histórica do poeta como um movimento da memória. Movimento ambíguo que, ao mesmo tempo em que parece mostrar a má consciência e as fragilidades diante do fracasso político, realiza o desmascaramento do poeta ao encenar *flashbacks* repetidas vezes e fazê-los dizer as ambições do poeta que falava em nome do povo. A ambivalência das imagens atua no sentido de possibilitar a composição de uma representação das manobras do poeta e da elite de Eldorado, que em última instância se equivalem. Nesse filme o narrador já não acredita na força revolucionária do “povo”, pois este estaria despreparado para tomar o poder. O narrador está decepcionado com o fracasso de uma utopia revolucionária, e ainda que culpe o povo por sua fraqueza também desmascara os ideais românticos do poeta, que desejava o poder para ser exercido em seu próprio nome.

O *Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, enuncia-se num primeiro momento como a biografia do bandido, personagem conhecido nos anos 60 através das crônicas policiais, para depois renunciar a qualquer ilusão de tratamento da realidade que não seja a realidade do próprio filme. As vozes dos locutores de um

¹⁹⁷ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar* – Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 112.

programa de rádio que funcionam como narradores formais no filme constroem esse personagem em fragmentos contraditórios e disparatados, que são multiplicados pelo narrador ao mostrar a angústia existencial do personagem e suas atitudes acanhadas como marginal. No jogo entre a voz do protagonista, a voz dos locutores e as imagens é produzido um choque, provocando uma fratura entre imagem/som. Essas vozes funcionam como instância organizadora que consegue colar os fragmentos da trama, como uma paródia à mídia. O narrador explicita a mediocridade dos meios de comunicação de massa insistindo em escancarar o quanto há de informações precárias e contraditórias circulando pela mídia sensacionalista. O tom irônico do narrador provoca o riso demolidor, expondo a própria mídia em ação.

Em *O Bandido da Luz Vermelha* a verdade é múltipla, ou simplesmente não existe, ou, ainda, a única verdade que existe é a do filme, descrito como um faroeste do terceiro mundo, ou simplesmente um filme de cinema. Há a realização de um jogo intertextual com o Cinema Novo, com o *film noir* (gênero policial norte-americano dos anos 40), com a *nouvelle vague* francesa e com a tradição da chanchada brasileira. Recusando qualquer mensagem moral ou solução possível contra a barbárie que descreve na tela, o narrador nega a visão teleológica do tempo histórico. Ainda que construa uma narrativa fragmentada, *O Bandido* não realizou uma ruptura com a teleologia narrativa, pois persiste o impulso alegórico na definição de um País pensado como uma totalidade, ainda que essa totalidade seja um microcosmo, a *Boca do Lixo*.

Esse filme estrutura-se por *flashbacks* e por circularidades. As indagações se repetem e também as encenações e os espaços, como a seqüência inicial com garotos em uma favela brincando sobre o lixo, que reaparece no final como o local escolhido para o bandido finalmente realizar o suicídio ensaiado inúmeras vezes. A morte do bandido não encerra o filme. Rapidamente, as vozes dos locutores da rádio irrompem para anunciar a aparição de objetos luminosos que estariam invadindo a terra. Em meio à fumaça, vê-se um grupo de favelados sambando sobre o lixo. As vozes encerram com o seguinte comentário: Voz masculina - “Conclusão: sozinho a gente não muda nada”. A voz feminina pergunta: - “E daí?” Essa negação total a moralizar ou conscientizar é uma provocação aos defensores da arte engajada e ao ideário do Cinema Novo. A cultura de massas é criticada, mas o filme está

contaminado por ela, caminhando na direção do Tropicalismo, que propunha uma deglutição crítica dos elementos da cultura de massa, sem cair no purismo da cultura nacional.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* havia a profecia “o sertão vai virar mar e o mar virar sertão”, na Eldorado de *Terra em Transe* a violência revolucionária é a única saída, ainda que seja apenas um grito desesperado, um gesto político e poético insano. Em *O Bandido da Luz Vermelha* a profecia sai da boca de um “anão boçal” que profere inúmeras vezes: “O terceiro mundo vai explodir, quem estiver de sapato não sobra, não pode sobrar. A solução para o Brasil é o extermínio, o extermínio total. Eu sou poeta e vejo”. Essa profecia ecoa como uma crítica contra qualquer utopia ou certeza da revolução redentora, assumindo o subdesenvolvimento como uma condição, e não um estágio a ser superado. Por meio da colagem o filme reconhece e legitima a tradição da chanchada no cinema brasileiro e a tradição do filme policial americano.

O *Bandido* pode ser classificado como um musical cafona, ou como “um faroeste sobre o terceiro mundo”. A citação ao policial americano é feita por meio de clichês: o policial durão, o corpo estendido no asfalto, a vida noturna na cidade. Cenas clássicas de perseguição policial, a câmera inclinada são citações que assumem outros significados dentro da realidade precária encenada. Não são meras repetições, pois buscam um diálogo com o olhar colonizado do espectador, acostumado àquelas convenções cinematográficas, por meio da ironia e do choque. O reconhecimento e legitimação do filme policial, da chanchada, assim como o privilégio dado à representação do mundo urbano e sua cultura presentes nesse filme marcaram o rompimento de jovens cineastas dispostos a radicalizar na experimentação cinematográfica com o Cinema Novo que, no final da década de 60, fazia a revisão de alguns de seus princípios buscando uma aproximação com o público e com o mercado cultural.

Até o momento, as discussões foram aqui encaminhadas no sentido de levantar as questões políticas e estéticas que marcaram o cinema nacional nos anos 50 e 60 e que também fizeram parte das lutas políticas e estéticas do diretor Ozualdo Candeias: a política dos autores, a produção de filmes baratos, a filmagem em locações, a experimentação, a luta contra a hegemonia do cinema produzido em Hollywood pela construção de uma narrativa fora dos padrões vigentes no cinema

clássico. Mas, para além desses pontos em comum entre Candeias e os cineastas do Cinema Novo, quais seriam as especificidades daquele cineasta? A resposta a essas questões foi buscada na interpretação da experiência temporal provocada na *estética da precariedade*.

Nesta *estética da precariedade* há uma narrativa da experiência histórica brasileira a partir do tempo presente, fraturado pela presença de sujeitos históricos marginalizados. Os personagens de Candeias experimentam o tempo presente como a única possibilidade de continuarem vivendo e as práticas e os valores que permanecem da experiência do mundo rural, apesar dos sucessivos deslocamentos, não são vividos como distância temporal ou como saudosismo de algo que não existe mais. Essas permanências são atualizadas pelo presente e são mobilizadas no processo de reterritorialização na cidade, sempre realizado às margens da cultura dominante. Tais presenças expropriadas e marginalizadas não são portadoras de nenhuma promessa revolucionária a ser realizada no futuro, nem sua tradição é uma reserva pura de nacionalidade com a qual se possa reinventar o País, pois são presenças ignoradas historicamente. Mas, acima de tudo, esses sujeitos marginalizados ao longo do desenvolvimento capitalista brasileiro não precisam de uma vanguarda iluminada que fale em seu nome e nem de piedade e comiseração do Estado brasileiro ou dos espectadores, que descobrem essas presenças ao aceitarem acompanhar a câmera de Candeias pelos espaços inusitados que ele construiu.

A *estética da precariedade* engendrou um tempo híbrido ao articular a mobilidade e a precariedade dos migrantes pobres como conteúdo e forma. A experiência de vida na fronteira desses personagens foi construída pelas mesclas entre a cultura oral caipira – suas falas, sua música, assim como as narrativas orais na forma de “causo” ou de parábolas – e as linguagens urbanas do cinema, da fotografia e do jornal. Na construção temporal constitutiva dessa *estética* há uma concepção do tempo que entende a “experiência da modernidade como repleta de justaposições anárquicas, encontros aleatórios, sensações múltiplas e significados incontrolláveis”¹⁹⁸, portanto, a natureza da percepção na modernidade é composta por fragmentos que embaralham a percepção do tempo como uma continuidade. O

¹⁹⁸ CHARNEY, Léo. “Num Instante: o cinema e a filosofia da modernidade”. In: CHARNEY; SCHWARTZ, *op. cit.*, p. 392.

movimento esvazia a certeza da presença estável e o instante é algo fugidio que salta para fora da continuidade temporal, questionando as crenças na ideologia do progresso. Essa percepção do tempo aparece problematizada pela fotografia, pelo cinema moderno e pela literatura.

Essa percepção moderna do tempo aparece mesclada a outro elemento que compõe o tempo híbrido da *estética da precariedade*. Este outro elemento é a noção do tempo daqueles que construíram sua subjetividade na vivência em meio à pobreza e a contingência que impõe como premência o colocar-se em movimento sempre, sem nunca se voltar para trás, pois há o risco de não sobreviver¹⁹⁹. A morte é o fim certo, por isso, projetar o futuro torna-se inútil e desnecessário, o importante é pulsar e sobreviver no presente.

¹⁹⁹ Um exemplo da mobilidade como um imperativo na vida das populações do Brasil e a maneira como essas populações percebiam o tempo podem ser pensadas a partir de um relato colhido de um morador do Vale do Paraíba por Alceu Maynard: “afirmava ser voz corrente entre os moradores da região que ‘quando uma pessoa se muda, na última viagem que faz com os terecos não deve olhar para trás, caso aconteça terá má sorte para o resto da vida’”. Cf. WISSENBACH, *op. cit.*, p. 69.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa em história partiu da obra do cineasta Ozualdo Candeias e construiu uma reflexão sobre a dinâmica das mudanças socioculturais vividas na cidade de São Paulo na segunda metade do século XX. Esse percurso foi realizado através da interpretação histórica dos seus filmes e da sua memória sobre as atividades cinematográficas realizadas na rua do Triunfo entre o final da década e 60 e o início dos anos 80. Para dar suporte a este trabalho, construiu-se uma metodologia atenta às características singulares da produção de imagens em movimento, buscando-se elementos na historiografia do cinema brasileiro, nos trabalhos da crítica de cinema e nas reflexões da semiótica para a compreensão do específico da criação cinematográfica na produção de sentidos. Esse movimento foi realizado para que não se tomasse a produção de Candeias como um pretexto para falar de um contexto social que existiria antes e independentemente de seus filmes, reduzindo, dessa maneira, as sutilezas de um pensamento complexo produzido em imagens.

As questões discutidas neste texto surgiram do olhar do cineasta sobre a cidade e da realidade que propôs para discussão através de imagens, além das nossas preocupações como pesquisadora situada no presente. Acompanhamos o percurso do cineasta pela história de São Paulo com base no lugar de diretor de cinema por ele construído na rua do Triunfo. Pensar São Paulo junto com Candeias a partir da região da *Boca do Lixo* significou um esforço de reconstrução do contexto no qual o cinema brasileiro foi constituído como um importante meio de intervenção cultural, ou seja, um lugar social de onde foi possível pensar e propor saídas para os problemas diagnosticados naquele momento histórico – a fome, a desigualdade social e o atraso cultural –, todas essas questões remetidas ao “subdesenvolvimento do País” por intelectuais, artistas e militantes políticos. Os artistas ligados ao cinema que se propuseram a pensar o Brasil e suas mazelas conceberam o enfrentamento à hegemonia da indústria cinematográfica americana (fosse na forma de luta por leis de incentivo e reserva de mercado ao filme nacional ou na forma de confronto às convenções narrativas estabelecidas por meio dessa indústria) como uma condição necessária para a realização de suas ambições políticas e estéticas. Candeias assumiu essas questões elaborando sua autoria em meio a cineastas que não

pensaram o cinema na perspectiva apontada acima, ou seja, a grande maioria que se concentrou na rua do Triunfo e foi responsável pela produção de inúmeros filmes que atraíram um grande número de espectadores às salas de cinema na década de 70 e início da de 80. Para os diretores e produtores da pornochanchada, dos *nordesterns* ou dos *westerns* feijoadas situados na *Boca do Lixo*, disputar a preferência do público significou criar filmes por meio das convenções cinematográficas aceitas por eles e pelo público.

A experiência de Candeias na região da *Boca do Lixo* ultrapassou o convívio com os profissionais do cinema – técnicos, atores, críticos, produtores e diretores - para transformar-se em um olhar investigativo sobre as sociabilidades marginais que buscavam a sobrevivência na rua do Triunfo e imediações e que ganhavam visibilidade nas crônicas policiais, como presença a ser combatida pelo poder público. Nos seus filmes, a *Boca do Lixo* e seus personagens mais famosos – prostitutas, moradores e trabalhadores da rua –, bem como os trabalhadores do cinema, foram fotografados e filmados, participando como tema central da sua produção cinematográfica. Através da “roliúde” tosca e efêmera constituída na rua do Triunfo foi possível a esse diretor produzir filmes que provocaram um deslocamento no olhar e permitiram que os problemas e as mazelas do Brasil fossem narrados por meio de outros personagens que não os consagrados pela memória de uma São Paulo pujante e moderna. Por meio da São Paulo construída em imagens pelas trajetórias percorridas por caminhantes dessa região “deteriorada” a dinâmica das mudanças sociais tecidas nesse contexto ganhou visibilidade.

A escolha do caipira pobre, da prostituta, dos portadores de deficiência física e mental permitiu que o diretor construísse um universo imagético em que, por meio dessas presenças, a pobreza, a violência constitutiva da desestruturação do mundo rural pelo urbano pode ser problematizada. As tensões provenientes das trocas realizadas entre o mundo rural e o urbano após a segunda metade do século XX não foram elaboradas por Candeias como a destruição do campo projetado como um mundo idílico ou lugar do atraso. Não houve a superação do passado pelo presente, mas uma sobrevivência das experiências culturais de matriz rural na cidade. Esse processo de desterritorialização e reterritorialização gerou misturas disparatadas, identidades híbridas que expunham a uma precariedade urbana sujeitos que historicamente buscaram a mobilidade para fugir da miséria e da exploração,

vivendo sempre nas franjas da sociedade capitalista construída em novos moldes a partir da intensificação da industrialização e da urbanização em São Paulo.

Esse processo social foi construído imagetivamente por Candeias através da *estética da precariedade*, na qual se rearticularam as práticas sociais e culturais referidas ao mundo rural como estratégia de sobrevivência no mundo urbano. O cinema de Candeias tratou dessas questões no tema e nas formas narrativas. Dessa maneira, a mobilidade espacial que marcou a existência do caipira pobre e da população sertaneja no Brasil é experimentada por meio da câmera que acompanha o caminhar a esmo de seus personagens. Na cidade, o constituir-se como uma presença em movimento constante carregava muito da experiência de deslocamento no campo para escapar à miséria. Essa disposição para construção de territórios flexíveis tornou-se uma estratégia para a adaptação do caipira à nova realidade da cidade. Vivendo na fronteira, esses personagens buscavam se apoiar em valores trazidos de sua experiência anterior, diante dos quais o narrador constituído nos filmes foi ambíguo, ora ironizando essas permanências – a submissão filial, a valorização do casamento e da virgindade da mulher ou o código de honra baseado na ética da preservação pessoal – como arcaísmos despropositados diante dos novos valores da sociedade que se forjava naqueles anos, ora localizando-os numa estratégia de preservação de laços familiares e de identidade precários.

Essas sociabilidades aos pedaços, mutiladas física e culturalmente por uma sociedade que crescia economicamente e empobrecia grande parte da população brasileira, não receberam piedade ou comiseração ao serem constituídas como personagens nos filmes de Candeias. Esses personagens que transitavam pelas ruas do centro velho de São Paulo, pela periferia e outros espaços em ruína eram pulsações que sobreviviam no presente em meio ao lixo, à negação de direitos de cidadania e toda carga de violência que ela expressa.

O tema da mobilidade do caipira pobre, entendido como deslocamento espacial e cultural, narrado por meio da mescla dos procedimentos narrativos do cinema, da fotografia, do jornal e da oralidade caipira, confrontou os elementos do cinema hegemônico e a experiência temporal por ele provocada. Nessa estratégia política e estética construída por Candeias para falar de questões que considerava importantes para a cultura brasileira, o tempo híbrido surgido entre os interstícios da cultura urbana e da oralidade do campo presente na cidade problematizou o

processo cultural daquele contexto histórico. A narrativa híbrida de Candeias faz que se experimente o presente vivido na cidade como uma mistura anárquica e aleatória de diferentes experiências culturais. Sensação intensificada pelos espaços fragmentados e desconexos presentes nos filmes. Essa experiência do tempo foi construída pelo olhar do narrador que mirava da cidade para o campo, mas esse olhar não foi resultado apenas da modernidade experimentada na cidade. A longa experiência de viver na contingência, dentro de um padrão mínimo de sobrevivência, colocava para essas sociabilidades marginais o imperativo da vida no presente.

A trajetória pessoal de Candeias – homem nascido em 1922, no interior de São Paulo, que vivenciou as mudanças ocorridas no campo e na cidade ao longo do século passado através dos sucessivos deslocamentos que realizou entre o campo e a cidade – o constituiu num observador sensível a essas trocas realizadas entre esses dois mundos, que no seu cinema nunca foram polaridades. O móvel, o fragmentário, o disparatado construído no cinema de Candeias foi o resultado da mescla entre a cultura urbana e a vivência das populações migrantes. Nessas inter-relações culturais, a mobilidade e a oralidade caipira deslocadas na cidade e pela cidade convivem com a precariedade social e cultural gerada na sociedade de massas que se configurava naqueles anos. Esse hibridismo cultural constitui a *estética da precariedade* e nela as tensões e os embates culturais próprios da vida na fronteira foram problematizados de maneira extraordinária.

Ao final dessa pesquisa, a obra de Candeias ainda se mostra como possibilidade aberta para a reflexão sobre as dinâmicas das transformações sociais e culturais vividas na segunda metade do século passado. Da perspectiva do historiador, foram feitas perguntas a essa obra, mas se sabe que os significados das imagens que produziu, se colocadas em diálogo com as obras de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, abririam novas possibilidades de interpretação a esse determinismo presente nos seus filmes, que coloca sempre seus personagens em luta contra um meio hostil, fazendo da sua aparente fragilidade sua força. Acredito ainda que os trabalhos sobre gênero seriam enriquecidos se se buscasse pensar as prostitutas constituídas em personagens em todos os filmes analisados. Essas personagens são desafiadoras para a reflexão sobre o lugar das mulheres pobres numa sociedade que se projetou como moderna, mas que estava imersa na violência e na brutalidade. Entre os caipiras pobres, os portadores de deficiência, a

mulher foi o sujeito social sobre o qual essa realidade foi especialmente implacável. Para chamar a atenção do espectador para a feiúra, a grossura da sociedade em que o País mergulhava a partir dos anos 50 Candeias filmou em locações, buscou atores longe dos padrões de beleza consagrados no cinema, criou estruturas narrativas agressivas para “dar seus recadinhos”.

Esse cinema voltado para pensar sujeitos sociais marginalizados historicamente, como o caipira pobre (esquecido pela memória que celebra a história dos imigrantes em São Paulo), a prostituta, os negros, os índios, os portadores de deficiência, propôs um olhar sobre a nação não como uma não totalidade homogênea e contínua, que solicita um viver nas fronteiras do presente. Situar-se no presente buscando mostrar as desigualdades, o absurdo e os disparates que constituíram a precária sociedade brasileira nas últimas três décadas foi o modo de Candeias buscar o futuro²⁰⁰.

²⁰⁰ BHABHA, *op. cit.*, p. 23.

BIBLIOGRAFIA

- ÂNGELO, Vitor. "Zézero". In: PUPPO, Eugênio (Org.). *Ozualdo R. Candeias 80 anos*. São Paulo, Heco Produções, 2002.
- ANTONACCI, Maria Antonieta M. "Do Cinema Mudo ao Falado: cenas da República de Weimar". In: *História*. São Paulo, Editora Unesp, 1991.
- ARANTES, Antonio Augusto. "A Guerra dos Lugares". In: *Paisagens Paulistanas*. Campinas, Editora da Unicamp/ Imprensa Oficial, 2000.
- _____. "Desigualdade e Diferença". In: *Paisagens Paulistanas*. Campinas, Editora da Unicamp/Imprensa Oficial, 2000.
- ARAÚJO, Inácio. "A Margem". In: PUPPO, Eugênio; HADDAD Vera (Orgs.). *Cinema Marginal e suas Fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. São Paulo, Heco Produções, 2001.
- _____. Diretor É Capaz de Unir o Belo ao Popular. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 1 jun. 1993, p. 5.
- ASSOCIAÇÃO VIVA O CENTRO. Disponível em: <<http://www.vivaocentro.org>>, acessado em 8 jan. 2006.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este Mundo É um Pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo, Cia das Letras, 1989.
- AUMONT, Jacques *et al.* *A Estética do Filme*. 2 ed. Campinas, Papirus, 1995.
- AUTRAN, Arthur. *Alex Vianny: crítico e historiador*. São Paulo/Rio de Janeiro, Perspectiva/Petrobrás, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1981.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. 7 ed. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3 ed. São Paulo, Brasiliense, 1994.

- _____. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. 7 ed. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- _____. *Rua de Mão Única*. 5 ed. São Paulo, Brasiliense, 1995.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que É Sólido Desmancha no Ar*. São Paulo, Cia. das Letras, 1986.
- BERNADET, Jean-Claude *O Vôo dos Anjos*: Bressane e Sganzerla. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- _____. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo, Annablume, 1995.
- _____. *O que É Cinema*. 11 ed. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- BOLLE, Wille. *Fisionomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin*. 2 ed. São Paulo, Edusp, 2000.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 4 ed. São Paulo, Cia das Letras, 2003.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 3 ed. São Paulo, Cia das Letras, 1994.
- BRESCIANI, Maria Stella M. *Londres e Paris no Século XIX: o espetáculo da pobreza*. 7 ed. São Paulo, Brasiliense, 1992.
- BURCH, Noël. *A Práxis do Cinema*. Lisboa, Estampa, 1973.
- BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo, Ed. da Unesp, 1992.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de Muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo, Editora 34/Edusp, 2000.
- CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. 7 ed. São Paulo, Cia das Letras, 1995.
- CAMARGO, Cândido Procópio Ferreira de et al. *São Paulo 1975: crescimento e pobreza*. 5 ed. São Paulo, Edições Loyola, s.d.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed. São Paulo, Edusp, 2003.

- CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito*. 10 ed. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2004.
- CASTRO, Hebe. "História Social". In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro, Campus, 1997.
- CENTRO de Referência Educacional. Alfabetização de Adultos na Pauta das Políticas Educacionais. Disponível em: <<http://www.centrorefeducacional.com.br/histadul.htm>>. Acessado em 4 jan. 2006.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. 4 ed. Petrópolis, Vozes, 1999.
- CESARINO, Flávia. *O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo, Scritta, 1995.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo, Cosac & Naïf, 2001.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa, Difel, 1990.
- CHAUÍ, Marilena et al. *Política Cultural*. Porto Alegre, Mercado Aberto, Fundação Wilson Pinheiro, 1984.
- _____. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2000.
- _____. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: seminários*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- _____; PELBART, Peter Pál; MEZAN, Renato. Subjetividades Contemporâneas. *Revista do Instituto Sedes Sapientae*. São Paulo, n. 1, 1997.
- COUTINHO, Eduardo; XAVIER, Ismail; FURTADO, Jorge. "O Sujeito (Extra) Ordinário". In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.). *O Cinema do Real*. São Paulo, Cosac & Naïf Edições, 2005.
- COUTO, José Geraldo. Ozualdo Candeias Termina *O Vigilante*. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 1 jun. 1993, p. 5.

- CRUZ, Heloísa de Faria. *São Paulo em Papel e Tinta: periodismo e vida urbana 1890-1915*. São Paulo, Educ/Fapesp, 2000.
- CUNHA, Newton. *Moda de Viola. Dicionário Sesc: a linguagem da cultura*. São Paulo, Perspectiva/Sesc São Paulo, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações 1972-1990*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.
- _____. *Cinema I. A imagem-movimento*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema II. A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- _____; GUATARRI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia v. 3*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1996.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Hermenêutica do Quotidiano na Historiografia Contemporânea. Projeto História 17: Trabalhos da Memória*. São Paulo, Educ, nov. 1998.
- _____. "Impasses do Inorgânico". In: D'INCAO, Maria Angela (Org.). *História e Ideal: ensaios sobre Caio Prado Jr.* São Paulo, Brasiliense/Editora da Unesp/Secretaria de Estado da Cultura, 1989.
- DICIONÁRIO LABOCINE. Copião. Disponível em: <<http://www.labocine.com.br/dicionário>>. Acessado em 15 mar. 2006.
- DUARTE, Geni Rosa. *Múltiplas Vozes no Ar: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40*. 2000. Tese (Doutorado em História Social) apresentada à Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.
- DUTRA, Roger Andrade. *Da Historicidade da Imagem à Historicidade do Cinema. Projeto História 21: história e imagem*. São Paulo, Educ, nov. 2000.
- FENELON, Déa et al. (Orgs.) *Muitas Memórias, Outras Histórias*. São Paulo, Olho D'Água, 2004.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo, Limiar, 2000.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Heterônimos e Cultura das Bordas: Rubens Lucchetti. Revista USP: Dossiê Música Brasileira*. São Paulo, n. 4, dez./1989 - fev/1990.
- _____. *Os Livros de Sonhos: texto e imagem. Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 10, n. 2, jul./dez. 2004.
- FERRO, Marc. *As Revoluções no Cinema. O Olho da História: revista de*

- história contemporânea. Salvador, n. 4, 1997.
- _____. *Cinema & História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- _____. “O Filme: uma contra-análise da sociedade?” In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.
- FONSECA, Carlos. Candeias na Estrada do Cinema. *Filme Cultura*, ano II, n. 10, 1968.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. 4 ed. São Paulo, Fundação Editora da Unesp, 1997.
- GADAMER, Hans-Georg. *O Problema da Consciência Histórica*. Rio de Janeiro, Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- _____. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo, Ática, 1992.
- GAMO, Alessandro. *Aves sem Rumor: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias*. 2000. Dissertação (Mestrado) em Multimeios, apresentada à Unicamp, São Paulo.
- GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo, Cia das Letras, 1987.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. “Zézero”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1986.
- GRANET-ABISSET, Anne Marie. O Historiador e a Fotografia. *Projeto História 24: artes da história & outras linguagens*. São Paulo, Educ, jun. 2002.
- GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. “Mais além da ‘Cultura’: espaço, identidade e política da diferença”. In: ARANTES, Antonio Augusto (Org.). *O Espaço da Diferença*. Campinas, Papirus, 2000.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo, Revista dos Tribunais, 1990.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 4 ed. Rio de Janeiro, DP&A, 2000.

- _____. “Notas sobre a Desconstrução do ‘Popular’”. In: *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte/Brasília, Editora UFMG/Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- HANSEN, Miriam Bratu. “Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo, Cosac & Naïf Edições, 2001.
- HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 13 ed. São Paulo, Edições Loyola, 2004.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo, Cia das Letras, 1995.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.
- HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *Cadernos Cidade de São Paulo 12: bairro dos Campos Elíseos*, 1995.
- JOANIDES, Hiroito de Moraes. *Boca do Lixo*. São Paulo, Labortexto Editorial, 2003.
- JOLY, Martine. *A Imagem e a sua Interpretação*. Lisboa, Edições 70, 2003.
- KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo, Ática, 1986.
- LEITE, Miriam L. Moreira. “Texto Visual e Texto Verbal”. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam L. Moreira (Orgs.). *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, Papirus, 1998.
- LEUTRAT, Jean-Louis. *Uma Relação de Diversos Andares: cinema & história*. In: *Imagens. Cinema 100 anos*. Campinas, Editora da Unicamp, v. 5, s.d.
- LIMA, Gláucia A Ribeiro de. *Filmar o Mundo, Projetar São Paulo: crônicas de viagem de Antonio de Alcântara Machado, 1925-1935*. 2001. Dissertação (Mestrado em História) apresentada a Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.
- LISSOVSKY, Maurício. “Sob o Signo do ‘Clic’”: fotografia e história em Walter

- Benjamin". In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam L. Moreira (Orgs.). *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, Papirus, 1998.
- LÖWENTHAL, David. Como Conhecemos o Passado. *Projeto História*. São Paulo, n. 17, nov. 1998.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*. São Paulo, Papirus, 1997.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedaco: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- MARCOS, Plínio. *Plínio Marcos: melhor teatro*. São Paulo, Global, 2003.
- MARTINS, José de Souza. "A Vida Privada nas Áreas de Expansão da Sociedade Brasileira". In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da Vida Privada no Brasil* v. 4: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo, Cia das Letras, 2004.
- MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de Estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. "A Temporalidade". In: *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo, Estação Liberdade, 2000.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. Dimensões Históricas do Documentário Brasileiro no Período Silencioso. *Revista Brasileira de História: história e manifestações visuais*. São Paulo, Anpuh, v. 25, n. 49, jan./jun. 2005.
- _____. *Os Limites de um Projeto de Monumentalização Cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1937) de Humberto Mauro*. 2001. 2 v. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) apresentada à Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MOTTA, Lia. "A Apropriação do Patrimônio Urbano: do estético-estilístico nacional ao consumo visual global". In: ARANTES, Antonio A. (Org.). *O Espaço da Diferença*, Campinas, Papirus, 2000.

- NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História*, n. 10, 1993.
- PINTO FILHO, Júlio César Pimentel. *Borges, uma Memória do Mundo: ficção, memória, história*. 1995. Tese (Doutorado) apresentada à FFLCH da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- NOVA, Cristina. A “História” Diante dos Desafios Imagéticos. *Projeto História* 21: história e imagem. São Paulo, Educ, v. 21, nov. 2000.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- PARENTE, André. *Ensaio sobre o Cinema do Simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro, Pazulin, 1998.
- _____. *Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, Papirus, 2000.
- PÉLBART, Peter Pál. *O Tempo Não-Reconciliado*. São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 1998.
- PEREIRA, Rodrigo da Silva. *Western Feijoadá: o faroeste no cinema brasileiro*. 2002. Dissertação (Mestrado) em Comunicação Social, apresentada à Universidade Estadual Paulista, Bauru.
- POMIAN, Krzysztof. “História Cultural, História dos Semióforos”. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (Orgs.). *Para uma História Cultural*. Lisboa, Editorial Estampa, 1998.
- PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO. *Limite*. Disponível em <<http://www.puc.rio.br/jorn>>. Acessado em 19 jul. 2004.
- PORTARIAS de Ordem Geral do Prefeito 1951-1953, n. 22 , 12 jun. 1953, 1945, DPH.
- PUPPO, Eugênio. *Ozualdo Ribeiro Candeias 80 anos*. São Paulo, Heco Produções, 2002.
- _____; HADDAD, Vera. *Cinema Marginal e suas Fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. São Paulo, Heco Produções, [2001].

- RAGO, Luzia Margareth. *Do Cabaré ao Lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985;
- _____. *Os Prazeres da Noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.
- RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal: a representação em seu limite*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- _____. *História do Cinema Brasileiro*. 2 ed. São Paulo, Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- _____; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2000.
- ROCHA, Aristides Almeida. O rio e a sua história. Disponível em: <<http://www.redesaguas.org.br>> Acessado em 3 jan. 2006.
- ROCHA, Glauber. *Glauber Rocha: revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naïf, 2003.
- _____. Uma Estética da Fome. *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965,
- ROLNICK, Raquel. *O que É Cidade*. 3 ed. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- _____. *A Cidade e a Lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo, Studio Nobel/Fapesp, 1997.
- RONCAYOLO, Marcel. Cidade. In: *Enciclopédia Einaudi: 8 região*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.
- _____. Território. In: *Enciclopédia Einaudi: 8 região*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.
- ROSENSTONE, Robert. História em Imagens, História em Palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens. *Olho da História: revista de história contemporânea*. Salvador, 1(5), set. 1998.
- SALIBA, Elias T. "A Produção do Conhecimento Histórico e suas Relações com a Narrativa Fílmica". In: *Lições com Cinema*. São Paulo, FDE, v. 1, 1993.
- _____. História e Mobilidade em *Central do Brasil*. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (Orgs.). *A História Vai ao Cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. Rio de Janeiro, Record, 2001.

- _____. Robôs, Dinos e Outros Simulacros: o limiar da utopia no cinema e na história. *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro, Vozes, n. 1, jan./fev.1994.
- SALVADORE, Valdir. *São Paulo em Preto & Branco: cinema e sociedade nos anos 50 e 60*. São Paulo, Annablume, 2005.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo, Estação Liberdade, 2001.
- SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo, Edusp, 1997.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo, Ed. Unesp, 2004.
- SELIGMAN, Flávia. *O Brasil É Feito de Pornôs: o ciclo da pornochanchada nos país dos militares*. 2000. Tese (Doutorado), apresentada à ECA-USP, São Paulo.
- SENNET, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo, Cia das Letras, 1988.
- SEVCENKO, Nicolau. *A Corrida para o Século XXI*. São Paulo, Cia das Letras, 2001.
- _____. *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, Cia das Letras, 1992.
- _____. *Pindorama Revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*. São Paulo, Peirópolis, 2000.
- SEVERINO, Joaquim Severino. *Metodologia do Trabalho Científico*. 22 ed. São Paulo, Cortez Editora, 2002.
- SGANZERLA, Rogério. *Por um Cinema sem Limite*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2001.
- SIMÕES, Inimá. *O Imaginário da Boca*. São Paulo, Secretaria Municipal da Cultura, Cadernos 6, 1981.
- _____. *Salas de Cinema em São Paulo*. São Paulo, Secretaria Municipal da Cultura, 1990.
- SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (Orgs.). *A História vai ao*

- Cinema*: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores. Rio de Janeiro, Record, 2001.
- SOUSA, Fábio Gutemberg R. Bezerra de. *Cartografias e Imagens da Cidade: Campina Grande 1920-1945*. 2001. Tese (Doutorado em História) apresentada à Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *O Estado Contra os Meios de Comunicação (1889-1945)*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2003.
- SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. "Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha". In: ABDALA JR. Benjamin (Org.). *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo, Boitempo, 2004.
- SPOSATI, Aldaíza. Desejo de São Paulo. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n. 45, jul. 1996.
- THOMPSON, E. P. *A Miséria da Teoria ou um Planetário de Erros*: uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.
- _____. *As Peculiaridades dos Ingleses e outros Artigos*. Campinas, Ed. da Unicamp, 2001.
- TOLEDO, Caio Navarro de. *O Governo Goulart e o Golpe de 64*. 9 ed. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- TOLENTINO, Célia Aparecida F. *O Rural no Cinema Brasileiro*. São Paulo, Ed. Unesp, 2001.
- VAINFAS, Ronaldo. "História das Mentalidades e História Cultural". In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.) *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro, Campus, 1997.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. 2 ed. Campinas, Papirus, 2002.
- VERNET, Marc. "Cinema e Narração". In: AUMONT, Jacques et al. *A Estética do Filme*. 2 ed. São Paulo, Papirus, 2002.
- WHITE, Hayden V. *Trópicos do Discurso*: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo, Edusp, 1994.
- WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade*: na história e na literatura. São Paulo, Cia das Letras, 1989.

- _____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.
- WINSTON, Brian. "A Maldição do 'Jornalístico' na Era Digital". In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.). *O Cinema do Real*. São Paulo, Cosac & Naïf, 2005.
- WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. "Da Escravidão à Liberdade: dimensões de uma privacidade possível". In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da Vida Privada no Brasil v. 3: República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo, Cia das Letras, 2004.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- _____. *O Cinema Brasileiro Moderno*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2001.
- _____. *O Olhar e a Cena*. São Paulo, Cosac & Naïf, 2003.
- _____. *Sertão Mar – Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- ZUKIN, Sharon. "Paisagens do século XXI: notas sobre a mudança social e o espaço urbano". In: ARANTES, Antonio A. (Org.). *O Espaço da Diferença*. Campinas, Papirus, 2000.
- _____. "Paisagens Urbanas Pós-Modernas: mapeando cultura e poder". In: ARANTES, Antonio (Org.). *Espaço da Diferença*. Campinas, Papirus, 2000.

FONTES

CANDEIAS, Ozualdo R. *Uma Rua Chamada Triumpho*. 2 ed. São Paulo, Ozualdo R. Candeias, 2002.

_____. Entrevista. *Contracampo. Revista de Cinema*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br>>. Acessado em 15 nov. 2004.

_____. Entrevistas realizadas com o autor para este trabalho. São Paulo, set.2004.

FONTES FÍLMICAS

A Margem. Direção, roteiro, montagem e produção: Ozualdo R. Candeias. Fotografia: Belarmino Mancini. Música: Luiz Chaves e Zimbo Trio. Elenco: Mário Benvenuti, Valéria Vidal, Bentinho, Lucy Rangel, Telé, Karé, Paula Ramos, Brigitte, Ana F. Mendonça. Premiado com o Coruja de Ouro de Direção, Atriz Coadjuvante e Música de 1967; prêmio ofertado pelo Instituto Nacional de Cinema (INC)/Adicional de Qualidade de 1968; prêmio ofertado pelo INC/Menção Honrosa para a Música e para a Atriz no III Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 1967; prêmio Governador do Estado de São Paulo de Melhor Diretor, Melhor Atriz e Melhor Música de 1967. São Paulo, 1967, 35 mm, P&B, 96 min.

Uma Rua Chamada Triumpho 1969-70. Direção, roteiro e fotografia: Ozualdo R. Candeias. Montagem: Luiz Elias. Música: Vidal França. Produção: Jorge Alberto M. Teixeira, Antônio Roberto de Godoy e Cesário Felfiti. São Paulo, Cinegeral e Loin Filmes Produções Cinematográficas, 1971, 35 mm, P&B, 11 min.

Uma Rua Chamada Triumpho 1970-71. Direção, roteiro e fotografia: Ozualdo R. Candeias. Montagem: Luiz Elias. Música: Vidal França. Produção: Jorge Alberto M. Teixeira, Antônio Roberto de Godoy e Cesário Felfiti. São Paulo,

Cinegeral e Long Filmes Produções Cinematográficas, 1971, 35 mm, P&B, 9 min.

Zézero. Direção, roteiro, fotografia e produção: Ozualdo R. Candeias. Montagem: Luiz Elias. Música: Vidal França. Elenco: Milton Pereira, Isabel Antinópolis, Maria Gizélia, Palmira Balbina de Almeida, Maria das Dores de Oliveira, Maria Nina Ferraz, Carlos Biondi e Arnaldo Galvão. São Paulo, 1974, 35 mm, P&B, 31 min.

O Candinho. Direção, roteiro, fotografia, montagem e produção: Ozualdo R. Candeias. Música: Ozualdo R. Candeias e Belmiro. Elenco: Eduardo Llorente, Shirley Grechi, Ivani Ross, Antônio Gonçalves Cury, Alfredo Almeida, José da Conceição, Maria de Jesus, Ubaldo Candeias, Maria Silva e José Lopes. Prêmio Governador do Estado de São Paulo de 1976. São Paulo, 1976, 35 mm, P&B, 33 min.

Bocadolixocinema ou Festa na Boca. Direção, fotografia e montagem: Ozualdo R. Candeias. Produção: Sady Scalante. São Paulo, 1976, 35 mm, p&b, 12 min.

Aopção ou As Rosas da Estrada. Direção, roteiro, fotografia, montagem e produção: Ozualdo R. Candeias. Elenco: Carmen Angélica, Alan Fontaine, Cristina Gondinho, Carmen Ortega, Virgílio Roveda, Lair Norton, Júlia Veloso, Zé Risonho, Cláudio Camargo e Jasa. Prêmio: Leopardo de Bronze no XXXIV Festival de Locarno, em 1981. São Paulo, Prodsul Produções Cinematográficas, Secretaria de Estado da Cultura do Governo de São Paulo e Embrafilme, 1981, 35 mm, p&b, 87 min.

As Bellas da Billings. Direção, roteiro, montagem e produção: Ozualdo R. Candeias. Música: Almir Sater. Elenco: Carlos Ribeiro, Almir Sater, Mário Benvenuti, José Mojica Marins, Claudete Joubert e Silvia Gles. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura do Governo de São Paulo e Embrafilme, 1987, 35 mm, color., 90 min.

O Vigilante. Direção, roteiro, fotografia e produção: Ozualdo R. Candeias. Montagem: Máximo Barro. Música: Edu Roque. Elenco: Ariela Goldmann, Bárbara Fazio, Francolino, Mara Prado, Marly Gonçalves, Margareth Abrão, Rogério Costa, Sidney Góes, Solange Abreu, Walter Carlos, Wilson Roncatti, Jairo Ferreira e Rajá Aragão. Prêmio Especial do Júri no XXV

Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 1992. São Paulo, Candeias Produções Cinematográficas e Secretaria de Estado da Cultura do Governo de São Paulo, 1992, 35 mm, Cor, 77min.

FONTES HEMEROGRÁFICAS

CAHIERS DU CINÈMA. Cinéma 68. Paris, Editions de L'Étoile, numéro hors-série, 1998.

CINEASTA. "Nunca Tive Lucro com meus Filmes". São Paulo, Ação Ltda., n. 1, set./out. 1982, pp.14-5.

CINECLUBE OFICINA. *Ciclo de Cinema Bandido*. Entrevistas, s/d.

CINEMA EM CLOSE-UP. São Paulo, Mek Editores Ltda., n. 8, 1976.

_____. São Paulo, Mek Editores Ltda., n. 11, 1976.

CONTRACAMPO Revista de Cinema. *Dossiê Ozualdo Candeias*, n. 25/26, 2001. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br>>. Acessado em 15 nov. 2004.

FILME CULTURA. Candeias na Estrada do Cinema. Ano II, n. 10, p. 23, 20 jul. 1968.

FOLHA DE S. PAULO. O Cinema de 91 Mostra um Brasil que não Deu Certo e Busca a Saída. Caderno Ilustrada, [1992].

_____. Diretor É Capaz de Unir o Belo ao Popular. Caderno Ilustrada, 1 jun. 1993, p. 5.

O ESTADO DE S. PAULO. Candeias Filma Saga dos Bóias-Frias. Caderno 2, 1992.

_____. 'Belas' Mostra que Miséria não É Bonita. Caderno 2, p. 5, 25 jan. 1994.

FILMES DE REFERÊNCIA

O Bandido da Luz Vermelha. Dir. Rogério Sganzerla. DVD, Riofilme e Sagres Vídeo, Rio de Janeiro, 1968, p&b, 92 min.

Limite. Dir. Mário Peixoto. VHS, Funarte, Rio de Janeiro, 1931, Coleção Tesouros do Cinema Brasileiro, p&b, 35 mm, 120 min, silencioso.

Matou a Família e Foi ao Cinema. Dir. Júlio Bressane. Rio de Janeiro, 1969, p&b, 80 min.

Noite Vazia. Dir. Walter Hugo Khoury. VHS, São Paulo, 1964, Isto É Cinema Brasileiro n. 13, p&b, 98 min.

O Povo Brasileiro 4. Brasil Caipira. Dir. Flávio Frederico e Mauro Frias. VHS, Superfilmes, São Paulo, color., s.d.

São Paulo S/A. Dir. Luiz Sérgio Person. São Paulo, 1965, p&b, 90 min.

São Paulo, Sinfonia da Metrópole. Dir. Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig, São Paulo, 1929, p&b, 70 min.

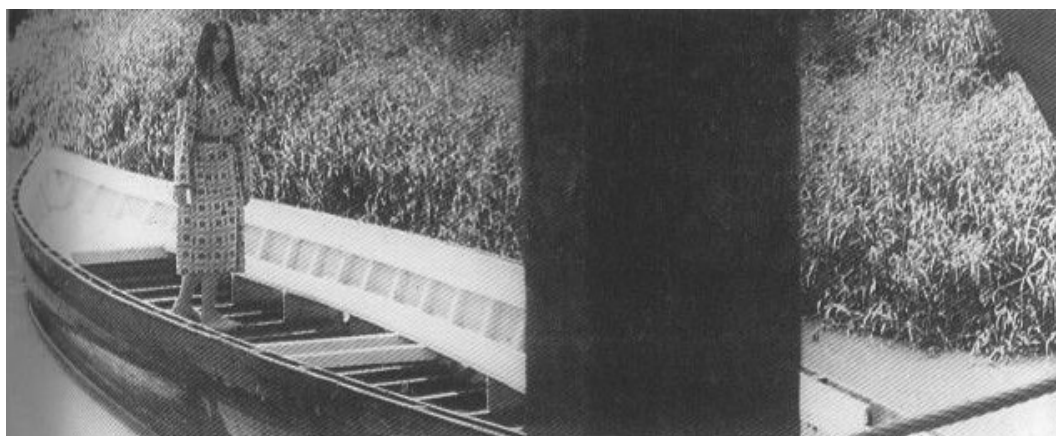
FONTES FOTOGRÁFICAS

CANDEIAS, Ozualdo Ribeiro. *Uma Rua Chamada Triumpho*. São Paulo, Simone R. Candeias, 2001.

ANEXOS

A Margem – 1967



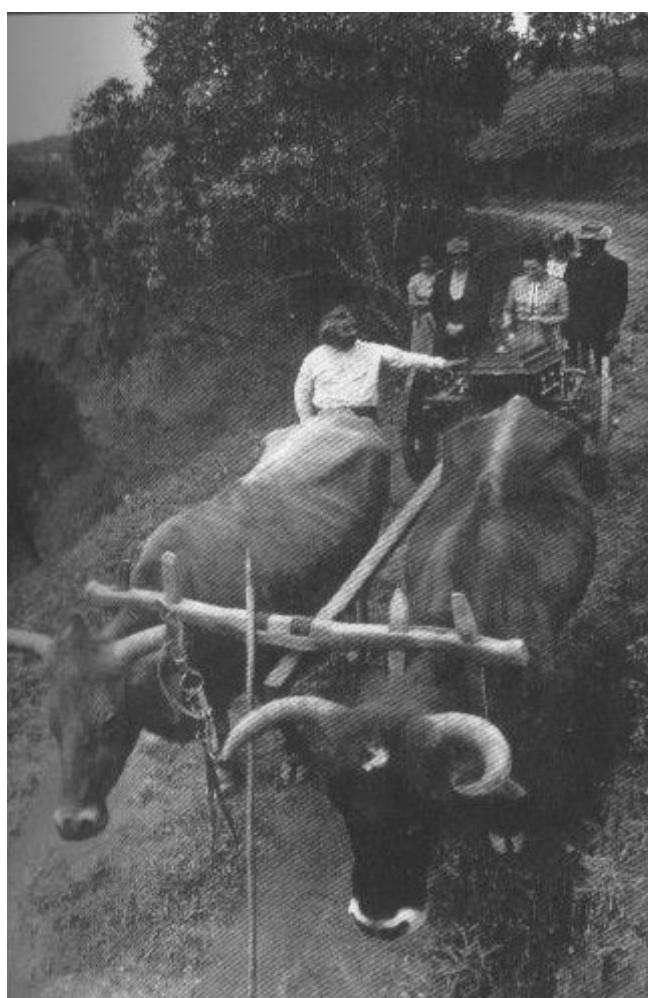




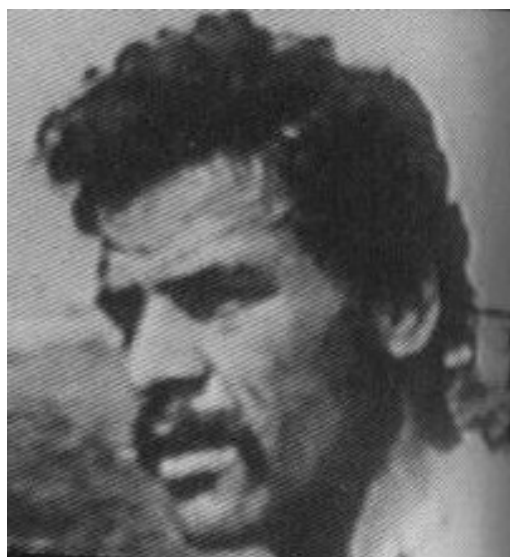


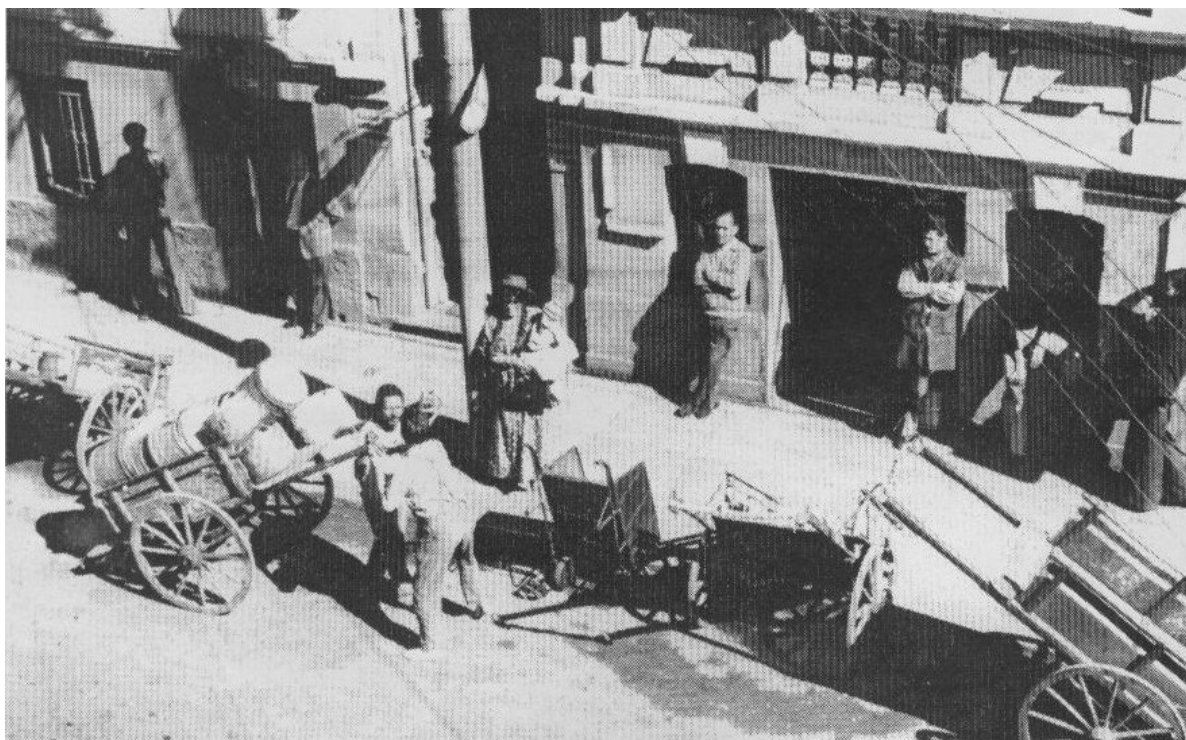


A Herança – 1971





Zézero – 1974

O CANDINHO – 1976

Aopção – 1981

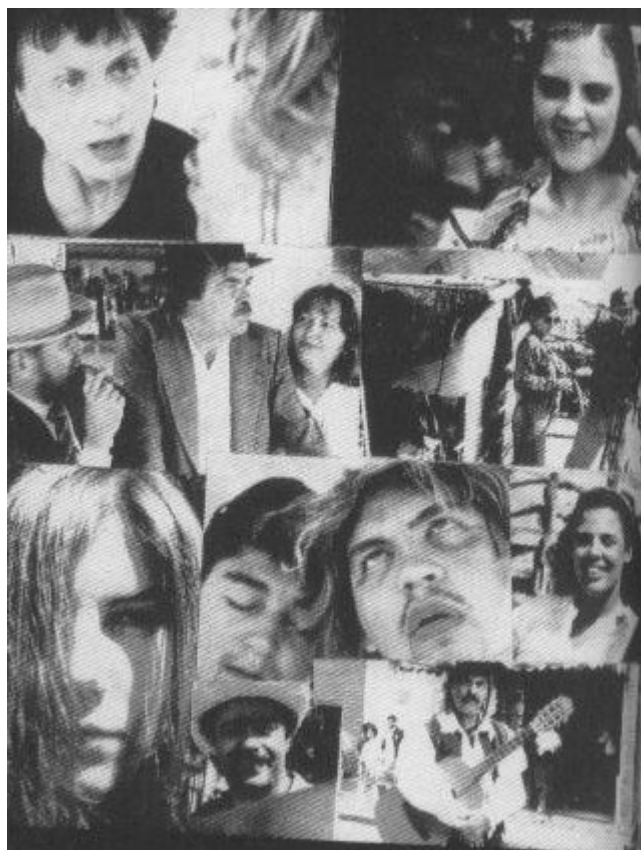
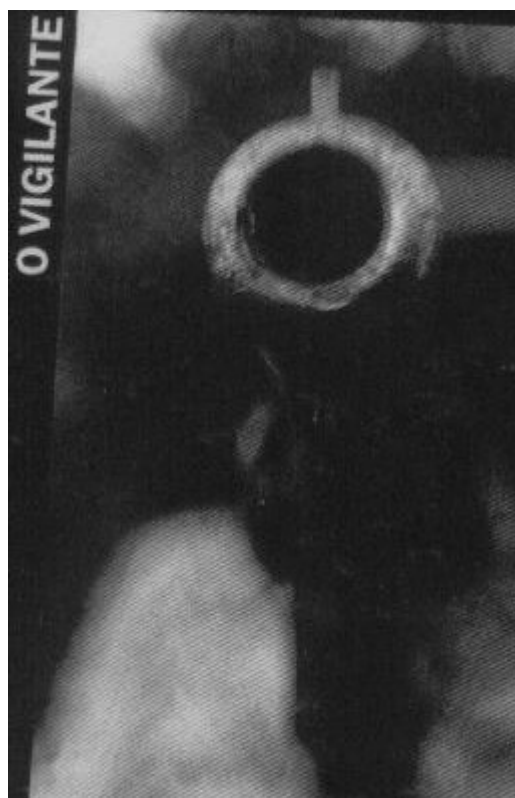




As Bellas da Billings – 1987



O Vigilante – 1992





Manelão, o caçador de orelhas – 1982

