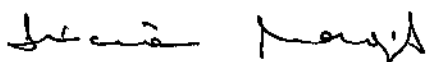


**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM MULTIMEIOS**

**AVES SEM RUMO:
A transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias**

ALESSANDRO CONSTANTINO GAMO

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. **Alessandro
Constantino Gamo** e aprovada pela
Comissão Julgadora em 12/01/2000



Prof. Dra. Lúcia Nagib
-orientadora-

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de Mestre
em Multimeios sob a orientação da Prof.^a
Dra. Lúcia Nagib.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
CAMPINAS – 2000 SEÇÃO CIRCULANTE



UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	T/UNICAMP
	G148a
V.	Ex.
TOMBO BC/	44606
PROC.	16-392101
C	☐
D	☒
PREC.	R\$ 11,00
DATA	18/05/01
N.º CPD	

CM00156305-B

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

G148a
a

Gamo, Alessandro Constantino
Aves sem rumo : a transitoriedade no cinema de
Ozualdo Candeias / Alessandro Constantino Gamo.
Campinas, SP :[s.n.], 1999.

Orientador : Lucia Nagib.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Candeias, Ozualdo. 2. Cinema - Brasil. 3. Cinema
experimental. I. Nagib, Lucia. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Agradecimentos:

À Lúcia Nagib, à Jutilde da Cinemateca Brasileira, ao Noel dos Santos Carvalho, aos professores Paulo Bastos Martins e Adilson Ruiz. Aos funcionários do Departamento de Multimeios e da CPG do IA. Ao Bernardo Ricupero, ao Luíz Bernardo Pericás e ao Flavio Guirlen.

Aos meus pais Antonio e Hermelinda.

À Claudia Consuelo Amigo Pino.

Especialmente ao Ozualdo Candeias.

À CAPES.

ÍNDICE:

Introdução	4
Capítulo um: <u>Aves sem rumo</u>	8
Paralelos	11
<i>Manelão, O Caçador de Orelhas</i>	13
<i>O Vigilante</i>	17
Capítulo dois: <u>A Ética no Lixo</u>	
<i>A Margem</i>	22
<i>A Composição do Espaço de Perambulação</i>	26
<i>A Barqueira Revelada</i>	30
<i>As Bellas da Billings</i>	32
Capítulo três: <u>Perambulações e Improvisação</u>	
<i>Candeias e o Registro ‘reportagem’</i>	39
Capítulo quatro: <u>Intervenções Resignadas</u>	55
<i>Manifestações sonoras no Brasil</i>	59
<i>Ruídos: Intervenção e deboche</i>	61
<i>Música: Solidão e lembranças</i>	67
<i>Voz: Presenças e ausências</i>	73
Conclusão	79
Anexo - Entrevista	83
Bibliografia	90

Resumo

Este trabalho aborda a obra do cineasta Ozualdo Candeias, diretor cuja imagem está associada ao cinema feito na região da Boca do Lixo em São Paulo e que se tornou uma espécie de patriarca dos cineastas ‘marginais’ paulistanos. Pretendemos analisar a presença de uma transitoriedade, característica manifestada pela perambulação dos personagens, por um deslocamento incessante que está relacionado com a sua condição de marginalidade social.

Essa transitoriedade extrapola a temática dos filmes, para impregnar escolhas estéticas e narrativas, de tal modo que permite a aproximação de alguns filmes de Candeias com o gênero *western spaghetti*.

Por outro lado, Candeias parece conformar um universo inteiramente original, onde alguns de seus personagens, vivendo em meio ao lixo, se orientam por uma ética específica nesse ambiente segregado.

Na análise formal, tentamos apontar as afinidades com a transitoriedade, tanto na composição das imagens, como na problematização da banda sonora.

Introdução

Este trabalho pretende abordar uma parte da obra de Ozualdo Candeias procurando encontrar indicações do que chamaremos de *transitoriedade* e que traduz algumas características presentes em seus filmes. O caráter de marginalidade de seus personagens em relação à sociedade civil estabelece uma impossibilidade de contatos duradouros deles entre si e com o mundo ao redor. Há uma inconstância dos personagens que pode ser percebida em suas perambulações por diversos lugares, constituindo uma dificuldade de *ancoragem*, trabalhada pelo cineasta em várias esferas.

Percebemos que há afinidades eletivas entre essas características dos personagens e escolhas estéticas e temáticas feitas pelo cineasta. Essas coincidências nortearão nossas buscas de referências, sendo que as divisões deste trabalho pretendem vislumbrar as diferentes formas como Candeias trabalha a condição de transitoriedade. A procura de elos seguros baseados em relações de influência nos filmes de Ozualdo Candeias se revelaria uma busca problemática, por se tratarem de filmes com um forte tom experimental. Por isso basearemos nossa pesquisa na ‘investigação’ dos pontos em que ocorrem essas afinidades eletivas. Em decorrência de tais afinidades entre a temática da transitoriedade e as escolhas do cineasta em diferentes esferas poderemos esclarecer aspectos de sua obra, suas combinações e orientações.

Na filmografia de Candeias encontramos uma preocupação social representada de maneira diversa do que se observa em outros filmes brasileiros, apresentando particularidades únicas que serão analisadas neste trabalho. Seus filmes privilegiam personagens marginalizados, rurais e urbanos, que perambulam constantemente, sem encontrar um local para se fixar. Personagens sem nomes e de poucas falas.

Sua filmografia é freqüentemente relacionada com o ciclo do cinema ‘marginal’. Entre os filmes deste ciclo temos *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla-1968), onde “a perplexidade e o sarcasmo se traduzem em estruturas agressivas que, negando horizontes de salvação, afirmam uma antiteleologia como princípio organizador da

experiência”¹. A ‘estética da fome’ de Glauber Rocha² perde espaço para uma ‘estética do lixo’ e neste quadro surgem uma série de filmes que também estão associados a um ‘cinema marginal’³. No Rio de Janeiro em 1968 aparecem *Matou a Família e foi ao Cinema* e *O Anjo Nasceu*, de Júlio Bressane; em São Paulo, além do filme de Sganzerla, encontramos em 1969 *Bang-Bang* (Andrea Tonacci), *O Pornógrafo* (João Callegaro-1970), *Orgia ou O Homem que deu cria* (José Silvério Travanca-1970). Em Salvador teremos *Meteorango Kid – Um Herói Intergalático* (André Luís de Oliveira-1969).

Vão sendo realizados filmes em vários pontos do país que tinham como características, além da já citada presença de “estruturas agressivas” - que buscavam uma associação entre escolhas estéticas que chocassem o espectador - um caráter lúdico relacionado ao próprio ato da realização cinematográfica. Esta característica está associada ao fato de serem em sua grande maioria obras de jovens realizadores em suas primeiras experiências como cineastas. Fazer cinema vinculava-se a uma perspectiva de revolta de costumes e comportamentos da juventude. Eram filmes com muitas diferenças do ponto de vista das narrativas e dos objetivos, mas podemos encontrar neles uma tendência comum ao “escracho” manifestada na frase emblemática presente em *O Bandido da Luz Vermelha*: “Quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha. A gente avacalha e se esculhamba”.

Neste quadro aparece Ozualdo Candeias. Aos 45 anos, tendo trabalhado como câmara em cine-jornais e em publicidade, e com um documentário sobre a polícia feminina, outro sobre educação industrial e outro sobre o padre Donizetti, aparece com seu primeiro filme de longa metragem rodado em precárias condições nas margens do rio Tietê e em arrabaldes da cidade. O filme *A Margem*, é lançado em 1967 e logo reconhecido como uma obra que se distanciava dos filmes associados ao Cinema Novo. Rodado em São Paulo, representava uma descoberta para toda uma série de jovens que pretendiam iniciar um trabalho em cinema. A temática que buscava representar um universo de personagens

¹ Xavier, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo, Brasiliense, 1993. Pág. 13.

² Rocha, Glauber. “Uma Estética da Fome”. In: *Revista Civilização Brasileira*. Nº 3, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

³ Este cinema ‘marginal’ encontra associações com os cinemas experimentais e *underground*. Segundo Dominique Noguez, “o cinema *underground* se insere na corrente mais vasta do cinema experimental. O termo marginal advém da própria condição clandestina do *underground*.” In: Lyra, Bernardette. *A Nave extraviada*. São Paulo, Ed. Iluminuras, 1998. Pág. 27. Glauber Rocha irá se referir aos filmes ‘marginais’ como *udigrudi*, fazendo um uso provocativo do termo *underground*. O ciclo ‘marginal’ teria durado até 1973, quando temos vários filmes apreendidos pela censura e diversos cineastas indo para o exílio fora do país. Cf. Ramos, Fernão. *O Cinema Marginal: A Representação no seu Limite*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

marginalizados na sociedade civil, encontrou também sintonia com estes futuros cineastas, que buscavam uma maneira de fugir dos reducionismos ideológicos do Cinema Novo. O tratamento apresentado por Candeias fugia do paternalismo próprio da intelectualidade de esquerda⁴ vinculada aos CPCs (Centro Populares de Cultura), e que predominava nos filmes produzidos pelo grupo do Cinema Novo.

A existência de uma região em São Paulo conhecida como Boca do Lixo, na qual se concentravam atores, técnicos de cinema, produtores, distribuidores, diretores e aspirantes à direção, possibilitava o contato entre as pessoas que faziam parte e as que gostariam de fazer parte daquele meio. Os bares e restaurantes da região funcionavam como ponto de encontro para estas pessoas e prevalecia – ao menos entre fins dos anos sessenta e começo dos setenta – uma grande troca de idéias em conversas das quais participavam Candeias, Carlos Reichenbach, João Callegaro, Sebastião de Souza, Andrea Tonacci, Antonio Lima, Jairo Ferreira, João Batista de Andrade e Rogério Sganzerla, entre outros cineastas estreantes. Candeias, por sua idade e experiência ensinava o ‘ofício’ de cineasta aos que estavam iniciando. Como lembra Jairo Ferreira,

Sganzerla aprendeu muita coisa com o Candeias. Posso afirmar isso porque cansei de ver o Rogério ‘tomando aula’ com o Candeias no Bar *Costa do Sol*. Tudo bem, eu não vi o Rogério ‘tomando aula’ com o Godard ao vivo, mas sim com o Candeias.⁵

Ozualdo Candeias, dois anos após a realização de *A Margem*, filma *Meu nome é Tonho...* que vem confirmar seu talento e o experimentalismo presente em seus primeiros filmes – em seguida vieram *A Herança*, *O Acordo*, *Zézero* – e marca seu nome como uma espécie de patriarca de um cinema mais inventivo. Candeias passa a realizar filmes em intervalos de tempo cada vez maiores, os quais preenche com produções de média e curta

⁴ Como nos mostra Jean-Claude Bernardet, “Paternalisticamente artistas, estudantes, cepecistas vão fazer cultura para o povo, (...) E paternalisticamente, o cinema brasileiro vai tratar dos problemas do povo. Proletários sem defeitos, camponeses esfomeados e injustiçados, hediondos latifundiários e devassos burgueses invadem a tela: a classe média foi ao povo”. In: Bernardet, Jean-Claude, *Brasil em Tempo de Cinema*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978. Pág. 37.

⁵ Ferreira, Jairo. In: *Cineolho*. N.7/1978. Pág. 2. Esta constatação vem em resposta a uma afirmação de Sganzerla, quando do lançamento de *O Bandido da Luz Vermelha*, dizia ter aprendido com Godard a filmar pela metade do preço. Ver também Ferreira, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo, Max Limonad/Embrafilme, 1986. Pág. 69.

metragem, como *Zézero* e *O Candinho*, que não são sequer mandadas para a censura. Nos anos oitenta, volta a filmar com maior periodicidade e realiza quatro filmes, *Aopção ou As Rosas da Estrada*, *Manelão*, *O Caçador de Orelhas*, *A Feira e a Tortura* e *As Bellas da Billings*. Seu último filme até o momento é *O Vigilante* de 1992. O fato de não ter dirigido um longa desde então coincide com uma série de mudanças que ocorreram nos modos de produção cinematográfica após o fim da Embrafilme em 1990 e também com a queda da produção na região da Boca do Lixo, região que Candeias continua a frequentar, como alguns outros diretores e produtores que lá trabalharam.

No primeiro capítulo deste trabalho veremos como Candeias, se valendo de referências tomadas de segunda mão de filmes do gênero *western spaghetti*, trabalha a inconstância dos personagens, permitindo uma aproximação entre sua temática e práticas cinematográficas oriundas daquele cinema. Os filmes que serão analisados e que permitem este tipo de relação, são *Manelão*, *o Caçador de Orelhas*, *O Vigilante* e *Meu nome é Tonho...*

No segundo capítulo analisaremos como é representada uma afinidade entre os personagens – sua condição de marginalizados e segregados sociais - e o lixo enquanto emblema dos restos não utilizáveis da sociedade de consumo. E como eles constituem uma esfera ética em meio ao lixo, mostrando como o autor elabora um espaço de convívio e perambulação em *A Margem* e como o lixo está associado nas trajetórias e vidas dos personagens deste filme e de *As Bellas da Billings*.

No terceiro e quarto capítulos apresentaremos como as questões relacionadas à referida transitoriedade e à não ancoragem dos personagens, suas perambulações e inconstâncias, são trabalhadas no processo de criação de Ozualdo Candeias. No terceiro capítulo será abordada a afinidade entre estas características e o modo de composição do seu universo visual: a captação de imagens, a referência do cinema documental e questões de montagem. No quarto capítulo analisaremos as afinidades entre aquelas características dos personagens e as escolhas referentes ao uso experimental do som feito por Candeias. Analisando como o cineasta procura expandir a percepção da imagem dos seus ‘marginais’ e ao mesmo tempo procura superar as limitações de produção.

Capítulo um: Aves sem rumo

Quando alguém não está atado à perspectiva de um projeto certo, quem fornece as chaves para as ações e atitudes é a contingência. Num mundo onde a violência parece estar incorporada às relações cotidianas, não mediadas pelas instituições próprias à sociedade civil, as trilhas da contingência podem levar qualquer um a dar respostas violentas às ‘coisas do mundo’.

Estas são idéias que Ozualdo Candeias tenta expressar em alguns de seus filmes e que revelam características especiais em três de seus filmes, *Meu nome é Tonho...* (1968), *Manelão*, *O Caçador de Orelhas* (1982) e *O Vigilante* (1992). Pretenderemos analisar aqui como Candeias retrabalha referências típicas de filmes do gênero *western spaghetti* e mostrar como essas referências de ‘segunda mão’ revelam sintonias com características de seus personagens, que não conseguem se fixar em local algum, e não conseguem estabelecer elos duradouros no meio em que vivem.

São produções modestas, que deixam transparecer os percalços de cada uma até a sua conclusão. Quando dizemos que estes filmes apresentam características próprias, pretendemos também dizer que têm elementos em comum. Como é marcante nas realizações de Candeias, vemos nestes filmes uma preocupação em registrar a situação de grupos sociais que encontram-se afastados da ‘grande mídia’. No caso de *Manelão*, vemos um tropeiro da região centro-oeste do Brasil que, por ter contraído uma doença venérea, não pode mais cavalgar, sendo obrigado a abandonar seu trabalho e ‘cair na estrada’. Em *O Vigilante*, um cortador de cana do interior paulista sem maiores perspectivas vem tentar a sorte como violeiro na capital. Daí para frente esses personagens se perceberão envolvidos em situações até então inesperadas, como a transformação do músico em matador. *Meu nome é Tonho...* mostra um bando que invade pequenas propriedades, matando e violentando seus moradores. Com isso o grupo pretende pressionar os donos a venderem as terras para o seu chefe. Esses filmes foram realizados com vários problemas de produção que acarretaram modificações dos roteiros originais, sendo suprimidas cenas e personagens durante as filmagens. Quais são as características do *western spaghetti* que apresentam sintonia com o universo de Candeias e quais as coincidências?

Este gênero começou a ser desenvolvido no início da década de 60 na Itália, com filmes produzidos pelos estúdios da Cinecittá, e dirigidos por cineastas como Alfredo Antonini, Damiano Damiani, Sergio Corbucci e principalmente Sergio Leone. Esses diretores tomavam de segunda mão elementos do *western* clássico e os trabalhavam em um ambiente muito mais violento e com transgressões que os fizeram ser tachados de amorais, pois não era possível uma classificação maniqueísta dos personagens e não havia a perspectiva da justiça norteando suas ações. O ‘antigo cavaleiro’ que matava numa atitude viril e exemplar é aqui um profissional com uma ética muitas vezes não compreendida pelos outros personagens - e por vezes nem pelo espectador.

Alguns estudiosos desse gênero, como Christopher Frayling, mostram que esta atitude diferenciada do herói da estória é decorrente de uma relação deste com a sociedade. No modelo clássico do *western* americano, representado por diretores como John Ford e Howard Hawks, vemos no personagem um estranho à sociedade que progressivamente vai se integrando a ela, ou ainda um herói que, já integrado à sociedade, afasta-se dela para realizar algum serviço ou vingança, mas no final retorna para seu lar por acreditar em certos valores. Sua atitude será a de um restaurador da ordem. Encontramos também um ‘enredo de transição’, típico de filmes conhecidos como ‘*westerns* crepusculares’ gênero em que se destacam diretores como Arthur Penn e Sam Peckinpah. Aqui já notaremos um processo de desilusão do protagonista em relação à sociedade. São geralmente personagens que, não se integrando ao meio social em que vivem, revelam uma desesperança e uma impotência em tratar com um mundo em mudança. Parecem habitar uma zona de fronteira na qual diferentes valores são intercambiados, não havendo definições precisas que possam nortear suas atitudes. Podemos identificar ainda uma variação deste enredo, o ‘enredo dos profissionais’, no qual começamos com um grupo de homens não integrados à sociedade que permanecem assim durante todo o desenrolar da trama. “A sociedade não é mais vista como construtiva - como no enredo clássico -, nem igualmente destrutiva - enredo de transição -, mas como irrelevante”¹, sendo a solidariedade de um grupo e o seu reconhecimento nele, fator suficiente para prover a aceitação de que o personagem necessita.

¹ Frayling, Christopher. *Spaghetti Western*. London, Routledge & Kegan Paul, 1984. Pág. 43.

No caso do 'western italiano', algumas características específicas irão compor as similitudes com os casos que estudaremos no cinema de Candeias: um matador profissional; uma sociedade composta por peões, prostitutas, donos de bares e comerciantes; a família mostrada sob a marca da ambigüidade, sendo tanto uma representação da força local, quanto um guia para a elaboração da moralidade dos protagonistas.

A lealdade existe mas não há total confiança nela. O que temos então são personagens individualistas, que não apresentam nenhuma pretensão de constituir uma família nos moldes tradicionais, decisão que implicaria no seu estabelecimento em uma única localidade.

Percebemos que a vingança familiar é o que norteia muitas das atitudes de violência mostradas nesses filmes. A perspectiva da vingança apresenta algumas características bastante reveladoras da composição do mundo no qual se movem esses personagens, pois tem um papel paradigmático para as relações de justiça nessa sociedade, na ausência de um aparato oficial de justiça.

É interessante notarmos que em *Meu nome é Tonho...*, *Manelão* e *O Vigilante* não percebemos a presença física da autoridade policial. Somente no final dos filmes, os personagens principais manifestam alguma expressão de medo de uma reação aos seus atos.

Esta separação em relação à sociedade civil dá margem a duas características que vemos representadas nesses filmes: uma moralidade que difere da moralidade burguesa das produções hollywoodianas e que, por isso, em vários momentos causa no espectador um alto grau de estranhamento; e um deslocamento dos personagens sem rumo definido.

De fato, nenhum dos protagonistas encontra elementos que possibilitem sua fixação definitiva em alguma paragem. Tanto Manelão como o Vigilante não conseguem se envolver com nenhuma mulher que não seja prostituta. E Tonho também abandona a mulher com quem se envolve, acentuando ainda mais a solidão de suas sendas.

Paralelos

Procurando traçar alguns paralelos entre os *western* e o cinema brasileiro, encontraremos alguns filmes que, em um esforço de adaptação do mito americano, procuraram se basear em figuras nacionais. Aqui, a figura mais utilizada é a do cangaceiro, aparecendo em filmes como *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto e *A Morte Comanda o Cangaço* (1960) de Carlos Coimbra. São produções que buscam uma espetacularização – através, entre outros, do recurso à violência – e que têm como matriz o *western* americano para a estruturação das ações e da narrativa. Vários diretores aproveitaram a estrutura das estórias de *cowboy* para contar aventuras com personagens cangaceiros.

Podemos tomar *Deus e o Diabo na Terra Sol* (1962) de Glauber Rocha, como uma problematização em torno dessa questão. Sem pretender ser reducionista, encontramos neste filme um ‘embaralhamento’ das referências Bem e Mal, fugindo de modelos baseados em perspectivas maniqueístas. Isto constitui um elemento de distinção em relação à utilização mais usual, que buscava a espetacularização do confronto entre grupos antagônicos, muito utilizada pelos *westerns*. Nestes vemos a presença de uma forte base maniqueísta, expressa no embate entre heróis e vilões, sendo os primeiros, representantes do dinamismo civilizatório do progresso contra a imobilidade do universo rural. No *western* o herói pode matar mas sempre sob a sombra da justiça civilizatória. Na elaboração de Glauber há uma reformulação da representação do banditismo rural. A rebeldia como forma de violência do oprimido adquire sua contextualização nas diretrizes apresentadas por Glauber em sua tese “Uma Estética da Fome”. Esse artigo aproxima a realidade da fome à necessidade da violência, com afirmações como:

O comportamento exato de um faminto é a violência (...) Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária (...) Essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, o amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência (...) ²

² Rocha, Glauber, “Uma Estética da Fome”. In: *Revista Civilização Brasileira*. n.3, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965. Pág. 169.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* Glauber retrabalha referências presentes no *western*, de acordo com o que ele achava necessário como resposta em um país colonizado culturalmente.

Este comportamento de cunho revolucionário não aparece nos filmes de Candeias. Antes, encontramos neles uma indiferença no que se refere a uma ‘estética da violência’ que seja justificada ou apresentada associada a um projeto nacional. A perambulação e a violência formarão uma única trilha de dupla face, como veremos em *Manelão, O Caçador de Orelhas*.

Manelão, o Caçador de Orelhas

O universo rural apresentado por Candeias em *Manelão, O Caçador de Orelhas* é trabalhado com uma crueza quase documental. Nos letreiros do filme já somos introduzidos àquela região do Centro-Oeste brasileiro por uma série de fotos, que adquirem um grau de ironia e crítica quando aparecem em seguida pinturas retratando fazendeiros da época da Colônia ou do Império³. Além da moda de viola que conta a história de um menino que saiu pelo mundo, que “seguiu seus caminhos e carreiros” e um dia se pergunta: “O que será que eles me guardam, pro meu dia derradeiro?”.

Logo na primeira cena Manelão está saindo da fazenda onde trabalha. Ficamos sabendo de sua situação pela voz de um capataz que lhe diz: “Vai com Deus. Vê se cura isso aí e não monta, que mulher também mata”.. Sem função, ele é contratado por um fazendeiro para um ajuste de contas em troca dos serviços de um médico para curar-lhe da doença venérea. Quando um capanga do fazendeiro propõe o negócio para Manelão, este é apresentado sem a pose característica de jagunços ou matadores de filmes. A câmara começa a mover-se pelo seu corpo, mostrando sua cara de dor, a situação de suas vestes, e seu pé descalço. Ouvimos a voz *off* do capanga falando com o fazendeiro sobre um possível acerto com Manelão. Em seguida vem numa voz *off* o pensamento do ex-tropeiro: “Nunca matei. Mas acho que vou matar”.

Selado o acordo, ele rumo para aquele que deveria ser apenas seu primeiro e único serviço. Ao que parece Manelão não pretendia fazer daquilo uma profissão, não tinha experiência com armas, mas os serviços vão aparecendo e, na falta de outra opção, ele resolve seguir adiante. Notamos ainda um certo temor a Deus por parte de Manelão. Na cena em que vai realizar seu primeiro serviço, ele está à espreita próximo a um rio. Quando a vítima chega, Manelão dispara uma vez, erra, acertando somente no segundo tiro; então tira o chapéu e olha para o céu. Em seguida, quando vai cortar a orelha do morto, vacila, olha para o céu e ouvimos em *off* sua voz: “Que Deus não me castigue”, e corta a orelha.

Além do tratamento do médico, Manelão recebe uma arma, que será sua credencial de entrada para um novo mundo. A marca que a arma deixará nele tem o papel de uma

identidade e o peso de um Destino do qual não conseguirá mais se ver livre. Como percebemos na cena em que um fazendeiro, querendo seus serviços pergunta: “Quantos você já mandou pro céu?”, ele responde: “Tô começando”, em seguida olha para o céu e sua voz em *off* complementa: “Já não tô mais gostando disso. Mas trato é trato”. O extropeiro e matador aparecerá então como um marginal envolvido em questões de honra, para quem o êxito de um serviço leva a outro. Mortes e relacionamentos vão se sucedendo sem demonstrações de sentimentalismo, tanto por parte de Manelão como pela forma como sua trajetória é apresentada no filme. Em outra cena, por exemplo, ele vai matar um tal Neneco que havia ‘manchado a honra’ de uma família. Manelão mata Neneco e em seguida vemos a noiva deste, trajando o vestido de noiva, correndo desesperada até o corpo, em uma cena em que é possível notar algo de realismo fantástico.

Não é possível fazer dele um herói com atitudes justificadas ou come uma identidade clara. Não há também a existência de uma ética precisa: tal posicionamento soaria como farsa dentro do negócio do matador profissional. Portanto a possibilidade de um parâmetro ético somente teria lugar nas ambíguas e incertas normas dos matadores.

Experimentações narrativas, como as constantes desfocagens nos primeiros planos e a utilização do som sem sincronia com a imagem, redimensionam o não-envolvimento dos personagens entre si, causando no espectador a sensação de estranhamento. Um estranhamento que é coerente com a representação de personagens marginais. É uma construção narrativa que não quer levar ao envolvimento próprio da representação ilusionista do cinema clássico.

A marginalidade de Manelão pode ser observada na facilidade com que assume a identidade de matador. Há nesta aceitação uma falta de maiores perspectivas no seu horizonte. Esta ausência de perspectivas na região pode ser percebida na afirmação da mulher de Filó. Este é outro matador, ajudante de Manelão, cuja mulher ‘presta serviço’ como prostituta para os empregados de um fazendeiro, o “doutor”.. Num momento do filme, quando a vemos fazendo sexo com um dos empregados, em uma voz *off* ouvimos seus pensamentos: “Não agüento mais. É muito melhor ir ser puta na cidade”. Diversas mulheres nos filmes de Candeias também chegam a esta conclusão e partem para a cidade grande.

³ Isto permite que afirmemos a existência de uma sintonia entre a visão histórica que apresentamos acima e a

A violência das ações de Manelão não pretende ter um caráter de transformação com repercussão social. Ela existe em um panorama comum nas relações tradicionais do mundo rural. Somente no final do filme, quando Manelão já foi embora e Filó mata o “doutor”, vemos a dimensão social que seus atos podem ter. Enquanto Filó caminha para matar o fazendeiro, vai dizendo: “Tô com as idéias confusas” e após matá-lo, diz: “Não sei o que tô fazendo. Tô com as idéias confusas”. Revelando que não havia intenção concreta por trás de sua ação. Quando os jagunços vão persegui-lo alguém aparece para impedir que passem pela porteira e faz um discurso que transforma Filó em algo que o assemelha a um inconsciente bandido social: “Matar o matador é fazer baita besteira. Se não tivesse doutor não tinha matador. Morreu quem tinha que morrer”. Dito isto o personagem desaparece pelo campo.

Se Candeias se vale de elementos do *western* italiano nas histórias e na utilização dos personagens é porque identifica afinidades com situações que estão muito enraizadas em nossa sociedade, que remontam à formação social dos períodos colonial e imperial. É a persistência de uma situação que nos leva para além das relações de gênero, intimamente relacionadas com aspectos de nossa sociedade no período colonial. Quais seriam estes aspectos? Traçaremos alguns pontos que ajudam a melhor definir as particularidades dos casos e referências mostradas na abordagem de Candeias.

Características da vida de homens livres que viviam na região rural naqueles períodos mostram similitudes com as de personagens trabalhados por Candeias. As grandes extensões de terras, o modo de ocupação destas, em geral parcial e com base no trabalho escravo, terminou por ‘criar’ um tipo destituído de propriedades, que vagava por essas áreas.

Formou-se um conjunto de homens livres e expropriados que não conheceram os rigores do trabalho forçado e não se proletarizaram. Formou-se, antes, uma “ralé” que cresceu e vagou ao longo de quatro séculos: homens a rigor dispensáveis, desvinculados dos processos essenciais à sociedade.⁴

perspectiva do cineasta.

⁴ FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. São Paulo, Ática, 1976. Pág. 14.

A incorporação da violência como um código para a conduta, é sancionada por uma moralidade própria da vida social desses homens livres e pobres. A escassez de recursos gerou laços de solidariedade que, pela própria inconstância de suas relações, não chegavam a adquirir caráter duradouro. Como nos mostra a socióloga Maria Sylvia de Carvalho Franco a respeito de um *mundo caipira* constituído nas áreas rurais, a situação de marginalidade desses homens “reforçou a grande mobilidade dos componentes dos pequenos grupos, impedindo que estabelecessem entre eles relações dotadas da durabilidade necessária para a cristalização de obrigações tradicionalmente aceitas.”⁵ Nessas existências isoladas, destituídas também de relações mais objetivas, não só com as pessoas, mas também com a natureza ao redor, restam a esses homens as opções fornecidas pelas contingências. Tendo à sua frente um mundo vazio de possibilidades, onde a perspectiva da formulação de projetos de caráter comum inexistente, resta o próprio homem, sua subjetividade e a perambulação.

Dentro deste quadro carente de regulamentações, a violência encontra sua legitimidade e aceitação. No caso das apropriações deste universo nos filmes de Ozualdo Candeias, podemos dizer que os personagens centrais apresentam diversos paralelos com as características apresentadas acima, tanto no que se refere às suas origens como às atitudes. Ao mesmo tempo em que dialogam, no plano diegético, com o universo do *western spaghetti*.⁶

⁵Idem, *ibidem*, Pág. 58.

⁶ É interessante notar, retomando o paralelo com Glauber, que este problematizará o papel social de Antonio das Mortes em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, aproximando-o das caracterizações de personagens dos faroestes italianos. O que implica um discurso sobre a violência que já não o associa à mudança social, como vemos em uma entrevista na qual fala sobre as mudanças de campo de Antonio das Mortes, “um camponês não tem grande escolha. Torna-se bandido ou morre de fome ou torna-se operário em São Paulo. Para essa [gente, a] profissão de assassino é perfeitamente normal. Ele não mata para roubar. É pago para matar e tem ao mesmo tempo um sentido muito agudo de honra.” In Torres, A.R. *Cinema, Arte e ideologia*. Porto, Afrontamento, 1975. Pág. 237.

O Vigilante

Dez anos depois de *Manelão*, Candeias realiza *O Vigilante* e transfere seus personagens para a periferia de São Paulo, acalentando a resignação destes com outros sonhos. Vemos o Vigilante vindo para a metrópole pensando em ser músico caipira, temos uma mãe planejando o casamento da filha e seu filho sonhando com uma moto. Há ainda os bóias-frias que vêm para a capital em busca de uma vida melhor. Mas a sobrevivência na única parte da metrópole que poderia comportá-los - a periferia - não possibilitava que levassem em frente suas expectativas. Eles encontram uma gangue que apavora os habitantes e extorquem dinheiro de donos de bares e pequenos comerciantes. Em meio a essa situação uma série de 'indisposições' acarretarão as consequências violentas do final.

O Vigilante - também chamado pela população local de 'o caipira', o que acentua a sua identidade de 'fora do lugar' - vai morar nos fundos da casa da mulher que espera ver a filha casada. Quando vemos esta mulher - interpretada por Bárbara Fazio - mexendo no vestido de noiva da filha, Candeias constrói um espaço de sonho. A fotografia perde o tom naturalista do restante do filme e adquire ares de irrealidade, com uma iluminação feita em estúdio e filtros, sendo a música um arranjo de acordeão para *Se esta rua fosse minha...* Segue uma cena na qual o diretor faz também uma certa ironia ao meio cinematográfico: sobre uma mesinha temos um porta-retrato contendo uma colagem com várias fotos da filha⁷. Ao lado deste vemos um outro porta-retrato vazio, quando ouvimos a mãe falar: "Vai ter que ser um noivo forte, simpático", aparece a foto de David Cardoso⁸. Em seguida quando ela diz que: "se for famoso nem precisa ser rico", a foto que aparece no porta-retrato é a de Anselmo Duarte⁹.

A face cruel de toda aquela região começa a ser revelada quando vemos o chefe da gangue reagir a uma provocação da moça. Ele e alguns comparsas estupram e matam a

⁷ Esse tipo de colagem fotográfica é uma prática comum de Ozualdo Candeias, que utiliza seu grande acervo de fotos de personalidades do meio cinematográfico e da região central da cidade, tendo já realizado algumas exposições com esse material e composto cartazes para seus filmes.

⁸ David Cardoso foi ator de vários filmes produzidos na Boca do Lixo em São Paulo, passou mais tarde para a produção, sendo que sua estréia foi com uma fita que chamou Candeias para dirigir *A Caçada Sangrenta*, em 1973. Sempre participava como galã em suas produções, que rendiam sempre grande bilheteria. Candeias participou, como ator, de um filme produzido por Cardoso chamado *12 mulheres e um homem*.

⁹ Anselmo Duarte, diretor de *O Pagador de Promessas*, assim como David Cardoso, também começou sua carreira no meio cinematográfico como ator, só que na Vera Cruz, passando depois para a direção. O

garota. Esta cena é mostrada em dois longos planos que chocam pela crueza do registro. Em seguida, ficamos sabendo por uma manchete de jornal - apropriadamente o "Notícias Populares" - que uma das mulheres que tinham vindo do canavial havia sido assassinada: "Bela bóia-fria vacilou. Favela devorou. Família trocou o canavial pelos butes das favelas e quebrou a cara".

Este ambiente de violência irá transformar, por estranhos caminhos, o vigilante na 'encarnação' de um matador cuja estória ele conhece numa banca de jornais através de uma revista, *As Vinganças de Anibal Vieira*. O aspecto curioso desta transformação, que não é deixada clara como muita coisa neste filme, é que aparentemente não há intencionalidade na atitude do personagem. Pode-se dizer que prevalece uma indiferença em relação ao que realmente ocorreu. O irmão da moça morta leva para ele o vestido feito pela mãe para o casamento e diz: "A mãe quer saber o que ela faz com isso agora" O Vigilante olha sem muita emoção para o vestido e faz um sinal de que entendeu o recado. Algumas cenas depois, mata todos os membros do bando em um festival de sangue e tiros na tela. Em seguida O Vigilante reúne todos em um ponto de ônibus, veste o chefe do grupo com o vestido de noiva e ainda maquia os rostos dos bandidos, dando um toque cômico à cena. A mãe da garota morta vem ver o que está acontecendo e é empurrada por ele para perto dos corpos. Irônico, o seu ato terá como resposta da mãe uma gargalhada longa e nervosa, tomada em *close-up* pela câmara e mixada com o som de "*Se essa rua fosse minha*" ¹⁰.

Desfeitos os sonhos da mãe, e finda a fantasia de matador do Vigilante, não restavam muitas alternativas. Quando ele vai pegar um ônibus para ir embora daquela região, o irmão da garota morta lhe pergunta para onde eles poderiam ir, ao que solta um indiferente: "Não sei".

Para o final do filme, Candeias reserva uma cena, na qual parece querer mostrar que toda essa violência é gestada desde cedo naquela população. O ônibus no qual o Vigilante está é parado no meio da estrada e entram nele algumas crianças que já haviam aparecido durante o filme em rápidos trechos. Elas tomam de assalto o ônibus, apontando

interessante nesta contraposição feita por Candeias é a citação não só de dois momentos distintos do cinema brasileiro, mas também de concepções entre cinema comercial e de arte.

¹⁰ Em *O Vigilante* o cineasta parece estar em contato também com a série de filmes que Charles Bronson fez com o nome *Desejo de Matar* - que não deixam de ter referências dos filmes *western* italianos, e com os filmes que Clint Eastwood fez na América com Don Siegel após seu sucesso com Leone. Entre os pontos de

revólveres para o motorista e para os passageiros. As crianças são apresentadas de um modo assustador: por meio de *close-ups*, sorrindo e na banda sonora uma risada estridente, própria de filmes de terror¹¹. O Vigilante saca sua arma, começando um tiroteio, com planos fechados nos canos das armas – um procedimento muito utilizado em filmes de Sérgio Leone para cenas de tiroteio - e o filme termina em meio à fumaça dos disparos.

Podemos dizer que há o predomínio do individualismo nos personagens destes filmes. A solidão de suas trajetórias, como já dissemos, acaba por preservar apenas uma preocupação consigo, o homem e sua subjetividade em meio a um mundo que necessita de respostas muitas vezes violentas. Esta característica pode ser percebida também por um processo que poderíamos chamar de constituição da imagem pessoal. Eles vão aos poucos se ‘vestindo’, e notamos uma tentativa de adequação entre a aparência visual e o comportamento, de modo que este seja perceptível através da roupa. Tanto Manelão como o Vigilante, vão aos poucos revelando uma preocupação nesse sentido. Manelão escolhe chapéu, roupas e armas como pagamento de um serviço. Nesta cena ele se olha no espelho fazendo algumas poses, como se estivesse querendo aparentar uma imagem que correspondesse à idéia que faz de algum herói matador. Uma situação similar podemos observar em *O Vigilante* em dois momentos: quando o personagem, em frente de um espelho, coloca o boné de vigilante - no final veremos num plano parecido ele tirando o mesmo boné e guardando na mala. O segundo momento é quando ele vê em uma banca de jornal, entre várias revistas em quadrinhos de faroeste do tipo *Tex*, a revista *As Vinganças de Anibal Vieira*.¹² Na capa da revista este matador aparece com uma vestimenta

contato vemos que Charles Bronson é conhecido como *O Vigilante*, encontramos também relações de vingança familiar e a solidão dos personagens.

¹¹ Esta relação com filmes de terror é muito recorrente nos filmes do cinema marginal, salientando aspectos grotescos dos personagens, incorporando o exagero e o bizarro. Em *Manelão*, após a morte de Neneco, vemos a noiva e o pai dele olhando-o, mostrados pelo ponto de vista do morto, em seguida aparece o rosto de Neneco exageradamente ensanguentado e o som de uivos de lobos, compondo um quadro grotesco. Esse aspecto *trash*, típico de filmes como os de José Mojica Marins, concede às cenas um tom fantástico. O mesmo é mostrado em uma das cenas finais do filme, quando o morto levanta sua cabeça ensanguentada e começa a rir para a câmara. Ou ainda nos *closes* dos rostos dos mortos pelo Vigilante, no ponto de ônibus e o exagero de sangue que é expelido pelas suas bocas quando foram alvejados. O *close* em personagens quando estão rindo, a presença de anões e pessoas com alguma deficiência física, também podem ser incluídos dentro desta perspectiva.

¹² Há um grande número de revistas com histórias de faroeste em quadrinhos, mas esta incorporação de casos populares parece ter um eco das histórias de cordel. Segundo o próprio Candeias, este Anibal Vieira, que foi um conhecido matador em São Paulo na década de 40, seria um parente distante seu.

específica: chapéu, capa e óculos escuros. No plano seguinte vemos o Vigilante, vestido exatamente igual ao matador da revista.

Como observou Frayling, os personagens nos filmes de Sergio Leone que menos devem aos modelos hollywoodianos são exemplos que correspondem a uma noção amoral de família. A família é importante, mas de um modo diferente da representação burguesa do núcleo familiar. Podemos encontrar nos filmes de Leone, três tipos básicos de personagens: um bom – o *good guy* -, um mau – *bad guy* - e um feio – *the ugly* - que transita entre os dois pólos. Esta caracterização, apresentada por Stuart Kaminsky, encontra na figura do Bom, “a moralidade do Velho Testamento de veneração da família, a vingança e o estilo pessoal”¹³ como valores, daí a sua conduta, que pode ser considerada amoral. Por esse motivo há nos filmes um espaço de reconhecimento não muito definível entre o Bom e o Mau. No caso de *Manelão* e *O Vigilante* os personagens aproximam-se mais do tipo intermediário – *the ugly* – pela pouca consciência de seus atos e de suas motivações, os quais podem demonstrar “grande afeição e grande ódio e violência...Uma simplicidade grosseira e senso de humor”¹⁴, não conseguindo constituir um estilo próprio de ação. *Meu nome é Tonho...*¹⁵ já apresenta uma caracterização mais próxima dos filmes de Leone, com as divisões entre o Mau, representado pelo chefe do bando de pistoleiros e o Bom representado pelo pistoleiro que surge e se vê envolvido no meio do conflito.

Meu nome é Tonho..., segundo filme do cineasta, é um filme em que o produtor pensara em copiar explicitamente os filmes italianos e propôs a direção a Candeias. Apresentando limitações de produção, é uma adaptação desse tipo de gênero para a região rural do começo do século, perceptível por alguns elementos de cenografia, como os telefones. Há uma atenção às características regionais - os modos de laçar, por exemplo – e ao aproveitamento da natureza como ‘reforço’ estético, que percebemos em uma cena onde o chefe do bando mata um fazendeiro, que vai agonizando até chegar em uma árvore com grandes raízes sobre o solo.

¹³ Kaminsky, Stuart. *The Grotesque West of Sergio Leone*. In: *American Films Genres*. Chicago, Nelson Hall, 1991. Pág. 217.

¹⁴ Idem, ibidem, Pág. 217.

¹⁵ O título *Meu nome é Tonho...* uma alusão a filmes de *western spaghetti* como *Meu Nome é Ninguém* e *Meu Nome é Sartana*, entre outros lançados no mesmo período. Encontra-se aí uma referência à dificuldade de reconhecimento da identidade do pistoleiro destes filmes, presente também no filme de Candeias.

Notamos um excesso de *close-ups* dos pistoleiros do bando, com uma utilização que remete aos filmes de Leone, nos quais é acentuado o lado ‘grotesco’ dos personagens. Outra referência aproveitada destes filmes, que Candeias apresentará em outras produções, são *closes-ups* de pessoas rindo, em que o enquadramento dos planos atem-se mais às bocas abrindo, mostrando os dentes.

Como nos filmes de *western spaghetti*, e nos outros filmes analisados neste capítulo, há um tiroteio próximo ao fim onde são mortos os membros do bando. O pistoleiro solitário sobrevive para seguir sua trilha.

Um conjunto de impossibilidades determina o resultado final destes filmes para seus protagonistas. Ficar não é mais possível e resignados eles precisam retomar a caminhada. Resta uma nova partida, representada pelo aperto de mão entre Manelão e Filó e seu “Boa viagem”; a resposta de Vigilante sobre sua partida: “É isso aí, os homens já estão no meu pé”; e o pistoleiro que se despede da garota e vai embora sem olhar para trás em *Meu nome é Tonho...*

Terminados os filmes, o não enraizamento em paragem alguma, seja no interior do país, seja numa metrópole, continua. São sempre estranhos compondo uma nova identidade e tentando um novo futuro. Estando mais próximos ou mais distantes dos personagens típicos dos *western spaghetti* ou daqueles homens livres na ordem escravocrata, a transitoriedade e a trilha da violência se apresentam como as respostas possíveis para essas resignadas aves sem ninho.

Capítulo dois: A ética no lixo

A condição de marginalidade em que se encontram os personagens de Candeias, quando estão no espaço urbano, tende levá-los a uma vivência em arrabaldes e terrenos baldios, a construções em ruínas ou abandonadas. Nestes locais a presença física do lixo é apresentada como uma constante e há uma certa naturalidade no modo como o cineasta representa este contato. O lixo, apresentado como dejetos não aproveitáveis da sociedade de consumo, permite ainda que façamos um paralelo com a situação dos personagens em relação a uma sociedade com a qual não estabelecem contatos fixos. Através dos filmes *A Margem* e *As Bellas da Billings* procuraremos abordar como são construídas essas relações entre personagens e o lixo, onde Candeias estabelece uma afinidade possível que abrange implicações referentes ao espaço urbano por onde eles perambulam e a constituição de uma esfera com uma ética própria.

A Margem

Um filme sobre algumas pessoas vivendo próximas ao rio Tietê pode remeter, num primeiro momento, a películas de denúncia social nas quais uma realidade é apresentada em choque com outra através de uma construção negativa, contendo um tom paternalista, mostrando qual o caminho certo a ser tomado por aquela população. Não era o caso de *A Margem*. Quando o filme foi lançado em 1967, ganhando o prêmio do INC (Instituto Nacional de Cinema) como melhor filme do ano, o fato inquietou cineastas e crítica. De um lado temos um cineasta como Roberto Santos que, durante o Festival de Brasília, com lágrimas nos olhos, disse ser aquele um dos grandes filmes brasileiros, de outro as críticas em jornais buscavam influências possíveis em cineastas tão diferentes como Pier Paolo Pasolini, Vincent Minelli, Mario Peixoto e Jean Vigo¹. Uma longa e variada lista que pouco definia sobre as referências presentes no filme, como é próprio a uma obra que se quer experimental.

O que temos em *A Margem* é algo simples no que se refere à história: uma mulher aparece sozinha num barco sobre um rio, o que causa curiosidade para quatro pessoas que

¹ Ver "Um Pasolini Brasileiro". In *O Estado de São Paulo* 5/2/67.

vivem nas margem do rio. Ao redor dessa Barqueira Misteriosa as pessoas se encontram - Mário Benvenuti, Valeria Vidal, Lucy Rangel e Bentinho - e têm início duas histórias. Vidal e Benvenuti (os personagens serão designados pelos nomes dos respectivos atores na ausência de nomes no filme) vivem uma relação amorosa, permeada por uma perambulação quase ininterrupta. Entre Bentinho e Lucy, que corresponde a uma segunda parte do filme, não ocorre uma aproximação, ele permanece vagando com sua única companheira, a flor que achara em meio a um monte de lixo. Lucy deixa a região próxima ao rio e vai trabalhar como prostituta num bairro de periferia, sendo morta numa briga com uma colega de profissão.

Percorreremos agora mais atentamente alguns aspectos de *A Margem*, para percebermos melhor o seu universo filmico, marcado pelo experimentalismo narrativo, perambulação dos personagens e pela presepça do lixo entre as relações. Podemos salientar que há uma orientação de Ozualdo Candeias de ter um registro que procure apresentar a maneira dos personagens se comportarem em meio à adversidade, sob o prisma da construção de uma ética diversa, independente de um julgamento moral de suas escolhas. É a tentativa da dignidade em meio ao lixo.

Acompanhando a chegada de um barco a partir do seu interior, somos apresentados às quatro personagens principais do filme. Quando o barco passa sob uma pequena ponte de madeira, o ponto de vista muda e vemos que no interior da embarcação há uma mulher. A expressão que predomina nos rostos dos personagens é de espanto. Percebemos apreensão nos olhares, o que revela um certo conhecimento dos personagens, não em relação à identidade da Barqueira Misteriosa, mas sobre o que ela representaria. Nada é dito, mas podemos perceber que há um certo jogo de relações que se anuncia. Isso é acentuado pela constante troca de olhares, articulada de modo bastante preciso pela montagem. Após a reunião em torno da Barqueira, eles saem, aos pares, para 'buscar a vida'. A apreensão é deixada de lado e eles, parecendo saber como suas histórias terminariam, seguem para 'simplesmente' continuar a viver. Essa atitude apresenta uma grande dose de resignação face a algo que não é possível enfrentar.

Toda essa primeira parte do filme, mostrada através da articulação entre planos de pontos de vista dos personagens, apresenta determinadas características decorrentes desse

tipo de escolha por parte do diretor Candeias. Quais as consequências desse modo de articulação? E o que essas perambulações em meio ao lixo podem nos revelar através dessa composição do espaço?

A utilização do ponto-de-vista em cinema remete a uma relação que passa pela percepção da subjetividade do personagem e dos modos de identificação desta com o espectador. A subjetividade no caso se refere ao grau de conhecimento sobre determinado personagem. No cinema ela interfere na forma como o filme apresenta ou retrata seu personagem e a história e por consequência quais as relações que se estabelecem nesta forma de narrar. A narração é vista aqui como enunciação, uma atividade de contar, olhar, ouvir, a ação de um sujeito que se transforma em objeto: o que é contado, visto, escutado. A subjetividade estará relacionada ao processo de narrar, um processo no qual aparentemente as principais coordenadas são dadas pelo personagem, através de um ponto-de-vista que assume sua posição na história e no espaço. Teremos assim, uma problematização do discernimento da fronteira entre sujeito e objeto, sendo que esta situação ganha outra característica quando consideramos o espectador dentro desse processo de conhecimento da narrativa. Seu principal esforço consiste em compor uma possível unidade, coordenando a multiplicidade de referências de modo a que faça sentido - exercício cada vez mais complexo no cinema moderno, visto que este incorporou a ambigüidade, o acaso, e inclusive a desconstrução narrativa como recursos para 'contar' uma história ou para desconstruí-la e problematizar seu entendimento.

A constituição de uma percepção do mundo elaborada por linhas perspectivas originárias de um hipotético POV² é central aqui e adquire uma posição fundamental na análise do filme *A Margem*. Com a câmara assumindo a posição do personagem, POV óptico subjetivo, teremos toda uma ordenação do espaço, de modo a torná-lo inteligível.

Existem diversas formas de trabalhar e inserir planos de POVs subjetivos nos filmes, sendo uma das mais conhecidas e estranhas a utilizada em *A Dama do Lago*. Este filme, bastante lembrado quando do lançamento de *A Margem*, foi todo narrado pelo POV óptico subjetivo de um dos personagens, mas resultou num equívoco, pela tentativa de articular este procedimento dentro do esquema narrativo clássico. Como mostra Edward

Branigan, “isso mostra que alguma coisa mais - além do meramente formal - é requerida para um filme ser ‘genuinamente’ subjetivo”.³

Ainda em torno da identificação com estes planos de ponto-de-vista, há uma questão que remete à eficácia dos elementos de identificação (percepções, emoções, idéias), que se queira causar. Se de um lado pode-se cair no convencionalismo de expressar o personagem - e sua subjetividade - como uma unidade coerente, por outro lado as experimentações que visam representar a ambigüidade interna do sujeito - lançando mão de diversas instâncias narrativas - podem expressar um grau muito grande de inapreensão.

Vemos que essas alterações de que Candeias lança mão irão ter como objetivo certas conseqüências de ordem perceptiva e sensorial. Além disso, tais elaborações são importantes enquanto reveladoras de códigos referentes aos personagens e à ideologia da narrativa fílmica, identificando a intenção experimental do cineasta. O entendimento narrativo é possível através de uma série de códigos. “O código representa uma convenção social estabelecida - uma prática cultural - e portanto precisa ser aprendida”⁴. Trata-se então de ‘aprender’ a decodificar os recursos da narração, tomando-se esta como um processo entre o narrador e o espectador através do qual se realiza a narrativa. Por ser relacionado a um personagem, quando o caráter subjetivo da representação é acentuado, este intima o espectador a uma certa cumplicidade: algo inteiramente diferente de uma narração neutra ou impessoal.

A constituição de uma noção de espaço será um dos elementos decorrentes desse ato de contar. Numa situação de POV subjetivo a relação entre origem da narração e a elaboração espacial é direta, dado que haveria uma paradoxal coincidência entre a posição da câmara e a do personagem (a câmara se faz ‘invisível’ e o personagem se faz ‘real’, ocupando um lugar no espaço de origem).

Três variáveis referenciam a narração subjetiva - o tempo, a composição do quadro e a condição mental - e por meio delas o personagem se tornará o produtor da referência de espaço para o espectador. O tempo é o referente da representação da visão do personagem em termos de uma organização contínua entre passado, presente e futuro. Qualquer

² A sigla POV refere-se a *point-of-view* (ponto de vista) e será aqui utilizada quando tratarmos disso em relação ao plano.

³ Branigan, Edward. *Point of View in the Cinema- A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin, Mouton Publishers, 1984. Pág. 7.

⁴ Branigan, Edward. Op.cit. Pág. 35.

articulação temporal que aparente ser ambígua ou pouco definida será representada como um tempo mental do personagem e expressa de modo específico, ressaltando este aspecto (por exemplo, um futuro imaginado ou um passado rememorado). A composição do quadro é a representação da visão do personagem tomada de um ponto de origem que organizará toda a percepção do espaço. A determinação do espaço no qual se passa a ação, terá como base um ponto específico, sendo que a estória será contada e organizada visualmente a partir daquele ponto - no caso do POV subjetivo, subordinando todos os demais objetos a esta lógica subjetiva de composição espacial.

Como condição mental temos representações de ‘condições especiais’ do personagem. Entre elas teríamos memória, medo, esperança, sonhos, angústia, desejos, presságios, que serão expressos de algum modo especial na imagem, salientando a especificidade daquele momento. Esta variável é manifestada através do plano de percepção. Como nos mostra David Bordwell, este recurso é a possibilidade de serem apresentadas no filme informações de diferentes níveis de profundidade sobre a vida psicológica do personagem, possibilitando uma maior ‘compreensão’ das atitudes e motivos do personagens. Esse tipo de plano lança mão de “vários graus de subjetividade - comentários interiores, *flashbacks* subjetivos - para explicar a causa de seu comportamento”⁵. O que importa nesse caso é a duração do plano podendo o POV variar de uma olhadela (*glance*) para um olhar fixo (*gaze*), que podem conter ainda alterações de foco, angulações inusitadas e tipos de iluminação ou o uso de movimentos para aproximar, ou de ‘chicotes’ com a câmara indicando a procura de algo ou alguém.

No caso de *A Margem* encontramos a constituição de um espaço de ambigüidade, estabelecendo com o espectador um jogo através da elaboração de um modo particular de narração, que foge da busca da verossimilhança objetiva. Construindo na sucessão dos planos, elos entre os acontecimentos e a perambulação dos personagens.

A composição do espaço da perambulação

Com a cena que abre o filme *A Margem*, Candeias nos introduz no lugar onde seus quatro personagens viverão as suas estórias.

⁵ Bordwell, David. *Film Art – an introduction*. New York, McGraw-Hill, 1993. Pág. 78.

Plano 1 - POV de dentro de um barco. Uma *pan* para a direita mostra um homem branco de gravata (Benvenutti) na margem do rio. Ele olha para a câmara.

Plano 2 - POV de dentro do barco. Plano mais próximo do mesmo homem do plano anterior.

Plano 3 - POV de dentro do barco. Plano de uma mulher negra (Vidal), que aparece correndo para ver o barco.

Plano 4 - POV de dentro do barco. Plano próximo da mulher. Ela está olhando para a câmara.

Plano 5 - POV de dentro do barco. Passa sob uma ponte, onde vemos uma mulher loira e outro homem (o casal da segunda estória), que olham para a câmara.

Plano 6 - POV de cima da ponte (de um dos personagens). Vemos uma mulher no barco que olha para a câmara.

Temos a partir do personagem da Barqueira a apresentação do espaço da ação e dos personagens principais. A aproximação deles nos aponta a importância daquela personagem e através da utilização de planos subjetivos acompanhamos mais intensamente a preocupação causada por aquela chegada. Rangel e Bentinho estão olhando para ela, quando vemos chegar Benvenutti e Vidal. Ela olha para eles como um chamamento. Bentinho olha para Rangel e caminha em direção à Barqueira, vira para trás e vemos Rangel olhando e caminhando em sua direção. A ação ocorre como uma reação em cadeia. Através do POV de Vidal vemos os outros três personagens se aproximarem da barqueira, que espera encostada num grande latão de lixo. Após permanecer um pouco ao redor da mulher, eles começam a se afastar. Do meio da ponte, Rangel olha séria para o barco parado na margem do rio, os outros personagens fazem o mesmo. A presença daquele barco é presença de grande atração da parte deles. Com o POV de Bentinho vemos Rangel andando e olhando para o barco. Em seguida o POV de Rangel nos mostra o barco, esta olha para Benitinho, que está a seu lado olhando o barco e vira para ela com expressão de surpresa. O POV de Bentinho mostra Rangel olhando-os seriamente, ela vira para o barco voltando depois a olhar Bentinho. Uma seqüência muito parecida, com sucessão de campo-contracampo subjetivos ocorre entre Vidal e Benvenutti. Essas articulações, se mantêm a unidade de tempo e espaço da ação como no cinema clássico preparam o espectador para seqüências de maior confusão da relação entre os POVs. Com a utilização desses planos,

estamos muito próximos dos personagens e da relação de apreensão deles. Uma apreensão em relação ao futuro.

A presença constante de *faux-raccords* constitui uma característica importante neste filme, o que problematiza ainda mais a relação entre os planos de POV. Levando-se em consideração que a continuidade temporal e espacial é um dos requisitos da utilização desse tipo de planos no cinema clássico.

O próprio encaminhamento da história, na qual Benvenuti e Vidal ficam transitando por diversos lugares, incessantemente e sem muito rumo, permite mudanças espaciais diversas, exigindo atenção constante da parte do espectador para acompanhar as passagens de tempo e espaço. Como a articulação de planos de ponto de vista subjetivos, diferentes e alternados é mantida durante toda essa parte do filme, ocorrem mudanças bruscas de tempo e espaço, caracterizando *faux-raccords*. Numa determinada cena, Benvenuti e Vidal estão andando na beira de uma estrada. Pelo ponto de vista de Vidal, vemos Benvenuti olhando para ela. Em seguida temos o POV dele e a vemos caminhando, virando o rosto e olhando-o. Há um POV subjetivo dela, mas não temos um contracampo subjetivo, pois o que vemos é Benvenuti andando, um pouco mais afastado, numa construção. Este tipo de construção narrativa ocorre em diversos momentos do filme, o que reforça a inconstância espacial dos personagens, marcando sua não-fixação.

A alternância de planos de POV dos dois personagens é por vezes quebrada com o aparecimento de alguma pessoa no caminho do casal. Neste caso a apresentação do espaço revela uma outra problematização rompendo ainda mais com a expectativa. Esses outros personagens aparecem como objetos da atenção dos dois personagens principais ou como uma origem espacial inesperada para o POV. Num certo momento do filme há uma alternância entre planos com os POV de Benvenuti e de Vidal: pela sucessão de planos, teríamos o plano subjetivo de Benvenuti, mas vemos uma pessoa deitada no chão, olhando para a câmara. No plano seguinte perceberemos, pelo POV dessa pessoa, que fora Vidal quem olhara para ele. Aquela pessoa servira como possibilidade de quebra da lógica da alternância de planos, instaurando uma outra perspectiva da perambulação dos dois personagens, pois vemos os dois caminhando pelo olhar de alguém.

Em alguns momentos, a revelação de quem está com o 'olhar' fica por um certo tempo suspensa prolongando a desorientação do espectador, aumentando também a tensão

dramática da cena. É o que acontece numa cena na qual, após uma sucessão de planos alternados entre os dois personagens num determinado lugar, vemos em outro lugar uma mulher fumando: ela olha para a câmara, dá mais uma tragada e olha para o lado. No plano seguinte vemos Benvenuti e Vidal, o que pode levar o espectador a crer que se trata do POV da mulher que fumava. Mas logo em seguida aquela mulher entra no campo de enquadramento do plano e olha para trás. Somente no plano seguinte, através do POV de Vidal, é que vemos duas mulheres que olham para a câmara: aquela do cigarro e outra um pouco atrás. Percebe-se então que os dois planos anteriores tiveram aquelas mulheres como origem espacial, e que estão todos na beira de uma estrada.

A presença de ‘olhadelas’ entre os dois aponta uma cumplicidade entre esses personagens e acentua ainda mais as cenas em que temos o casal olhando fixamente um para o outro ou quando estão se acariciando. A utilização de planos de ponto de vista subjetivo faz com que essa cumplicidade seja ampliada, comportando também o espectador; cumplicidade que vem acompanhada de uma parcela de estranhamento. Ao haver uma maior proximidade entre os corpos dos personagens, por exemplo, quando Benvenuti olha fixamente para os olhos de Vidal e uma mão entra no campo de enquadramento para tocar o rosto da mulher. Ou quando Benvenuti vai com o rosto em direção à câmara para dar um beijo em Vidal e no plano seguinte vemos o rosto dela próximo à câmara, afastando-se após o beijo. Há uma relação estreita entre esta articulação por planos subjetivos e a maneira de expor os personagens e de expressar essa ética de convivência no lixo, perceptível pela interação da câmara com os personagens, e que a todo momento somos chamados a presenciar em meio ao lixo.

Temos durante toda a primeira parte do filme, a estruturação de uma lógica subjetiva de composição espacial que redimensiona a percepção e o entendimento da perambulação dos personagens. As ‘olhadelas’ articulam as reações dos personagens, ligam os próximos lugares e personagens que aparecerão e expressam as surpresas que surgem no caminho deles, fazendo-nos perceber como a inconstância marca a relação daqueles personagens com o mundo. Uma inconstância que não só impossibilita a constituição de projetos pessoais, mas forja também uma percepção de mundo de instabilidade na qual tudo parece ser transitório.

A Barqueira Revelada

Quando Benvenuti sai da prisão, volta à região do rio para procurar por Vidal. Sem saber o que aconteceu com a mulher, ele segue sem rumo até chegar a um determinado local na margem do rio, onde pára e olha para o lado. A câmara acompanha o seu olhar e nos mostra a Barqueira, que, parada, olha com seriedade para ele. Sua expressão parece lembrar-lhe algo, cobrar-lhe algo. Benvenuti olha para baixo, ajeita a gravata, sempre sentindo-se sufocado, lançando duas rápidas 'olhadelas' para a mulher. Olha para o outro lado, vê Bentinho com seus gestos confusos e sai correndo, passando pela ponte até a outra margem do rio. Vemos sua corrida de um ponto distante que em seguida nos é revelado: é a Barqueira quem o observa de longe. Ele está incomodado, abrindo e fechando o paletó. Dá alguns passos e finalmente tira a gravata jogando-a no chão, fazendo em seguida o mesmo com o paletó e com a camisa, girando a cabeça de um lado para o outro aparentando desorientação. Mas logo pára, levanta a cabeça e, olhando para o horizonte, começa a sorrir, como se estivesse se sentindo mais aliviado, em um gesto que exprime seu sentimento de liberdade. Então Benvenuti sai correndo e atravessa a ponte novamente. O fim de sua corrida nos é mostrado por um plano que inicia com o olhar de Bentinho gritando para a câmara, que desce até o chão para mostrar o corpo de Benvenuti caído na rua, atropelado. Em seguida somos surpreendidos por um plano próximo da Barqueira, que sorri, revelando uma estranha compreensão do ocorrido como se aquele fim fosse aguardado. Ela dá uma volta saindo de quadro, e vemos Bentinho correndo; no plano seguinte vemos a Barqueira, séria, acompanhando-o com o olhar. Ele pára em cima da ponte e olha para ela assustado, continua a correr, parecendo fugir daquilo que a Barqueira representava.

Essa compreensão sobre o que representava a Barqueira é bastante significativa, pois coincide com a percepção apresentada pelos personagens no início do filme. Mesmo permanecendo um ocultamento para o espectador, algumas pistas são dadas pelo narrador. Há uma tendência a relacionar a Barqueira e seu barco à Morte, podendo encontrar-se aí associações mais diversas; pretendemos porém ir um pouco além, vendo na imagem daquela mulher uma representação alegórica do Destino.

A utilização da alegoria é um recurso que aponta para uma essência e que aparece como uma “representação concreta de uma idéia abstrata”⁶. No caso acima, a alegoria está relacionada com o Destino e expressa a impossibilidade trágica dos personagens mudarem aquela vida marcada pelo provisório e a utilização de uma mulher representa uma ‘personificação’ dessa noção abstrata. Há uma tradição de uso da personificação alegórica que remonta à Idade Média através da qual se estabelecia uma relação de identidade com noções morais – a Bondade, a Discórdia, a Cobiça, a Justiça. Era “uma maneira de contar a ética praticada pelos personagens”⁷. Podemos, no caso da Barqueira de *A Margem*, pensar na relativização própria de uma ética marginal, na medida em que a ‘leitura’ do código alegórico é feita somente pelos personagens marginais. Como nos mostra Kothé, “quando se diz que a alegoria ou determinada alegoria é isto ou aquilo, não se ‘define’ necessariamente o que ela é, mas o que ela talvez seja para determinado grupo social”⁸. A compreensão e resignação frente ao Destino que se configura é representado no final do filme, quando todos os personagens se encontram no barco, em um mágico momento pós-morte, onde preservam o sorriso e o olhar voltado para o horizonte.

⁶ Kothé, Flavio R. *A Alegoria*. São Paulo, Ática, 1986, Pág. 6.

⁷ Huizinga, Johan. *O Declínio da Idade Média*. São Paulo, Verbo/Edusp, 1978, Pág. 192.

⁸ Kothé, Flavio R. Op.cit., Pág. 36.

As Bellas da Billings

Na sua perambulação pela cidade, os personagens de Candeias não estão sozinhos. Também o lixo nos é apresentado como elemento que circula pela cidade, tendo, como os personagens, uma existência marginal à vida dos habitantes da metrópole. Se em *A Margem* um lixão nas proximidades do rio Tietê serve de cenário para os personagens, em *As Bellas da Billings* (ou *da Guarapiranga*) – como diz o título completo do filme – o lixo produzido pela parte rica da cidade serve como fonte de objetos de uso pessoal e de comida. Ao tratar do lixo e da relação de um grupo de pessoas com ele, Candeias opera, senão uma superação da abjeção que o contato com o lixo poderia causar, ao menos uma aproximação entre espaços de rejeição, o espaço das sociedade civil e a de consumo.

O filme começa com lixeiros coletando lixo na região do Morumbi, em São Paulo. A referência de localização nos é fornecida pela presença do estádio de futebol do Morumbi, na frente do qual passa o caminhão de lixo. Aqui a alusão ao lixo produzido por uma região rica da cidade é clara, pois o caminhão passa em frente a algumas mansões e ao Palácio do Governo. Acompanhamos o trajeto do caminhão rumo ao centro da cidade, caminho que é apresentado pela perspectiva de uma grande avenida com uma ‘muralha’ de prédios ao fundo. O caminhão chega direto na Rua do Triunfo, área do centro de São Paulo onde concentravam-se produtores e diretores de cinema e que é conhecida como Boca do Lixo. A chegada não poderia ser mais característica, o caminhão pára e, enquanto um dos lixeiros desce e corre até um bar para cumprimentar amigos, vemos passar uma mulher vestida de índia, provavelmente uma figurante de algum filme que estivesse sendo realizado na Boca. O lixeiro vende uma bolsa achada no lixo para James, que estava no bar. James é uma espécie de caricatura de intelectual, carregando diversos livros de autores como Bukowski, Platão, Kafka e Paulo Emílio e dizendo frases que seriam resultado dessas leituras.

A presença de Paulo Emílio Salles Gomes entre os livros que são mostrados junto ao personagem pode ser vista como parte de referências relacionadas ao cinema produzido na Boca do Lixo. Paulo Emílio, além de frequentar a região, foi dos poucos estudiosos de cinema a procurar qualidades nas produções que eram lá realizadas, incorporando-as dentro

de sua defesa do cinema brasileiro. A presença de um livro seu no filme aparece como uma homenagem prestada por Candeias, de quem Paulo Emílio era amigo e admirador. Ainda como referência ao cinema feito na Boca, há toda uma cena na qual James conta para o violeiro na porta do Bar Soberano um pouco da história do local. Este bar era um dos principais pontos de encontro de técnicos, diretores, produtores e atores que havia em São Paulo até começo dos anos 80.

“Olha, aqui era o bar dos artistas”, fala James e enquanto o ouvimos aparecem imagens em câmara lenta, focalizando algumas personalidades do cinema da Boca, como os diretores e produtores de pornochanchada Fauzi Mansur e Ody Fraga bebendo cerveja juntos e acenando para a câmara. Alguém passa para Ody uma foto onde aparecem Carlos Reichenbach, Rogério Sganzerla e Antonio Lima, na época em que começaram a trabalhar com cinema, ali mesmo na Boca. O cineasta Luís Sérgio Person também aparece numa foto da década de 70, que, como a outra, fora tirada por Ozualdo Candeias, e faz parte de um registro fotográfico que o cineasta realizou sobre a Rua do Triunfo durante um período de quase vinte anos. Das imagens captadas no interior do bar vê-se Reichenbach conversando com o crítico e cineasta Jairo Ferreira, grande propagador das produções realizadas na região, que acompanhou desde o início o movimento dos 'marginais', ocorrido no interior da Boca. O próprio Candeias aparece conversando e gesticulado numa das mesas do bar. Essas imagens compõem um tom de nostalgia em torno de uma época já terminada, o que pode ser percebido pela frase que James diz, quando ele sai com violeiro da frente do bar, “Ah, mas a Boca não é mais aquela. Hé, hé, hé...”

Carregando diversos livros, James é mostrado andando próximo ao Largo do Paissandu, também na região central. Na época da realização do filme (1986), esse local na esquina com a rua São João, era o ponto de encontro de artistas de circo e músicos sertanejos, muitos vindos do interior à procura de algum empresário. Ali ele é apresentado para um violeiro, que é interpretado pelo músico Almir Sater - que iniciava uma carreira de ator 'sertanejo' paralela à de músico. Os dois partem para uma andança pela região central da cidade, entre a Rua do Triunfo e a Estação da Luz, onde James convida Sater para acompanhá-lo até a casa da sua mãe, que era próxima à represa Billings, dizendo que lá sempre havia algo para comer. Ambos entram num trem. Pela persistência da câmara em

mostrar a janela percebemos que eles vão se afastando do centro da cidade, com os prédios cada vez mais escassos. A dita moradia da mãe de James é uma churrascaria desativada e abandonada, mas ela e suas irmãs já não estão mais lá. Um motoqueiro amigo chega e diz que elas tiveram que ir embora, provavelmente para a região da represa de Guarapiranga.

Os dois retornam para a região da Luz, à procura de alguém que soubesse o novo endereço. Num pequeno corte somos apresentados para outro personagem, interpretado por Benvenuti, que, após conversar com alguns vendedores de milho cozido, dirige-se para um local chamado por ele de 'Mansão'. Esta Mansão é um prédio abandonado em plena avenida São João, transformado em cortiço, onde várias pessoas moram e aquele homem parece receber deles algum dinheiro referente à moradia. Na saída da Mansão encontra com James e Sater e os leva até a casa da Guarapiranga. A casa, como todas as construções nas quais os personagens habitam, parece à primeira vista estar abandonada, tal o seu estado de deterioração.

Logo na chegada ficamos sabendo que aquele homem da Mansão chama-se Lanceiro - nome que na gíria da malandragem designa o punquista -, mas exigia ser tratado por Belfiore. Somos apresentados às irmãs de James, Verônica e Aspásia. A primeira ajuda a mãe a coletar comida em lixos de restaurantes pela cidade, enquanto a outra é sempre referida como virgem e representa a 'esperança' da família pois deveria se 'guardar' para algum homem rico. O pai fora embora e a mãe emite seus comentários a partir do quarto, do qual vemos sempre a mesma imagem: a cabeceira da cama, com um cinzeiro onde ela apaga um cigarro, um copo e um abajur. A insatisfação com o próprio nome não é só o caso de Lanceiro/Belfiore, que foi chamado pelo escritor Valêncio Xavier de "Magnata do Nada"⁹; ficamos sabendo que James já atendera pelo nome de Petrônio. Percebemos que, através de James, Candeias lança uma crítica à incorporação de nomes e produtos culturais estrangeiros em detrimento dos nacionais¹⁰. Suas declarações são representativas da atitude: "Eu já fui chegado em música sertaneja, mas hoje em dia....deixa prá lá."

Há também uma insistência constante de James para que o chamem pelo novo nome. Belfiore a todo momento ironiza as escolhas de James, como quando Sater, mexendo

⁹ Xavier, Valêncio. "Que belas as *Bellas*". In: *Gazeta do Povo*, 12/04/87.

¹⁰ Esta atitude crítica em relação à música estrangeira pode ser vista também em *Aopção*, quando uma das personagens, já trabalhando em uma boate em São Paulo, está ensaiando um 'número' ao som de uma música americana e logo em seguida alguém grita: "Tira essa música aí, pô!"..

nos seus livros, pergunta se ele só lia livro escrito por estrangeiro, ao que Belfiore responde: “ Você acha que um cara chamado James vai gostar de ler livro de brasileiro? Quer dizer, se lesse.” Na verdade o único livro de autor brasileiro presente - o já citado Paulo Emílio -, é sempre encoberto por ele pelo seu inseparável livro de Bukowski.

Percebemos que o narrador constitui a representação dessa família, a partir da marginalidade de seus componentes, distanciando-se dos moldes que têm a tradição cristã e o otimismo burguês como referências. O papel da mãe, que tenta se posicionar como elemento de relação com um passado, frente ao qual a situação da família lhe parece ser de desordem, é desautorizado pelas circunstâncias que a cercam: o zelo pela preservação da virgindade de Aspásia, que mostra a sua esperança de reconstituição da ordem familiar, revela-se inútil e até mesmo anacrônico, como indica o diálogo de Verônica, com sua mãe que lhe diz “Aqui não importa se é rico, granfa, tem que casar mesmo” e Verônica responde: “Isso já era mãe, já era.....”

Verônica é vista pela mãe como alguém que “já perdeu tudo que tinha”, restando-lhe apenas ajudá-la a coletar alimento nos lixos de restaurantes e vigiar Aspásia nos seus encontros com Eustáquio. Tarefas sempre criticadas por Belfiore, que tenta conquistar Verônica, levando-a para passeios e até encomendando a Sater uma música.

O interior da casa apresenta características que podem ser tomadas como imersas num saudosismo de um passado perdido. Vemos nas paredes diversas fotos antigas de pessoas, que chamam a atenção dos personagens que também param para observá-las. Aqui talvez não seja forçado ver ressoar alguns momentos do filme *A Família do Barulho* de Júlio Bressane, em especial uma cena em que nos são mostradas fotos antigas expostas no quarto, numa inserção silenciosa de um tempo de ‘inocência familiar’. A idéia de perda, nos dois casos, apresenta porém diferenças fundamentais se considerarmos que no filme de Bressane, como era característico do chamado cinema marginal, a resposta à atomização da família vem na forma da morte por assassinato, de gestos de violência em geral ou do deboche que tinha por alvo as atitudes “bem comportadas”. No caso de *As Bellas da Billings* há também o deboche, mas Candeias não procura resolver a situação através de atitudes cuja violência e revolta revelem a faceta autodestrutiva dos personagens. O cineasta parece estar mais preocupado em mostrar uma situação e ‘deixar’ que os personagens continuem suas buscas.

Essa maneira de representar esses personagens marginais, sempre à procura de algo ou de algum modo de continuar a viver, pode ser percebida na coleta de comida. Verônica e sua mãe andando com latas vão até os restaurantes em busca dos restos de comida, que servem tanto para elas comerem como para alimentar algumas galinhas criadas pela mãe. Descobrimos que estas têm prioridade para ela quando fala para Aspásia servir algo para James, Belfiore e Sater, afirmando que já havia dado para as galinhas; estas aparecem ciscando restos de comida.

A cena do almoço revela o modo como eles lidam com a comida. Algumas tigelas de plástico são tiradas da geladeira e postas sobre a mesa e os outros logo se aglomeram ao seu redor. As tigelas estão cheias de pedaços de ovos cozidos, bolinhos de carne, pedaços de bifes e macarrão. Eles pegam a comida com as mãos, ajeitam em grandes quantidades nos pratos ou colocam diretamente na boca. Sater no início mexe com as pontas dos dedos, como se estivesse fazendo uma seleção e leva à boca um pedaço de carne com certa desconfiança, mas logo em seguida está fazendo como James, que tenta ingerir uma quantidade superior à capacidade da boca e o excedente acaba ficando exposto, pendurado pela boca; ou quando muito mastigam com a boca bem cheia. Esta cena encontra ressonância em diversas cenas com alimentos presentes no cinema marginal. Fernão Ramos refere-se a esse tipo de situação como uma “deglutição aversiva”.

Uma das imagens preferidas pelo cinema marginal é a da deglutição aversiva. O personagem enche a boca de comida, acima de sua capacidade de mastigar, e deixa a massa formada escapar pelos cantos da boca. Ou então, abre os dentes de forma ostensiva, deixando o espectador antever o bolo de alimento e saliva que forma no interior da boca.¹¹

No caso de *As Bellas da Billings*, os dentes não se mostram de maneira ostensiva, com raiva, mas em meio a uma gargalhada de Sater, numa atitude de pouca importância às ditas boas maneiras, atitude que Candeias pede que compartilhemos, quando enquadra os personagens de frente, fazendo com que olhem para a câmara.

A relação dos personagens com a comida/lixo cria momentos de abjeção que são aos poucos transformados pelo que poderíamos identificar como uma tentativa dos

personagens de 'reprocessar' aquele lixo, que é notada em três cenas. A repulsa inicial ocorre pela forma como é mostrada a passagem da comida para as latas que Verônica e sua mãe carregam: um caldo de coloração indefinida é jogado para dentro das latas e podemos identificar pouca coisa consistente no seu meio. O segundo momento é quando vemos parte daquele líquido e um pouco de comida jogados no chão junto às galinhas. E em outra cena vemos que os restos de comida são ajeitados cuidadosamente nos pratos, mas a aversão será causada pelo modo como os personagens ingerem.

O filme também apresenta momentos de solidariedade em torno da comida, quando ocorre uma confraternização entre os diversos personagens do filme, na casa da Guarapiranga. Uma festa com bebida – vinho em garrafas de cerveja – e comida – restos que estavam dentro de uma tigela. Belfiore aparece dançando com Verônica, o índio Jupia e sua parceira com a perna machucada, uma mulher com um boneco, enquanto James, Sater e Aspásia apenas observam.

A última cena do filme traz elementos novos sobre essa relação comida/lixo. A personagem da mãe, após passar em um restaurante com a filha, retorna para sua casa e a vemos dividindo a comida em diversas tigelas de plástico colorido. A comida é colocada no interior das tigelas - percebemos então que algumas são na verdade penicos - como se estivesse sendo composto um arranjo, separando os alimentos por uma ordem qualquer, que não sabemos qual é, o que revela um certo cuidado no tratar com aqueles restos. Enquanto coloca a comida, o que é mostrado em meio a rápidos cortes, ela reflete: "Minha nossa, é como eu sempre falo, é por isso que as coisas não vão prá frente. Olhe o que eles jogam no lixo". Nesse momento a câmara faz uma *zoom-in*, enquadrando o interior das tigelas por inteiro. Há uma perspectiva crítica que é manifestada pela frase da personagem. A relação do narrador ao tratar do lixo não é somente de choque pelo choque, a busca da abjeção contém antes um caráter de crítica pela via do constrangimento do espectador, que acompanha a 'transformação' do resto dos restaurantes em comida para uma camada marginalizada da sociedade.

Os quatro planos finais do filme podem ser vistos como uma consagração do alimento. Procedem a uma grande aproximação da comida, feita por ângulos diferentes,

¹¹ Ramos, Fernão. Op.cit. Pág. 116.

buscando criar um efeito pictórico especial, além da simples representação. E o lixo virou comida, virou ‘arte’.

Essa necessidade de conviver/sobreviver com o lixo – visto como dejetos renegados por uma camada abastada da sociedade – é aqui a marca da transitoriedade a que estão sujeitos os personagens de *A Margem* e de *As Bellas da Billings*. Seja como cenário que lhes resta para suas perambulações, ou como motivo dessas andanças, as relações com o lixo, se por um lado expressam a precariedade e a inconstância¹² daquelas vidas, apresenta também uma faceta inusitada: a constituição da esfera ética na qual o convívio é marcado pelo apoio mútuo.

¹² Em um outro momento que vemos a presença do lixo, mas de modo mais cruel, é no final de *Aopção* - filme imediatamente anterior a *As Bellas da Billings* – onde os personagens, após percorrerem o Brasil do Sul ao Nordeste, chegam a São Paulo, conseguem algum trabalho, mas terminam virando manchete de jornais sensacionalistas que são mostrados sendo jogados em uma lata de lixo.

Capítulo três: Perambulação e Improvisação

Godard tem também certa magia, certa capacidade fascinante, incomum, de tratar a imagem. Submeteu as personagens cinematográficas a uma espécie de revolução copernicana, tirou-os do atoleiro do realismo...” (Alberto Moravia. Um escritor incômodo)

No cinema como em outras artes, as formas que materializam as escolhas temáticas são geralmente consequências de uma série de opções possíveis que se apresentam ao cineasta, das quais este elege as que melhor possibilitam a realização do filme. Este processo, também apresenta um caráter combinatório, dada a diversidade de elementos necessários para a conclusão de um filme. Nos filmes de Ozualdo Candeias encontramos uma afinidade entre a elaboração de um universo temático que envolve personagens que são excluídos e marginalizados sociais e as escolhas envolvendo a criação – e articulação – das imagens na representação deste universo. A perambulação dos personagens, a inconstância e a precariedade de suas relações encontram determinadas afinidades com os procedimentos de câmara, o tratamento dos roteiros e com o grau de improvisação nas filmagens baseadas nas contingências de produção.

Candeias e o Registro ‘Reportagem’

No início de seu contato com o cinema, Candeias trabalhou muito com cine-jornais, vindo daí boa parte de seu aprendizado com o manejo da câmara, que lhe forneceu também oportunidades para experimentações:

Para o Carbonari eu fazia os jornais inteiros, que pra mim era muito interessante. E dava certo porque minhas reportagens marcavam muito; os meus documentários, reportagens já contrariavam as coisas estabelecidas. Os montadores se recusavam a montar porque estava tudo errado. Daí eu pegava, montava e dava certo.

O Jacques Deheinzelin viu uns documentários meus e ficou entusiasmado, como eu conseguia fazer aquilo. Tudo máquina na mão. É que eu ficava fazendo experiência, de montagem e não sei mais o quê...¹.

Além do trabalho em reportagens para cine-jornais, Candeias começa a realizar documentários, como o *Polícia Feminina*, em 1960, e o *Ensino Industrial*, de 1962, ambos ganhadores de prêmios estaduais de cinema. Fez antes trabalhos como *Os Milagres de Tambaú* de 1955, sobre o padre Donizzeti, e filmagens no pantanal, região centro-oeste e em países andinos como Bolívia e Peru. Curiosamente podemos observar que estes documentários encontram eco nas realizações ficcionais de Candeias: *Os Milagres de Tambaú* contém uma imagem de um fiel puxando uma grande cruz de madeira, mas, num detalhe captado pela câmara de Candeias, vemos que na ponta da cruz existem rodinhas que facilitam o trabalho do fiel. Essa imagem será posteriormente filmada em *Aopção*, onde vemos um personagem puxando uma cruz similar para 'pagar' uma promessa em Aparecida. Os registros na região central do Brasil servirão como referência para costumes e vestimentas tanto de *Meu nome é Tonho...*, como de *Manelão*. Ecos dos registros andinos do diretor podem ser observados em *O Candinho*, especialmente na personagem da 'chola' com a criança e na música que deu origem ao enredo do filme.²

As experimentações de ordem narrativa e as utilizações documentais encontram ligação com os procedimentos adotados por cineastas que estabeleceram algum tipo de contato com o 'cinema verdade'. A presença de uma herança documental manifesta-se também na técnica utilizada. No caso de Ozualdo Candeias, a recorrência do uso da 'máquina na mão' e de longos planos que diversas vezes se atêm aos rostos ou se aproximam dos corpos, como buscando um contato mais profundo com a personagem, são exemplos de uma prática mais associada à investigação da reportagem. Assim como fazem parte dessas técnicas o movimento brusco da câmara, a constante focagem e desfocagem de

¹ Candeias, Ozualdo. *30 Anos de Cinema Paulista*. Cadernos da Cinemateca Brasileira 4, São Paulo, 1980. Pág. 78.

² Candeias já introduzira a interpretação de atores em suas filmagens de documentários, como ele mesmo reconhece acerca do documentário *Polícia Feminina*: "Fiz todo ele interpretado de propósito. Foi minha primeira tentativa de trabalhar com atores, se bem que nos documentários que eu fazia eu já botava todo mundo interpretando." (Entrevista completa de *30 anos de Cinema Paulista*, Acervo Cinemateca Brasileira, 1980. Pág. 78)

um mesmo plano, a utilização da lente *zoom* para inserir algum objeto em campo. É importante salientar a existência de uma “afinidade eletiva” entre esses procedimentos técnicos, a perspectiva de uma captação de imagens com herança documental e o tipo dos personagens que Candeias trabalha. Por serem personagens ‘marginais’, que perambulam incessantemente pelo campo, do campo para a cidade e na cidade, de um canto para o outro, uma câmara que tenha facilidade de mobilidade para acompanhá-los é fundamental para um registro que responda à característica dos personagens. As técnicas de filmagem adotadas pelo diretor permitiram que captasse de maneira convincente a transitoriedade espacial dos personagens marginalizados e insatisfeitos, acarretando uma ‘contaminação’ da câmara por essa transitoriedade³.

Em *O Candinho*, o personagem central é expulso da fazenda na qual trabalhava e sai à procura de um santo que poderia ajudá-lo, levando uma foto que identificaria a santidade. No caminho encontra uma festa popular no meio da qual ele se insere e a câmara de Candeias acompanha sua ‘infiltração’, aproveitando o evento para fazer Candinho interagir com ele. Em outro momento encontra em uma feira um fotógrafo que se preparava para bater uma foto de uma família e uma criança fantasiada. Candinho chega e, apontando para a foto que carrega, pede algum tipo de informação para as pessoas. Algumas delas estão visivelmente embaraçadas e fazem gestos imprecisos para o personagem. Em seguida Candeias registra em *close* aquelas pessoas. Em vários momentos os personagens olham para a câmara, por vezes em *close*. O personagem chega a São Paulo e acompanhamos sua peregrinação pela região central onde encontra um catador de lixo próximo a uma favela. Este, mostrando estar sem jeito em tratar com o ator que vem interagir⁴ com ele, responde com um sinal negativo da cabeça. O mesmo ocorre quando

³ Sobre a utilização do *zoom*, há certos procedimentos de linguagem, a *zoom-in*, funcionando para dar a impressão ao espectador de ‘ir para perto’ do objeto, possibilitando que este ‘veja’ precisamente o que está acontecendo. A *zoom-out* por outro lado é usada para pôr o objeto da atenção no seu contexto, dando ao espectador uma perspectiva do meio no qual aquele se encontra. Em *Aopção* percebemos o uso do *zoom* em quase todos os finais de planos, tanto se aproximando como afastando-se do assunto. Esse recurso, pelo modo ‘excessivo’ como foi utilizado, transmite uma impressão de algo registrado naquele ‘momento único’ em que teria ocorrido, sendo registrado de modo rápido – urgente – pelo operador de câmara que não teria tido tempo para maiores ajustes de foco e que estaria preocupado – o uso do *zoom* manifestaria isso – em registrar a máximo possível de informação em um único plano. Essa atitude, típica dos filmes de características documentais é aqui exacerbada, deixando transparecer uma tentativa de manter um aspecto ‘inacabado’ para a fita.

⁴ O procedimento de contato com elementos da rua tentando criar uma situação a partir da interação, foi muito utilizado por um certo movimento de cinema chamado Cinema de Rua que realizava seus filmes em meados da década de setenta em São Paulo. Buscavam uma inserção, baseada na improvisação, em locais que

encontra alguns catadores de papel junto a uma rodovia. Quando o personagem chega à região da Boca do Lixo, interage com uma figura típica da área ainda naquela época, o carregador de latas de filmes, que fazia esse serviço com um carrinho de madeira. Candinho se aproxima do carregador apontando para a foto e este aponta para uma direção qualquer, indicando um caminho. Na sua andança pelo centro da cidade o personagem tem a mesma atitude com ambulantes, ‘homens-sanduíche’ com seus cartazes e mendigos. A câmara mais leve facilita acompanhar a trajetória de Candinho em meio à multidão da região. A certa altura vemos um flagrante do próprio aparato de filmagem refletido no espelho de uma barbearia em que o personagem entra. A lembrança de que estamos diante de um filme vem nos momentos em que vemos vendedores de rua e depois um pedinte aleijado sorrindo para a câmara. A ‘presença’ do cinema como referência pode ser vista na cena em que Candinho pede comida para operários de uma construção. Estes a servem sorrindo – talvez por estarem participando de um filme – mas em uma lata de negativos de cinema que o personagem carrega consigo.⁵ A interação nem sempre é bem-vinda como se percebe na cena em que o personagem tenta entrar em uma igreja e é empurrado por algumas pessoas que dificultam sua passagem.

O registro reportagem e ficção vão se alternando em um sistema recíproco de trocas, em uma mútua ‘contaminação’.. Uma especificidade que se manifesta no plano do processo criativo desse produzir cinema e que vai se desenhando por meio das combinações resultantes das escolhas – técnicas e estéticas – do cineasta. Portanto, o grau de intervenção do diretor relaciona-se com seu esforço em construir uma idéia a partir daquela realidade registrada. Um processo que vai desse registro para a reflexão, da imagem – e som – para a idéia.

As experiências com equipamento de filmagem mais leve, que foi se tornando mais acessível a partir da década de 60, eram feitas no próprio ato da filmagem. O cineasta italiano Roberto Rossellini também aponta as vantagens da experimentação com as lentes Pancinor, nos anos 60. Essa lente permite fazer um movimento de panorâmica associando-o

explicitassem algum problema social. Participavam cineastas como João Batista de Andrade, Adilson Ruiz e Aloysio Raulino.

⁵ Os momentos de alimentação em que ocorrem interações parecem ser especialmente escolhidos pelo diretor, podendo ser vistos também em *Aopção ou As Rosas da Estrada*, quando no início do filme há uma das personagens em meio a vários ‘bóias-frias’ que estão comendo, e também quando uma outra personagem, próximo ao final do filme, pede comida para um caminhoneiro, que estava almoçando em seu caminhão.

ao uso da *zoom* nas câmaras leves: “Eu sempre defendi a câmara na mão como um instrumento de desmistificação e desdramatização do cinema.”⁶ O uso da *zoom* permitiu que ele mesmo operasse: “você pode improvisar com ela durante a filmagem. Se um ator não está totalmente no lugar certo, você pode acompanhá-lo com as lentes *zoom*. Isso poupa muito tempo e permite improvisar a performance do ator”⁷.

Essa facilidade proporcionada pela *zoom* para trabalhos de ficção, permite ao cineasta-operador estabelecer relações de espaço com a cena, sendo um outro modo de organizá-la em termos de decupagem. Essa decupagem na filmagem abre para o diretor um campo de improvisação da *mise-en-scène*, fato que tem consequências na utilização e composição do roteiro na filmagem.

Em Candeias notamos dois tipos de reflexos dessa improvisação: nas mudanças no roteiro, no que se refere à sua função para a captação de imagens e seus modos de especificação; e encontraremos também no seu privilégio à composição plástica das cenas, em detrimento de resoluções de roteiro (falas e evoluções dramáticas). Estas características apresentam também, como veremos mais à frente, total sintonia – enquanto escolhas – com a transitoriedade própria dos personagens representados pelo diretor.

A estruturação de um roteiro prevê certas especificações para organizar o modo como a história será contada, o seu andamento, as locações necessárias, o número de personagens, além de suas falas. Na decupagem especifica-se ainda o tipo de plano, enquadramentos, sequência de filmagem dos planos e disposição dos atores no espaço, entre outras. Quando se trabalha com uma margem ampla de improviso, essas referências assumem um peso diferente no roteiro, mostrando como tais diretrizes são alteradas no momento da filmagem. O roteiro original de *Aopção ou As Rosas da Estrada* apresenta várias cenas que tomaram outra forma durante a filmagem. Na história original, Rosa, insatisfeita com a vida que leva como ‘bóia-fria’ abandona o noivo e a região onde trabalha para arriscar a vida na cidade. Toma a estrada onde encontra outras mulheres em situação semelhante, que, sem opção, partiram em busca de uma vida melhor. Haveria personagens fixas durante a trajetória apresentada no roteiro, fato que foi modificado no filme, que começa em São Paulo, passa pelo Rio Grande do Sul, depois vai para a Bahia e por fim a

⁶ Rossellini, Roberto. “Technology and Aesthetics Aspects”. In: Williams, Christopher. *Realism in the Cinema. A reader*. London, Routledge & Kegan Paul & BFI, 1980. Pág. 216

⁷ Id.Ibid. Pág. 216.

cidade de São Paulo. Apresentando uma fragmentação de itinerário que é própria da inconstância da vida escolhida pela personagem. Podemos acrescentar o fato de o filme não prender-se em uma única personagem, cuja trajetória acompanharíamos, mas tem várias personagens centrais, o que acrescenta-lhe uma dinâmica especial, fragmentando a continuidade de apresentação das trajetórias.

As especificações dos tipos de locações são pouco precisas no roteiro:

“local abandonado...ext.dia: C.51 Rosa acompanhada dos vagabundos chega lá....”

“ ... estrada de uma só via...ext.dia: C.34 ...Estrada vista do interior da cabine.... Rosa e o motorista vez por outra conversam qualquer coisa relativa à cidade grande....”⁸

A grande variedade de locais a serem filmados é, em sua maioria, constituída por postos de gasolina e acostamentos de estrada, que são os locais de parada e de perambulação das personagens. Com especificações para cada tipo de cena: “posto de gasolina (distante); posto de gasolina (motel); posto de gasolina (c/ restaurante); posto de gasolina (c/ boteco); posto de gasolina 4,5 e 6”.

O grau de improvisação incorporado às filmagens, estabelece uma relação com o tipo de atuação do diretor na organização espacial da *mise-en-scène*. Há vários exemplos a partir da década de 60 nos quais o roteiro servia apenas como indicativo superficial das cenas, sendo que os diálogos, posicionamentos de câmara e a atuação dos atores eram estabelecidos no momento da filmagem. O roteiro era por vezes escrito apenas para ser mostrado aos produtores, sendo que o resultado final poderia diferir muito daquele apresentado inicialmente.

Durante a filmagem Candeias insere alguns elementos para estabelecer elos espaciais em meio às diferentes trajetórias. Em um certo momento do filme, são introduzidas duas novas personagens, que vemos correndo no acostamento de uma estrada. Em seguida elas ficam paradas perto de uma placa que indicava a distância entre Vitória e Salvador. Corte. No plano seguinte vemos cenas de colheita de cacau – o que nos indica a região cacaueira do sul da Bahia. E em meio às pessoas que colhem está uma mulher na

qual a câmara se detém. Na outra cena vemos aquela mulher do cacau olhando para a estrada e aparentemente reconhecendo uma das duas mulheres que estavam na estrada, elas se estreolham como se uma estivesse verificando a opção de vida da outra.

Há momentos em que Candeias cria situações que aproveitam ‘encontros’ ocorridos durante as filmagens, como é o caso da cena onde vemos a personagem que era bóia-fria, no começo de sua andança, encontrar uma amiga em um vilarejo. Em seguida esta convida a personagem para acompanhá-la e, chegando a um pequeno circo, o filme passa a nos mostrar a relação dessa mulher com os artistas do circo e entendemos que ela também trabalhava no local, e acompanhamos por fim uma luta-livre de mulheres, com as encenações típicas do *catch*, onde uma das ‘lutadoras’ é a ‘amiga’ da personagem. A câmara registra tudo como se fosse um documentário sobre aquele pequeno circo de interior, com direito a *close* no rosto do palhaço e dos espectadores.

O final do filme também tomou outra forma após a filmagem. No roteiro original haveria um tom próximo de um realismo fantástico. A personagem Rosa, após entrar em uma “jamanta toda enfeitada”, chega a São Paulo e anda pelo centro da cidade. E, como seriam as cenas finais:

“...cidade/centro...ext.dia (manhã):

C.54..... Rosa chega correndo pelo meio da rua...mas aos poucos vai se surpreendendo com as ruas praticamente desertas.... diminui o passo...anda lentamente, procurando com ansiedade, olhando para os lados e para cima...ruas desertas e prédios muito altos... vitrines desarrumadas com manequins nus e cabeças carecas entre manequins masculinos e femininos, vestidos com roupas sociais, esporte e gala...

...jardim com estátuas...ext.dia:

C.55..... com visível desânimo Rosa se aproxima de algumas estátuas e tenta dialogar... uma das estátuas responde com um sorriso, mostrando algo numa direção qualquer...Rosa olha sem se locomover... a jamanta enfeitada se aproxima, carregada de gente...a estátua despede-se de Rosa, que se afasta “meio indecisa”.... Rosa se acerca da jamanta, olha para a placa... não há números ou nome, mas o

⁸ Candeias, Ozualdo. *As Rosas da Estrada*. Roteiro original.

símbolo do infinito... Rosa, sem pressa embarca sem que alguém lhe ajude... a jamanta continua...

...estrada...reta...ext.dia:

C.56..... a jamanta passa e se perde numa lombada distante...”⁹

O filme também termina em São Paulo, mas encontramos as personagens ocupando os mais variados espaços na cidade. Uma aparece trabalhando como taxista, outra como motorista de caminhão, enquanto outras vão para o submundo urbano da prostituição trabalhar em boates – como a ex-bóia-fria que durante o dia é cabeleireira, mas logo é assediada para trabalhar em uma boate. Estas últimas, sendo assassinadas ou violentadas, transformam-se em notícias de jornais populares. O fim desses jornais, é mostrado de modo sarcástico: uma lixeira recolhe um jornal no chão e antes de jogá-lo em seu carrinho, olha as notícias mostrando para a câmara a notícia da morte de uma prostituta, para em seguida, rindo, jogá-lo no carrinho. Uma cena, por suas características, aparenta ter sido registrada de modo improvisado aproveitando uma lixeira ‘real’ que estivesse trabalhando na região central da cidade.

Essas improvisações que marcam a relação roteiro-filmagem apresentam na forma final do filme algumas características que acompanham boa parte desse cinema de caráter experimental, que se vale de técnicas do documentário. Haverá um privilégio da imagem e de sua composição na progressão do filme. A fragmentação na evolução da narrativa aparece como outro reflexo desta prática, na medida em que a junção entre as cenas assume outra linha de ordenação. Uma linha que, se foge de uma concepção progressiva e/ou teleológica, estabelece diferentes associações possíveis, abrindo espaço para o novo em termos narrativos. Candeias, muitas vezes associado ao movimento do cinema marginal, se por um lado foge das generalizações possíveis para o movimento, apresenta características em comum com ele, no que se refere às consequências de suas opções técnicas. Como observou Fernão Ramos, há uma grande lacuna entre o que é apresentado em sinopses desses filmes e o que nos é apresentado na tela. Esta talvez seja a outra ponta dessa não-precisão da intriga dos filmes, que se manifesta nas brechas da elaboração do roteiro e se reflete na impossibilidade de ‘fechar-se’ uma sinopse. Mas por que isso ?

Como nos mostra Ramos: “Percebe-se que não é a intriga que condiciona a disposição dos planos, mas, sim, a significação de estados de espírito, de dramaticidade elevada que se estabelecem de forma gratuita”¹⁰ sendo que “as noções de tempo e espaço diegético são reformuladas radicalmente”¹¹, envolvendo diferentes resoluções de continuidade, que não seguem regras estabelecidas ‘a priori’.

Ramos acrescenta ainda sobre os filmes ‘marginais’:

A atração pelo “mostrar” e a aversão pelo “contar” é tão grande que até mesmo a fala acaba por ser abolida. Esta se apresenta na narrativa como um dos meios mais eficazes de enunciar a informação tendo-se em vista o desenvolvimento da intriga. A partir do momento em que a intriga se estilhaça -(....), a fala acaba por perder sua função...¹².

Essa característica também é observada no cinema de Jean-Luc Godard, como salientou o crítico Jean-André Fieschi, em um artigo de 1962 nos *Cahiers du Cinéma* : “Não há em Godard uma intuição do tempo como progressão, mas uma prodigiosa intuição do instante...”¹³.

A recusa em trabalhar uma progressão clara do enredo encontra, no caso específico de Ozualdo Candeias, uma base nas características de personagens cuja transitoriedade, em vidas marcadas pela inconstância, são - aos olhos do cineasta – melhor representadas pela fragmentação e pela recusa da linearidade de características teleológicas. Como no caso já visto de *As Bellas da Billings* em que acompanhamos o percurso do personagem atrás de seus ‘familiares’ e as andanças destes pela cidade. Por exemplo, as andanças de Candinho com a *chola* e sua boneca que o acompanham, atrás do ‘santo’ que teria uma ‘verdade’, ou ainda as perambulações dos personagens de *A Margem*.

Candeias assim manifesta o desejo de privilegiar a imagem nas composições narrativas:

⁹ Candeias, Ozualdo. Op. cit.

¹⁰ Ramos, Fernão. Pág. 141.

¹¹ Id. ibid. Pág. 140.

¹² Id. ibid. Pág. 138.

¹³ Fierchi, Jean-André. “A dificuldade de ser Jean-Luc Godard”. In: Barbosa, Marinho (seleção). *Jean-Luc Godard*. Rio de Janeiro, Record, 1969. Pág. 47.

O que existe é que eu organizo de uma maneira para contar as coisas que eu prefiro contar com imagens. Porque eu gosto é de imagens. Eu nunca penso em termos de papo. Tem gente que pensa em diálogo, eu penso em termos de imagens. Então elas por si só já vão se desenrolando.¹⁴

Essa atitude levará o diretor a adotar procedimentos imagéticos para solucionar algumas cenas, deixando de lado uma possível articulação pelas falas dos personagens. A composição plástica abarca desde sinais feitos pelos personagens, como ocorre no início de *Zézero* no qual, após o personagem ter sido seduzido pela Fada-Sereia do consumo, a resolução de deixar o campo é apresentada por um plano fechado sobre duas mãos que se apertam, como que firmando um trato. Em seguida uma *zoom* revela, no outro lado da rua, a família do personagem que acena para este, se despedindo. A isso segue uma panorâmica nos rostos chorosos da família.

Esta representação de acordos entre personagens por meio de sinais entre eles é uma constante nos filmes de Candeias. Aparecem também no acordo que o personagem de *O Vigilante* faz para ajudar os moradores da favela, nos acordos entre proxenetas de beira de estrada em *Aopção*, entre outros. A insistência da câmara em focalizar determinados objetos também revela essa marca plástica, como vemos na cena final de *As Bellas da Billings*, quando a câmara vai fechando lentamente uma *zoom* sobre os restos de comida coletados do lixo, desnaturalizando o lixo-comida como se quisesse gerar uma composição puramente plástica através das diversas cores dos restos de alimentos.

Outra forma de solução imagética é a utilização de fotografias. Os filmes de Candeias, em quase sua totalidade, contêm em algum momento inserções de imagens estáticas originárias de registros fotográficos feitos pelo diretor. Candeias tem um grande acervo com fotos que documentam a região central da cidade de São Paulo, em especial das pessoas que participaram das produções da Boca, sendo importante referência do período. Algumas dessas fotos aparecem nos seus filmes, como ocorre na cena de bar no início de *As Bellas da Billings*, na cena ‘nostálgica’ sobre a Boca já descrita no capítulo anterior. Outra forma – a mais comum – é a inserção de pedaços de fotografias lembrando efeitos conseguidos com a fragmentação da tela em filmes como *Berlim – Sinfonia de uma*

¹⁴ Candeias, Ozualdo. In: Entrevista. Anexo 1.

Metrópole. Esse procedimento pode ser visto no início de quase todos os filmes de Candeias.

Em *Zézero* aparecem fotografias em cenas associadas à imaginação e aos ‘produtos’ apresentados pela Fada-Sereia – mulheres nuas, personalidades do esporte e da televisão e bens de consumo. Em *O Candinho* elas servem para demonstrar alguns locais por onde teria passado o personagem na sua trajetória em busca do santo. Registros fotográficos do centro da cidade podem ser vistos também sob os letreiros finais de *Aopção*, reforçando a presença da cidade no destino das personagens.

As soluções imagéticas – plásticas - podem ainda auxiliar em um momento delicado em todo filme que se pretenda experimental ou que queira escapar de convencionalismos: o final. Esse procedimento permite por um lado escapar de conclusões de conotação moral para o final, e por outro serve como um artifício para o diretor, permitindo que ele ‘dê o filme como acabado’. Essa é uma situação que tende a acontecer em obras muito fragmentadas, que tiveram dificuldades de produção e que optaram – por questões de produção ou conceituais - pelo tipo de registro marcado pela improvisação.

A neutralidade de uma solução plástica é manifestada na declaração de François Truffaut sobre o final de seu filme *Os Incompreendidos* :

Num filme em que se tenta fazer um pouco de documentário, não há fim possível. Um fim otimista seria desonesto, inadequado, mas um fim pessimista, do tipo morte violenta ou suicídio, também teria sido excessivo. Então era preciso um fim absolutamente neutro, um fim que não fosse um fim de roteiro, então só restava uma solução plástica.¹⁵

Candeias opta por um procedimento centrado plástico para terminar a fita em *As Bellas da Billings* na cena já citada do lixo-comida, e em *O Vigilante*, onde temos a seguinte conclusão: na reação ao assalto do ônibus que levava embora o personagem central, este saca uma arma, e o que vemos em seguida é uma sucessão de disparos filmados bem próximos dos canos das armas – um procedimento muito utilizado por Sergio Leone. E o filme acaba em meio à fumaça dos disparos. Perguntado por um repórter,

¹⁵ Truffaut, François. Depoimento. In *Cinema de Notre Temps*. Direção: Janine Bazin & Andre S. Labarthe. Vídeo.

quando do lançamento do filme no Festival de Brasília, se o personagem morreu ou salvou o ônibus do assalto num último rompante de heroísmo, o diretor simplesmente disse que não sabia. O filme terminara e pronto: o filme era aquele, se tivesse terminado de outro modo, seria outro filme. Retirando o efeito retórico que a afirmação contém, ela nos revela a idéia de ‘dar o filme por terminado’ que acompanha a escolha para o final. Segundo afirmou o diretor a respeito de *O Candinho*, mas ampliando para o resto de sua obra:

O que eu queria dizer mais ou menos ‘tá dito’. Não está como eu queria mas isso não é novidade porque, na verdade, eu nunca terminei uma fita. Eu sempre dei a fita por terminada, o que é um negócio meio diferente. Mas isso não implica que seja melhor ou pior.¹⁶

Essa atitude do diretor frente ao material de que dispõe, possibilita uma leitura crítica sobre a neutralidade moral do final, e também ser idéia de ‘brecha’ para a decisão do espectador. No caso de Candeias – e de boa parte dos cineastas associados ao movimento ‘marginal’ – a obra é dada como acabada e resolvê-la passa a ser uma questão de fazer o máximo possível nas condições de que se dispõe. Portanto a escolha plástica nesse caso, é também reveladora do grau de inventividade do diretor, porém uma inventividade marcada, enquanto escolha, pela inscrição da precariedade da produção. Esse tipo de ‘inscrição’ estará presente em outros momentos da realização e do processo criativo do diretor, como veremos adiante no capítulo referente ao som em seus filmes.

O ‘fazer o melhor possível’ é referência também para o procedimento do diretor durante as filmagens. Os problemas de produção esbarram muitas vezes no trabalho com os atores. Ocorre porém que a confluência de diversas características acaba compondo uma situação de filmagem nova em relação às formas convencionais. Uma situação onde interage grande parte dos elementos aqui abordados:

A fita foi feita assim: ‘Quem tem hoje para filmar?’. Não tinha nada a ver com o roteiro que eu tinha mostrado. Então eu inventava. O ator principal não havia meio de aparecer. Eu já tinha trinta dias de filmagem e ele não tinha aparecido ainda. Então eu inventava, aqui e ali, fui fazendo uma fita de coisas. Todo dia a gente filmava

¹⁶ Candeias, Ozualdo. Entrevista completa para *30 Anos de Cinema Paulista*. Op. cit. Pág. 21.

alguma coisa. Chegava: ‘Ó umas mulheres aí para filmar’ Então dá para fazer isso, vou inventar isso. E a fita foi feita toda assim. Eu fui acomodando dentro do que a produção permitia.¹⁷

Em boa parte de seus filmes, Candeias encontrou problemas com atores que forçaram improvisações durante as filmagens. Em *Manelão, o Caçador de Orelhas*, percebemos a utilização constante do uso do foco no segundo plano. Esse procedimento foi adotado para diminuir o peso do ator na narrativa, deixando o foco mais na paisagem. Candeias evitava centrar a atenção em um ator que ele considerava ruim. No final da mesma fita aparece outro ator interpretando o personagem de parceiro de Manelão, motivo: o ator que fazia o papel abandonara o filme.

Em *O Candinho* há uma insistência em começar as cenas com planos de pés andando. Este recurso além de, diegeticamente, estar relacionado com a peregrinação do personagem, foi adotado como ‘tampão’ para vários momentos em que o ator – devido a problemas com álcool – não tinha um desempenho satisfatório na filmagem.

Falando sobre seu trabalho com atores, Candeias acena para uma improvisação que faria parte a priori da filmagem: “De praxe não dou roteiro a ninguém; caso exijam, recomendo que não o levem a sério. Não se usam testes nem laboratório. Nos primeiros dias ensaia-se muito até que se encontre o personagem.”¹⁸ Observamos assim o quanto pesou a improvisação no processo criativo dos filmes, uma mistura de escolhas do diretor e respostas a adversidades de produção. Candeias produziu seus filmes dentro de um quadro de precariedade que é comum – ou pelo menos foi comum – para uma parcela significativa dos filmes brasileiros. Em um artigo publicado na revista *Cinema em Close-Up*, uma espécie de porta-voz de produtores, cineastas e técnicos em geral que trabalhavam na região da Boca do Lixo, encontramos um artigo intitulado: “Improviso: a Maldição que Salva”, no qual um realizador – que não se identifica – reclamando de nossa precariedade, revela algumas das condições e estratégias :

A planificação vai por água abaixo, sacrificando a criação, e o cérebro do diretor é obrigado a trabalhar rápido, ‘bolando’ nova solução para a cena. Quase tudo é

¹⁷ Id.Ibid.Pág. 13.

¹⁸ Candeias, Ozualdo. “Candeias: à margem do cinemão brasileiro”. In: *Imagemovimento*, No. 3, junho/1987.

improvisação no cinema brasileiro, que está numa luta contínua contra uma série de fatores prejudiciais(...), (...) os atores não ficam o tempo todo à disposição dos diretores, os locais são mudados sucessivamente (...) ¹⁹

A postura de Ozualdo Candeias em relação à produção de seus filmes, permitiu que as realizasse em condições muito aquém das necessárias para a maioria dos diretores. Não se trata apenas de serem produções de baixíssimo custo, há toda uma disponibilidade em criar nessas condições, que o distingue de outros cineastas. Sua disposição em experimentar se confunde muitas vezes com sua necessidade de criar os meios de expressão. Como afirmamos acima, há uma ‘afinidade eletiva’ entre a transitoriedade, a inconstância espacial dos personagens e alguns procedimentos de improvisação adotados pelo diretor. A fragmentação na narrativa decorrente das condições de produção permite ao diretor estabelecer elos com sua disposição em experimentar narrativamente e podem expressar muito bem as relações fragmentadas que os personagens apresentam entre si e com o mundo ao redor.

A liberdade de que Candeias dispõe - e procura preservar - encontra ecos naquela necessidade em quebrar as regras manifestada por Godard. Sobre a realização de *A Margem* o cineasta disse: “Foi uma fita que eu não me preocupei com as regras de cinema, com as gramáticas de cinema, coisa que ainda havia muito na época”²⁰. Sobre a necessidade de condições de tempo ideais para filmar, ele responde no mesmo tom: “Era uma espécie de convenção, a turma se amarrava nisso: é exterior tem que ter sol, se não tem sol acabou. Ah, eu larguei o pau com qualquer tempo. E o resultado foi assim muito bom.”²¹.

Todas essas experiências e ainda a possibilidade de superar os transtornos de filmagem, improvisando e produzindo a baixíssimo custo, foram possíveis em grande parte devido à independência adquirida por Candeias na realização de diversas funções dentro do cinema. Como podemos ver nas fichas técnicas de seus filmes, ele escreve o argumento, produz, fotografa, muitas vezes faz a câmara, monta o filme, edita o som e por vezes até dubla, além de fazer a direção. Essa ‘autonomia’ em relação aos técnicos, mais do que baixar drasticamente os custos da fita, permite ao diretor um grande controle sobre o

¹⁹ “Improviso: a maldição que salva”. In: *Cinema em Close-Up*. São Paulo, Mek Editores, 1976 (v.2 / n.8), Pág. 72.

²⁰ Candeias, Ozualdo. Entrevista completa para *30 anos de Cinema Paulista*. Op. cit., Pág. 11.

resultado final. Se as condições objetivas de produção são inscritas no filme enquanto precariedade, a presença da 'mão' de Candeias nas várias partes e fases da realização inscreve sua criatividade como resposta à adversidade. Quanto a isso o cineasta é direto:

(...) os meios para consolidar o objetivo...Saber que pra mim ser diretor e ser "metido a besta", como dizem que eu sou, eu tinha que entender de fotografia, de montagem etc. Que era pra mim poder segurar o violão. Porque eu partia para um cinema de autor. Então acabei aprendendo tudo para ir tentando existir dentro do panorama do cinema brasileiro.²²

A atitude defensiva em relação à sua autonomia aliada à persistência da experimentação, pode ser vista como motivo de sua peculiar combinação de elementos estéticos e técnicos tão variados e a íntima relação com uma temática de raiz profundamente popular. A perspectiva autoral para Candeias é uma forma de resistência para o diretor e, em termos diegéticos, também o é para seus personagens, preservando-lhes a dignidade e as especificidades. Como diz Robert Stam,

Candeias mostra-se particularmente intrigado pelo espaço que separa os rostos humanos da lente da câmara. Repetidamente, mãos estendem-se até o campo de visão da câmara, num gesto de comunicação que habilmente metaforiza o impulso básico inspirador do filme em si.²³

Além de modismos temáticos, o cineasta não tenta fixar seus personagens e não lhes concede nem ao menos um nome para o espectador se fiar²⁴. Preserva um certo direito ao anonimato mas oferece ao espectador o contato com o inusitado, com a surpresa aos olhos marcados pela repetição do mesmo.

²¹ Id. Ibid. Pág. 11.

²² Candeias, Ozualdo. Entrevista. *Jornal Scaps*, 1977, Pág. 27.

²³ Stam, Robert & Johnson, Randal. "On margins: Brazilian Avant-Garde Cinema". In: *Brazilian Cinema*. Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1982. Pág. 313.

²⁴ Vemos essa despreocupação com os nomes das personagens pela especificação feita na relação dos personagens presente no roteiro de *Aopção ou As Rosas da Estrada*: Rosa, moça 1, moça 2, moça 3, (4,5,6,7,8); mulher proprietária do boteco, motorista A, motorista baixinho, motorista grandão, motorista perua....

As estratégias e procedimentos aqui apresentados lançam algumas luzes sobre sua composição imagética, avançando um pouco mais encontraremos o que parece ser o campo de experimentação por excelência para Candeias: a banda sonora. A utilização do som nos seus filmes, se por um lado reforça o caráter não naturalista deste com o uso do som sem sincronia, negando uma possível articulação imagem-som de cunho documental, por outro é mais um campo para sua afirmação autoral.

Capítulo quatro: Intervenções Resignadas

*Por vezes parece inacreditável a distância que separa o estrondo de um trovão da luz do relâmpago: isto é parece inacreditável tanta diacronia entre imagem e som... Na realidade o fenómeno do relâmpago e do trovão são um mesmo e único fenómeno atmosférico: quer isto dizer que o cinema é audiovisual. (Pier Paolo Pasolini. **Empirismo Herético**)*

A existência de uma banda sonora que é analisada ou mesmo percebida de modo independente da parte imagética é uma concepção que se associa a uma série de experimentações presentes no cinema moderno. O uso do som assíncronico com a imagem acompanha muitas vezes o trabalho de experimentação em torno do som no cinema visando expandir percepções da narrativa. Nos filmes de Ozualdo Candeias há uma grande problematização do uso do som. Mostraremos aqui – acompanhando questões envolvendo os usos do som em cinema - como este trabalho experimental encontra sintonia com a característica aqui apresentada da transitoriedade que marca os personagens, e que revela modos do cineasta inserir-se no filme enquanto autor e ainda superar criativamente a precariedade de recursos de produção.

As problematizações sonoras realizadas por Candeias vão de encontro às características da banda sonora no cinema clássico. Neste de cinema encontramos um trabalho sonoro que não perturba o sistema ilusionista. A utilização dos sons apenas ‘sublinha’ as ações: os ruídos tentam representar os 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.

Trata-se de um procedimento que garante a credibilidade do *star-sistem* frente ao público, assegurando a identificação dos espectadores em relação a eles através da ilusão que a sincronia entre som e imagem proporciona. Esse jogo ilusionista serviria como uma garantia da ‘presença’ do astro. Toda essa série de garantias e procedimentos chaves faz parte da construção de uma representação cinematográfica específica, em um processo que contém uma domesticação da expressão e da utilização dos elementos constitutivos do cinema. Esse processo terminou por criar convenções de expressão e consequentemente uma esfera de expectativa na relação espectador - filme.¹

A utilização dos diferentes tipos de sons responde a uma certa lógica de informação. A partir do neo-realismo encontramos uma tendência de reordenar o referencial sonoro – ou antes, de procurar outras formas para sua ordenação. Podemos dizer que há o início de uma emancipação da banda sonora que, mesmo modesta, abre espaço para experimentar relações entre som e imagem menos óbvias. Essas relações vão se tornando mais complexas à medida que aumenta a preocupação dos cineastas em trabalhar o específico cinematográfico, que é justamente sua condição de audiovisual. Como já salientamos no capítulo referente ao trabalho em torno da imagem, os elementos que compõem a realização dos filmes passam a ter seus papéis problematizados. O mesmo ocorre com o som, sendo que sua posição na construção do filme tende a sair da subordinação clássica em relação à imagem para assumir um papel que por vezes chega a ser de protagonista do filme.²

Alguns procedimentos técnicos como o uso do som direto, registrado em equipamento leve – o gravador Nagra – e de microfones mais sensíveis e de dimensões e peso reduzidos, levam a repensar a utilização sonora na criação filmica. A captação direta evita os problemas de custo que estão contidos no trabalho em estúdios de dublagem e mesmo de edição de som, que demandavam um tempo – e consequentemente um custo financeiro - maior. Deixando de lado as utilizações do som direto relacionadas com as

¹ Esta idéia de ‘domesticação’ abrangeria segundo Noël Burch um processo civilizatório, que, juntamente com o estabelecimento de uma certa ordenação e homogeneização da representação cinematográfica, compõe um quadro de personagens e tramas sem grandes ambigüidades, em um desenvolvimento moralizador no qual há a necessidade do final feliz e de um personagem central. Cf. Burch, Noël. *Life to those Shadows*. Berkley, University of California Press, 1990. Pág. 186-201. Ver também em Costa, Flávia Cesarino da. *O Primeiro Cinema*. São Paulo, Scritta, 1995. Pág. 34-35.

² Não consideramos aqui os musicais feitos no cinema, nos quais a música tem um papel fundamental, mas em geral não problematiza a estrutura clássica dos filmes.

práticas do cinema-verdade³, a gravação sonora direta auxiliou a introdução de uma série de ruídos, falas e sons ambientes que podiam ser trabalhadas posteriormente pelo realizador, em um processo de criação que incorporasse este material. Outro aspecto que podemos ressaltar é uma possibilidade maior de improvisação das falas pelo ator durante a filmagem, que poderiam ou não ser incorporadas pelo cineasta como elementos sonoros do acaso.

A partir da década de 60 com a tendência em tensionar as relações de som e imagem, passa-se a um questionamento do ilusionismo que marca essa relação baseada em uma dupla coincidência forjada.⁴ Uma das justificativas para esse questionamento era que a coincidência de som e imagem produz situações e representações distantes do nosso cotidiano. Manifestava-se assim uma crítica à ideologia que ordenava tal coincidência.

Desse modo teremos uma crítica da utilização dos elementos de representação filmica. Haverá principalmente em Godard uma necessidade de desarticular os usos de sons e imagens, para reforçar a separação entre o que é mostrado e a realidade. Enquanto na imagem temos o uso de recursos que fazem a câmara e a montagem serem 'sentidas', com o som encontramos uma tendência à fragmentação dos elementos sonoros e a utilização do silêncio como elemento narrativo. Por essas vias o trabalho sonoro dos filmes buscava criar tensões, climas e ambientações inusitadas. A banda sonora não será mais uma referência segura para se entender o que ocorre com a imagem, antes pretenderá problematizar sua percepção não mais sendo cúmplice da ilusão construída naquela.

No caso dessas experimentações, há a intenção de criar dúvidas e desconfianças sobre a imagem, questionar sua transparência, em uma crítica ao uso naturalista do som, identificado com um empobrecimento. A origem dessa postura crítica pode ser encontrada no manifesto assinado por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov de 1928, no qual esses cineastas declaravam que:

³ O uso do registro direto de som quando trabalhado com intenção de reprodução real do evento filmado como era o caso do cinema-verdade, não será considerado aqui no mesmo quadro de experimentação e intervenção do cineasta. Como nos mostra Jean-Marie Straub, "Quando você filma em som direto você não pode se permitir brincar com as imagens: você tem blocos de um determinado tamanho e não pode usar os cortes de um modo qualquer que você queira, por prazer, por efeito." In: Weiss, Elizabeth & Belton, John. *Film Sound*. N.Y., Columbia University Press, 1985. Pág. 151.

Somente o uso do som em contraponto à parte da montagem visual poderá oferecer uma nova potencialidade de desenvolvimento e aperfeiçoamento da montagem. O primeiro trabalho experimental com o som deverá ser dirigido para além da linha de sua não-sincronização com as imagens visuais.⁵

Outra referência para essas experimentações pode ser encontrada nos escritos de Bertold Brecht quando este afirma que o uso naturalista da música - e de outros elementos de encenação - no teatro produz um efeito narcotizante no espectador, que o envolve com um apelo direto ao lado emocional. Em resposta o dramaturgo propunha a necessidade de um uso provocativo da música, que esta entrasse em choque com o que estava sendo encenado, criando descontinuidade e tensão entre música e encenação, que forçaria o espectador a desenvolver uma atenção especial frente ao que estava sendo apresentado. O espectador seria levado a um distanciamento crítico, percebendo diferentemente os elementos que estavam envolvidos na composição da peça⁶.

Tanto na utilização da música proposta por Brecht, como na visão de experimentação que surgia no horizonte audiovisual para aqueles cineastas russos, podemos encontrar as raízes 'intelectuais' que motivaram cineastas como Godard, Resnais e Kluge a pensar a banda sonora de uma maneira quase autônoma, criar tensões e choques nas composições com as imagens e buscar novos sentidos por trás de suas articulações possíveis.

⁴ Esta dupla coincidência encontra ecos inclusive nos documentários, onde a presença de uma voz como narração se sobrepondo às imagens apenas confirma o que estas nos mostram num procedimento similar ao da legendagem em fotografias.

⁵ Eisenstein, S.M., Pudovkin, V.I. e Alexandrov, G.V. "A Statement" In: Weiss, Elizabeth & Belton, John. Op. cit. Pág. 84.

⁶ "A música colaborava, assim, na revelação das ideologias burguesas, ao assumir precisamente um tom puramente sentimental, não renunciando a nenhuma das habituais seduções narcotizantes. O seu papel era o de patentear toda torpeza subjacente a cada caso, o de provocar e de denunciar." Brecht, Bertold. *Estudos sobre Teatro*. Lisboa, Portugal, s.d.p. Pág. 295.

Manifestações Sonoras no Brasil

Os ecos de toda essa nova postura frente ao som chegam ao Brasil com o Cinema Novo. As primeiras experiências com som direto datam de 1962 a partir do curso ministrado pelo sueco Arne Sucksdorff, mas podemos dizer que a busca por relações mais complexas entre som e imagem encontra suas raízes em Glauber Rocha. Podemos ressaltar ainda o trabalho de Ruy Guerra, Saraceni, Cappovila, entre outros. No caso dos cinemanovistas, a inventividade era acompanhada por um discurso que buscava um posicionamento político contra a alienação além da preocupação em torno das questões formais. Dentro deste processo a utilização do som acompanha uma retomada de elementos da cultura nacional como o samba de morro – trabalhado como elemento de questionamento social, com Zé Ketti e Elton Medeiros – e os cantos com origem nos cultos afro-brasileiros como o candomblé. Em *Terra em Transe*, apenas para mostrar um exemplo, o trabalho sonoro incorpora elementos como cantos afro-brasileiros e Villa Lobos dentro de uma polifonia da qual participam ruídos os mais diversos, que acrescentam um tom de estranhamento às imagens. Trata-se de uma composição na qual a urgência das sirenes e a fragmentação dos sons expressam um mundo em processo de ruptura com seus personagens, através de um trabalho sonoro que busca o choque e a antropofagia de tradições.

Essas experimentações sonoras serão exacerbadas nos filmes associados ao cinema marginal. Aqui a atitude de buscar o choque, fazer provocações, ironias ou deboches ganhará uma dimensão muito maior. Mesmo o desespero e as incertezas causados pelo regime militar no país encontravam no choque sonoro um canal de expressão.

Em *O Bandido da Luz Vermelha*, parte da provocação dirigida a Glauber Rocha e ao Cinema Novo é elaborada na banda sonora, através do uso dos cantos de candomblé de *Terra em Transe*. Ao mesmo tempo, encontramos a incorporação do universo de músicas *pop* e do rock. Adotando como exemplo *O Bandido da Luz Vermelha*, encontramos um filme que tem sua estrutura narrativa muito presa às invenções da banda sonora; o próprio processo de montagem só foi resolvido após a incorporação do esquema de narração ‘radiofônica’. Essas relações entre montagem de imagem e som eram facilitadas pelo fato de, naquela época, o montador do filme também editar o som, como foi o caso de Sylvio

Renoldi neste filme. Grande parte dos filmes 'marginais' apresentam esta característica, o que ajuda a entender um pouco de seu processo de invenção. Como as articulações narrativas criadas na filmagem eram em geral muito tênues, era no trabalho de montagem e edição de som que esses filmes seriam 'resolvidos'. A precariedade da produção se unia à experimentação dos cineastas.⁷

Temos como elemento formador desses filmes, mais uma atitude frente ao fazer cinema do que o resultado de uma conceitualização de base. Se aquelas primeiras experiências que tinham em Godard uma referência baseavam-se em uma crítica à representação ilusionista – com todas as conseqüentes críticas à representação burguesa –, restava agora uma atitude de reivindicação da ironia.

Dentro deste panorama podemos visualizar os trabalhos de realizadores do chamado cinema marginal, que, para utilizar uma expressão talvez mais correta, cunhada pelo crítico e cineasta Jairo Ferreira, poderia ser denominado *Cinema de Invenção*⁸. Há nas experimentações desses filmes um processo de invenção na busca de combinações singulares entre sons e imagens.

O trabalho de estruturação da banda sonora dos filmes de Ozualdo Candeias percorre as três esferas de sons habituais: a dos ruídos, da música e das falas. Graças a um uso muito particular do som, não encontramos nos seus filmes uma hierarquia que norteie o papel de cada uma dessas esferas na composição global da fita. O uso de sons segue antes uma sobreposição de sentidos do que um papel previamente estabelecido. Trata-se atitude de intervenção – muitas vezes quase um comentário – do realizador em relação aos personagens e às diferentes situações. Apresentando as marcas desses personagens de vidas tão instáveis relacionadas à própria vivência e sua percepção de mundo. Manifestando saudades e incomunicabilidade. Mas como se combinam os diferentes elementos nas diferentes esferas de sons? Aonde chega o cineasta com essa atitude?

⁷ É importante ressaltar o trabalho desenvolvido pelo montador Sylvio Renoldi, que foi muito requisitado e trabalhou com vários diretores, como Sganzerla, Carlos Reichenbach, Roberto Santos, João Batista de Andrade, João Callegaro, Sebastião de Sousa, José Mojica Marins, Luís Sérgio Person, e o próprio Candeias.

⁸ Cf. Ferreira, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo, Max Limonad/Embrafilme, 1986.

Ruídos: Intervenção e Deboche

A utilização dos ruídos responde geralmente a uma função informativa, fornecendo dados referentes à localização e ao tempo em que se passa a ação, informando sobre o que não é dito na tela. Mesmo quando trata de algo que não temos em quadro como no caso de uma fonte ‘fora-de-campo’, os ruídos precisam de uma referência como base para que haja uma reconhecibilidade e alguma comunicabilidade em termos dos efeitos que buscam causar.

Ocorre que além da necessidade de referencialidade para os fragmentos sonoros, há a necessidade de uma construção a partir da combinação desses fragmentos. Como nos mostram Cristina Cano e Giorgio Cremonini, essa característica fenomenológica dos ruídos “é um instrumento de natureza perceptiva, o que importa é a *orquestração* de suas qualidades, as quais farão parte de uma estrutura discursiva complexa”⁹. Explorando esta perspectiva podemos pensar os ruídos em duas linhas:

- os *intradiegéticos*, que podem ter uma origem visual precisa e identificável associada a objetos ou movimentos – som-no-campo - ou ruídos que têm sua origem fora do quadro, mas “presentes no contexto visível e narrativo” ;
- ou *extradiegéticos*, quando a fonte sonora não está presente na tela e na narrativa; são uma ‘contribuição’ externa, “não têm nenhuma ligação com a ação contada, senão enquanto contribuição a dar-lhe um sentido”.¹⁰

O uso combinado desses dois tipos de ruídos é muito comum na obra de Candeias acrescentando a esta características especiais. A precariedade de recursos para realizar a ambientação sonora pode ser notada na pequena variedade de sons que correspondem aos movimentos e objetos presentes na tela. Esse trabalho de ‘ruidagem’¹¹ que é acrescentado ao filme atém-se apenas a alguns elementos mais básicos da narrativa, sendo que mesmo

⁹ Cano, Cristina & Cremonini, Giorgio. *Cinema e música*. Firenze; Vallecchi Editore, 1995. Pág. 24.

¹⁰ Id.Ibid. Pág. 26.

estes são apresentados muitas vezes sem sincronização com a imagem. Esta construção do ambiente sonoro, se vista sob uma perspectiva naturalista na qual deveria haver uma reprodução fiel dos sons que estariam sendo produzidos pelos acontecimentos diegéticos, poderia ser caracterizada como precária. Ocorre porém que o realizador compõe um quadro sonoro que será 'incrementado' por intervenções as mais variadas. O modo como são colocados os sons de ambiente constrói a impressão de um certo descolamento entre aqueles ruídos e a imagem. Os personagens parecem às vezes estar vagando por entre sons variados, como se estes fossem comentários sonoros sobre o que ocorre com eles.

Em *O Vigilante* encontramos uma cena na qual ouvimos um motor de moto e em seguida vemos um cartaz de um anúncio de motos: esta já seria uma falsa referência da origem do som, mas o diretor dá a ela um outro sentido, quando apresenta em seguida o plano do rosto de uma personagem olhando fixamente para o cartaz. O que, em uma primeira impressão, pareceu o som *off* de uma moto, revelou-se um som extradiegético: o som passa a ser representativo do desejo daquele jovem de ter uma moto. Em *Zézero* há uma utilização similar do som quando vemos o personagem perambulando em São Paulo à procura de emprego: ele pára ao lado de um *outdoor* de bebida, passa a mão na testa demonstrando cansaço e ouvimos um som de líquido escorrendo.

Quando o Vigilante está andando pelo Centro de São Paulo percebemos que, entre os sons de multidão que compõem o ambiente se destaca um insistente miado de gato. Notamos que ele foi trabalhado à parte do restante dos ruídos, mas não vemos nenhum gato na tela. O entendimento desse elemento sonoro só é possível se o espectador já tiver andado pela região central da cidade e prestado atenção em certa encenação na qual um homem bate em um saco e, no seu interior, estaria um gato miando desesperadamente. Trata-se de uma encenação de raiz circense que permite, pela sua presença em um filme, um certo paralelo com o uso do som *off*. Tanto no caso do som do gato na encenação como no seu uso em *off* no filme, a fonte sonora não nos é revelada, o que permite que esta seja, na realidade, uma sugestão enganosa.¹² A atribuição de sentido para as cenas através dos ruídos encontra outras utilizações nos filmes de Candeias. Em *Manelão* há dois sons que

¹¹ Esses ruídos também são chamados de 'ruídos de sala' e são produzidos posteriormente com os mais variados objetos, correspondendo aos movimentos de cena.

¹² Assim como não há de fato um gato no interior do saco, algumas vezes os sons *off* apresentados não correspondem a uma imagem precisa, o que permite o uso do som como falsa referência, ou como tendo um sentido diverso daquele apresentado.

são particularmente trabalhados: o de carro-de-boi e um estridente piar de pássaro. Ambos os sons aparecem sobre imagens externas, mas suas fontes não são mostradas, é mais uma sugestão que é adicionada ao entendimento da imagem e que acrescenta, pela peculiaridade sonora do ruído do carro-de-boi, a impressão de uma realidade que se ‘arrasta’, que é monótona, mostrando a lentidão de um ritmo de vida. O piar de pássaro é perturbadoramente estridente e isolado, parecendo mais pontuar o andamento das coisas do que necessariamente representar a existência de um pássaro em especial. Associado ao fato de praticamente não haver outros sons de ambiente, percebemos como este piar, rompendo o silêncio da banda sonora sobre a imagem de *Manelão* andando sem um rumo definido, reforça o sentimento de solidão do personagem. Podemos pensar esses ruídos como um som que nos é apresentado pelo cineasta enquanto reforço ao entendimento da situação do personagem¹³.

Na obra de Candeias, a experimentação de ordem narrativa em torno dos ruídos é perceptível de modo ainda limitado em *A Margem*, servindo mais para a caracterização dos espaços de perambulação dos personagens que vagam entre a margem do rio e a estrada ou avenida marginal. A problematização especificamente dos ruídos vem com *A Herança*. Neste filme, que é uma adaptação da peça *Hamlet* para a região rural brasileira, não há diálogos, somente ruídos de animais que pretendem ‘expressar’ os estados de espírito dos personagens. Por exemplo, quando Omeleto – o Hamlet de Candeias – está alegre, ouvimos vários pássaros cantando, quando ele encontra Ofélia mais pássaros soam, demonstrando sua felicidade. Quando o narrador quer expressar o espanto de algum personagem há o som de águias, ou ainda, quando Omeleto é apresentado aos amigos de seu tio, ouvimos o som de porcos. Em outro momento Omeleto encontra um personagem amigo de seu tio que não gosta de sua presença e escutamos cães rosnando e latindo ferozes. O som de lobo uivando também aparece quando seu tio planeja matá-lo, manifestando uma idéia de traição.¹⁴

Resta ressaltar o papel das condições de produção na opção pela experimentação. Na impossibilidade financeira de fazer um filme com as falas da peça, Candeias optou por

¹³ Este mesmo som estridente de pássaro pode ser notado em alguns momentos do final de *Meu nome é Tonho...* quando o personagem está prestes a ir embora da cidade e, como um dos últimos sons do filme, aparece exageradamente alto.

¹⁴ A utilização de uivos de lobos está presente também em *Manelão*, após este atirar em suas vítimas e em *O Vigilante* quando o chefe da gangue começa a não gostar da presença do Vigilante naquela área e quando este mata todos os membros do bando. Estaria Candeias sugerindo o homem como ‘lobo do próprio homem’?

‘inventar’ os ruídos de animais, fato que abriu para sua visão de composição da narrativa um horizonte de criação através da banda sonora que não deixou mais de explorar:

Agora com a falta de recursos, levando em conta que era uma peça de muito diálogo, resolvi diminuir o falar, e tentar uma experiência de uso do som fora do convencional e tentar conseguir um rendimento dramático razoável do negócio – e que para mim também seria econômico. E aproveitei para desenvolver uma experiência com o som, que terminei com o filme *Zézero*, com bom resultado.¹⁵

A radicalização destas experiências sonoras ocorre em *Zézero*, um dos filmes ‘subterrâneos’ de Candeias, onde a presença de ruídos de animais é apresentada também como um reflexo dos sentimentos e atitudes dos personagens. O diferencial se dá pela violência de seu uso e pela dimensão de choque que estas intervenções assumem. Neste filme o personagem é seduzido por uma ‘garota propaganda’, uma personagem toda envolta em pedaços de filmes que lhe apresenta recortes de revistas e jornais contendo as ‘maravilhas’ que podem ser conseguidas na cidade grande – eletrodomésticos, carros, dinheiro, fama, mulheres.

O personagem vai para São Paulo trabalhar na construção civil. Candeias mostra de modo extremamente cru o cotidiano do personagem, como aquilo se choca com seus sonhos e encontra no sonho de jogar em Loterias uma possibilidade de conseguir o que viera conquistar na cidade. O personagem passa a mandar cada vez menos dinheiro para sua família e no final do filme acaba ganhando o sonhado prêmio. Mas, numa última cena de forte ironia, vemos o personagem retornando para sua casa na zona rural e encontrando toda sua família morta.

A maneira como os ruídos são introduzidos no filme parece exacerbar a situação do personagem. Quando vemos os chefes da construção aparecerem, ouvimos rosnar de cães, que, combinados com os olhares assustadores dos chefes e *closes* de armas, constróem uma cena que expressa todo o terror em que viviam os empregados da construção. Quando são mostrados trabalhando, ouvimos o som de fortes pingos de água e batidas de metal. Talvez o momento mais forte dessa combinação de ruídos apareça no segundo momento em que o personagem vai procurar uma prostituta. Ele se aproxima dela em um terreno baldio,

esboça algumas tentativas de carícia, mas logo faz um sinal se referindo ao dinheiro. Como ele não responde ela procura nos seus bolsos e, não encontrando nada, dá a perceber que vai embora. Até esse momento ouvimos – além do batuque que é mantido o filme inteiro – apenas alguns ruídos de ferramentas. A partir do momento em que ele a puxa com força impedindo que vá embora, começamos a ouvir o som de cães rosnando ferozmente, passando a impressão de briga, enquanto na tela vemos o personagem tentar estuprar a prostituta. Os ruídos vão aumentando de intensidade e de volume conforme a cena perdura e se mostra brutal, até que ela consegue escapar e os ruídos vão cessando.

Paulo Emílio Salles Gomes, em um artigo sobre este filme, já havia destacado o seu impressionante uso do som e a relação trabalhada pelo som entre a violência sexual e a violência presente na exploração do trabalho pelos patrões, pressupondo uma transferência de pressões:

A variedade da expressão dramática é, porém, assegurada pela trilha sonora da segunda seqüência onde predomina o rosnar de cães enfurecidos. O mesmo tom sonoro já aparecera no dia do pagamento dos trabalhadores da construção e a associação não parece fortuita em *Zézero*.¹⁶

Esse trabalho de som que relaciona o sexo como algo brutal, ou mecânico, pode ser percebida em *Aopção*, quando vemos um caminhoneiro, antes da relação sexual com uma das ‘rosas da estrada’, usar o mesmo martelo que utiliza para verificar se os pneus estão cheios, para ‘martelar’ a mulher e ouvimos neste momento o som de batidas em pneus.

Em *O Vigilante* percebemos em alguns momentos do filme o som de sirene de carro de polícia, escutado ou não pelos personagens (intradiegético mas *off* em alguns momentos, e extradiegético em outros). Em uma cena, por exemplo, há o som de um helicóptero e a sirene de um carro policial que aparecem sobre as imagens dos personagens conversando. Eles combinavam algo que iriam fazer contra aquela gangue que cobrava por segurança na favela e de repente não escutamos mais o que eles estão falando, somente o sons de sirene do helicóptero. Percebemos no decorrer do filme que a polícia nunca aparece naquela

¹⁵ Candeias, Ozualdo. *30 anos de Cinema Paulista*. Entrevista completa. Op. cit. Pág. 52.

¹⁶ Gomes, Paulo Emílio Salles. *Paulo Emílio, Um Intelectual na Linha de Frente*. (org) Calil, Carlos Augusto e Machado, Maria Teresa. São Paulo, Brasiliense/ Embrafilme, 1986. Pág. 300.

região (ao menos no campo visual): apesar de toda a violência, sua presença é marcada apenas na banda sonora.

Encontramos o uso em alguns filmes do som de buzina para produzir um efeito de deboche. Em *As Bellas da Billings*, uma mulher conversa com um boneco e este inexplicavelmente transforma-se em um homem e faz um gesto para a câmara e ouvimos uma buzina tocar. Em *Zézero*, ouvimos também uma buzina quando a primeira prostituta com quem o personagem sai, após ter uma relação sexual com ele, volta para trás após ter ido embora, apanha sua calcinha do chão e a joga para a câmara.

Podemos perceber que grande parte destes ruídos são usados para criar uma impressão de choque, não se prendendo a uma mera reprodução naturalista, criando muitas vezes sons abstratos¹⁷. Neste sentido o aspecto de comentário sonoro do realizador parece se manter e gera um estado de perturbação para o espectador. Ao invés de termos uma ambientação sonora externa, apenas referencial, a predominância de ruídos extradiegéticos vem para revelar uma dimensão pouco atingível desses personagens de poucas falas, solitários e com poucos laços e relações fixas com o mundo ao seu redor. É uma articulação de sentimentos e percepções representada através de ruídos, com a qual Candeias não perde a chance de fazer alguns ‘comentários’ sonoros com um tom de brincadeira.

¹⁷ A idéia de ‘ruídos abstratos’ é usada por Jean-Claude Bernardet, na qual ele se refere à utilização de “ruídos – martelos, quebradores de pedras, etc.- artificiais” e “intencionalmente dessincronizados” no filme *A Pedra da Riqueza* de Vladimir Carvalho. Cf. Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo, Brasiliense, 1985. Pág. 193.

Música: Solidão e lembranças.

Há duas maneiras principais como a música aparece durante os filmes de Candeias. Ela aparece ‘costurando’ o filme do começo ao fim como ocorre em *A Margem*, *Zézero* e *A Herança*. E, como é freqüentemente apresentada, em inserções pontuais.

No primeiro caso temos em *A Margem* um exemplo de exceção na obra de Ozualdo Candeias. Neste filme há uma trilha sonora composta especialmente pelo Zimbo Trio¹⁸ que contém inclusive um *leitmotiv* e climas sonoros específicos para os diferentes personagens. A trilha sonora, que foi premiada em festivais na época, consegue criar uma atmosfera por vezes onírica, o que se encontra em sintonia com a sensação de descolamento das trajetórias dos personagens.

Em *A Herança*, há uma viola que ‘percorre’ o filme fazendo comentários sobre o que vemos na tela. Por exemplo, quando no início do filme há o enterro do pai de Omeleto, a câmara mostra a cova e soa uma melodia da peça *Morte e Vida Severina* que, remete aos versos, “Não é cova grande / é cova medida / É a terra que querias / Ver dividida”. Quando aparecem personagens negros ouvimos uma batida de tambor que é acrescentada à trilha sonora.

No caso de *Zézero*, podemos identificar como uma música a batida de tambor que se mantém durante toda a duração do filme. Essa batida poderá ser baixíssima como no início e no final do filme quando o personagem está na zona rural, ou extremamente alta como quando o personagem tenta estuprar a prostituta, e no também já citado momento em que se encontra com os donos da construção. Esta batida de tambor – que tem um tom bastante grave – serve também para ressaltar a dinâmica da montagem. Em um momento especialmente dramático, como na cena em que é mostrado o cotidiano repetitivo do personagem, marcado pelas mesmas atividades – trabalho pesado e esperança no jogo de Loteria -, temos uma montagem bastante ágil e a batida também aumenta de intensidade e volume. O recurso simples de um som de tambor consegue ressaltar a violência e dramaticidade das condições em que se encontra o personagem. No início do filme é acrescentada uma música que é ‘cantada’ por Zézero e pela Fada/Sereia como se fosse um

diálogo: “O que tem lá na cidade / Que não tem no meu sertão / Se mete no meu juízo / Prá perder toda a razão / Largando mulher e filhos / Por aqui sem proteção?” E a resposta cita “as loterias, as promessas de patrão / os carnês e outras coisas / Prá acabar com precisão”. Notamos aqui um tom crítico por trás da dúvida do personagem que podemos identificar como um ‘eco’ de Ozualdo Candeias, o autor da letra.

O uso de músicas, que se mostra como mais recorrente nos filmes, é tão fragmentário quanto o resto da banda sonora. As músicas muitas vezes contam algo sobre a situação do personagem, expressando na sua grande maioria a solidão ou sentimentos de saudade e de nostalgia. Em *Manelão* por exemplo, há uma música - *Tropeiro* - emblemática sobre o personagem central – que podemos estender a outros personagens de Candeias:

“Tropeiro de norte a sul / É uma ave sem ninho / O amor e a mulher / Nunca cruzou o seu caminho / Morre sem bem querer / Sem saudade, sem carinho”

Esta música, que aparece em algumas partes do filme, também é cantada no início de *O Vigilante*; estabelecendo assim um elo entre os dois personagens centrais dos filmes. Em *Manelão* há outra música – *Começo de Caminho* - que explica um pouco da vida dos personagens, “Eu mudei para ser tropeiro / Mas ninguém me assuntou / Nos caminhos e carreiros. / Que será que eles me guardam / Pro meu dia derradeiro?”.

Ainda em *O Vigilante*, no seu início, a montagem que vai alternando imagens do campo e da viagem do personagem para São Paulo com cenas de cantorias entre duplas de música caipira. Esta montagem chama a atenção por fazer uma articulação que apresenta aqueles encontros em torno dos músicos como um momento importante de recordação para os personagens que se encontraram novamente na periferia de São Paulo. A música torna-se um elo com um passado perdido, onde havia outra solidariedade. Essa associação com perda e saudade, de um cotidiano em geral marcado pela solidão, envolve o clima que é construído pelas músicas apresentadas, sendo que uma das músicas do filme chama-se *Saudade*. Na cidade grande, com o encontro de pessoas de várias origens, outras raízes musicais se encontram, como percebemos quando, na favela, um dos personagens escuta uma mulher que canta uma milonga, *Milonga do Vento* (um tipo de canção típica do sul do país). O cineasta é o autor da grande maioria das letras das modas de viola que aparecem nos filmes. Por vezes utiliza música de amigos como é o caso dessa milonga escrita pelo

¹⁸ Fato que caracteriza uma dupla exceção por ser o único uso de música de cunho *jazzística*, na obra do

também cineasta da Boca Rajá de Aragão. As músicas são sempre canções regionais brasileiras. Num dos únicos momentos em que se ouve uma canção americana tocar – em uma cena no interior de uma boate no final de *Aopção* – alguém grita para trocar de música, ouvimos uma mudança de estação e voltamos para uma MPB. Em *A Margem*, dois personagens, Benvenuti e Vidal estão andando e cruzam com um grupo de jovens dançando *rock*. Os dois se entreolham e observam os jovens demonstrando um estranhamento em relação àquele tipo de música.

Em *As Bellas da Billings* encontramos outro caso de reutilização de música de outro filme. Durante toda a cena dentro do Bar Soberano, em que vemos vários diretores que trabalharam na Boca do Lixo conversando e olhando fotos tiradas na região na década de 70, ouvimos trechos da trilha sonora de *A Margem*, acentuando ainda mais o caráter de nostalgia daquele encontro, referente a uma Boca do Lixo que já passou. Há também um contraponto entre esta trilha e uma canção triste que diz “Nossa vida aqui na terra é cheia de cobiça amarga”.

Candeias faz uso de um recurso em vários de seus filmes para introduzir uma música na diégese: a mediação do rádio. Em *O Vigilante* há um silêncio em certa cena e algum personagem aparece com um rádio, faz entender que o está ligando e passa aquele para outra personagem; somente então passamos a ouvir uma música. Em outros três momentos ouvimos alguma música que estaria sendo escutada pelo personagem através do rádio. É possível perceber – apesar da baixa qualidade da reprodução – que uma fala da saudade de Recife onde o cantor teria passado os melhores dias de sua vida¹⁹.

Em *Manelão*, também temos a presença de um rádio ao som do qual os personagens dançam. E em *O Candinho* há uma cena em que um personagem que parece ser um cigano apanha um tijolo em uma construção abandonada e o coloca próximo ao ouvido como se fosse um radinho. Ele começa a dançar, apesar de não escutarmos nada na banda sonora.

Em *Aopção*, na cena inicial ainda na fazenda de cana-de-açúcar, os bóias-frias estão comendo e, após ouvirmos alguém pedir para “ligar o radinho”, passamos a escutar uma canção que parece vinda de um rádio mal sintonizado e que fala de um pai trabalhador que leva comida para os seus ‘filhinhos’. Essa utilização constante do rádio como mediador

cineasta.

¹⁹ Esta canção, que tem a saudade como tema, adquire uma conotação especial quando descobrimos que Candeias passara vários anos de sua juventude em Recife.

para introdução de músicas, além de cumprir um papel de canal de intervenção do autor na diégese, traz ainda como característica o fato dos aparelhos utilizados serem todos pequenos e portáteis. Aparelhos que não exigem dificuldade para o transporte e que acompanham os personagens em suas andanças.²⁰

Encontramos uma música colocada como comentário sobre a cena, no final de *Aopção*, onde há uma cena que mostra uma das personagens que acompanhamos pela estrada se prostituindo em uma rua e ouvimos tocar uma música cantada por Nelson Gonçalves na qual ele diz que “Ninguém conhece ninguém / Por isso me enganei”. *As Bellas da Billings* é um filme particularmente interessante pelas intervenções musicais. Em uma cena, James está chegando no cortiço em que mora, e escutamos uma guarânia cantada em espanhol – *Hace un año* - que falava em saudade de um amor que acabou, de alguém que partiu e não voltou. Na cena seguinte vemos no mesmo cortiço uma mulher pedir a um homem com uma viola que toque “aquela canção”. Ele então canta a mesma guarânia, mas agora em português. Em outro momento há um personagem que ajuda um pedinte paraplégico, carregando-o do cortiço onde mora e levando-o para a rua; então ouvimos um samba que diz: “Quem cuida da vida alheia, da sua não pode cuidar”, mostrando de maneira irônica como é vista a solidariedade que há entre os personagens. Momento muito interessante sobre o uso da música é aquele em que Belfiore vai até a sua ‘mansão’, um velho palacete abandonado no centro de São Paulo que o personagem ‘aluga’. A sequência inicial, que apresenta os moradores do local, começa com uma música alegre sobre futebol e aparece um velho rindo vestindo uma camisa da seleção, em seguida ouvimos tocar *Saudosa Maloca* de Adoniran Barbosa enquanto Belfiore vai conversar com seus ‘inquilinos’. A música continua até o fim da cena²¹.

Há em *O Vigilante* um som de acordeão – que foi especialmente gravado para o filme - em três momentos especiais. No primeiro deles o acordeão toca *Se essa rua fosse minha*, quando a mãe da garota que quer encontrar um marido está mexendo no vestido de noiva e pensando no tipo de noivo que gostaria para a sua filha, compondo um clima de

²⁰ Na única cena em que Candeias aparece em *O Bandido da Luz Vermelha*, ele faz o papel de um ladrão que vende para o Bandido algumas jóias. Curiosamente elas estão escondidas dentro de um rádio e percebemos que a música que começa tocando no início da cena está com o volume menor do que na cena anterior e aumenta conforme o personagem se aproxima de Candeias, construindo a impressão de ter sua origem naquele rádio.

sonho apropriado aos anseios daquela mãe.²² Em um segundo momento, o acordeão pontua ironicamente a imagem de um caminhão de gás, com uma melodia que na época da realização do filme era veiculada por esses caminhões e que serviam de aviso de sua passagem. No terceiro momento, os dois irmãos estão andando em uma rua e de repente, como uma brincadeira, a garota gira em torno do próprio corpo e o acordeão faz uma sequência de notas que é tocada ao contrário quando ela faz a volta no sentido inverso; o mesmo ocorre quando seu irmão ‘responde’ à sua brincadeira.

Em *A Herança*, entre os poucos momentos em que ouvimos algo que não sejam ruídos de animais é aquele em que vemos o enterro do pai de Omeleto e a câmara mostra a cova em que ele é enterrado. Então soa – ironicamente – um trecho musical de *Morte e Vida Severina* em que há uma referência ao tamanho da cova. Ao adaptar a cena na qual um grupo de saltimbancos – orientados por Hamlet – representam para o rei como foi a cena do assassinato, Candeias cria uma cena no interior de um circo e ouvimos a estória do crime cantada no palco por um violeiro, como uma moda de viola. Curiosamente este é um procedimento encontrado em circos de periferia onde violeiros interpretavam histórias conhecidas, chamadas ‘dramas’²³.

A atenção de Candeias para com a música e o potencial desta – principalmente no que se refere às letras – como elemento de criação das cenas fica evidente nestes exemplos. É importante lembrar também que a idéia para o filme *O Candinho* foi tirada de uma música chilena de origem indígena, revelando um outro aspecto dessa relação entre criação cinematográfica e música. Neste filme há um tema de cururú executado por uma banda de pífanos e Candeias faz ainda uso de um cantador como meio de narrar as situações e indecisões do personagem, e vai pontuando as cenas com a cantoria. Aqui também está o trabalho do letrista Candeias manifestando comentários críticos com uma certa ironia: “Se ocêis estão sofrendo / Por alguma precisão / Ajoeie numa igreja / Com respeito e

²¹ Neste filme Candeias aproveita a presença do músico Almir Sater como personagem para colocá-lo cantando em alguns momentos.

²² Essa música volta a aparecer, mas agora com a melodia cantarolada por crianças, durante os letreiros finais. Há um tom de estranhamento em relação às fotografias da cidade de São Paulo, que também aparecem nessa parte, em relação à letra da música, sugerida pela melodia: ‘se essa rua, se essa rua, fosse minha...’. O fato da melodia ser cantarolada por crianças e na última cena do filme assistirmos a um tiroteio entre Vigilante e duas crianças em um ônibus, também pode ser visto como um comentário irônico do narrador.

²³ Ver Paschoa Jr, Pedro Della. “Circo-Teatro popular”. In: *O Circo* São Paulo, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

devoção”²⁴. Como nos mostra Célia Ferreira Tolentino, na única tese de pós-graduação que analisa algum filme de Ozualdo Candeias há, na utilização de um tema musical de cururú, uma crítica ao conformismo do meio rural, pois “o cururú, visto hoje como folclore, foi até a década de 40 um mecanismo de evangelização popular no meio rural”²⁵.

A predominância de músicas contendo a solidão e a saudade como temas permite estabelecer seu papel como uma espécie de consolo para esses personagens cuja sina é a transitoriedade de relações e de lugares. Tais canções oferecem algo como uma resignação melancólica para quem tem como condição não fixar-se nunca.

²⁴ Cito aqui a transcrição da música feita por Célia Ferreira Tolentino. In: *A Dialética Rarefeita: entre o não ser e o ser outro*. Unicamp, tese de doutorado, 1997. Pág. 273.

²⁵ Id. Ibid. Pág. 276.

Voz : Presenças e ausências

Provavelmente o ponto mais característico do cinema sonoro seja a presença da voz em sincronia com a articulação labial de um personagem. Esta necessidade determinou o desenvolvimento de toda uma maneira de estruturar os roteiros e as montagens dos filmes – cuja fonte é a tradição teatral – a partir dos diálogos estabelecidos entre os personagens. A fala vai se constituindo como uma ponte de orientação, na medida em que todas as atenções em um filme estão dirigidas para a pessoa que fala. A voz humana – que é a base da fala – é nesse cinema o eixo principal na estruturação da banda sonora. Uma voz que não se escuta é como um personagem que não se vê. Se isto ocorre por problemas técnicos e ouvimos mal o som ou a imagem aparece desfocada, provoca-se um desgosto no espectador, porém se acontece devido a uma postura do cineasta em relação à maneira de contar a sua história e apresentar os personagens, estaremos diante de uma tentativa de problematizar as percepções e entendimentos do papel e lugar dos personagens.

Esta posição fundamental da voz para um filme é expressada por Michel Chion quando afirma que ela estabelece e organiza em torno de si um eixo para a percepção, redefinindo o espaço que a contém. O ato de prestar atenção quando alguém fala é trabalhado cinematograficamente como uma reação natural do espectador-ouvinte, pois “as regras técnicas e estéticas do cinema clássico são concebidas implicitamente para valorizar a voz e a inteligibilidade do diálogo.”²⁶ Mas, como frisa Chion, “o problema não é somente a inteligibilidade; trata-se do privilégio dado àquela entidade sonora que é a voz, em relação a todas as outras. Ao emitir palavras, gritadas, suspiradas ou sussurradas, a voz estabelece em torno de si uma escala de valores”. Isto faz, para o autor, parte de um fenômeno de *vococentrismo*: “naturalmente vococêntrico é o ouvido humano, e por consequência, também o cinema sonoro em quase sua totalidade.”²⁷

No entanto, encontramos alguns exemplos no cinema moderno de problematizações em torno da posição da voz na narrativa, questionando a articulação clássica entre a voz e o plano cinematográfico como a única possível. Há no cinema mais experimental a procura de vazios em resposta ao turbilhão de falas do cinema clássico, que termina por gerar a não-

²⁶ Chion, Michel. *La Voix au Cinéma*. Paris, Cahiers du Cinéma, 1982. Pág. 17.

percepção de aspectos da imagem e de outros elementos sonoros que compõem o filme. Se os ruídos e a música já foram tão freqüentemente aproveitados de modos mais elaborados e problematizantes para a percepção, por que não a voz, talvez o último grande abrigo da presença naturalista no cinema?

Dentro do seu trabalho de experimentações envolvendo o som, Candeias constitui uma relação muito particular com a voz dos personagens de seus filmes. Podemos observar desde *A Margem* uma relutância em fazê-los falar. Este filme é quase inteiramente sem falas, os personagens falam apenas coisas muito pontuais: nomes ou palavras que são repetidas. O que ocorre é uma exacerbação da comunicação por gestos, sinais que garantem o entendimento entre os personagens acerca de suas necessidades. Predomina o silêncio – apesar da música constante – que orienta para os sons de vozes uma atenção especial. Candeias, fazendo pouco uso da voz, parece querer respeitá-la e por consequência respeitar seus personagens, pois redobramos nossa atenção em relação não só a suas palavras mas às suas ações. Em *A Margem* como já mostramos aqui, parece haver uma necessidade de aproveitar o pouco tempo que resta – situação já sabida desde o aparecimento da Barqueira -, por isso há uma valorização de suas vidas, não se prendendo – e se perdendo - em grandes discussões.

Esse mutismo dos personagens é uma marca dos filmes de Candeias e a exposição de idéias não visa a uma articulação com a próxima cena ou plano. Quando ouvimos suas vozes parece haver uma irrupção na banda sonora da subjetividade dos personagens. Em geral, as vozes são pouco audíveis, como a voz subjetiva, revelando pensamentos e impressões que produzem um estranhamento pela falta de sincronia e na sua combinação com a imagem. No caso de *Manelão*, por exemplo, ouvimos mais a sua voz em *off* aparecendo como se fossem pensamentos, do que palavras 'compartilhadas' com os outros personagens. Em *Aopção* as mulheres que partem para a estrada conversam muito pouco entre si e no tratamento com os motorista em geral são ditas poucas palavras.

Nos seus filmes Candeias apenas excepcionalmente utiliza a voz humana articulando palavras, explorando-as de preferência como elemento de experimentação cinematográfica. Devido a essa pouca utilização, notamos um excesso de expressões de espanto e sons que manifestam concordância ou não com alguma situação. Como as vozes,

²⁷ Id. Ibid. Pág. 17.

quando ocorrem, não coincidem com a expressão labial, ocorre uma sobreposição das vozes em relação à imagem, sendo comum não vermos a pessoa abrir ou fechar a boca enquanto fala. Esta situação foi decerto provocada em alguns momentos pela dificuldade em se obter sincronia labial, em vista dos poucos recursos para a pós-produção. Porém, a falta de recursos mais uma vez é compensada pela criação de novas maneiras de expressar as idéias e trabalhá-las cinematograficamente. Já na composição dos enquadramentos, o diretor opta, como artifício, filmar planos que contornem o personagem ou que o mostrem de lado por um ângulo baixo ou oblíquo demais para acompanharmos sua boca; ou então vemos apenas parte de seu corpo enquanto escutamos sua voz. Em outros momentos, porém, o cineasta parece não importar-se com isso, mostrando o personagem com a boca fechada ou rindo, como acontece muitas vezes em *As Bellas da Billings* e em *O Vigilante*, explicitando a não-ancoragem da voz no personagem. São vários recursos de enquadramento e montagem que formam uma variação de combinações entre a voz e a imagem sem o uso da sincronia.

Um tratamento curioso ocorre em *Aopção*. Há uma intervenção na cena inicial – que parece ser documental – na qual os bóias-frias estão comendo e ouvimos uma voz falar: “Ei, liga o radinho!”, em seguida ouvimos o radinho sendo sintonizado. Há claramente uma construção criada no trabalho de montagem e edição de som e que mostra o uso inventivo da inserção do som da voz. Na cena em que uma das mulheres resolve partir para a prostituição nas estradas e tem a sua roupa arrancada pelas outras Rosas da Estrada, há uma projeção das vozes que produz eco: a câmara as acompanha mas suas vozes parecem vir de longe, ou de outro lugar, construindo um estranho efeito antinaturalista, enquanto ouvimos suas risadas e brincadeiras²⁸.

Quando uma delas está com um motorista e este a leva para comer em um restaurante de estrada, há outro estranho trabalho com as vozes: a câmara fica do lado de fora e começa um diálogo em que alguém pede um guaraná mas, sendo servida uma Coca-Cola, começa uma discussão: “Tudo bem nada. Esse negócio de tudo bem é coisa das agências de publicidade.” Uma das vozes é a de Candeias, que intervém na cena com um discurso contra propaganda, mostrando repúdio à aceitação resignada de alguma situação. Esta crítica contra a invasão estrangeira na cultura e nos costumes pode ser vista na já

²⁸ Este procedimento é definido por Chion como uma ‘fala emanação’, sendo uma técnica cujo uso faz com que experimentemos uma “relativização da fala, a rarefação, um sentimento de vazio”. Chion, Michel. *Audio – Vision: Sound on Screen*. New York, Columbia University Press, 1994. Pág. 179.

citada cena de *Aopção* onde se ouve uma música estrangeira e uma personagem pede para tirá-la.

A Herança é um filme que não contém falas, mas estas são, em alguns momentos, reproduzidas por meio de letreiros. Por não ter condições de fazer o filme com os vários diálogos que a peça contém, Candeias optou por utilizar em algumas cenas ‘chaves’, além dos ruídos de animais, frases adaptadas do *Hamlet* original, como por exemplo “Há algo de podre no Casarão”. Na sua maioria são frases reproduzindo os pensamentos de Omeleto/Hamlet, o que permite uma curiosa montagem dessincronizada entre dois elementos visuais, imagem e letreiro. Ainda neste filme notamos a presença de uma ‘brincadeira’ usando uma semi-sincronia de voz, quando o personagem Omeleto apanha uma caveira de boi e tenta dizer – isoladamente – a frase “ser ou não ser, eis a questão” em inglês, mas ao levantar a caveira ouvimos apenas o seu início, “To be or not to be, that’s...” de modo distorcido, seguida de um silêncio.

As Bellas da Billings e *O Vigilante* são os filmes com maior número falas e curiosamente os que têm a banda sonora mais cheia de intervenções musicais. Em *As Bellas da Billings*, há duas situações particularmente interessantes envolvendo a voz de personagens. Uma delas mostra o índio gesticulando e fazendo um discurso contra o homem branco: “Nem pajelança dá jeito, nunca deu, nunca deu”, o som desaparece e escutamos uma música indígena, que soa por pouco tempo. Mas, após a música, ao invés de escutarmos novamente o índio gritando, só o vemos gesticulando em meio à chuva e ao silêncio da banda sonora. Os protestos feitos por meio de discursos parecem não funcionar ou, antes, as pessoas não prestam a devida atenção a ponto de tomar alguma atitude.

Outro trabalho com a voz que chama a atenção é o que envolve a mãe da família de *As Bellas da Billings*. Durante todo o filme ouvimos em vários momentos sua voz (rouca, sempre reclamando e ditando preceitos morais), enquanto de seu corpo, vemos apenas sua mão apagando um cigarro sobre um móvel velho. Sua voz tem como característica uma onipresença, sendo escutada pelos personagens por toda a casa. A idéia de uma personagem da qual só temos contato através da voz é um recurso que encontra um certo parentesco com o utilizado no filme *Psicose*, de Alfred Hitchcock, no qual a mãe só existe enquanto voz. Apenas veremos a mãe na cena final quando ela vai pegar comida em restaurantes e faz seu comentário irônico: “É como eu sempre falo, é por isso que as coisas não vão para

frente. Olha o que eles jogam no lixo”. Candeias consegue com esse recurso da voz-off da personagem criar uma perturbação fílmica, pois temos uma presença que demora para se confirmar na imagem.

A presença do corpo, que funciona como referência e concede credibilidade para o jogo entre som e imagem no cinema clássico revela-se abalada dentro do modo como Candeias trabalha com a voz de seus personagens. Há com isso uma problematização da noção de espaço²⁹ que acompanha esta questão sonora. Podemos ainda dizer que, por trás dessa ausência de unidade entre corpo e voz, há um problema que envolve a condição de marginalização dos personagens. Notamos uma afinidade eletiva construída pelo cineasta como resposta àquela unidade voz-corpo-espaco, que adquire uma dupla face: há por um lado, uma situação dos personagens que, não estabelecendo relações mais duradouras e estáveis com o mundo ao seu redor – seja na cidade ou no campo – não encontram na palavra uma esfera mediadora para estabelecer estes contatos. Mostrando uma dificuldade de articular a experiência e a memória para expressar as experiências em termos de um relato. Esta revela-se uma consequência da transitoriedade que marca suas vidas, na qual as impressões fragmentadas do mundo vão constituir expressões verbais sempre fragmentadas.

Encontramos uma afinidade entre uma voz que não ancora em corpo algum e corpos que não ancoram em espaço algum. Uma lacuna que só é superada entre os iguais marginais e que prescinde do uso da palavra, daí o mutismo que acompanha e marca estes personagens.

Por outro lado temos uma prática em torno da realização cinematográfica que privilegia as quebras de normas de expressão e estruturação da narrativa. Neste plano podemos ver a atitude do cineasta enquanto autor de intervenções na banda sonora. O fato de Candeias ter montado e editado o som de quase todos seus filmes e o seu descompromisso em seguir as regras clássicas do cinema, permite que ele mantenha esta atitude experimental. Atitude que busca revelar a problemática que envolve os personagens, ou nas palavras do próprio diretor: “a narrativa é feita de modo a revelar, não a envolver.

²⁹ Cf. Doane, Mary Ann. “A Voz no Cinema: a articulação entre corpo e espaço”. In: Xavier, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983.

Porque as pessoas que se envolvem correm o perigo de não acompanhar o filme, de perder a atenção de que eu necessito para a revelação”³⁰.

³⁰ Candeias, Ozualdo. “Um cineasta com os olhos na rua” *Folha de São Paulo*, 20/12/81.

Conclusão

A obra de Ozualdo Candeias, base desta pesquisa, permite pela sua própria condição enquanto elaboração experimental uma variedade de abordagens. Trata-se de uma obra que não encontrou ainda uma contemplação crítica suficiente e necessária. Não era o nosso objetivo esgotar o horizonte desta análise crítica, mas antes abrir um espaço para que outras pesquisas venham a ser realizadas. Ainda ficam por ser estudadas possíveis relações entre o universo de Guimarães Rosa e as representações do meio rural de Candeias, inclusive relações com filmes como *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos – 1969). Estudos que abordem também a presença de uma visão ‘feminista’ em seus filmes ou sobre sua forma de representar o espaço urbano paulistano.

O trabalho da análise desses filmes fica por vezes em um limite tênue entre o necessário distanciamento, para estabelecer e explorar as relações possíveis, e aquilo que Bernardet chamou de uma “tentativa impressionista”¹. Isto ocorre quando nos deixamos envolver pela emoção da obra para nela resgatar uma força que, muitas vezes devido à precariedade narrativa de alguns filmes, fica submersa e se perde em ambigüidades.

Em nosso recorte da obra do cineasta, nos apoiamos em uma perspectiva que identificou uma tendência temática em alguns filmes de Candeias, a saber a presença de uma transitoriedade que se expressa na inconstância espacial dos personagens, na sua constante perambulação seja por arrabaldes urbanos ou entre o campo e a cidade. Explorando as diferentes afinidades eletivas entre esta tendência e procedimentos e escolhas do cineasta.

Esta característica, que marca a vida dos personagens, faz com que se estabeleçam relações sempre transitórias, revelando a insatisfação como condição. Por exemplo, a transitoriedade das personagens em *Aopção* nasce da insatisfação em continuar vivendo “tirando água de poço, cozinhando, lavando roupa, casando, vendo filho enterrado vítima da miséria”, como diz uma delas. Não havendo mais opções a estrada se apresenta como um caminho natural.²

¹ Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. Op. cit. Pág. 183.

² Segundo o diretor o nome deste filme é *Aopção* e não *A Opção*, para expressar a ausência opção.

A insatisfação é a ponta da relação de exclusão dos personagens. Como notou um crítico a respeito de *A Margem*, “não há porta para sair da margem, nem da mendicância, nem da prostituição. Não há disposição ou possibilidade de integração na cidade tão próxima”³. Uma cena de *O Candinho* é representativa desta situação: Candinho acabara de chegar em São Paulo e está em uma bifurcação na avenida marginal ao rio Tietê, ele fica parado sem saber para onde ir, em meio aos automóveis passando. Atrás dele podemos observar o parque de diversões *Playcenter*, e mais ao fundo, um pouco desfocada, uma muralha constituída pela presença dos prédios no horizonte.⁴ O acesso ao lazer para estes personagens é vedado, restando-lhes a confusão do trânsito incessante. O canto daquela que Paulo Emílio chamou de “sereia irrisória”⁵ do consumo, que seduz o personagem de *Zézero*, revela-se como um eco vazio. “Percebi que minha temática era a dos vencidos.”⁶, manifestou Candeias sobre sua insistência em trabalhar com estes personagens que não se integram.

Notamos no desenvolvimento deste trabalho, que o cineasta faz algumas ‘intervensões’ que buscam mudar um pouco a perspectiva desses vencidos. Em *A Herança*, releitura de Candeias de *Hamlet*, o autor fez uma modificação no final da peça: após a morte do personagem central, seu outro tio que ficaria com as terras, descobre que o sobrinho as deixou para “todos que nelas nasceram e trabalharam”. É a herança para aqueles agregados do fazendeiro poderem se fixar na terra. Uma idéia parecida está também em *Manelão*, mas revelando o outro lado da situação. No final, após matarem o dono das terras, os empregados ficam perdidos sem saber O QUE fazer. Esta indecisão também é manifestada em *O Candinho* quando o personagem se defronta com as armas em cima do morro, que representam a possibilidade de uma resposta – armada - do personagem à ‘descoberta’ de que o santo que procurava, estava associado – e bebendo um cafezinho – ao seu antigo patrão. A possibilidade de escolha é deixada em aberto pelo diretor. Estas situações ocorrem mesmo quando o narrador trabalhará tendo como referência apropriações

³ Ferreira, Jairo. *Cinema de Invenção*. Op. cit. Pág. 53.

⁴ Esta perspectiva da cidade contendo uma muralha formada por prédio aparece em outros momentos na obra do cineasta. Em *A Margem*, nas cenas rodadas nas margens do rio Tietê vemos a presença dos prédios ao fundo, desfocados. Nas cenas da chegada em São Paulo de *Aopção* e de *Zézero* também observamos uma representação similar.

⁵ Gomes, Paulo Emílio Salles. Op. cit. Pág. 300.

⁶ Candeias, Ozualdo. Folha de São Paulo. 29/12/94.

de gêneros, como apresentamos nos casos de *O Vigilante* e *Meu nome é Tonho...* e *Manelão* em relação ao *western spaghetti*.

Encontramos no trabalho sonoro uma busca de Candeias em se manter como autor e em tecer pelo deboche e pela ironia, uma visão singular da representação de um cotidiano que normalmente é apresentado como sórdido. A presença de personagens do ‘submundo’ urbano como ladrões, vagabundos, prostitutas e proxenetas, tem um tratamento que busca algo de humanista. Em *As Bellas da Billings*, vemos um pandeirista cego segurando uma placa pedindo ajuda para comprar telha para sua casa. Sobre um viaduto um anão aleijado pede dinheiro sendo ajudado por outro homem que finge ser cego. Em uma praça encontramos o índio Jupia, que vende ervas na calçada, e uma mulher com um falso ferimento na perna à espera de esmola, e outra faz uma exibição de dança com um boneco. Somos apresentados a um círculo de relações entre um tipo de ‘profissionais liberais’, porque para Candeias “eles são liberais, porém marginais, ou liberais marginais”⁷.

Em *A Margem* Bentinho ajuda a empurrar uma cadeira de rodas com um falso doente, acompanhado por uma mulher que pede esmola com uma falsa barriga de grávida. Um personagem de *Aopção* vive de ler cartas para analfabetos e outro, apesar de ser deficiente físico e não poder andar, trabalha como missivista para prostitutas na Boca. Zézero por sua vez, conta com a ajuda de um colega de trabalho para escrever cartas para sua família.

Uma característica que une a todos é a inconstância de suas atividades, inconstância que é a mesma que rege outras ações de suas vidas e que leva os personagens a tentar sobreviver da forma que for possível. Uma sobrevivência marcada por uma outra perspectiva de ética e pelo apoio mútuo, mesmo em meio ao lixo como nas perambulações de *A Margem* e em *As Bellas da Billings*.

Parto da idéia de que um aleijado, por exemplo, existe, vive nas ruas. O tratamento deve ser assim, sem paternalismo – o que é um acinte. Mostro essas pessoas integradas ao seu meio, onde surgem disputando os espaços, as oportunidades, exatamente como as outras pessoas.⁸

⁷ Candeias, Ozualdo. “Uma amarga terapia dos oprimidos”. In: *Folha de São Paulo*. 16/12/1984.

⁸ Candeias, Ozualdo. “Um cineasta com os olhos na rua”. In: *Folha de São Paulo*. 20/12/81. p54.

Também podemos identificar este tipo de visão no uso de ruído de pássaros e animais e na substituição das palavras por uma gestualidade que adquire toques de humor sendo acompanhadas sempre de expressões faciais caricaturais. Há uma busca de representar uma esfera mais alegre de um cotidiano amargo. Podemos perceber isso pela presença de cenas de danças em vários filmes, desde Manelão que dança com um bêbado que lhe aponta uma arma, ou o cigano de *O Candinho* que fica dançando sozinho segurando um tijolo como se este fosse um radinho, ou Omeleto, que expressando uma alegria que é interpretada como loucura, dança sozinho enquanto de sua boca saem sons de pássaros.⁹

Como apresentamos neste trabalho, Candeias é um cineasta insatisfeito com o cinema, e que centra seu foco sobre personagens insatisfeitos com suas vidas. São filmes de difícil ancoragem nos padrões definidos pelo cinema comercial ou nos portos seguros das expectativas que se cumprem.

Mostrando as afinidades eletivas entre características dos personagens e escolhas cinematográficas, observamos em Candeias o reflexo estético de uma visão de mundo bem apurada. Como o próprio cineasta deixou transparecer quando perguntado sobre os finais felizes nos filmes convencionais, “é difícil existir um *happy end*. Não utilizo os extremos, nada disso. Mas o meio do caminho. E no meio do caminho não acontece nada.”¹⁰ Será por essas trilhas que Candeias vai construir suas histórias e levar seus personagens. Para quem está sempre em trânsito, estar no mundo é estar sempre no meio do caminho.

⁹ Sobre o uso da gestualidade substituindo as palavras, é interessante a visão manifestada por Gregory Bateson – antropólogo, biólogo e que escreveu sobre a problemáticas envolvendo a comunicação –, reproduzindo uma conversa com sua filha: “Filha: Não seria bom que as pessoas desistissem das palavras e voltassem a usar apenas os gestos? Pai: Hum, não sei. Claro que não podemos Ter uma conversa como esta. Poderíamos apenas ladrar, ou miar, e agitar os braços, e rir, e grunhir, e chorar. Mas devia ser engraçado, tornaria a vida uma espécie de *ballet*, com os bailarinos fazendo a sua própria música.” In Bateson, Gregory. *Metadiálogos*. Lisboa, Gradiva, 1989. Pág. 26.

¹⁰ Candeias, Ozualdo. *Um cineasta com os olhos nas ruas*. Folha de São Paulo. 20/12/81. Pág. 54.

Anexo: Entrevista com Ozualdo Candeias (15/8/96)

—Candeias, o início de sua carreira foi com cine jornal e documentários?

--Eu fazia cinegrafia, às vezes escrevia, montava, às vezes eu fazia um jornal inteiro, fazia um jornal inteiro, mas quase sempre eu dava mais ou menos montado. As reportagens para o Carbonari, os montadores dele e os caras que escreviam, diziam que aquilo não montava nem podia escrever. Então eu já entregava montado e escrevia. E para falta de sorte deles e sorte minha, a coisa agradava muito. Fiz uns quatro jornais assim. Então eu fazia muita experiência de ordem estética, o problema da linguagem, com o problema da montagem, problema com luz, com movimento de câmera. Experimentava tudo isso. Tudo isso eu experimentei em cinegrafia. No cine jornal e em documentário que ninguém queria fazer, esses documentário de terceira ou quarta categoria para prefeitura de cidade do interior. Eu via que aquilo me dava chance de experimentar alguma coisa e ainda colocar algum troquinho no bolso. Foi assim que eu aprendi, minha preparação para o longa. Paralelo a isso fiz um curso de cinema, aula de roteiro, literatura, passei a ter preocupações também com psicologia. Eu me preparava. E a literatura era só a brasileira, a outra não me interessava. Fui aprendendo a fazer produção, fiz produção de curta, depois de filmes. Fiz do *O Quarto do Biáfora*, o plano de produção e a produção executiva, fiz também de *Aquela que veio do mar : Iemanjá*, *Esta Noite Encarnarei no seu Cadáver* interinho, *Meu destino em suas Mãos*, isso eu me lembro, tinha filme que eu ajeitava o roteiro, o plano de produção, quase tudo. Teve também para a Vera Cruz, na época que ela já era do Cury, preparei uns dois filmes para lá.

--O que deste aprendizado todo você vê que se refletiu nas escolhas estéticas utilizadas em *A Margem* ?

--No começo eu não escolhia nada não. Eu queria saber como é que as pessoas trabalhavam e o que elas faziam e que resultado dava. Resultados que alguns eu gostava outros não. Queria saber como era a linguagem, a luz, moviola. Uma por uma e dominar uma por uma. Então no meu caso eu acho que sou capaz de fazer isso. Eu pego uma fita e

sei o que eu gosto dela, o que pode ter impressionado mais a mim. Todo mundo vê uma fotografia bonita, pensa que é só fotografia, mas às vezes é só a composição que é bonita e o diafragma tá certo. E não tem nada a ver com luz, é a composição e a química da fotografia que tava certa. Eu queria saber porque um movimento impressionava e outro não. Como eu podia chamar a atenção para uma coisa. Eu sabia que tinha que criar um ritmo, por exemplo, se eu faço vinte tomadas boas, a vigésima primeira tinha que ser melhor. Quando eu não tinha quinze tomadas boas, só tinha três, então eu punha uma boa, quinze mais ou menos, e deixava as duas melhores para o fim. E com isso dava a impressão que tava tudo bom. E as coisas são feitas dessa maneira para criar ritmo. É como na música, ela vai lá em cima no agudo, tem um tipo de som com uma frequência.

Mas isso é a teoria da coisa. Eu que já sei disso faço tudo instintivamente. Eu era e ainda sou um cara meio instintivo. Por exemplo, agora na fita do Rovai, ele estava apavorado. Eu fui e fiz co-direção, com um roteiro complicado que dois, três adaptaram. Eu chegava no local e montava tudo. E ainda dez por cento da câmera é minha também.

--Você tem também uma preocupação documental, com o registro documental. O seu interesse pela fotografia.

--É, eu gosto muito de documentar. É que eu acho que um filme é um negócio tão complicado, tão caro, e tão difícil de fazer, e é também uma das coisas que duram um pouco, não é, que seria um crime, fazer besteira como se faz. Então alguém deveria se preocupar com a coisa documental.

--Qual o peso do documental nas suas obras de ficção?

--Todas elas têm um quê sim. Porque se eu me preocupo com a cultura, o documentário tá inserido aí né? Só que ela está noutra linguagem. E pode não ser explícita. Onde minhas fitas são mais documentais é *Manelão*, *Meu Nome é Tonho*, bem ficção mas bem documental, *A Herança* é bem documental. Em *O Vigilante* tem o documental também, a favela funciona assim, o justiceiro, tem os vagabundos, a casa é desse jeito, a vida lá. *A Margem* tem alguma coisa de documental. Agora ela tem muito de documental e

de existencial também, que eu acho bem importante e eu fiz meio por instinto. A minha maneira de ver as coisas não é uma coisa muito racional, depois que eu raciocinei. Os personagens são existências e eles têm uma coisa de muito boa, que diverge dos autores de esquerda. De teatro e cinema. E o meu personagem não é aquele que se sente explorado e corre atrás de chegar lá onde está a classe média e arrisca tudo em função disso. O meu tá fodido e não deixa de existir, não deixa a vida passar em branco. Você pega a *Margem*, eles são todos uns fodidos, e eles sabem disso mas continuam existindo e vivendo. Não fica perdendo tempo e correndo atrás de coisas. Como ele faz parte de uma população castrada, ele não faz nada. Mas nas minhas fitas há a denúncia da desigualdade. Eu só não apresento soluções, porque, como dizem, eu não ganho pra isso, eu ganho é para fazer o filme. Agora as pessoas estão aí, e por alguma razão selecionei aquelas que vivem e que vivem espontaneamente. Mas são tão castradas quanto as outras. Agora o erro social tá na fita perfeitamente, se você pega *As Bellas* naquele banquete, aquela comida que vinha de resto de restaurante, como metáfora o que é? Uma população come pra caramba e a outra come o resto.

—Como você situa *Zézero* e *O Candinho*?

—Aí a proposta é briga, uma outra coisa. São dois médias, bem experimentais como temática, e como produção sem nada. Mas acontece que há uma denúncia, e uma espécie de proposta que aquilo pode ser mudado. N' *O Candinho*, o cara anda pra lá e vai se iludindo de tudo quanto é jeito, é uma besta, é expulso da fazenda e tal. Mas lá uma hora encontra o poder econômico junto com o poder religioso e deixa de ser besta. Daí chega num lugar onde encontra uma metralhadora, onde tem uma mulher indicando também. E o que é aquilo? É uma proposta de revolução, seja lá qual for. É claro que são metáforas. Tem duas metáforas, uma que ele é um idiota, porque é o povo. Idiota e aleijado. E quando ele percebe que a religião e o poder tão tudo junto, e tem uma letra de música que conta tudo isso, ele deixa de ser aleijado e deixa de ser imbecilizado. E dá de cara com uma metralhadora, mas não tem coragem de pegar.

—E *Zézero*?

--No *Zézero* o cara vem lá não sei de onde e quando chega aqui, o dinheiro que ele ganha todo mundo toma. O governo toma em forma de loteca, de loteria, o outro vende baú, o outro camisa. Mas um dia ele ganha, mas aí não precisa mais, já tá tudo perdido, não tem mais família, não tem mais ninguém. É uma metáfora também.

--O que em *O Candinho* é mais geral.

--É mais geral, e tem na letra da música, que conta tudo. A música é um cururú. Não é rap não, é cururú. Mas tem que prestar atenção na letra. É que a imagem é meio pesada e ninguém presta atenção no que o cara canta. Tem uma hora que um cara fala pro outro -- Escuta meu irmão, precisamos tomar cuidado porque nós somos 'inho' e eles são 'nhão', e estão trocando tudo por 'nhão'. O 'nhão' que é o aumentativo na linguagem cabocla.

--Nos seus filmes os personagens não se perdem em grandes diálogos, não?

--Não, eles não falam muito. No caso do *Zézero* e do *O Candinho* ninguém fala nada. Fora umas pequenas coisas que é sem sincronia de propósito. Nas outras tem muito pouca coisa. A minha preocupação é com a imagem, que a imagem resolve. Por exemplo, com o Pedro (Rovai) teve um dia que ele tinha dez ou doze diálogos. Ele chegou e 'quero ver como a gente faz aqui'. Tem dez, doze diálogos, era no interior, e eu montei tudo. Daí ele veio pra mim e disse: 'Pô, eu elaborei uns doze diálogos com o professor e você deu um jeito aí que mal deu pra por uns quatro ou cinco!' É porque não precisou mais, aí ficou tudo resolvido.

--É sua opção em termos de linguagem.

--O que existe é que eu organizo de uma maneira para contar as coisas, e eu prefiro contar com imagens. Porque o que eu gosto é de imagens. Eu nunca penso em termos de papo. Tem gente que pensa em termos de diálogos, eu penso em termos de imagens. Então elas por si só já vão se desenrolando.

—E esse seu trabalho com o som não-sincronizado, que você usa também para causar um choque?

--É, tem o Paulo Emílio que gostava muito, daí eu dizia que não gostava de som e ele falava: 'Pô, e se você gostasse, hein? Você sabe como colocar o som'. É que eu uso com uma função dramática. Como eu utilizo meio a miséria nas minhas fitas, e a feiura das pessoas, é um dado dramático que eu uso para poder pesar minha fita. Eu uso a partir daí. Aquela crueza minha é bem de propósito.

—E está associada também a uma idéia de montagem?

--Olha, o caso é o seguinte, eu não penso nada em montagem. Penso na minha linguagem, se estiver tudo correto ele vai montar certo. Não preciso quebrar a cabeça com nada, quer dizer, se pegar um montador bom, ele faz uma montagem boa. Agora se pegar um montador ruim ele pode estragar tudo.

—O que você chama de montar bem?

--O caso é que eu sempre montei as minhas fitas. Até quando eu usei montador ou assistente, sempre foi feito tudo o que eu queria. E isso já é explícito assim como música, dublagem, como tudo. Ninguém vai fazer nada por mim. É que as imagens já são pensadas para aquilo, desde a hora de filmar. O meu filme não é feito na moviola, não faço tomada para salvar, take de montagem, que muita gente faz.

—Falando sobre *Manelão*, ele vira matador por necessidade, mas não era algo muito próximo dele isso, não?

--Nem era nem deixa de ser. Ele continuou matando porque apareceu serviço. Ele matou um, dois, três, não faz diferença. Primeiro foi para curar da doença, no segundo o cara deu cavalo e carabina. E como ele era meio vagabundo, vagabundo rural mesmo, ele

partiu para essa. Tanto que mexem com ele, mas ele não tá nem aí. Só que precisa cumprir com a obrigação dele, que é matar. Pago pra matar e acabou.

—E aquelas mulheres de *Aopção*?

Aquilo já é uma coisa social. Eu peguei a estrada como motivação, o caminho do paraíso. Porque elas trabalham na beira da estrada, passa carro, caminhão, com gente mais bonita, bem arrumada, e vai para algum melhor. Daí uma fala : “Vamos ficar aqui a vida toda?”; então pé na estrada. Sem culturas escolares, e nada mais, as coisas vão acontecendo e elas chegam na cidade grande. Não são prostitutas opcionais, elas vêm, uma vira taxista, outra de caminhão, a outra ficou puta de rua mesmo. Mas isso por quê? É que ela não tava bem na zona rural, aquilo não tava mais satisfazendo, e elas vêem os caras passarem, aí uma delas vê o cara trocando pneu, “entra aí”, e as coisas foram acontecendo. E como ela era a mais bonita, acabou com o lugar-tenente de cafetina. E as coisas acontecem assim. No *Manelão* tem aquele cara que ficou gostando da mulher que era puta da fazenda; que era arrumação para ela sair com os caras da fazenda para livrar a cara das mocinhas da fazenda. Um dia ele não agüentou, vendo um cara com aquela mulher e o que ele fez? Foi lá e matou o dono da fazenda. Ele mesmo diz: “Minha cabeça, eu não sei o que acontece... Tô com os miolos mole.” Vai e mata o cabra. E o ato de cortar a orelha e pôr na mão do cara. Daí ele vai e encontra a mulher com outro. E ela fica sem jeito mas mesmo assim eles fogem. Só aquilo já era uma estória. E aquilo é praticado no Brasil inteiro, até hoje, é um jeito meu de fazer as pessoas notarem certas coisas. Em *A Margem* fui o primeiro a colocar uma negra como personagem normal. Que aparece um cara, ela gosta dele, e quando ele vê que ela tá morta, sai correndo e é atropelado, e aí ele sacou o quanto gostava dela. Ela tinha planejado casar com ele. Isto são os ritos e a cultura. Como ela era uma mulher, e tava numa cultura judaico-cristã, principalmente cristã e católica, e que toda a gente de bem e bonita é casar, e a cerimonia é bonita, quando ela viu o vestido de noiva, que não era para ela, despertou, achou que era ele, que ia casar, ele também e a coisa rolou. Mas como ele é preso na hora do casamento, ela botou o vestido de noiva e não tirou mais. Eu mostrava que todos eles tem um comportamento tão afinado com a ética da nossa cultura, que ele também é. Apesar da situação dela, gostava do cara e queria casar, achava bonito e o vestido e tal. Não estava

partiu para essa. Tanto que mexem com ele, mas ele não tá nem aí. Só que precisa cumprir com a obrigação dele, que é matar. Pago pra matar e acabou.

--E aquelas mulheres de *Aopção*?

Aquilo já é uma coisa social. Eu peguei a estrada como motivação, o caminho do paraíso. Porque elas trabalham na beira da estrada, passa carro, caminhão, com gente mais bonita, bem arrumada, e vai para algum melhor. Daí uma fala : “Vamos ficar aqui a vida toda?”; então pé na estrada. Sem culturas escolares, e nada mais, as coisas vão acontecendo e elas chegam na cidade grande. Não são prostitutas opcionais, elas vêm, uma vira taxista, outra de caminhão, a outra ficou puta de rua mesmo. Mas isso por quê? É que ela não tava bem na zona rural, aquilo não tava mais satisfazendo, e elas vêem os caras passarem, aí uma delas vê o cara trocando pneu, “entra aí”, e as coisas foram acontecendo. E como ela era a mais bonita, acabou com o lugar-tenente de cafetina. E as coisas acontecem assim. No *Manelão* tem aquele cara que ficou gostando da mulher que era puta da fazenda; que era arrumação para ela sair com os caras da fazenda para livrar a cara das mocinhas da fazenda. Um dia ele não agüentou, vendo um cara com aquela mulher e o que ele fez? Foi lá e matou o dono da fazenda. Ele mesmo diz: “Minha cabeça, eu não sei o que acontece... Tô com os miolos mole.” Vai e mata o cabra. E o ato de cortar a orelha e pôr na mão do cara. Daí ele vai e encontra a mulher com outro. E ela fica sem jeito mas mesmo assim eles fogem .Só aquilo já era uma estória. E aquilo é praticado no Brasil inteiro, até hoje, é um jeito meu de fazer as pessoas notarem certas coisas. Em *A Margem* fui o primeiro a colocar uma negra como personagem normal. Que aparece um cara, ela gosta dele, e quando ele vê que ela tá morta, sai correndo e é atropelado, e aí ele sacou o quanto gostava dela. Ela tinha planejado casar com ele. Isto são os ritos e a cultura. Como ela era uma mulher, e tava numa cultura judaico-cristã, principalmente cristã e católica, e que toda a gente de bem e bonita é casar, e a cerimonia é bonita, quando ela viu o vestido de noiva, que não era para ela, despertou, achou que era ele, que ia casar, ele também e a coisa rolou. Mas como ele é preso na hora do casamento, ela botou o vestido de noiva e não tirou mais. Eu mostrava que todos eles tem um comportamento tão afinado com a ética da nossa cultura, que ele também é. Apesar da situação dela, gostava do cara e queria casar, achava bonito e o vestido e tal. Não estava

se importando com sua situação. E tem outra, aquilo tudo é tirado da realidade. Houve um tempo aí que tinha uma moça que ia se casar, o noivo não apareceu e ela morreu de vestido de noiva, nunca mais tiraram. E eu aproveitei essa coisa toda.

—Em *O Vigilante* também há um vestido de noiva.

--É, são coisas da nossa cultura, sempre tá ela implicada e elas pesam no dia-a-dia, no comportamento das pessoas. E eu nunca faço disso a grande festa. Lá foi essa, no *Vigilante* a moça morreu e veio a mãe e fala : “E o que eu faço com isso”. Daí o cara veste os bandidos com o vestido. É o que ele pôde fazer. Coisa que pesa muito na nossa cultura, o casamento, o enterro, coisas que estão entre o amor e o ódio.

—Você também não separa as coisas de um modo simples entre Bem e Mal, não?

--Me parece que a própria história do Bem e do Mal não é uma das minhas grandes preocupações. Porque sempre eu percebi o Mal se tornar bem, bastava mudar de tempo-espaço, de população e de repente a estória muda. Então acho que também aparece nos meus filmes. Acho que é isso mesmo. Aquele cara no *Manelão* não é bom nem mau porque matou o patrão, que esse também não era flor de se cheirar, a mulher do cara era puta, o que não quer dizer qualquer coisa.

Bibliografia

- AVELLAR, José Carlos. *O Cinema Dilacerado*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1986.
- BATESON, Gregory. *Metadiálogos*. Lisboa, Gradiva, 1989.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____. *O Vôo dos Anjos : Bressane, Sganzerla. Estudo sobre a criação cinematográfica*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- BORDWELL, David. *Film Art - an introduction*. McGraw-Hill ; 1993.
- _____. *Narration in the Fiction Film*. London, Metfwen & Co, 1975.
- BRANIGAN, Edward. *Point of View in the Cinema - A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Mouton Publishers, Berlin; 1984.
- BRECHT, Bertold. *Estudos Sobre Teatro*. Lisboa, Portugalíia, s/d.
- BURCH, Noël. *Praxis do Cinema*. Lisboa, Ed. Estampa, 1973.
- _____. *Life to Those Shadows*. Berkley, University of California Press, 1990.
- CANDEIAS, Ozualdo. *Depoimento Completo para 30 anos de Cinema Paulista*. São Paulo, acervo da Cinemateca Brasileira, 1980.
- CHION, Michel. *La voix au Cinéma*. Paris, Cahiers du Cinéma, 1982.
- _____. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York, Columbia University Press, 1994.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro Cinema*. São Paulo, Scritta, 1995.
- CREMONINI, Giorgio e CANO, Cristina. *Cinema e Música*. Firenze, Vallecchi Editore, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem - Tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- DOANE, Mary Ann. "A Voz no Cinema: A articulação entre corpo e espaço". In: Xavier, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1984.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo, Max Limonad / Embrafilme, 1986.
- FIERCHI, Jean-André. "A dificuldade de ser Jean-Luc Godard". In: Barbosa, Haroldo. *Jean-Luc Godard*. Rio de Janeiro, Record, 1969.

- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. São Paulo, Ática, 1976.
- FRAYLING, Christopher. *Spaghetti Western*. London, Routledge e Kegan Paul, 1987.
- GALVÃO, Maria Rita. "Desenvolvimento das idéias sobre o Cinema Independente" In: *30 anos de Cinema Paulista*. Cadernos da Cinemateca 4, São Paulo 1980.
- HOBSBAWN, Eric. *Bandidos*. Rio de Janeiro, Ed. Forense-universitária, 1976.
- HEATH, Stephen. "Narrative Space", *Screen* 17 (3), p.68-112.
- HUIZINGA, Johan. *O Declínio da Idade Média*. São Paulo, Verbo/Edusp, 1978.
- JOHNSON, Randal. *Cinema Novo x 5*. Austin, University of Texas Press, 1984.
- KAMINSKY, Stuart. *The Grotesque West of Sergio Leone*, Take One, May 1973.
- KAMINSKY, Stuart. *American Film Genres*. Chicago, Nelson-Hall, 1991.
- KOTLE, Flavio R. *A Alegoria*. São Paulo, Ática, (Série Princípios), 1986.
- LYRA, Bernardette. *A Nave Extraviada*. São Paulo, Annablume, 1995.
- MACCABE, Colin. *Godard: Images, sounds and politics*. London, BFI, 1980.
- MORAES, Malú (coord). *Perspectivas Estéticas do Cinema Brasileiro: seminários*. Brasília, UNB / Embrafilme, 1987.
- OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. *Revista Vozes*, nº.6, agosto de 1978.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (org.). *Le Cinéma brésilien*. Paris, Centre Pompidou, 1987.
- PASCHOA, Pedro Della. "Circo-Teatro Popular". In: Cedran, Lourdes. *O Circo*. São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Lisboa, Assirio e Alvim, 1982.
- RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973): A Representação no seu Limite*. São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1987.
- _____. (org). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Art Editora, 1987.
- RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Sociais*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.
- _____. "A Questão do Gênero no Cinema Brasileiro". In: *Revista USP-Dossiê Cinema Brasileiro*. São Paulo, Universidade de São Paulo, nº.19 set/out/nov/1993.
- ROCHA, Glauber. 'Uma Estética da Fome' In: *Revista Civilização Brasileira* nº.3, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

- _____. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.
- _____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Alhambra / Embrafilme, 1981.
- _____. *O Século do Cinema*. Rio de Janeiro, Alhambra / Embrafilme, 1983.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. "Zézero". In: Calil, Carlos Augusto e Machado, Maria Teresa. *Um Intelectual na Linha de Frente*. São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1986.
- _____. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra / Embrafilme, 1980.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo, Abril Cultural, 1976.
- SIMÕES, Inimá. *O Imaginário da Boca*. São Paulo, Cadernos 6, Secretaria Municipal da Cultura, 1981.
- SITNEY, P. Adams. *Visionary Film - The American avant-gard*. New York, Oxford University Press, 1974.
- STAM, Robert & Johnson, Randal. "On margins: Brazilian Avant - Garde Cinema"; In: *Brazilian Cinema*. Fairleigh Dickinson University Press; Rutherford, 1982.
- STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
- TOLENTINO, Célia Ferreira. *A Dialética Rarefeita: Entre o não ser e o ser outro*. Campinas, Unicamp, tese de doutorado, 1997.
- TORRES, A. Roma (seleção), *Cinema, Arte e Ideologia*. Porto, Afrontamento, 1975.
- VERTOV, Dziga. *El cine Ojo*. Madrid, Fundamentos, 1974.
- VIEIRA, João Luis. "Aopção: Horizonte Perdido" In: *Caderno de Crítica 1*. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1986.
- _____. e STAN, Robert. "Parody and Marginality: The Case of Brazilian Cinema". In: *Framework*, n.28.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo, Paz e Terra, 1977.
- _____. *Sertão Mar : Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

_____. "Iracema: Transcending Cinema Verité". In: Burton, Julianne (ed.). *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990.

_____. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

XAVIER, Valêncio; "Que belas As Bellas". In: *Gazeta do Povo*, 12/04/87.

WEISS, Elizabeth & Belton John. *Film Sound*. New York, Columbia University Press, 1985.

WILLIAMS, Christopher (ed.). *Realism in the Cinema*. London, Routledge & Kegan Paul & BFI, 1980.

ARTIGOS EM JORNAIS :

Aplauso. "Opiniões de um cineasta impossível". São Paulo, agosto/ 1978.

Cineclube Oficina. Entrevista. Carlos Reichembach e Ozualdo Candeias. s.d.

Cinimaginário. Entrevista. Junho/1989.

Diário de São Paulo 21/9/74 - Candeias.

FOLHA de SÃO PAULO. "Candeias: Malfalada ou Esquecida, a Boca do Lixo está Sumindo". 22/07/77.

_____. "Um cineasta com os olhos na rua". 20/12/81.

_____. "Uma Homenagem ao Premiado Candeias".

_____. "Uma Amarga Terapia dos Oprimidos". 16/12/84.

_____. "Flagrantes de uma Estética Bizarra". 01/06/84.

_____. "Ozualdo Candeias termina *O Vigilante*". 15/5/93.

Imagemovimento. nº. 3 . junho/ 1987.

Leitura. "Candeias, o pioneiro". Ano 2,nº 24, São Paulo, maio/1984.

Luz e Câmera. "Ozualdo Candeias". n.1.

O ESTADO de SÃO PAULO. "Um Pasolini Brasileiro". 5/2/67.

_____. "A Margem em Exibição". 17/12/67.

_____. "O filme é como os outros deveriam ser mas não são".
21/12/67.

Scaps. Entrevista, 1977.

Revistas:

Cinema em Close-up n.º 8 e n.º 11, 1976, São Paulo.

Cineolho. n.º 7, 1978. p.2.

Moviola s/n. 1974, São Paulo.

Revista da USP- “Dossiê Cinema Brasileiro”.

Roteiros:

---*AS ROSAS DA ESTRADA*.

---*MANELÃO, O CAÇADOR DE ORELHAS*.

Vídeo:

Cinéma de Notre Temps. Direção: Janine Bazin & Andre S. Labarthe.

Filmografia:

D: Direção / A: Argumento/ P: Produção / F: Fotografia / Mont: Montagem / M: Música /
E: Elenco.

A Margem. (1967)

D., A., R., P.: Ozualdo Candeias.

F.: Belarmino Mancini.

Mont.: Máximo Barro.

M.: Luiz Chaves.

E.: Mario Benvenuti, Valéria Vidal, Lucy Rangel, Bentinho, Virgílio Sampaio, Dantas
Filho, Nelson Gaspari.

Meu nome é Tonho... (1969)

D., A., R.,: Ozualdo Candeias.

P.: Miguel Augusto Cervantes, Nilze de Lima, Ibéria Filmes.

F.: Peter Overbeck.

Mont.: Luís Elias.

M.: Paulinho Nogueira.

E.: Jorge Karan, Bibi Voguel, Nivaldo Lima, Edio Smanio, Walter Portela, Vera Sampaio.

A Herança. (1971)

D., A., R., F. e C.: Ozualdo Candeias.

P.: Long Film e Ozualdo Candeias.

Mont.: Luís Elias.

M.: Moda de viola: Fernando Lona e Vidal França.

Letra: Antonio Alves Cury.

E.: David Cardoso, Bárbara Fázio, Rosaldo Caçador, Zuleica Maria, Américo Taricano,
Deoclides Gouveia, Agnaldo Rayol e Túlio de Lemos.

Zézero. (1973)

D., A., R., P., F. : Ozualdo Candeias.

Mont.: Luís Elias.

M.: Letra: Ozualdo Candeias.

E.: Milton Pereira, Isabel Antinópolis, Maria Gizelia, Palmira Balhina de Almeida, Maria
das Dores Oliveira, Maria Nina Ferraz, Carlos Biondi, Arnaldo Galvão.

O Candinho. (1976)

D., A., P., R., F., Mont.: Ozualdo Candeias.

M.: "Cururú", Belmiro.

Letra: Ozualdo Candeias.

E.: Eduardo Lorente, Shirley Grechi, Ivani Ross, Antônio Gonçalves Cury, Alfredo Almeida.

Aopção ou As Rosas da Estrada. (1981)

D., A., R., F., Mont.: Ozualdo Candeias.

P.: Candeias Produções Cinematográficas.

E.: Carmem Angélica, Carmem Ortega, Mere di Passi, Julia Veloso, Alan Fontaine, Virgílio Roveda, Jasa, Zé Risonho, Claudio Camargo, Vilma Camargo.

Manelão, O Caçador de Orelhas. (1982)

D., A., R., F., P., Mont.: Ozualdo Candeias.

P.: Embrafilme e Ozualdo Candeias.

M.: Zé Barqueiro e Ozualdo Candeias.

E.: Nabor Rodrigues, Jack Barbosa, Daniel Santos, Durvalino Souza, Alair Norton, Laura Boaventura, India Rubia.

As Bellas da Billings (ou da Guarapiranga). (1987)

D., A., R., F., Mont.: Ozualdo Candeias.

M.: Almir Sater.

P.: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo/Embrafilme/Ozualdo Candeias.

E.: Carlos Ribeiro, Almir Sater, Mario Benvenuto, José Mojica Marins, Claudete Jaubert, Silvia Gles.

O Vigilante. (1992)

D., A., R., F.: Ozualdo Candeias.

P.: Candeias Produções Cinematográficas/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

Mont.: Máximo Barro.

M.: Edu Roque (acordeão).

Letras: Daniel Santo/Wilson Roncatti, Rajá de Aragão e Ozualdo Candeias.

E.: Ariela Goldmann, Bárbara Fázio, Francolino, Mara Prado, Marly Gonçalves, Margareth
Abrão, Rogério Costa, Sidney Goes, Solange Abreu, Walter Carlos, Wilson
Roncatti.